



AURAL SIMULACRA

ΗΧΗΤΙΚΗ ΥΠΕΡΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΟΙ ΤΑΞΕΙΣ ΤΟΥ ΑΚΟΥΓΕΣΘΑΙ



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Τμήμα τεχνών Ήχου &
Εικόνας

ΛΟΥΚΑΣ ΜΕΣΣΗΝΕΖΗΣ

Διδακτορική Διατριβή

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Απόστολος Λουφόπουλος

Ιωάννης Ζάννος

Ανδρέας Φλώρος

*Τίποτα δεν ακούγεται πιο παράξενο σε ένα παιδί
από τη δική του τη φωνή.*

Περπατώ στους δρόμους της πόλης μου και παρατηρώ τα περιβάλλοντα στοιχεία. Σκέφτομαι πως πλέον είναι εξαιρετικά δύσκολο να διακρίνει κανείς το πραγματικό από το κατασκευάσμα. Σχεδόν τα πάντα γύρω μου είναι σύμβολα, είδωλα και σημεία. Το ανθρωπάκι στο φανάρι είναι ακίνητο. Μιμείται έναν ακίνητο άνθρωπο. Είναι μία κακή απομίμηση ακίνητου ανθρώπου, αλλά παρατηρώ επίσης κάτι παράδοξο. Αυτό το μικρό κόκκινο ανθρωπάκι, δηλαδή αυτή η κακή απομίμηση ακίνητου ανθρώπου, καλεί πραγματικούς ανθρώπους να το μιμηθούν και να σταθούν με τη σειρά τους ακίνητοι. Εκείνοι, μαζί και εγώ, το κάνουμε. Σκέφτομαι με κάποια υπερβολή πως το επόμενο εξελικτικό βήμα θα ήταν, όταν περιμένουμε στο φανάρι και στεκόμαστε ακίνητοι, να γινόμαστε επίσης κόκκινοι σαν το ανθρωπάκι. Συνεπώς τι είναι οι άνθρωποι οι οποίοι κάθονται ακίνητοι -όχι κόκκινοι- αναπαράγοντας αυτό που τους υποδεικνύει το φανάρι; Είναι μία κακή απομίμηση μιας κακής απομίμησης ακίνητου ανθρώπου. Περνάω τον δρόμο, όταν ένα πράσινο ανθρωπάκι, το οποίο είναι κακή απομίμηση ανθρώπου εν κινήσει, ουσιαστικά με παρακινεί επίσης να το μιμηθώ και να γίνω το δικό του προσομοίωμα. Κατευθύνομαι προς το σπίτι μου και περνώ από μία πλατεία στο κέντρο της οποίας κάθεται περήφανα πάνω σε ένα βάθρο η προτομή κάποιου σημαντικού στρατηγού του παρελθόντος. Την παρατηρώ και την περιεργάζομαι. Ο καλλιτέχνης έχει κάνει πραγματικά καλή δουλειά. Πέραν του χρώματος η λεπτομέρεια με την οποία έχει σμιλευτεί το άγαλμα είναι εξαιρετική και προσδίδει μία εκπληκτική αληθοφάνεια. Δε γνώρισα ποτέ το στρατηγό αυτοπροσώπως, αλλά είμαι σίγουρος ότι αυτή η προτομή είναι πολύ κοντά στο πραγματικό του πρόσωπο. Ωστόσο, συνειδητοποιώ πως ο συγκεκριμένος στρατηγός έζησε πολλές δεκαετίες πριν από την εποχή του εν λόγω γλύπτη. Τι μοντέλο χρησιμοποίησε λοιπόν εκείνος για να την δημιουργήσει; Κάποια φωτογραφία; Κάποιο πορτρέτο που δημιούργησε ένας άλλος καλλιτέχνης κάποια άλλη εποχή; Ή μήπως τον φαντάστηκε από μαρτυρίες και περιγραφές δημιουργώντας την προτομή δίχως τη χρήση κάποιου προτύπου;

Φτάνω στο σπίτι μου. Δεν έχω τηλεόραση και συνήθως μαθαίνω τα νέα χρησιμοποιώντας το κινητό μου τηλέφωνο. Διαβάζω την πρόγνωση του καιρού στην ιστοσελίδα της Εθνικής Μετεωρολογικής Υπηρεσίας. Επιλέγω το πεδίο το οποίο ονομάζεται *Προσομοίωση εικόνας δορυφόρου* και κάτω από την εικόνα της χώρας διαβάζω τη φράση, «οι παραπάνω χάρτες είναι προϊόντα αριθμητικής πρόγνωσης και ενδέχεται να διαφέρουν

από την πρόγνωση της Ε.Μ.Υ» (ΕΜΥ, χ.χ.). Έρχομαι σε επαφή λοιπόν με δύο προσομοιώσεις οι οποίες ενδέχεται να διαφέρουν μεταξύ τους. Μία ίσως ανταποκρίνεται με μεγαλύτερη ακρίβεια στην πραγματικότητα, ίσως καμία από τις δύο, ίσως όμως και οι δύο το ίδιο αλλά με διαφορετικό τρόπο. Όλο αυτό θυμίζει το νοητικό πείραμα της γάτας του Schrodinger.¹ Δύο πιθανές πραγματικότητες φαίνεται να υπάρχουν ταυτόχρονα. Ωστόσο ουσιαστικά πρόκειται για δύο πιθανές εικόνες που διαφέρουν μεταξύ τους προσπαθώντας να μιμηθούν την ίδια πραγματικότητα, η οποία πραγματικότητα όμως ακόμα δεν υπάρχει. Στη συνέχεια ανοίγω την εφαρμογή του *Facebook*, για να δω τα νέα φίλων και γνωστών. Τι βλέπω όμως πραγματικά; Βλέπω κάποια πρόσωπα τα οποία μοιάζουν στους φίλους και τους γνωστούς μου, αλλά μετά από προσεκτική παρατήρηση συνειδητοποιώ πως δε βλέπω παρά ομοιώματά τους. Οι πραγματικοί μου φίλοι διαφέρουν σημαντικά από αυτό που παρουσιάζεται να είναι ο καθένας τους σε αυτές τις ηλεκτρονικές σελίδες. Είναι τα ψηφιακά τους εγώ· ένας εαυτός απομίμηση, πιστή μεν, αλλά μέχρι ενός σημείου. Συνήθως εμφανίζονται ομορφότεροι, πιο *γυαλισμένοι*, εξυπνότεροι και πιο δραστήριοι. Είναι ένας εαυτός βελτιωμένος, σαν αντικείμενο πάνω στον καμβά ενός φωτορεαλιστικού ζωγραφικού πίνακα ο οποίος συνεχίζει να εξελίσσεται, να ζει και να αναπτύσσεται σαν ένας ψηφιακός Σίσυφος, ο οποίος όμως, όπως τον φαντάστηκε ο Camus, είναι ευτυχισμένος που ανεβοκατεβάζει την πέτρα του.

Θα μπορούσα να συνεχίσω και να μιλήσω για ολογράμματα, για κέρινα ομοιώματα για λογότυπα, παράλληλα σύμπαντα, τεχνητή νοημοσύνη, αυτόματα και την ανοίκεια κουιάδα. Θα μπορούσα να μιλήσω και για εικονικές πραγματικότητες και κοινωνικοπολιτικά προσομοιώματα, νέες πραγματικότητες ή υπερπραγματικότητες. Όμως, έχουν μιλήσει για όλα αυτά άλλοι. Εγώ θα μιλήσω για μία αναγωγή. Οι παραπάνω στοχασμοί με ώθησαν να αναρωτηθώ τι ισχύει στο δικό μου πεδίο μελέτης. Ως καλλιτέχνης ο οποίος χρησιμοποιεί τον ήχο ως βασικό δομικό δημιουργικό υλικό, σκέφτομαι πως όλες

¹ Σύμφωνα με τον Schrodinger: Μια γάτα κλειδώνεται σε ένα ατσάλινο θάλαμο, μαζί με την εξής διάταξη (η οποία βρίσκεται με ασφάλεια εκτός εμβέλειας της γάτας): σε έναν μετρητή γκάιγκερ υπάρχει μια ελάχιστη ποσότητα ραδιενεργής ουσίας, τόσο μικρής, που κατά τη διάρκεια μιας ώρας ένα από τα άτομα διασπάται, αλλά επίσης ισοπίθανα, ίσως και όχι. Αν συμβεί αυτό ο μετρητής ενεργοποιείται και μέσω ενός διακόπτη απελευθερώνει ένα σφυρί που σπάει μια μικρή φιάλη με υδροκυάνιο. Αν κάποιος αφήσει αυτό το σύστημα μόνο του για μια ώρα, μπορεί να υποθέσει ότι η γάτα είναι ακόμα ζωντανή, εάν στο μεταξύ δεν έχει διασπαστεί κάποιο άτομο. Η κυματοσυνάρτηση του συστήματος μπορεί να το εκφράσει, αν υπάρχει σε αυτή και η ζωντανή και η νεκρή γάτα (συγχωρήστε μου την έκφραση) αναμειγμένες ή διάχυτες εξίσου (Trimmer, 1980, σ. 331).

αυτές οι θεωρίες, τα συγγράμματα και τα δοκίμια, μιλούν κυρίως για τον κόσμο του φαίνεσθαι, δηλαδή το βασίλειο της εικόνας και του απτού. Φυσιολογικά λοιπόν στη δική μου σκέψη αναδύθηκε το ερώτημα: Τι ισχύει στον μυστήριο, φαντασμαγορικό κόσμο του ακούγεσθαι; Μία ενδελεχής μελέτη και ο ορισμός των *ακουστικών ομοιωμάτων* [‘*Aural simulacra*’] σε τι συμπεράσματα θα μπορούσε να μας οδηγήσει;

Μέσα από την πολυετή μου καλλιτεχνική δραστηριότητα στον τομέα της ηχητικής τέχνης, παρατηρώ πως στα έργα μου, όπως επίσης και στα έργα άλλων καλλιτεχνών, συνήθως δε χρησιμοποιείται η ακουστική πραγματικότητα, αλλά ομοιώματα αυτής. Προκειμένου το έργο να αποκτήσει την επιθυμητή αφηγηματικότητα, οι περισσότεροι ήχοι, η ηχητική ύλη, τα ηχητικά αντικείμενα ή ηχοτοπία, δεν είναι παρά ομοιώματα αντίστοιχων ήχων, ηχητικής ύλης, ηχητικών αντικειμένων και ηχοτοπιών. Κάθε έργο ωστόσο έχει τη δική του μοναδική διαλεκτική, νοηματική υπόσταση και αισθητική αξία. Με μία προσεκτική παρατήρηση, τα χρησιμοποιούμενα ηχητικά ομοιώματα, φαίνεται να διαθέτουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά ανάλογα με την αρχική ιδέα, τη μέθοδο, τη μορφολογία και την αισθητική του εκάστοτε έργου. Κάποιοι ήχοι λοιπόν φέρονται να είναι κατοπτρισμοί ακουστικών πραγματικοτήτων. Κάποιοι άλλοι πάλι, ακούγονται ως απλές μιμήσεις και ενίοτε κακές. Άλλοι ήχοι γίνονται αντιληπτοί ως πραγματικότητες, αλλά έχουν δημιουργηθεί κυριολεκτικά από το τίποτα και δε βασίζονται σε κάποιο προϋπάρχον πρότυπο το οποίο προσπαθούν να αντιγράψουν, ενώ τέλος υπάρχουν και ήχοι οι οποίοι προηγούνται οποιασδήποτε ακουστικής πραγματικότητας αντιγράφοντας μόνο τον εαυτό τους ως αμιγή ακουστικά προσομοιώματα.

Ξεκίνησε λοιπόν αυτό το ταξίδι ως έρευνα με την παραδοχή ανάγνωσης του ηχητικού σήματος ως σημείου, διερευνώντας τη διττή φύση του και τη σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου. Συνεχίστηκε με τη διερεύνηση τρόπων με τους οποίους το ηχητικό σήμα υφίσταται την οντολογική του μεταμόρφωση με καταλύτη το εκάστοτε μέσο, τρόπο παραγωγής και τη φαινομενολογική προσέγγισή του. Στη συνέχεια εξελίχθηκε με την εισαγωγή και ανάλυση του όρου *ακουστικό ομοίωμα*, αναγνωρίζοντας τις *τάξεις του ακούγεσθαι* [‘*orders of the heard*’] κατ’ αντιστοιχία με τις τάξεις της εικόνας, όπως αυτές περιγράφονται από τη βιβλιογραφία, ενώ αποκαλύφθηκε η σχέση μέσου και μηνύματος, πριν τελικά συστηθούν και αναδειχθούν μέσω σπονδυλωτής δημιουργικής διαδικασίας, νέες προσεγγίσεις στο πεδίο της τέχνης ήχου.

Η συγκεκριμένη διδακτορική διατριβή δεν παίρνει θέση ούτε έχει κριτική διάθεση όσον αφορά υπάρχουσες θεωρίες περί σημείων, συμβόλων, ομοιωμάτων,

υπερπραγματικότητας και ηχητικής τέχνης. Απώτερος σκοπός είναι η ανάδειξη μιας νέας προσέγγισης η οποία μπορεί να λειτουργήσει ως πλατφόρμα για περαιτέρω διάλογο και να αποτελέσει πηγή νέων ερωτημάτων προς διερεύνηση. Επίσης στοχεύει στη δημιουργία δρόμων μέσα από τους οποίους ενισχύεται η ακουστική ενσυναίσθηση του καλλιτέχνη και διευκολύνεται η βαθύτερη κατανόηση της αφηγηματικότητας ενός ηχητικού έργου από το ακροατήριο. Τέλος, σκοπός της συγκεκριμένης έρευνας είναι η συμβολή της στον εμπλουτισμό της θεματολογίας προς περαιτέρω διερεύνηση -ενδεχομένως πιο εξειδικευμένης- από την ακαδημαϊκή κοινότητα, καθώς επίσης και στο να αποτελέσει πηγή έμπνευσης σε πιθανές εναλλακτικές προσεγγίσεις ανάπτυξης νέων δημιουργικών εργαλείων από τους τεχνολόγους.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η πορεία από τη σύλληψη της ιδέας μέχρι την περάτωση της έρευνας και τη συγγραφή της διατριβής ήταν μακρά. Υπάρχει μία ιδιαίτερη δυσκολία να απαριθμήσω όλους εκείνους τους ανθρώπους οι οποίοι, ο καθένας και η κάθε μία με τον τρόπο τους, συνέβαλαν στην ολοκλήρωση της προσπάθειας αυτής.

Θα ξεκινήσω με τους ανθρώπους εκείνους οι οποίοι ήταν άμεσα εμπλεκόμενοι με την παρούσα έρευνα. Αρχικά λοιπόν, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον αναπληρωτή καθηγητή Απόστολο Λουφόπουλο, ο οποίος με ανοιχτό μυαλό και αυτί δέχθηκε να επιβλέψει αυτή την προσπάθεια και το έκανε προσφέροντας γνώση, εμπειρία, αλλά και πολυεπίπεδη βοήθεια η οποία αποδείχθηκε υπέρ-πολύτιμη. Επίσης τα μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής, καθηγητή Ιωάννη Ζάννο και τον πρύτανη του Ιονίου Πανεπιστημίου Ανδρέα Φλώρο για την εποικοδομητική κριτική τους, τις επισημάνσεις και τις παροτρύνσεις τους. Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τον Πρόεδρο Ανδρέα Γιαννακουλόπουλο καθώς και όλα τα μέλη του Τμήματος Τεχνών Ήχου και Εικόνας του Ιονίου Πανεπιστημίου, τους φοιτητές με τους οποίους είχα την ευκαιρία να συνεργαστώ, να διδάξω και να διδαχθώ με τη σειρά μου από εκείνους, καθώς και το προσωπικό της γραμματείας του τμήματος που πάντοτε ανταποκρίθηκε σε κάθε μου αίτημα με ταχύτητα και ακρίβεια.

Υπάρχουν συγκεκριμένοι άνθρωποι οι οποίοι είχαν σημαντικό ρόλο στη μέχρι τώρα ακαδημαϊκή μου πορεία και την εξέλιξή μου τόσο ως ερευνητή, όσο και ως καλλιτέχνη. Θα ήθελα να ευχαριστήσω λοιπόν την καθηγήτρια Salome Voegelin και τον καθηγητή και καλλιτέχνη John Wynne, οι οποίοι ήταν οι άνθρωποι που μου άνοιξαν την πόρτα της τέχνης του ήχου και πάντοτε με παρότρυναν να επιδιώξω την εξέλιξή μου μέσα στην Ακαδημία τόσο κατά τη φοίτησή μου ως μεταπτυχιακού φοιτητή στο *University of the Arts London*, όσο και στη μετέπειτα πορεία μου. Τον φιλόλογο Σπύρο Καλασαρίνη που με έμαθε να γράφω και να εκφράζομαι, ενώ επίσης τους συναδέλφους Vytis Puronas και Mark Peter Wright, πρώην συμφοιτητές μου, των οποίων η πορεία, οι μεταξύ μας συζητήσεις, καθώς επίσης και το δικό τους καλλιτεχνικό και ερευνητικό έργο, αποτέλεσε αστείρευτη πηγή έμπνευσης.

Θα συνεχίσω με ανθρώπους οι οποίοι βοήθησαν στην υλοποίηση και παρουσίασή των καλλιτεχνικών αποτελεσμάτων της διατριβής σε διεθνές επίπεδο. Έτσι λοιπόν

ευχαριστώ τον καλλιτέχνη και ακαδημαϊκό Peter Cusack ο οποίος, πέραν των πραγμάτων που μου δίδαξε, μου επέτρεψε να *κακοποιήσω* κομμάτι του *Chernobyl Frogs*. Επίσης τον ιδρυτή και διευθυντή του *Athens Digital Arts Festival* Ηλία Χατζηχριστοδούλου και την καλλιτεχνική διευθύντρια του φεστιβάλ Έλλη Άννα Περιστεράκη, που μου έδωσαν την ευκαιρία να παρουσιάσω ένα από τα έργα μου στον αρχαιολογικό χώρο του *ωρολογίου του Ανδρόνικου Κυρρήστου*. Τα ιδρυτικά στελέχη και επιμελητές του φεστιβάλ *Πριμαρόλια* Βασίλη Ψαρά και Νάνσυ Χαριτωνίδου, οι οποίοι εκτίμησαν το έργο μου και βοήθησαν στην περάτωση και παρουσίαση του. Την οργανωτική ομάδα του διεθνούς φεστιβάλ *minus20degree* για την υποστήριξη και φιλοξενία στο *Flachau* της Αυστρίας, καθώς και τον Enrique Tomás, ο οποίος επιμελήθηκε την έκθεση *Metaverse* στο πλαίσιο του φεστιβάλ *Ars Electronica* του 2020. Ένα ακόμα ευχαριστώ θα ήθελα απευθύνω στα μέλη της *Ελληνικής Εταιρείας Ακουστικής Οικολογίας* και του *Ελληνικού Συνδέσμου Συνθετών Ηλεκτροακουστικής Μουσικής*, που μου έδωσαν βήμα ώστε να παρουσιάσω κάποια από τα ευρήματά μου.

Στη συνέχεια θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερος τον εικαστικό καλλιτέχνη Γιάννη Μπούζο, γνωστό ως *ΩΑΝΝΕΣ*, για την πολύτιμη βοήθειά του και τη συμβολή του στην περάτωση του έργου *Flowers from the Uncanny Valley*, αλλά και για τη διαχρονική φιλία του. Επίσης ένα μεγάλο ευχαριστώ απευθύνεται στους καλλιτέχνες Γιάννη Κρανιδιώτη, Κυριάκο Τερζόπουλο, Θωμά Ματρακούκα, Μιχάλη Μπούζο, Μηνά Εμμανουήλ, καθώς επίσης και στην ομάδα σωματικού θεάτρου *Πλεύσις*.

Θα τελειώσω με τους ανθρώπους εκείνους οι οποίοι αν και δεν είναι ακαδημαϊκοί ή καλλιτέχνες, με την παρουσία τους και μόνο στη ζωή μου, με την ευφυΐα τους, την υποστήριξή τους και πάνω από όλα την υπομονή τους, συνετέλεσαν τα μέγιστα σε πολλά επίπεδα προκειμένου αυτή η προσπάθεια να ολοκληρωθεί.

Ευχαριστώ λοιπόν και **αφιερώνω το κείμενο αυτό στους εξής ανθρώπους: στη σύζυγό μου Ipek**, η οποία έζησε από πολύ κοντά όλη αυτή τη διαδικασία και με υποστήριξε σε κάθε επίπεδο, σηκώνοντάς με όταν έπεφτα και κρατώντας με πάντοτε σε εγρήγορση. **Τον πατέρα μου Γιώργο και τη μητέρα μου Μαρία** που με πίστεψαν, **την αγαπημένη μου γιαγιά Κυριακή**, η οποία έφυγε από τη ζωή στα μέσα της πορείας αυτής, και **τον αδελφό μου Νίκο**, ο οποίος με κράτησε σε πορεία στηρίζοντάς με σε πολύ δύσκολες στιγμές.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Περιεχόμενα.....	1
Εισαγωγή.....	5
Η λιτανεία των προσομοιωμάτων	7
Περί ακουστικής πραγματικότητας	12
Περί έρευνας και γραφής	14
Κεφάλαιο Πρώτο «Aural Simulacra»	17
Ενότητα Α.....	19
Το μονοπάτι της μεταμόρφωσης.....	21
Κανιβαλισμός	21
Σημεία και τέρατα	22
Τα μέσα και τα έξω	25
Οι τάξεις του ακούγεσθαι	29
Στο κατώφλι της υπερπραγματικότητας.....	29
Κρυφακούοντας	30
Ενότητα Β «Sisyphus in bits».....	35
Ανεβοκατεβαίνοντας.....	37
Το παράλογο	37
Ο βράχος και το βουνό από κώδικα	38
Χορός μεταμφιεσμένων	40
Μάσκες.....	40
Χορεύοντας	41
Ο πλαστικός ιπποπόταμος	43
Κεφάλαιο Δεύτερο «Η Μυστηριακή Τάξη»	47
Ενότητα Α.....	49
Κατοπτρισμοί	51
Νάρκισσος και Ηχώ	51
Λαλεί πουλί	52
Το μέσο και το μήνυμα	56
Θύμησες του μυστηρίου	59
Ακούγοντας προς τα μέσα	59
Ακούγοντας προς τα έξω.....	61
Ενότητα Β «Amalgama»	65
Παράλληλες τέχνες	67
Διαδικότητες	67
Αντιστοιχίσεις.....	68

Ηχητική αλχημική.....	71
Το μικρόφωνο σκαπάνη.....	71
Εκτέλεση.....	72
Αμάλαμα.....	75
Κεφάλαιο Τρίτο «Η Τάξη του Κακού».....	77
Ενότητα Α.....	79
Διαστροφή.....	81
Κρυφές αφηγήσεις.....	81
Κακοτοπιές.....	83
Όργανα βασανιστηρίων.....	87
Ουδέν κακόν αμιγές καλού.....	90
Ο καθρέφτης μες στον καθρέφτη.....	90
Καταλύτες (και πάλι).....	92
Ενότητα Β «Natural Perversion».....	95
Η τέχνη της μιμητικής.....	97
Ηχητικές καρικατούρες.....	97
Μουσικότητα.....	98
Φυσική διαστροφή.....	100
Από τη βιοακουστική στη βιομιμητική.....	100
Η γλώσσα της ηλεκτροακουστικής.....	101
Φαντασματοπλαστική.....	102
Πίσω από τη μάσκα.....	104
Κεφάλαιο Τέταρτο «Η Τάξη της Μαγείας».....	107
Ενότητα Α.....	109
Η [από]κρυφη απουσία.....	111
Μανιτάρι μαγικό.....	111
Το τέρας και ο δημιουργός του.....	113
Κάτι από το τίποτα.....	116
Ο μάγος.....	116
Ο νεκρομάντης.....	118
Ο αλχημιστής.....	119
Ενότητα Β «Flowers from the Uncanny Valley».....	121
Η ανοίκεια κοιλάδα.....	123
Ατέλειες.....	123
Μετουσίωση.....	126
Τελετή.....	128
Ο κακός μάγος.....	128
Ο φαντασματοπλάστης.....	129
Η ψυχή στο σώμα.....	132

Ηχοπερίπατος.....	133
Κεφάλαιο Πέμπτο «Αμιγή Προσομοιώματα».....	135
Ενότητα Α.....	137
Ανάσταση δίχως θάνατο.....	139
Salvatores Dei.....	139
Πλανήτης έρημος.....	142
Το μη ον, ον.....	144
Νέα πραγματικότητα.....	148
Τσοπανάκος ήμουνα.....	148
Ενός λεπτού σιγή.....	150
Ενότητα Β «Procession of the Simulacra».....	155
Προπόρευση.....	157
Προσέγγιση.....	157
Ηχητική αρχαιολογία.....	158
Λιτανεία.....	161
Σύνθεση.....	161
Κίνηση Πρώτη: 48000 Ονειρα.....	163
Κίνηση Δεύτερη: Αποκρύπτοντας πως δεν υπάρχει τίποτα.....	164
Κίνηση Τρίτη: Φτάνοντας το σύννεφο.....	165
Κίνηση Τέταρτη: Θάνατος και ανάσταση (εκ των προτέρων).....	166
Μετά-Σύμπαντα.....	167
Κεφάλαιο Έκτο «Έξοδος».....	169
Στη γλώσσα του σύμπαντος.....	173
Το τέταρτο βέλος του χρόνου.....	173
Όρια.....	175
Απέξω.....	178
Νέα εποχή.....	178
Δια-μέσου.....	180
Ταξίδι ↔ Προορισμός.....	183
Βιβλιογραφία.....	187
Ελληνόγλωση βιβλιογραφία.....	189
Ξενόγλωση βιβλιογραφία.....	191
Ηλεκτρονικές πηγές.....	197
Καλλιτεχνικά έργα / Φιλμογραφία / Εκθέσεις.....	200
Πηγές εικόνων.....	202
Παράρτημα Α.....	205
Παράρτημα Β.....	209
Παράρτημα Γ.....	211
Περίληψη.....	213

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σύμφωνα με το *Oxford English Dictionary* η λατινογενής λέξη *simulacrum* αναφέρεται σε μία αναπαράσταση κάποιου προσώπου ή πράγματος ('Simulacrum', 2010, σ. 1663). Το ίδιο λεξικό αποδίδει και μία δευτερεύουσα έννοια στη συγκεκριμένη λέξη και την ορίζει ως μία μη ικανοποιητική μίμηση ή υποκατάστατο. Διαφαίνεται λοιπόν, πως εξ ορισμού ο όρος επιδέχεται πολυδιάστατη ερμηνεία και σε περιπτώσεις, του αποδίδεται μία αρνητικότητα. Το θέμα περιπλέκεται, όταν προσπαθήσουμε να βρούμε μία ακριβή μετάφραση του όρου στα Ελληνικά. Η Άγγλο-Ελληνική έκδοση του *Oxford English Dictionary* δεν προσφέρει άμεση μετάφραση του όρου. Ωστόσο, ανατρέχοντας σε άλλες πηγές βρίσκουμε τις εξής μεταφράσεις: ομοίωμα, αναπαράσταση, μίμηση, αντίγραφο, προσομοίωση, απεικόνιση, εκπροσώπηση και είδωλο. Εάν παρακάμψουμε την Αγγλική γλώσσα και λάβουμε υπόψη τη λατινική προέλευση της λέξης, σύμφωνα με το *Λεξικόν Λατινοελληνικόν*, ετυμολογικά το *simulacrum* συνδέεται με τη λατινική ρίζα *similis*, η οποία σημαίνει *όμοιος* (Κουμανίδης, 1884, σ. 369). Η λέξη ομοίωμα στα Ελληνικά με τη σειρά της εμπεριέχει παρόμοια πολυδιάστατη ερμηνεία με τη λέξη *simulacrum*, κυρίως όσον αφορά το εννοιολογικό περιεχόμενο της. Για παράδειγμα ένα ομοίωμα μπορεί να είναι μία κακή απομίμηση, μία καλή αναπαράσταση, ένα ακριβές αντίγραφο ή μία προσομοίωση. Στο εξής λοιπόν, όταν αναφερόμαστε σε *simulacra*, θα εννοούμε ομοιώματα και το αντίστροφο.

Ο Πλάτωνας στον *Σοφιστή* προσπαθώντας να αποδείξει πως μία στρεβλωμένη αλήθεια μπορεί να εξαπατήσει πως είναι ορθή, αλλά μπορεί να αποκαλυφθεί ως εσφαλμένη, εάν ερμηνευθεί με συγκεκριμένο τρόπο, είναι από τους πρώτους οι οποίοι επιχείρησαν μία σε βάθος ανάλυση της έννοιας των ομοιωμάτων. Στον καταγεγραμμένο διάλογο του Θεαίτητου με τον Ξένο Ελεάτη συγκεκριμένα αναφέρεται:

ΞΕ. Και λοιπόν τι κάνουνε τώρα οι καλλιτέχνες; Δεν αφήνουνε κατά μέρος την αλήθεια και δε βάζουνε στα ομοιώματα που κατασκευάζουν, όχι τις πραγματικές συμμετρίες, παρά εκείνες, που θα φαίνονται πως είν' ωραίες;

ΘΕΑΙ. Και βέβαια.

ΞΕ. Το ένα λοιπόν είδος, αφού είν' εντελώς όμοιο με το πρότυπο, δεν είναι σωστό να τ' ονομάσουμε ομοίωμα ή εικόνα;

ΘΕΑΙ. Βέβαια.

ΞΕ. Και το σχετικό μέρος της μιμητικής τέχνης δεν πρέπει να τ' ονομάσουμε, όπως είπαμε και πριν, απεικονιστική;

ΘΕΑΙ. Έτσι πρέπει να τ' ονομάσουμε.

ΞΕ. Από την άλλη μεριά το έργο εκείνο, που φαίνεται να μοιάζει με τ' όμορφο πρότυπο, γιατί δεν το κοιτάζουμε όμορφα, αν όμως μπορούσε κανείς να πάρει την ικανότητα να το κοιτάξει με αρκετή προσοχή, τότες δε μοιάζει καθόλου με κείνο, που λέει πως μοιάζει, πως να τ' ονομάσουμε; Άραγες, αφού φαντάζει πως μοιάζει, μα δε μοιάζει, δεν πρέπει να τ' ονομάσουμε φάντασμα;

ΘΕΑΙ. Τι άλλο βέβαια;

ΞΕ. Αυτό λοιπόν δεν είν' ένα πάρα πολύ μεγάλο μέρος από τη ζωγραφική κι απ' όλη την άλλη μιμητική;

ΘΕΑΙ. Πως δεν είναι;

ΞΕ. Αυτά λοιπόν είναι τα δυό είδη της ειδωλοποιητικής τέχνης που έλεγα, η απεικονιστική και η φαντασματοπλαστική.

ΘΕΑΙ. Σύμφωνα.

(2016, σ. 245)

Ο Πλάτωνας ορίζει την τέχνη δημιουργίας ομοιωμάτων ως ειδωλοποιητική και την διαχωρίζει σε απεικονιστική και φαντασματοπλαστική. Η απεικονιστική είναι η τέχνη της δημιουργίας ενός ομοιώματος το οποίο αποτελεί πιστή αναπαράσταση της πραγματικότητας, ενώ η φαντασματοπλαστική αναφέρεται στην τέχνη της παραγωγής ομοιωμάτων τα οποία έχουν σημαντικές διαφορές από το αυθεντικό. Είναι δηλαδή, σκοπίμως μη ακριβή αντίγραφα του πραγματικού προκειμένου να εξυπηρετηθεί ένας στόχος από τον καλλιτέχνη. Παρατηρούμε λοιπόν πως από την πρώιμη αυτή ανάλυση της έννοιας του ομοιώματος, αναδεικνύεται η πολυπλοκότητα και ο πλουραλισμός φιλοσοφικών δρόμων, οι οποίοι ανοίγονται και μπορούν να ακολουθηθούν, αν προσπαθήσουμε να σκεφτούμε περί ομοιωμάτων και πραγματικότητας. Αυτό το ανοιχτό πεδίο μελέτης και στοχασμού έχει αποτελέσει βάση και πηγή ανατροφοδότησης έρευνας σε διάφορες ιστορικές περιόδους κατά τις οποίες αναλύθηκε φιλοσοφικά και αναδείχθηκε μέσω καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Τα ομοιώματα στην τέχνη και τη λογοτεχνία διακατέχουν μείζονα θέση και έχουν ασκήσει σημαντική επιρροή στα πολιτιστικά δρώμενα, στα οποία, αν εμβαθύνουμε, μπορούμε να ανακαλύψουμε σημαντικά στοιχεία τόσο, όσον αφορά τη παραγωγή και

χρήση των ομοιωμάτων, όσο και την οντολογική τους διάσταση. Σημαντικό παράδειγμα από τον χώρο της τέχνης αποτελεί το έργο του A. Warhol «Marilyn Diptych» (1962). Το συγκεκριμένο έργο ενώ φαινομενικά είναι μία επαναλαμβανόμενη εικόνα ανθρώπου, ουσιαστικά μπορεί να αποτελέσει θέμα συζήτησης όσον αφορά την οντολογία της απεικόνισης. Εάν προσπαθήσουμε να αναζητήσουμε την πραγματικότητα που βρίσκεται πίσω από την εικόνα και πραγματοποιήσουμε μία αντίστροφη γενεαλογία, ξεκινάμε από την πρωτότυπη μεταξοτυπία της Marilyn του Warhol, συνεχίζουμε με την κομμένη φωτογραφία δημοσιότητας της Marilyn που χρησιμοποίησε ο Warhol και καταλήγουμε στην ίδια τη Marilyn στη φωτογράφιση (Bennett-Carpenter, 2000, σ. 32). Το θέμα όμως γίνεται εξαιρετικά πολύπλοκο, όταν προσπαθήσουμε να εξετάσουμε εάν αυτό είναι το αυθεντικό από το οποίο εκπορεύονται τα παραπάνω ομοιώματα. Καθώς εξετάζουμε περαιτέρω, αναγνωρίζουμε ότι ακόμη και η *πραγματική* Marilyn στη φωτογράφιση πόζαρε σε κάποιο σετ. Στη συνέχεια, ανακαλούμε στη μνήμη μας επίσης το γεγονός ότι η Marilyn Monroe είναι η ίδια ένα καλλιτεχνικό όνομα για το πρωτότυπο όνομά της, Norma Jeane. Ακόμα και σε αυτό το σημείο της γενεαλογίας μπορούμε να δεχτούμε ότι βρήκαμε την πραγματική Marilyn; Είναι η Norma Jeane αναγκαστικά πιο αληθινή από τη Marilyn του Warhol; Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι η Marilyn του Warhol είναι πιο αληθινή από τη (φανταστική) εικόνα της Norma Jeane στο σπίτι της, μακριά από τα φώτα της δημοσιότητας (2000, σ. 33); Παρατηρούμε λοιπόν πως συμβαίνει να υπάρχουν πολλά ομοιώματα εκ των οποίων όμως το ένα είναι ομοίωμα ενός άλλου και ούτω καθεξής, καταλήγοντας στην αδυναμία να αναγνωρίσουμε το αυθεντικό, με την τελική εικόνα να έχει γίνει πλέον πιο πραγματική από την όποια πραγματικότητα -αν υπάρχει τέτοια- ενδεχομένως προσπαθεί να μετουσιώσει.

Στη λογοτεχνία αντίστοιχα το simulacrum εμφανίζεται πολλές φορές σε κεντρικό ρόλο και διεγείρει τη φαντασία μας και την ερευνητική μας διάθεση. Ένα χαρακτηριστικό έργο είναι το διήγημα του Philip K. Dick, *Do androids dream of electric sheep?* (1968). Πρόκειται για μία ιστορία που παρουσιάζει έναν ολόκληρο κόσμο ο οποίος βασίζεται στην προσομοίωση. Ο πρωταγωνιστής ως κυνηγός επικηρυγμένων ανδροειδών προσπαθεί να ξεχωρίσει το αληθινό από το κατασκευάσμα και να εξουδετερώσει τη ρεπλίκά. Η ομοιότητα των ανδροειδών με τους ανθρώπους στον κόσμο του Dick είναι τέτοια που μόνο ένα τεστ συμπάθειας μπορεί να αποκαλύψει τη φύση του υποκειμένου, καθώς η μόνη διαφορά είναι πως τα ανδροειδή αδυνατούν να επιδείξουν τέτοια συναισθήματα. Όλα αυτά συμβαίνουν σε μία εποχή που τα ζώα έχουν εξαφανιστεί και αντικατασταθεί από μηχανικά

και επίσης υπάρχουν συσκευές που προσομοιώνουν συναισθήματα. Το μυθιστόρημα του Dick απεικονίζει το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό της μεταμοντέρνας εποχής· τον περιορισμό στην ανθρώπινη γνώση της αλήθειας και της πραγματικότητας. Συνεπώς, στον κόσμο όπου η πραγματικότητα αντικαθίσταται από προσομοιώσεις, η έννοια της αλήθειας χάνεται (Hemmat & Shabrang, 2020, σ. 169).

Πέραν της τέχνης και της λογοτεχνίας, η ολοένα αυξανόμενη εμφάνιση ομοιωμάτων στην καθημερινότητα μιας δυτικοποιημένης κοινωνίας, κυρίως κατά το τελευταίο τέταρτο του εικοστού αιώνα, είχε ως συνέπεια να γραφτούν και να δημοσιευτούν σημαντικά κείμενα τα οποία αφορούν στη μελέτη εννοιών, όπως το ομοίωμα και η υπερπραγματικότητα. Σημαντική συνεισφορά είχαν μεταμοντερνιστές θεωρητικοί όπως ο J. Baudrillard, ο U. Eco και ο G. Deleuze μεταξύ άλλων. Κατά την κορύφωση της μελέτης της θεματικής αυτής ενότητας, ως υπερπραγματικότητα παρουσιάζεται η κατάσταση κατά την οποία, όπως και στον κόσμο του P.K. Dick, είναι εξαιρετικά δύσκολο να διαχωριστεί το πραγματικό από το κατασκευασμένο. Όπως αναφέρει συγκεκριμένα ο Baudrillard, η υπερπραγματικότητα είναι η δημιουργία μέσω μοντέλων ενός πραγματικού χωρίς προέλευση ή πραγματικότητα (Baudrillard, 1994, σ. 1). Στη συνέχεια περιγράφει τέσσερα διαδοχικά στάδια της εικόνας-συμβόλου, δηλαδή διαφορετικών οντολογικά διαδοχικών τύπων ομοιωμάτων: Έναν κατοπτρισμό της πραγματικότητας, μία κακή απομίμηση της πραγματικότητας, μία πιστή απομίμηση πραγματικότητας που αποκρύπτει την απουσία αυθεντικού και τέλος την εικόνα-σύμβολο, η οποία δεν ανήκει πια στις τάξεις της εικόνας (1994, σ. 6). Αυτό το τελευταίο στάδιο είναι εκείνο το οποίο ονομάζει *αμιγές προσομοίωμα* [‘pure simulacrum’].

Όσον αφορά τα ομοιώματα επίσης με τη σειρά του ο G. Deleuze αναφέρει:

Τα simulacra ή φαντάσματα δεν είναι απλώς αντίγραφα αντιγράφων, εκφυλισμένες εικόνες με απείρως χαλαρές σχέσεις ομοιότητας [...] τα simulacra είναι δαιμονικές εικόνες απογυμνωμένες από κάθε ομοιότητα.

(2004, σ. 155)

Διακρίνουμε μία ομοιότητα και μία διαφορά στις αναλύσεις των δύο αυτών θεωρητικών. Αυτό στο οποίο ο Deleuze αναφέρεται ως simulacrum, ουσιαστικά ταυτίζεται με το αμιγές προσομοίωμα του Baudrillard, το οποίο και για τους δύο στοχαστές είναι κάτι το οποίο αποτελεί μία πραγματικότητα δίχως αναφορά σε κάποια προϋπάρχουσα. Ωστόσο,

στα γραπτά του ο Baudrillard υιοθετεί μία αρνητική στάση απέναντι στο φαινόμενο το οποίο ο ίδιος ονομάζει *προπόρευση των ομοιωμάτων* για το οποίο αναφέρει:

Τέτοια είναι η λογική των προσομοιωμάτων, δεν είναι πια αυτή του θείου προορισμού, είναι αυτή της προπόρευσης των μοντέλων, αλλά είναι εξίσου αδυσώπητη. Και είναι εξαιτίας αυτού που τα γεγονότα δεν έχουν πλέον νόημα: δεν είναι ότι είναι ασήμαντα από μόνα τους, είναι ότι προηγήθηκε το μοντέλο από αυτά, με το οποίο οι διαδικασίες τους απλώς συνέπεσαν.

(Baudrillard, 1994, σ. 57)

Αντίθετα ο Deleuze παρόλο που τα χαρακτηρίζει δαιμονικά, στην ανάλυσή του δεν τηρεί παρόμοια στάση. Αξίζει λοιπόν να επισημάνουμε πως κατά την εργασία μας, ενώ στοχεύουμε στην εμβάθυνση της κατανόησης των ομοιωμάτων και των αμιγών προσομοιωμάτων στο πεδίο των τεχνών του ήχου, ακολουθώντας κυρίως τους ορισμούς οι οποίοι διατυπώθηκαν από τον Baudrillard, είναι εκτός στόχου μας η όποια κριτική διάθεση σε ό,τι αφορά το φαινόμενο της προπόρευσης αυτής των ομοιωμάτων. Αντίθετα, ακολουθούμε μία τακτική προσέγγισης των φαινομένων που παρατηρούνται στη θεματική σε συμφωνία με τον τρόπο προσέγγισης του U. Eco, ο οποίος κυρίως προσπαθεί να παρατηρήσει και να ανακαλύψει τον ρόλο τους μέσα στον κόσμο, όσο και τα χαρακτηριστικά της αναδυόμενης υπερπραγματικότητας, παρά να ασκήσει οποιαδήποτε είδους κριτική, αρνητική ή θετική. Μία χαρακτηριστική φράση, η οποία αναδεικνύει τη διάθεση αυτή βρίσκεται στο σύγγραμμά του *Travels in Hyperreality* και αναφέρει ότι η ψεύτικη φύση ανταποκρίνεται πολύ περισσότερο στις απαιτήσεις της ονειροπόλησής μας (2014, σ. 44). Αυτή είναι και η δική μας διάθεση: Ένα ταξίδι από την ακουστική πραγματικότητα προς την ακουστική υπερπραγματικότητα, προσπαθώντας να ανακαλύψουμε αλήθειες στο αιθέριο βασίλειο του ακούγεσθαι με οδηγό τις αναλύσεις και τους ορισμούς που προέρχονται από το βασίλειο της εικόνας.

Ως πραγματικότητα ορίζεται:

Το σύνολο όσων υπάρχουν αντικειμενικά, ανεξαρτήτως του τρόπου με τον οποίο τα προσλαμβάνει ο άνθρωπος (ως γνωστικό υποκείμενο), κατ' αντιδιαστολή προς το φανταστικό, το νοούμενο ή το παριστάμενο.

(‘Πραγματικότητα’, 2002, σ. 1461)

Πολύ συχνά σε συζητήσεις περί πραγματικότητας συνδέουμε το πραγματικό με το απτό ή το φαίνεσθαι. Ωστόσο, καθώς η πραγματικότητα γίνεται αντιληπτή από το σύνολο των αισθήσεων, εάν εμείς εστιάσουμε στην αίσθηση της ακοής, τότε σκιαγραφείται το γενικότερο πλαίσιο στο οποίο κινείται η έρευνά μας. Ο όρος *ακουστική πραγματικότητα* δεν είναι τίποτε άλλο λοιπόν από την αναγωγή του ορισμού της πραγματικότητας σε αυτό που εμείς ονομάζουμε *βασιλείο του ακούγεσθαι*. Παραφράζοντας επομένως τον ορισμό της πραγματικότητας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι ως ακουστική πραγματικότητα ορίζεται η κατάσταση των ηχητικών σημάτων, όπως αυτά ηχούν και όχι όπως τα φανταζόμαστε ή θα μπορούσαν να ακούγονται. Παρόλο που στη βιβλιογραφία δεν υπάρχει συγκεκριμένος ορισμός της ακουστικής πραγματικότητας, έχουν γραφτεί πολλά κείμενα τόσο για αυτό το θέμα όσο και για τις προεκτάσεις του.

Στις αρχές του εικοστού αιώνα η βιομηχανική επανάσταση μύησε το αυτί σε πληθώρα νέων ήχων και θορύβων οι οποίοι εντάχθηκαν στην ανθρώπινη καθημερινότητα κυρίως στα αστικά κέντρα. Ο φουτουριστής και μουσικός L. Russolo υποστήριξε στο μανιφέστο του *The Art of Noise*, σε ένα μουσικολογικό πλαίσιο, πως αρχικά η μουσική τέχνη αναζητούσε την απαλή και διαυγή καθαρότητα του ήχου. Έπειτα συνδύασε διαφορετικούς ήχους, με σκοπό να χαϊδέψει το αυτί με απαλές αρμονίες, ενώ πλέον η μουσική τέχνη στοχεύει στα πιο τρανταχτά, πιο περίεργα και παράφωνα ηχητικά αμαλγάματα (1967, σ. 5). Τόσο κατά το σιωπηλό όμως -όπως το υπονοεί ο Russolo- παρελθόν, όσο και έπειτα από την εισαγωγή των θορύβων στο μουσικό και κατ' επέκταση καλλιτεχνικό γίγνεσθαι, ουσιαστικά συζητούμε για ακουστική πραγματικότητα. Δεν έχει σημασία εάν η πηγή παραγωγής ηχητικού σήματος είναι ένας ζωντανός κούκος ή ένας κουρδιστός. Αυτό που έχει σημασία είναι εάν αυτό το σήμα μαζί με το εννοιολογικό περιεχόμενο του, συνδέονται

με κάποια ακουστική πραγματικότητα. Με άλλα λόγια το κάλεσμα ενός κούκου είναι μία ακουστική πραγματικότητα. Το κάλεσμα ενός κούκου εκκρεμούς ρολογιού είναι επίσης, αλλά αποτελεί την ακουστική πραγματικότητα ενός κούκου εκκρεμούς ρολογιού. Το μανιφέστο του Russolo αναγνωρίζεται σήμερα ως ορόσημο και σηματοδοτεί ένα σημείο καμπής, όσον αφορά τη δημιουργία και εξέλιξη αυτού που σήμερα ονομάζεται τέχνη ήχου. Όλα όμως έγιναν περισσότερο περίπλοκα και ενδιαφέροντα με την άνθιση των τεχνολογιών καταγραφής και αναπαραγωγής, αλλά και τα ψηφιακά εργαλεία τα οποία πλέον μπορούν να μεταμορφώσουν τα ηχητικά σήματα με τρόπο τέτοιο που καθίστανται παντελώς μη αναγνωρίσιμα. Επίσης με την πάροδο των χρόνων έχουμε πλέον στη διάθεσή μας εργαλεία τα οποία όχι απλώς μπορούν να δημιουργήσουν έναν ήχο από το τίποτα, αλλά μπορούν επιπλέον να μετατρέψουν έναν ήχο σε ακολουθίες ψηφίων, οι οποίες μπορούν να αποθηκευτούν και να διαμοιραστούν σε όλο τον κόσμο ακαριαία μέσω του διαδικτύου. Αυτές οι εξελίξεις άνοιξαν νέους δρόμους έρευνας, πειραματισμού και θεωρητικών αναζητήσεων. Ειδικά κατά το μέσο του προηγούμενου αιώνα, όπου τα διάφορα μέσα ηχητικής καταγραφής, παραγωγής και αναπαραγωγής έγιναν πιο προσιτά και διαδεδομένα, παρατηρήθηκε μία αξιοσημείωτη άνθιση στον κλάδο χρήσης του ήχου ως μέσου δημιουργικής έκφρασης, αλλά σηματοδοτήθηκε επίσης μία άνθιση της θεωρητικής μελέτης του ήχου και της πράξης της ακρόασης. Από την πλευρά μας λοιπόν διερευνούμε την οντολογική μεταμόρφωση του ηχητικού σήματος στην εκάστοτε κατάσταση στην οποία έχει περιέλθει σε σχέση με την ακουστική πραγματικότητα, λαμβάνοντας υπόψη το πώς η πραγματικότητα αυτή διαμορφώνεται κάθε εποχή.

Με σημεία εκκίνησης την ακουστική πραγματικότητα, τη φιλοσοφία και την ιστορία της τέχνης του ήχου, όπως αναφέραμε και στο προλογικό σημείωμα, απώτερος στόχος της συγκεκριμένης διδακτορικής διατριβής είναι η σε βάθος διερεύνηση και κατανόηση -μέσω καλλιτεχνικής δημιουργίας- των εννοιών της ακουστικής υπερπραγματικότητας και των ακουστικών ομοιωμάτων. Συγκεκριμένα εξαρχής τέθηκαν δύο κύριοι στόχοι:

1. Η ανάδειξη και τεκμηρίωση του όρου *ακουστικό ομοίωμα* ['aural simulacrum'] και ο καθορισμός ενός πλαισίου μελέτης της οντολογίας και των ιδιοτήτων του στο πεδίο της ηχητικής τέχνης, τόσο όσον αφορά τις επιπτώσεις που έχει στη δημιουργική διαδικασία όσο και στην αντίληψη του ακροατηρίου.
2. Η δημιουργία και παρουσίαση πρωτότυπων έργων ηχητικής τέχνης, τα οποία βασίζονται αποκλειστικά στη χρήση και αναδεικνύουν τις αισθητικές, εννοιολογικές και αφηγηματικές ιδιότητες των ακουστικών ομοιωμάτων των διάφορων τύπων.

Καθώς η παρούσα έρευνα είναι καλλιτεχνικού ενδιαφέροντος, όπως αναμενόταν ανέδειξε κατά την εξέλιξή της νέα ερωτήματα, τα οποία την ανατροφοδότησαν με αποτέλεσμα η μεθοδολογία που υιοθετήσαμε να αποκτήσει ένα δυναμικό χαρακτήρα. Η F. Schroeder, σε ένα άρθρο της στο οποίο επιχειρεί να αποσαφηνίσει τη σχέση μεταξύ δημιουργικής διαδικασίας και έρευνας, σχολιάζει:

Αντί να σκεφτόμαστε έναν οριοθετημένο και διπολικό τρόπο με την πρακτική άσκηση από τη μία πλευρά και την έρευνα από την άλλη [...] υποστηρίζω ότι οι δημιουργοί έχουν καθήκον προσωπικά να συνδέσουν την πρακτική με την έρευνα. Θέλω να προτείνω να αναφερόμαστε πιο αποφασιστικά στον όρο *πρακτική έρευνα* [...] και με αυτόν τον τρόπο να αρνηθούμε την ανύψωση της έρευνας πάνω από την πρακτική.

Υπάρχει πράγματι μία σημαντική διαφορά του όρου *πρακτική έρευνα* ['practice research'] από τους κοινώς χρησιμοποιούμενους ακαδημαϊκούς όρους, όπως *έρευνα βασισμένη στην πρακτική* ['practice based research'], καθώς το δεύτερο υπαινίσσεται μία απολογητική στάση του καλλιτέχνη ως προς την έρευνα. Στην παρούσα διδακτορική διατριβή, υιοθετούμε το μοντέλο το οποίο προτείνει η Schroeder, δηλαδή την πρακτική έρευνα, η οποία βασίζεται στην *ενσαρκωμένη γνώση* ['embodied knowing']. Όπως αναφέρουν οι E. Barret και B. Bolt σχολιάζοντας το βιβλίο του καλλιτέχνη D. Hockney με τίτλο *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters* (2006), οι εκτιμήσεις του καλλιτέχνη επιδεικνύουν ένα πολύ συγκεκριμένο είδος γνώσης, μια γνώση που προκύπτει από τον χειρισμό υλικών στην πράξη (Barret & Bolt, 2010, σ. 29). Με παρόμοιο τρόπο προσεγγίσαμε λοιπόν από την πλευρά μας του δύο αρχικούς στόχους τους οποίους θέσαμε· με υλικά τα ηχητικά ομοιώματα και εργαλεία τα μέσα παραγωγής και αναπαραγωγής τους. Χρειάζεται ωστόσο να διευκρινίσουμε ότι η μέθοδος της πρακτικής έρευνας στην οποία αναφερθήκαμε και υιοθετήσαμε, δεν αποκλείει τη θεωρητική μελέτη και τεκμηρίωση τόσο της πορείας όσο και του αποτελέσματος. Αντιθέτως, η θεωρία και η πράξη κινήθηκαν παράλληλα ως δύο *οριζόντιες φωνές* οι οποίες δένουν αρμονικά με αντιστικτικό τρόπο η μία με την άλλη. Η θέση της μίας σε κάθε στάδιο της ερευνητικής διαδικασίας επηρέασε την εξέλιξη της άλλης και αντιστρόφως, σαν ένα κλειστό κύκλωμα συνεχούς λειτουργίας. Πρόκειται για μία σπονδυλωτή δημιουργική διαδικασία τροφοδοτούμενη από τη θεωρητική μελέτη και το αντίστροφο, έως την επίτευξη του τελικού στόχου μέσα από μια προσπάθεια απάντησης επιμέρους ερωτημάτων, τα οποία εξελίχθηκαν με εξίσου δυναμικό τρόπο και παράλληλα με την πορεία της έρευνας.

Η πρακτική έρευνα ωστόσο και κυρίως όταν αυτή πρόκειται να αξιολογηθεί μέσα από τις διαδικασίες της ανώτατης εκπαίδευσης, είναι απαραίτητο να συνοδεύεται από μία γλωσσική επεξήγηση. Η συγκεκριμένη διδακτορική διατριβή υιοθετεί την προσέγγιση που περιγράφει ο S. Goddard, κατά την οποία τόσο η πρακτική άσκηση όσο και η γραπτή εξήγησή της πρέπει να αντιμετωπίζονται ως δημιουργικές διαδικασίες· μαζί και ξεχωριστά. (2010, σ. 113). Ειδικά στην περίπτωση μας όπου οι θεωρητικές υποθέσεις βασίζονται σε φιλοσοφικές αναλύσεις και τα επιμέρους εξαγόμενα συμπεράσματα έχουν το ρόλο στοιχείων εισόδου και εξόδου σε ένα κύκλωμα ανατροφοδότησης, υιοθετούμε την άποψη του Deleuze ο οποίος σημειώνει:

Η φιλοσοφική θεωρία είναι και η ίδια πρακτική άσκηση, όσο και αντικείμενο. Δεν είναι περισσότερο αφηρημένη από το αντικείμενό της. Είναι μία πρακτική άσκηση των εννοιών και πρέπει να κρίνεται υπό το φως άλλων πρακτικών με τις οποίες εμπλέκεται.

(1989, σ. 280).

Η αντιστικτική σχέση μεταξύ θεωρίας και πράξης την οποία αναφέραμε λοιπόν, αντικατοπτρίζεται στο τελικό αποτέλεσμα το οποίο δεν είναι μόνο τα καλλιτεχνικά έργα τα οποία παρήχθησαν ως αποτέλεσμα της έρευνας, αλλά και το παρόν κείμενο το οποίο τα συνοδεύει και το οποίο αντιμετωπίζεται εξίσου ως δημιουργική διαδικασία.

Η συγκεκριμένη διδακτορική διατριβή έχει γραφτεί με βάση αυτό το πρότυπο. Η έρευνα και η γραπτή εξήγησή της αντιμετωπίζονται ως δημιουργικές διαδικασίες, ωστόσο προκειμένου να μπορέσει να αξιολογηθεί η εργασία μέσα από τις διαδικασίες της ακαδημαϊκής κοινότητας, συστήνουμε κάποιες ιδιαιτερότητες. Το πρακτικό σκέλος της έρευνας αποτελείται από την σύλληψη, ανάπτυξη, παραγωγή και παρουσίαση πέντε διαφορετικών έργων. Αντίστοιχα λοιπόν και η διατριβή είναι χωρισμένη σε πέντε βασικά κεφάλαια κάθε ένα από τα οποία αναφέρεται σε ένα και μοναδικό έργο. Στο τέλος έχει προστεθεί ένα έκτο κεφάλαιο το οποίο λειτουργεί ως σημείο συναρμογής. Κάθε ένα από τα πέντε πρώτα κεφάλαια είναι χωρισμένο σε δύο ενότητες. Η πρώτη ενότητα είναι γραμμένη σε πρώτο πρόσωπο με λογοτεχνικό και φιλοσοφικό τρόπο ακολουθώντας το μοντέλο δημιουργικής γραφής που αναφέραμε. Καταπιάνεται με την πορεία της ερευνητικής διαδικασίας υιοθετώντας ένα χαρακτήρα αφήγησης και δεν είναι κάτι άλλο από τη μετουσίωση της ενσάρκωμένης γνώσης -απόρροια της πρακτικής έρευνας- σε λέξεις. Η δεύτερη ενότητα κάθε κεφαλαίου αναφέρεται άμεσα στο εκάστοτε έργο αναλύοντάς το συγκεκριμένα, τόσο τεχνικά όσο και νοηματικά υιοθετώντας μία ακαδημαϊκή προσέγγιση. Η ιδιαιτερότητα βρίσκεται στο γεγονός ότι αν κανείς θελήσει να διαβάσει μόνο τις πρώτες ενότητες κάθε κεφαλαίου, θα έχει την εμπειρία ανάγνωσης ενός πλήρους και ανεξάρτητου κειμένου φιλοσοφικής αναζήτησης διαμορφωμένο με βάση αρχές δημιουργικής γραφής, το οποίο χωρίς να αποκαλύπτεται, σχετίζεται με την πρακτική ερευνητική διαδικασία. Σκοπός μας είναι στο εγγύς μέλλον να δημοσιεύσουμε διεθνώς το κείμενο αυτό ως ένα ενιαίο φιλοσοφικό σύγγραμμα σε μορφή η οποία ξεφεύγει από τα πλαίσια της ακαδημίας και απευθύνεται σε ευρύτερο κοινό.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

«Aural Simulacra»

ΕΝΟΤΗΤΑ Α

Διορατικός: Jean Baudrillard

Δάσκαλος: Ferdinand de Saussure

Πατέρας: Pierre Schaeffer

Φίλος του πατέρα: Michel Chion

Στοχαστής: Seth Kim-Cohen

Βιολόγος: Francisco Lopez

Φίλος μου: Mark Peter Wright

Φιλόσοφος: Maurice Merleau-Ponty

Γκουρού: Marshall McLuhan

Άγγλος ρεμπέτης: Peter Cusack

Ένας από τους πέντε Ρώσους: Nikolai Rimsky-Korsakov

Γιόγκι: John Cage

ΚΑΝΙΒΑΛΙΣΜΟΣ

Φαντάσου μία δίνη, μία σπείρα αποτελούμενη από πράγματα που δεν έχουν σχέση με οποιαδήποτε πραγματικότητα και όμως υπάρχουν. Σημεία και σύμβολα κατασκευασμένα, δίχως αναφορά, στροβιλίζονται και πλησιάζουν αργά, σαν το νεφέλωμα της Ανδρομέδας που πλησιάζει τον γαλαξία μας. Έρχονται για να καταβροχθίσουν τον κόσμο μας. Όπως είπε κάποτε ένας **διορατικός** μεταμοντερνιστής,² φτάνει η εποχή των ομοιωμάτων και των προσομοιώσεων, η οποία ξεκινά με τη μετάβαση από σημεία τα οποία αποκρύπτουν κάτι, σε σημεία που αποκρύπτουν πως δεν υπάρχει τίποτα (Baudrillard, 1994, σ. 6). Παρατηρώ τον κόσμο γύρω μου και βλέπω ψεύτικα όντα, ρομπότ, πλαστικούς κροκόδειλους, κέρινες διασημότητες, ψηφιακά άβαταρ και δέντρα με φύλλα που δεν είναι πράσινα λόγω της χλωροφύλλης, αλλά λόγω της μετάφρασης δυαδικού κώδικα σε εικόνα. Είναι πράγματι σαν να αντικαθίσταται το πραγματικό με ομοιώματά του και σε περιπτώσεις, με πράγματα τα οποία δεν αναφέρονται σε οτιδήποτε πραγματικό. Αυτή η μεταμόρφωση δε συμβαίνει από τη μία στιγμή στην άλλη, ούτε έχουμε φτάσει στο κρίσιμο σημείο πλήρους αντικατάστασης της πραγματικότητας από μία απόλυτα νέα πραγματικότητα. Είναι μία συνεχής, αργή και συνήθως μη αντιληπτή διαδικασία, κάτι σαν διαγαλαξιακός κανιβαλισμός· ο γαλαξίας του πραγματικού στροβιλίζεται, χορεύει γύρω από και συγκρούεται με τον γαλαξία των προσομοιωμάτων. Οι δύο γαλαξίες αναμειγνύουν την ύλη τους, συγχωνεύονται έως ότου να γίνουν ένα· κάτι νέο. Ο ρυθμός είναι τέτοιος που τα ενσυνείδητα όντα τα οποία ενδεχομένως βιώνουν τη διαδικασία, πιθανότατα δεν την αντιλαμβάνονται. Αντιδράσεις λαμβάνουν χώρα, καταλύτες ενεργοποιούνται και η μεταμόρφωση της πραγματικότητας ξεκινά. Ο διορατικός μίλησε για τέσσερα διαδοχικά στάδια της μεταμόρφωσης της εικόνας. Η εικόνα-σύμβολο αλλάζει και εξελίσσεται. Με εκκίνηση την πραγματικότητα μυείται στην μυστηριακή τάξη, έπειτα στην τάξη του κακού, συνεχίζει στην τάξη της μαγείας έως ότου υποστεί την τελική του μεταμόρφωση, όπου περνά πέρα από τη νοητή γραμμή που οριοθετεί το βασίλειο του πραγματικού,

² Την περίοδο που ο Jean Baudrillard δίδασκε κοινωνιολογία στο πανεπιστήμιο Nanterre, συνεργάστηκε με τον φιλόσοφο H. De Battenburge, ο οποίος τον περιέγραψε ως *διορατικό* (Simmons, 1982, σ. 9).

αποκόπτοντας εντελώς τον εαυτό του από οποιαδήποτε σχέση με οποιαδήποτε προϋπάρχουσα πραγματικότητα και γίνεται ένα αμιγές προσομοίωμα (1994).

ΣΗΜΕΙΑ ΚΑΙ ΤΕΡΑΤΑ

Όλα αυτά συμβαίνουν στο βασίλειο του φαίνεσθαι και με τη σειρά μου αναρωτιέμαι τι μπορεί να ισχύει στο βασίλειο του ακούγεσθαι. Το μυαλό μου τείνει να πραγματοποιήσει μία αναγωγή. Προσπαθώ να ανακαλύψω μία αντιστοιχία μεταξύ αυτών που έχουν ειπωθεί από τους διάφορους στοχαστές για πράγματα απτά και που φαίνονται με καταστάσεις και το γίνεσθαι του αόρατου κόσμου της ακουστικής πραγματικότητας. Όλα ξεκινούν από την κατανόηση του σημείου που είναι οτιδήποτε χρησιμοποιείται με κάποια σημασία και υποκαθιστά κάτι άλλο ('Sign', 2010, σ. 1658). Ένας **δάσκαλος** είπε ότι το σημείο έχει διττή υπόσταση και αποτελείται από δύο στοιχεία (Saussure, 2013, σ. 76). Το ένα μέρος το αποκαλεί *σημαίνον* και το άλλο *σημαινόμενο*. Ο διορατικός που θέλησε να μιλήσει για την υπερπραγματικότητα, ξεκίνησε με αυτή την παραδοχή και με τον συλλογισμό του ερεύνησε πράγματα που βλέπεις ή αγγίζεις, ακόμα και για έννοιες βγαλμένες μέσα από την καθημερινότητα ή τα κοινωνικοπολιτικά πράγματα. Μίλησε για σύμβολα και ομοιώματα, ξεκινώντας από το σημείο και τη διττή του φύση. Εγώ σκέφτομαι τον ήχο και συνειδητοποιώ πως όταν κάτι ηχεί, τότε κάτι ακούγεται και κάτι εννοείται.

Βρίσκομαι στο λεωφορείο και ξαφνικά ακούω να χτυπάει ένα παλιό αναλογικό τηλέφωνο. Η γυναίκα δίπλα μου βάζει το χέρι στη μικρή της τσάντα και βγάζει μία συσκευή που χωράει στην παλάμη της. Ο ήχος ήταν παλιού αναλογικού τηλεφώνου. Θα έπρεπε να βγάλει από την τσάντα της ένα μεγάλο τηλέφωνο με ακουστικό και καλώδιο. Αυτό εννοούσε ο ήχος, αλλά κάτι τέτοιο δεν ανταποκρινόταν στην πραγματικότητα. Το σημαίνον σήμανε, το σημαινόμενο υπονόησε, η πραγματικότητα με διέψευσε, μία υπερπραγματικότητα αναδύθηκε. Συμπεραίνω λοιπόν, πως ότι συμβαίνει και έχει γραφτεί για τον κόσμο του φαίνεσθαι θα πρέπει να ισχύει αντίστοιχα και για το βασίλειο του ακούγεσθαι. Το ηχητικό σήμα φέρεται να έχει όλα τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του σημείου-συμβόλου. Όπως ο ορισμός του από τον δάσκαλο αποτέλεσε σημείο εκκίνησης του συλλογισμού του διορατικού, αν θέλω να εμβαθύνω στην ιδέα των ακουστικών ομοιωμάτων, πρέπει με τρόπο παρόμοιο και εγώ να ακολουθήσω τα βήματά του.

Ξεκινάω με τη σειρά μου λοιπόν από το αόρατο σημείο-σύμβολο, δηλαδή το ηχητικό σήμα. Θα ανοίξω τα κιτάπια των στοχαστών του ήχου και θα τα συσχετίσω με

εκείνα των στοχαστών που μιλούν για πράγματα απτά, ώστε να διαγραμμίσω το μονοπάτι της μεταμόρφωσης του ηχητικού σήματος. Μελετώ συγγράμματα που αφορούν τον ήχο προκειμένου να δω τι έχει ειπωθεί ήδη, ώστε να βρω τα σημεία αναφοράς πάνω στα οποία θα μπορούσα να χτίσω το συλλογισμό μου. Εξαρχής διαπιστώνω συγκρούσεις και διαφωνίες. Αρχικά συναντώ τον **πατέρα** της μελέτης του αόρατου. Εκείνος προσπαθεί να δώσει στον ήχο υπόσταση απτού αντικειμένου. Μου συστήνει το *ηχητικό αντικείμενο* το οποίο σύμφωνα με έναν **φίλο** του αναφέρεται σε κάθε ηχητικό φαινόμενο και γεγονός που εκλαμβάνεται ως όλον· μια συνεκτική οντότητα η οποία ακούγεται μέσω αναγωγικής ακρόασης,³ η οποία στοχεύει στον εαυτό της, ανεξάρτητα από την προέλευση ή τη σημασία της (Chion, 2009, σ. 32). Ο πατέρας αυτός της μελέτης του ήχου και ο φίλος του, μου μιλάνε για κάτι απτό που όμως δεν είναι, του συμπεριφέρονται ως τέτοιο και μου δείχνουν ένα τρόπο να το ακούσω· έναν τρόπο *ανηγμένο* (Schaeffer, 2017, σ. 20). Φαίνεται να έχουν δίκιο. Ειδικά αν θυμηθώ εκείνο το παλιό αναλογικό τηλέφωνο που ηχούσε μέσα από το τσαντάκι της γυναίκας. Στην εποχή μας η πηγή και ο ήχος φαίνεται να έχουν διαχωριστεί πλήρως. Άρα αυτό που ακουγόταν μέσα από το τσαντάκι της γυναίκας δεν ήταν ένα αναλογικό τηλέφωνο. Ήταν ένα ηχητικό αντικείμενο συγκεκριμένων φασματικών, χρονικών και άλλων χαρακτηριστικών. Αν μπορούσα να αναγάγω την ακρόασή μου σύμφωνα με τις συμβουλές του πατέρα, ώστε να εστιάσω την προσοχή μου στον *ήχο-στον-εαυτό-του* (Kim-Cohen, 2009, σ. 121), θα μπορούσα να το δω ως τέτοιο και να αποκομίσω τα αντίστοιχα οφέλη.

Κάποιος **στοχαστής** του ήχου όμως, χρόνια μετά άρχισε να μιλάει και να γράφει για ένα άλλο τρόπο ακρόασης. Τον ονόμασε *μη-κοχλιακό* (2009, σ. xx). Με την έκφραση αυτή και συγκεκριμένα χαρακτηρίζοντας έτσι κάποιο είδος ηχητικής τέχνης, ο στοχαστής αυτός προσπαθεί να αναδείξει την αξία των νοημάτων πέρα από τα ποιοτικά χαρακτηριστικά της κυματομορφής. Μιλάει για μια μη-κοχλιακή τέχνη ήχου, η οποία αποκρίνεται σε απαιτήσεις, συμβάσεις, μορφές και περιεχόμενο που δεν περιορίζεται στη σφαίρα του ηχητικού (2009, σ. xxii). Μάλλον έχει δίκιο και αυτός. Αν σκεφτώ το αναλογικό τηλέφωνο που άκουσα να χτυπάει μέσα από το τσαντάκι της κυρίας που ανέφερα, γιατί να

³ Ο Καθηγητής Α. Μνιέστρης σχολιάζει πως η βάση για την ορθή απόδοση του όρου *écoute réduite*, τον οποίο συστήνει ο Ρ. Schaeffer, πρέπει να αναζητηθεί στην χρήση του όρου *réduction* στη φιλοσοφία και ειδικότερα στην φαινομενολογία. Ο όρος *réduction phénoménologique* στα ελληνικά μεταφράζεται ως *φαινομενολογική αναγωγή*. Καθώς όρος *écoute réduite* σχετίζεται άμεσα με την έννοια αυτή, προτείνει την απόδοσή του στα ελληνικά ως *αναγωγική ακρόαση* (2014, σσ. 19–20).

περιορίσω τη σκέψη μου, την αντίληψή μου και τη φαντασία μου; Γιατί να αναγάγω την ακρόασή μου; Υπάρχουν νοήματα βαθιά σε αυτό το συμβάν. Αφουγκραζόμενος τον ήχο που διαχέεται από την τσάντα της κυρίας, μπορώ να βγάλω συμπεράσματα για το πως η τεχνολογική εξέλιξη επηρεάζει τη μορφολογία της κοινωνικής μας ζωής ή πως τα παιχνιδίσματα της αντίληψης μπορούν να με κάνουν να σκεφτώ για τη θέση μου μέσα στο σύμπαν. Με κάνει και μένα να θέλω λοιπόν να αποστρέψω το αυτί από τον εγωμονισμό της εσωτερικής φωνής και να το στρέψω προς έναν διάλογο με τον κόσμο (2009, σ. xxiii). Θέλω να δω αν υπάρχει σωστή ή λανθασμένη προσέγγιση. Όταν αυτές τις δύο απόψεις τις εξετάσω ξεχωριστά, μου φαίνονται σωστές και οι δύο εξίσου. Η σύγκρουση ωστόσο είναι εμφανής. Φυσικά και δεν υπάρχει ορθό και μη ορθό, αλλά γιατί; Εγώ που αντιλαμβάνομαι το ηχητικό σήμα ως σημείο-σύμβολο, βλέπω την απάντηση. Όπως είπε ο δάσκαλος, το σημείο αποτελείται από το σημαίνον και το σημαινόμενό του. Η ισορροπία στη βαρύτητα που δίνουμε στο ένα ή το άλλο, τείνει να μας οδηγεί σε μία αντίληψη βασισμένη στην αναγωγική ακρόαση ή τη μη-κοχλιακή. Είναι η ανάγνωση του ηχητικού σήματος ως σημείο που μου δίνει τη δυνατότητα να ενστερνίζομαι ή να αγνοώ κατά περίπτωση βιβλία ολόκληρα περί ηχητικής τέχνης και ακρόασης. Δεν απορρίπτω τίποτα, αλλά βλέπω έναν νέο δρόμο ερμηνείας εννοιών όπως η ακουσματική, η ακουστική πραγματικότητα, η αναγωγική ακρόαση, η μη-κοχλιακή ακρόαση, το ηχητικό αντικείμενο, η ηχητική ύλη, ο περιβαλλοντικός ήχος και πάνω από όλα η ίδια η τέχνη του ήχου. Η άμεση ή έμμεση διαφωνία μεταξύ πατέρα και στοχαστή δε με εκφράζει και δε θα πάρω θέση, ωστόσο μου είναι εξαιρετικά χρήσιμη. Τελικά την απάντηση τη δίνει ο ίδιος ο στοχαστής, ο οποίος με κομψό τρόπο αποφεύγει την κατά μέτωπο σύγκρουση με τον πατέρα, συμπληρώνοντας πως η ηχητική τέχνη καταπιάνεται τόσο με τη μη-κοχλιακή όσο και με την αναγωγική ακρόαση, αλλά και το χαρασσόμενο ίχνος της μίας μέσα στην άλλη (2009, σ. xxi). Όμως, δεν μου λέει το γιατί.

Διαβάζοντας τα γραπτά και τις θέσεις αυτών των σημαντικών προσωπικοτήτων της φιλοσοφίας του ήχου και παρατηρώντας τη διαφορετική -ακουστική- γωνία από την οποία παρατηρούν και εκφράζονται για το ίδιο θέμα, θεωρώ ότι επιβεβαιώνουν αυτό που φαντάστηκα. Το ηχητικό σήμα είναι και μπορεί να αναγνωσθεί ως σημείο. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο στην τέχνη του ήχου χαράσσεται το ίχνος της μίας προσέγγισης μέσα στην άλλη. Το ηχητικό σήμα έχει διττή υπόσταση· σημαίνον και σημαινόμενο. Επομένως μπορώ να προχωρήσω στην αντιστοίχιση των ιδιοτήτων της πραγματικότητάς του και των ομοιωμάτων του, με βάση τους συλλογισμούς που ο διορατικός έγραψε για τον κόσμο του

φαίνεσθαι, στον κόσμο του ακούγεσθαι, εφόσον έχουμε το ίδιο σημείο εκκίνησης. Πρώτα όμως θέλω να εξετάσω περισσότερο και σε βάθος το ηχητικό σήμα. Αν υφίσταται μεταμόρφωση, τι είδους μεταμόρφωση είναι και τι την προκαλεί;

ΤΑ ΜΕΣΑ ΚΑΙ ΤΑ ΕΞΩ

Ένας **βιολόγος** υποστηρίζει πως όταν το κόσμος βρίσκεται στον αέρα, παύει πια να ανήκει στον βάτραχο που το παρήγαγε (Lopez, 2004, σ. 83). Αν κάτι τέτοιο είναι αλήθεια, τότε τι συμβαίνει στο κόσμος μετά την απελευθέρωσή του; Ο βιολόγος το αντιμετωπίζει ως μία νέα οντότητα, ένα σημείο-σύμβολο και ως τέτοιο, το συγκεκριμένο σήμα -όπως και κάθε σήμα- έχει διπλή υπόσταση. Από τη μία πλευρά μπορεί να εκτιμηθεί για το ηχόχρωμά του, το συχνотικό του φάσμα, τα χρονικά και ρυθμικά στοιχεία του, δηλαδή το σημαίνον του. Από την άλλη είναι ένα κόσμος βατράχου το οποίο ανάλογα με το πού και πώς θα ακουστεί, μπορεί να εκτιμηθεί για τα νοηματικά χαρακτηριστικά του, δηλαδή το σημαϊνόμενό του. Ο βιολόγος χρησιμοποιεί τον όρο *βαθιά ακρόαση* [‘profound listening’] προσπαθώντας να αντικαταστήσει τον όρο *αναγωγική* του πατέρα. Όχι επειδή διαφωνεί μαζί του, αλλά επειδή πιστεύει πως ο χαρακτηρισμός του πατέρα κατά κάποιο τρόπο υπονοεί απλοποίηση (2004, σ. 85). Προσπαθώντας να μου εξηγήσει την τέχνη του και το πώς θα μπορέσω να την εκτιμήσω καταφέροντας να ακούσω βαθιά, μου λέει πως πρέπει να μετατοπίσω το επίκεντρο της προσοχής μου και της κατανόησής μου από την εκπροσώπηση στη ύπαρξη (2004, σ. 86). Επομένως για να εκτιμήσω τον ήχο για αυτό που είναι ως ήχος πρέπει να παίξω με την αντίληψή μου. Όπως λέει ο βιολόγος, να τη μετακινήσω. Από την άλλη πλευρά, αν θέλω να ανακαλύψω συνδέσμους με τον κόσμο ή να κατανοήσω πιθανά νοήματα, πρέπει να πραγματοποιήσω τη μετακίνηση της προσοχής μου προς την αντίθετη κατεύθυνση, όπως είπε ο στοχαστής, δηλαδή από το σημαίνον στο σημαϊνόμενο και το αντίστροφο κατά περίπτωση, όπως λέω εγώ. Κάθε φορά που πραγματοποιώ αυτή τη μετατόπιση, το σήμα φαίνεται να αλλάζει και να μεταμορφώνεται ποιοτικά. Ορίστε λοιπόν ο πρώτος σημαντικός παράγοντας μεταμόρφωσης του ηχητικού σήματος: η αντίληψη. Ένας **φιλόσοφος** προσπαθώντας να μου δείξει το πως λειτουργεί η αντίληψη, μου παρουσίασε δύο διαφορετικούς τρόπους του να δει κανείς ένα σχήμα. Αν τέσσερις γραμμές οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους σχηματίζοντας ορθές γωνίες τις στρέψω κατάλληλα, αυτό που ονόμαζα τετράγωνο, τώρα το βαφτίζω ρόμβο. Φαίνεται λοιπόν πως είναι η επένδυση στο αντικείμενο από την ματιά μου που διεισδύει μέσα του

και το κινεί (Merleau-Ponty, 2002, σ. 308). Αν το αντικείμενο είναι ένας ήχος, δηλαδή ένα σήμα απελευθερωμένο στον αέρα, το σώμα μου βρίσκεται μέσα σε ένα πεδίο ακουστικής πραγματικότητας. Το δέρμα νιώθει τις δονήσεις του σήματος, το τύμπανο του αυτιού μου πάλλεται, ο εγκέφαλός μου ερμηνεύει και οι εμπειρίες μου καθορίζουν. Αν η ακοή μου επενδύσει στο αντικείμενο, όπως λέει ο φιλόσοφος, με τρόπο αναγωγικό, όπως λέει ο πατέρας, ή βαθύ, όπως λέει ο βιολόγος, θα εκτιμήσω μία αλήθεια για τον ήχο-στον-εαυτό-του. Αν επενδύσω με τρόπο τέτοιο ώστε να προσπαθώ να καταλάβω τι θέλει να μου πει η πηγή του ήχου ή να υπονοήσει η απελευθέρωσή του, σε αυτό το ακουστικό πεδίο στο οποίο βρίσκομαι, ή και ακόμα να φανταστώ το τι άλλο, ξέχωρο θα μπορούσε να είναι, θα κάνω διάλογο με τον κόσμο, όπως είχε πει ο στοχαστής, είτε ως ακροατής είτε ως δημιουργός.

Αργότερα, όταν ξεκινήσω το ταξίδι μου στην ηχητική υπερπραγματικότητα και τις τάξεις του ακούγεσθαι, θα εξετάσω προσεκτικά τον τρόπο με τον οποίο η αντίληψη επιδρά στη μεταμόρφωση του ηχητικού σήματος καθώς εκείνο μεταπηδά από τη μια τάξη του ακούγεσθαι στην άλλη. Για ένα τέτοιο ταξίδι θα χρειαστώ κάποια εργαλεία. Το πρώτο από αυτά είναι η αντίληψή μου. Αν η μεταμόρφωση του ηχητικού σήματος ήταν μία χημική αντίδραση, η αντίληψη θα ήταν ένας από τους καταλύτες που ενεργοποιούν την αντίδραση ή μετακινούν τη χημική της ισορροπία. Είναι όμως και ο μοναδικός; Αν σταματήσω να μιλάω για την απελευθέρωση του ηχητικού σήματος στον αέρα και διερευνήσω την πιθανή καταγραφή του, ίσως βρω ακόμα έναν καταλύτη της οντολογικής μεταμόρφωσης του ηχητικού σήματος.

Ένας **φίλος** μου αναρωτήθηκε πρόσφατα σχετικά με τη διαδικασία της ηχογράφησης:

Είναι το χέρι που γραπώνει το μικρόφωνο ή το μικρόφωνο οδηγεί το χέρι; Αν το μικρόφωνο χαράσσει το δρόμο του μέσα από σώματα και χώρο, τι μπορούμε να πούμε για την συνεπαγόμενη καταγραφή; Τι πραγματικά αιχμαλωτίζεται πέραν από το αποκαλούμενο ηχητικό σήμα;

(Wright, 2016, σ. 62)

Ο φίλος μου παίζει με το μικρόφωνο και υπαινίσσεται ότι ως μέσο καταγραφής, πιασμένο από ένα χέρι, *πελεκώντας* σώματα και χώρους, δεν καταγράφει απλώς το ηχητικό σήμα. Είναι όμως πράγματι κάτι άλλο, κάτι παρασιτικό που αιχμαλωτίζεται από το μικρόφωνο μαζί με το σήμα ή μόλις το σήμα αιχμαλωτισθεί, μεταλλάσσεται σε κάτι άλλο; Η απάντηση

βρίσκεται σε εκείνη τη ζωγραφιά με την πίπα (Magritte, 1929). Το ηχητικό σήμα δεν αιχμαλωτίζεται απλώς από το μικρόφωνο, όπως αντίστοιχα ο πίνακας δεν αιχμαλωτίζει την πίπα. Το μικρόφωνο έρχεται μεν σε επαφή με το σήμα, αλλά το πιάσιμο, το πελέκημα και το χαράκωμα το έχουν ήδη αλλάξει. Μόλις ηχογραφηθεί, κωδικοποιείται σε ακολουθίες μονάδων και μηδενικών και αποθηκεύεται σε ένα κουκούλι φτιαγμένο από μαγνητικό ή ημιαγώγιμο υλικό, προτού συνεχίσει την περαιτέρω μεταμόρφωσή του και απελευθερωθεί ξανά στον αέρα σαν κάμπια που βγαίνει από το κουκούλι της ως πεταλούδα.

Μερικές φορές μιλάω στον εαυτό μου. Μία νύχτα που αφουγκραζόμουν την ησυχία της νύχτας ο εαυτός μου με ρώτησε:

ΕΑΥ. Πως θα ονόμαζες καθετί που χρησιμοποιείται για την πραγματοποίηση ενός σκοπού;

ΛΟΥ. Θα το ονόμαζα μέσο.

ΕΑΥ. Και ποιος είναι ο σκοπός σου;

ΛΟΥ. Να ηχήσω.

ΕΑΥ. Με πόσους τρόπους μπορείς να ηχήσεις;

ΛΟΥ. Δύο.

ΕΑΥ. Ποιους;

ΛΟΥ. Να παράγω και να αναπαράγω.

Ένας **γκουρού** των μέσων είχε πει κάποτε πως το μέσο είναι το μήνυμα (McLuhan, 2003). Στον κόσμο του ακούγεσθαι συμπεράναμε με τον φανταστικό μου φίλο πως υπάρχουν δύο είδη μέσων· τα μέσα παραγωγής και αναπαραγωγής. Στο να παραδεχτώ ότι το μέσο είναι το μήνυμα, διστάζω. Είμαι σίγουρος όμως για ένα πράγμα. Είτε μιλήσω για παραγωγή είτε για αναπαραγωγή, φαίνεται πως η ερώτηση «ποιο μέσο;», συμβάλλει στη μεταμόρφωση του σήματος με καταλυτικό χαρακτήρα. Τον γκουρού δεν το απασχόλησε ιδιαίτερα αν τα μέσα είναι παραγωγικά ή αναπαραγωγικά. Τα χαρακτήρισε *ζεστά* και *κρύα*. Με δύο παραδείγματα μου εξηγεί πως κάθε ζεστό μέσο απαιτεί μικρότερη συμμετοχή από ένα κρύο, όπως μία διάλεξη απαιτεί μικρότερη συμμετοχή από ένα σεμινάριο και ένα βιβλίο από έναν διάλογο (2003, σ. 25). Το ζεστό το θεωρεί υψηλής ευκρίνειας και επομένως η προσπάθεια από τον αποδέκτη του μηνύματος είναι μικρότερη προκειμένου να το κατανοήσει, ενώ το κρύο το ορίζει ως χαμηλής ευκρίνειας και ο δέκτης του μηνύματος χρειάζεται να καταβάλει κάποια μεγαλύτερη προσπάθεια για να το λάβει. Αν σκεφτώ και

πάλι το ηχητικό σήμα και τη διττή του φύση ως σημείο-σύμβολο, με ποιον τρόπο μπορούν όλα αυτά να μου εξηγήσουν τη μεταμόρφωσή του σε διαφόρων ειδών ομοιώματα; Σκέφτομαι για μία ακόμα φορά το κουδούνισμα του αναλογικού τηλεφώνου μέσα από την τσάντα της κυρίας στο λεωφορείο. Είτε το μέσο είναι ένα ψηφιακό κινητό τηλέφωνο είτε ένα πραγματικό αναλογικό, καταβάλλω την ίδια ακριβώς προσπάθεια για να συλλάβω το μήνυμα. Ειδικά αν ακούσω μη-κοχλιακά και ας μη βλέπω τη συσκευή. Το ζεστό και το κρύο εδώ δεν παίζουν ρόλο. Ωστόσο το γεγονός ότι το αναλογικό τηλέφωνο που ηχεί είναι μία ριζική ακουστική πραγματικότητα, η αναπαραγωγή του από το κινητό τηλέφωνο μεταμορφώνει το σήμα σε ένα ομοίωμα της πραγματικότητας αυτής. Αν όμως ηχογραφήσω ένα παλιό αναλογικό τηλέφωνο σε μαγνητοταινία και το αναπαραγάγω με εξαιρετικά μειωμένη ταχύτητα, τότε θα ακούσω καμπάνες. Άρα η μεταμόρφωση του σήματος καταλύεται τόσο από το μέσο καταγραφής όσο και από το μέσο αναπαραγωγής, αλλά επίσης από την ποιότητα και τις ιδιότητές τους.

Ο φιλοσοφικός υδράργυρος στην μεταμόρφωση που θέλω να κατανοήσω δεν είναι ένα υλικό, ούτε ένας απλός καταλύτης. Είναι το σύνολο όλων αυτών των επιμέρους στοιχείων τα οποία ενεργοποιούνται ή μένουν αδρανή κατά περίπτωση. Ως καλλιτέχνης έχω την ελεύθερη βούληση να επικοινωνήσω το μήνυμά μου στο κοινό με τον τρόπο που εγώ κρίνω κατάλληλο. Αν κατανοήσω τον υδράργυρο σαν τους αλχημιστές του παρελθόντος μπορώ να μετατρέψω την ακουστική πραγματικότητα σε ό,τι θελήσω. Χρειάζομαι απλώς το πείραμα και μία διάθεση αναζήτησης. Μπορώ να μιμηθώ, να αντιγράψω, να επινοήσω αλλά και να δημιουργήσω αμιγή ακουστικά προσομοιώματα τα οποία προηγούνται οποιασδήποτε ακουστικής πραγματικότητας. Θέλω να είμαι ξεκάθαρος. Η αλληγορία αυτή της ιστορίας του ηχητικού σήματος και του μονοπατιού της μεταμόρφωσής του δεν αφορά τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά του. Πρόκειται για μία πολυεπίπεδη και πολυδιάστατη μεταμόρφωση· οντολογική και γενικευμένη. Δεν είναι η μεταμόρφωση ενός ήχου, αλλά η μεταμόρφωση της έννοιας του ηχητικού σήματος στο όλον της. Είναι μία μεταμόρφωση της πραγματικότητας από και προς αυτό που ο διορατικός ονομάζει στάδια της εικόνας και τα οποία εγώ προσπαθώ να αφουγκραστώ ως τάξεις του ακούγεσθαι.

ΟΙ ΤΑΞΕΙΣ ΤΟΥ ΑΚΟΥΓΕΣΘΑΙ

ΣΤΟ ΚΑΤΩΦΛΙ ΤΗΣ ΥΠΕΡΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑΣ

Ξεκινώ από την ακουστική πραγματικότητα και φτάνω σε ένα σημείο όπου υπάρχουν τέσσερις πόρτες. Βρίσκομαι στο κατώφλι της ηχητικής υπερπραγματικότητας και πίσω από τις πόρτες ακούγονται ήχοι πνιχτοί. Από εδώ που στέκομαι, στο βασίλειο του πραγματικού, δεν μπορώ να τους διακρίνω, ούτε να τους καταλάβω. Κάθε πόρτα είναι ερμητικά κλειστή και όλες είναι στην όψη πολύ διαφορετικές μεταξύ τους. Η πρώτη είναι σαν μία ανεστραμμένη πόρτα ντουλάπας καλυμμένη από ένα καθρέφτη. Δεν έχει χερούλι ούτε κλειδαριά και μία επιγραφή από πάνω της γράφει: **Μυστηριακή τάξη**. Η δεύτερη πόρτα είναι κάπως περίεργη. Θα έλεγε κανείς πως θυμίζει πόρτα, παρά ότι είναι πόρτα. Είναι μαύρη με σχήματα σκαλιστά που επίσης κάτι θυμίζουν αλλά το μυαλό δυσκολεύεται να τα ερμηνεύσει με τρόπο τέτοιο, ώστε να μπορέσει να τους αποδώσει κάποιο νόημα. Ούτε εδώ υπάρχει κλειδαριά ή χερούλι και η περιγραφή από πάνω γράφει: **Τάξη του κακού**. Η τρίτη πόρτα είναι απλή, καφέ χρώματος σαν πόρτα κουζίνας. Η συγκεκριμένη έχει χερούλι και κλειδαριά αλλά κάποιες στιγμές μου δίνει την εντύπωση ότι δεν είναι φτιαγμένη από ξύλο και μέταλλο. Φαίνεται σαν ένα ζωγραφισμένο τρισδιάστατης προοπτικής είδωλο κάποιας πόρτας κουζίνας και η επιγραφή από πάνω γράφει: **Τάξη της μαγείας**. Τέλος, το βλέμμα μου πέφτει στην τέταρτη πόρτα την οποία ενστικτωδώς την αντιλαμβάνομαι ως τέτοια, αλλά δε μοιάζει με οποιαδήποτε πόρτα έχω αντικρίσει ποτέ στη ζωή μου. Η πόρτα αυτή δεν τιτλοφορείται όπως οι άλλες, αλλά ξέρω πως οδηγεί στον κόσμο των **αμιγών ακουστικών προσομοιωμάτων**. Η επιγραφή από πάνω της όμως αντί για τίτλο αναγράφει κάτι άλλο:

Εδώ δεν υπάρχει πλέον κανένας Θεός να αναγνωρίσει τον εαυτό του, ούτε οποιαδήποτε θεία κρίση να ξεχωρίσει το αληθινό από το ψεύτικο, το πραγματικό από την τεχνητή ανάστασή του. Εδώ τα πάντα είναι ήδη νεκρά και έχουν αναστηθεί εκ των προτέρων.

(Baudrillard, 1994, σ. 6)

Θέλω να πάω κοντά και να αφουγκραστώ. Τι είναι αυτοί οι πνιχτοί ήχοι που ακούγονται πίσω από κάθε πόρτα; Αποφασίζω να κρυφακούσω. Παίρνω ένα ποτήρι στο χέρι μου λοιπόν

και κάνω ένα αποφασιστικό βήμα. Δε χρειάζεται να χαθώ στον κόσμο του υπερπραγματικού ακόμα. Αν κρυφακούσω θα έχω μια ιδέα για το τι με περιμένει πίσω από κάθε πόρτα. Σαν ένας ωτακουστής από τα παλιά, θα εκμεταλλευτώ την αιθέρια φύση του ήχου που ως φάντασμα διαπερνά τοίχους, πόρτες και μυαλά. Εδώ στο κατώφλι της υπερπραγματικότητας, αλλά ασφαλής μέσα στην πραγματικότητά μου, θα ξεκινήσω την έρευνά μου. Πάω προς την πρώτη πόρτα, ακουμπάω το ποτήρι πάνω της, σκύβω και αφουγκράζομαι.

ΚΡΥΦΑΚΟΥΟΝΤΑΣ

Ο ήχος διαχέεται στο υλικό της πόρτας και τείνει να χαθεί. Το υλικό δονείται και με τη σειρά τους οι δονήσεις αυτές μεταδίδονται στο ποτήρι. Κολλάω το αυτί μου πάνω στο ποτήρι και το τύμπανό μου πάλλεται, δημιουργώντας ηλεκτρικές διαταραχές στο ακουστικό μου νεύρο, το οποίο με τη σειρά του ανακατεύει τη χημεία που βρίσκεται μέσα στο κρανίο μου. Ακούω πεντακάθαρα τώρα. Ακούω τον ήχο μιας καμπάνας. Αναγνωρίζω με μεγάλη ευκολία ότι δεν είναι καμπάνα εκκλησίας. Είναι ένα ρυθμικό χτύπημα που υποδηλώνει μέτρημα. Τον έχω ξανακούσει αυτό τον ήχο. Ζούσα χρόνια στο Λονδίνο και είναι πολύ χαρακτηριστικός. Είναι το μεγάλο ρολόι. Τον ήχο αυτό όμως, τον έχω επίσης ξανακούσει αυτούσιο με την ίδια ακριβώς διάρκεια και την ίδια χωρική και ρυθμική διάταξη και ξέρω πως δεν είναι το ίδιο το *Big Ben* αυτό που ακούω, αλλά η δουλειά εκείνου του **Άγγλου ρεμπέτη** που μου μάθαινε να κατασκευάζω μικρόφωνα επαφής.⁴ Το έργο του αυτό λεγόταν επίσης «Big Ben» (Cusack, 2001). Τι ακούω λοιπόν πίσω από αυτή την πόρτα-καθρέφτη; Μία σύνθεση ηχογραφήσεων του πραγματικού ήχου του ρολογιού, αλλά όχι το ίδιο το ρολόι να χτυπά. Αν δεν αναγνώριζα τη σύνθεση του ρεμπέτη και δεν ήξερα ότι κρυφακούω τον κόσμο των ομοιωμάτων και της υπερπραγματικότητας, θα μπορούσα να εξαπατηθώ και να νομίζω πως πίσω από την πόρτα κρύβεται το αληθινό Big Ben και ηχεί. Όχι όμως· είναι ένα ακουστικό ομοίωμά του. Είναι ένας κατοπτρισμός μιας ριζικής πραγματικότητας ή πιο συγκεκριμένα, της ακουστικής πραγματικότητάς του. Αυτή είναι λοιπόν η μυστηριακή τάξη των ακουστικών ομοιωμάτων. Ο διορατικός, μιλώντας για σημεία και σύμβολα που

⁴ Ο Peter Cusack είναι Άγγλος καλλιτέχνης και μουσικός και ήταν από τους πρώτους που έπαιξαν μπουζούκι στην Αγγλία. Ως καλλιτέχνης του ήχου γοητεύεται από την άγρια ζωή και τους περιβαλλοντικούς ήχους (*Peter Cusack, χ.χ.*).

φαίνονται, είχε πει για τη μυστηριακή τάξη ότι είναι μία καλή εμφάνιση-αναπαράσταση (Baudrillard, 1994, σ. 6). Σηκώνω το ποτήρι από την πόρτα και σκέφτομαι. Εφόσον εγώ παραδέχομαι το ηχητικό σήμα ως σημείο, τότε η μυστηριακή τάξη ακουστικών ομοιωμάτων κατ' αντιστοιχία είναι μία πιστή αναπαράσταση μιας ριζικής και βαθιάς ακουστικής πραγματικότητας.

Το βλέμμα μου πέφτει στη δεύτερη πόρτα. Η εμφάνιση και η επιγραφή της με κάνουν στιγμιαία να διστάσω. Βρίσκομαι όμως μέσα στη θαλπωρή του οικείου και την ασφάλεια της πραγματικότητας. Σκέφτομαι, πως δεν έχω κάτι να φοβηθώ, απλώς θα κρυφακούσω. Αποφασιστικά τοποθετώ το ποτήρι πάνω στη μαύρη πόρτα, με μία γρήγορη κίνηση κολλάω το αυτί μου πάνω στον πάτο του ποτηριού και αφουγκράζομαι. Έχω έρθει προετοιμασμένος και διαβασμένος καλά. Ανακαλώ στο μυαλό μου τα λόγια του διορατικού για το ομοίωμα της τάξης του κακού σύμφωνα με τον οποίο ένα τέτοιο ομοίωμα καμουφλάρει και μετουσιώνει μία αφηρημένη πραγματικότητα (1994, σ. 6). Όμως τι συμβαίνει στο βασίλειο του ακούγεσθαι; Επικεντρώνομαι σε αυτό που ακούω. Είναι κάτι σαν βόμβος, αλλά λίγο μετά καταλαβαίνω πως είναι κάτι το οποίο προσπαθεί να μιμηθεί ήχο εντόμων σε πτήση, ίσως μέλισσες. Μου είναι ξεκάθαρο ότι δεν είναι μέλισσες και με λίγη προσοχή ακόμα καταλαβαίνω ότι είναι ήχος από βιολιά που προσπαθούν να μιμηθούν τις μέλισσες. Είναι εκείνη η σύνθεση που ονομάζεται «το πέταγμα της μέλισσας» (Rimsky-Korsakov, 1969), **ενός από τους πέντε Ρώσους.**⁵ Προσπαθώντας και πάλι να πραγματοποιήσω στο μυαλό μου την αναγωγή από τον κόσμο του φαίνεσθαι στον κόσμο του ακούγεσθαι, κατανοώ πως τα ακουστικά αυτά ομοιώματα πίσω από τη μαύρη τρομακτική πόρτα της τάξης του κακού, προσπαθούν να εξαπατήσουν. Αναφέρονται σε μία διαστρέβλωση μιας κάπως αφηρημένης πραγματικότητας. Το ακουστικό ομοίωμα της τάξης του κακού φαίνεται να μην είναι τίποτε άλλο παρά μία διαστροφή της -όχι και τόσο ξεκάθαρης- ακουστικής πραγματικότητας.

Πάω προς την τρίτη πόρτα. Πλησιάζοντας βλέπω πως πράγματι ενώ φαίνεται τόσο αληθινή, σαν να είναι φτιαγμένη από ξύλο και μέταλλο, δεν είναι. Είναι ψεύτικη, μία ψευδαίσθηση πόρτας σαν ένας ζωγράφος να τη φαντάστηκε αλλά με περίσσεια τέχνη και

⁵ Ο N. Rimsky-Korsakov, ήταν ένας από τα μέλη της «Ομάδας των Πέντε», μαζί με τους M. Balakirev (1837 - 1910), A. Borodin (1833 - 1887), C. Cui (1835 - 1918) και M. Mussorgsky (1839 - 1881). Οι πέντε συγκεντρώθηκαν από ένα αμοιβαίο ενδιαφέρον για τη μουσική της Ρωσίας και μία μουσική που θα διέφερε από τη μουσική της Δύσης που ήταν τόσο διαδεδομένη αυτή την εποχή (Massie, 1980, σ. 339).

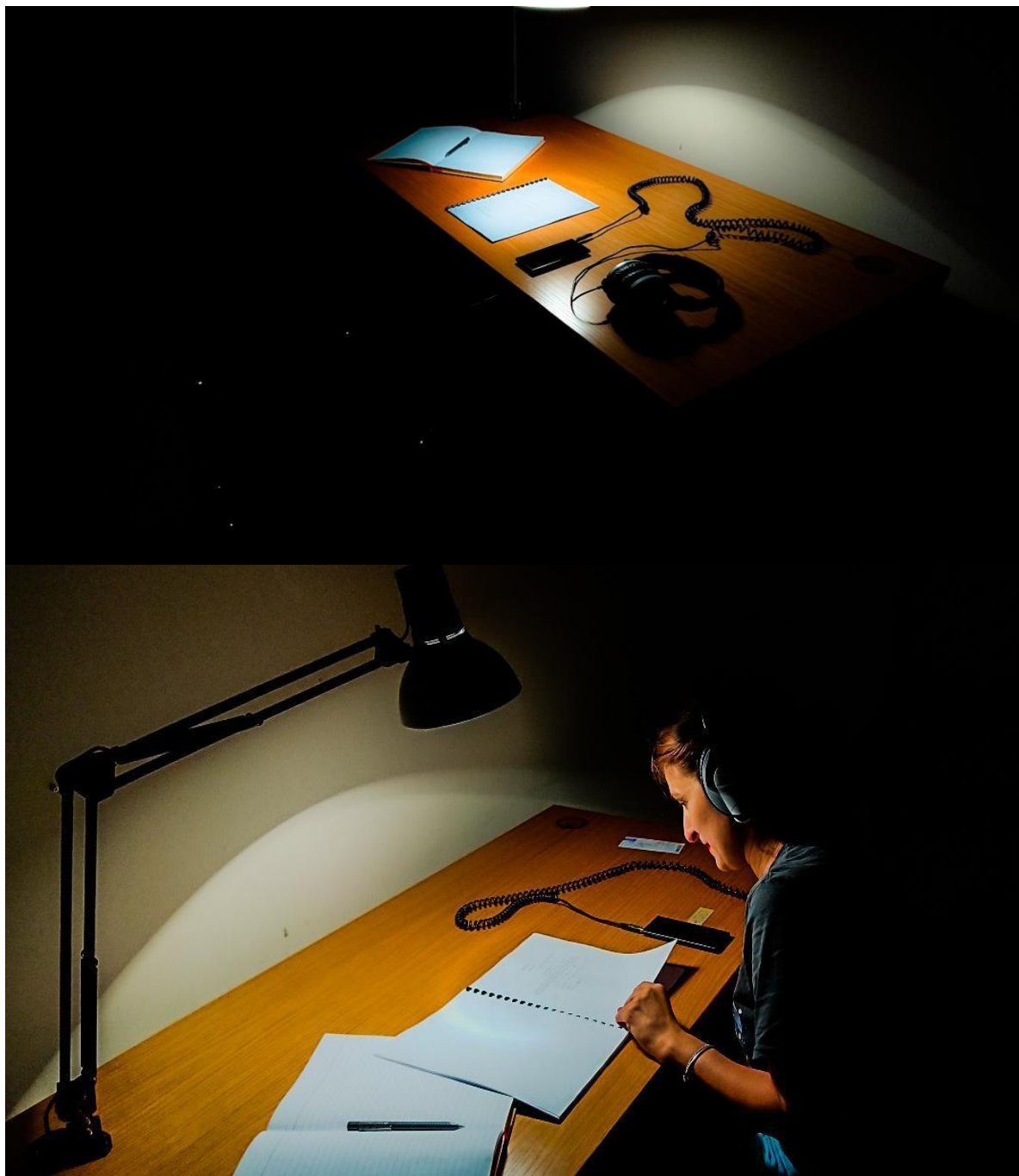
τεχνική τη ζωγράφισε τόσο τέλεια που φαίνεται τρισδιάστατη. Παρόλα αυτά κάτι ακούγεται από πίσω της, οπότε ακουμπάω το ποτήρι πάνω της, σκύβω και αφουγκράζομαι. Ακούω δυνατό άνεμο, γρύλους και ένα ρυάκι να τρέχει. Ένα ηχοτοπίο τόσο αληθινό. Μήπως όμως υπάρχει κάποιο λάθος; Αυτό που ακούω δεν είναι σίγουρα η πραγματικότητα, εφόσον ξέρω ότι βρίσκομαι στο κατώφλι της υπερπραγματικότητας. Η μυστηριακή τάξη είναι παραδίπλα, άρα ηχογράφηση κάποιου ηχοτοπίου επίσης δεν πρέπει να είναι. Αν δεν είναι κάτι από αυτά τα δύο τότε τι είναι; Τρία στοιχεία μου επιτρέπουν να καταλάβω. Το πρώτο είναι η ίδια η πόρτα. Έχω ήδη καταλάβει πως η μορφή της κάθε πόρτας εκπροσωπεί τη φύση του ακουστικού ομοιώματος που κρύβεται πίσω της. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, κάτι που μοιάζει απόλυτα αληθινό λοιπόν αλλά δεν είναι. Το ίδιο θα μπορούσα να πω και για τη μυστηριακή τάξη όμως, άρα το γεγονός αυτό από μόνο του δεν είναι αρκετό. Το άλλο στοιχείο είναι ο ίδιος ο ήχος. Η εμπειρία μου υπαγορεύει και μου υπενθυμίζει πως όταν φυσάει δυνατός αέρας, οι γρύλοι σιωπούν, αλλά εγώ μέσα στο ποτήρι ακούω και τα δύο ταυτόχρονα. Επομένως μιλάμε για μία ακουστική πραγματικότητα δίχως προϋπάρχον αυθεντικό πρότυπο, άρα όχι αντίγραφο. Τέλος, η επιγραφή η οποία χαρακτηρίζει την πόρτα ως το κατώφλι στην τάξη της μαγείας, με παρακινεί να ανατρέξω στο σύγγραμμα του διορατικού, όπου και διαβάζω πως το ομοίωμα της τάξης της μαγείας στον κόσμο του φαίνεσθαι, αποκρύπτει την απουσία μιας ριζικής πραγματικότητας και υποδύεται ότι είναι μία απεικόνιση (Baudrillard, 1994, σ. 6). Τώρα καταλαβαίνω. Στο βασίλειο του ακούγεσθαι, τα ομοιώματα της τάξης της μαγείας είναι επικλήσεις. Δεν αντιγράφουν κάτι, αλλά είναι φαντασιώσεις του δημιουργού τους ο οποίος τα φτιάχνει από το μηδέν και αυτά ξεπηδούν σαν φαντάσματα που παίρνουν ξαφνικά μορφή από το τίποτα, μα όμως ακούγονται αληθινά αποκρύπτοντας εντέχνως, όχι την ακουστική πραγματικότητα, αλλά την απουσία της.

Στέκομαι μπροστά από την τελευταία πόρτα που δεν είναι πόρτα. Είναι ανοιχτή και ταυτόχρονα δεν είναι. Δε μοιάζει με τίποτα σχετικό που έχω δει ποτέ μου, κι όμως ξέρω ότι είναι πόρτα. Δεν έχει τίτλο παρά την επιγραφή που διάβασα, η οποία περιγράφει τι βρίσκεται πίσω της. Στέκομαι με τρόπο μπροστά της γιατί ξέρω ότι αυτό που βρίσκεται από πίσω δεν μπορεί να πεθάνει, γιατί δεν υπάρχει, αλλά προηγείται αυτού που εγώ καταλαβαίνω ως υπαρκτό. Δεν εκπροσωπεί ούτε αναπολεί, ούτε αντιγράφει την πραγματικότητα. Είναι πραγματικότητα από μόνο του. Πέρα από αυτή τη μη-πόρτα θα βρω αμιγή ακουστικά προσομοιώματα. Στο χειροπιαστό και το φαίνεσθαι, ο Άγιος Βασίλης δεν υπάρχει. Κι όμως αυτόν τον παππούλη με την άσπρη γενειάδα, τα κόκκινα ρούχα και το

μεγάλο σκούφο, κάθε χρόνο από τα μέσα Νοέμβρη μέχρι τα μέσα Γενάρη τον βλέπω παντού, τον αναγνωρίζω, τον κατονομάζω και τον αποδέχομαι ως πραγματικό. Ποιος είναι ο αντίστοιχος Άγιος Βασίλης στο βασίλειο του ακούγεσθαι; Προσπαθώ να κρυφακούσω. Δεν ακούω τίποτα. Απόλυτη σιωπή, τόσο βαθιά σαν να βρίσκεται από πίσω μία ακουστική μαύρη τρύπα που αιχμαλωτίζει κάθε ίχνος ηχητικού στοιχείου. Δεν μπορώ να καταλάβω πλήρως, αλλά θα επανέλθω.

ΕΝΟΤΗΤΑ Β

«Sisyphus in bits»



ΕΙΚΟΝΑ 1. ΣΤΙΓΜΥΟΤΥΠΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΗΧΗΤΙΚΗ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ SISYPHUS IN BITS

ΤΟ ΠΑΡΑΛΟΓΟ

Ο «Ψηφιακός Σίσυφος» [‘Sisyphus in Bits’] (Μεσσηνέζης, 2017) και η φαινομενική ματαιότητα της αφήγησής του δεν είναι μυθοπλασία. Είναι ανύπαρκτος και ταυτόχρονα αυθύπαρκτος ως μία αλήθεια η οποία απορρέει από εκεί όπου δεν υπάρχει αλήθεια. Ο Σίσυφος και οι πράξεις του προηγούνται μιας πολυδιάστατης, μα και απόλυτης πραγματικότητας. Η μικρή ιστορία του J. Borges *On Exactitude in Science* περιγράφει τη δημιουργία ενός χάρτη της περιοχής κυριαρχίας μιας αυτοκρατορίας (1998, σ. 325). Ο χάρτης ήταν τόσο λεπτομερής, ώστε κάλυπτε ολόκληρη την εν λόγω περιοχή και ο οποίος με το πέρασμα των χρόνων αποσυντέθηκε αφήνοντας μόνο κάποια σημάδια τα οποία πρόδιδαν την προ-ύπαρξή του. Ο J. Baudrillard συζητώντας την έννοια της υπερπραγματικότητας και την επίδραση των συνισταμένων της στη σύγχρονη εποχή, αντιστρέφει την ιστορία και περιγράφει τον χάρτη ως εκείνον ο οποίος προηγείται πλέον της περιοχής, ενώ την περιοχή την αντιλαμβάνεται ως το αντικείμενο που αποσυντίθεται αφήνοντας ελάχιστα, έως καθόλου, σημάδια της ύπαρξής της σε κάποια σημεία του χάρτη (1994, σ. 1). Αντίστοιχα ο Σίσυφος και ο μόχθος του, σαν τον χάρτη της ερμηνείας του Baudrillard, παραμένουν και από κάτω τους στο πέρασμα του χρόνου πραγματικότητες εμφανίζονται και αποσυντίθενται, για να ακολουθήσουν στη συνέχεια νέες πραγματικότητες, ενώ εκείνος ακόμα ανεβοκατεβάζει την πέτρα του. Έτσι και ο δικός μας ο ψηφιακός Σίσυφος καλύπτει την πραγματικότητα του *Facebook* και της κοινωνικής δικτύωσης η οποία θα αλλάξει, αλλά ο τρόπος διήγησης και η αφήγησή του θα παραμείνουν. Ο Ψηφιακός Σίσυφος ως έργο ηχητικής τέχνης και αποτέλεσμα πρακτικής έρευνας που αφορά στη διερεύνηση της ακουστικής υπερπραγματικότητας, δημιουργήθηκε από κάποια δομικά υλικά. Ποιες είναι λοιπόν αυτές οι ηχητικές οντότητες και τα χαρακτηριστικά τους και πώς αυτές δομούν μία τέτοια ακουστική υπερπραγματικότητα;

Στην τέχνη και στο βασίλειο της εικόνας το ομοίωμα και η υπερπραγματικότητα έχουν αναλυθεί ευρέως, ενώ τα ομοιώματα έχουν διαχωριστεί σε τάξεις ή στάδια της εικόνας. Υπάρχει όμως το ακουστικό ισοδύναμό τους; Εάν αντιληφθούμε και διαβάσουμε το ηχητικό σήμα ως σημείο, αυτομάτως έχουμε στη διάθεσή μας μία ηχητική παλέτα με πληθώρα ιδιοτήτων και χαρακτηριστικών, την οποία μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε ώστε

να αποδώσουμε νοήματα, ερμηνείες, να προσδώσουμε αφηγηματικότητα και να φτάσουμε στη δημιουργία ενός έργου, το οποίο υιοθετεί τα ποιοτικά χαρακτηριστικά του χάρτη της ανεστραμμένης ιστορίας του Borges.

Ο ΒΡΑΧΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΒΟΥΝΟ ΑΠΟ ΚΩΔΙΚΑ

Η δημιουργία του έργου ηχητικής τέχνης *Sisyphus in Bits* ξεκίνησε με την παραδοχή ότι το ηχητικό σήμα διαθέτει τις ιδιότητες σημείου-συμβόλου και ως εκ τούτου έχει διττή υπόσταση και αποτελείται από δύο στοιχεία. Μία τέτοια ανάγνωση του ηχητικού σήματος αυτομάτως ανοίγει δρόμους χρήσης και επεξεργασίας του, οι οποίοι μπορούν να εξυπηρετήσουν συγκεκριμένους σκοπούς προς επίτευξη του τελικού στόχου, δηλαδή την καλύτερη δυνατή απόδοση του κεντρικού νοήματος του έργου σε ένα πλαίσιο πρωτότυπης αισθητικής. Το εννοιολογικό πλαίσιο του έργου αφορά την ανάδειξη του αυτοκαθορισμού της συμπεριφοράς ως ενέργειας ελευθερίας, σαν κάτι αναπόδραστο στον άνθρωπο. Η χρήση σύγχρονων μέσων κοινωνικής δικτύωσης, παρομοιάζεται με τον μόχθο του Σίσυφου, ο οποίος ήταν εξαναγκασμένος να ανεβάζει έναν βράχο στην κορυφή ενός βουνού, μόνο και μόνο για να τον δει να κατρακυλά και πάλι στους πρόποδες του. Το ίδιο παράδοξο ισχύει για τη διαδικασία δημοσίευσης και ανάρτησης στο αντίστοιχο περιβάλλον του Facebook. Πως λοιπόν ο χρήστης συνεχίζει; Όπως αναφέρει ο A. Camus, ο ίδιος ο αγώνας αρκεί για να γεμίσει την καρδιά ενός ανθρώπου. Κάποιος αρκεί να φανταστεί τον Σίσυφο ευτυχισμένο. (1955, σ. 91).

Το έργο μορφολογικά αντλεί από τα ραδιοφωνικά θέατρα του περασμένου αιώνα, όπου ο ήχος και η αφήγηση ήταν κυρίαρχα μέσα αλληλεπίδρασης με το κοινό. Ειδικά έργα τα οποία προέρχονται από το κίνημα ραδιοφωνικής τέχνης *Neues Hörspiel* και την εξέλιξή του σε *Ars Acustica* [‘Ακουστική Τέχνη’], αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης και σημεία αναφοράς κατά τη διαμόρφωση του τρόπου αφήγησης του *Sisyphus in Bits*. Το παραδοσιακό ραδιοφωνικό θέατρο βασιζόταν εξολοκλήρου στο κείμενο και τη φωνή. Ο λόγος που υιοθετήσαμε και εμπνευστήκαμε από την προσέγγιση της *Ars Acustica* είναι επειδή σε αυτή την πρακτική ο κόσμος της γλώσσας ενώνεται με τον κόσμο των ήχων και των θορύβων. Η γλώσσα τείνει προς τον ήχο, προς τον ήχο του λόγου, προς τη μουσική, προς μία παγκόσμια τονικότητα· ένα ακουστικό περιβάλλον. Η *Ars Acoustica* αντιπροσωπεύει μια συμβίωση αυτών των κόσμων του ήχου και του λόγου και αυτής της τονικής οργάνωσης μέσω της ηλεκτρονικής τεχνολογίας (Schöning & Cory, 1991, σ. 312). Η εξέλιξη της τεχνολογίας και η

μετάβαση της πραγματικότητας σε αυτό το οποίο ο Baudrillard ονομάζει κωδικοκρατούσα φάση (1993, σ. 50), καθιστά εφικτό τον πειραματισμό μέσα από τον οποίο αναδύεται ένας εναλλακτικός τρόπος αυθόρμητης αφήγησης. Εάν ο κόσμος του Facebook θεωρηθεί μέρος της υπάρχουσας πραγματικότητας -κάτι το οποίο δεν ισχύει ακριβώς, καθώς το Facebook δεν είναι παρά ένα simulacrum το οποίο προηγείται πλέον της ίδιας της ριζικής πραγματικότητας που υποτίθεται πως αντανάκλα- δίνει τη δυνατότητα με τον συνδυασμό των δύο αυτών στοιχείων να παραχθεί μία ηχητική υπερπραγματικότητα με βάση την αφήγηση, η οποία όμως έχει κάποιες ιδιαιτερότητες, όπως είναι η ανεστραμμένη χρονογραμμή. Ο τοίχος ανακοινώσεων ενός λογαριασμού Facebook είναι μία απρόβλεπτη ιστορία η οποία κινείται από το παρόν προς το παρελθόν. Ο χρήστης αναλαμβάνει το ρόλο του αφηγητή, ενώ ταυτόχρονα η δυνατότητα σχολιασμού των δημοσιεύσεων από τρίτους δημιουργεί διάλογο. Το έργο στηρίζεται στην εφαρμογή ενός αλγόριθμου μετατροπής κειμένου σε ομιλία, διαφοροποιώντας τα ομοιώματα φωνών ανάλογα με το φύλο του ατόμου που γράφει το εκάστοτε σχόλιο, το περιεχόμενό του, αλλά και το ύφος του εκάστοτε σχολίου. Παράλληλα, αντικαθίσταται το οπτικό περιεχόμενο, όπως τα βίντεο και οι φωτογραφίες, με ηχητικά ισοδύναμα ή ηχητική απόδοση-ερμηνεία αυτών.

Όλα τα ηχητικά στοιχεία τα οποία χρησιμοποιήθηκαν για τη δημιουργία του έργου είναι ακουστικά ομοιώματα. Όπως και τα οπτικά ομοιώματα και με βάση την παραδοχή ότι το ηχητικό σήμα μπορεί να αναγνωσθεί ως σημείο-σύμβολο, ανήκουν σε μία από τις αντίστοιχες τάξεις του ακούγεσθαι κατ' αντιστοιχία με τις τάξεις της εικόνας που όρισε ο Baudrillard. Μελετώντας τα ποιοτικά χαρακτηριστικά των ομοιωμάτων, προσδιορίζοντας τους παράγοντες που καθορίζουν την τάξη στην οποία ανήκουν και τη θέση ή ρόλο που κατέχουν στο έργο, μπορούμε να διακρίνουμε ένα πλαίσιο μέσα από το οποίο το κάθε ακουστικό ομοίωμα αναδεικνύει το αισθητικό και νοηματικό δυναμικό του ως επιμέρους δομικό υλικό μιας ολοκληρωμένης σύνθεσης.

Επιστρέφοντας στο ηχητικό έργο τέχνης και κατ' επέκταση στο *Sisyphus in Bits*, παρατηρούμε πως τα δομικά υλικά του τελικού αποτελέσματος -όντας ομοιώματα- ανάλογα με την τάξη στην οποία ανήκουν, εξυπηρετούν διαφορετικό σκοπό και υιοθετούν αντίστοιχους ρόλους στην προσπάθεια ανάδειξης της διαλεκτικής του έργου σε συνδυασμό με την προσπάθεια επίτευξης αξιόλογης αισθητικής. Οι επιλεγμένες φωνές οι οποίες αποτελούν τη ραχοκοκαλιά της αφήγησης, ανάλογα με το τι αντιπροσωπεύουν μέσα σε αυτήν, φέρονται να ανήκουν σε διαφορετικές τάξεις του ακούγεσθαι. Οι φωνές πέραν του τί αφηγούνται, ως ηχητικά σήματα, αποκτούν σημειολογικό δυναμικό, με τρόπο τέτοιο ώστε το σημαίνον τους να επιφορτίζει με επιπλέον νόημα -χωρίς να το υποκαθιστά- το σημαϊνόμενό τους. Η ύπαρξη της φωνής και του λόγου μέσα στο έργο είναι πολύ-επίπεδη. Παραδείγματος χάρη η φωνή η οποία ανήκει στο κείμενο το οποίο παράγεται από το ίδιο το Facebook, είναι εμφανώς μηχανική. Ανήκει στην τάξη του κακού και πέραν των λέξεων και των γλωσσικών νοημάτων, η ίδια η χροιά της και η εμφανέστατη μη-αυθεντικότητά της οδηγούν το χέρι του Σίσυφου να ανεβοκατεβάσει την πέτρα σε ένα βουνό το οποίο στέκεται πάνω από την ανοίκεια κοιλάδα ['uncanny valley'], με ανάλογη επίδραση στην αντίληψη και την ευαισθησία του ακροατή.⁶ Οι εξαγωγές ηχητικού υλικού και η χρήση ηχογραφήσεων οι οποίες επιχειρούν να αντικαταστήσουν το οπτικό ισοδύναμό της σελίδας του Facebook, ανήκουν στη μυστηριακή τάξη. Παρόλο που τέτοια ηχητικά σήματα τείνουν να καθρεφτίσουν μία απόλυτη και ριζική πραγματικότητα, η χρήση τους στο έργο μπορεί να δράσει ως μεταφορά. Η αφήγηση αλλά και η επεξεργασία του ηχητικού υλικού παράλληλα με τη φαινομενολογική προσέγγιση του έργου από το ακροατήριο μπορούν να μεταμορφώσουν το σήμα με τέτοιο τρόπο, ώστε να διαφαίνεται ότι ανήκει σε περισσότερες από μία τάξεις την ίδια στιγμή. Υπάρχουν λοιπόν καταλυτικοί παράγοντες οι οποίοι επηρεάζουν τον ρόλο του σήματος μέσα στο έργο και κατ' επέκταση την τάξη στην οποία ανήκει. Η τάξη της μαγείας για το ακροατήριο είναι κρυμμένη. Ο καλλιτέχνης είναι εκείνος ο οποίος γνωρίζει και συνειδητά αποφασίζει αν θα χρησιμοποιήσει κάποιο εναλλακτικό

⁶ Βλέπε σελ. 124.

μέσο, ώστε να παραγάγει ένα ηχητικό αποτέλεσμα το οποίο ηχεί ως κατοπτρισμός μιας ριζικής πραγματικότητας, η οποία όμως δε σχετίζεται με κάποια προϋπάρχουσα. Για παράδειγμα, εάν ο τοίχος του Facebook είχε μία ανάρτηση φωτογραφίας από θαλάσσια κύματα, αλλά ο καλλιτέχνης, για να πετύχει το ακριβές αισθητικό αποτέλεσμα το οποίο επιθυμεί, επιλέξει αντί της ηχογράφησης θαλάσσιων κυμάτων να χρησιμοποιήσει ψηφιακές μεθόδους ηχητικής σύνθεσης, το ακροατήριο δε θα το καταλάβει και θα έχει την εντύπωση ότι απλώς ακούει τέλειους αισθητικά -σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα στοιχεία του έργου- παφλασμούς. Τέλος, εμφανής είναι η χρήση αμιγών ακουστικών προσομοιωμάτων και εμφανείς είναι και οι λόγοι ύπαρξής τους στο έργο. Πρόκειται για ήχους των οποίων το σημαίνον δεν μπορεί να συνδεθεί με κάποια πηγή ή κάποια ακουστική πραγματικότητα, ωστόσο δημιουργούν μία νέα δική τους υπερπραγματικότητα. Δρουν ως θεμέλιοι λίθοι του έργου κατευθύνοντας την αφηγηματικότητά του σε συγκεκριμένες διευθύνσεις, δημιουργώντας παράλληλα αλήθειες εκεί που δεν υπάρχουν.

ΧΟΡΕΥΟΝΤΑΣ

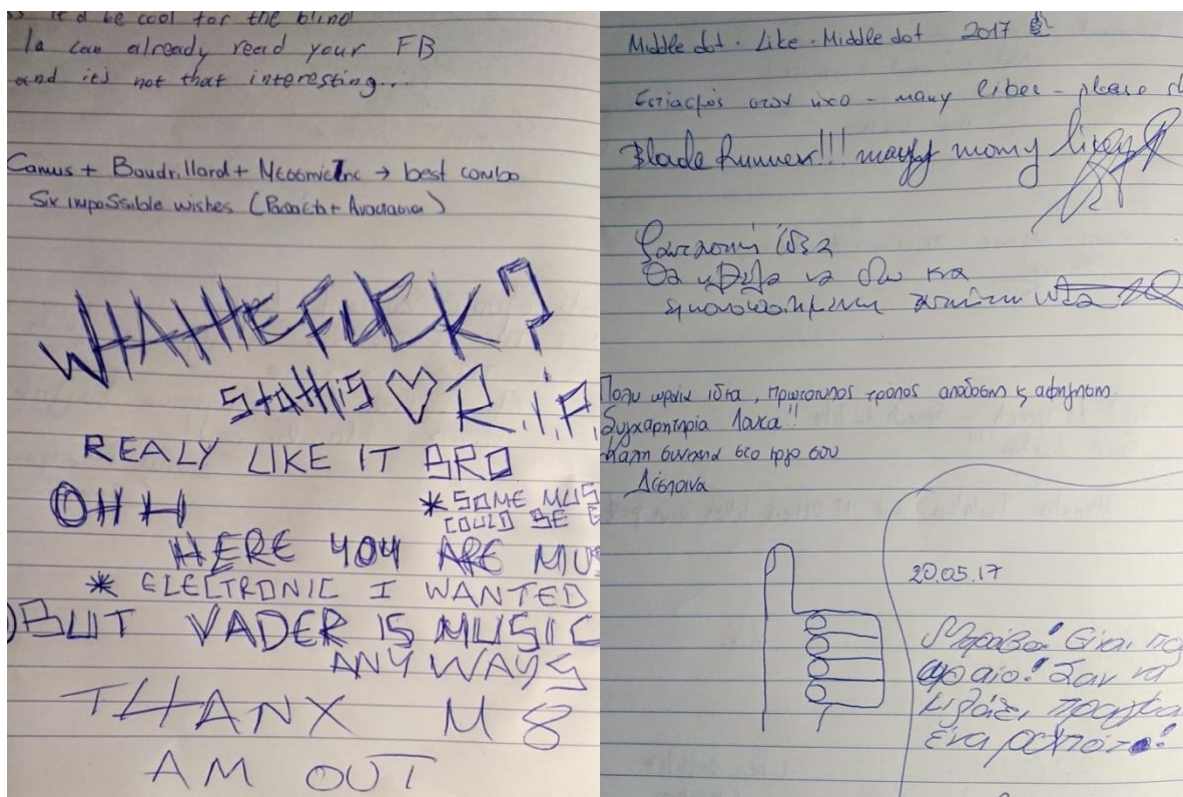
Το συγκεκριμένο έργο δημιουργήθηκε ως μία πρώτη πρακτική διερεύνηση των ακουστικών ομοιωμάτων διαφόρων τάξεων. Σκοπός μας ήταν η παραγωγή ενός αυτόνομου έργου από τη διαδικασία δημιουργίας του οποίου πηγάζει ενσαρκωμένη γνώση και δρα εισαγωγικά στην έρευνά μας γεννώντας παράλληλα νέα ερωτήματα προς διερεύνηση στα επόμενα στάδια της έρευνας. Χωρίς περιορισμούς και προαπαιτούμενα πέραν της καλλιτεχνικής διάστασης και της απόδοσης του νοηματικού περιεχομένου του έργου με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, η πρακτική άσκηση μας ώθησε στο να παρατηρήσουμε τον ρόλο των διάφορων ακουστικών ομοιωμάτων μέσα σε αυτό και την επίδραση που έχουν στο τελικό αποτέλεσμα. Το έργο αν και σχεδιάστηκε αρχικά ως αμιγώς ηχητικό ή ραδιοφωνικό, εξελίχθηκε σε ηχητική εγκατάσταση για τις ανάγκες παρουσίασής του, της ενίσχυσης της αφηγηματικότητάς του, αλλά και προκειμένου να καταφέρουμε να συλλέξουμε δεδομένα για το πως το έργο και οι παράμετροι που μας ενδιαφέρουν γίνονται αντιληπτά από το ακροατήριο.

Η δημιουργική διαδικασία ξεκίνησε με τη μετατροπή του τοίχου του προσωπικού λογαριασμού Facebook του καλλιτέχνη σε σενάριο θεατρικού έργου.⁷ Τα διάφορα πρόσωπα που σχολιάζουν πάνω στον τοίχο και κάτω από τις αναρτήσεις του χρήστη του λογαριασμού, εμφανίζονται ως χαρακτήρες, ενώ τα διάφορα οπτικοακουστικά μέσα, όπου τέτοια συνοδεύουν τις αναρτήσεις, καταγράφονται ως περιγραφές της σκηνής. Μετά από εφαρμογή αλγορίθμου μετατροπής του καθαρού κειμένου σε ομιλία [‘text-to-speech’], η αφήγηση διαμορφώθηκε σε λογισμικό ψηφιακής επεξεργασίας ήχου. Το ηχητικό μέρος κάθε πολυμέσου που ήταν αναρτημένο, χρησιμοποιήθηκε αυτούσιο, ενώ σιωπηρά πολυμέσα, όπως οι φωτογραφίες, αναπαραστάθηκαν ηχητικά με τη δημιουργία αντίστοιχων ακουστικών ισοδύναμων. Για παράδειγμα, η φωτογραφία της φλόγας ενός τζακιού ηχοποιήθηκε με τη χρήση ηχογράφησης του ήχου μίας φλόγας ενός τζακιού. Στον ψηφιακό σταθμό ηχητικής επεξεργασίας όλα τα υλικά συνδυάστηκαν ακολουθώντας πιστά το σενάριο, με αποτέλεσμα τη δημιουργία μίας αφήγησης ανεστραμμένης χρονογραμμής, η οποία ξεκινά από το σημείο που ο χρήστης ανακοινώνει την έκθεση του έργου και έχει κατεύθυνση προς το παρελθόν.

Το έργο παρουσιάστηκε σε μορφή ηχητικής εγκατάστασης στο πλαίσιο του 11^{ου} φεστιβάλ οπτικοακουστικών τεχνών με τίτλο *Αναδρομή στο Μέγαρο* (Στραπατσάκη & Τηλιγάδης, 2017). Η εγκατάσταση αποτελείτο από ένα γραφείο πάνω στο οποίο βρισκόταν το τυπωμένο σενάριο, ένα ψηφιακό αναπαραγωγικό ηχητικό μέσο το οποίο διέχεε το ηχητικό μέρος σε ένα ζευγάρι ακουστικά κλειστού τύπου και ένα βιβλίο εντυπώσεων. Οι επισκέπτες προκειμένου να ακούσουν το έργο, είχαν τη δυνατότητα να καθίσουν σε μία καρέκλα η οποία ήταν τοποθετημένη μπροστά από το γραφείο. Ο τρόπος αυτός παρουσίασης είχε σκοπό την ενίσχυση της προσοχής και εμπύθισης στο έργο, μετατρέποντάς το σε μία προσωπική εμπειρία. Οι επισκέπτες άκουγαν το ηχητικό μέρος φορώντας τα ακουστικά, ενώ μπορούσαν παράλληλα να διαβάζουν το σενάριο. Η πράξη αυτή αναδεικνύει το αφηγηματικό στοιχείο και υπογράμμισε το γεγονός ότι το ηχητικό μέρος αποτελεί την ηχοποίηση ενός οπτικού περιεχομένου, το οποίο υιοθετεί τεχνικές και χαρακτηριστικά ραδιοφωνικού θεάτρου. Παράλληλα με την ακρόαση οι επισκέπτες είχαν την ευκαιρία να καταγράψουν στο βιβλίο εντυπώσεων τα σχόλια τους, τις σκέψεις και τις απόψεις τους σχετικά με το έργο. Το περιεχόμενο που συλλέχθηκε από το βιβλίο

⁷ Παράρτημα Α.

εντυπώσεων, λειτούργησε ως πηγή δεδομένων για την έρευνά μας, τόσο σχετικά με το βαθμό κατανόησης των νοημάτων από το ακροατήριο, όσο και με την παρατήρηση της επίδρασης της αντίληψης όσον αφορά το θέμα των ακουστικών ομοιωμάτων.⁸



ΕΙΚΟΝΑ 2. ΣΧΟΛΙΑ ΤΟΥ ΚΟΙΝΟΥ ΣΤΟ ΒΙΒΛΙΟ ΕΝΤΥΠΩΣΕΩΝ

Ο ΠΛΑΣΤΙΚΟΣ ΙΠΠΟΠΟΤΑΜΟΣ

Ο U. Eco στο δοκίμιό του με τίτλο *Travels in Hyperreality* συζητώντας τη σχέση μεταξύ πραγματικότητας και υπερπραγματικότητας στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, επισκέφτηκε μέρη τα οποία είναι αντιπροσωπευτικά στη χρήση του ψεύτικου αντί του αληθινού. Τέτοια παραδείγματα είναι η μουσειακή αναπαράσταση του οβάλ γραφείου του λευκού οίκου ή το θεματικό πάρκο της *Disneyland*. Ποιος ο λόγος της ανακατασκευής του γραφείου του προέδρου των Ηνωμένων Πολιτειών και τι εξυπηρετεί το γεγονός ότι είναι τόσο εμφανώς περισσότερο γυαλισμένο; Γιατί στην *Disneyland* δεν έχουν αληθινούς κροκόδειλους αλλά εμφανέστατα ψεύτικους; Ο συγγραφέας αναφέρει:

⁸ Εικόνα 2.

Για να μιλήσουμε για πράγματα που κάποιος θέλει να θεωρήσει ως πραγματικά, εκείνα πρέπει να φαίνονται πραγματικά. Το εντελώς πραγματικό αναγνωρίζεται με το εντελώς πλαστό. Η απόλυτη έλλειψη πραγματικότητας προσφέρεται ως πραγματική παρουσία.

(2014, σ. 7)

Κατά τρόπο αντίστοιχο κατά τη δημιουργική διαδικασία ο καλλιτέχνης καλείται, ανάλογα με το μήνυμα που θέλει να επικοινωνήσει, να χρησιμοποιήσει δομικά υλικά τα οποία του προσφέρουν αυτή τη δυνατότητα, δηλαδή τη δημιουργία μιας νέας πραγματικότητας μέσω έλλειψης αυτής. Το έργο *Sisyphus in Bits* αποτελείται αποκλειστικά από ακουστικά ομοιώματα όλων των τάξεων. Το κάθε ομοίωμα, ανάλογα με τη θέση του στο έργο και τον ρόλο που καλείται να υιοθετήσει στη διαλεκτική του, διαθέτει ποιοτικά χαρακτηριστικά τα οποία επιτρέπουν στον καλλιτέχνη την εύρεση του τριπλού σημείου στο οποίο οι νοητές γραμμές της αισθητικής, της έννοιας και της τεχνικής τέμνονται.⁹ Η κεντρική ιδέα του *Sisyphus in Bits* θα μπορούσε να αποδοθεί με πολλούς τρόπους. Η επιλογή της χρήσης ακουστικών ομοιωμάτων και ο τρόπος με τον οποίο αυτά επιδρούν στο έργο βασίζεται στην ιδέα της ανάγνωσης του ηχητικού σήματος ως σημείου, που προσφέρει την ελευθερία της δημιουργικής εκμετάλλευσης των μοναδικών χαρακτηριστικών των ομοιωμάτων ώστε να αναδεικνύεται το περιεχόμενο της κεντρικής ιδέας. Ο βασικός λόγος που επιλέξαμε να χαθούμε στον κόσμο των ηχητικών ομοιωμάτων αντί της χρήσης αμιγώς της ακουστικής πραγματικότητας, εκφράζεται επίσης από τα λόγια του U. Eco τα οποία αφορούν τη χρήση του πλαστού έναντι του Αληθινού:

Όταν υπάρχει ένας ψεύτικος υποπόταμος, δεινόσαυρος ή φίδι, δε συμβαίνει επειδή δε θα ήταν διαθέσιμο το πραγματικό του ισοδύναμο, αλλά επειδή το κοινό πρόκειται να θαυμάσει την τελειότητα του ψεύτικου.

(Eco, 2014, σ. 44)

⁹ Το τριπλό σημείο στη φυσική είναι το σημείο ενός συστήματος ενός συστατικού στο οποίο η θερμοκρασία και η πίεση τριών φάσεων βρίσκονται σε ισορροπία (Clarke κ.ά., 1994, σ. 593).

Ο αφηγητής και οι χαρακτήρες του *Sisyphus in Bits* θα μπορούσαν να είναι πραγματικοί και να απαγγέλλουν το κείμενο ζωντανά. Όμως με τον τρόπο αυτό, επικαλούμενοι το παράδειγμα της Disneyland, θα ήταν σαν να παρακολουθούμε έναν ζωντανό κροκόδειλο ο οποίος απλά θα κοιμόταν στην ακτή του ποταμού και εμείς θα κρατούσαμε αναγκαστικά μία απόσταση. Αντίθετα έναν ψεύτικο μπορούμε να τον αγγίξουμε ή ακόμα και να τοποθετήσουμε το κεφάλι μας μέσα στο στόμα του. Έτσι και τα ακουστικά ομοιώματα του *Sisyphus in Bits* προσφέρουν αφηγηματικές δυνατότητες, οι οποίες δημιουργούν υπερπραγματικότητες που εξυπηρετούν με ευέλικτο τρόπο την αλληλεπίδρασή μας με την αλληγορία πάνω στην οποία στηρίζεται το έργο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

«Η Μυστηριακή Τάξη»

ΕΝΟΤΗΤΑ Α

Ποιητής: Πόπλιος Οβίδιος Νάσων

Σουρεαλιστής: René Magritte

Παριζιάνος: Luc Ferrari

Οικολόγος: Murray R. Schafer

Φιλόσοφος: Maurice Merleau-ponty

Γκουρού: Marcell McLuhan

Γιόγκι: John Cage

Φίλος: Mark Peter Wright

Βιολόγος: Francisco Lopez

Στοχαστής: Seth Kim-Cohen

Πατέρας: Pierre Schaeffer

Ρεμπέτης: Peter Cusack

Θεωρητική: Salome Voegelin

ΚΑΤΟΠΤΡΙΣΜΟΙ

ΝΑΡΚΙΣΣΟΣ ΚΑΙ ΗΧΩ

Ήρθε η ώρα να διαβώ το κατώφλι της ακουστικής υπερπραγματικότητας. Στέκομαι μπροστά στην πρώτη πόρτα και βλέπω τον εαυτό μου να καθρεφτίζεται πάνω της. Αυτό που βλέπω δεν είμαι εγώ. Είναι ένα ομοίωμά μου ίδιο και απαράλλαχτο με εμένα, αλλά όχι εγώ. Επιχειρώ να σπρώξω την πόρτα και το χέρι μου συναντά στην επιφάνειά της το χέρι του ειδώλου μου. Το άγγιγμα είναι κρύο και σκληρό. Ο άλλος εγώ, αυτός που έχω απέναντι μου, παρά τις ομοιότητες έχει ιδιότητες που εγώ δεν έχω και το αντίστροφο. Σκέφτομαι πως το μέσο το οποίο ευθύνεται για την επίκληση του ειδώλου αυτού, είναι εκείνο που του δίνει νέα χαρακτηριστικά και διαφοροποιεί τις ιδιότητές του. Η πόρτα ανοίγει, το είδωλο εξαφανίζεται με τον ίδιο μαγικό τρόπο που εμφανίστηκε, όταν στάθηκα μπροστά της, και προχωρώ με περίσσεια περιέργεια και ερευνητικό πνεύμα.

Βρίσκομαι σε ένα δάσος κατά το σούρουπο. Πίσω από τους κορμούς των δέντρων μπορώ να διακρίνω ένα ξέφωτο. Ακούω βήματα και βλέπω μία παρέα νέων, πιθανότατα κυνηγών, να χωρίζονται. Ένας από εκείνους είναι ιδιαίτερα όμορφος και τον ακολουθώ. Μετά από αρκετή ώρα και περιπλάνηση δείχνει να χάθηκε και να αναζητά τους φίλους του. Κάποια στιγμή φωνάζει «είναι κανείς εκεί;» και ξαφνικά ακούγεται από το πουθενά η ίδια φωνή να αποκρίνεται «είναι κανείς εκεί;». Κινείται προς το μέρος όπου τον κατεύθυνε η ακοή του και από όπου θα μπορούσε να προέρχεται η φωνή. Έπειτα φωνάζει «Μην κρύβεσαι, πρέπει να βρεθούμε» και η φωνή αποκρίνεται «Να βρεθούμε!». Ξαφνικά μία κοπέλα εμφανίζεται και τρέχει προς τον νεαρό εκτεινώντας τα χέρια της σαν να θέλει να τον αγκαλιάσει. Εκείνος τη σπρώχνει μακριά νιώθοντας εξαπατημένος και της λέει πως θα προτιμούσε να πεθάνει παρά να την αφήσει να απολαύσει το σώμα του. Η κοπέλα φανερά συντετριμμένη φεύγει, χωρίς να βγάλει μιλή. Ο νέος κατευθύνεται προς μία λίμνη. Σκύβει και βλέπει το είδωλό του πάνω στην επιφάνειά της. Σαν μαγεμένος από την ομορφιά του ειδώλου του, προσπαθεί να το πιάσει και να το φιλήσει αλλά μάταια. Κάθε φορά που προσπαθεί, η μορφή παραμορφώνεται και χάνεται μέσα σε κυματισμούς έως ότου ανασχηματιστεί σαν ηρεμούσε το νερό. Μονολογεί «σε θέλω» και μία φωνή ολόγεια με τη δική του αποκρίνεται «σε θέλω». Ο πόθος του νεαρού τον σπρώχνει προς τη λίμνη και εκείνος χάνεται μέσα της για πάντα (*Οβιδίου Μεταμορφώσεων*, 1886).

Την ξέρω αυτή την ιστορία. Μου την είχε αφηγηθεί ο **ποιητής**. Ο νέος είναι ο Νάρκισσος και η κοπέλα η Ηχώ. Κάθομαι σε έναν βράχο και σκέφτομαι. Προσπαθώ να καταλάβω για ποιο λόγο πίσω από την πόρτα καθρέφτη με την επιγραφή *μυστηριακή τάξη* αναπαράγεται αυτή η ιστορία. Αρχικά επικεντρώνομαι σε αυτά που είδα. Ο Νάρκισσος είδε το είδωλό του στην επιφάνεια της λίμνης· ένα είδωλο πιστό αντίγραφο της ομορφιάς του, το οποίο τον έκανε να το ερωτευθεί, μα η πραγματική υγρή φύση της όμορφης αυτής εικόνας προκάλεσε το θάνατό του. Όταν προσπάθησε να την αγγίξει, εκείνη παραμορφωνόταν και έπειτα σιγά σιγά ξανασηματιζόταν. Γιατί δεν κατάλαβε πως δεν ήταν αληθινή; Πιθανώς, ήταν τέτοια η ομορφιά και η τελειότητα του ειδώλου του, ώστε δεν είχε καμία απολύτως σημασία οποιαδήποτε συνέπεια θα είχε η μη αυθεντικότητά του. Συνεχίζω το συλλογισμό μου λαμβάνοντας υπόψη αυτά που άκουσα. Την Ηχώ την είχε καταραστεί η ζηλιάρα η Ήρα να επαναλαμβάνει μόνο ό,τι ακούει. Να αναπαράγει με την ίδια ακριβώς χροιά, ρυθμό και τρόπο τις τελευταίες λέξεις από αυτό που άκουγε. Ο Νάρκισσος σαγηνεύτηκε από την ομορφιά του ομοιώματος της δικής του φωνής και προσπάθησε να βρει την πηγή του πιστεύοντας πως αυτή θα ήταν αντίστοιχης ομορφιάς του ήχου που άκουγε. Όταν αντίκρισε πως η πηγή δεν ανταποκρινόταν σε αυτό που θαύμασε ηχητικά, ένιωσε αποτροπιασμό και εξαπατημένος. Φαίνεται πως τα ομοιώματα της μυστηριακής τάξης επιφέρουν συνέπειες. Όταν υπάρξουν συνέπειες όμως, ο δημιουργός τις προβλέπει, τις προσμένει, τις προκαλεί και τις εκμεταλλεύεται. Η Ηχώ αν δεν αποκαλυπτόταν, οι συνέπειες θα ήταν μικρότερες. Ο Νάρκισσος απλώς θα νόμιζε πως δεν μπορεί να βρει εκείνον με τον οποίο συνομιλούσε. Δε θα ένιωθε ποτέ εξαπατημένος· ίσως απλώς κάπως απογοητευμένος.

ΛΑΛΕΙ ΠΟΥΛΙ

Όπως κάθομαι στον βράχο και σκέφτομαι, συνειδητοποιώ ότι ακούω κελάηδημα πουλιών· πολλά είδη, μουσικές εκπληκτικές με χροιές, ρυθμούς και μελωδίες οι οποίες συνθέτουν ένα ειδυλλιακό κοντσέρτο ιδανικό για περίπατο. Σηκώνομαι λοιπόν και αρχίζω να περπατώ ξανά. Ένα συγκεκριμένο κελάηδισμα μου τραβά την προσοχή. Είναι τόσο όμορφο που πραγματικά θα ήθελα να δω το πτηνό το οποίο το αναπαράγει. Πλησιάζω το δέντρο από το οποίο η ακοή μου υποδεικνύει ότι προέρχεται ο ήχος αυτός. Το φύλλωμα του δέντρου είναι πυκνό και δυσκολεύομαι να δω την πηγή. Μέσα από τα κλαδιά και τα φύλλα βλέπω κάτι μαύρο. Αυτό πρέπει να είναι. Δεν μπορώ να διακρίνω όμως τη μορφή

του και να αναγνωρίσω το πτηνό. Αποφασίζω να σκαρφαλώσω προκειμένου να το δω από κοντά. Προσεκτικά αλλά αποφασιστικά ανεβαίνω τον κορμό πατώντας πάνω σε ρόζους και κουφάλες. Δε δυσκολεύομαι ιδιαίτερα. Φοβάμαι όμως ότι θα θορυβηθεί το πτηνό και θα πετάξει μακριά πριν προλάβω να του ρίξω μια ματιά. Πλησιάζοντας και επιχειρώντας να παραμερίσω με το ένα μου χέρι μία φυλλωσιά, παραλίγο να πέσω. Στην προσπάθειά μου να κρατηθώ, το δέντρο τραντάχτηκε και με όλη αυτή την αναταραχή που προκάλεσα σκέφτηκα πως το πουλί σίγουρα θα έφευγε. Κάτι τέτοιο όμως δε συνέβη και το κελάηδημα συνέχισε να ηχεί σαν να μη συνέβη τίποτα. Όταν ισορρόπησα και κατάφερα να έρθω αρκετά κοντά κατάλαβα το γιατί. Αυτές οι μελωδίες δεν προέρχονταν από κανένα πτηνό. Πάνω στη βάση ενός κλαδιού καθόταν περήφανα ένα ηχείο. Τώρα είμαι εγώ εκείνος που νιώθει εξαπατημένος αλλά ταυτόχρονα διανοητικά ερεθισμένος. Τι είναι το ηχητικό σήμα πέρα μιας διαταραχής ενός μέσου όπως ο αέρας, την οποία προκαλεί μία πηγή; Αν το αντιμετωπίσω ως τέτοιο, τότε τι σημασία έχει αν η πηγή είναι ηχείο ή πουλί; Καμία. Είναι η ανάγνωση του ηχητικού σήματος ως σημείου-συμβόλου που διαφοροποιεί κάποιο σήμα από ένα άλλο και μόνο αν το διαβάσω με τον τρόπο αυτό μπορώ να αναγνωρίσω τα χαρακτηριστικά που το κάνουν να ανήκει η όχι στη μυστηριακή τάξη των ακουστικών ομοιωμάτων.

Ο **σουρεαλιστής** ζωγράφισε μια πίπα και έγραψε από κάτω της *αυτό δεν είναι μία πίπα* (Magritte, 1929). Μετά από πολλές αναλύσεις οι σοφοί του κόσμου αποφάσισαν ότι αυτό που εννοούσε ο ζωγράφος είναι πως πράγματι η εικόνα της πίπας δεν είναι μια πίπα αλλά η ζωγραφιά και επομένως το ομοίωμα μιας πίπας. Θα μπορούσα λοιπόν και εγώ να σκεφτώ πως το κελάηδισμα του πουλιού το οποίο διαχέεται από ένα ηχείο, αφού πρώτα έχει καταγραφεί από ένα μικρόφωνο και αποθηκευτεί σε κάποιου είδους ψηφιακή μνήμη, δεν είναι κελάηδισμα πουλιού αλλά η ηχογράφησή του· το ομοίωμα του κεληδίσματος ενός πουλιού. Υπάρχει όμως μία σημαντική διαφορά. Στον κόσμο του φαίνεσθαι δεν μπορείς να δεις τη ζωγραφισμένη πίπα χωρίς να δεις και τον πίνακα. Συνεπώς, πάντα θα γνωρίζεις ότι αυτό δεν είναι μία πίπα. Αντίστοιχα δεν μπορείς να δεις ένα φωτογραφισμένο τοπίο χωρίς να δεις το φωτογραφικό χαρτί ή μία κινηματογραφημένη πραγματικότητα δίχως να δεις την οθόνη προβολής. Στον κόσμο του ακούγεσθαι όμως αν κλείσω τα μάτια μου, αυτό που ακούω είναι ένα κελάηδισμα πουλιού και μόνο όταν δω το ηχείο μπορώ να συνειδητοποιήσω ότι ακούω ένα πιστό ομοίωμα της ριζικής ακουστικής πραγματικότητας ενός πουλιού που κεληδάει. Το ηχείο επίσης υπονοεί φορητότητα. Εάν το κρύψω και αφήσω μόνο την αιθέρια φύση του ήχου -που σαν φάντασμα μπορεί να διαπερνά τοίχους

και εμπόδια- να κατέχει τον κύριο ρόλο, τότε οι δυνατότητες που έχω στα χέρια μου ως καλλιτέχνης πολλαπλασιάζονται σημαντικά. Θα μπορούσα να βάλω το πουλί να κελαηδάει εκεί που δε θα μπορούσε να υπάρξει. Θα μπορούσα να το βάλω να κελαηδάει κάτω από το νερό, μέσα σε μία βαλίτσα ή μέσα σε μία γκαλερί.

Ένας **παριζιάνος** συνθέτης προχώρησε ένα βήμα παραπέρα. Χρησιμοποιώντας καταγραφικά και μαγνητοταινίες, κόβοντας και ράβοντας, κατάφερε με το έργο του *Presque Rien No. 1* όχι μόνο να βάλει στο σαλόνι μας το ηχοτοπίο κάποιας παραλιακής τοποθεσίας της Γιουγκοσλαβίας, αλλά να αποδώσει σε εικοσιένα λεπτά της ώρας, είκοσι τέσσερις ολόκληρες ώρες (Ferrari, 1970). Η ηχογράφηση, το κόψιμο και το ράψιμο της μαγνητοταινίας και η αναπαραγωγή είχαν ως αποτέλεσμα με τη χρήση των μυστηριακών αυτών ομοιωμάτων να αποδοθεί μία δραματουργική αφηγηματικότητα με τρόπο τέτοιο που με πείθει πως ο **γιόγκι** είχε δίκιο να διδάσκει πως η μουσική βρίσκεται παντού στις καθημερινές στιγμές της ζωής μας αρκεί να την ακούμε (Vitale, 2012). Ο παριζιάνος το κατάφερε με ακουστικά ομοιώματα της μυστηριακής τάξης και την αξιοσημείωτη ιδιότητα του ηχητικού σήματος να απαγκιστρώνεται από την πηγή του ώστε να μπορεί να μεταμορφωθεί σε χαρακιές πάνω στην επιφάνεια ενός δίσκου βινυλίου, σε ηλεκτρομαγνητικές διαταραχές ή ψηφία και αριθμούς, προτού αναδυθεί και πάλι ως ακουστικός κατοπτρισμός μιας ριζικής πραγματικότητας. Τότε το ηχητικό σήμα ανασταίνεται φέροντας όμως νέες ιδιότητες και δυνατότητες ως ομοίωμα. Πλέον ανοίγει παράξενους δρόμους αφήγησης, προκαλεί συστολή και διαστολή του χρόνου, μα ακόμα περισσότερο φέρει την παρανοϊκή εκείνη κατάσταση που ο Καναδός **οικολόγος** ονομάζει σχιζοφωνία, δηλαδή το φαινόμενο αποκοπής των ήχων από την πηγή τους (Schäfer, 1993, σ. 88).

Όταν ένας ήχος είναι ένας τέλειος κατοπτρισμός ενός αυθεντικού και άρα ανήκει στη μυστηριακή τάξη των ακουστικών ομοιωμάτων, υπονοείται αυτόματα και η δυνατότητα αποθήκευσης και μεταφοράς του. Αν θυμηθώ τον μύθο της Ηχούς και του Νάρκισσου, παρόλο που η ηχώ ως φαινόμενο είναι το αποτέλεσμα της μεταμόρφωσης του ηχητικού σήματος σε ένα ακουστικό ομοίωμα, το ομοίωμα αυτό δεν μπορεί να μεταφερθεί οπουδήποτε αλλού, παρά μερικά μέτρα από την πηγή του. Επομένως η σχιζοφωνία είναι άμεσα σχετιζόμενη με το μέσο αναπαραγωγής. Είχε δίκιο ο οικολόγος λοιπόν, να συσχετίσει τη σχιζοφωνία με την τεχνολογία και την εξέλιξη της. Συγκεκριμένα θυμάμαι να είπτε:

Από τη στιγμή της εφεύρεσης του ηλεκτροακουστικού εξοπλισμού για τη μετάδοση και την αποθήκευση του ήχου, οποιοσδήποτε ήχος, ανεξάρτητα από το μέγεθος του, μπορεί να ανατινάσσεται και να πυροβολείται σε όλο τον κόσμο ή να συσκευάζεται σε κασέτα ή να καταγράφεται για τις μελλοντικές γενεές. Έχουμε διαχωρίσει τον ήχο από την πηγή παραγωγής του. Οι ήχοι έχουν παραχθεί από τις φυσικές τους θήκες και τους έχει πλέον αποδοθεί μια ενισχυμένη και ανεξάρτητη ύπαρξη.

(1993, σ. 90)

Η μυστηριακή τάξη ακουστικών ομοιωμάτων λοιπόν, όπως μου δείχνει ο μύθος της Ηχούς -μέσω της αλληγορίας για μία ακουστική κατάσταση κατοπτρισμού μιας ηχητικής πραγματικότητας- μπορεί να υπήρχε από πάντα. Ωστόσο φαίνεται πως μετά τη βιομηχανική επανάσταση και συγκεκριμένα από την αρχή της εποχής που ο οικολόγος ονομάζει ηλεκτρική επανάσταση (1993, σ. 88), στο βασίλειο του ακούγεσθαι η μυστηριακή τάξη ομοιωμάτων άρχισε να αποκτά σημαντικό και κυρίαρχο ρόλο. Το φαινόμενο της σχιζοφωνίας πρόσθεσε μία σημαντική ιδιότητα στα ομοιώματα αυτά με πολλές επιπτώσεις σε διάφορους τομείς της κοινωνικής ζωής, όπως η επικοινωνία, η μουσική και η τέχνη, αλλά και στον τρόπο που η ακροάτρια και ο ακροατής αντιλαμβάνονται πλέον την ακουστική πραγματικότητα.

Είναι όμως το κελάδισμα το οποίο διαχέεται από ένα ηχείο μέσα στο δάσος σχιζοφωνία; Πρακτικά φαίνεται πως ναι, καθώς το πουλί-πηγή δεν είναι πουθενά. Κάποια στιγμή κάπου λάλησε και κάποιος το ηχογράφησε. Έπειτα πήρε τον ήχο αποθηκευμένο και τον αναπαρήγαγε με τη βοήθεια της τεχνολογίας μέσα σε ένα δάσος. Ωστόσο το δάσος είναι το σύννηθες περιβαλλοντικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ένα πουλί κελαηδάει. Υπεισέρχεται λοιπόν και μία άλλη παράμετρος, η οποία καθορίζει σε σημαντικό βαθμό τις ιδιότητες του ομοιώματος της μυστηριακής τάξης και η οποία δεν είναι άλλη από την αντίληψη του ακροατηρίου. Θυμάμαι ξανά τα λόγια του **φιλόσοφου** που μιλούσε για την αντίληψη. Στην περίπτωση του ηχείου-θήκης που περιέχει το ομοίωμα του κελαηδίσματος ενός πτηνού, ο δέκτης είναι αβοήθητος. Μέχρι εκείνο το σημείο η θέληση του δημιουργού είναι εκείνη που κινεί την αντίληψη του ακροατηρίου προς κάποια αλήθεια ή μη-αλήθεια. Ο δέκτης βρίσκεται στην ακουστική πραγματικότητα ενός δάσους και μέσα από αυτό το αντιληπτικό πλαίσιο αφουγκράζεται το κελάδισμα ενός πουλιού. Αν ο δημιουργός αποφασίσει να του δείξει το ηχείο ή να του το αποκρύψει, καθορίζει σε μεγάλο βαθμό το τι θα αντιληφθεί ο

δέκτης. Από το σημείο εκείνο όμως και πέρα το άτομο-δέκτης μπορεί να επενδύσει στην ακοή του και μεταφορικά να κάνει το τετράγωνο ρόμβο.¹⁰ Κάτι τέτοιο δεν επηρεάζει τη φύση του μυστηριακού ακουστικού ομοιώματος, καθώς είτε δει είτε δε δει το ηχείο, ο δέκτης εξακολουθεί να μπορεί να μετατοπίσει την προσοχή του είτε προς τον-ήχο-στον-εαυτό-του ή να προσπαθήσει να αφουγκραστεί τον ήχο μέσα στον κόσμο. Η γνώση αυτή είναι άλλο ένα εργαλείο στο χέρι του δημιουργού, ο οποίος χρησιμοποιώντας ακουστικά ομοιώματα της συγκεκριμένης τάξης μπορεί να επιλέξει πώς θα επικοινωνήσει μηνύματα, αφορισμούς ή συναισθήματα. Το ακουστικό ομοίωμα της μυστηριακής τάξης, υπάρχει τόσο ως αλήθεια όσο και ως απάτη και αυτό αποτελεί ένα από τα κυριότερα και ίσως χρησιμότερα για τον δημιουργό χαρακτηριστικά του.

ΤΟ ΜΕΣΟ ΚΑΙ ΤΟ ΜΗΝΥΜΑ

Επανέρχομαι στα λόγια του οικολόγου ο οποίος συνέδεσε την εποχή και την εξέλιξη της τεχνολογίας με το κυριότερο χαρακτηριστικό της μυστηριακής τάξης ακουστικών ομοιωμάτων, δηλαδή τη σχιζοφωνία. Πράγματι η δημιουργία ενός ομοιώματος υπονοεί εκτός από τη μεταμόρφωση του ηχητικού σήματος, τη μετατόπισή του τόσο χωρικά όσο και χρονικά. Πέραν του φαινομένου της Ηχούς κατά το οποίο το μέσο δεν είναι παρά το ίδιο το περιβάλλον -όπου και πάλι ωστόσο παρατηρώ μία μετατόπιση- το μέσο φέρεται να είναι μία σημαντική παράμετρος στη δημιουργία αλλά και τον τρόπο χρήσης του εκάστοτε ομοιώματος μυστηριακής τάξης. Το ερώτημα το οποίο έρχεται στο μυαλό μου είναι απλό αλλά ουσιαστικό. Επηρεάζει το μέσο καταγραφής και αναπαραγωγής το ομοίωμα; Ποιοτικά όσον αφορά την πιστότητα της αναπαραγωγής του σε σχέση με το πραγματικό στο οποίο αναφέρεται, προφανώς και η απάντηση είναι θετική, αλλά υπό προϋποθέσεις. Όμως το να βγάλω αυτό το συμπέρασμα δεν είναι και τόσο απλό. Προκειμένου να καταλάβω καλύτερα τις ιδιότητες των μυστηριακών αυτών ομοιωμάτων του ήχου, θα πραγματοποιήσω ένα νοητικό ταξίδι αντίστροφα στο χρόνο.

Ξεκινάω από το σήμερα. Το σωτήριο έτος 2022 ηχογραφώ με το καλύτερο μικρόφωνο και τον καλύτερο καταγραφικό εξοπλισμό το ηχοτοπίο μιας παραλίας. Αναπαράγω στο εργαστήριό μου στο καλύτερο και πιο σύγχρονο σύστημα το

¹⁰ Βλέπε σελίδα 28.

καταγεγραμμένο ηχοτοπίο. Κλείνω τα μάτια μου και αφουγκράζομαι. Δεν μπορώ να διακρίνω καμία διαφορά. Απλώς δε χρειάζομαι αντιηλιακό. Ταξιδεύω είκοσι χρόνια πίσω. Στην ίδια παραλία χρησιμοποιώ το καλύτερο μικρόφωνο της εποχής και ένα καταγραφικό *mini disc*. Αναπαράγω στο εργαστήριο και πάλι το ηχοτοπίο και ακούω. Καμία διαφορά. Πάλι την ανάγκη για αντιηλιακό δε νιώθω μονάχα. Το 1980 βρίσκομαι στην ίδια παραλία με ένα φορητό μαγνητόφωνο στα χέρια. Μόλις το αναπαράγω όμως και πάλι το αποτέλεσμα είναι το ίδιο. Ακούω τους παφλασμούς των κυμάτων σε μία παραλία, αλλά απλώς τους ακούω στο εργαστήριό μου. Επαναλαμβάνω τη διαδικασία ανά είκοσι χρόνια με ολοένα και παλαιότερο εξοπλισμό καταγραφής και αναπαραγωγής, όπως ρολά μαγνητοταινίας, μικρόφωνα *electret* και τελικά τον τρομερό και φοβερό φωνογράφο. Το αποτέλεσμα πάντα το ίδιο. Επιστρέφω στο 2022 και κάνω ένα άλλο πείραμα. Ακούω όλες αυτές τις ηχογραφήσεις ως αλληλουχία τη μία μετά την άλλη. Τότε παρατηρώ διαφορές. Λίγο χαμηλότερη ποιότητα από το *mini disc*, ένα ελαφρύ φύσημα από την κασέτα, ένα μηχανικό θόρυβο και αυξομειώσεις στις συχνότητες των ήχων από τη μαγνητοταινία, μονοφωνία, έλλειψη συχνοτήτων και *χρατς-χρουτς* από τον φωνογράφο. Είμαι διαφορετικός άνθρωπος; Ακούω με διαφορετικό τρόπο τώρα; Όχι! απλώς τώρα έχω σημεία αναφοράς. Η αντίληψη και το μέσο, οι δύο αυτοί παράγοντες της μεταμόρφωσης του ηχητικού σήματος μου δείχνουν τι μπορούν να κάνουν. Η εμπειρία της πιστότητας του ομοιώματος δρα ως σύγκριση αυτής μεταξύ δύο ομοιωμάτων του ίδιου πράγματος, όμως πάντοτε ακούω το ίδιο πράγμα. Μία πιστή αναπαραγωγή, ένα ομοίωμα της ριζικής ακουστικής πραγματικότητας κάποιας παραλίας.

Ο **γκουρού** των μέσων όπως ήδη ανέφερα μιλούσε για ζεστά και κρύα μέσα. Όσο περισσότερη προσπάθεια χρειάζεται ο δέκτης για να κατανοήσει ένα μήνυμα, τόσο πιο κρύο χαρακτηρίζεται το μέσο το οποίο χρησιμοποιήθηκε. Στο νοητικό ταξίδι που περιέγραψα, από το παρόν στο παρελθόν ή με διαφορετικά λόγια από τα ζεστά στα κρύα, είναι εύκολο να παρατηρήσει κανείς πως όσο υπάρχουν σημεία αναφοράς και συγκρίσεις, τότε πράγματι τα ερωτήματα: «πόσο ζεστό;» και «πόσο κρύο;», έχουν μία σημαντική συνεισφορά στο ίδιο το μήνυμα και τον τρόπο με τον οποίο γίνεται αντιληπτό. Η χρήση ενός κρύου μέσου μπορεί να αποδώσει μία μελαγχολία ή ένα ρομαντισμό και να επινοήσει αφηγηματικότητα μέσω της συνειδητοποίησης του ακροατηρίου ότι το ομοίωμα το οποίο ακούει είναι από μία περασμένη εποχή. Σαν μία συλλογή από παλιές φωτογραφίες σε σύγκριση με τις σύγχρονες ψηφιακές ή μία σκηνή κινηματογραφημένη με *Super 8* σε σχέση με την ίδια σκηνή καταγεγραμμένη από μία σύγχρονη κάμερα *4K*. Αν στο ταξίδι μου στο

χρόνο όμως συναντούσα τον **πατέρα** του τσιμεντένιου ήχου, ο οποίος ήταν από τους πρώτους που χρησιμοποίησαν εκτεταμένα τα σχιζοφωνημένα ομοιώματα μυστηριακής τάξης και είχα ένα διάλογο μαζί του, αυτός θα πήγαινε κάπως έτσι:

ΛΟΥ. Τι προσπαθείς να μου πεις με την τέχνη σου;

PIER. Με ποιον τρόπο να ακούς ηχητικά αντικείμενα.

ΛΟΥ. Πως μπορώ να το κάνω αυτό;

PIER. Με αναγωγή.

ΛΟΥ. Τι εννοείς;

PIER. Όταν ακούω έναν ήχο, κρατώ την πληροφορία που μου δίνεται από το αυτί μου, αλλά η πληροφορία αυτή τώρα αφορά μόνο το ηχητικό γεγονός καθαυτό. Παύω πλέον να προσπαθώ μέσω αυτού να λάβω οποιαδήποτε πληροφορία για κάτι άλλο (Schaeffer, 2017, σ. 211). Τώρα άκου αυτό τον ήχο. Τι ακούς;

ΛΟΥ. Το κρώξιμο ενός πουλιού.

PIER. Εγώ ακούω την άρθρωση ενός ιδιαίτερα ενδιαφέροντος ηχοχρώματος, ένα παιχνίδισμα τονικοτήτων, ένα ανεβοκατέβασμα συχνοτήτων και μία αντήχηση.

ΛΟΥ. Το φύσημα της μαγνητοταινίας το ακούς;

PIER. Ποιο φύσημα;

Ο πατέρας δε θα μπορούσε να διακρίνει το φύσημα και το μηχανικό θόρυβο της μαγνητοταινίας. Αν όμως άκουγε το ίδιο ηχητικό αντικείμενο από φωνογράφο, στην περιγραφή του το πιθανότερο θα ήταν να συμπεριλάβει τις ατέλειες του μέσου, για τον απλό λόγο ότι έχει σημείο αναφοράς την καλύτερη ποιότητα του μέσου, το οποίο εκείνος χρησιμοποιεί ως κάτοπτρο της ακουστικής πραγματικότητας που παγίδεψε με το μικρόφωνό του. Ένα ακουστικό ομοίωμα της μυστηριακής τάξης λοιπόν είναι ανεξάρτητο από το μέσο καταγραφής και αναπαραγωγής του. Είτε το αντιμετωπίσουμε ως ηχητικό αντικείμενο, είτε ως αναπαράσταση, το μέσο μπορεί να προσφέρει ένα επιπλέον εργαλείο στον δημιουργό. Το ομοίωμα όμως οντολογικά παραμένει πάντα το ίδιο· μία ακριβής αναπαραγωγή μιας ριζικής ακουστικής πραγματικότητας.

ΘΥΜΗΣΕΣ ΤΟΥ ΜΥΣΤΗΡΙΟΥ

ΑΚΟΥΓΟΝΤΑΣ ΠΡΟΣ ΤΑ ΜΕΣΑ

Προσπαθώ να φέρω στο μυαλό μου έργα, καλλιτεχνικές ηχητικές δημιουργίες οι οποίες βασίζονται σε ακουστικά ομοιώματα της μυστηριακής τάξης. Με τον τρόπο αυτό ίσως κατανοήσω καλύτερα τη φύση τους, τις ιδιότητές τους, την πρακτική τους χρήση και το πως οι συνέπειες της παρουσίας τους μπορούν να ελεγχθούν και να αποτελέσουν πηγή έμπνευσης και εργαλείο επικοινωνίας του καλλιτέχνη με το ακροατήριό του. Μέσα από προσεκτική ακρόαση και παρατήρηση θα καταλάβω καλύτερα τη σχέση τους με αυτά που κατονόμασα ως καταλύτες της μεταμόρφωσης του ηχητικού σήματος, δηλαδή το μέσο και την αντίληψη.

Ο **βιολόγος** ηχογράφησε για ώρες ατελείωτες μέσα σε ένα δάσος. Κρυμμένος στις φυλλωσιές σαν αρπακτικό· σαν ένας κυνηγός από τα παλιά που έστησε τις παγίδες του και περίμενε το θήραμα να πέσει μέσα. Τα μικρόφωνα-παγίδες ήταν στημένα με προσοχή και μάζευαν για ώρα αυτό που ο ίδιος ονομάζει ηχητική ύλη. Όταν μάζεψε αρκετή, πήγε στο εργαστήριό του· όχι εκείνο με τους σκελετούς, τις σύριγγες, τα μικροσκόπια και τα μπουκαλάκια, αλλά εκείνο με τα καλώδια, τους υπολογιστές και τα πολλά ηχεία. Μέσα σε αυτό το εργαστήριο πήρε την εξωτερική ακουστική πραγματικότητα του δάσους που είχε παγιδεύει με περίσσεια τέχνη και τάχθηκε να ολοκληρώσει τη μεταμόρφωσή της, η οποία είχε ξεκινήσει από τη στιγμή που ξεκίνησε να την ηχογραφεί. Με κόψιμο και ράψιμο, σύνθεση και επεξεργασία η μεταμόρφωση προχωρά αλλά δεν ολοκληρώνεται παρά μόνο όταν εκείνος, ως ένας σύγχρονος Πυθαγόρας, καθίσει στο κέντρο μιας αίθουσας και μας τοποθετήσει να καθίσουμε και εμείς με την πλάτη γυρισμένη σε αυτόν σε ομόκεντρους κύκλους και έπειτα μας δέσει τα μάτια προτού απελευθερώσει τα ομοιώματα της μυστηριακής τάξης που δημιούργησε.¹¹ Το έργο ονομάζεται *La Selva* [‘Το Δάσος’] (Lopez, 1998). Ο βιολόγος ενθουμούμενος τον σουρεαλιστή μας λέει πως αυτό που ακούμε δεν είναι το δάσος και εξηγεί:

¹¹ Ο Πυθαγόρας δίδασκε στους υποβαλλόμενους σε αλαλία μαθητές, ευρισκόμενος πίσω από ένα αδιαφανές παραπέτασμα. Με την οπτική απόκρυψη του ομιλητή και τη συνακόλουθη προσοχή στον καθαυτό ήχο, ο Πυθαγόρας αποσκοπούσε στην ενεργοποίηση των ανεξιχνίαστων διεργασιών της ανθρώπινης ψυχής, οι οποίες, πίστευε, συν-κινούνται με τις δυνάμεις του Κόσμου (Μπουμπάρης, 2015, σ. 208).

Αυτό που υπερασπίζομαι εδώ είναι η υπερβατική διάσταση της ίδιας της ηχητικής ύλης. Στην αντίληψή μου, η ηχογράφηση δεν τεκμηριώνει ούτε αντιπροσωπεύει έναν πλουσιότερο και σημαντικότερο πραγματικό κόσμο. Περισσότερο δε, επικεντρώνεται στον εσωτερικό κόσμο των ήχων.

(Lopez, 2004, σ. 85)

Δένω λοιπόν και εγώ τα μάτια μου και ακούω. Αρχικά κατά την ακρόαση ακούω βατράχια και μυριάδες έντομα να δημιουργούν ένα χαλί από ηχοχρώματα και αρθρώσεις· μια εξαιρετική αναπαράσταση της ξεκάθαρης ακουστικής πραγματικότητας ενός τροπικού δάσους. Μετά από λίγο ωστόσο όλο αυτό -όπως μου επεσήμανε και ο βιολόγος- μεταμορφώνεται επιπλέον με τρόπο αυτόματο, καθώς ασυνείδητα ακολουθώ τις συμβουλές του. Αυτό που ακούω δεν είναι το δάσος, είναι μία αισθητηριακή σύνθεση η οποία αποκαλύπτεται, όταν η ακοή μου μετακινείται μακριά και απελευθερώνεται από τον πραγματιστικό και αναπαραστατικό προσανατολισμό της (2004, σ. 87). Την έχουν αυτή την ιδιότητα τούτα τα ομοιώματα της μυστηριακής τάξης, να παιχνιδίζουν δηλαδή με την προσοχή από το σημαίνον προς το σημαινόμενο και αντίστροφα, με την πρόθεση του δημιουργού από τη μία πλευρά και την αντίληψη του ακροατηρίου από την άλλη, ως καταλύτες να μεταμορφώνουν το ηχητικό σήμα στην τελική μορφή για την οποία προοριζόταν, με το που πιάστηκε από το μικρόφωνο κατά το θέλω του καλλιτέχνη.

Ένας **Νεοϋορκέζος ροκάς** βρέθηκε στον εννενηκοστό-πρώτο όροφο του πρώτου κτιρίου των δίδυμων πύργων. Σκοπός του ήταν να ηχογραφήσει μέσα από το διεθνές κέντρο εμπορίου το ηχοτοπίο της πόλης. Όπως ο ίδιος διηγείται, προτού ανέβει εκεί πάνω είχε την εντύπωση ότι τα παράθυρα θα άνοιγαν και θα έστηνε μικρόφωνα απέξω και θα άκουγε τι συμβαίνει (Vitiello, 2011). Τα παράθυρα όμως ήταν κλειστά και χωρίς τη δυνατότητα να ανοίξουν, με αποτέλεσμα οι ήχοι να μη φτάνουν στο εσωτερικό του στούντιο. Έφτιαξε λοιπόν μία διάταξη με μικρόφωνα επαφής και με τις κατάλληλες ρυθμίσεις στον ισοσταθμιστή συχνοτήτων κατάφερε να καταγράψει μία σειρά ηχογραφήσεων στις οποίες καθώς φαίνεται -και ο στοχαστής επιβεβαιώνει- ο ροκάς παρά την αρχική του πρόθεση, πλέον στόχευε στον ήχο-στον-εαυτό-του, ως εξερευνήσεις ενός ιδιαίτερου ακουστικού περιβάλλοντος (Kim-Cohen, 2009, σ. 130). Είχε μία παρόμοια προσέγγιση δηλαδή όπως και ο βιολόγος, μόνο που ο ροκάς βρισκόταν σκαρφαλωμένος στο ψηλότερο δέντρο μιας άλλης τύπου ζούγκλας. Κατάφερε να ηχογραφήσει με τον τρόπο αυτό καμπάνες, αεροπλάνα και

περίεργα βουητά όλα μέσα από το τσόφλι των πύργων, το οποίο δρούσε ως το διάφραγμα ενός αυτοσχέδιου γιγαντιαίου μικροφώνου. Λίγους μήνες μετά όμως οι πύργοι έπεσαν. Μετά την καταστροφή το σημείο στο οποίο στέκονταν μεταμορφώθηκε, έγινε μηδέν. Μεταμορφώθηκαν οι άνθρωποι, η ίδια η πόλη και μαζί τους, μεταμορφώθηκαν και οι ηχογραφήσεις. Μετά την καταστροφή θα ήταν αδύνατο κανείς να ακούσει αυτές τις ηχογραφήσεις και να μην κάνει συνειρμούς· ειδικά με τη γνώση ότι πραγματοποιήθηκαν μόλις λίγους μήνες πριν και κάποιες από αυτές εμπεριέχουν τα μουγκρητά και τα τριξίματα του κτιρίου. Είναι σαν οι ηχογραφήσεις αυτές να αποτελούν τα τελευταία του λόγια και αν η καλλιτεχνική αξία των ηχογραφήσεων κάποτε αφορούσε ηχοχρώματα, συχνότητες και αρθρώσεις, τώρα πια όποιος τις ακούει μέσα από οποιαδήποτε πλατφόρμα διάχυσης, δεν μπορεί παρά να ακούσει τον επιθανάτιο ρόγχο ενός από τους δύο πύργους. Η αντίληψη σε κάποιες περιπτώσεις υπερνικά το θέλω του δημιουργού και το ομοίωμα αποκτά το δικό του αυτόνομο μονοπάτι, το οποίο θα διασχίσει μέσα από τον χρόνο. Κάπως έτσι στη μυστηριακή τάξη το ομοίωμα από τον ήχο-στον-εαυτό-του περνά στον ήχο-έξω-από-τον-εαυτό-του ή και αντίστροφα.

ΑΚΟΥΓΟΝΤΑΣ ΠΡΟΣ ΤΑ ΕΞΩ

Ένας φίλος μου είπε σε κάποιον κάποτε πως πιστεύει ότι η ακρόαση μπορεί να είναι μια επιβεβαιωτική, αυτοσυνείδητη, πολιτισμική και πολιτική πράξη – μια πλατφόρμα ενός κοινωνικού, ιστορικού και οικολογικού εγχειρήματος (Wright, 2012). Μιλά για την ακρόαση ως πράξη, δηλαδή κάτι το οποίο ξεκινά από μέσα και εκτείνεται προς τα έξω. Με αυτό τον τρόπο ακρόασης, έχω την εντύπωση πως το μήνυμα ή η νοηματική πληροφορία προηγείται του ήχου. Είναι η μη-κοχλιακή προσέγγιση για την οποία μιλά και ο στοχαστής. Αν προσεγγίσω την ακρόαση με τον ίδιο τρόπο, αναρωτιέμαι εάν παίζει κάποιο ρόλο το αν ακούω την πραγματικότητα ή ένα ομοίωμα αυτής. Είναι άραγε διαφορετικό το να κάθομαι μέσα στα ερείπια κάποιας αρχαίας μονής και να αφουγκράζομαι τους ήχους του αέρα ή του θορύβου των σύγχρονων φτερωτών ενοίκων της, από το να είμαι στο σαλόνι μου και να ακούω τους ίδιους ήχους καταγεγραμμένους να αναπαράγονται μέσα από τη βραβευμένη του σύνθεση *A Quiet Reverie* [‘Μία Ήσυχη Ονειροπόληση’] (Wright, 2008); Στην πρώτη περίπτωση ακούω την ακουστική πραγματικότητα ενώ στη δεύτερη ομοιώματα αυτής. Για τον φίλο μου έχει μεγάλη σημασία και μιλά για κάτι που ο ίδιος ορίζει ως *ψυχό-φωνογραφία*, δηλαδή μία αντιληπτική εκτίμηση της ηχητικής καταγραφής και όχι

οικολογικού σκοπού ή σκοπού τεκμηρίωσης (Wright, 2008, σ. 7). Μου φαίνεται πως κατά κάποιο τρόπο ο φίλος μου στοχεύει στην ακουστική αφύπνισή μας μέσω της χρήσης των ομοιωμάτων της μυστηριακής τάξης. Ο ίδιος στο βιβλίο που συνοδεύει το έργο του, παραδέχεται πως με τη μετεγκατάσταση, τη μεταφορά και τον χειρισμό ηχογραφήσεων από τα κατεστραμμένα μοναστήρια, το έργο συνδέει την εκάστοτε τοποθεσία σε μία μεταφορική ηχητική αλυσίδα (2008, σ. 7). Ο φίλος μου θέλει να γνωρίζω πού και πώς έγιναν αυτές οι καταγραφές. Θέλει να ακούσω το ομοίωμα γνωρίζοντας ότι είναι ομοίωμα, να αγνοήσω τον ήχο-στον-εαυτό-του και να αφουγκραστώ τη δική του εξιστόρηση διαβάζοντας παράλληλα το κείμενο, βλέποντας τις φωτογραφίες και αγγίζοντας τα ενθύμια που έφερε μαζί του από εκείνους τους τόπους. Ο φίλος μου έκανε την ακρόαση εξωστρεφή χειρονομία, άκουσε προς τα έξω και θέλησε να μου μεταφέρει την εμπειρία του ως ηχητική εξερεύνηση τόπου, απομόνωσης και αντίληψης (2008, σ. 3). Αντίθετα με τον βιολόγο εκείνος στην ουσία φωνάζει επίσης περήφανα πως αυτό δεν είναι η μονή, αλλά έτσι και αλλιώς δε θέλει να είναι η μονή. Είναι το τι ακούει αυτός με τον τρόπο που θέλησε και μου το δίνει ώστε να το ακούσω εγώ με τον τρόπο που το άκουσε εκείνος. Θέλει να με μεταφέρει στον χώρο και τον χρόνο, στους τόπους και το τι εκπροσωπούν οι τόποι αυτοί μέσα από τη δική του ακρόαση. Το ηχητικό σήμα εδώ ορθώνεται περήφανα ως ομοίωμα της μυστηριακής τάξης· ένας κατοπτρισμός μιας ριζικής ακουστικής πραγματικότητας με το σημαινόμενο να αναβοσβήνει σαν τη λάμπα ενός φάρου στη θάλασσα του υπερπραγματικού και το σημαίνον να χάνεται μέσα στο σκοτάδι και την ομίχλη, αλλά να στηρίζει το νόημα, όπως το κτήριο του φάρου στηρίζει το φανάρι του.

Ένας Άγγλος ρεμπέτης τάχθηκε να μεταφέρει στο σαλόνι μου τον κίνδυνο. Πήρε τα εργαλεία του, το σακίδιό του και ξεκίνησε να πάει εκεί από όπου οι άνθρωποι έφυγαν: στο Τσερνόμπιλ. Σαν χρυσοθήρας με το μικρόφωνο-σκαπάνη του βγήκε στο άδειο πεδίο και άρχισε να ψάχνει. Αυτό που έκανε είναι να αναζητά τα όρια του μέχρι που μπορεί να πάει. Να βρει την άκρη του κινδύνου. Εγώ στο σαλόνι μου ακούω τον μόχθο του. Αυτός είναι ο θησαυρός του. Ο ρεμπέτης μοιράζεται την εμπειρία του μαζί μου μέσα από ομοιώματα της μυστηριακής τάξης· όχι μόνο το μέρος και το ηχοτοπίο του. Όπως έκανε και ο φίλος μου, εξαρχής μου δηλώνει πού είναι, τι ηχογραφεί και πως θέλει να το ακούσω. Δε μου αφήνει κανένα περιθώριο να παρερμηνεύσω τίποτα. Το έργο του ονομάζεται *Sounds from Dangerous Places* (Cusack, 2012). Ο ίδιος μιλά για κάτι το οποίο το ονομάζει *ηχητική δημοσιογραφία* (2011). Αυτό το οποίο όμως κάνει, είναι πολύ περισσότερο από μία απλή καταγραφή ενός ηχητικού γεγονότος, κατάστασης ή τόπου. Όταν ακούω τον μετρητή

ραδιενέργειας, σαν γρύλος να γίνεται ένα με το ηχοτοπίο το οποίο καταγράφεται, καθώς ο ρεμπέτης προχωρά μέχρι το σημείο που η ένδειξη του λέει να μην πάει παρακάτω, αυτό που σχηματίζεται ουσιαστικά είναι μία ηχητική περίμετρος. Πίσω από αυτή, η φύση έχει αναλάβει τα ηνία σε μία περιοχή η οποία κάποτε έσφυζε από ανθρώπινη παρουσία και δραστηριότητα. Στον τόπο εκείνο όμως ο μετρητής έχει γίνει πλέον μέρος του οικοσυστήματος και στο μυαλό μου δεν μπορεί να υπάρξει το Τσερνόμπιλ χωρίς το μετρητή. Σκέφτομαι πως αυτό το είδος πρακτικής άσκησης δεν μπορεί να λειτουργήσει με κανένα άλλο τρόπο παρά με τη χρήση ακουστικών ομοιωμάτων. Πώς αλλιώς θα μπορούσε η ηχητική δημοσιογραφία να με ενημερώσει; Το ομοίωμα εδώ απαιτεί το καλύτερο δυνατό μέσο· την δημιουργία του καλύτερου δυνατού ακουστικού κατοπτρισμού της πραγματικότητας. Όπως μία εφημερίδα θα χρησιμοποιήσει τη φωτογραφία και το κείμενο για να μου δώσει την καλύτερη δυνατή εικόνα για το τι συμβαίνει κάπου αλλού, ο ηχητικός δημοσιογράφος θα προσπαθήσει να το κάνει ηχογραφώντας και σχιζοφωνίζοντας με ευκρίνεια. Θα προσπαθήσει να με μεταφέρει εκεί και ας βρίσκομαι στο σαλόνι μου. Θα μου πει εξαρχής πού να στρέψω την προσοχή μου και δε θα με αφήσει να ονειροπολώ. Αν ακούσω τα βατράχια του Τσερνόμπιλ χωρίς να έχω διαβάσει το ένθετο του άλμπουμ ή να έχω δει τον τίτλο, δεν ακούω καμία διαφορά από τα βατράχια που ηχογράφησα εγώ κάποτε στο όρος Καρμέλ.¹² Καταλαβαίνω λοιπόν και πάλι πως η αντίληψη μεταμορφώνει το ηχητικό σήμα σε κάτι άλλο, σε ομοίωμα της μυστηριακής τάξης αλλά τόσο διαφορετικό - όσον αφορά το τελικό αποτέλεσμα- που εισέρχεται στον κοχλία του αυτιού μου, κατευθυνόμενο από το θέλω του δημιουργού και την ανακατεύθυνση της προσοχής μου. Κάποια **θεωρητική** του ήχου, επίσης ακολούθησε τις οδηγίες του ρεμπέτη και άκουσε το υλικό όχι με τη σειρά, αλλά όπως εκείνος πρότεινε στις σημειώσεις του· ως αυτόνομες σκηνές και στιγμές ενός μέρους. Στο τέλος συμπέρανε ότι το έργο μετρά απουσία και παρουσία, ύπαρξη και ανυπαρξία μέσα στην παραδοξότητα του ήχου, ο οποίος είναι πάντα εκεί (Voegelin, 2010, σ. 158). Εγώ με τη σειρά μου θα προσθέσω:

¹² Οι συγκεκριμένες ηχογραφήσεις πραγματοποιήθηκαν σε περιοχές του Ισραήλ στο πλαίσιο της δημιουργίας της οπτικοακουστικής εγκατάστασης *Forest in a Forest* (Μεσσηνέζης, 2010).

Στο σαλόνι σου επίσης, αλλά με ακόμη μεγαλύτερη παραδοξότητα ως ομοίωμα απουσίας και παρουσίας, ύπαρξης και ανυπαρξίας, με δεδομένη τη δική σου απουσία από το μέρος.

ΕΝΟΤΗΤΑ Β

«Amalgama»



ΕΙΚΟΝΑ 3. Η ΒΙΩΜΑΤΙΚΗ ΗΧΗΤΙΚΗ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ AMALGAMA.

ΔΥΑΔΙΚΟΤΗΤΕΣ

Η μυστηριακή τάξη των ηχητικών ομοιωμάτων αποτελείται από ηχητικές οντότητες οι οποίες δρουν ως κατοπτρισμοί ή αντανakλάσεις μίας βαθιάς και στέρεης ακουστικής πραγματικότητας. Ως ομοιώματα, παύουν να είναι δεμένα στην πηγή που δημιουργήσε την πραγματικότητα και αποκτούν επιπλέον ιδιότητες οι οποίες τα καθιστούν υλικά που μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την παραγωγή ηχητικού καλλιτεχνικού έργου. Ως συνέπεια ο ήχος γενικότερα παύει απλώς να αναπαριστά, να εκπροσωπεί και να εξαρτάται από ένα οπτικό ισοδύναμο. Το ηχητικό ομοίωμα της μυστηριακής τάξης αναδεικνύει αυτό το οποίο ο C. Cox μας συστήνει ως *ηχητικό ματεριαλισμό* ['sonic materialism'] (2011). Μία τέτοια προσέγγιση δε σημαίνει πως χάνεται οποιαδήποτε σύνδεση του ήχου με την πηγή του αλλά πλέον μπορούμε να έχουμε μέσα στο καλλιτεχνικό έργο τον ήχο ως σημείο εκκίνησης, κάτι το οποίο έχει τις εξής συνέπειες:

Εάν ξεκινήσουμε από τον ήχο, θα είμαστε λιγότερο διατεθειμένοι να σκεφτόμαστε με όρους αναπαράστασης και σημασίας και να κάνουμε διακρίσεις μεταξύ πολιτισμού και φύσης, ανθρώπινου και μη-ανθρώπινου, νου και ύλης, συμβολικού και πραγματικού, κειμενικού και φυσικού, ουσιαστικού και ανούσιου. Αντίθετα, θα μπορούσαμε να αρχίσουμε να αντιμετωπίζουμε τις καλλιτεχνικές παραγωγές όχι ως συμπλέγματα σημείων ή αναπαραστάσεων, αλλά συμπλέγματα δυνάμεων που επηρεάζονται υλικά από άλλες δυνάμεις και συμπλέγματα δυνάμεων.

(2011, σ. 157)

Από τη στιγμή που μία οποιαδήποτε ακουστική πραγματικότητα απελευθερώνεται στον αέρα και ηχογραφείται, αυτομάτως μεταμορφώνεται σε ηχητικό ομοίωμα της μυστηριακής τάξης. Η ανάγνωση μίας τέτοιας ηχητικής οντότητας είναι διπλή, όπως ισχύει και για το γλωσσικό σημείο-σύμβολο, το οποίο μπορεί να εκτιμηθεί τόσο για τα καθαρά φυσικά και αισθητικά χαρακτηριστικά του, όσο και για τα νοήματα τα οποία μπορεί να κουβαλάει και γίνονται αντιληπτά από το ακροατήριο. Αυτού του τύπου η διπλή ανάγνωση του ηχητικού σήματος μας φέρνει στο μυαλό την αλχημεία.

Η αλχημεία ορίζεται ως:

Ο συνδυασμός της προδρομικής επιστήμης της χημείας με τη φιλοσοφία κατά τον Μεσαίωνα, που επεδίωκε να ανακαλύψει ένα ελιξίριο νεότητας για την κατάργηση τού θανάτου και μια μέθοδο για τη μεταστοιχείωση ευτελών μετάλλων σε χρυσό.

(‘Αλχημεία’, 2002, σ. 130)

Πέρα από τον ορισμό αυτό μέσα από τη σχετιζόμενη βιβλιογραφία διαφαίνεται πως η αλχημεία επιδέχεται διπλής ανάγνωσης. Παρουσιάζεται τόσο ως πρακτική διαδικασία όσο και ως πνευματική αναζήτηση και πορεία. Σημαντικό παράδειγμα, το οποίο αναδεικνύει την παρατήρησή μας αυτή, αποτελεί η θέση του C. G. Jung, ο οποίος ενδεικτικά αναφέρει στο βιβλίο του *Psychology and Alchemy*:

Όταν ο αλχημιστής μιλάει για τον υδράργυρο, εξωγενώς φαίνεται να εννοεί το μέταλλο, αλλά μέσα του εννοεί το πνεύμα που δημιουργεί τον κόσμο και το οποίο κρύβεται ή φυλάσσεται μέσα στην ύλη.

(2014, σ. 292)

Στην προσπάθειά μας να δημιουργήσουμε ένα έργο ηχητικής τέχνης χρησιμοποιώντας αποκλειστικά ηχητικά ομοιώματα της μυστηριακής τάξης, μέσα από τη διαδικασία δημιουργίας του οποίου αναδεικνύονται οι ιδιότητες αυτών των ηχητικών οντοτήτων, δώσαμε έμφαση στην διττή φύση του ομοιώματος και μία αντίστοιχη διπλή ανάγνωση της πρακτικής μας, η οποία ουσιαστικά κινείται με τρόπο παρόμοιο όπως μία αλχημική διαδικασία. Ως καλλιτέχνες, απώτερος σκοπός μας είναι η μεταμόρφωση της πραγματικότητας και η δημιουργία μίας νέας. Ως ερευνητές, να διαπιστώσουμε την επίδραση του ηχητικού ομοιώματος της μυστηριακής τάξης και των ιδιοτήτων που αποκτά ως υλικό πάνω στην πραγματικότητά μας.

ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΣΕΙΣ

Ξεκινώντας την διαδικασία διερεύνησης ηχητικών ομοιωμάτων της μυστηριακής τάξης θέσαμε ένα αρχικό ερώτημα. Πώς μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε ομοιώματα ήχου τα οποία κατοπτρίζουν μία ριζική ακουστική πραγματικότητα με τρόπο τέτοιο ώστε να μεταμορφώσουμε μία απτή και βιωματική πραγματικότητα στο όλον της σε κάτι νέο; Για να

απαντήσουμε, υιοθετήσαμε μία παρόμοια προσέγγιση όπως εκείνη του C.G. Jung ο οποίος χρησιμοποίησε αλχημικούς συμβολισμούς και διαδικασίες προκειμένου να προαγάγει την επιστήμη του. Για εκείνον η αλχημεία δεν ήταν η αναζήτηση τρόπου μετατροπής του υλικού μόλυβδου σε χρυσό. Ήταν η μεταμόρφωση της ανθρώπινης ψυχής στον δρόμο της προς την τελειότητα (Myers, 2018). Η διαδικασία της μεταμόρφωσης μίας ριζικής πραγματικότητας σε μία νέα χρησιμοποιώντας δύο τουλάχιστον συστατικά παραπέμπει σε μία κοινή και ευρέως γνωστή αλχημική και χημική διεργασία, την αμαλγάμωση. Η λέξη αμάλαγμα έχει επίσης διπλή ερμηνεία, αφού ορίζεται ως το κράμα υδραργύρου με άλλο μέταλλο ή μέταλλα, αλλά και μεταφορικά ως η ανάμειξη πραγμάτων διαφορετικών μεταξύ τους (‘Αμάλαγμα’, 2002, σ. 131). Επομένως η απάντηση στο αρχικό ερώτημα της επιμέρους έρευνας που πραγματοποιήσαμε για τα ηχητικά ομοιώματα της μυστηριακής τάξης, μπορεί να προκύψει από την ανάμειξη δύο πραγμάτων, δηλαδή δύο πραγματικοτήτων όπου ο καταλύτης αυτής της συνένωσης είναι ο ήχος. Κατά την πορεία της έρευνάς μας λοιπόν, υιοθετώντας αλχημικές πρακτικές και εκμεταλλευόμενοι τον συμβολικό και μεταφορικό χαρακτήρα των διάφορων εννοιών της, αντιστοιχίσαμε υλικά, αρχές και διαδικασίες που διέπουν την αλχημεία με αντίστοιχες έννοιες, αρχές και διαδικασίες που διέπουν την ηχητική τέχνη.

Στα περισσότερα συγγράμματα αλχημιστών αλλά και αναλυτών που ενασχολούνται με την Ερμητική τέχνη αναφέρεται πως υπάρχουν κάποιες βασικές αρχές οι οποίες παρουσιάζονται ως συστατικά ή υλικά. Αυτά ωστόσο δεν πρέπει να συγχέονται με τα αντίστοιχα ομώνυμα συστατικά τα οποία απαντούμε στον φυσικό κόσμο και πρέπει να έχουμε πάντα στο νου μας τη διπλή ανάγνωση των εννοιών και των διαδικασιών. Ο υδράργυρος λοιπόν είναι μία από τις θεμελιώδεις αρχές της αλχημείας και δεν έχει σχέση με το μέταλλο που έχει ατομικό βάρος 200,59. Στην αλχημεία ο *υδράργυρος* συμβολίζει το πνεύμα η αλλιώς τη νόηση (Holmyard, 2012, σ. 174). Η νόηση με τη σειρά της συνδέεται με το βίωμα και την αντίληψη. Αρκεί λοιπόν να αναρωτηθούμε ποιο είναι στην ηχητική τέχνη το *συστατικό* εκείνο το οποίο ευθύνεται για το τι μπορεί να αντιληφθεί ένα ακροατήριο. Πραγματοποιώντας μία σύνδεση παρόμοιων παραλληλισμών, η καλύτερη απάντηση που μπορούμε να δώσουμε είναι ο ήχος ή, αν ανατρέξουμε στη βιβλιογραφία, αυτό που ο F. Lopez ονομάζει ηχητική ύλη. Μία άλλη από τις βασικές αρχές της αλχημείας σύμφωνα με τον Παράκελσο αποτελεί το *άλας* (Holmyard, 2012, σ. 174). Ό,τι ισχύει για τον υδράργυρο ισχύει και για το άλας, δηλαδή, δεν πρόκειται για ένα φυσικό συστατικό, αλλά ως αρχή και έννοια αντιπροσωπεύει το σώμα το οποίο αναλύεται φιλοσοφικά ως μία στέρη βάση πάνω

στην οποία μπορούμε να χτίσουμε. Σκεπτόμενοι και πάλι την τέχνη ήχου, μπορούμε να αντιστοιχίσουμε την έννοια του άλατος με τη βάση στην οποία μπορεί να θεμελιωθεί το έργο ηχητικής τέχνης, δηλαδή μία πλατφόρμα διάχυσης, ένα χώρο ή έναν τόπο πάνω στον οποίο επιδρά ο ήχος-υδράργυρος.

Ό,τι ισχύει για τις διάφορες αρχές, υλικά και συστατικά που περιγράφονται στα κείμενα που σχετίζονται με την Ερμητική τέχνη, ισχύει και με τις διαδικασίες. Έχουν και εκείνες δηλαδή διπλή ερμηνεία και συμβολισμούς. Στόχος του μύστη είναι η δημιουργία της φιλοσοφικής λίθου, ενός σώματος το οποίο έχει τη δυνατότητα να μετατρέπει απλά μέταλλα σε ευγενή, αλλά επίσης αποτελεί και το κλειδί στην ανακάλυψη του ελιξιρίου της αθανασίας. Τέτοιες διαδικασίες είναι η εξάχνωση, η απόσταξη αλλά και η αμαλγάμωση. Όπως είδαμε και από τον ορισμό του αμαλγάματος, η διαδικασία δημιουργίας του είναι η ένωση δύο διαφορετικών σωμάτων προς παραγωγή ενός νέου, το οποίο έχει διαφορετικές ιδιότητες από τα επιμέρους στοιχεία που με την συνένωσή τους συνέβαλαν στη δημιουργία του. Αν αφουγκραστούμε τις συμβολικές ερμηνείες που αναφέραμε, προκύπτει πως η αμαλγάμωση δεν είναι τίποτε άλλο από τη συνένωση του πνεύματος με το σώμα, δηλαδή του αφηρημένου με το συγκεκριμένο ή της ουσίας με τη βάση. Πρόκειται για μία μεταμόρφωση και η έννοια της μεταμόρφωσης τόσο στην Ερμητική όσο και στην ηχητική τέχνη, είναι μείζονος σημασίας. Η αμαλγάμωση λοιπόν είναι η μεταμόρφωση μέσω συνένωσης στοιχείων και συμπίπτει επακριβώς με τον σκοπό της προσπάθειάς μας, δηλαδή της δημιουργίας μίας υπερπραγματικότητας συνενώνοντας δύο στοιχεία: τον ήχο και τον τόπο.

Από τη στιγμή που εφευρέθηκε ο φωνογράφος και άρα ο τρόπος αποκόλλησης του ηχητικού σήματος από την πηγή του, η ηχογράφηση φυσικού και περιβαλλοντικού ήχου εδραιώθηκε ως πρακτική στο πεδίο των ηχητικών τεχνών. Αν παραδεχτούμε μία ματεριαλιστική προσέγγιση του ήχου θα μπορούσαμε να παρομοιάσουμε την ηχητική καταγραφή με μία διαδικασία εξόρυξης ύλης. Στη συγκεκριμένη περίπτωση πρόκειται για ηχητική ύλη ή την εκάστοτε ακουστική πραγματικότητα. Σε διάφορες μελέτες που έχουν γίνει σχετικά με τη διαδικασία της ηχογράφησης και ειδικά την καταγραφή περιβαλλοντικού ήχου, επικρατεί η άποψη πως η ηχητική καταγραφή δεν μπορεί ποτέ να είναι ουδέτερη (Wright, 2016, σ. 60). Η ηχογράφηση λοιπόν ξεπερνά το όριο του να είναι απλή διαδικασία και μετατρέπεται σε συνειδητή εξωστρεφή χειρωνακία, η οποία χρίζει φιλοσοφικής ερμηνείας αποκτώντας μία φαινομενολογική διάσταση. Θα μπορούσαμε να πούμε πως το μικρόφωνο μετατρέπεται σε σκαπάνη η οποία καθοδηγείται από το χέρι σύμφωνα με τη θέληση του χειριστή.

Η εξόρυξη της επιθυμητής ηχητικής ύλης-υδραργύρου με τη χρησιμοποίηση του μικροφώνου-σκαπάνης και καθοδηγούμενο από το χέρι του δημιουργού δεν είναι κάτι άλλο από τη δημιουργία ηχητικών ομοιωμάτων της μυστηριακής τάξης. Για να πετύχουμε τον τελικό μας στόχο, δηλαδή την αμαλγάμωση δύο πραγματικοτήτων, δεν αρκεί η απλή εξόρυξη του φιλοσοφικού μας υδραργύρου. Όπως διαπιστώσαμε κατά την έρευνάς μας:

Από τη στιγμή της απελευθέρωσης του ηχητικού σήματος στον αέρα, ξεκινά μία ακολουθία η οποία οδηγεί στη σχεδόν μυστηριακή μεταμόρφωσή του. Μία μεταμόρφωση η οποία συνεπάγεται ακόμα και την αλλαγή των καθαρά φυσικών ιδιοτήτων του. Τι είναι το ηχητικό σήμα; Δονήσεις οι οποίες προκαλούν μία διαταραχή σε ένα μέσο, όπως είναι ο αέρας. Τι συμβαίνει, όταν εκείνες με τη σειρά τους περάσουν το διάφραγμα ενός μικροφώνου; Το ηχητικό σήμα μετατρέπεται σε ηλεκτρικές διακυμάνσεις. Τέλος τι συμβαίνει στο ηχητικό σήμα, όταν αποθηκευτεί σε ένα ψηφιακό μέσο; Μετατρέπεται σε ψηφία, κώδικα και αριθμητικές ακολουθίες. Αυτή είναι μία αρχετυπική πρώτη μεταμόρφωση στην ηχητική τέχνη.

(Μεσσηνέζης & Λουφόπουλος, 2018, σ. 54)

Προκειμένου να φτάσουμε στον στόχο μας, δηλαδή τη δημιουργία ενός αισθητηριακού αμαλγάματος δύο διαφορετικών πραγματικοτήτων, χρειαζόμαστε δύο συστατικά· τον υδράργυρο και το υλικό βάσης. Όσον αφορά τον υδράργυρο είναι σημαντικό να αναφέρουμε πως στη φιλοσοφική ανάγνωση αλχημικών διαδικασιών και πρακτικών, εκείνος δεν είναι ποτέ ενός είδους. Συνήθως αναφέρεται ως ένα υλικό το οποίο υπάρχει σε διάφορα στάδια και επίπεδα καθαρότητας. Αν αποδεχτούμε πως στην τέχνη ήχου ο αντίστοιχος υδράργυρος είναι ο ήχος και λάβουμε επίσης υπόψη πως συμβολίζει το πνεύμα και τη νόηση μέσα στο έργο, τότε μπορούμε να διακρίνουμε μία αντιστοίχιση της δράσης του στο επιθυμητό αποτέλεσμα. Συγκεκριμένα, όπως και ο φιλοσοφικός υδράργυρος, έτσι και ο ήχος υπάρχει σε διάφορα επίπεδα καθαρότητας και σε διαφορετικές ποιότητες ανάλογα με την περίπτωση. Κατά τη διαδικασία δημιουργίας ενός αμαλγάματος πραγματικοτήτων ο ήχος, όπως και το πνεύμα είναι που επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο βιώνεται η πραγματικότητα επιδρώντας πάνω της με ένα σχεδόν μυστηριακό τρόπο. Η ποιότητα του ήχου η οποία καθορίζεται από πολλούς παράγοντες, όπως το μέσο και οι τεχνικές καταγραφής που χρησιμοποιήθηκαν, αλλά και η υποκειμενικότητα της διαδικασίας της καταγραφής που αναφέραμε, καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό την επίδραση που θα έχει στη διαδικασία της αμαλγάμωσης που επιθυμούμε να δημιουργήσουμε.

Κάθε αμάλγαμα ωστόσο χρειάζεται και ένα υλικό βάσης. Η φιλοσοφική ερμηνεία της διαδικασίας μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως το δεύτερο αυτό μέρος το οποίο μπορεί να οδηγήσει στη δημιουργία μίας νέας πραγματικότητας είναι ο τόπος. Ο τόπος αντιστοιχεί στο σώμα, το απτό, το σταθερό και το ριζικό, όπου θα επιδράσει το πνεύμα. Κάθε τόπος έχει τη δική του ταυτότητα και τα διάφορα αισθητηριακά ερεθίσματα μας προδίδουν κατά κάποιο τρόπο την αίσθηση του τόπου παρά τον ίδιο τον τόπο (2018, σ. 55). Ένας τόπος δίχως ήχο είναι σαν ένα κενό κέλυφος. Ωστόσο το κενό κέλυφος, δηλαδή τα απτά στοιχεία του τόπου είναι εκείνα τα οποία δημιουργούν και διαμορφώνουν την ακουστική πραγματικότητα. Για να δημιουργήσουμε μία ακουστική υπερπραγματικότητα λοιπόν, προσπαθήσαμε να δημιουργήσουμε ένα αμάλγαμα μεταξύ του ήχου ενός τόπου και του κελύφους ενός άλλου.

ΕΚΤΕΛΕΣΗ

Ο αλχημιστής Αρισταίος έδωσε τις εξής οδηγίες εκτέλεσης για τη δημιουργία ενός αμαλγάματος στον γιό του:

Πάρε μια λίβρα από τον καλύτερο υδράργυρο που μπορεί να υπάρξει και καθάρισε τον τρεις φορές περνώντας τον μέσα από ένα δέρμα. Τοποθέτησέ τον σε ένα γυάλινο κέρατο, το οποίο θα είναι αρκετά ανθεκτικό ώστε να αντιστέκεται σε έντονη ζέστη. Με αυτό συνδύασε βιτριόλι, νιτρικό άλας, αλουμίνιο και οκτώ ούγιες καλού κρασιού. Έχοντας ερμητικά σφραγισμένο το κέρατο, έτσι ώστε να μη μπορεί να εξατμιστεί τίποτα, τοποθέτησέ το για πέψη σε ένα ζεστό λόφο για δεκαπέντε ημέρες

(Rulandus, 2014, σ. 324)

Με τη σειρά μας εμείς ακολουθήσαμε τις οδηγίες του Αρισταίου, ώστε να δημιουργήσουμε το δικό μας αμάλαμα. Στην πρώτη φράση περιγράφεται η καταγραφή ή εξόρυξη του ήχου-υδραργύρου. Λαμβάνοντας υπόψη τον τελικό μας στόχο και ακολουθώντας τις οδηγίες αναζητήσαμε ήχους χαρακτηριστικούς ενός τόπου και με τις κατάλληλες τεχνικές προσπαθήσαμε οι καταγραφές μας να είναι άριστης ποιότητας και καθαρότητας. Έπειτα, καθάρισαμε επιπλέον τον ήχο-υδράργυρο, αλλά τα δικά μας φίλτρα ήταν ψηφιακά. Συγκεκριμένα, πραγματοποιήσαμε καταγραφές του ήχου των τζιτζικιών σε διάφορα πευκοδάση της νήσου της Σαλαμίνας. Οι καταγραφές αυτές αφορούσαν τόσο μακρινές (χορωδίες εντόμων), όσο και κοντινές (μεμονωμένα έντομα). Η διαδικασία καθαρισμού αφορούσε την αφαίρεση ανεπιθύμητων προσμίξεων, όπως ήχοι αεροπλάνων, θόρυβος χειρισμού του μικροφώνου, αλλά και φιλτράρισμα των χαμηλών συχνοτήτων, ώστε να παραμείνει αυτούσιος και καθαρός ο ήχος του τραγουδιού των εντόμων, αφαιρώντας τυχόν αντηχήσεις. Μετά τη συλλογή και καθαρισμό της ηχητικής ύλης που συλλέξαμε, ακολούθησε η αποθήκευσή της. Ανάλογα με το μέσον αποθήκευσης ουσιαστικά επηρεάζεται και το τελικό αποτέλεσμα. Καθώς ο δικός μας στόχος ήταν η συλλογή και αποθήκευση ηχητικών αντικειμένων τα οποία είναι πιστά αντίγραφα της ακουστικής πραγματικότητας ενός μεσογειακού καλοκαιρινού ηχοτοπίου, οι ήχοι που συλλέχθηκαν και καθαρίστηκαν, αποθηκεύτηκαν ως αρχεία υψηλής ανάλυσης σε ψηφιακά μέσα.

Τέλος, ο Αρισταίος μας περιγράφει τη διαδικασία της αμαλγάμωσης. Προχωρήσαμε λοιπόν στην εύρεση της κατάλληλης τοποθεσίας που θέλουμε να μεταμορφώσουμε. Το κριτήριο εδώ είναι το κέλυφος, το οποίο αναφέραμε, και η πρόβλεψη του πως η αμαλγάμωση των δύο πραγματικοτήτων θα προαγάγει τη διαλεκτική του καλλιτεχνικού μας έργου και των μηνυμάτων που επιθυμούμε να επικοινωνήσουμε. Ο

λόφος ο οποίος επιλέχθηκε, βρίσκεται στους πρόποδες των Αυστριακών Άλπεων στο χωριό *Flachau*. Πρόκειται για ένα χειμερινό θέρετρο το οποίο καλύπτεται από χιόνι πολλές ημέρες του χρόνου. Μετά την εύρεση του υλικού βάσης μας, δηλαδή του τόπου ο οποίος αντιστοιχεί στα μέταλλα και τα άλατα που περιγράφει ο Αρισταίος, προχωρήσαμε στην ετοιμασία του μίγματος. Αυτή δεν είναι άλλη, από την εγκατάσταση του κατάλληλου εξοπλισμού στον τόπο. Ο εξοπλισμός μας αποτελείτο από μία διάταξη τεσσάρων αδιάβροχων ηχείων υψηλής ευκρίνειας, έναν ενισχυτή τεσσάρων καναλιών και δύο στερεοφωνικά αναπαραγωγικά μέσα ψηφιακών αρχείων.¹³ Με την απόκρυψη των ηχείων με τη βοήθεια των περιβαλλοντικών στοιχείων του τόπου, πραγματοποιήσαμε τη διάχυση του ήχου-υδραργύρου με τρόπο τέτοιο ο οποίος αναπαριστούσε με πιστότητα, ως ηχητικό ομοίωμα της μυστηριακής τάξης, το καλοκαιρινό ηχοτοπίο του πευκοδάσους της Σαλαμίνας, σε ένα χιονισμένο ορεινό προορισμό της κεντρικής Ευρώπης. Το αποτέλεσμα ήταν η δημιουργία ενός βιωματικού αμαλγάματος πραγματικοτήτων, δηλαδή μίας νέας πραγματικότητας με απολύτως διαφορετικά χαρακτηριστικά και ιδιότητες από τα δύο επιμέρους στοιχεία.

¹³ Εικόνα 4.



ΕΙΚΟΝΑ 4. ΔΙΑΤΑΞΗ ΕΞΟΠΛΙΣΜΟΥ ΔΙΑΧΥΣΗΣ ΗΧΟΤΟΠΙΟΥ

Η διαδικασία την οποία περιγράψαμε καθώς και οι συσχετισμοί της τέχνης του ήχου με την αλημεία, αντλεί από την πρακτική εφαρμογή της ιδέας δημιουργίας μιας βιωματικής υπερπραγματικότητας, χρησιμοποιώντας ηχητικά ομοιώματα της μυστηριακής τάξης. Ένας από τους στόχους μας ήταν η μελέτη της επίδρασης των ιδιοτήτων τους πάνω στην ακουστική αντίληψη του ακροατηρίου. Εμβαθύνοντας παράλληλα στη μελέτη αλημικών διαδικασιών και ερμηνειών, αντλήσαμε έμπνευση και είχαμε τη δυνατότητα να διερευνήσουμε από εναλλακτικά σημεία εκκίνησης την έννοια της μεταμόρφωσης και της πραγματικότητας. Υιοθετήσαμε μία παρόμοια προσέγγιση με εκείνη του C. G. Jung σε ό,τι αφορά τη μελέτη αλημικών πρακτικών και συμβολισμών και την αντιστοίχισή τους με διαδικασίες και αρχές που διέπουν την τέχνη ήχου. Με τον τρόπο αυτό στοχεύσαμε στο να αναλύσουμε τη διαδικασία της μεταμόρφωσης της πραγματικότητας και μέσα από αυτή να

αναδείξουμε την επιρροή των ηχητικών ομοιωμάτων, τα οποία είναι πιστές αναπαραστάσεις της ακουστικής πραγματικότητας, αιτιολογώντας τον μυστηριακό τους χαρακτήρα.

Η δημιουργία μίας εγκατάστασης η οποία ουσιαστικά μεταμορφώνει μία προϋπάρχουσα πραγματικότητα μέσω της συμβολικής αμαλγάμωσής της με μία άλλη ωστόσο, είχε σαν στόχο, όπως και κάθε έργο τέχνης, πέραν της αισθητικής και βιωματικής εμπειρίας που προσφέρει, την επικοινωνία με το ακροατήριο σε σχέση με ένα συγκεκριμένο και επίκαιρο νοηματικό περιεχόμενο. Έτσι η διάχυση ενός καλοκαιρινού μεσογειακού ηχοτοπίου μέσα στην ριζική πραγματικότητα ενός χιονισμένου χειμερινού ορεινού προορισμού, δημιουργεί μία υπερπραγματικότητα, την οποία βιώνει ο περιπατητής και μέσα από το βίωμα αναμοχλεύει θέματα, όπως το φαινόμενο της μετανάστευσης, της παγκοσμιοποίησης και το ζήτημα του άτυπου διαχωρισμού των νοτίων Ευρωπαϊκών χωρών από τις βόρειες. Ένας τρόπος αποκτά ταυτότητα από το σύνολο των αισθητηριακών ερεθισμάτων που προσφέρει στους περιπατητές. Όσον αφορά τον ρόλο του ήχου, όπως αναφέρει ο B. LaBelle, ένας τρόπος παράγεται από την παροδικότητα του ακουστικού (2010, σ. xvii). Αυτό το οποίο κατορθώσαμε λοιπόν, ήταν να παραγάγουμε έναν τόπο ο οποίος παρόλο που δεν υπάρχει, βιώνεται και προκαλεί μία αντιληπτική σύγχυση, η οποία μπορεί να διεγείρει τη μνήμη, τη φαντασία και τον νου. Ο ήχος του τζιτζικα στο χιονισμένο τοπίο των Άλπεων δημιουργεί έναν τόπο, όπου ο νότος και ο βοράς συνυπάρχουν σε αρμονία. Συμβολίζει το μπόλιασμα πολιτισμών μέσα σε πολιτισμούς που δημιουργεί νέες κουλτούρες· υπερπραγματικότητες που δεν υπήρχαν, αλλά ολοένα πληθαίνουν δημιουργώντας με τη σειρά τους νέες πραγματικότητες στη συνείδηση της ανθρωπότητας. Στο έργο μας, το οποίο τιτλοφορείται *Amalgama*, ο ήχος είναι ο μετανάστης ο οποίος πάντα απομακρύνεται από μια πηγή. Εγκαταλείπει την καταγωγή, λαχταράει και για πάντα φεύγει. Στο ταξίδι και τη μετανάστευση, στην τριβή του με πολλές επιφάνειες, απορροφάται ή αντανακλάται καθώς κινείται, χάνει βάρος και αποβάλλει ταυτότητα (LaBelle, 2020, σ. 127).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

«Η Τάξη του Κακού»

ΕΝΟΤΗΤΑ Α

Διορατικός: Jean Baudrillard

Ερευνητής: Yiyung Kang

Μποέμ δημιουργός: Edvard Munch

Ο φιλόσοφος με τα μακριά νύχια: Gilles Deleuze

Παραγωγός: Lee Mendelson

Δάσκαλος: Ferdinand de Saussure

Πατέρας: Pierre Schaeffer

Στοχαστής: Seth Kim-Cohen

Σχεδιαστής Ήχων: Ben Burt

Γκουρού: Marshall McLuhan

Σύγχρονος: Απόστολος Λουφόπουλος

Βραδύγλωσσος: Alvin Lucier

Ανελέητα Πειραματικός: Lazlo Moholy-Nagy

ΔΙΑΣΤΡΟΦΗ

ΚΡΥΦΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ

Στέκομαι μπροστά στην πόρτα και κοιτώ την επιγραφή. Αναρωτιέμαι γιατί ένα σύνολο ομοιωμάτων να ονομαστεί ως τάξη του κακού. Πώς μπορεί ένα ομοίωμα να είναι κακό; Ο **διορατικός** που τα βάφτισε, μάλλον δεν αναφέρεται στην πρόθεσή τους, αλλά στα χαρακτηριστικά που τα κάνουν να ξεχωρίζουν από εκείνα των υπολοίπων τάξεων. Ένας **ερευνητής** της εικόνας και των ψηφιακών τεχνών επεξήγησε τα λόγια του διορατικού λέγοντας πως στην τάξη του κακού, τα σημεία και οι εικόνες δεν μας αποκαλύπτουν πιστά την πραγματικότητα, αλλά μπορούν να υπαινίσσονται την ύπαρξη μιας δυσδιάκριτης πραγματικότητας, την οποία το ίδιο το σημείο αδυνατεί να ενθυλακώσει (Kang, 2014). Από τα λεγόμενα του ερευνητή συμπεραίνω πως δεν έχω κάτι να φοβηθώ περνώντας τη δεύτερη αυτή πόρτα της ακουστικής υπερπραγματικότητας. Ο λόγος που στα ομοιώματα της συγκεκριμένης τάξης αποδίδεται ο χαρακτηρισμός του κακού έχει να κάνει περισσότερο με τον τρόπο που αναφέρονται στην αλήθεια που κρύβεται από πίσω τους. Στον κόσμο του φαίνεσθαι είναι παραμορφώσεις της εικόνας και κατά κάποιο τρόπο διαστρεβλώνουν την προϋπάρχουσα πραγματικότητα, δηλαδή το αυθεντικό πάνω στο οποίο έχουν στηρίξει την ύπαρξή τους. Ωστόσο, παρόλο που προσπαθούν να αποκρύψουν την πραγματικότητα παραμορφώνοντάς την, την ίδια στιγμή μέσω της διαστρέβλωσης αυτής αναδεικνύουν αλήθειες οι οποίες κρύβονταν από την τελειότητα του πραγματικού και μέσω της παραμόρφωσης του, αναδύονται αφηγηματικές αρετές. Οι σκέψεις αυτές με βοηθούν να ξεπεράσω τον όποιο φόβο η επιγραφή πάνω από την πόρτα θα μπορούσε να μου προκαλέσει, όμως πλέον νιώθω έξαψη του αισθήματος της περιέργειας και μου δημιουργούνται ένα σωρό απορίες: Ποιες είναι οι αντιστοιχίσεις στον κόσμο του ακούγεσθαι; Ποια είναι αυτά τα ακουστικά ομοιώματα, τι υπαινίσσονται, τι αναδεικνύουν και πώς μπορώ να τα δημιουργήσω; Σπρώχνω λοιπόν την πόρτα που οδηγεί στον κόσμο των ακουστικών ομοιωμάτων της τάξης του κακού. Κάνει έναν ανατριχιαστικό θόρυβο, ένα τρίξιμο πέραν του πραγματικού, το οποίο ακούγεται σαν ουρλιαχτό σε συχνότητες οι οποίες διαταράσσουν το τύμπανο του αυτιού μου, διαταράσσουν και την ηρεμία του μυαλού μου. Ίσως βιάστηκα να βγάλω συμπεράσματα για τις προθέσεις τους.

Βρίσκομαι σε ένα δρόμο ο οποίος διαγράφει την πορεία ενός γκρεμού πάνω από θάλασσα, ενώ μία σειρά από κάγκελα παρέχουν μία αίσθηση ασφάλειας στους

περιπατητές. Ο ουρανός είναι κόκκινος και τα σύννεφα μοιάζουν πιο πολύ σαν κύματα τα οποία ταξιδεύουν εναλλάσσοντας το κόκκινο της κόλασης με βαθιές χρυσοκίτρινες ανταύγειες. Κάπου στον ορίζοντα ο ουρανός ενώνεται με τη θάλασσα, η οποία φαίνεται να έχει χάσει τον προσανατολισμό της και έχει πάψει να υπακούει στον νόμο της βαρύτητας. Κάποιες κουκίδες εκεί μακριά πρέπει να είναι πλοία, μα φαίνεται σαν να έχουν βγει στη στεριά. Ίσως πάλι όχι. Μπορεί αυτό που μοιάζει με στεριά να είναι η αντανάκλαση του ουρανού σε αυτό το στρόβιλο που μοιάζει με θάλασσα. Δε θα μπορούσα να το πω με σιγουριά. Το τοπίο κάτι μου θυμίζει. Το χρώμα του ουρανού αφηγείται. Η διαστροφή της θάλασσας επίσης αφηγείται, το ίδιο και η συνέχεια της κίνησής της, αλλά δεν είμαι ακόμα σίγουρος τι. Συνεχίζω την παρατήρηση. Ο δρόμος εκτείνεται έως εκεί που δεν μπορεί να δει το μάτι και πάνω του είναι δύο -μάλλον ανθρώπινες- φιγούρες που περπατούν η μία δίπλα στην άλλη. Δεν μπορώ να διακρίνω αν είναι άνδρες ή γυναίκες και με κάνει ακόμα πιο αμήχανο η συνειδητοποίηση του γεγονότος ότι δεν μπορώ να διακρίνω αν πλησιάζουν ή αν απομακρύνονται από εμένα. Ξαφνικά πετάγεται μπροστά μου ένα ανθρωπόμορφο πλάσμα. Έχει τα δύο του χέρια στα αυτιά του και το στόμα ορθάνοιχτο. Το κεφάλι του είναι παραμορφωμένο και στο σύνολό της η μορφή του μου θυμίζει αφυδατωμένη μούμια. Το σώμα του πλάσματος καμπυλώνει σε μία θέση που φαίνεται σαν να είναι το σημείο εκκίνησης των στροβιλισμών της θάλασσας οι οποίοι παρασύρουν με τη σειρά τους τον ουρανό. Δεν ακούω τίποτα αλλά στο μυαλό μου σχηματίζεται μία αίσθηση, μία πράξη και ένας ήχος: «Η κραυγή» (Munch, 1893). Ανοίγοντας και διαβαίνοντας την πόρτα των ακουστικών ομοιωμάτων της τάξης του κακού λοιπόν, βρίσκομαι μέσα σε ένα ζωγραφικό πίνακα. Το περιβάλλον δεν είναι πραγματικό, αλλά εκφάνσεις του πραγματικού· κακές μιμήσεις οι οποίες μέσω της διαστρέβλωσης του αρχικού τους πρότυπου αφηγούνται μία εμπειρία του καλλιτέχνη. Ο ίδιος αυτός ο **μποέμ δημιουργός** του έργου είχε πει κάποτε σε ένα γνωστό του:

Περπατούσα κατά μήκος του δρόμου με δύο φίλους -ο ήλιος έδυε- και ξαφνικά ο ουρανός έγινε κόκκινο αίμα. Σταμάτησα· αισθανόμουν εξαντλημένος και έσκυψα στον φράχτη. Υπήρχε αίμα και γλώσσες φωτιάς πάνω από το μπλε-μαύρο φιόρδ και την πόλη. Οι φίλοι μου περπάτησαν και στάθηκα εκεί τρέμοντας με άγχος και ένωσα μια ατελείωτη κραυγή που διαπερνούσε τη φύση.

(Stanska, 2021)

Είμαι σίγουρος πως ο μποέμ δημιουργός κατέχει τεχνική η οποία θα μπορούσε να αποτυπώσει με απόλυτη ακρίβεια τη σκηνή που περιγράφει. Θα μπορούσε να την αποτυπώσει σαν μία φωτογραφία και να μας μεταφέρει την πραγματικότητα που βίωσε στον καμβά με όλες της τις λεπτομέρειες. Ωστόσο αυτό που αντικρίζω πίσω από την πόρτα των ομοιωμάτων της τάξης του κακού και μέσα στον πίνακα, είναι εκφάνσεις του πραγματικού· παραμορφωμένες και διαστρεβλωμένες εκδοχές της θάλασσας, του ουρανού και των μορφών που βρίσκονται στον καμβά. Ο λόγος που ο δημιουργός επιλέγει να παραμορφώσει την πραγματικότητα είναι γιατί η πιστή επανάληψή της δεν θα μας μετέφερε το βίωμά του. Ο μποέμ δημιουργός άκουσε μέσα του τη φύση να βγάζει μία κραυγή. Αυτό ακριβώς θέλει να αποτυπώσει στο έργο του και ο καλύτερος τρόπος να το κάνει είναι να δημιουργήσει ομοιώματα της τάξης του κακού, τα οποία μέσα από την παραμόρφωσή τους μας αφηγούνται όχι μόνο τη σκηνή, αλλά και το βίωμα του καλλιτέχνη. Το μήνυμα είναι σαφές. Αυτό είναι το κυριότερο χαρακτηριστικό των ομοιωμάτων της τάξης του κακού: η απόδοση αφηγηματικότητας και νοημάτων τα οποία κρύβονται πίσω από την πραγματικότητα. Άλλωστε όπως είπε και **ο φιλόσοφος με τα μακριά νύχια**.¹⁴

Η μάσκα είναι το πραγματικό θέμα της επανάληψης. Επειδή η επανάληψη διαφέρει ποιοτικά από την αναπαράσταση, το επαναλαμβανόμενο δεν μπορεί να αναπαρασταθεί: μάλλον, πρέπει πάντα να σηματοδοτείται, να καλύπτεται από αυτό που το υποδηλώνει, ενώ το ίδιο καλύπτει αυτό το οποίο σημαίνει.

(Deleuze, 2004, σ. 18)

ΚΑΚΟΤΟΠΙΕΣ

Μέσα στον πίνακα μου έγινε απολύτως κατανοητό το βασικό χαρακτηριστικό των ομοιωμάτων της τάξης του κακού και ο λόγος της επιμονής τους στη διαστρέβλωση της πραγματικότητας που κρύβεται πίσω τους. Η δική μου αποστολή όμως είναι να ανακαλύψω και να κατανοήσω το ακουστικό τους ισοδύναμο. Πριν να ολοκληρώσω τη σκέψη μου, το περιβάλλον στο οποίο βρίσκομαι αλλάζει. Τα πάντα γύρω μου είναι ζωγραφιστά αλλά με

¹⁴ Όπως αναφέρει ο ίδιος G. Deleuze στο κείμενό του *Letter to a harsh critic* [‘Γράμμα σε ένα σκληρό κριτικό’], τα νύχια του είναι μακριά, γιατί δεν τα κόβει (1995, σ. 5)

διαφορετική τεχνική από εκείνη του μποέμ δημιουργού. Τα σπίτια, τα δέντρα, οι δρόμοι, είναι όλα σχεδιασμένα σαν από χέρι μικρού παιδιού. Μέσα από την αυλή ενός κτιρίου ακούω παιδικές φωνές που υποδηλώνουν παιχνίδι. Πλησιάζω στον φράχτη και κοιτώ από πάνω του. Βλέπω ένα παιδί με εξαιρετικά δυσανάλογο κεφάλι σε σχέση με το σώμα του και μία κατσαρή μολυβιά στο φαλακρό μέτωπό του. Φοράει μία κίτρινη μπλούζα και το χαμόγελό του σαν μία τρεμάμενη γραμμή διατρέχει το πρόσωπό του σχεδόν από το ένα αυτί στο άλλο. Παραδίπλα ένα άλλο παιδάκι φοράει κόκκινη ριγέ μπλούζα και κρατάει στο αριστερό του χέρι κάτι που μοιάζει με κουβέρτα. Σε μία γωνία της αυλής κάθεται ένα ξανθό αγοράκι και παίζει ένα μικροσκοπικό πιάνο το οποίο βγάζει τον ήχο ενός μεγάλου *Steinway*, ενώ ένα κοριτσάκι με μαύρα μαλλιά και μπλε φόρεμα κάθεται και τον ακούει. Μέσα στην αυλή τρέχει γύρω-γύρω κάτι που μοιάζει με ασπρόμαυρο σκυλί και ένα κίτρινο μικρό πλάσμα ίπταται διαγράφοντας περίεργες τροχιές στην προσπάθειά του να ακολουθήσει το σκυλί. Ξαφνικά ακούγεται ένα κουδούνι και όλα τα παιδιά μπαίνουν στο κτίριο το οποίο προφανώς είναι ένα σχολείο. Πλησιάζω στο κτίριο και κοιτώ μέσα από ένα παράθυρο. Βλέπω το αγόρι με την κίτρινη μπλούζα να κάθεται σε ένα θρανίο μαζί με ένα κορίτσι. Ακούγεται ένας ήχος σαν τρομπόνι. Από το σημείο που κάθομαι δεν μπορώ να διακρίνω την πηγή του ήχου, αλλά είναι εμφανές πως τα παιδιά κοιτούν προς τα εκεί. Το τρομπόνι ηχεί με τρόπο που θυμίζει ανθρώπινη ομιλία αλλά με ένα τόσο μονότονο και βαρετό τρόπο, ώστε το κορίτσι μετά από μία σειρά χασμουρητών αποκοιμείται στο θρανίο.

Ο Charlie Brown είναι μία καρικατούρα· ένα ομοίωμα αγοριού το οποίο εμφανώς ανήκει στην τάξη του κακού και τα διαστρεβλωμένα χαρακτηριστικά του ουσιαστικά υπογραμμίζουν τον χαρακτήρα του. Το ομοίωμα εδώ δεν αποκρύπτει κάποιο πραγματικό αγόρι, αλλά τον πραγματικό χαρακτήρα ενός συνόλου αγοριών της εποχής. Το ενδιαφέρον μου στην συγκεκριμένη περίπτωση ωστόσο τραβάει αυτός ο μονότονος ήχος τρομπονιού, το οποίο αρθρώνει μιμούμενο τον επιτονισμό ανθρώπινης ομιλίας, αλλά με τη χροιά του, τη μονοτονία του παιξίματός του και την έλλειψη λεκτικών νοημάτων υποδηλώνει κάτι το οποίο πολύ δύσκολα θα μπορούσε να αναπαραχθεί μέσω χρήσης αληθινής ομιλίας. Την εξήγηση του τι είναι αυτό το κάτι, τη δίνει ο **παραγωγός** του «A Charlie Brown Christmas» (Melendez, 1965) ο οποίος κάποια στιγμή ερωτώμενος για την επιλογή του συγκεκριμένου ήχου είχε πει:

Επιλέξαμε να μη δείξουμε τον ενήλικα. Έτσι ρώτησα τον διευθυντή μουσικής μας, Vince Guaraldi, «Θα υπήρχε κάποιο όργανο που θα μπορούσαμε να

χρησιμοποιήσουμε ως ήχο, για να μιμηθούμε πώς ακούγεται ένας ενήλικας σε ένα παιδί;».

(Ulanoff, 2015)

Η ερώτηση του πώς ακούγεται ένας ενήλικας σε ένα παιδί, από μόνη της υποδηλώνει μία ανάγκη εναλλακτικού τρόπου έκφρασης της ακουστικής πραγματικότητας της ομιλίας του ενήλικα, η οποία θα μπορούσε να αφηγηθεί την ακουσματική αλλά και τη μη-κοχλιακή προσέγγιση που θα είχε ένα παιδί ως προς αυτόν τον ήχο. Ακούγοντας αυτόν τον *ουά-ουά* ήχο που επιλέχθηκε τελικά από τους δημιουργούς του έργου, έρχεται και πάλι στο μυαλό μου ο **δάσκαλος**. Εκείνος μιλούσε για τη γλώσσα και τις λέξεις. Όρισε το γλωσσολογικό *σημείο* και τη διττή φύση του επεξηγώντας τι είναι το σημαίνον και τι το σημαινόμενο. Αν όμως πάω ένα βήμα πίσω στη σκέψη του, βλέπω πως πριν τους ορισμούς αυτούς έλεγε πως το γλωσσικό σύμβολο ενώνει, όχι ένα πράγμα και ένα όνομα, αλλά μια έννοια και μια *ηχητική εικόνα* (Saussure, 2013, σ. 66). Ο όρος ηχητική εικόνα μου φέρνει στο μυαλό τον **πατέρα**, το ηχητικό αντικείμενο και την αναγωγική ακρόαση. Η λέξη *έννοια* μου θυμίζει τα γραπτά εκείνου του **στοχαστή** και τη μη-κοχλιακή ακρόαση που προτείνει. Ακούγοντας τώρα τον ενήλικα να μιλάει στα παιδιά χωρίς να τον βλέπω και η φωνή του να είναι προκλητικά εμφανώς ένα τρομπόνι που μιμείται με έναν πολύ *κακό* τρόπο τις λέξεις, τον τρόπο ομιλίας, τη χροιά και τα νοήματα των λέξεων που λέει στους μαθητές, το γλωσσικό σύμβολο αντικαθίσταται από το ηχητικό σύμβολο το οποίο όμως υπόκειται στους ίδιους κανόνες. Είναι δηλαδή και εκείνο μια αμφίδρομη ψυχολογική οντότητα (2013, σ. 66). Το ένα στοιχείο της θυμάται το άλλο, το επηρεάζει και επηρεάζεται από αυτό. Η ηχητική εικόνα ή αλλιώς το σημαίνον είναι ένα τρομπόνι που παίζει με ένα συγκεκριμένο τρόπο. Η έννοια ή αλλιώς το σημαινόμενο όμως είναι η μονοτονία και η βαρεμάρα που προκαλεί σε ένα παιδί η φωνή του δασκάλου ανεξαρτήτως των λέξεων που χρησιμοποιεί. Αυτό λοιπόν που επιδιώκει το ακουστικό ομοίωμα της τάξης του κακού είναι η απόδοση εννοιών και νοημάτων, τα οποία θα χάνονταν μέσα στην πιστή αναπαράσταση του πραγματικού και αυτό επιτυγχάνεται με την παραμόρφωση, τη διαστρέβλωση και την κακοποίηση της ηχητικής εικόνας.

Πριν ξεκινήσω το ταξίδι μου στον κόσμο της ακουστικής υπερπραγματικότητας, κρυφάκουσα στην πόρτα της τάξης του κακού και άκουσα από πίσω της τη σύνθεση του **ενός από τους πέντε Ρώσους**, η οποία με τη χρήση κλασσικών οργάνων, όπως είναι το βιολί, προσπαθούσε να μιμηθεί και να αποδώσει το πέταγμα της μέλισσας. Έχοντας δει από κοντά

τις οπτικές μιμήσεις του μποέμ δημιουργού και έχοντας ακούσει και κατανοήσει την ηχητική καρικατούρα της φωνής του ενήλικα στον κόσμο των *Peanuts*, παρατηρώ πως η αντίληψη του ακροατηρίου είναι ένας παράγοντας ο οποίος δε μπορεί να αγνοηθεί. Η ψυχολογική οντότητα η οποία ορίστηκε ως ηχητικό σύμβολο, όταν έρθει αντιμέτωπη με το ακροατήριο αποκτά δυναμικό χαρακτήρα· επηρεάζει και επηρεάζεται. Ειδικά το ακουστικό ομοίωμα της τάξης του κακού, από τη στιγμή που απελευθερώνεται στον αέρα -ως αυτόνομη οντότητα αποκομμένη από οποιαδήποτε εξωτερική πληροφορία- είναι κάτι το αφηρημένο το οποίο γίνεται αντιληπτό ως αντικείμενο άξιο παρατήρησης για την όποια αισθητική αξία έχει. Τα βιολιά του ενός από τους πέντε Ρώσους λοιπόν, εκτιμώνται σε αυτή την περίπτωση από το κοινό ως ένα κομμάτι μουσικής το οποίο αναδεικνύει τεχνικές και συνθετικές αρετές τόσο του δημιουργού όσο και των οργανοποιικών. Φαινομενικά δεν υπάρχει καμία αλήθεια πίσω από αυτή τη μουσική, πέραν των αισθητηριακών και αισθητικών ερεθισμάτων που υποκινεί. Όταν όμως διαβάσω τον τίτλο του κομματιού, η προσοχή μου ενθυλακώνεται μέσα σε ένα πλαίσιο το οποίο ενεργοποιεί τη φαντασία μου και το βιολί μετατρέπεται σε μία εξαιρετικής καλλιτεχνικής αξίας απόδοση του πετάγματος της μέλισσας, χωρίς να χάνει την αισθητική του αξία ως κομμάτι μουσικής. Το ηχητικό σήμα είναι ό,τι και η ψυχολογική οντότητα για την οποία μίλησε ο δάσκαλος· διττής φύσης αποτελούμενο από την ηχητική εικόνα και την έννοια.

Η σχέση μεταξύ ηχητικής εικόνας και έννοιας κατά τον δάσκαλο είναι αμφίδρομη. Στη γλωσσολογία -την οποία μελετά εκείνος- τη θέτει ως τυχαία. Κάτι τέτοιο στον κόσμο των ακουστικών ομοιωμάτων και κατ' επέκταση στην τέχνη του ήχου ωστόσο δεν ισχύει. Ακριβώς αυτή η αμφίδρομη σχέση μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου, καθώς επίσης και η ενεργητική παρέμβαση του δημιουργού στη σχέση αυτή είναι που καθορίζουν το πλαίσιο μέσα στο οποίο θα επικεντρωθεί η προσοχή του ακροατηρίου προκειμένου η μίμηση να υπαινιχθεί την κρυμμένη της αλήθεια. Αυτό συμβαίνει γιατί η αλήθεια δεν κρύβεται στην ηχητική εικόνα, αλλά στην έννοια. Εξ ορισμού το ηχητικό ομοίωμα της τάξης του κακού μετουσιώνει και κρύβει μία θολή πραγματικότητα. Γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο συνήθως συνοδεύεται από κάποιου είδους επεξήγηση, ώστε το ακροατήριο να μπορέσει να αλληλοεπιδράσει με τα νοήματα τα οποία κάθε δημιουργός επιχειρεί να αποδώσει, είτε εξιστορώντας κάτι είτε εξωτερικεύοντας αισθητηριακές και συναισθηματικές εμπειρίες. Τέτοιες επεξηγήσεις προφανώς μπορούν να είναι είτε άμεσες είτε έμμεσες. Στον κόσμο των *Peanuts* η εικόνα παρέχει το πλαίσιο το οποίο ενθυλακώνει την προσοχή του ακροατηρίου. Δύο παιδιά κάθονται σε ένα θρανίο σε ένα σχολείο. Αυτό αρκεί για να καταλάβω πως το

τρομπόνι είναι η ενήλικη δασκάλα ή δάσκαλος και η επιλογή της συγκεκριμένης μίμησης υπογραμμίζει τα συναισθήματα που αυτή η φωνή γεννάει στα παιδιά. Στην περίπτωση του πετάγματος της μέλισσας, ο τίτλος αρκεί για να με κάνει να συνειδητοποιήσω πως το βιολί αποκτά ιδιότητες βιομημητικού μέσου, με αποτέλεσμα να γεννιούνται εικόνες στο μυαλό μου, οι οποίες διεγείρουν τη φαντασία μου πέραν του θαυμασμού μου για την αρτιότητα της μουσικής σύνθεσης.

ΟΡΓΑΝΑ ΒΑΣΑΝΙΣΤΗΡΙΩΝ

Πώς παίρνει κάποιος μία ακουστική πραγματικότητα και την παραμορφώνει; Ποια είναι τα εργαλεία που χρησιμοποιεί για να παραγάγει ένα ομοίωμα της ίδιας πραγματικότητας, η οποία διαστρεβλωμένη πια από την κακοποίηση που έχει υποστεί μεταμορφώνεται σε μία μάσκα που κρύβει την πραγματικότητα; Το μέσον εδώ νομίζω πως είναι εξίσου καταλυτικό όσον αφορά την οντολογική μύηση του ηχητικού σήματος στην τάξη του κακού, ωστόσο σε σχέση με τη μυστηριακή τάξη των ακουστικών ομοιωμάτων, το ποιο είναι αυτό το μέσο, δε φαίνεται να έχει τόση σημασία όσο το αποτέλεσμα που προκαλεί. Μπορώ λοιπόν να χρησιμοποιήσω ένα τρομπόνι για να μετουσιώσω την πραγματικότητα ενός ενήλικα που μιλάει σε ένα παιδί, προκειμένου να αποδώσω το πως ακούγεται αυτός ο ενήλικας στο παιδί, αλλά θα μπορούσα να έχω πάρει και τη φωνή του ενήλικα, να χρησιμοποιήσω διάφορους αλγόριθμους, οι οποίοι παραμορφώνουν τη φωνή, και να δημιουργήσω ένα άλλο ομοίωμα το οποίο επίσης ανήκει στην τάξη του κακού, όμως υπαινίσσεται κάτι διαφορετικό. Θυμάμαι εκείνη την ταινία της *Disney* το «WALL-E» (Stanton, 2008). Οι ήχοι που βγάζει ο κεντρικός χαρακτήρας ρομπότ, είναι και αυτοί διαστρεβλώσεις της πραγματικότητας. Οι αφηγηματικοί ρόλοι της παραμόρφωσης αυτής ωστόσο αντιστρέφονται. Εδώ σε αντίθεση με τον ήχο του ενήλικα και την εντύπωση του πως αυτός ακούγεται στα παιδιά, η φωνή του WALL-E, μέσω της παραμόρφωσης της πραγματικότητας που βρίσκεται πίσω της, στοχεύει στο πως ακούγονται τα παιδιά στα αυτιά του ενήλικα. Είχα διαβάσει κάποτε σε μία ανάλυση, που αφορούσε τον ηχητικό σχεδιασμό των ήχων που έβγαζε αυτό το ρομποτάκι, ότι ο **σχεδιαστής ήχων** της ταινίας προσπάθησε να κάνει τη φωνή του ρομπότ παρόμοια με εκείνη ενός μικρού παιδιού (Jee κ.ά., 2010, σ. 201). Την ίδια στιγμή ωστόσο η φωνή πρέπει να θυμίζει ότι δεν είναι παιδί, αλλά ένα ρομπότ. Αν συγκρίνω τις δύο περιπτώσεις, δηλαδή της φωνής του ενήλικα στο *Peanuts* και του ρομπότ στο WALL-E, παρατηρώ πως η καταρχήν ακουστική

πραγματικότητα την οποία το ομοίωμα επιχειρεί να αποκρύψει ως ομοίωμα της τάξης του κακού, είναι η ανθρώπινη φωνή. Ο σκοπός της διαστρέβλωσης της εκάστοτε ακουστικής πραγματικότητας και στις δύο περιπτώσεις είναι η απόδοση κάποιας αφηγηματικής και εννοιολογικής εντύπωσης στο ακροατήριο. Το μέσο και η χρησιμοποιούμενη πρώτη ύλη για την επίτευξη αυτών των σκοπών διαφέρει σημαντικά. Στην πρώτη περίπτωση το μέσον είναι ένα τρομπόνι και ο τρόπος του παιξίματός του. Στη δεύτερη περίπτωση είναι ηχογραφημένη ανθρώπινη φωνή η οποία φιλτράρεται μέσα από μία συστοιχία ψηφιακών επεξεργαστών που επηρεάζουν τη χροιά και την τονικότητά της.

Φέρνω στο μυαλό μου την εμπειρία που έζησα πίσω από την πόρτα των ομοιωμάτων της μυστηριακής τάξης. Εκεί είδα πως ο διαχωρισμός των μέσων από τον **γκουρού** σε κρύα και ζεστά δεν έπαιζε κάποιο ρόλο, όσον αφορά τη μύηση των ομοιωμάτων στη συγκεκριμένη τάξη. Στην περίπτωση της τάξης του κακού μου φαίνεται πως συμβαίνει το ίδιο, καθώς το τι είδους μέσο θα χρησιμοποιήσει ο δημιουργός εξαρτάται καθαρά και μόνο από τη θέλησή του και το τι επιδιώκει να μιμηθεί. Κάτι το οποίο μπορώ να παρατηρήσω όμως, με βάση τον ορισμό των ακουστικών ομοιωμάτων της τάξης του κακού, δηλαδή την επιδίωξη απόκρυψης και μετουσίωσης κάποιας θολής ακουστικής πραγματικότητας, αλλά και τον ορισμό του διαχωρισμού των μέσων σε κρύα ή ζεστά, είναι πως ένα κρύο μέσο -το οποίο απαιτεί περισσότερη προσπάθεια από τον δέκτη του μηνύματος προκειμένου να το κατανοήσει- εξυπηρετεί περισσότερο τη δημιουργία τέτοιων ομοιωμάτων, ειδικά όταν το μέσο είναι παραγωγικό, όπως παραδείγματος χάρη, το τρομπόνι. Αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον επίσης, είναι η πρώτη ύλη. Θα μπορούσα ίσως να τολμήσω να πω πως τα ακουστικά ομοιώματα της τάξης του κακού είναι δύο κατηγοριών. Διαχωρίζονται λοιπόν σε *εξωγενή* και *ενδογενή*. Στην πρώτη περίπτωση το μιμητικό μέσο δεν έχει καμία σχέση με την προϋπάρχουσα πραγματικότητα την οποία μετουσιώνει. Χρησιμοποιώντας και πάλι το παράδειγμα μίμησης του πως ακούγεται η ομιλία του ενήλικα σε ένα παιδί, το μέσον είναι ένα μουσικό όργανο το οποίο είναι ένα σχετικά κρύο μέσο και η διαδικασία παραμόρφωσης της πραγματικότητας αφορά τον τρόπο παιξίματός του, δηλαδή τις νότες. Το ίδιο ισχύει και για το πέταγμα της μέλισσας. Όσον αφορά τα ενδογενή ομοιώματα της τάξης του κακού, όπως η φωνή του ρομπότ που ονομάζεται WALL-E, το ομοίωμα προέρχεται από τον βασανισμό και την παραμόρφωση της ίδιας της ηχητικής πραγματικότητας την οποία το ομοίωμα της συγκεκριμένης τάξης εξ ορισμού επιχειρεί να μετουσιώσει και να αποκρύψει. Εδώ το μέσον είναι αναπαραγωγικό και ζεστό, δηλαδή η ψηφιακή ηχογράφηση ανθρώπινης ομιλίας και η διαδικασία

παραμόρφωσης αφορά διαδικασίες ψηφιακής επεξεργασίας, οι οποίες αλλοιώνουν τη φωνή με τρόπο τέτοιο ώστε να μας δώσουν την εντύπωση ότι είναι η φωνή ενός ρομπότ με χαρακτηριστικά μικρού παιδιού. Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο βάδισε εν αγνοία του στον κόσμο των ακουστικών ομοιωμάτων της τάξης του κακού ένας **σύγχρονός** μου συνθέτης κατά τη δημιουργία του βραβευμένου έργου του με τίτλο *Bee* (Λουφόπουλος, 2010). Εκείνος μιμήθηκε το πέταγμα της μέλισσας αλλά με τρόπο εντελώς διαφορετικό από τον έναν από τους πέντε Ρώσους. Πήρε την ψηφιακή ηχογράφηση πετάγματος μέλισσας και χρησιμοποιώντας ηλεκτροακουστικές τεχνικές μεταμόρφωσης, χωρικής τοποθέτησης και επεξεργασίας του ηχητικού σήματος, δημιούργησε μία αφήγηση κατά την οποία -όπως ο ίδιος είπε- οι ακροατές βιώνουν ένα ταξίδι πάνω στο έντομο (*Prix Forum III - Apostolos Loufopoulos - EN*, 2011). Μέσα από τους συνειρμούς αυτούς μου γίνεται πλέον ξεκάθαρο πως τα ακουστικά ομοιώματα της τάξης του κακού είτε ως ενδογενή είτε ως εξωγενή, παραγόμενα από κρύα μέσα ή ζεστά, ακριβώς όπως και τα αντίστοιχα ομοιώματα του κόσμου του φαίνεσθαι, διαστρεβλώνουν και παραμορφώνουν μία θολή και αφηρημένη πραγματικότητα, ενισχύοντας όμως το δυναμικό αφήγησης του ηχητικού σήματος προς την κατεύθυνση που ο ίδιος ο καλλιτέχνης επιθυμεί να οδηγήσει την προσοχή του ακροατηρίου.

Ένας συνθέτης και καλλιτέχνης του ήχου ο οποίος είναι **βραδύγλωσσος**,¹⁵ μία μέρα αποφάσισε να καθίσει μέσα σε ένα δωμάτιο και να μιλήσει ηχογραφώντας παράλληλα τον εαυτό του. Είπε λοιπόν:

Κάθομαι σε ένα δωμάτιο διαφορετικό από αυτό που βρίσκεσαι εσύ τώρα. Καταγράφω τον ήχο της φωνής μου και θα την αναπαράγω στο δωμάτιο ξανά και ξανά, μέχρις ότου οι συντονισμένες συχνότητες της αίθουσας ενισχύσουν τον εαυτό τους με τρόπο τέτοιο ώστε να καταστραφεί οποιαδήποτε ομοιότητα με την ομιλία μου, ίσως με εξαίρεση τον ρυθμό της. Αυτό που θα ακούσεις, λοιπόν, είναι οι φυσικές συντονισμένες συχνότητες του δωματίου που είναι αρθρωμένες από την ομιλία. Θεωρώ αυτή τη δραστηριότητα, όχι ως μια απόδειξη ενός φυσικού φαινομένου, αλλά περισσότερο ως έναν τρόπο για την εξομάλυνση τυχόν παρατυπιών που θα μπορούσε να έχει ο λόγος μου.

(Lucier, 1981)

Αυτό που κάνει ο βραδύγλωσσος φαίνεται τόσο απλό, αλλά δεν είναι. Οι ερμηνείες είναι πολυδιάστατες και ο κάθε λόγιος του ήχου ανακαλύπτει μέσα από την πρακτική αυτή πτυχές αυτού που εκείνος ή εκείνη κάνει. Το έργο είναι τόσο πλατύ όσο ένας ορίζοντας στον οποίο διαφαίνονται διάφοροι πιθανοί προορισμοί, αλλά ο κάθε ναυτικός βάζει πλώρη μόνο για έναν. Στη δική μου περίπτωση, δεν μπορώ να αγνοήσω ότι αυτό που κάνει ο βραδύγλωσσος είναι να ηχογραφήσει τη φωνή του, ενώ κάθεται σε ένα δωμάτιο. Με άλλα λόγια παράγει ένα ομοίωμα της μυστηριακής τάξης με σημειολογικό ενδιαφέρον, γιατί οι λέξεις που προφέρει παρέχουν σαφή περιγραφή του τι προτίθεται να κάνει και γιατί. Επίσης μου παρέχει οδηγίες για το πως πρέπει εγώ -ο ακροατής- να το αντιμετωπίσω. Όταν ξεκινά τη διαδικασία ωστόσο και εκείνη προχωρά λεπτό με το λεπτό, αυτό που οι λέξεις

¹⁵ Όπως ο ίδιος συνθέτης Α. Lucier δηλώνει στο εμβληματικό κομμάτι του *I am sitting in a room*, έχει βιώσει ακραίο και χρόνιο τραυλισμό από την παιδική του ηλικία.

προβλέπουν, όντως πραγματοποιείται και ξεδιπλώνεται στα αυτιά μου. Τότε εγώ συνειδητοποιώ κάτι. Πέραν του ότι όπως ο ίδιος λέει, εξαφανίζει την οποιαδήποτε ομοιότητα με τη φωνή του και τα χαρακτηριστικά της, πέραν του ότι κατά κάποιο τρόπο γιατρεύει τη βραδυγλωσσία του -παρόλο που εγώ μέχρι να μου το πει ότι αντιμετωπίζει τέτοιο πρόβλημα λόγου, δεν το είχα καταλάβει- εξαφανίζοντας την στον άτακτο χρόνο-χώρο της φωνής ως ήχο (Voegelin, 2010, σ. 128), παρατηρώ το ομοίωμα της μυστηριακής τάξης να ξεγυμνώνεται μπροστά μου και να μου επιδεικνύει την πραγματική του φύση. Όπως ο πίνακας του σουρεαλιστή ο οποίος απεικονίζει μία πίπα, αλλά πάντοτε η απεικόνιση αυτή θα κουβαλάει μαζί της και τον καμβά πάνω στον οποίο ζωγραφίστηκε, έτσι και η φωνή του βραδύγλωσσου, όταν ηχογραφηθεί, κουβαλάει πάντα μαζί της και το δωμάτιο μέσα στο οποίο αντήχησαν οι λέξεις. Κουβαλάει επίσης και τις όποιες ατέλειες σε σχέση με την ακουστική πραγματικότητα μολύνουν το ηχητικό σήμα κατά την καταγραφή, αποθήκευση και αναπαραγωγή του. Κάθε φορά που ο βραδύγλωσσος αναπαράγει, ηχογραφεί, αναπαράγει ξανά και ηχογραφεί ξανά, είναι σαν να παρακολουθώ τη χορεύτρια του *Monster Club* (Baker, 1981) να βγάζει το ένα ρούχο μετά το άλλο μέχρι που βγάζει και το δέρμα της αποκαλύπτοντάς μου την πραγματική τερατώδη και απέθαντη φύση της. Φαντάσου τον σουρεαλιστή που ανέφερα να ζωγραφίζει μία πίπα και μετά πάνω σε ένα νέο καμβά να ζωγραφίζει τον πίνακα που ζωγράφιζε συμπεριλαμβανομένου και του καμβά. Αν συνεχίσει να το κάνει για ν φορές και το ν τείνει στο άπειρο, αρχίζει να πλησιάζει ένα όριο κατά το οποίο αυτό που μπορείς να δεις πλέον, είναι ο καμβάς με κάποιους χρωματικούς τόνους που ίσως και να θυμίζουν μία πίπα. Ακούγοντας το έργο του Βραδύγλωσσου, αυτό που διαδραματίζεται στα τύμπανα των αυτιών μου, είναι η επίδειξη του πως το μέσο μπορεί να μεταμορφώσει το ηχητικό σήμα με τρόπο τέτοιο ώστε να μεταπηδήσει από το να είναι κατοπτρισμός μιας ριζικής ακουστικής πραγματικότητας, σε μία κακή απομίμησή της. Η παραγωγή του συγκεκριμένου ομοιώματος είναι ενδογενής και επιδεικνύει με εξαιρετική ειλικρίνεια τη δράση του μέσου ως καταλύτη της οντολογικής μεταμόρφωσης του ηχητικού σήματος.

Παρατηρώντας τούτη τη μεταμόρφωση μου έρχεται στο νου εκείνος ο **ανελέητα πειραματικός** Ούγγρος ζωγράφος και οι πρωτοποριακές για την εποχή προτάσεις του.¹⁶ Θυμάμαι εκείνα τα λόγια που είχε γράψει για τον φωνογράφο και τη μετατροπή του από μέσο αναπαραγωγικό σε μέσο παραγωγικό. Συγκεκριμένα είχε πει:

Δεδομένου ότι είναι κυρίως η παραγωγή (παραγωγική δημιουργία) που εξυπηρετεί το ανθρώπινο κατασκεύασμα, πρέπει να προσπαθήσουμε να μετατρέψουμε τις συσκευές (όργανα) που χρησιμοποιήθηκαν μέχρι τώρα μόνο για αναπαραγωγικούς σκοπούς σε συσκευές που μπορούν να χρησιμοποιηθούν και για παραγωγικούς σκοπούς.

(Passuth & Moholy-Nagy, 1987, σ. 289)

Το έργο του βραδύγλωσσου συνθέτη λοιπόν αποτελεί ένα εξαιρετικό παράδειγμα μετατροπής ενός αναπαραγωγικού μέσου -όπως είναι το μαγνητόφωνο στη συγκεκριμένη περίπτωση- σε παραγωγικό, αλλά ακόμα περισσότερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι η μετατροπή αυτή του χαρακτήρα του μέσου δρα καταλυτικά, όσον αφορά την οντολογική μεταμόρφωση του ηχητικού σήματος, προκαλώντας τη μεταπήδησή του από τη μυστηριακή τάξη ακουστικών ομοιωμάτων στην τάξη του κακού. Δεν είναι λοιπόν μόνο το μέσο εκείνο το οποίο καταλύει την μεταμόρφωση του ηχητικού σήματος, αλλά και η χρήση του. Η μεταμόρφωση που παρατηρώ, φαινομενικά προκαλείται από την πρωτοποριακή σκέψη και την έμπνευση του καλλιτέχνη να υιοθετήσει μία πρακτική χρήσης ενός μέσου, η οποία είχε προταθεί κάποια χρόνια πριν. Το έργο του βραδύγλωσσου παρουσιάζει έστω και εν αγνοία του ίδιου του καλλιτέχνη με έξοχο τρόπο όλη την πορεία του ηχητικού σήματος από μία τάξη ομοιωμάτων σε μία άλλη, με μία συνέχεια η οποία κατά κάποιο τρόπο αποκρύπτει το σημείο εκείνο στο οποίο από τον κατοπτρισμό της πραγματικότητας το σήμα περνάει στην μετουσίωσή και την κάλυψή της από το ομοίωμα στο οποίο μετατρέπεται. Εάν πάω όμως -εγώ ο περίεργος- και σπάσω αυτή τη συνέχεια και ακροαστώ την πρώτη

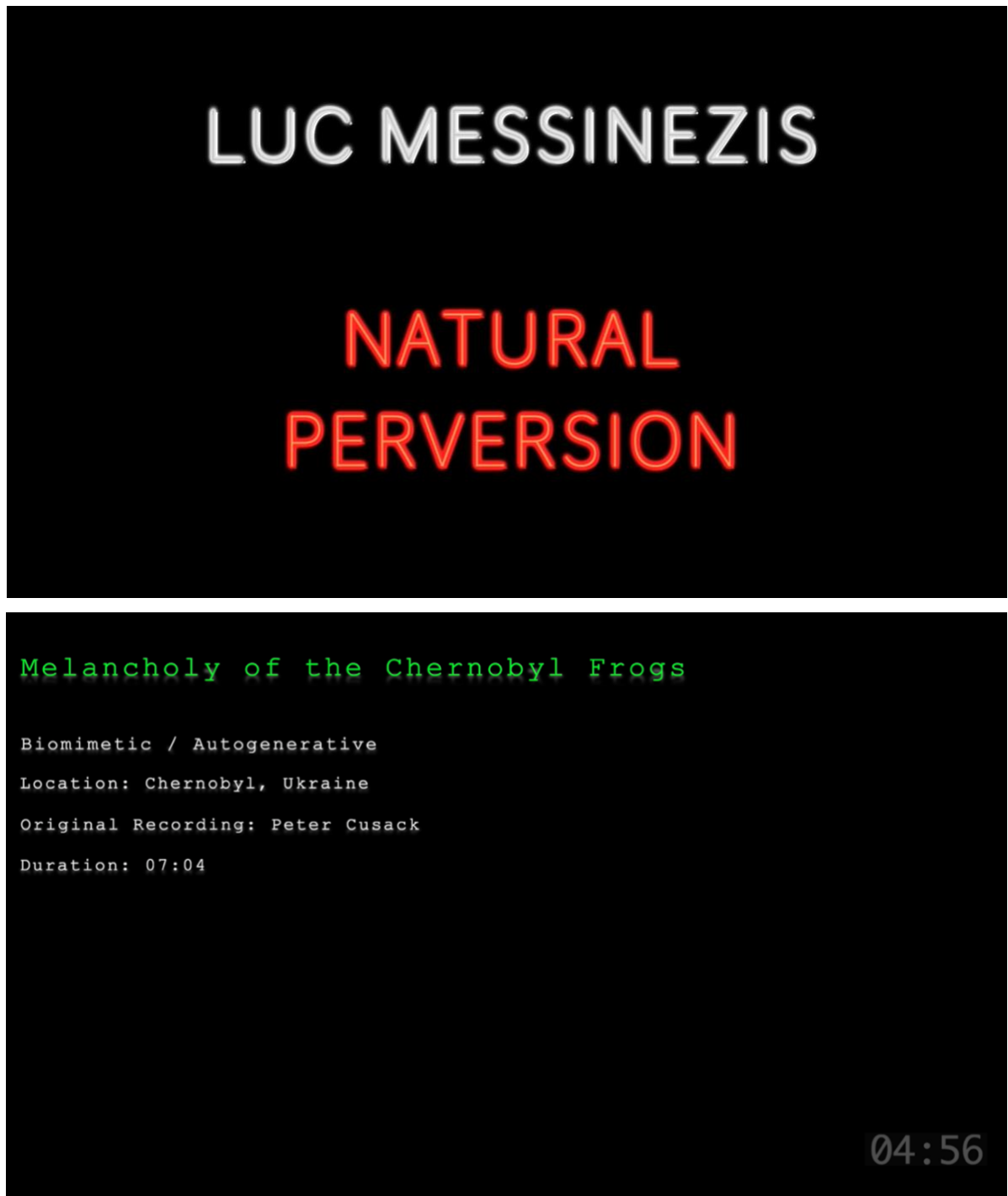
¹⁶ Σε ένα άρθρο των *New York Times* ο L. Moholy-Nagy είχε χαρακτηριστεί ως ίσως ο πιο *ανελέητα πειραματικός*, αναπτύσσοντας μια ζαλιστική πληθώρα νέων ιδεών, τεχνικών και υλικών σε χιλιάδες πίνακες, σχέδια, γλυπτά, κολλάζ, φωτογραφίες, ταινίες, σκηνικά και λειτουργικά σχέδια και θεωρητικά γραπτά (Schjeldatil, 1970, σ. 21).

καταγραφή της ομιλίας του καλλιτέχνη στη μαγνητοταινία και αμέσως μετά ακούσω την τελευταία αναπαραγωγή, τότε αντιλαμβάνομαι τις δύο αυτές διαφορετικές καταστάσεις. Υπάρχει και κάτι ακόμα. Αν πάρω την τελευταία αναπαραγωγή και την παίξω σε κάποια ή κάποιον που δεν έχει ακούσει την πρώτη ηχογράφηση και άρα η ακουστική του αντίληψη δεν προκαταλαμβάνεται από το εννοιολογικό πλαίσιο του έργου το οποίο ορίζει με τα λόγια του βραδύγλωσσος, τότε το ηχητικό σήμα μετατρέπεται σε κάτι άλλο, κάτι που ακούγεται σαν να μην έχει καμία σχέση με οποιαδήποτε πραγματικότητα. Αυτός ο συλλογισμός μου φέρνει στο μυαλό το τελευταίο πέρασμα στην ακουστική υπερπραγματικότητα που χαρακτήρισα ως μη-πόρτα. Όσο προχωρώ και εμβαθύνω στον κόσμο των ακουστικών ομοιωμάτων των διαφόρων τάξεων, τόσο πιο φανερό μου γίνεται η σημασία που έχουν αυτά που ονόμασα καταλύτες της οντολογικής μεταμόρφωσης του ηχητικού σήματος. Αρχίζει επίσης και αποκαλύπτεται και το πως η αλληλεπίδραση των δύο, δηλαδή της αντίληψης και του μέσου περιπλέκει την κατάσταση καθιστώντας τη -φαινομενικά γραμμική- σχέση των διαφόρων τάξεων ένα πολύπλοκο σύστημα συσχετισμών και μεταβλητών.

Λίγο πριν βγω από την πόρτα των ακουστικών ομοιωμάτων της τάξης του κακού, κοντοστέκομαι και σκέφτομαι πως τούτα τα ομοιώματα δεν μπορούν να υπάρξουν δίχως το αντιληπτικό πλαίσιο και τη νύξη στην πραγματικότητα την οποία μετουσιώνουν. Αν κάτι τέτοιο συνέβαινε, τότε αυτομάτως θα έπαυαν να είναι ακουστικά ομοιώματα της τάξης του κακού και θα μεταμορφώνονταν οντολογικά σε κάτι άλλο, κάτι που δεν πέθανε ποτέ, γιατί έχει αναστηθεί εκ των προτέρων και γίνεται σημαντικό λόγω του ότι δεν αναπαράγει καμία πραγματικότητα παρά μόνο τη δική του. Πριν μυηθώ σε αυτόν τον περίεργο κόσμο όμως προηγείται μία άλλη πόρτα, πίσω από την οποία τα βιβλία μου με προϊδεάζουν πως θα έρθω αντιμέτωπος με κάποια ακουστική υπερπραγματικότητα η οποία θα με βοηθήσει να κατανοήσω την ύπαρξη ενός συνόρου, πέρα από το οποίο περνάμε πλέον από την αναπαραγωγή ή τη μίμηση μίας υπαρκτής πραγματικότητας στην απόκρυψη της ανυπαρξίας της.

ΕΝΟΤΗΤΑ Β

«Natural Perversion»



ΕΙΚΟΝΑ 5. ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΑ ΤΗΣ ΔΙΑΔΥΚΤΙΑΚΗΣ ΕΚΔΟΣΗΣ ΤΟΥ ΗΧΗΤΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ NATURAL PERVERSION

Ο Πλάτων προσπαθώντας να εξηγήσει την ειδωλοποιητική τέχνη, τη διαχώρισε σε απεικονιστική και φαντασματοπλαστική. Συγκεκριμένα αναφέρει πως αυτό το οποίο διαχωρίζει την απεικόνιση από το φάντασμα είναι το αποτέλεσμα του τι αντιλαμβανόμαστε, όταν κοιτάμε ένα έργο τέχνης σε σχέση με τον τρόπο με τον οποίο το κοιτάζουμε.¹⁷ Ο διαχωρισμός αυτός ο οποίος με μία πρώτη ανάγνωση φαίνεται απλοϊκός και γενικευμένος, κρύβει μία μεγάλη αλήθεια η οποία συνδέεται άμεσα με τις μεταμοντέρνες θεωρήσεις περί ομοιωμάτων και υπερπραγματικότητας αναδεικνύοντας τη σημασία της πρόθεσης του καλλιτέχνη, της αντίληψης του δέκτη και του εννοιολογικού πλαισίου μέσα στο οποίο τοποθετείται το σύστημα: καλλιτέχνης - έργο - παρατηρητής. Μία καρικατούρα για παράδειγμα ενός πολιτικού προσώπου, αν, όπως αναφέρει ο Πλάτωνας, δεν την κοιτάξουμε *όμορφα* και κάποιος μας ρωτήσει τι βλέπουμε, πιθανότατα θα αναφέρουμε το όνομα αυτού του πολιτικού προσώπου. Αν όμως αποκτήσουμε την ικανότητα να την κοιτάξουμε με αρκετή προσοχή, θα αρχίσουμε να διακρίνουμε πως το κεφάλι και άλλα χαρακτηριστικά της φιγούρας που απεικονίζεται, είναι ιδιαίτερα μεγάλα και δυσανάλογα σε σχέση με την πραγματικότητα με την οποία τελικά, όπως σωστά επισημαίνει ο Πλάτων, δε μοιάζει καθόλου. Πρόκειται λοιπόν για ένα φάντασμα, δηλαδή ένα κατασκευάσμα της φαντασίας, το οποίο δεν είναι τίποτε άλλο από μία παραμόρφωση της πραγματικότητας. Το φάντασμα όμως μέσω της παραμόρφωσής του είναι ικανό να μετακινήσει την προσοχή μας έτσι, ώστε να μπορέσουμε να παρατηρήσουμε και να αντιληφθούμε τις ιδιότητές του, οι οποίες είναι πέραν των δυνατοτήτων του πραγματικού. Η καρικατούρα αναδεικνύει ποιότητες και αφηγηματικά χαρακτηριστικά, τα οποία αδυνατεί η πραγματικότητα από μόνη της να παρουσιάσει.

Παρατηρώντας την καρικατούρα ως μέσο αφήγησης στο πεδίο των εικαστικών και εφαρμοσμένων τεχνών, γεννάται το ερώτημα αν υπάρχει κάτι αντίστοιχο στο πεδίο των τεχνών του ήχου, ο οποίος ήχος σε αντίθεση με το σχέδιο, το χρώμα και τα διάφορα υλικά που χρησιμοποιούνται στις εικαστικές τέχνες, διαθέτει κάποια ιδιαίτερα χαρακτηριστικά,

¹⁷ Βλέπε σελ. 8.

όπως είναι η αιθέρια φύση του και η εξάρτησή του από τον χρόνο. Αν η καρικατούρα λοιπόν είναι μία απόδοση αφηγηματικότητας μέσω υπερβολής και παραμόρφωσης της προϋπάρχουσας πραγματικότητας σε συγκεκριμένες πτυχές της, τότε ποια είναι η αντίστοιχη ηχητική καρικατούρα; Η απάντηση βρίσκεται στην ανάλυση του J. Baudrillard και τους ορισμούς που δίνει στα διάφορα στάδια της εικόνας, τα οποία κατονομάζει και κατηγοριοποιεί σε διάφορες τάξεις. Από τα τέσσερα αυτά στάδια της εικόνας, αυτό το οποίο φαίνεται να περιγράφει εξ ορισμού με τον καλύτερο δυνατό τρόπο την καρικατούρα, είναι η τάξη του κακού, η οποία αποκρύπτει και μετουσιώνει μία ριζική πραγματικότητα.¹⁸ Κάτι τέτοιο είναι εμφανές στο παράδειγμα του σατιρικού ομοιώματος του πολιτικού προσώπου που αναφέραμε. Προκειμένου όμως να αναγνωρίσουμε το αντίστοιχο ηχητικό ομοίωμα της τάξης του κακού, αυτό θα πρέπει να περιγράφεται επίσης από τούτο τον ορισμό. Εστιάζοντας στην ακουστική πραγματικότητα, το ηχητικό ομοίωμα της τάξης του κακού φαίνεται να εξαρτάται από αυτό που είπε ο Πλάτωνας, δηλαδή το πως το κοιτάζουμε, αλλά στη συγκεκριμένη περίπτωση το βλέμμα αντικαθίσταται από την ακοή και η πράξη από το πώς το ακούμε. Με άλλα λόγια το ηχητικό ομοίωμα της τάξης του κακού μοιάζει και δε μοιάζει με το αληθινό. Είναι ένα υβριδικό κατασκεύασμα αλήθειας και ψέματος, με το ψέμα συνήθως να μετουσιώνει μία επιπλέον αλήθεια, η οποία αποκρύπτεται από την τελειότητα του πραγματικού.

ΜΟΥΣΙΚΟΤΗΤΑ

Σε έναν μονόλογο, ο οποίος αποτελείται από τριάντα δύο ερωτήσεις με τις οποίες ο συνθέτης J. Cage προσπαθεί να κατανοήσει την επικοινωνία και τη σχέση του ανοργάνωτου ήχου με τη μουσική, αναρωτιέται αν είναι πιο μουσικό ένα φορτηγό το οποίο περνάει έξω από ένα εργοστάσιο ή ένα φορτηγό το οποίο περνάει έξω από ένα ωδείο (2012, σ. 41). Εάν το ομοίωμα της τάξης του κακού, το οποίο με τη βοήθεια της παραμόρφωσής του μπορεί να αφηγηθεί, δηλαδή να οριοθετήσει ένα αντιληπτικό πλαίσιο το οποίο κατευθύνει την προσοχή του ακροατηρίου προς κάτι μη εμφανές, τότε θα μπορούσε και να αναδείξει τη μουσικότητα η οποία ενδεχομένως να κρύβεται μέσα σε ένα ηχοτοπίο. Με τον τρόπο αυτό θα μπορούσαμε να επιβεβαιώσουμε και αυτό που αναφέρει ο R.M. Schaeffer,

¹⁸ Βλέπε σελ. 31.

δηλαδή πως το ηχοτοπίο του κόσμου μπορεί να αντιμετωπισθεί ως μια τεράστια μουσική σύνθεση, που ξεδιπλώνεται γύρω μας ασταμάτητα, ενώ επίσης όπως διαπιστώνει, εμείς είμαστε ταυτόχρονα το κοινό του, οι ερμηνευτές του και οι συνθέτες του (1993, σ. 205). Επομένως μέσα στα φυσικά ακουστικά φαινόμενα κρύβονται στοιχεία τα οποία μπορούν να αναδυθούν, αν μέσω της διαδικασίας της μίμησης υιοθετήσουμε συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, κρύψουμε κάποια και αναδείξουμε κάποια άλλα. Με άλλα λόγια χρησιμοποιώντας ομοιώματα της τάξης του κακού μπορούμε να διαπιστώσουμε τη μουσικότητα του φορτηγού είτε αυτό περνάει από ένα εργοστάσιο, είτε από ένα ωδείο ή να ανακαλύψουμε τις πτυχές, τις ενορχηστρώσεις και τις δομές αυτής της τεράστιας μουσικής σύνθεσης που ονομάζεται ηχοτοπίο.

Ο φυσικός κόσμος βρυχάται, τραγουδά, κοάζει, τσιρίζει, κελαηδάει, θροΐζει και ησυχάζει. Ο βιολόγος και καλλιτέχνης F. Lopez, ως μέρος της επιστημονικής του έρευνας, ξεκίνησε να ηχογραφεί το περιβάλλον του παρθένου δάσους του Αμαζονίου. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, όπως ο ίδιος ισχυρίζεται, διαφοροποίησε την πρακτική του από τον κλάδο της εμβιοακουστικής. Εξ ορισμού η συγκεκριμένη πρακτική «αποτελεί ένα διεπιστημονικό κλάδο, που συνδυάζει τη βιολογία με την ακουστική, με σκοπό τη μελέτη της παραγωγής, της διάδοσης και της λήψης του ήχου από τα ζώα» (Κουζούπης κ.ά., 2014, σ. 109). Ο Lopez έχοντας το ίδιο σημείο εκκίνησης άρχισε να ηχογραφεί όλο και περισσότερο -πέρα από μεμονωμένα είδη πανίδας- το σύνολο του ηχοτοπίου συμπεριλαμβανομένων και των στοιχείων τα οποία συντελούν στη σύνθεσή του, όπως είναι η χλωρίδα, αλλά και τα λοιπά περιβαλλοντικά στοιχεία. Μέσω της διαδικασίας αυτής άρχισε να ανακαλύπτει μουσικότητα μέσα από ένα συγκεκριμένο τρόπο ακρόασης και την αποκοπή του ήχου από την πηγή του, δηλαδή χρησιμοποιώντας ηχητικά ομοιώματα της μυστηριακής τάξης, τα οποία είναι πιστή αναπαράσταση μίας ριζικής ακουστικής πραγματικότητας. Η εμβιοακουστική ωστόσο με την επέκτασή της κατά τρόπο παρόμοιο με εκείνον που την προσέγγισε ο Lopez, θα μπορούσε επίσης να αποτελέσει σημείο εκκίνησης της διερεύνησης της μουσικότητας του φυσικού ήχου χρησιμοποιώντας την πρωτογενή ηχογραφημένη ύλη ως την πραγματικότητα της οποίας μία *κακή* μίμηση θα μπορούσε να δώσει -με κάποια ίσως υπερβολή- την απάντηση στο ερώτημα που έθεσε ο Cage, τη θεώρηση που έκανε ο Schafer ή να αποδώσει αισθητική και αφηγηματικότητα αποκρύπτοντας το φυσικό ακουστικό φαινόμενο.

Ο όρος βιομιμητική ['biomimetics'] πρωτοεμφανίστηκε στον τίτλο ενός άρθρου του O. H. Schmitt στο πλαίσιο του τρίτου διεθνούς συνεδρίου βιοφυσικής στην Βοστώνη (1969). Αργότερα το 1974 ο όρος εμφανίστηκε στο λεξικό *Meriam-Webster* και ορίζεται ως:

Η μελέτη του σχηματισμού, της δομής ή της λειτουργίας των βιολογικά παραγόμενων ουσιών και υλικών (όπως ένζυμα ή μετάξι) και βιολογικών μηχανισμών και διαδικασιών (όπως πρωτεϊνική σύνθεση ή φωτοσύνθεση) ειδικά

με σκοπό τη σύνθεση παρόμοιων προϊόντων με τεχνητούς μηχανισμούς που μιμούνται τους φυσικούς.

(Harkness, 2002, σ. 481)

Εάν λοιπόν η εμβιοακουστική είναι η μέθοδος παρατήρησης και μελέτης κάποιων φυσικών ακουστικών φαινομένων, μπορούμε να μιλήσουμε για ακουστική βιομιμητική η οποία σκοπό έχει τη σύνθεση ακουστικών φαινομένων με τεχνικούς μηχανισμούς που μιμούνται τους φυσικούς. Στόχος ωστόσο της βιομιμητικής δεν είναι η απόλυτη αντιγραφή της αληθινής κατάστασης, αλλά η άντληση έμπνευσης από τον φυσικό κόσμο κατά τρόπο παρόμοιο με αυτόν που ο Leonardo Da Vinci μελέτησε την πτήση πουλιών προκειμένου να κατασκευάσει πτητικές μηχανές (Vincent κ.ά., 2006, σ. 471). Ο καλλιτέχνης-εφευρέτης σε αυτή την περίπτωση δεν ενδιαφέρθηκε να δημιουργήσει ένα πιστό αντίγραφο του αυθεντικού, αλλά μία μηχανή η οποία μιμείται τους μηχανισμούς οι οποίοι είναι υπεύθυνοι για την ιδιότητα της πτήσης. Αντίστοιχα και εμείς ξεκινήσαμε την προσπάθεια άντλησης έμπνευσης από τον φυσικό ακουστικό κόσμο διευρύνοντας την έννοια της εμβιοακουστικής και μέσα από τη διαδικασία της ακουστικής βιομιμητικής προσπαθήσαμε να ανακαλύψουμε τη μουσικότητα και την αφηγηματικότητα, οι οποίες ενδεχομένως να κρύβονται μέσα στον ανοργάνωτο φυσικό ήχο.

Η ΓΛΩΣΣΑ ΤΗΣ ΗΛΕΚΤΡΟΑΚΟΥΣΤΙΚΗΣ

Η μίμηση ενός φυσικού ήχου με έναν τρόπο ο οποίος αποκρύπτει την ακουστική πραγματικότητα που κρύβεται πίσω της, αλλά ταυτόχρονα αναδεικνύει πτυχές της οι οποίες αποκρύπτονται από την ίδια την πραγματικότητα, θολώνει τη διαχωριστική γραμμή μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου. Αν αφουγκραστούμε τις απόψεις του Cage και αναζητήσουμε την κρυμμένη μουσικότητα του φυσικού ήχου με τη μέθοδο της ακουστικής βιομιμητικής, θα χρειαστεί να αγνοήσουμε τόσο τη θεώρηση του Descartes κατά την οποία σκοπός της μουσικής είναι να ευχαριστεί και να διεγείρει διάφορα συναισθήματα (Augst, 1965, σ. 120), όσο και τη φαινομενικά αντίθετη άποψη ότι η μουσική έγκειται μόνο στις αρμονίες των αριθμών και σε έναν υπολογισμό που δεν γνωρίζουμε, αλλά τον οποίο η ψυχή εντούτοις πραγματοποιεί (Leibniz, 1989, σ. 212). Για να μπορέσουμε να φέρουμε σε πέρας το εγχείρημά μας παραδεχόμαστε και πάλι τη ματεριαλιστική προσέγγιση του ήχου και των συναφών τεχνών κατά την οποία ο ήχος δεν είναι ένας ξεχωριστός κόσμος, ένας μοναδικός

τομέας μη σημασίας και μη αναπαράστασης. Αντιθέτως, ο ήχος και οι ηχητικές τέχνες είναι σταθερά ριζωμένες στον υλικό κόσμο και τις ικανότητες, τις δυνάμεις, τις εντάσεις και τα αποτελέσματα από τα οποία συνίστανται (Cox, 2011, σ. 157). Η μουσικότητα την οποία αναζητούμε λοιπόν, βρίσκεται στο σημείο συναρμογής των ιδιοτήτων του υλικού, των αριθμών, της αρμονίας, του συναισθήματος και της αναπαράστασης. Σκοπός μας δεν ήταν η δημιουργία αφηρημένων έργων τα οποία απλώς διεγείρουν τις αισθήσεις, καθώς στην περίπτωση αυτή η έννοια της μίμησης θα έχανε το νόημά της. Τα έργα τα οποία δημιουργήσαμε χρησιμοποιώντας την ακουστική βιομιμητική είναι πολυδιάστατα και εάν τοποθετηθούν σε ένα αντιληπτικό πλαίσιο το οποίο προδίδει το γεγονός πως κάτι βρίσκεται πίσω από τη μάσκα, τότε αποκαλύπτεται και η αφηγηματική, αναπαραστατική, συναισθηματική και υπολογιστική αξία του έργου.

Η εξέλιξη της τεχνολογίας η οποία επέτρεψε την ηχογράφηση και επεξεργασία του ηχητικού σήματος με τη βοήθεια των ηλεκτρονικών υπολογιστών, άλλαξε τον τρόπο εργασίας του συνθέτη. Αυτή την άποψη διατύπωσε ο συνθέτης ηλεκτροακουστικής μουσικής T. Wishart ο οποίος συγκεκριμένα αναφέρει πως ο συνθέτης ηλεκτροακουστικής μουσικής πλέον δεν είναι κάποιος που επιλέγει, απορρίπτει, ταξινομεί και μετρά το αποδεκτό, αλλά ένας χημικός που μπορεί να πάρει οποιοδήποτε βότσαλο και, με αριθμητική μαγεία, να το διαχωρίσει στα συστατικά του, να συγχωνεύσει τα συστατικά από δύο πολύ διαφορετικά βότσαλα και ουσιαστικά να μετατρέψει τα μαύρα βότσαλα σε χρυσά βότσαλα και το αντίστροφο (1993, σ. 302). Από την πλευρά μας λοιπόν, επιλέξαμε τη γλώσσα της ηλεκτροακουστικής μουσικής για να εξερευνήσουμε τη σχέση σημαίνοντος και σημαινομένου και στη συνέχεια να δημιουργήσουμε τις ηχητικές μιμήσεις ή καρικατούρες των οποίων ο τρόπος δημιουργίας αλλά και το ηχητικό αποτέλεσμα εξυπηρετούν την εξαγωγή συμπερασμάτων, όσον αφορά τα ακουστικά ομοιώματα της τάξης του κακού.

ΦΑΝΤΑΣΜΑΤΟΠΛΑΣΤΙΚΗ

Οποιαδήποτε χημική διεργασία μετατροπής, προκειμένου να πραγματοποιηθεί, προϋποθέτει ανάλυση. Για να πετύχουμε τον σκοπό μας και να μπορέσουμε να διερευνήσουμε ηχητικές βιομιμητικές μεθόδους, προχωρήσαμε πρώτα στην ανάλυση του πρωτογενούς υλικού μέσω αλγορίθμων σε επίπεδο έντασης, συχνοτήτων, ορίων θορύβου, τονικότητας και αρθρώσεων. Συγκεκριμένα, συγκεντρώσαμε καταγραφές φυσικών ήχων, ανθρωπογενών και μη, τις οποίες χρησιμοποιήσαμε ως μοντέλα ακουστικής

πραγματικότητας προκειμένου να διεξαγάγουμε τα πειράματά μας. Οι ήχοι αυτοί όμως έπρεπε να τηρούν την προϋπόθεση να έχουν αφηγηματικό δυναμικό και περιεχόμενο. Τελικώς επιλέχθηκαν οι εξής οκτώ καταγραφές:

1. Χορωδία τζιτζικιών ηχογραφημένη καλοκαίρι σε πυκνό πευκόδασος της Σαλαμίνας.
2. Ηχοπερίπατος σε δασική περιοχή του όρους Καρμέλ στο Ισραήλ.
3. Ηχογράφηση της ροής του ποταμού Αχέροντα.
4. Καταγραφή δημόσιου διαγγέλματος του Έλληνα πρωθυπουργού.
5. Καταγραφή ήχου μελισσών σε μελίσσια στα Κύθηρα.
6. Καταγραφή τραγουδιού αηδονιού στα Χανιά.
7. Ηχογράφηση του τραγουδιού ενός μοναδικού τζίτζικα.
8. Ηχογράφηση βατράχων στην περιοχή του Τσερνόμπιλ.¹⁹

Με σκοπό τη δημιουργία ηχητικών μιμήσεων ή ομοιωμάτων της τάξης του κακού, κάθε μία από αυτές τις καταγραφές μελετήθηκε με βάση τα αφηγηματικά χαρακτηριστικά, τα οποία θα θέλαμε μέσω της μίμησης αυτής να αναδείξουμε. Τα χαρακτηριστικά αυτά απορρέουν από το εννοιολογικό περιεχόμενο του κάθε ήχου, ωστόσο για κάθε τελική σύνθεση λάβαμε υπόψη και τα ακουσματικά χαρακτηριστικά τα οποία παρόλο που στην περίπτωση του ομοιώματος είναι μεταμορφωμένα, μεταφρασμένα ή παραμορφωμένα, δεν αποξενώνονται εντελώς από εκείνα της πραγματικότητας την οποία το ομοίωμα μετουσιώνει.

Για τη δημιουργία του τελικού αποτελέσματος χρησιμοποιήσαμε κατάλληλους αλγόριθμους σε γλώσσα MAX/MSP, οι οποίοι ανάλογα με το επιλεγμένο όριο θορύβου [‘noise threshold’] και τη διαδικασία ακολουθίας τονικότητας [‘pitch following’], απέδιδαν τις τονικότητες και εντάσεις των καταγραφών σε ακολουθίες μηνυμάτων *midí*.²⁰ Αυτή τη διαδικασία την ακολουθήσαμε πολλές φορές για κάθε ηχογράφηση, επιλέγοντας κάθε φορά διαφορετικές παραμέτρους. Το αποτέλεσμα ήταν η παραγωγή πολλαπλών ακολουθιών πληροφορίας, οι οποίες έπειτα μετατράπηκαν σε μουσικές νότες με τη χρήση

¹⁹ Ευγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη P. Cusack. Η ηχογράφηση πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του έργου του *Sounds from dangerous places*. Βλέπε σελ. 62.

²⁰ Για το σκοπό αυτό χρησιμοποιήσαμε και διαφοροποιήσαμε τους αλγόριθμους ελεύθερης διανομής *Forum Max Apps*, οι οποίοι δημιουργήθηκαν ως συνεργασία του ινστιτούτου IRCAM με τον M. Poletti.

λογισμικών ηχητικής σύνθεσης ανοιχτού τύπου [‘open source’]. Το αποτέλεσμα για κάθε αρχική καταγραφή ήταν η παραγωγή ενός νέου ηχητικού αντικειμένου ή σύνθεσης ίδιας διάρκειας. Οι τελικές αυτές συνθέσεις είχαν χαρακτηριστικά τα οποία απέδιδαν μουσικότητα, αναφορά στην πραγματικότητα και, μέσω της διαδικασίας της μίμησης, αναδείκνυαν μία αφηγηματικότητα η οποία σε πολλές περιπτώσεις δεν ήταν διακριτή στην αυθεντική καταγραφή.

ΠΙΣΩ ΑΠΟ ΤΗ ΜΑΣΚΑ

Τα πειράματά τα οποία πραγματοποιήσαμε οδήγησαν στη δημιουργία του έργου «Natural Perversion» [‘Φυσική Διαστροφή’] (Μεσσηνέζης, 2021a). Παρότι το έργο αποτελείται από οκτώ διαφορετικά ηχητικά μέρη, σκοπός μας ήταν να γίνεται αντιληπτό ως μία ενιαία καλλιτεχνική οντότητα. Το έργο παρουσιάστηκε μετά από κρίση σε δύο φεστιβάλ διεθνούς κύρους με δύο διαφορετικούς τρόπους διάχυσης. Η πρώτη παρουσίασή του σε μορφή βίντεο έλαβε χώρα διαδικτυακά στο πλαίσιο του 14^{ου} Φεστιβάλ Οπτικοακουστικών Τεχνών (Φλώρος, 2021). Κατά την παρουσίαση κάθε ενότητας, προκειμένου να ικανοποιηθεί η συνθήκη δημιουργίας του απαιτούμενου αντιληπτικού πλαισίου, εμφανίζονται στην οθόνη πληροφορίες όπως: τίτλος, τύπος μίμησης, τοποθεσία αυθεντικής καταγραφής, όνομα του ατόμου που πραγματοποίησε την καταγραφή και τέλος η διάρκειά του. Όσον αφορά τον τύπο παραγωγής του τελικού ηχητικού αποτελέσματος αυτός διαχωρίζεται σε βιομιμητικό, αυτογεννούμενο και αυτοποιητικό. Οι χαρακτηρισμοί αυτοί εξαρτώνται από την τεχνική δημιουργίας κάθε ομοιώματος που χρησιμοποιήθηκε. Έτσι οι ήχοι οι οποίοι παράχθηκαν αντλώντας από τη βιοακουστική, μιμούμενοι τα φυσικά χαρακτηριστικά της αυθεντικής ηχογράφησης, κατηγοριοποιούνται ως βιομιμητικά έργα. Αντίστοιχα οι ήχοι οι οποίοι παράχθηκαν με την αυθεντική καταγραφή να αποτελεί πηγή δεδομένων, τα οποία υιοθετούν το ρόλο μέσου παραμετροποίησης και καθορίζουν τους κανόνες της αλγοριθμικής σύνθεσης, χαρακτηρίζονται ως αυτογεννούμενοι, ενώ τα ακουστικά ομοιώματα τα οποία παράγονται από την παραμόρφωση και μεταμόρφωση της ακουστικής πραγματικότητας την οποία επιχειρούν να μετουσιώσουν χαρακτηρίζονται ως αυτοποιητικά. Οι τίτλοι των αντίστοιχων συνθέσεων επίσης επιλέχθηκαν με τρόπο τέτοιο ώστε να καθορίζεται σε ακόμα μεγαλύτερο βαθμό το αντιληπτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο επιθυμούμε να κινηθεί η προσοχή του ακροατηρίου, παρέχοντας μία έμμεση ή άμεση

αναφορά στο νοηματικό περιεχόμενο του αυθεντικού ήχου και της ιδιότητας την οποία επιθυμούμε μέσω της μίμησης να επικοινωνήσουμε.

Η δεύτερη έκδοση του έργου παρουσιάστηκε στο πλαίσιο του 17^{ου} Διεθνούς Φεστιβάλ Ψηφιακών (Περιστεράκη, 2021) και ονομάστηκε «Natural Perversion v.2.0 – Physical Edition» (Μεσσηνέζης, 2021b). Η συγκεκριμένη έκδοση παρουσιάστηκε σε φυσικό χώρο σε μορφή ηχητικής εγκατάστασης και συγκεκριμένα μέσα στο *ωρολόγιο Ανδρονίκου Κυρρήστου*. Ενώ τα ηχητικά ομοιώματα τα οποία παρουσιάστηκαν και πάλι ως αυτόνομες ενότητες και ταυτόχρονα ως μέρη μίας ενιαίας καλλιτεχνικής οντότητας ήταν ακριβώς τα ίδια, η διαφοροποίηση αφορούσε τον τρόπο με τον οποίο δημιουργήσαμε το αντιληπτικό πλαίσιο κατεύθυνσης της προσοχής των επισκεπτών. Η εγκατάσταση αποτελείτο από ένα σύστημα διάχυσης δύο στερεοφωνικών ζευγών. Το πρώτο ζεύγος ήταν τοποθετημένο κοντά στην είσοδο του πύργου, όπου στέκονταν οι επισκέπτες, και αναπαρήγε τις ακουστικές πραγματικότητες, όπως είχαν ηχογραφηθεί. Το δεύτερο ζεύγος ηχείων ήταν τοποθετημένο βαθιά στο εσωτερικό του πύργου και αναπαρήγε τα αντίστοιχα ηχητικά ομοιώματα σε απόλυτο συγχρονισμό.²¹ Συνεπώς το ακροατήριο είχε τη δυνατότητα να ακούει ταυτοχρόνως τόσο της ακουστική πραγματικότητα, λαμβάνοντας με αυτό τον τρόπο τις κατάλληλες και απαραίτητες για την αφηγηματικότητα του έργου πληροφορίες, ενώ από το βάθος του πύργου ακούγονταν τα αντίστοιχα ηχητικά ομοιώματα της τάξης του κακού. Ο δημοσιογράφος Ά. Κλάδης λίγες ημέρες πριν την έναρξη του φεστιβάλ ανέφερε:

Σε δορυφόρο του φεστιβάλ μετατρέπεται το εμβληματικό ωρολόγιο του Κυρρήστου, αφού για πρώτη φορά ενεργοποιείται εσωτερικά και η τιμή αποδίδεται στον εικαστικό-υποψήφιο διδάκτορα Λουκά Μεσσηνέζη, ο οποίος ανάγοντας τα Ομοιώματα του Baudrillard στο φάσμα του ήχου θα παρουσιάσει μια σύνθεση μεταξύ πραγματικού και υπέρ-πραγματικού.

(Κλάδης, 2021)

²¹ Εικόνα 6.



ΕΙΚΟΝΑ 6. ΤΟ ΕΡΓΟ NATURAL PERVERSION V.2. ΩΣ ΗΧΗΤΙΚΗ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ ΣΤΟ ΩΡΟΛΟΓΙΟ ΤΟΥ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ ΚΥΡΡΙΣΤΟΥ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

«Η Τάξη της Μαγείας»

ΕΝΟΤΗΤΑ Α

Παιδαγωγός: J.K. Rowling

Προπάππους: Πλάτων

Διορατικός: Jean Baudrillard

Φίλη του Βύρωνα: Mary Shelley

Θεϊκός: Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni

Συμφοιτητής: Vytis Purnas

Μάγος: Andy Farnell

Κομπιουτεράκιας συνθέτης: Jean-Claude Risset

Μίκυ Μάους: Jimmy McDonald

MANITARI ΜΑΓΙΚΟ

Πως θα μπορούσε κάποιος να ανοίξει μία πόρτα που δεν υπάρχει; Όταν την κοιτάζω φαίνεται σαν μία απλή πόρτα, αλλά παρόλο που έχει πόμολο και μεντεσέδες, δεν μπορώ να την ανοίξω. Στο άγγιγμά μου το πόμολο χάνεται, εξαφανίζεται και μόλις απομακρύνω το χέρι μου εμφανίζεται και πάλι. Κοιτάζω ξανά την επιγραφή από πάνω της, η οποία την τιτλοδοτεί ως τάξη της μαγείας, και κάνω ένα συνειρμό. Ίσως όπως στην περίπτωση της πλατφόρμας *εννέα και τρία τέταρτα* για την οποία έγραψε μία **παιδαγωγός**, όπου οι μαθητευόμενοι μάγοι το μόνο που είχαν να κάνουν ήταν να περπατήσουν μέσα από έναν τοίχο προκειμένου να βρεθούν σε αυτή, ίσως το μόνο που έχω να κάνω και εγώ είναι απλώς να προχωρήσω (Rowling, 2017). Το σώμα όμως δυσκολεύεται να ακολουθήσει το μυαλό, γιατί η στέρεη πραγματικότητα της ύπαρξης της πόρτας, όπως την αντιλαμβάνεται η ματιά μου, δε συνάδει με την πράξη που σκέφτομαι να πραγματοποιήσω. Παρόλα αυτά το κάνω και με ένα αποφασιστικό βήμα βρίσκομαι ξαφνικά σε ένα ξέφωτο κάποιας ζούγκλας του Αμαζονίου. Στο βάθος διακρίνω κάποιους αναμμένους πυρσούς και ακούω τραγούδια, ρυθμούς και ψαλμωδίες.

Προχωρώ προς το φως και παρατηρώ πως πρόκειται για μία τελετή. Καμιά δεκαριά άνθρωποι κάθονται σε κύκλο γύρω από μία φωτιά. Κάποιοι χτυπούν ρυθμικά κρουστά όργανα και όλοι μαζί τραγουδάνε, ενώ ένας ημίγυμνος γέροντας με κατάσπρα μαλλιά και μακριά γενειάδα φαίνεται να αναμινγνύει χορεύοντας μερικά βότανα σε ένα δοχείο. Στον κύκλο υπάρχει μία κενή θέση, στην οποία ο γέροντας μου γνώφει να καθίσω. Όταν ο ρυθμός και το τραγούδι φτάνουν σε μία κορύφωση, ο γέροντας προσφέρει το αφέψημα στους παρευρισκόμενους. Φτάνει η σειρά μου, παίρνω το δοχείο στα χέρια μου και πίνω. Μετά από μερικά λεπτά τα πάντα σκοτεινιάζουν, οι ήχοι χάνονται και μπροστά μου εμφανίζεται μία γυναίκα απaráμιλλης ομορφιάς, την οποία ωστόσο δεν έχω ξαναδεί ποτέ στη ζωή μου. Η γυναίκα αρχίζει να μου μιλάει με φωνή καθαρή και ρητορική ευφράδεια. Μου λέει για την αναζήτησή μου και επισημαίνει πως πρέπει να εστιάσω στην ύπαρξη της ίδιας και τη φωνή της, αν θέλω να καταλάβω την ουσία των ομοιωμάτων τάξης της μαγείας. Το κάνω και παρατηρώ κάθε λεπτομέρεια της φιγούρας της και το ηχόχρωμα της φωνής της. Μετά από μερικά λεπτά εντελώς ξαφνικά το μαύρο πέπλο σηκώνεται, η γυναίκα εξαφανίζεται, η φωνή σβήνει και μπροστά μου βλέπω τον γέροντα να γελάει. Τον ρωτάω που πήγε η

γυναίκα για να λάβω μία απογοητευτική μα εξίσου ενδιαφέρουσα ερώτηση ως απάντηση: «Ποια γυναίκα;».

Η τελετή έληξε και μείναμε μόνο εγώ και ο γέροντας να κοιτάζουμε προς τη φωτιά που αργοσβήνει. Του περιγράφω την εμπειρία μου και τον ρωτάω εάν η γυναίκα υπάρχει. Μου αποκρίνεται πως αυτό εξαρτάται από το τι εννοώ και με παραπέμπει σε έναν διάλογο που έγραψε κάποτε ο **προπάππους** μου και λάμβανε χώρα μεταξύ του Θεαίτητου και κάποιου Ξένου Ελεάτη. Ο Ελεάτης είχε ζητήσει από τον Θεαίτητο να αποκριθεί στην ερώτηση του τί είναι το ομοίωμα και εκείνος είπε:

[...] θα απαντήσουμε δείχνοντας τα ομοιώματα, πού σχηματίζονται μέσα στα νερά και στους καθρέφτες, καθώς και τις ζωγραφιές και τα σκαλιστά και όσα άλλα υπάρχουν τέτοια.

(Πλάτων, 2016, σ. 257)

Του Ελεάτη δεν του άρεσε αυτή η απάντηση και τον ρώτησε «Ποιο είναι εκείνο το κοινό γνώρισμα σε όλα τούτα τα πολλά που αράδιασες κι έκρινες σωστό να τα ονομάσεις με μια λέξη» (2016, σ. 257);

Τότε ο διάλογος πήρε φωτιά:

ΘΕΑΙ. Μα τι άλλο μπορούμε να πούμε πως είναι το ομοίωμα, παρά ένα δεύτερο πράγμα καμωμένο να μοιάζει ολότελα σαν τ' αληθινό;

ΞΕ. Και αυτό το δεύτερο πράγμα, που λες, ειν' αληθινό κι αυτό ή πώς το εννοείς το «σαν»;

ΘΕΑΙ. Καθόλου αληθινό, μοιάζει μόνο.

ΞΕ. Μα τι ονομάζεις άραγε αληθινό, εκείνο που είναι πραγματικά «ον»;

ΘΕΑΙ. Βέβαια.

ΞΕ. Κι από την άλλη μεριά, όταν λες όχι αληθινό εννοείς άραγε τ' αντίθετο του αληθινού;

ΘΕΑΙ. Τι άλλο;

ΞΕ. Άμα λοιπόν πεις πως τ' ομοίωμα είναι όχι αληθινό, έπεται πώς λες ότι δεν είναι πραγματικό ον.

ΘΕΑΙ. Κι όμως υπάρχει οπωσδήποτε.

ΞΕ. Βεβαιώνεις όμως, πως δεν υπάρχει αληθινά.

ΘΕΑΙ. Δεν υπάρχει αληθινά. Υπάρχει όμως σαν ομοίωμα.

ΞΕ. Αυτό άρα, που λέμε ομοίωμα είτε εικόνα του πραγματικού, ενώ δεν είναι πραγματικά ον, ταυτόχρονα είναι πραγματικό;

ΘΕΑΙ. Πολύ φοβούμαι πως το μη ον με το ον μπλέχτηκαν συναμεταξύ τους σε μία τέτοια περιπλοκή και πάρα πολύ παράδοση μάλιστα.

(2016, σ. 259)

Ο γέροντας προφανώς με παρέπεμψε στον διάλογο που διηγήθηκε ο προπάππους μου για να μου δείξει πως η γυναίκα η οποία εμφανίστηκε από το πουθενά και στεκόταν τόσο αληθινά μπροστά μου με φωνή τόσο καθαρή, δεν ήταν παρά ένα ομοίωμα, για το οποίο προφανώς εγώ πρέπει να διακρίνω εάν υπάρχει ή δεν υπάρχει. Το ομοίωμα όμως μπορεί να είναι απεικόνιση ή φάντασμα.²² Αν ήταν απεικόνιση, κάπου εδώ γύρω θα πρέπει να υπάρχει και η αληθινή γυναίκα της οποίας αντίκρισα το είδωλο. Δεν υπήρχε ωστόσο κανένας καθρέφτης, μηχανή προβολής ή ηχείο για να αναπαραγάγει τη μορφή και να αναστήσει τη φωνή της. Η γυναίκα μετουσιώθηκε από το τίποτα, όμως η αληθοφάνεια της ύπαρξής της έγινε αντιληπτή από την όραση και την ακοή μου, αποκρύπτοντας με επιτυχία το γεγονός πως δεν υπάρχει καμία αλήθεια πίσω από την πραγματικότητά της, παρά η ιδέα της γυναίκας και της ομορφιάς της. Ξέρω πως βρίσκομαι πίσω από την πόρτα των ακουστικών ομοιωμάτων της τάξης της μαγείας και, όπως είπε ο διορατικός για πράγματα που φαίνονται, στην τάξη της μαγείας οι εικόνες αποκρύπτουν την απουσία ενός προϋπάρχοντος προτύπου. Από ό,τι άκουσα, το ίδιο συμβαίνει και με τον ήχο. Η φωνή της γυναίκας δεν ήταν η αναπαραγωγή μιας προϋπάρχουσας φωνής. Τέτοια είναι η τάξη της μαγείας: Ένα καθεστώς σημειολογικής άλγεβρας, όπου όλα τα ανθρώπινα νοήματα είναι τεχνητά και εμφανίζονται ως αναφορά της (αυξανόμενης) Ερμητικής αλήθειας (Kang, 2014).

ΤΟ ΤΕΡΑΣ ΚΑΙ Ο ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ ΤΟΥ

Προτού ολοκληρώσω τις σκέψεις μου βρίσκομαι ξαφνικά στο Ίνγκολσταντ, μπροστά από ένα κτίριο του οποίου τα παράθυρα είναι κλειστά, εκτός από ένα το οποίο έχει μία χαραμάδα μέσα από την οποία μπορώ να διακρίνω και να ακούσω όσα

²² Βλέπε σελ. 8.

διαδραματίζονται στο εσωτερικό του. Κοιτάζω μέσα από τη χαραμάδα και βλέπω ένα αυτοσχέδιο εργαστήριο. Στο κέντρο βρίσκεται ένα τεράστιο τραπέζι και κάποιος πηγαινοέρχεται νευρικά από άκρη σε άκρη πραγματοποιώντας μία σειρά από δραστηριότητες προφανώς σχετιζόμενες με κάποιο πείραμα. Παρατηρώ πιο προσεκτικά και τον βλέπω σε μία γωνία, με ένα πριόνι στα χέρια κάτι να κόβει. Με τρόμο τον βλέπω να απομακρύνεται από το σημείο και να κατευθύνεται προς το τραπέζι κρατώντας ένα ανθρώπινο χέρι. Στέκεται πάνω από το τραπέζι και με θρησκευτική ευλάβεια, μονολογώντας κάποια ακατάληπτα πράγματα φαίνεται να πραγματοποιεί κάποια εργασία. Η σκηνή επαναλαμβάνεται. Ξαναπάει στην άλλη γωνία του χώρου, πριονίζει και επανέρχεται στο τραπέζι κρατώντας κάποιο άλλο ανθρώπινο μέλος. Μετά από αρκετή ώρα μπορώ να διακρίνω πάνω στο τραπέζι μία ανθρώπινη μορφή η οποία σχηματίζεται σιγά σιγά από τον δημιουργό της, ο οποίος θυμίζει χτίστη που πηγαίνει στο νταμάρι, μαζεύει υλικά και τα συναρμολογεί πάνω στο τραπέζι δίνοντας μορφή σε κάτι που μοιάζει με άνθρωπο. Με την εργασία να ολοκληρώνεται, μπορώ πλέον να δω πως στο τραπέζι πράγματι κείται ένας άνθρωπος. Είναι άσχημος, αλλά αναμφίβολα άνθρωπος. Ο επιστήμονας έπειτα τοποθετεί και συνδέει με το δημιούργημα μία διάταξη, η οποία συμπεριλαμβάνει καλώδια και διακόπτες. Στο κλείσιμο ενός κεντρικού διακόπτη, στα αυτιά μου φτάνει ο ήχος του συριγμού της ροής ηλεκτρονίων μέσα από ένα αγωγίμο υλικό. Η μορφή στο τραπέζι τινάζεται και έπειτα από λίγο σηκώνεται. Το θέαμα προκαλεί τόσο σε εμένα όσο και στον δημιουργό -από όσο μπορώ να καταλάβω- δέος αλλά και φρίκη. Απομακρύνομαι από το παράθυρο και προσπαθώ να σκεφτώ γιατί πίσω από την πόρτα της μαγείας βλέπω την ιστορία του σύγχρονου Προμηθέα, για τον οποίο είχε διηγηθεί η **Φίλη του Βύρωνα** (Shelley, 2012).

Ο επιστήμονας δημιούργησε κάτι το οποίο δε βασίζεται σε κάποιο αυθεντικό μοντέλο· ένα ομοίωμα ανθρώπου, αποτελούμενο από μέλη ανθρώπου, το οποίο δεν έχει καμία σχέση με οποιονδήποτε υπαρκτό άνθρωπο. Τι σχέση έχουν όλα αυτά όμως με το βασίλειο του ακούγεσθαι, την ακουστική υπερπραγματικότητα και την τάξη της μαγείας, την πόρτα της οποίας έχω διαβεί; Αν η μορφή που δημιουργήθηκε ήταν ήχος, τότε τα ανθρώπινα μέλη θα ήταν μέρη άλλων ήχων και η σύνθεσή τους θα οδηγούσε στη δημιουργία ενός νέου ήχου ο οποίος ωστόσο δεν αναπαριστά ή αναπαράγει κάποια υπαρκτή ακουστική πραγματικότητα, αλλά πολύ εύστοχα κρύβει την απουσία τέτοιας. Αν θυμηθώ την προηγούμενη παραβολή και την επίκληση του φαντάσματος της γυναίκας, ένα ομοίωμα δηλαδή το οποίο δεν προσομοιώνει κάτι πραγματικό, αλλά επίσης κρύβει

περίτεχνα την απουσία του πραγματικού σε σημείο που το αντιλαμβανόμαστε ως αντανάκλαση ενός προτύπου, το μήνυμα γίνεται εμφανές. Τα ομοιώματα της τάξης της μαγείας, ανεξαρτήτως τρόπου επίκλησής τους, έχουν κοινό παρονομαστή. Παρόλο που ηχούν ως αληθοφανή είδωλα μιας ριζικής ακουστικής πραγματικότητας, αυτή δεν υπάρχει.

Στην προσπάθειά μου να κατανοήσω τούτη την ικανή και αναγκαία συνθήκη προκειμένου ένα ακουστικό ομοίωμα να είναι της τάξης της μαγείας, άλλο ένα έργο βγαλμένο από τον κόσμο του φαίνεσθαι έρχεται στο μυαλό μου. Ο επονομαζόμενος **Θεϊκός** σμίλεψε στην πέτρα τον «Δαβίδ» (Michelangelo, 1504). Ποιος είναι όμως αυτός ο Δαβίδ; Η επιβλητική αυτή μορφή που πλέον στέκεται στην *Galleria dell'Accademia* αναπαριστά έναν άνθρωπο. Οι λεπτομέρειες και οι αναλογίες του είναι τέλειες. Το πρόσωπό του, σμιλεμένο με τόση τέχνη, είναι εκφραστικό και εντελώς αληθοφανές σε σημείο που με κάνει να πιστέψω πως αυτό είναι το πραγματικό πρόσωπο του Δαβίδ. Αυτός όμως δεν είναι ο Δαβίδ. Δεν υπήρχαν φωτογραφικές μηχανές ή σκίτσα του πραγματικού Δαβίδ -αν ποτέ υπήρξε ιστορικά- ώστε να αναπλαστεί από τον Θεϊκό ως νεκρανάστασή του. Ο Δαβίδ έχει πεθάνει και αναστηθεί εκ των προτέρων και αυτό που αντικρίζουμε, παρόλο που μπορεί να χρησιμοποιήθηκε ένα μοντέλο από τον καλλιτέχνη, δεν είναι ούτε το μοντέλο, ούτε ο ίδιος ο Δαβίδ. Είναι ένα φάντασμα που μέσα από την τελειότητα της μορφής του, ως δια μαγείας, μας κάνει να ξεχνάμε πως ο πραγματικός βιβλικός ήρωας δεν κρύβεται πίσω από το ομοίωμά του. Αυτό που κρύβεται εντέχνως είναι η απουσία του. Αρκεί λοιπόν να φανταστώ τον Δαβίδ ως ήχο. Μπορώ και εγώ να δημιουργήσω τέτοια ηχητικά φαντάσματα, που σε κάνουν να πιστεύεις πως είναι αληθινά αλλά στην πραγματικότητα αποκρύπτουν την απουσία μιας ακουστικής πραγματικότητας. Ο Θεϊκός χρησιμοποίησε πέτρα, σφυρί, σμίλη και τεχνική. Εγώ μπορώ να χρησιμοποιήσω τα δικά μου αντίστοιχα εργαλεία. Η έκφραση ως *διά μαγείας* όμως υπονοεί τη δημιουργία κάποιου πράγματος από το τίποτα.

Περπατώ και προσπαθώ να κάνω συνειρμούς με βάση όσα είδα και άκουσα ή νόμιζα πως είδα και άκουσα εστιάζοντας στον ήχο και τα ομοιώματά του. Έχω ήδη διαπιστώσει πως πρέπει να ικανοποιείται τουλάχιστον μία συνθήκη, ώστε ένα ακουστικό ομοίωμα να είναι της τάξης της μαγείας· η απόκρυψη της απουσίας μιας ακουστικής πραγματικότητας πίσω από το ομοίωμα. Όταν συζητάμε για μαγεία όμως και επικλήσεις φαντασμάτων και κατασκευασμάτων, τα οποία μοιάζουν να είναι αληθινά ενώ δεν είναι, τα παραγόμενα ομοιώματα-φαντάσματα θα πρέπει να έχουν δημιουργηθεί από το τίποτα. Θυμάμαι τον Λιθουανό **συμφοιτητή** μου, ο οποίος καταπιανόταν με το υπερπραγματικό του ήχου σε σχέση με την εικόνα. Εκείνος, όπως και εγώ, συνέκρινε τον ηχητικό σχεδιασμό με τη ζωγραφική και άλλες εικαστικές πρακτικές, προκειμένου να κατανοήσει πώς θα μπορούσαμε με τρόπο παρόμοιο να *ακουστικοποιήσουμε* οτιδήποτε από το τίποτα (Puronas, 2014, σ. 182). Συνέκρινε λοιπόν στοχαστικά δύο τέχνες. Ανέφερε πως στη ζωγραφική ο δημιουργός ξεκινά από στοιχειώδη υλικά και εργαλεία, όπως τα χρώματα, το πινέλο και ο καμβάς. Έπειτα χρησιμοποιώντας την τεχνική του μετουσιώνει στον καμβά κάτι το οποίο ουσιαστικά προέρχεται από το τίποτα. Ως τίποτα λοιπόν ορίζεται ένα σύνολο άμορφων βασικών υλικών και εργαλείων. Στη δική μας περίπτωση και στον κόσμο του ακούγεσθαι, άραγε τι είναι αυτό το αντίστοιχο τίποτα; Το δικό μας τίποτα είναι βασικά ηχητικά -κυρίως παραγωγικά- μέσα. Κάποια από αυτά είναι γεννήτριες κυματομορφών, θορύβων αλλά και εργαλεία, όπως φίλτρα ή συνθετικές χώρων. Ο καμβάς δεν είναι τίποτε άλλο από την κενή σελίδα σε μία γλώσσα προγραμματισμού. Κάποια άλλα θα μπορούσαν να είναι ηχητικές πηγές των οποίων ο παραγόμενος ήχος συνθέτει ένα ομοίωμα, το οποίο όμως δεν έχει καμία εννοιολογική σχέση με αυτές τις πηγές. Από εκεί και πέρα η διαδικασία καταλύεται από τη γνώση, τη δημιουργικότητα και την τεχνική.

Τον συμφοιτητή μου δεν τον ενδιαφέρει αν το ομοίωμα ανήκει στην τάξη της μαγείας, αν δηλαδή σκοπός του είναι να αποκρύψει την απουσία μιας πραγματικότητας, αλλά τον ενδιαφέρει το παραγόμενο ομοίωμα να αναδεικνύει την εικόνα και την αφηγηματικότητά της. Όμως παρόλο που ο στόχος μας είναι διαφορετικός, μέσα από τα λόγια του βλέπω την ανάλυση και τη χάραξη ενός δρόμου· της δεύτερης ικανής και αναγκαίας συνθήκης, ώστε το παραγόμενο simulacrum να είναι της τάξης της μαγείας,

δηλαδή της ακουστικοποίησης κάποιας ηχητικής (υπέρ)πραγματικότητας από το τίποτα. Το τίποτα λοιπόν ως λέξη αφαίρεσης αφορά την έλλειψη οντολογικής συσχέτισης της πρωτογενούς ύλης με το παραγόμενο ομοίωμα. Με άλλα λόγια το τίποτα δεν αναφέρεται στην ανυπαρξία υλικού, αλλά στην ανυπαρξία εννοιολογικής συσχέτισης του υλικού με την τελική του μορφή, σπρώχνοντας τη φαντασματοπλαστική τέχνη -στην οποία αναφέρθηκε ο προπάππους μου- πέρα από τα όρια της εικόνας και μέσα στον κόσμο του ακούγεσθαι.

Ένας **μάγος** ξεκινούσε το σύγγραμμά του επισημαίνοντας πως πρόκειται για ένα εγχειρίδιο για όποιον θέλει να κατανοήσει και να δημιουργήσει ηχητικά εφέ ξεκινώντας από το τίποτα (Farnell, 2010, σ. 1). Ο μάγος μου το λέει καθαρά λοιπόν, πως μπορώ να ακουστικοποιήσω σχεδόν οτιδήποτε από το τίποτα και μου προσφέρει συνταγές και τελετουργικά για να το κάνω. Γιατί όμως κάποιος να επιλέξει το δρόμο της μαγείας; Ο μάγος αυτός βάφτισε τη διαδικασία επίκλησης ομοιωμάτων *διαδικαστικό ήχο* [‘procedural audio’] και μου εξηγεί πως είναι μη γραμμικός, συχνά συνθετικός ήχος, που δημιουργείται σε πραγματικό χρόνο σύμφωνα με ένα σύνολο από κανόνες προγραμματισμού και ζωντανή εισαγωγή δεδομένων (Farnell, 2007, σ. 1). Ενώ η διαδικασία και τεχνική δημιουργίας τέτοιων ηχητικών αντικειμένων ή ηχοτοπιών βασίζεται στη μοντελοποίηση ακουστικών γεγονότων, αυτό δε σημαίνει πως τα παραγόμενα ομοιώματα βασίζονται σε κάποια συγκεκριμένη υπαρκτή ακουστική πραγματικότητα. Ακριβώς όπως συμβαίνει και με τη γυναίκα φάντασμα, την οποία αναγνώρισα ως γυναίκα και μάλιστα πολύ όμορφη, αλλά δεν αποτελούσε ομοίωμα κάποιας συγκεκριμένης υπαρκτής γυναίκας.

Γιατί όμως ένας δημιουργός να καταφύγει στην επίκληση ακουστικών ομοιωμάτων της τάξης της μαγείας, ενώ κάλλιστα θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει ηχητικά ομοιώματα της μυστηριακής τάξης, στα οποία η πρόσβαση είτε με τη χρήση υπαρχουσών ηχητικών βιβλιοθηκών είτε με άσκηση της πρακτικής της φωνογραφίας είναι πιο εύκολο να παραχθούν ή πιο άμεσα διαθέσιμα; Η απάντηση έρχεται από τη διαπίστωση του συμφοιτητή μου, ο οποίος θεωρεί ότι η ανάγκη του να ασχοληθούμε με την ακουστικοποίηση κάποιου πράγματος από το τίποτα απορρέει από το γεγονός ότι ο ήχος είναι δεμένος στη χρονική του διάσταση (Puronas, 2014, σ. 182). Δημιουργώντας κατ’ αυτόν τον τρόπο κάτι από το τίποτα λοιπόν, ο δημιουργός αποκτά έλεγχο όχι μόνο στο τι ακούγεται αλλά στο πως, το πότε, το για πόσο και κάτω από ποιες συνθήκες, καθώς πλέον έχει πρόσβαση στις χωροχρονικές ιδιότητες του ίδιου του ηχητικού αντικειμένου ή της ακουστικής κατάστασης. Για τον ίδιο λόγο ένας **κομπιουτεράκις συνθέτης** χρησιμοποίησε ομοιώματα της τάξης της μαγείας στη μουσική του, καθώς όπως διαπίστωσε και ο ίδιος, η

δύναμη της ηχητικής σύνθεσης επιτρέπει σε κάποιον να προκαλέσει ηχητικές εντυπώσεις υποστηρίζοντας τη φυσική δομή του ήχου με συγκεκριμένους τρόπους, οι οποίοι ενεργοποιούν συγκεκριμένους αντιληπτικούς μηχανισμούς (Risset, 1996, σ. 35).

Είναι προφανές για μία ακόμα φορά πως πίσω από οποιαδήποτε συνθήκη -ικανή ή/και αναγκαία- οντολογικής μύησης ομοιωμάτων στην τάξη της μαγείας, απανταχού παρόντες βρίσκονται οι δύο βασικοί καταλύτες της μεταμόρφωσης του ηχητικού σήματος· η αντίληψη και το μέσο. Το μέσο ωστόσο στην περίπτωση των ακουστικών ομοιωμάτων της τάξης της μαγείας, σε αντίθεση με τη μυστηριακή τάξη, δρα μεν καταλυτικά, αλλά η φύση του μέσου δεν καθορίζει την τάξη το ομοιώματος. Αυτό το οποίο αρκεί, είναι να ικανοποιείται η συνθήκη της δημιουργίας του ομοιώματος από ένα φαινομενικό τίποτα. Ο μάγος μου προσφέρει ένα εγχειρίδιο επίκλησης ομοιωμάτων της τάξης της μαγείας, τα οποία παράγονται με τη βοήθεια ηλεκτρονικού υπολογιστή, μιας μεθόδου και μιας γλώσσας προγραμματισμού· μέσα τα οποία, όπως και στη ζωγραφική, είναι τα χρώματα, το πινέλο και ο καμβάς, δηλαδή ένα τίποτα από το οποίο δημιουργείται κάτι.²³

Ο ΝΕΚΡΟΜΑΝΤΗΣ

Η ιστορία του Frankenstein, της φρικαλεότητας της οποίας έγινα μάρτυρας πίσω από την πόρτα των ακουστικών ομοιωμάτων της τάξης της μαγείας, υπονοεί πως το τίποτα για το οποίο σκέφτομαι, ενδεχομένως να έχει περισσότερες από μία εκφράσεις και η επίκληση φαντασμάτων να μην είναι η μόνη μέθοδος παραγωγής τέτοιων ακουστικών ομοιωμάτων. Ο συμφοιτητής μου προσπαθώντας να ανακαλύψει βέλτιστους τρόπους ενίσχυσης της αφηγηματικότητας των ήχων, οι οποίοι χρησιμοποιούνται στον κινηματογράφο, και άρα ενίσχυσης της σχέσης τους με την εικόνα, μιλά για μία πρακτική την οποία ονομάζει *ηχητική ταρίχευση* [*sonic taxidermy*], την οποία ορίζει ως την τοποθέτηση νεκρών ήχων σε διαφορετικό εννοιολογικό πλαίσιο (Puronas, 2014, σ. 183). Η πρακτική της ταρίχευσης εμπεριέχει την ενέργεια απόδοσης αφηγηματικότητας σε ένα νεκρό σώμα. Παραδείγματος χάρη η ταρίχευση ενός νεκρού πτηνού συχνά περιλαμβάνει την έκταση των φτερών του, προκειμένου να του αποδοθεί η έννοια και η εντύπωση πτήσης. Τι σχέση έχει όμως μία τέτοια πρακτική προσομοίωσης με τη δημιουργία

²³ Βλέπε σελ. 131.

ακουστικών ομοιωμάτων της τάξης της μαγείας; Αρχικά διαφαίνεται πως ο συμφοιτητής μου μιλά για ομοιώματα της μυστηριακής τάξης, αλλά κάτι τέτοιο συμβαίνει όταν απλώς νεκρανασταίνουμε ένα ηχητικό σώμα διατηρώντας ή επαυξάνοντας τις εν ζωή ιδιότητές του. Αν ο καλλιτέχνης πάρει το νεκρό σώμα ενός ή περισσότερων ήχων, τα διαμελίζει και ως ένας Frankenstein του ήχου τα ράψει μεταξύ τους, με αυτό τον τρόπο μπορεί να δώσει ζωή σε ένα νέο ηχητικό σώμα το οποίο δεν έχει καμία σχέση με το περιεχόμενο των αρχικών ήχων. Έχει την ικανότητα επομένως να δημιουργήσει ένα απόλυτα αληθοφανές ηχοτοπίο ή μία ακουστική κατάσταση, η οποία δε βασίζεται σε κάποιο προϋπάρχον πρωτότυπο και αυτομάτως μυεί το παραγόμενο ομοίωμα στην τάξη της μαγείας.

Ο ΑΛΧΗΜΙΣΤΗΣ

Με παρόμοιο τρόπο ασκεί την τέχνη του και ο αλχημιστής του ήχου. Η αλχημεία, όπως ορίζεται σήμερα, είναι μια φαινομενικά μαγική διαδικασία μεταμόρφωσης, δημιουργίας ή συνδυασμών (Stevenson, 2010, σ. 38). Ως ασκητής της τέχνης των μετατροπών και των μεταμορφώσεων λοιπόν, ο καλλιτέχνης του ήχου μπορεί να πάρει και πάλι το νεκρό ή και το ζωντανό σώμα ενός ή περισσότερων ήχων και χρησιμοποιώντας μία σειρά από εργαστηριακές διατάξεις και διεργασίες, να προκαλέσει τη μεταμόρφωσή τους σε μία νέα ύλη, της οποίας οι ιδιότητες και τα νοήματα διαφέρουν σημαντικά από εκείνα της αρχικής ηχητικής ύλης που χρησιμοποιήθηκε. Αν το αποτέλεσμα παραπέμπει σε μία αλήθεια η οποία δεν υπάρχει πίσω από το παραγόμενο ομοίωμα, τότε ικανοποιούνται και οι δύο συνθήκες οι οποίες το μυούν στην τάξη της μαγείας. Με άλλα λόγια η παραγόμενη ακουστική κατάσταση ή ηχητικό αντικείμενο έχει δημιουργηθεί από ένα οντολογικό τίποτα -με το τίποτα στη συγκεκριμένη περίπτωση να αναφέρεται σε νεκρούς ή και ζωντανούς ήχους- και μέσω τέχνης, τεχνικής, εξοπλισμού και εργασίας παράγεται ένα ομοίωμα μιας ακουστικής πραγματικότητας, η οποία όμως δεν αποκρύπτει κάποια αλήθεια, αλλά όπως ανέφερε ο διορατικός για τις εικόνες, αποκρύπτει επιτυχώς την απουσία της.

Ο **Μίκυ Μάους** δεν είχε ηλεκτρονικό υπολογιστή,²⁴ αλλά ως επιδέξιος αλχημιστής κατάφερε από ένα τίποτα να δημιουργήσει τον ήχο του τρένου του τσίρκου, με το οποίο ταξίδεψε ο «Dumbo» (Sharpsteen, 1941). Το τίποτα στην περίπτωση του ήταν μία συσκευή

²⁴ Ο J. McDonald ήταν μουσικός, σχεδιαστής ήχου, ηθοποιός και ο αρχικός επικεφαλής του τμήματος ηχητικών εφέ της Disney. Επίσης ήταν η δεύτερη φωνή του Μίκυ Μάους (Ap, 1991).

δικής του εφευρέσεως, της οποίας ο παραγόμενος ήχος είναι όμοιος με αυτόν ενός τρένου και η οποία κατασκευή δεν έχει καμία σχέση με τρένο. Όπως περιέγραψε κάποιος φίλος του για τον ίδιο και την εργασία του, είχε μετατρέψει το τμήμα ηχητικών εφέ στον ιδιωτικό του κόσμο, όπου θα χρησιμοποιούσε ό,τι μπορούσε να σκεφτεί για να πάρει ακριβώς τον σωστό ήχο, δημιουργώντας περισσότερες από πεντακόσιες συσκευές από το μηδέν (The Newsroom, 2009). Ο Μίκυ Μάους λοιπόν ως μύστης δημιουργούσε ήχους από το τίποτα και αυτοί οι ήχοι απέκρυπταν με επιτυχία την απουσία κάποιου αυθεντικού προϋπάρχοντος ήχου. Το ίδιο ακριβώς κάνει και ο μάγος του κώδικα. Τι και αν οι πρακτικές των δύο αυτών εξαπατητών είναι διαφορετικές; Αυτό που απορρέει μέσα από τις πράξεις τους είναι ότι, ανεξαρτήτως μέσου -παραγωγής και όχι αναπαραγωγής, όπως στην περίπτωση της μυστηριακής τάξης- έχουν τη δυνατότητα να κινήσουν την προσοχή μου προς μία ακουστική κατεύθυνση και να μου αποκρύψουν με απόλυτη επιτυχία την απουσία της.

ΕΝΟΤΗΤΑ Β

«Flowers from the Uncanny Valley»



ΕΙΚΟΝΑ 7. Η ΗΧΗΤΙΚΗ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗ FLOWERS FROM THE UNCANNY VALLEY

ΑΤΕΛΕΙΕΣ

Κατά τη δημιουργία ενός ομοιώματος από το τίποτα, έρχονται στο μυαλό τα κατασκευάσματα που ξεπήδησαν από τη φαντασία του Τσέχου συγγραφέα Karel Capek· τα *robota*. Όπως τα περιγράφει στο θεατρικό του έργο *R.U.R*, αυτά δεν είναι παρά ομοιώματα ανθρώπων με την ιδιότητα του εργάτη, αποστειρωμένα από όλα τα άχρηστα χαρακτηριστικά του ανθρώπου τα οποία τον καθιστούν *ακριβό*, όπως παραδείγματος χάρη η επιθυμία του να παίζει πιάνο (1923, σ. 16). Στην πρώτη αυτή εμφάνιση συνθετικών ανθρωποειδών στη σύγχρονη λογοτεχνία, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο διάλογος μεταξύ δύο βασικών χαρακτήρων του έργου, του Ντόμιν και της Έλενας, τη στιγμή που ο Ντόμιν της επιδεικνύει δείγματα των δημιουργημάτων αυτών.

[Είσοδος Μάριους.]

NTOMIN Μάριους, φέρε μέσα δείγματα των ρομπότ χειρωνακτικής εργασίας.

[Εξοδος Μάριους.]

NTOMIN Θα σας δείξω δείγματα των δύο άκρων. Αυτή η πρώτη βαθμίδα είναι συγκριτικά φθηνή και κατασκευάζεται σε μεγάλες ποσότητες.

[Ο Μάριους επανέρχεται με δύο ρομπότ χειρωνακτικής εργασίας.]

NTOMIN Ορίστε. Δυνατά όσο ένα τρακτέρ. Εγγυημένα να έχουν μέτρια νοημοσύνη. Ευχαριστώ Μάριους.

[Ο Μάριους φεύγει μαζί με τα ρομπότ.]

ΕΛΕΝΑ Με κάνουν να νιώθω τόσο περίεργα.

(1923, σ. 18)

Η Έλενα στην παρουσία των *robota* της πρώτης βαθμίδας νιώθει περίεργα, παρόλο που από τις περιγραφές του συγγραφέα τα κατασκευάσματα αυτά είναι εξωτερικά πανομοιότυπα με έναν άνθρωπο. Το ίδιο ωστόσο δε συμβαίνει, όταν η Έλενα έρχεται σε επαφή με ένα *roboti* της τελευταίας βαθμίδας, τη δακτυλογράφο του Ντόμιν. Η ομοιότητά της με ανθρώπινο ον είναι τέτοια που τη βάζει σε σκέψεις, όσον αφορά το κατά πόσο είναι ηθικά σωστό να της συμπεριφερθεί κάποιος ως κάτι το μη ον. Το συγκεκριμένο θεατρικό έργο

αποτελώντας την πρώτη καταγεγραμμένη εμφάνιση του ρομπότ παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς αναδεικνύει θέματα που αφορούν την πολυεπίπεδη σχέση μεταξύ του ανθρώπου και ενός ομοιώματός του. Η δακτυλογράφος του Ντόμιν ως μοντέλο της τελευταίας πιο εξελιγμένης βαθμίδας, γίνεται αποδεκτή από την Έλενα ως ίση, το ρομπότ χειρωνακτικής εργασίας ωστόσο ίσως λόγω του ότι είναι φθηνότερο και άρα λιγότερο τέλειο, την κάνει να νιώθει περίεργα στην παρουσία του. Το φαινόμενο αυτό κατά κάποιο τρόπο ξεχάστηκε, έως ότου ο άνθρωπος άρχισε να κατασκευάζει αληθινά ανθρωποειδή τα οποία προσεγγίζουν σε σημαντικό βαθμό ομοιότητας τα ανθρώπινα όντα.

Αρκετές δεκαετίες αργότερα ο ρομποτιστής επιστήμονας M. Mori σε μία σημαντική δημοσίευσή του ανέφερε για το θέμα:

Όταν ανεβαίνουμε προς τον στόχο του να κάνουμε τα ρομπότ να φαίνονται ανθρώπινα, η συμπάθειά μας γι' αυτά αυξάνεται μέχρι να φτάσουμε σε μια κοιλάδα, την οποία αποκαλώ ανοίκεια κοιλάδα.

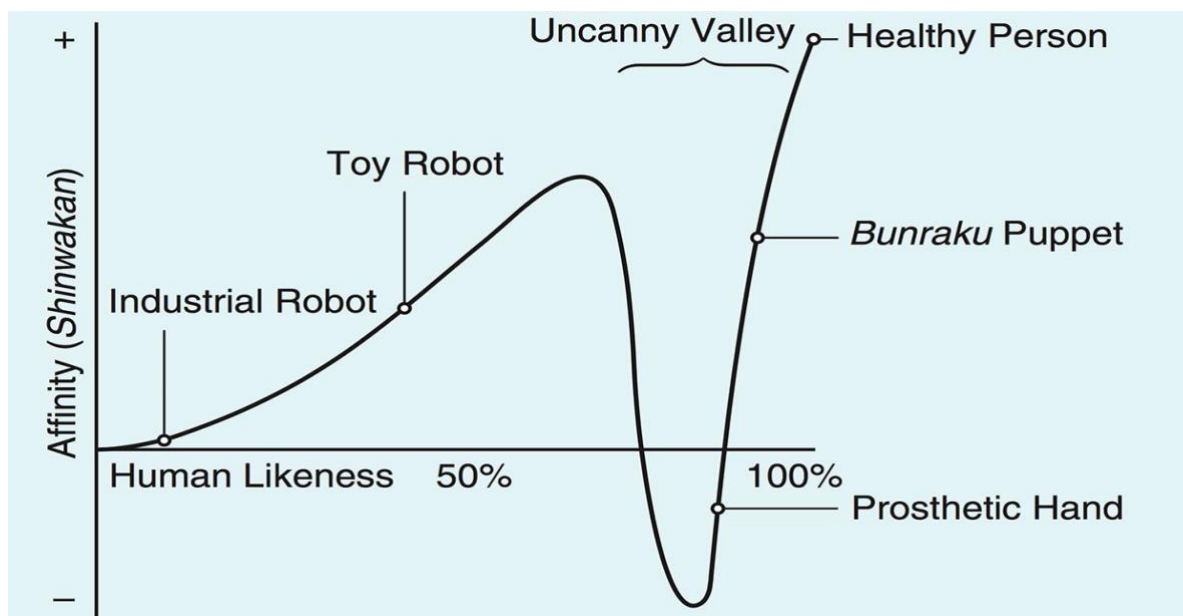
(2012, σ. 99)

Η *ανοίκεια κοιλάδα* ['uncanny valley'] είναι ουσιαστικά η πτώση στη γραφική παράσταση της συμπάθειας και της άνεσης που νιώθει ένα ανθρώπινο όν ως προς ένα ρομπότ, καθώς το επίπεδο ομοιότητας του ρομπότ αυξάνεται και η πτώση εμφανίζεται απότομα - δημιουργώντας μία κοιλότητα στη γραφική παράσταση- λίγο πριν η ομοιότητα αγγίξει την τελειότητα.²⁵ Το φαινόμενο αυτό χωρίς να το κατονομάζει το είχε προβλέψει και ο Carek, ο οποίος το περιγράφει με χαρακτηριστικό τρόπο μέσα από τα λόγια ενός από τους χαρακτήρες του έργου του, αναφέροντας πως τίποτα δεν είναι πιο παράξενο για τον άνθρωπο από την ίδια του την εικόνα (1923, σ. 27). Τα ρομπότ ωστόσο είναι απτά ομοιώματα ανθρώπου, δημιουργημένα από το τίποτα χωρίς κάτι συγκεκριμένο αυθεντικό να κρύβεται από πίσω τους και άρα σύμφωνα με τους ορισμούς του J. Baudrillard περί σταδίων της εικόνας ανήκουν στην τάξη της μαγείας.

²⁵ Εικόνα 8.

Αναδύεται λοιπόν το ερώτημα, αν κάτι τέτοιο ισχύει στον κόσμο του ακούγεσθαι και τα αντίστοιχα ακουστικά ομοιώματα. Υπάρχει δηλαδή το όριο εκείνο πέραν του οποίου ένα ακουστικό ομοίωμα πέφτει μέσα στην ανοίκεια κοιλάδα;

Ακούγοντας τον ήχο θαλάσσιων κυμάτων τα οποία έχουν κατασκευαστεί από γεννήτριες λευκού θορύβου, φίλτρα και αλγόριθμους, όσο η προσομοίωση πλησιάζει στην τελειότητα, η παραμικρή ατέλεια λίγο πριν την τελειότητα γίνεται άμεσα αντιληπτή από το ανθρώπινο αυτί. Ωστόσο δεν τίθεται θέμα πτώσης της συμπάθειάς του ακροατηρίου ως προς τον ήχο, ούτε γίνεται ο ήχος αποκρουστικός σε σημείο που οι ακροατές να νιώθουν παράξενα. Απλώς χάνεται η πιστότητα του ομοιώματος και δημιουργείται αίσθηση ερασιτεχνισμού ή/και μία ενόχληση αναλόγως με το εννοιολογικό περιεχόμενο στο οποίο το ομοίωμα υιοθετεί ένα ρόλο. Όταν όμως μιλά ο άνθρωπος από άλλο μέρος [*‘man from another place’*] στην τηλεοπτική σειρά «Twin Peaks» (Lynch, 1990), το επίπεδο της άνεσης και της συμπάθειας του ακροατηρίου, ως προς αυτό που ακούει, πέφτει κατακόρυφα. Η εξήγηση αυτού του φαινομένου βρίσκεται στους ορισμούς της ανοίκειας κοιλάδας και μας δείχνει πως είτε στο πεδίο της ακουστικής πραγματικότητας είτε του ορατού και του απτού, ο κοινός παρονομαστής είναι η ομοιότητα ή μη με την ανθρώπινη κατάσταση. Κάτι τέτοιο γίνεται ιδιαίτερα εμφανές, αν παρακολουθήσουμε την ιστορική εξέλιξη αλγορίθμων προσομοίωσης ανθρώπινης ομιλίας και μετάφρασης κειμένου σε ομιλία.



ΕΙΚΟΝΑ 8. Η ΓΡΑΦΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΣΥΜΠΑΘΕΙΑΣ - ΑΝΘΡΩΠΙΝΟΥ ΟΜΟΙΩΜΑΤΟΣ ΚΑΙ Η ΑΝΟΙΚΕΙΑ ΚΟΙΛΑΔΑ

Η ονομασία του φαινομένου που δόθηκε από τον M. Mori, αλλά και το νοηματικό πλαίσιο της ανοίκειας κοιλάδας μας επιτρέπουν να φανταστούμε την κοιλάδα ως πραγματικό τόπο. Ένας τόπος γίνεται αντιληπτός από το σύνολο των ερεθισμάτων που προκαλεί στις αισθήσεις και κατά συνέπεια τα συναισθήματα τα οποία αναδύονται στο άτομο το οποίο βιώνει τον τόπο. Γεννάται το ερώτημα λοιπόν, αν η ανοίκεια κοιλάδα ήταν τόπος, τι θα συναντούσαμε εκεί; Τι θα βλέπαμε και τι θα ακούγαμε; Ακόμα περισσότερο ενδιαφέρον σε μία τέτοια υποθετική κατάσταση παρουσιάζει η σχέση του ατόμου με τα περιβάλλοντα στοιχεία καθώς διασχίζει την κοιλάδα, δηλαδή τη χλωρίδα, την πανίδα και τα όντα που την κατοικούν. Στην περίπτωση αυτή της φανταστικής αντιστροφής ρόλων, ο άνθρωπος περιπατητής αποτελεί το ξένο σώμα μέσα σε έναν κόσμο προσομοιώσεων και ομοιωμάτων. Σε έναν κόσμο όπου τα ομοιώματα προπορεύονται της πραγματικότητας, ο άνθρωπος είναι εκείνος ο οποίος μέσω της ατέλειας της τελειότητάς του προκαλεί αποκρουστικά συναισθήματα και ανατριχίλα στα όντα του οικοσυστήματος της ανοίκειας κοιλάδας. Σε συνεργασία με τον γλύπτη Γ. Μπρούζο ξεκινήσαμε την προσπάθεια μετουσίωσης της μεταφοράς αυτής με σκοπό να απαντήσουμε στα παραπάνω ερωτήματα και να μεταφέρουμε την εμπειρία στο κοινό. Σκοπός μας ήταν η δημιουργία ενός περιβάλλοντος του οποίου όλα τα στοιχεία και η αίσθηση του τόπου απορρέουν από ομοιώματα· τόσο απτά, τα οποία δίνουν το οπτικό ερέθισμα και προσθέτουν στη βιωματική εμπειρία των επισκεπτών, όσο και άυλα, τα οποία επί της ουσίας επαυξάνουν τη δυναμική της βιωματικής εμπειρίας του τόπου μέσω της ακρόασης ενός φανταστικού και πλήρως τεχνητά κατασκευασμένου ηχοτοπίου.

Αρχικά μελετήσαμε τη γραφική παράσταση της συμπάθειας που νιώθει ένας άνθρωπος σε συνάρτηση με την ομοιότητα του κατασκευάσματος σε ανθρώπινο ον και παρατηρώντας τα παραδείγματα, τα οποία δίνονται σε αυτήν, συμπεράναμε πως τα ομοιώματα τα οποία πρέπει να χρησιμοποιήσουμε για να μετουσιώσουμε τη μεταφορά της ανοίκειας κοιλάδας, πρέπει να ανήκουν είτε στην τάξη του κακού, η οποία αποτελείται από κατασκευάσματα τα οποία διαστρεβλώνουν μία πραγματικότητα είτε από ομοιώματα της τάξης της μαγείας τα οποία επιχειρούν να αποκρύψουν την απουσία μίας πραγματικότητας, κάτι το οποίο ισχύει και για τα ρομπότ. Δε θα είχε απολύτως κανένα νόημα στο συγκεκριμένο έργο να χρησιμοποιηθούν ομοιώματα της μυστηριακής τάξης, εφόσον εξ ορισμού αποτελούν έναν απόλυτο κατοπτρισμό μιας ριζικής πραγματικότητας και

επομένως δεν πέφτουν στην ανοίκεια κοιλάδα. Επίσης στη συγκεκριμένη περίπτωση τα αμιγή προσομοιώματα δε θα μπορούσαν να έχουν θέση από τη στιγμή που αποτελούν ομοιώματα της δικής τους πραγματικότητας και άρα δεν υπάρχει αναφορά τέτοια που να μπορεί να αποτελέσει το σημείο σύγκρισης, προκειμένου να υπάρξει οποιοδήποτε φαινόμενο το οποίο προκαλεί πτώση στην ανοίκεια κοιλάδα. Συνεπώς ο κάθε καλλιτέχνης ανέλαβε τον ρόλο του δημιουργού μίας τάξης ομοιωμάτων εξερευνώντας και χρησιμοποιώντας τις δυνατότητες που του παρέχει το μέσο του. Προχωρήσαμε λοιπόν μέσω δημιουργικής διαδικασίας στη διερεύνηση των δυνατοτήτων επίκλησης μίας βιωματικής υπερπραγματικότητας, η οποία αποτελείται από τον συνδυασμό των παραγόμενων στοιχείων και κατασκευασμάτων.

Ο ΚΑΚΟΣ ΜΑΓΟΣ



ΕΙΚΟΝΑ 10. ΜΕΤΑΛΛΙΚΑ ΟΜΟΙΩΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΑΞΗΣ ΤΟΥ ΚΑΚΟΥ



ΕΙΚΟΝΑ 9. ΛΕΠΤΟΜΕΡΕΙΑ ΗΧΗΤΙΚΟΥ ΓΛΥΠΤΟΥ ΤΗΣ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ

Ο γλύπτης Γ. Μπρούζος ανέλαβε την κατασκευή ομοιωμάτων της τάξης του κακού, των οποίων ο ρόλος στο έργο είναι διττός. Ως αυτόνομα γλυπτά αναφέρονται σε μία φανταστική διήγηση που ενισχύει την αίσθηση του διαφορετικού σε σχέση με το πραγματικό και η οποία υπογραμμίζεται από την επίκληση του υπερπραγματικού μέσα στον κόσμο του πραγματικού.²⁶ Τα ομοιώματα της τάξης του κακού λειτουργούν ως άμεσες αναφορές στο αντικείμενο το οποίο τείνουν να μιμηθούν, δηλαδή τη χλωρίδα της κοιλάδας και τα απτά περιβαλλοντικά στοιχεία που την αποτελούν, χωρίς ωστόσο να προσπαθούν να εξαπατήσουν και να αποκρύψουν το γεγονός πως είναι ομοιώματα. Αντί αυτού κινούν την προσοχή και την αντίληψη των περιπατητών προς το νοηματικό πλαίσιο του έργου, δηλαδή

²⁶ Εικόνες 9. & 10.

τη δημιουργία ενός τόπου ο οποίος να μην δεν είναι πραγματικός αλλά είναι υπαρκτός, κατοικήσιμος και δύναται να βιωθεί από όσους τον επισκεφθούν. Η δεύτερη πτυχή του ρόλου των κατασκευασμάτων του Μπρούζου μέσα στο έργο αφορά την λειτουργία τους ως πλατφόρμες διάχυσης ή πηγές του παραγόμενου ηχητικού περιβάλλοντος. Το βασικό υλικό το οποίο χρησιμοποιεί ο γλύπτης για τη δημιουργία των ομοιωμάτων του κακού είναι το μέταλλο, το οποίο σχεδόν αρχετυπικά παραπέμπει στο μέλλον, την τεχνολογία, τη βιομηχανοποίηση και την πιθανότητα εξέλιξης του οργανικού σε ανόργανο ον. Η ίδια η φύση του αντικειμένου και το υλικό από το οποίο είναι εμφανώς κατασκευασμένο λοιπόν, δίνει στο έργο και το ακροατήριο μία κατεύθυνση υπόνοιας συσχέτισης, η οποία είναι αναπόδραστη από το φαινόμενο που κατονομάζεται από τον Baudrillard ως προπόρευση των ομοιωμάτων. Ταυτόχρονα όμως αυτά τα ομοιώματα λουλούδια, μετουσιώνουν την πρόταση του L. Moholy-Nagy περί μετατροπής ενός αναπαραγωγικού μέσου σε παραγωγικό.²⁷ Κάτι τέτοιο επιτυγχάνεται με τη χρήση στοιχείων διάχυσης ήχου, όπως μεγάφωνα, ηχεία, μέσα αναπαραγωγής αρχείων ήχου και στοιχεία μεγάλων διαφόρων σχημάτων και μεγεθών, ως βασικά δομικά και αισθητικά υλικά, τα οποία ταυτόχρονα διατηρούν τη λειτουργικότητά τους ως μέσα διάχυσης του ήχου και συμβάλλουν μέσω αυτής στην απόδοση του νοηματικού πλαισίου του τελικού έργου.

Ο ΦΑΝΤΑΣΜΑΤΟΠΛΑΣΤΗΣ

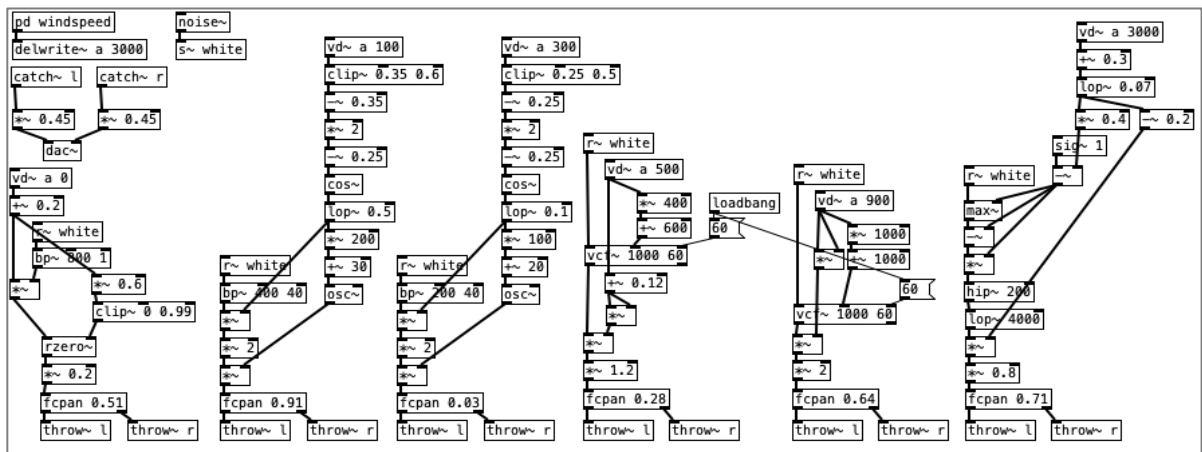
Προκειμένου να εξηρητηθεί και να αναδειχθεί το νοηματικό περιεχόμενο του έργου, από την πλευρά μου ως καλλιτέχνης του ήχου προσπάθησα να δημιουργήσω ένα δυναμικό ηχοτοπίο το οποίο βασίζεται σε ακουστικά ομοιώματα την τάξης της μαγείας. Αυτό σημαίνει πως το ηχοτοπίο στο σύνολό του, αλλά και τα επιμέρους στοιχεία που το αποτελούν, έπρεπε να ικανοποιούν τις δύο ικανές και αναγκαίες συνθήκες οι οποίες τοποθετούν το ομοίωμα οντολογικά στη συγκεκριμένη τάξη. Η πρώτη συνθήκη αφορά τη δημιουργία του ομοιώματος από το τίποτα, ενώ η δεύτερη αφορά το γεγονός ότι το παραγόμενο ομοίωμα πρέπει να αποκρύπτει την απουσία μίας ριζικής πραγματικότητας. Με άλλα λόγια στο ακουστικό πεδίο χρειάστηκε να δημιουργηθεί μία κατάσταση η οποία είναι τόσο αληθοφανής, ώστε η ακροάτρια ή ο ακροατής να αποκτήσει την εντύπωση πως

²⁷ Βλέπε σελ. 92.

ακούει ένα πραγματικό ηχοτοπίο ή ένα ομοίωμα ενός πραγματικού ηχοτοπίου. Στην πραγματικότητα ωστόσο πρόκειται για κάτι το εντελώς πλαστό, το οποίο δε βασίζεται σε κάποιο συγκεκριμένο προϋπάρχον ηχοτοπίο και δεν αποτελεί αναπαράσταση ή αναπαραγωγή του. Η δημιουργική διαδικασία ξεκίνησε από την έρευνα και παρατήρηση πραγματικών ηχοτοπίων, προκειμένου να συγκεκριμενοποιηθούν και να αναλυθούν τα επί μέρους μορφολογικά στοιχεία που το αποτελούν, χωρίς όμως οποιαδήποτε διάθεση της επακριβώς αναπαραγωγής ή αντιγραφής τους.

Όπως είναι κοινώς παραδεκτό από την ακαδημαϊκή κοινότητα είναι αρκετό να κατηγοριοποιήσουμε τα κύρια θέματα ενός ηχοτοπίου με διάκριση μεταξύ αυτών που αποκαλούμε *βασικούς ήχους* ['keynote sounds'], *σήματα* ['signals'] και *ηχόσημα* ['soundmarks'] (Schafer, 1993, σ. 9). Από τα τρία αυτά θεμελιώδη χαρακτηριστικά ανάλυσης ενός ηχοτοπίου αποφασίσαμε να εξαιρέσουμε τα ηχόσημα, καθώς πρόκειται για ήχους μοναδικούς και ιδιαίτερης σημασίας για ένα τόπο. Η προσπάθεια δημιουργίας ενός ηχόσημου λοιπόν, θα οδηγούσε είτε στην παραγωγή ενός ομοιώματος με βάση κάποιο συγκεκριμένο μοντέλο ή στη δημιουργία ενός φανταστικού ήχου, ο οποίος θα βασιζόταν στη δική του πραγματικότητα και θα αποτελούσε ένα αμιγές προσομοίωμα. Συνεπώς η δημιουργία και χρήση τέτοιων ήχων θα ξέφευγε από το εννοιολογικό και θεματικό πλαίσιο του έργου. Σε συνέχεια της μελέτης των χαρακτηριστικών του ηχοτοπίου, όπως αναφέρει ο R.M. Schafer, οι βασικοί ήχοι ενός τόπου είναι αυτοί που δημιουργούνται από τη γεωγραφία του και το κλίμα (1993, σ. 9). Παρατηρώντας μία πληθώρα φυσικών ηχοτοπίων, όπως στην περίπτωση μίας κοιλάδας, είναι εμφανές πως τέτοιοι ήχοι θα μπορούσαν να είναι ο ήχος του αέρα, το θρόισμα των φύλλων, ο ήχος τρεχούμενου νερού, οι ήχοι εντόμων ή και ζώων. Επίσης τους ήχους αυτούς δε χρειάζεται να τους ακούμε συνειδητά και το σύνολό τους προσδίδει στο ηχοτοπίο κάτι το οποίο θα μπορούσε να παρομοιαστεί με τα στοιχεία εκείνα τα οποία ορίζουν τον βασικό τόνο μίας μουσικής σύνθεσης. Το δεύτερο στοιχείο ενός ηχοτοπίου είναι τα σήματα τα οποία είναι ήχοι που βρίσκονται στο προσκήνιο και ακούγονται συνειδητά (1993, σ. 10). Το γεγονός ότι πρόκειται για ακουστικά περιβαλλοντικά στοιχεία και ήχους οι οποίοι μπορούν να αναγνωρισθούν ως βασικοί και συνήθως ακούγονται ασυνείδητα, δε σημαίνει απαραίτητα πως κάποιοι από αυτούς δεν μπορούν να ακουσθούν συνειδητά, όπως ο ήχος ενός συγκεκριμένου ζώου. Με γνώμονα τη μελέτη αυτή περί δόμησης ενός τυπικού φυσικού ηχοτοπίου προχωρήσαμε από το τίποτα στη δημιουργία των επιμέρους στοιχείων, των οποίων η ταυτόχρονη διάχυση θα παρήγε μία προσομοιωμένη ακουστική κατάσταση αποτελούμενη από επιμέρους ακουστικά

ομοιώματα της τάξης της μαγείας και συνεπώς η παραγόμενη αυτή ακουστική κατάσταση θα μπορούσε να αποτελεί στο σύνολό της ένα βιωματικό simulacrum. Για την ακουστικοποίηση του ηχοτοπίου της ανοίκειας κοιλάδας από το τίποτα επιλέχθηκε η μέθοδος του *physical modeling*. Συγκεκριμένα χρησιμοποιήθηκε το ανοιχτού τύπου πρόγραμμα *Pure Data* και ως οδηγούς χρησιμοποιήσαμε τα παραδείγματα αλγορίθμων παραγωγής ηχητικών ομοιωμάτων τα οποία A. Farnell παρουσιάζει στο βιβλίο του *Designing Sound* (2010). Με βάση τους αλγόριθμους αυτούς δημιουργήσαμε παραλλαγές, οι οποίες καθιστούν την παραγόμενη ηχητική ύλη ικανή να συμβάλει στη δημιουργία του ηχοτοπίου, τα δομικά στοιχεία του οποίου είναι ηχητικές προσομοιώσεις που καλύπτουν τα επιμέρους θέματα ενός τυπικού ηχοτοπίου μίας κοιλάδας.²⁸



ΕΙΚΟΝΑ 11. PHYSICAL MODELING ΗΧΩΝ ΑΝΕΜΟΥ ΣΕ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝ PURE DATA

²⁸ Εικόνα 11.



ΕΙΚΟΝΑ 12. ΣΥΝΑΡΜΟΛΟΓΗΣΗ ΠΛΑΤΦΟΡΜΑΣ ΔΙΑΧΥΣΗΣ

Μετά τη διαδικασία έρευνας και δημιουργίας των επιμέρους στοιχείων του έργου, ξεκίνησε η διαδικασία συναρμολόγησής του.²⁹ Σε κάθε ένα από τα γλυπτά ομοιώματα χλωρίδας της κοιλάδας ανατέθηκε ένα συγκεκριμένο ηχητικό αντικείμενο. Η διαδικασία επιλογής των αντιστοιχίσεων αυτών είχε δύο συνιστώσες. Η πρώτη αφορούσε τη μορφολογία του γλυπτού και άρα την αισθητική του, η οποία με τη σειρά της καθόριζε και τη θέση του στην εγκατάσταση, και η δεύτερη τα λειτουργικά του στοιχεία, όπως παραδείγματος χάρη τη διάμετρο του μεγάφωνού του και άρα την απόδοσή του σε συγκεκριμένες συχνότητες. Επίσης κάποιοι προσομοιωμένοι ήχοι προκειμένου να αποδώσουν πιστά τα χωρικά χαρακτηριστικά τους, όπως για παράδειγμα ο ήχος του ανέμου, μοιράστηκαν σε δύο διαφορετικά γλυπτά τα οποία ήταν τοποθετημένα σε διαφορετικά σημεία της εγκατάστασης. Κάθε ήχος είχε προηχογραφηθεί για μεγάλες χρονικές διάρκειες. Όλοι οι ήχοι, εκτός από το *simulacrum* ανθρώπινης ομιλίας, ήταν μονοφωνικοί και αντιστοιχούσαν σε ένα και μοναδικό κανάλι ήχου. Οι προηχογραφημένοι ήχοι μοιράστηκαν σε ζευγάρια στερεοφωνικών αρχείων και η αναπαραγωγή τους έγινε από αυτόνομα φορητά μέσα αναπαραγωγής ψηφιακών αρχείων ήχου, τα οποία λειτουργούσαν

²⁹ Εικόνα 12.

με μπαταρία. Κατά την ίδια πρακτική και προσπαθώντας να εξασφαλίσουμε την αυτονομία του έργου, για ενίσχυση σήματος, χρησιμοποιήσαμε στοιχεία ενισχυτών, τα οποία λειτουργούσαν επίσης με μπαταρίες και κάθε ένας στερεοφωνικός μικρό-ενισχυτής αντιστοιχούσε σε ένα μέσο αναπαραγωγής.

ΗΧΟΠΕΡΙΠΑΤΟΣ

Οι περιπατητές της ανοίκειας κοιλάδας βρίσκονται σε ένα χώρο, όπου δεν ανήκουν. Ακούνε άνεμο, τον ήχο διαφόρων εντόμων, ένα ρυάκι, κάποια ζώα τα οποία που και που ηχούν και κάπου στο βάθος μία φωνή, η οποία δηλώνει ξεκάθαρα πως η παρουσία τους στο χώρο αυτό κάνει τον ον από την ανοίκεια κοιλάδα στο οποίο ανήκει η φωνή, να νιώθει άβολα. Η φωνή εξηγεί τους λόγους:

Από πού έρχεσαι; Τους μοιάζεις αλλά συμβαίνει κάτι περίεργο με σένα. Φαίνεται πως ανήκεις εδώ, αλλά δεν ανήκεις. Με κάνεις να νιώθω άβολα. Σε παρακαλώ φύγε. Δεν είσαι ένας από αυτούς, είσαι κάτι άλλο. Εκείνοι δεν αναπνέουν, αλλά εσύ αναπνέεις. Εκείνοι δεν βρωμούν, αλλά εσύ βρωμάς. Τι είσαι; Με κάνεις να νιώθω παράξενα, σε παρακαλώ φύγε. Δεν ανήκεις εδώ και ας τους μοιάζεις τόσο πολύ. Είναι άραγε ο τρόπος που κινείσαι; Είναι ο τρόπος που κοιτάς; Δεν ξέρω. Αυτό που ξέρω είναι πως θα αισθανόμουν πολύ καλύτερα, αν δε σε έβλεπα, δε σε μύριζα και δε σε άκουγα. Είναι λες και έχεις έρθει από το μέλλον ή το παρελθόν. Δε νομίζω πως είσαι από άλλο πλανήτη. Αν ήσουν, δε θα τους έμοιαζες τόσο. Από τι είσαι φτιαγμένος; Φαίνεσαι πιο μαλακός, πιο εύθραυστος αλλά πολύ πιο επικίνδυνος. Σε παρακαλώ φύγε.

Η φωνή μοιάζει ανθρώπινη, αλλά για τους περιπατητές της ανοίκειας κοιλάδας κάτι δεν πάει καλά. Κάποιες μικρές λεπτομέρειες κάνουν τους επισκέπτες να νιώθουν άβολα στο άκουσμά της. Δεν είναι η επιθετικότητα και η επιφυλακτικότητα που απορρέουν από τις λέξεις, δεν είναι η σύγκριση που η φωνή επικαλείται με *κάποιους* που τους μοιάζουν. Είναι κάτι στην ίδια τη φωνή που κάνει τους ακροατές να νιώσουν την ίδια απέχθεια την οποία η φωνή εκφράζει ως προς εκείνους και εκείνες.

Το έργο ονομάστηκε «Flowers from the Uncanny Valley» (Μεσσηνέζης & Μπρούζος, 2019). Η πρώτη παρουσίασή του έλαβε χώρα στην ομαδική έκθεση *Into my*

Garden Come στο πλαίσιο του διεθνούς φεστιβάλ *Πριμαρόλια* (Ψαρράς & Χαριτωνίδου, 2019), είναι μία φαντασμοπλαστική αφήγηση με αναφορά στο μέλλον. Σε μία προσπάθεια διεύρυνσης της συναίσθησης και της αντίληψης του κοινού ως προς την τεχνολογία και την εξέλιξή της, επικαλούμενοι απτά ομοιώματα της τάξης του κακού και ακουστικά ομοιώματα της τάξης της μαγείας, επιχειρήσαμε να φανταστούμε και να μετουσιώσουμε χωρίς κριτική διάθεση μία πιθανή κατεύθυνση, στην οποία η ήδη διαφαινόμενη προπόρευση των ομοιωμάτων μπορεί να οδηγεί. Με το έργο μας φέραμε την ανοίκεια κοιλάδα στο πεδίο του πραγματικού. Δημιουργήσαμε μια φυσική μεταφορά ενός τόπου, όπου ο διαχωρισμός μεταξύ ψεύτικου και πραγματικού ισορροπεί πάνω σε μία λεπτή γραμμή και μερικές φορές είναι αδύνατος. Μέσα από τη μυθοπλασία μας δημιουργήσαμε έναν χώρο, όπου οι ρόλοι αντιστρέφονται και οι επισκέπτες εισέρχονται στο ανατριχιαστικό όνειρο της πομπής των προσομοιώσεων. Τα μεταλλικά γλυπτά λουλούδια δημιουργούν ένα τεχνητό καταφύγιο ήχων δίχως κάτι προϋπάρχον αυθεντικό και μέσω μιας ηχητικής διεργασίας το ακροατήριο ωθείται να αφουγκραστεί ένα περιβάλλον, όπου το τεχνητό είναι πραγματικό και το πραγματικό αναδύεται ως ανοίκειο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

«Αμιγή Προσομιώματα»

ΕΝΟΤΗΤΑ Α

Διορατικός: Jean Baudrillard

Μετανάστης Μουσικός: Henry Cood Watson

Δάσκαλος: Ferdinand de Saussure

Παραλίγο Ραλίστας: George Lucas

Σχεδιαστής ήχου: Ben Burt

Γκουρού: Marshall McLuhan

Πατέρας: Pierre Schaeffer

Φαινομενολόγος: Edmund Husserl

Φιλόσοφος: Maurice Merleau-Ponty

Δεξιοτέχνης: Νίκος Ρέλλιας

φιλόσοφος με τα μακριά νύχια: Giles Deleuze

Προπάππους: Πλάτων

Γιόγκι: John Cage

Γλωσσολόγος: Γεώργιος Μπαμπινιώτης

Πολλοί λένε πως το ίδιο το ταξίδι είναι ο προορισμός. Τώρα που έφτασα μπροστά από το τελευταίο σταθμό της περιπλάνησής μου στον κόσμο της ηχητικής υπέρ-πραγματικότητας, όντας σοφότερος μετά από τρεις στάσεις στις τάξεις του ακούγεσθαι, κάτι μέσα μου λέει πως αυτή εδώ η μη-πόρτα η άτιτλη που στέκομαι μπροστά της, είναι η αρχή του τέλους του δρόμου. Κάθε τέλος ωστόσο είναι και μία αρχή. Λέγεται, πως πέρα από αυτή την δίοδο, θα αντιμετωπίσω πράγματα απέθαντα. Το γράφει και η επιγραφή, το είπε και ο **διορατικός**. Πέρα από εδώ δεν υπάρχει Θεός και θεία κρίση να διαχωρίσει αυθεντικό με ψεύτικο, ον και μη ον, ζωντανό ή νεκρό. Όλα αυτά είναι αινιγματικά και μέσα μου κορυφώνεται η επιθυμία αναζήτησης αλήθειας. Όμως μου γίνεται ξεκάθαρο πως πέρα από το άνοιγμα που βρίσκεται μπροστά μου, αυτό που θα ανακαλύψω είναι μια αλήθεια που αφορά την απουσία τέτοιας· αλήθεια αυθύπαρκτη δίχως ένα νεκρό σώμα του οποίου θα μπορούσα να κάνω αυτοψία για να ανακαλύψω είτε το φάντασμά του, είτε την παραμορφωμένη του ψυχή, είτε την απουσία του. Πέρα από αυτή τη μη-πόρτα είμαι πλέον υποψιασμένος πως με περιμένει κάτι το οποίο προηγείται της πραγματικότητας και αντιγράφει, αναπαράγει, μιμείται και αναδημιουργεί μόνο τον εαυτό του. Η παρουσία του και η απουσία του είναι ένα και το αυτό και το περιμένω να διαπεράσει τον κοχλία του αυτιού μου, να εισβάλει στον εγκέφαλό μου και να μου υποδείξει πως θα έπρεπε να το θυμάμαι, παρόλο που δεν ήταν ποτέ εκεί για να πεθάνει και να το αναστήσω με τη μνήμη μου. Ήταν πάντοτε και για κάθε στιγμή ένα βήμα πριν το θάνατό του, ήδη αναστημένο σαν προπομπός του μέλλοντος μου μέσα στο εκάστοτε παρόν μου. Κάνω λοιπόν το τελευταίο αυτό βήμα και διέρχομαι της μη-πόρτας των αμιγών ακουστικών προσομοιωμάτων, προσδοκώντας να καταλάβω τη φύση τους, τον λόγο της ανυπαρξίας της ύπαρξής τους, της ύπαρξης της ανυπαρξίας τους και να χαράξω τη γραμμή της αντιστοίχισης από τον κόσμο του απτού στον κόσμο του ακούγεσθαι.

Βρίσκομαι σε μία μεσαιωνική πόλη. Κάτι μου θυμίζει, αλλά δεν μπορώ να καταλάβω πού ακριβώς είμαι, έως ότου κοιτάξω ψηλά και αντικρίσω πάνω από τα κτήρια έναν πελώριο τρούλο. Είναι ο ναός της Αγίας του Θεού Σοφίας. Βρίσκομαι στην Κωνσταντινούπολη. Η εκκλησία δεν είναι περικυκλωμένη από μιναρέδες, άρα πρέπει να βρίσκομαι στο παρελθόν. Τα προηγούμενα ταξίδια μου με έχουν διδάξει πως πίσω από τη

γραμμή που διαχωρίζει το πραγματικό από το υπερπραγματικό, ο χώρος και ο χρόνος έχουν μία ελαστικότητα η οποία τους επιτρέπει να κινούνται προς όλες τις κατευθύνσεις, προκειμένου να μου γίνουν ξεκάθαρες οι απαντήσεις των ερωτήσεων που αναδύονται κατά την αναζήτησή μου. Βρίσκομαι στην Κωνσταντινούπολη λοιπόν, σε κάποια προ-οθωμανική εποχή, αλλά τότε ακριβώς και γιατί; Προχωρώ προς τον ναό και ακούω οχλαγωγία, φασαρία, κραυγές και μέταλλο να συγκρούεται με μέταλλο. Ακούω μάχη. Πλησιάζω και βλέπω από τη μία πλευρά στρατιωτικούς με σπαθιά στα χέρια και από την άλλη ανθρώπους με ράσα που εκτός από τα δικά τους όπλα κρατούν σύμβολα και εικονίσματα. Πρόκειται για μία εικονομαχία. Το μήνυμα είναι ξεκάθαρο. Οι εικονολάτρες υπερασπίζονται τα σύμβολα που κρατούν και το δικαίωμα στη λατρεία τους. Οι εικονοκλάστες από την άλλη επιθυμούν να παρεμποδίσουν και τελικώς να εξαλείψουν αυτό ακριβώς το είδος λατρείας. Εστιάζω την προσοχή μου στα σημεία-σύμβολα και αναρωτιέμαι γιατί οι εικονοκλάστες εναντιώνονται με τόσο φανατισμό όχι μόνο στη χρήση τους, αλλά και στην εξ αρχής ύπαρξή τους. Η απάντηση έρχεται από τον διορατικό μεταμοντερνιστή, ο οποίος χρησιμοποιεί το ίδιο ακριβώς παράδειγμα προκειμένου να εξηγήσει τη φύση και τη δυναμική του αμιγούς προσομοιώματος και εξηγεί πως το μίσος των εικονοκλαστών προς την εικόνα θέριευε ακριβώς, επειδή προέβλεπαν την παντοδυναμία των προσομοιωμάτων, την ικανότητά τους να απομακρύνουν τον Θεό από τη συνείδηση του ανθρώπου και την καταστροφική, εκμηδενιστική αλήθεια που επιτρέπουν να αποκαλυφθεί ότι ο Θεός ουσιαστικά δεν υπήρξε ποτέ, ότι μόνο το προσομοίωμα υπήρχε, ακόμα και ότι ο ίδιος ο Θεός δεν ήταν ποτέ τίποτα πέρα της δικής του προσομοίωσης (Baudrillard, 1994, σ. 4).

Η συγκεκριμένη ιστορία δε μου δίνει πληροφορίες για την ακουστική κατάσταση, ωστόσο με βοηθά να καταλάβω την πολυπλοκότητα της φύσης του αμιγούς προσομοιώματος. Αν ανακαλέσω αντίστροφα στο μυαλό μου την εμπειρία της πορείας μου πίσω από τις τρεις προηγούμενες πόρτες της υπερπραγματικότητας, θυμάμαι πως τα ομοιώματα της τάξης της μαγείας αποκρύπτουν την απουσία μίας πραγματικότητας, η τάξη του κακού διαστρεβλώνει μία πραγματικότητα ενώ η μυστηριακή τάξη τόσο στα απτά όσο και στα ακουστικά ομοιώματα αντιγράφει, αναπαράγει επακριβώς μία προϋπάρχουσα πραγματικότητα. Όπως λέει ο διορατικός όμως, το τελευταίο στάδιο, όσον αφορά την εικόνα, δεν ανήκει καν στο βασίλειο του φαίνεσθαι, αλλά των προσομοιώσεων (1994, σ. 6). Επομένως κάτι αντίστοιχο υποψιάζομαι πως θα πρέπει να ισχύει και για το τελευταίο στάδιο του ηχητικού σήματος.

Κάθε μάχη έχει νεκρούς. Αυτοί οι νεκροί -κάποιες φορές- θάβονται. Βρίσκομαι τώρα σε ένα νεκροταφείο και βλέπω να εξέρχεται μία πομπή από την εκκλησία του νεκροταφείου. Τέσσερις άνδρες κουβαλούν ένα φέρετρο και βηματίζουν αργά. Ένα πλήθος ανθρώπων τους ακολουθεί και η πομπή κατευθύνεται προς τα μνήματα, όπου προφανώς ο νεκρός θα ταφεί. Παρατηρώ πως καθώς η πομπή προχωρά, ακούγεται μία καμπάνα η οποία ηχεί σε αργό ρυθμό και αναρρωτιέμαι όχι για ποιόν, αλλά γιατί χτυπά η καμπάνα. Περίπου πριν από δύο αιώνες ένας **μετανάστης μουσικός** πέρασε τον Ατλαντικό ωκεανό και εξέδωσε ένα περιοδικό. Στο περιοδικό αυτό ένα άρθρο μιλούσε για τις καμπάνες. Συγκεκριμένα, όσον αφορά την διαδικασία της κηδείας και της ταφής, έγραφε πως το χτύπημα των καμπανών υποτίθεται πως έδιωχνε όλα τα κακά πνεύματα που θα μπορούσαν να επιτεθούν στον νεκρό ('Church Bells', 1868, σ. 3). Ο ήχος της καμπάνας ωστόσο δεν είναι τίποτε άλλο από μία αντήχηση μετάλλου λόγω κρούσης. Πού βρίσκεται λοιπόν, στην περίπτωση της καμπάνας το αμιγές προσομοίωμα; Ξεκινώ και πάλι από την παραδοχή μου πως το ηχητικό σήμα μπορεί να αναγνωσθεί ως σημείο-σύμβολο. Κατά τα λεγόμενα του **δασκάλου**, η αντήχηση της κρούσης αυτής δεν είναι παρά το σημαίνον του. Πέραν αυτού όμως το σημαίνον δεν είναι μόνο η κρούση. Είναι επίσης ο τρόπος κρούσης, ο οποίος σε συνδυασμό με το ηχόχρωμα που παράγεται αναγγέλλει θάνατο, συνοδεύει την πομπή και σηματοδοτεί την προσπάθεια απώθησης ακάθαρτων πνευμάτων, τα οποία μπορεί να προσπαθήσουν να προσεγγίσουν τον νεκρό. Στην περίπτωση της κηδείας που είμαι μάρτυρας λοιπόν, ακούω ένα ηχητικό αντικείμενο που έχει την ιδιότητα να διώχνει δαίμονες. Όταν μιλάμε για ακουστικά ομοιώματα τα οποία αλλάζουν και μεταπηδούν από τάξη σε τάξη έως ότου αποκολληθούν από την πραγματικότητα και προηγηθούν αυτής, μιλάμε για την οντολογική τους μεταμόρφωση. Ποια είναι λοιπόν η οντολογική προσέγγιση, όχι της καμπάνας, αλλά του ήχου της καμπάνας κατά τη νεκρώσιμο ακολουθία; Είναι μία πραγματικότητα; Όχι! Είναι κάτι το οποίο προηγείται αυτής και δεν έχει οποιαδήποτε σχέση με την ακουστική πραγματικότητα. Στο όλον του τούτο το ιερό ηχητικό αντικείμενο, όπως και τα σύμβολα που προστάτευαν οι εικονολάτρες, είναι ένα αμιγές απέθαντο προσομοίωμα, που ήταν, είναι και θα είναι εκεί για να κυνηγάει δαίμονες και να μας συνοδεύει καθώς εμείς οδεύουμε προς τη σιγή.

Ξαφνικά βρίσκομαι σε έναν πλανήτη με δύο ήλιους και τρία φεγγάρια. Γύρω μου υπάρχει μόνο άμμος. Η έρημος εκτείνεται προς όλες τις κατευθύνσεις και φαίνεται να είναι ατελείωτη. Οι δύο ήλιοι λαμποκοπούν και με σφυροκοπούν με ακτινοβολίες, των οποίων τα μήκη κύματος είναι πρωτόγνωρα για τα κύτταρα του δέρματός μου. Σηκώνεται ένας αέρας δυνατός και καυτός σαν ανάσα δράκου. Δεν μπορώ να δω τίποτα. Μέσα στη σύγχυση που προκαλεί στο σύνολο των αισθήσεών μου η αμμοθύελλα, βλέπω μία θολή μπλε λάμψη να διαχέεται από τα σωματίδια της άμμου που βρίσκονται στον αέρα, καθιστώντας την ακριβή θέση της πηγής της ακαθόριστη. Μόνο ο ήχος μπορεί και μου δίνει κάποια αίσθηση κατεύθυνσης προς την οποία μπορεί να βρίσκεται η πηγή της λάμψης. Τι ήχος είναι αυτός; Τον γνωρίζω μεν αλλά δε μου θυμίζει τίποτα συγκεκριμένο. Καμία πληροφορία δεν έρχεται στο μυαλό μου που να συνδέει αυτόν τον ήχο με κάτι το οποίο θεωρώ πραγματικό. Ακόμα και όταν προσπαθώ να κάνω κάποιον συνειρμό προσπαθώντας να συνδέσω αυτό που ακούω με κάποια προϋπάρχουσα ακουστική εμπειρία που είχα στο παρελθόν, δυσκολεύομαι να τον περιγράψω. Είναι κάτι σαν τον ήχο ενός τερματικού σταθμού ηλεκτρικού ρεύματος; Ναι και όχι. Θα μπορούσε να είναι κάποια ηλεκτρομαγνητική παρεμβολή ενισχυμένη και μεταφρασμένη στο ακουστικό πεδίο; Δεν ξέρω. Κι όμως αυτόν τον ήχο τον ξέρω. Κοιτάζω ξανά γύρω μου και παρατηρώ προσεκτικά τα στοιχεία που μου δίνει το περιβάλλον, από τα οποία προκύπτει το εξής πρόβλημα:

Έστω πλανήτης-έρημος Π , ο οποίος βρίσκεται σε τροχιά γύρω από δύο άστρα $A1$ και $A2$. Γύρω από τον πλανήτη περιστρέφονται τρία φεγγάρια: $\Phi1$, $\Phi2$ και $\Phi3$. Τι είναι ο ήχος X ;

Εκείνη τη στιγμή κάτι σαν αυτοκίνητο περνάει αιωρούμενο από δίπλα μου και η μνήμη μου ξυπνάει. Τώρα κατάλαβα. Βρίσκομαι στον πλανήτη *Tatooine*, εκείνο το δημιούργημα της φαντασίας του **παραλίγο ραλίστα**,³⁰ το «Star Wars: Episode IV – A New Hope» (Lucas, 1977). Ξεκινώ λοιπόν και βάζω ένα-ένα τα στοιχεία στη θέση τους:

³⁰ Στο βιβλίο του ο D. Pollock αναφέρει πως ο G. Lucas προτού αποφασίσει να ασχοληθεί με τον κινηματογράφο το όνειρό του ήταν να οδηγήσει ένα αγωνιστικό αυτοκίνητο της φόρμουλα (Pollock, 1999, σ. 25).

Αν *Π* είναι ο πλανήτης *Tatooine*, τότε *A1* είναι το άστρο *Tatoo I* και *A2* το άστρο *Tatoo II*. Όπου *Φ1* έως *Φ3* είναι τα φεγγάρια του *Ghomrassen*, *Guermessa* και *Chenini* (*Tatooine*, χ.χ.). Επομένως τι άλλο θα μπορούσε να είναι ο ήχος *X* παρά ο ήχος ενός φωτόσπαθου;

Τον ήχο τον γνωρίζω και είναι πολύ συγκεκριμένος αλλά πράγματι δεν έχει καμία σχέση με οποιαδήποτε ακουστική πραγματικότητα. Δε μιμείται κάτι, δε μετουσιώνει τίποτα, δεν αντιγράφει, ούτε δικαιολογεί κάποια απουσία. Επομένως δεν υπάρχει καμία ακουστική πραγματικότητα, η οποία να προηγείται του ήχου αυτού, αλλά παρόλα αυτά ο ήχος είναι υπαρκτός και αναγνωρίσιμος, αλλά δεν αντιγράφει τίποτα. Αυτό που πραγματικά συμβαίνει όμως είναι πως αντιγράφει και αναπαράγει τον εαυτό του. Αυτός ο ήχος, αν παραφράσω αυτό που λέει ο διορατικός για την πορεία της εικόνας μέσα και τελικά έξω από τις τάξεις του φαίνεσθαι, δεν ανήκει πια στις τάξεις του ακούγεσθαι αλλά των ηχητικών προσομοιωμάτων.

Το παράδειγμα του φωτόσπαθου όμως γεννά ένα επιπλέον ερώτημα που αφορά το ζήτημα αναγνώρισης, του ορισμού και της κατανόησης του αμιγούς ηχητικού προσομοιώματος. Το φωτόσπαθο ως αντικείμενο είναι προϊόν της φαντασίας του δημιουργού του. Μου γεννάται λοιπόν το ερώτημα, αν επίσης ο ήχος του φωτόσπαθου και κατά συνέπεια το ηχητικό προσομοίωμα είναι πάντοτε προϊόν φαντασίας και δεμένο με την επίσης φανταστική πηγή του. Μα ποια είναι όμως πραγματικά η πηγή του ήχου του φωτόσπαθου; Είναι το ίδιο το φωτόσπαθο που το κραδαίνει ένας ιππότης *Jedi* σε ένα κινηματογραφικό φιλμ; Ή μήπως, όπως περιγράφει ο δημιουργός του ήχου, είναι το βουητό ενός κινηματογραφικού προβολέα συνδυασμένο με τον βόμβο της παρεμβολής μίας τηλεόρασης και ενός μικροφώνου; Θυμάμαι τα ακριβή λόγια εκείνου του **σχεδιαστή ήχου**, ο οποίος περιγράφοντας τη διαδικασία της δημιουργίας του ήχου του φωτόσπαθου σε μία συνέντευξή του είπε:

Κατά κάποιο τρόπο μπορούσα να ακούσω τον ήχο των φωτόσπαθων στο μυαλό μου, ακόμα και αν επρόκειτο για μία ζωγραφιά ενός φωτόσπαθου. Μπορούσα πραγματικά κατά κάποιο τρόπο να ακούσω τον ήχο ίσως κάπου μέσα στο υποσυνείδητό μου.

(*Ben Burtt Interview*, 2014)

Ο ήχος του φωτόσπαθου λοιπόν, κατά κάποιο τρόπο δημιουργήθηκε πριν από το ίδιο το φωτόσπαθο. Η πηγή του ήχου του δεν είναι το οπτικό αντικείμενο, ούτε ο βόμβος και οι ηλεκτρομαγνητικές παρεμβολές μιας τηλεόρασης. Ο ήχος του φωτόσπαθου, όπως και ο ήχος της καμπάνας δε γεννήθηκαν και δεν πέθαναν ποτέ, αφού είχαν γεννηθεί και πεθάνει εκ των προτέρων, ακριβώς όπως οι σταυροί και τα εικονίσματα.

ΤΟ ΜΗ ΟΝ, ΟΝ

Αν ήμουν αφελής θα συνέδεα το αμιγές προσομοίωμα με την τεχνολογική ανάπτυξη. Θα έλεγα πως τέτοια κατασκευάσματα δε θα μπορούσαν να υπάρξουν χωρίς την τεχνολογία, η οποία κατά τη σημερινή κωδικοκρατούσα φάση μπορεί να παράγει και να αναπαράγει νέες πραγματικότητες. Θα έλεγα πως το αμιγές ακουστικό προσομοίωμα είναι προϊόν και συνέπεια της τεχνολογικής ανάπτυξης και λειτουργεί βάσει αυτού που ο διορατικός ονομάζει δομικό νόμο της αξίας (Baudrillard, 1993, σ. 50). Ωστόσο ο ίδιος μου λέει πως ο Θεός είναι και εκείνος ένα προσομοίωμα του εαυτού του και εγώ σκέφτομαι πως αυτό το προσομοίωμα υπήρχε πολύ πριν την εφεύρεση της μηχανής και του κώδικα. Οι σταυροί και οι εικόνες που προδίδουν την πραγματική φύση του Θεού δε χρειάστηκαν κανένα κώδικα και καμία ιδιαίτερα ανεπτυγμένη τεχνολογία για να προπορευθούν της πραγματικότητας. Αντίστοιχα στο βασίλειο του ακούγεσθαι, ναι μεν το φωτόσπαθο προκειμένου να ηχήσει χρειάστηκε μικρόφωνο, ηλεκτρομαγνητική παρεμβολή, βόμβο κινηματογραφικής μηχανής προβολής και μαγνητοταινία, αλλά η καμπάνα που συνόδεψε για πρώτη φορά νεκρό στην τελευταία του κατοικία εκατοντάδες χρόνια πριν, χρειάστηκε απλά ένα χυτήριο και κάποιον να τη χτυπά με ένα συγκεκριμένο τρόπο. Μου φαίνεται λοιπόν, πως η οντολογική μεταμόρφωση του ηχητικού σήματος προς την αποδέσμευσή του από την πραγματικότητα και την απόκτηση της ιδιότητας του να προπορεύεται αυτής, είναι ανεξάρτητη από το μέσον. Σίγουρα με την ανάπτυξη της τεχνολογίας και τις παραγωγικές ή αναπαραγωγικές δυνατότητες των νέων μέσων, το αμιγές ακουστικό προσομοίωμα φαίνεται να κυριαρχεί, καθώς η ιδιότητά του να αντιγράφει τον εαυτό του, διευκολύνεται ιδιαίτερα και δεν ξεχνώ πως η ιδιότητα αυτή είναι το κύριο χαρακτηριστικό του. Παρόλα αυτά εδώ φαίνεται πως κατά κάποιο τρόπο, αυτό το οποίο ισχυριζόταν ο **γκουρού** των μέσων παύει να ισχύει. Τι σημασία έχει αν η καμπάνα χτυπά λόγω μηχανικής κίνησης και κλυδωνισμού μετάλλου ή αν προέρχεται από το τίποτα, δηλαδή από μία ημιτονοειδή

κυματομορφή παραγόμενη και επεξεργασμένη από έναν ηλεκτρονικό συνθετητή ήχου; Αυτό που μετράει είναι το σημαινόμενό του.

Το μέσον εδώ στο βασίλειο της τάξης των αμιγών προσομοιωμάτων λοιπόν, δε φαίνεται να έχει κάποια άμεση σχέση με την οντολογική μεταμόρφωση του ηχητικού σήματος προς αυτήν, παρά μόνο με τη συχνότητα της εμφάνισής τέτοιων οντοτήτων και αυτό κυρίως λόγω της ευκολίας αυτοαναπαραγωγής που γίνεται πλέον διαθέσιμη. Είδα όμως κατά τη διάρκεια της πορείας μου στον κόσμο της ακουστικής υπερπραγματικότητας πως το μέσον αποτελεί καταλύτη, η δράση του οποίου είναι σημαντική για την επιτέλεση της οντολογικής μεταμόρφωσης του ηχητικού σήματος και τη μεταπήδησή του από τάξη σε τάξη. Όταν το ηχητικό σήμα φτάσει να αποκοπεί εντελώς από οποιαδήποτε προϋπάρχουσα πραγματικότητα, παύει άραγε να υφίσταται αυτή την κατάλυση από το μέσον; Η απάντηση είναι αρνητική. Παρόλο που η τάξη των αμιγών ακουστικών προσομοιωμάτων φαίνεται να είναι το τέλος του δρόμου και ταυτόχρονα να αποτελεί μία ακουστική κατάσταση στην οποία αυτά που αναγνώριζα ως κανόνες και σταθερές δείχνουν να σπάνε και να διαλύονται, το μέσο συνεχίζει να έχει καταλυτική δράση αλλά με τρόπο διαφορετικό. Παύει να είναι το μήνυμα. Το αν το μέσο είναι κρύο ή ζεστό δεν έχει κανένα απολύτως νόημα και επίσης φαίνεται να παύει να συντελεί στην απόδοση οποιουδήποτε είδους αφηγηματικότητας. Το μέσο στην τάξη των αμιγών προσομοιωμάτων το αντιλαμβάνομαι ως κάποιο είδος μποζονίου, όπως εκείνο του Higgs, το οποίο δημιουργεί ένα αόρατο πεδίο μέσα από το οποίο το διερχόμενο προσομοίωμα -μεταφορικά πάντα- αποκτά μάζα, υπόσταση, την τελική του μορφή και μπορεί να γίνεται αντιληπτό ως ον.³¹

Το αμιγές ηχητικό προσομοίωμα μου φέρνει ξανά στο μυαλό τον ορισμό του **πατέρα** για το ηχητικό αντικείμενο, η έννοιά του οποίου είναι τόσο πολύπλοκη και ο ορισμός του τόσο δύσκολος, ώστε προκειμένου να γίνει κατανοητό, ο πατέρας αντί να μου πει τί είναι, μου λέει τι δεν είναι:

³¹ Στην τρέχουσα θεωρία μας για τη σωματιδιακή φυσική, τα θεμελιώδη σωματίδια δεν έχουν μάζα από μόνα τους. Παίρνουν τη μάζα τους αλληλεπιδρώντας με το πεδίο Higgs. Το πεδίο είναι μια έννοια όπως ένα μαγνητικό ή βαρυτικό πεδίο: είναι παρόν παντού. (Σε αντίθεση με ένα μαγνητικό ή βαρυτικό πεδίο, ωστόσο, το μέγεθος του πεδίου Higgs δεν αλλάζει πολύ από μέρος σε μέρος.) Τα μποζόνια Higgs είναι κυματισμοί του πεδίου Higgs. Βρίσκοντας τα μποζόνια Higgs, έχουμε αποδείξεις ότι το ίδιο το πεδίο υπάρχει - σαν να βλέπουμε τα κύματα του νερού και να συμπεραίνουμε ότι πρέπει να υπάρχει ένας ωκεανός από κάτω (Onyisi, 2012).

Το ηχητικό αντικείμενο δεν είναι το όργανο που παίχθηκε [...] Το ηχητικό αντικείμενο δεν είναι η μαγνητοταινία [...] Μερικά εκατοστά μαγνητοταινίας μπορεί να περιέχουν ποσότητα διαφορετικών ηχητικών αντικειμένων [...] Το ηχητικό αντικείμενο δεν είναι μία ψυχική κατάσταση.

(Schaeffer, 2004, σ. 80)

Την ίδια δυσκολία αντιμετωπίζω με το αμιγές προσομοίωμα. Μου είναι πολύ δύσκολο να αρθρώσω το τι είναι, οπότε θα προσπαθήσω και εγώ ως καλός μαθητής του πατέρα, να δω πρώτα τι δεν είναι:

Το αμιγές ηχητικό προσομοίωμα δεν είναι το όργανο που παίχθηκε (δηλαδή η πηγή του). Το αμιγές ηχητικό προσομοίωμα δεν είναι η μαγνητοταινία (ούτε ο σκληρός δίσκος, ούτε τα ψηφία και οι αριθμοί). Μερικά εκατοστά μαγνητοταινίας (ή μία ακολουθία ψηφίων και αριθμών) μπορεί να περιέχουν ποσότητα διαφορετικών αμιγών ηχητικών προσομοιωμάτων [...] Το αμιγές ηχητικό προσομοίωμα δεν είναι μία ψυχική κατάσταση.

Η αντιστοίχιση φαίνεται να είναι απόλυτη. Σαν ένα δεύτερο βήμα ο πατέρας κατευθύνει την ακοή μου και τη προσέγγισή μου σε μονοπάτια αφαιρετικής αναγωγής. Μου υπαγορεύει τη μεθοδολογία της εποχής [‘epoché’] για την οποία του είχε μιλήσει ο **φαινομενολόγος**.³² Εκείνος του είχε υποδείξει πως αν ακολουθήσει τούτο το δρόμο θα βοηθηθεί, καθώς η εποχή θα τον προστατεύσει από κάθε κρίση που αφορά τη χωρο-χρονική ύπαρξη (Husserl, 2012, σ. 59). Ακολουθώντας τη μέθοδο αυτή και φτάνοντας στο στάδιο της αναγωγικής ακρόασης, τότε μπορεί κανείς να κατανοήσει το ηχητικό αντικείμενο· απογυμνώνοντας, δηλαδή, το ηχητικό σήμα από οποιοδήποτε νόημα ή αντιστοίχιση με κάποια πιθανή πηγή. Κατά την εφαρμογή της εποχής στο ηχητικό σήμα, το πρώτο βήμα είναι να παρακάμψουμε τα χωροχρονικά αίτια και να τα ξεχωρίσουμε από αυτά που ακούμε εγγενώς. Αυτό που μένει μετά την αναγωγή αυτή είναι η ακουσματική

³² Ο Husserl ανέπτυξε τη μέθοδο της εποχής ή της εφαρμογής παρενθέσεων [‘bracketing’] γύρω στο 1906. Μπορεί να θεωρηθεί η ριζοσπαστικοποίηση του μεθοδολογικού περιορισμού, δηλαδή πως η κατάλληλη φαινομενολογική περιγραφή πρέπει να εκτελείται από την σκοπιά πρώτου προσώπου, έτσι ώστε να διασφαλιστεί ότι το αντίστοιχο αντικείμενο περιγράφεται ακριβώς όπως βιώνεται ή προορίζεται από το υποκείμενο (Beyer, 2022).

(Kane, 2007, σ. 3). Εμπνευσμένος από το ηχητικό αντικείμενο, δοκιμαστικά αρχίζω και εγώ λοιπόν την φαινομενολογική αναγωγή στο δικό μου πεδίο μελέτης. Στην περίπτωση των αμιγών ηχητικών προσομοιωμάτων όμως κάτι δε δουλεύει σωστά. Δε βρίσκω εξαρχής κάποιο προϋπάρχον αντιληπτικό πλαίσιο ή όπως το ονόμαζε ο φαινομενολόγος κάποια *φυσική άποψη* [‘natural standpoint’] από όπου θα μπορούσα να ξεκινήσω και το οποίο οφείλω να αποστειρώσω ξεφλουδίζοντας αυτά τα αντικείμενα προκειμένου να ανακαλύψω την ουσία τους. Αυτό συμβαίνει γιατί είναι το ίδιο το αμιγές ηχητικό προσομοίωμα που δημιουργεί το πλαίσιο μέσα από το οποίο μπορεί να παρατηρηθεί. Δεν υπάρχει ανάγκη καμίας προσπάθειας αναγωγής για να ανακαλύψουμε την ουσία του αμιγούς προσομοιώματος. Ούτε καν η ακουσματική προσέγγιση, η οποία θα αποτελούσε το πρώτο βήμα, έχει κάποια αξία, καθώς το προσομοίωμα εκ φύσεως δεν έχει καμία σχέση με οποιαδήποτε ακουστική πραγματικότητα. Επομένως είτε βλέπω, είτε δε βλέπω την πηγή δεν έχει καμία σημασία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η καμπάνα κατά τη διάρκεια της κηδείας. Είτε τη βλέπω, είτε δεν τη βλέπω να χτυπά, είτε βρίσκομαι είτε δε βρίσκομαι σε νεκροταφείο, όταν την ακούσω καταλαβαίνω αμέσως πως το ηχητικό αυτό σήμα σηματοδοτεί την κήρυξη ενός πολέμου στα ακάθαρτα πνεύματα για χάρη του νεκρού. Κάτι τέτοιο συμπεραίνει και ο **φιλόσοφος** ο οποίος αναφέρει στις σημειώσεις του:

Τέλος, πρέπει να παραδεχτεί κανείς ένα είδος αλήθειας στις αφελείς περιγραφές της αντίληψης· είδωλα ή *simulacra*, το πράγμα που από μόνο του δίνει προοπτικές κ.λπ. Όλα αυτά λαμβάνουν χώρα σε μια τάξη που δεν είναι πια αυτή του αντικειμενικού. Αυτή είναι η τάξη του βιωμένου ή του φαινομένου, η οποία ακριβώς πρέπει να δικαιωθεί και να αποκατασταθεί η φήμη της ως θεμέλιο της αντικειμενικής τάξης.

(Merleau-Ponty, 1968, σ. 209)

Προκειμένου να κατανοήσω το αμιγές ακουστικό προσομοίωμα δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να προσπαθήσω να το παρατηρήσω πέρα από τη λεπτή διαχωριστική γραμμή που χωρίζει την πραγματικότητα από την υπερπραγματικότητα. Θα ήταν τόσο άστοχο, όσο η προσπάθεια ενός αστροφυσικού να δει πέρα από τον ορίζοντα γεγονότων μίας μαύρης τρύπας.³³ Όπως για να μελετήσουμε μία μαύρη τρύπα πρέπει εκείνη να παρατηρηθεί σε σχέση με τα περιβάλλοντα στοιχεία της και την επιρροή που ασκεί σε αυτά, καθώς η απευθείας παρατήρησή της είναι αδύνατη, έτσι και εγώ το ακουστικό αμιγές προσομοίωμα πρέπει να το μελετήσω μέσα στην πραγματικότητά μου παρατηρώντας την επιδραστικότητά του πάνω της. Αυτός είναι ο δρόμος που πρέπει να ακολουθήσω προκειμένου να αναγνωρίσω τις ιδιότητές του, ανεξαρτήτως από το τι κρύβεται μέσα του. Επίσης, όπως θα ήταν ανούσιο να αναρωτηθώ τι προηγήθηκε της μεγάλης έκρηξης κατά τη δημιουργία του σύμπαντος από τη στιγμή που ο χρόνος δεν υπήρχε πριν από εκείνη τη στιγμή, και άρα η έννοια του πριν και του μετά επίσης δεν υπήρχαν, παρομοίως είναι μάταιο να αναρωτηθώ για την προέλευση του αμιγούς ηχητικού προσομοιώματος. Θα ήταν άτοπο να προσπαθήσω να ανακαλύψω τι υπήρχε πριν το αμιγές προσομοίωμα, δηλαδή το πρότυπο το οποίο επιχειρεί να αναπαράγει, καθώς τέτοιο δεν υπάρχει ούτε ως απεικόνιση ούτε ως φάντασμα. Αυτό δε σημαίνει πως πίσω από κάθε ηχητικό προσομοίωμα δεν κρύβεται κάποια ιστορία που αφορά το πότε, το πως και το γιατί πρωτοήχησε, αλλά αυτή αφορά την οντολογία της ύπαρξής του ως ηχητικού σήματος, το οποίο δεν αντιγράφει τίποτα παρά τον ίδιο του τον εαυτό. Ξεκινώ λοιπόν την παρατήρηση αυτής της επίδρασης της τάξης των αμιγών ηχητικών προσομοιωμάτων στην ακουστική πραγματικότητα, αποδεχόμενος τα συμπεράσματά μου για το τι δεν είναι το αμιγές ηχητικό προσομοίωμα, αλλά ταυτόχρονα αρνούμαι να το ακούσω δογματικά και αναγωγικά. Τοποθετώ τον εαυτό μου μέσα στον χωροχρόνο της ακουστικής πραγματικότητάς μου και προσπαθώ να

³³ Στη φυσική ένας ορίζοντας γεγονότων, για έναν δεδομένο θεμελιώδη παρατηρητή A, είναι μια (υπερ) επιφάνεια στον χωροχρόνο που χωρίζει όλα τα γεγονότα σε δύο μη κενές τάξεις: εκείνα που ήταν, είναι ή θα είναι παρατηρήσιμα από τον A και αυτά που είναι για πάντα έξω από τις πιθανές δυνάμεις παρατήρησης του A» (Rindler, 1956, σ. 663).

παρατηρήσω τυχόν επιδράσεις του προσομοιώματος επάνω της. Το αμιγές ηχητικό προσομοίωμα ως ένα διευρυμένης έννοιας ηχητικό αντικείμενο μπορεί να είναι -ηχητικά- σχεδόν τα πάντα: Ένας απλός ήχος διάρκειας ενός δευτερολέπτου, το σύνολο κάποιων μεμονωμένων διαδοχικών ήχων ή ακόμα και μία μουσική φράση μεγαλύτερης διάρκειας. Η χρονική διάρκειά του είναι πάντοτε ίση με όσο ακριβώς χρειάζεται, προκειμένου να δημιουργήσει την ακουστική πραγματικότητά η οποία προηγείται της δικής μου.

Τώρα μου έρχεται κάτι στο μυαλό από τα παιδικά μου χρόνια. Με θυμάμαι να βλέπω τηλεόραση με τους γονείς μου στις αρχές της δεκαετίας του ογδόντα. Το πρόγραμμα τελείωσε και σαν καλό παιδί έπρεπε να πάω για ύπνο. Δε χρειαζόταν όμως να με πληροφορήσει η μητέρα μου ή ο πατέρας μου για κάτι τέτοιο. Το μόνο που χρειαζόταν, και έτσι γινόταν, ήταν να ακούσω από τα άθλια ηχεία της τηλεόρασης που είχαμε τότε, τον συνδυασμένο ήχο από φλάουτο και κουδουνάκια. Αυτή η φλογέρα και τα κουδουνάκια αποτέλεσαν την καλημέρα και την καληνύχτα αρκετών γενεών σε ραδιόφωνο και τηλεόραση στην Ελλάδα. Σηματοδοτούσε την ώρα για ύπνο για μικρούς και μεγάλους και κανείς δεν τόλμησε ποτέ να αμφισβητήσει τη δύναμη αυτού του πανίσχυρου αμιγούς ακουστικού προσομοιώματος που επιδρούσε τόσο άμεσα στην πραγματικότητα, ακουστική και μη, ενός ολόκληρου έθνους. Μέχρι και σήμερα δε με ενδιέφερε να προσπαθήσω να κατανοήσω την ιστορία δημιουργίας αυτού του ηχητικού σήματος, αλλά προσπαθώντας να διερευνήσω τώρα την τάξη των αμιγών ακουστικών προσομοιωμάτων, μετά από μία μικρή έρευνα ανακάλυψα την ύπαρξη ενός βιβλίου το οποίο ονομάζεται «Νίκος Ρέλλιας 1892-1969» (Μπαλαφούτας, 1993). Εκεί αυτός ο **δεξιότέχνης** του κλαρίνου διηγείται τα εξής:

Ήταν τότε, το 1936, που έπρεπε να βρεθεί το σήμα της ραδιοφωνίας. Το σήμα της εθνικής μας ραδιοφωνίας, που να συγκινούσε ιδιαίτερα τους ξενιτεμένους [...]
Τρέχω στο Μοναστηράκι και αγοράζω μια σειρά τροκάνια. Βρίσκω το φλάουτο, το τονίζω στο ΣΟΛ, κάνουμε δυο-τρεις πρόβες και το παρουσιάσαμε.

(Ritorno 2015, 2016)

Αυτό ήταν. Στις 25 Μαρτίου του 1938, στις 10:28 το βράδυ, το αμιγές ηχητικό προσομοίωμα του ηχητικού σήματος της Ελληνικής ραδιοφωνίας ήχησε για πρώτη φορά σε χιλιάδες διαφορετικές τοποθεσίες ταυτόχρονα μέσα από αντίστοιχες διαφορετικές συσκευές. Αυτομάτως έπαψε να είναι φλογέρα και κουδούνια, ενώ το όνομα του δεξιότέχνη χάθηκε μέσα στο χρόνο. Έγινε ένα αντικείμενο το οποίο δημιούργησε τη δική του ακουστική

πραγματικότητα την οποία ένα οκτάχρονο παιδί το 1985 θα την αναγνώριζε ως δεδομένη και προϋπάρχουσα και η οποία θα σήμαινε ταυτόχρονα τέλος και αρχή.

Το ηχητικό ακουστικό προσομοίωμα όμως δεν είναι άτρωτο, ενώ ταυτόχρονα δύναται να επηρεάζει την πραγματικότητα με διαφορετικό τρόπο ανάλογα με τις συνθήκες. Έτσι και το σήμα της Ελληνικής ραδιοφωνίας, όταν η χώρα κατελήφθη από τα ναζιστικά στρατεύματα, σαν ένα πολύτιμο αντικείμενο φυγαδεύτηκε και με τη μεσολάβηση του «[...] Έλληνα πρέσβη στο Λονδίνο, φυλάχθηκε στο BBC και επεστράφη στην Ελλάδα μετά την απελευθέρωση» (2016). Όπου και όποτε όμως αυτή η οντότητα μπορούσε να ηχήσει, συνέχιζε να επιδρά πάνω στην ακουστική πραγματικότητα του ακροατηρίου αλλά με διαφορετικό τρόπο.

Με αυτό το σήμα το αγγλικό BBC άρχιζε τη μετάδοση των ειδήσεων στην Ελληνική γλώσσα στις φοβερές ώρες του Παγκοσμίου πολέμου. Με αυτό το σήμα ο ραδιοσταθμός των Τιράνων μετέδωσε στις ειδήσεις του τις νίκες του Ελληνικού στρατού.

(Καπέλλος & Μητρόπουλος, 2020)

Τον καιρό του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου ένα άλλο, παλαιότερο αμιγές ηχητικό προσομοίωμα άρχισε να κυριαρχεί· η σειρήνα πολέμου, η οποία με τη σειρά της σίγησε για καιρό στον ευρωπαϊκό χώρο, για να έρθει το 2022 να μπει στα σαλόνια μας όχι από τα παράθυρα, αλλά μέσα από τις τηλεοράσεις και τα ραδιόφωνα μας από την Ουκρανία σε ζωντανή μετάδοση. Το αμιγές *simulacrum* παρακάμπτει το μέσον και βρίσκει τον τρόπο να προηγηθεί της ακουστικής πραγματικότητάς μας με έναν τρόπο που με κάνει να αναρωτιέμαι αν αυτός ο ήχος ήταν κάπου βαθιά ριζωμένος στο ασυνείδητό μου πολύ πριν τον ακούσω.

ΕΝΟΣ ΛΕΠΤΟΥ ΣΙΓΗ

Ο φιλόσοφος με τα μακριά νύχια προσπαθούσε να αντιστρέψει και να αποδομήσει όσα έλεγε ο **προπάππος** μου. Στο βασιλείο της εικόνας έβλεπε δαιμόνια προερχόμενα από την άβυσσο και προσπάθησε να αιτιολογήσει την ύπαρξή τους και να τους προσδώσει χαρακτηριστικά υποστηρίζοντας με κάπως δραματικό τρόπο πως η μετατροπή φύσεων σε αμιγείς και μη μετρήσιμες απειλεί την τάξη των αναγνωρισμένων

σωμάτων εκ των έσω, ενώ τα σώματα έχουν χάσει τις διαστάσεις τους και δεν είναι πλέον παρά προσομοιώματα (Deleuze, 1990, σ. 164). Αυτό που μου κεντρίζει την προσοχή είναι η λέξη *μετατροπή* ['becoming']. Στο βασίλειο της εικόνας λοιπόν το προσομοίωμα δεν ορίζεται από το *είναι* αλλά από το *γίνεται* (Lawlor, 2003, σ. 69). Αν σκεφτώ το βασίλειο του ακούγεσθαι και θυμηθώ τον τσοπανάκο, τον πένθιμο ήχο της καμπάνας και το φωτόσπαθο, μπορώ να διακρίνω μία αντιστοίχιση με αυτό που υποστήριξε ο μακρονύχης φιλόσοφος. Κανένα από αυτά τα ακουστικά παραδείγματα δεν έχει σχέση με το άλλο όσον αφορά το πως δημιουργήθηκαν. Πως δηλαδή από την άβυσσο των ηχητικών σημάτων βγήκαν στην επιφάνεια ως οντότητες ικανές να δημιουργούν αντιληπτικά πλαίσια, τα οποία προηγούνται της πραγματικότητας, όχι σαν αντίγραφα, αλλά ως προσομοιώματα τα οποία δρουν ως εικόνες χωρίς καμία ομοιότητα (Deleuze, 1990, σ. 257). Αν δεχτώ πως το αμιγές ηχητικό προσομοίωμα, όπως η εικόνα, εκπορεύεται από το άμορφο (χάος), η επανάληψή του είναι πάντα αδόμητη (διαφορετική) και υπόκειται σε γεγονότα (Lawlor, 2003, σ. 68). Αυτό μου εξηγεί γιατί ο ήχος της καμπάνας από πόλεμο σε ακάθαρτα πνεύματα σήμερα απλώς σηματοδοτεί πένθος, αλλά και γιατί ο τσοπανάκος από *καληνύχτα* έγινε *πανηγυρισμός κατορθωμάτων ηρώων*, έπειτα *ξανά καληνύχτα* και τώρα *λησμονιά*.

Το αμιγές ακουστικό προσομοίωμα λοιπόν, προέρχεται από την άβυσσο και δέχομαι πως δε μοιάζει με τίποτα, δεν αντιγράφει τίποτα και προηγείται του πραγματικού όντας ήδη νεκρό και αναστημένο εκ των προτέρων, όπως είπε ο διορατικός για το αντίστοιχο αμιγές προσομοίωμα στο πεδίο του φαίνεσθαι. Υπάρχει όμως και ένα ηχητικό προσομοίωμα το οποίο *γίνεται* και δεν *είναι*, για όσο υπήρχε, υπάρχει και θα υπάρχει αυτό που λέγεται ανθρώπινη αντίληψη. Το συγκεκριμένο προσομοίωμα είναι τόσο τρομακτικό, που ο άνθρωπος το φοβάται ιδιαιτέρως, γιατί του φανερώνει την άβυσσο. Παρόλα αυτά το επικαλείται συνεχώς και κατά κάποιο τρόπο λαχταρά να το προσεγγίσει σε μία προσπάθεια να καταλάβει τον ίδιο του τον εαυτό. Είναι αμιγές, εκπορεύεται από το χάος και η επανάληψή του είναι αδόμητη και υπόκειται σε γεγονότα. Δεν υπάρχει, μα είναι πάντα εκεί και προηγείται της πραγματικότητας, πριν ακόμα αυτή υπάρξει. Το ονομάζουμε *Σιγή*. Θυμάμαι πριν ξεκινήσω το ταξίδι μου πως προσπάθησα να κρυφακούσω πίσω από τη μη-πόρτα της τάξης των αμιγών ηχητικών προσομοιωμάτων. Δεν μπορούσα να διακρίνω κανέναν ήχο, ούτε καν εκείνους για τους οποίους ο **γιόγκι** έλεγε πως δεν μπορεί να

αποβάλει όταν προσπάθησε να αφουγκραστεί τη σιγή κλεισμένος σε ένα δωμάτιο σιωπής και συμπέρανε πως απόλυτη σιγή δεν μπορεί να υπάρξει.³⁴

Σύμφωνα με τον **γλωσσολόγο** η σιγή ορίζεται ως «η έλλειψη θορύβου» (‘Σιγή’, 2002, σ. 1590). Αν ως θόρυβο δεχτώ οποιονδήποτε ήχο και σύμφωνα με τον γιόγκι αυτή η ακουστική κατάσταση απλά δεν υπάρχει, πώς γίνεται εμένα να μου δίνεται η δυνατότητα να τη χρησιμοποιήσω σαν να είναι ένα ηχητικό αντικείμενο; Κάποτε είχα **εγώ** παρατηρήσει πως στον ψηφιακό σταθμό εργασίας ήχου, έχω μια λειτουργία που ονομάζεται *εισαγωγή σιωπής* [‘insert silence’]. Κάθε φορά που πατάω αυτήν την επιλογή, δημιουργώ σιγή, η οποία όμως δεν μπορεί να υπάρξει (Messinezis, 2017, σ. 148). Η σιγή λοιπόν φαίνεται πως έχει το κύριο χαρακτηριστικό ενός αμιγούς ηχητικού προσομοιώματος. Δεν αντιγράφει κάτι πραγματικό, αφού κάτι τέτοιο δεν υπάρχει, αλλά προηγείται της ακουστικής πραγματικότητας ως προσομοίωμα το οποίο αντιγράφει τον εαυτό του. Η τελειότητα αυτού του τρομερού, αρχαίου αμιγούς προσομοιώματος όμως φαίνεται και από τον τρόπο κατά τον οποίο δεν *είναι* αλλά *γίνεται*.

Παρατηρώντας την πορεία της σιγής κατά τον περασμένο αιώνα, αρχικά εκείνη τοποθετήθηκε όμορφα ανάμεσα στην περίεργη υλικότητα του ήχου και στις οργανωτικές έγνοιες της σύνθεσης και θεωρίας της δυτικής έντεχνης μουσικής (Kahn, 1997, σ. 558). Με άλλα λόγια έγινε μουσικό δομικό στοιχείο. Σε σαράντα πέντε επιμελημένα λεπτά ομιλίας ο γιόγκι είπε:

Το πρώτο κάτι μας τινάζει στο τίποτα και από αυτό το τίποτα προκύπτει το επόμενο κάτι κ.λπ., σαν εναλλασσόμενο ρεύμα. Κανένας ήχος δε φοβάται τη σιωπή που τον σβήνει.

(Cage, 2012, σ. 173)

Η σιγή μετατρέπεται σε πηγή δημιουργίας και ταυτόχρονα καταστρέφει. Αποκτά -έστω και αν είναι μόνο μία- διάσταση· δηλαδή διάρκεια. Ως εκ τούτου, παρόλο που είναι η

³⁴ Ίσως να μην υπάρχει η σιωπή [...] Ο Cage ισχυρίστηκε ότι είχε φτάσει σε αυτήν τη συνειδητοποίηση κατά τη διάρκεια της επίσκεψής του το 1951 στον ανηχοϊκό θάλαμο στο Πανεπιστήμιο του Χάρβαρντ. [...] Μονωμένο από εξωτερικό θόρυβο από παχύ σκυρόδεμα στο εξωτερικό και επενδυμένο στο εσωτερικό με 20.000 σφήνες από υαλοβάμβακα για την καταστολή της ηχούς, ο θάλαμος του Χάρβαρντ έπρεπε να είναι ένα από τα πιο ήσυχα μέρη της Γης. Ωστόσο, ο Cage ισχυρίστηκε ότι μπορούσε ακόμα να ακούσει δύο ξεχωριστούς ήχους, έναν ψηλό και έναν χαμηλό, ισχυριζόμενος ότι ο πρώτος προήλθε από το νευρικό του σύστημα και ο δεύτερος από την κυκλοφορία του αίματός του (Wragge-Morley, 2018).

ανυπόστατη απουσία ήχου, ξαφνικά τη βλέπουμε να συμπεριφέρεται -χωρίς να είναι- ως ήχος. Κατά το μέσον του εικοστού αιώνα όμως η σιγή έγινε και κάτι άλλο. Ακολουθώντας πάντα την πορεία του γιόγκι ως καλλιτέχνη και συνθέτη, η σιγή, η οποία του είχε γίνει πλέον εμμονή μέσα στο πλαίσιο της απροσδιοριστίας, μετατράπηκε στη συνέχεια στο αντίθετό της· σε ήχο. Στην αρχή ήταν μη σκόπιμος ήχος, για παράδειγμα, οι ήχοι που εμφανίζονταν μέσα στο χώρο της συναυλίας, όταν ο μουσικός ήχος δε γινόταν σκόπιμα (Kahn, 1997, σ. 558). Η σιγή όμως δε σταμάτησε εκεί· ακόμα και σήμερα συνεχίζει να γίνεται. Στέκομαι λοιπόν και εγώ να αποδώσω φόρο τιμής μέσω ενός λεπτού σιγής στον θάνατο της πραγματικότητας. Ξαφνικά περνάει ένα αεροπλάνο και κάποια αυτοκίνητα στο βάθος κορνάρουν. Εγώ επικαλέστηκα σιγή, μα η σιγή αυτή αποτελείται από ήχους δυνατούς. Η σιγή λοιπόν ακόμα γίνεται. Το λεπτό πέρασε. Ήσυχα, ήρθε η ώρα να εξέλθω.

ΕΝΟΤΗΤΑ Β

«Procession of the Simulacra»



ΕΙΚΟΝΑ 13. ΣΚΙΤΣΟ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗΣ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ ΣΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ *SOUND CAMPUS* ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ *ARS ELECTRONICA* 2020

ΠΡΟΠΟΡΕΥΣΗ

ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ

Πραγματοποιώντας την αντιστοίχιση αυτού που ο J. Baudrillard ονομάζει στάδια της εικόνας σε αυτό που ορίζουμε και εξετάζουμε εμείς ως τάξεις του ακούγεσθαι, η τάξη των αμιγών προσομοιωμάτων φαντάζει ως η δυσκολότερη να κατανοηθεί, να ορισθεί και να εξηγηθεί. Όσον αφορά την εικόνα σύμβολο, οι περισσότεροι θεωρητικοί της μεταμοντέρνας φιλοσοφίας, παρόλες τις διαφορετικές απόψεις που καταγράφουν σχετικά με τη φύση και τα χαρακτηριστικά του αμιγούς προσομοιώματος, δείχνουν να συμφωνούν σε κάτι· δεν αντιγράφει τίποτα πάρα μόνο τον εαυτό του. Με άλλα λόγια, όπως περιγράφει ο Baudrillard, το σύμβολο το οποίο έχει περάσει πέραν του σημείου, όπου πλέον παύει να ανήκει στις τάξεις της εικόνας, δεν είναι εξωπραγματικό αλλά ένα προσομοίωμα, δηλαδή κάτι που δεν ανταλλάσσεται ποτέ με το πραγματικό, αλλά ανταλλάσσεται με τον εαυτό του, σε ένα αδιάκοπο κύκλωμα χωρίς αναφορά ή περιφέρεια. (Baudrillard, 1994, σ. 5). Εστιάζοντας εμείς με τη σειρά μας σε αυτό που ονομάζουμε ακουστική πραγματικότητα, διακρίνουμε μία δυσκολία τεκμηρίωσης στο πεδίο μελέτης και χρήσης του ήχου ως βασικού δομικού υλικού δημιουργικής έκφρασης, του τι είναι αυτό το οποίο δεν έχει οποιαδήποτε σχέση με την ακουστική πραγματικότητα αλλά προηγείται αυτής. Το αμιγές προσομοίωμα θα πρέπει να ικανοποιεί τις ίδιες συνθήκες στο ακουστικό πεδίο, όπως την ανυπαρξία πραγματικού το οποίο αντιγράφει, αλλά και την ικανότητά του να γίνεται αντιληπτό ως πραγματικό, όποτε αυτό αναπαράγεται αντιγράφοντας τον εαυτό του.

Ένας βέλτιστος τρόπος προσέγγισης του θέματος πέραν της βιβλιογραφικής και θεωρητικής έρευνας είναι η καλλιτεχνική δημιουργία. Φαινόμενα τα οποία βασίζονται στο βίωμα, όπως είναι και το φαινόμενο της προπόρευσης των ομοιωμάτων, αποκαλύπτουν τις αλήθειες που κρύβονται πίσω τους ή την απουσία τέτοιων μέσα από τις διαδικασίες του πειραματισμού και της εφαρμογής. Η προσπάθειά μας εστίασε σε αυτό το οποίο ο J. Baudrillard ορίζει ως η δεύτερη και η τρίτη κατηγορία των προσομοιωμάτων και αφορά τα κατασκευάσματα ή προσομοιώματα, τα οποία περνούν αρχικά από ένα σύμπαν φυσικών νόμων σε ένα σύμπαν δυνάμεων και εντάσεων και σήμερα περνούν σε ένα σύμπαν δομών και δυαδικών αντιθέσεων, πέρα από τη μεταφυσική της ύπαρξης και της εμφάνισης, πέρα από την ενέργεια και τον προσδιορισμό· στη μεταφυσική της απροσδιοριστίας και του κώδικα (Baudrillard, 1993, σ. 57). Με άλλα λόγια διακρίνεται μία σχέση ποιοτικής εξέλιξης

των προσομοιωμάτων σε συνάρτηση με την εποχή, η οποία δεν είναι γραμμική αλλά διαφαίνεται στη συχνότητα και την πυκνότητά της εμφάνισής τους. Για το λόγο αυτό παρατηρώντας την ακουστική πραγματικότητα και πραγματοποιώντας ένα νοητικό ταξίδι από το παρελθόν προς το παρόν, πραγματοποιώντας στο πεδίο μία έρευνα ηχητικής αρχαιολογίας των μέσων και λαμβάνοντας υπόψη τις απόψεις και τις θεωρήσεις, όσον αφορά το θέμα των διαφόρων μεταμοντερνιστών φιλοσόφων που ασχολήθηκαν με το θέμα, επιχειρήσαμε αρχικά να αναγνωρίσουμε τέτοια αμιγή προσομοιώματα. Τελικός στόχος μας ήταν να δημιουργήσουμε μία ηλεκτροακουστική σύνθεση η οποία αφηγείται τις μεταβάσεις αυτές στο πεδίο της ακουστικής πραγματικότητας και την ολοένα πυκνότερη εμφάνιση αμιγών ακουστικών προσομοιωμάτων. Στοχεύσαμε να αναδείξουμε μεταφορικά, μέσω της μελέτης των ήχων διάφορων μέσων, την πρόβλεψη ότι η προπόρευση των ομοιωμάτων συνεχίζει να εξελίσσεται προκαλώντας, διεγείροντας και έπειτα κατευθύνοντας την αντίληψή μας όσο και την φαντασία μας προς μία πιθανολόγηση του τί θα μπορούσε να επακολουθήσει.

ΗΧΗΤΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ

Ο όρος *αρχαιολογία των μέσων* αποτελεί ένα σχετικά νέο πεδίο μελέτης στον ευρύτερο τομέα των ανθρωπιστικών επιστημών. Ο θεωρητικός J. Parikka αναφέρει πως αυτό το πεδίο μελέτης είναι κάτι πολύ περισσότερο από το να δίνεται θεωρητική προσοχή στις εντατικές σχέσεις μεταξύ νέων και παλαιών μέσων μέσω συγκεκριμένων και εννοιολογικών αρχείων. Ολοένα και περισσότερο, η αρχαιολογία των μέσων είναι μια μέθοδος σχεδιασμού μέσων και παραγωγής τέχνης (2010). Με τρόπο παρόμοιο προσεγγίσαμε και εμείς το συγκεκριμένο πεδίο μελέτης με απώτερο σκοπό την καλλιτεχνική δημιουργία. Ωστόσο η παραδοσιακή αρχαιολογία των μέσων σε ότι αφορά στον ήχο, εστιάζει κυρίως σε συγκεκριμένα, κυρίως φυσικά, χαρακτηριστικά και φαινόμενα του ήχου σε σχέση με το μέσο, όπως ο ήχος του θορύβου (2013, σ. 92). Από την πλευρά μας στόχος μας ήταν η διερεύνηση της σχέσης μεταξύ ήχου και ανθρώπου μέσα στο αντιληπτικό πλαίσιο, όπου τα ηχητικά σήματα που παράγονται από τα τεχνολογικά μέσα της εκάστοτε εποχής, επιδρούν στην ακουστική αντίληψη των χρηστών και τα οποία μην αντιγράφοντας ή αναπαράγοντας οποιαδήποτε ακουστική πραγματικότητα, προηγούνται αυτής. Κατά τη δική μας έρευνα λοιπόν, δε διαχωρίσαμε τα ηχητικά σήματα που μελετήσαμε σε ψηφιακά ή μηχανικά, αλλά τα αντιμετωπίσαμε ως σήματα τα οποία ελευθερώνονται στον αέρα και

τα αναγνώσαμε ως σύμβολα-δομές διττής υπόστασης κατά τρόπο παρόμοιο με αυτόν που ο J. Baudrillard παραδέχτηκε για την εικόνα-σύμβολο, προτού προχωρήσει στην ανάλυσή του.³⁵ Η ερευνήτρια K. Collins προσπαθώντας να διερευνήσει τα ηχητικά σήματα ήλεκτρο-μηχανικών παιχνιδιών της βικτωριανής εποχής και άρα εστιάζοντας στην ακουστική πραγματικότητα των συγκεκριμένων συσκευών, ονόμασε αυτή την πρακτική *ηχητική αρχαιολογία* (2016). Υιοθετώντας τη συγκεκριμένη ορολογία και τα κύρια στοιχεία της μεθοδολογίας της, οριοθετήσαμε τη δική μας έρευνα σε ένα πλαίσιο μελέτης της ακουστικής πραγματικότητας μέσω από την εποχή εμφάνισης των πρώτων οικιακών ηλεκτρονικών υπολογιστών μέχρι και σήμερα, εστιάζοντας σε πλήθος συσκευών οι οποίες σχετίζονται με την επικοινωνία, την πληροφορία και την καθημερινή τους χρήση.

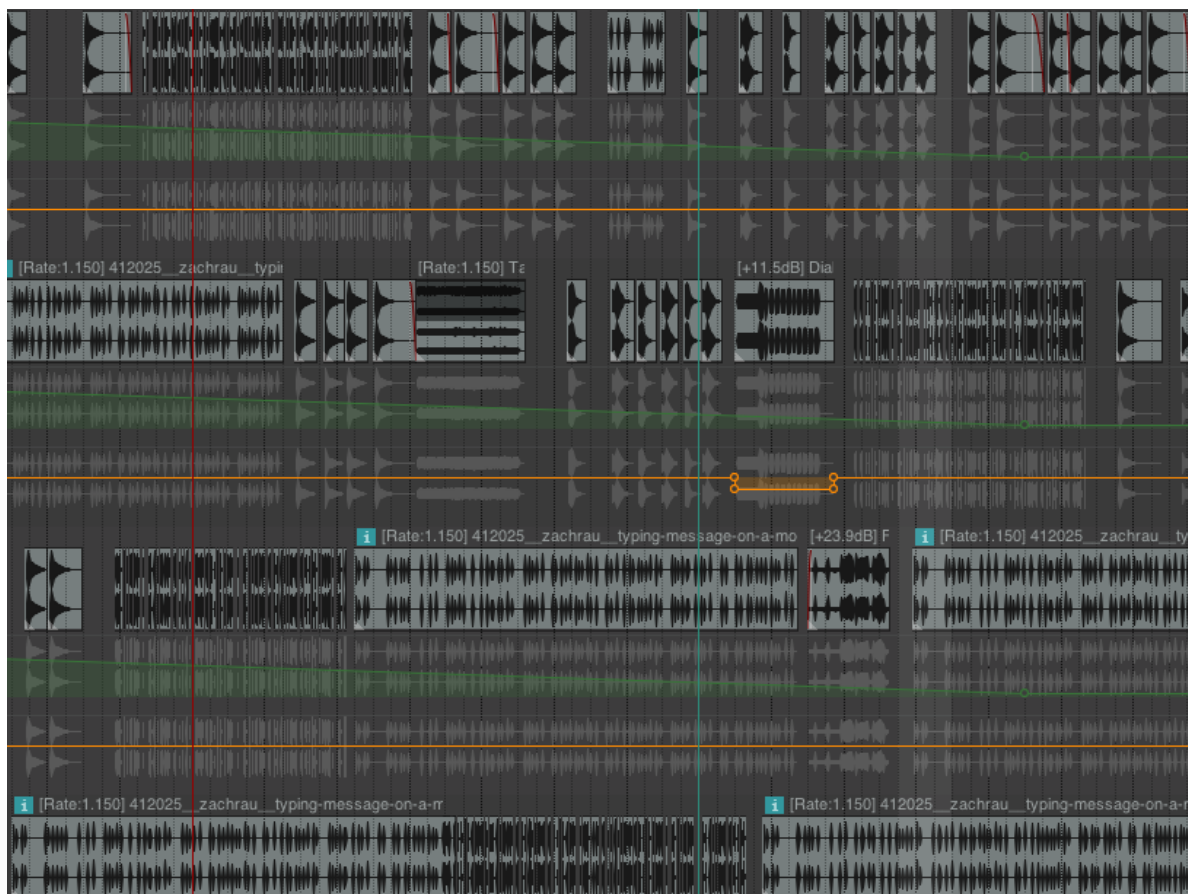
Η προσέγγισή μας από τη στιγμή που δεν αφορά την πηγή του ηχητικού σήματος αλλά την αλληλεπίδραση αυτού με την ακουστική πραγματικότητα του χρήστη και την επιρροή που ασκεί στο αντιληπτικό του πλαίσιο, κατά κάποιο τρόπο απαιτεί το πρώτο βήμα μίας φαινομενολογικής αναγωγής, όσον αφορά τον τρόπο ακρόασής μας, δηλαδή την τοποθέτηση της πρακτικής μας στην ακουσματική κατάσταση. Από τη στιγμή όμως που το αμιγές ηχητικό προσομοίωμα εξ ορισμού δεν έχει καμία σχέση με κάποια προϋπάρχουσα ακουστική πραγματικότητα, φαινομενικά δε θα υπήρχε λόγος να προχωρήσουμε στην ακουσματική του προσέγγιση.³⁶ Το πρώτο αυτό βήμα αφαίρεσης όμως στη μεθοδολογία προσέγγισης που αναπτύξαμε, όσον αφορά την ηχητική αρχαιολογία, ήταν ικανό να μας καταδείξει, εάν ένα συγκεκριμένο ηχητικό σήμα είναι ή όχι αμιγές ηχητικό προσομοίωμα, καθώς, ελλείψει της εικόνας της πηγής, η επίδρασή του στο ακουστικό πεδίο και την αντίληψη του χρήστη αποκαλύπτεται. Έτσι προχωρήσαμε εφαρμόζοντας μόνο το πρώτο βήμα της *εποχής* του Husserl αποκόπτοντας το σήμα από τη φυσική πηγή του, δηλαδή ηχογραφώντας το και αναπαράγοντάς το, αλλά δίχως να το απογυμνώνουμε εντελώς με επιπλέον αφαίρεση τυχόν νοημάτων, καθώς αυτά είναι που αναδεικνύουν το αντιληπτικό πλαίσιο που δημιουργείται και μέσα από το οποίο οι υπό μελέτη ηχητικές οντότητες γίνονται αναγνωρίσιμες σε εμάς ως αμιγή ηχητικά προσομοιώματα.

Η διαδικασία συλλογής των δειγμάτων, τα οποία δυνητικά είναι αμιγή ηχητικά προσομοιώματα, ξεκίνησε με γνώμονα την εξοικείωσή των χρηστών με εκείνα την εκάστοτε

³⁵ Βλέπε σελ. 22.

³⁶ Βλέπε σελ. 147.

χρονική περίοδο και την αντιληπτική και συναισθηματική επίδρασή που ασκούν. Ξεκινήσαμε τη διαδικασία ηχητικής αρχαιολογίας από τις αρχές της δεκαετίας του 1980, δηλαδή στο μεταίχμιο της εποχής που ο J. Baudrillard ονομάζει εποχή του κώδικα. Ηχογραφήσαμε λοιπόν ήχους, οι οποίοι είναι αποτέλεσμα της χρήσης των μέσων αυτών και μέσα από την καθημερινή τους χρήση πιθανώς δημιούργησαν μία δική τους φυσική άποψη, η οποία δεν αντιγράφει ή αναπαράγει ουδεμία προϋπάρχουσα ακουστική πραγματικότητα, παρά μόνο -μέσω χρήσης- τον εαυτό της. Οι τεχνικές ηχογράφησης που χρησιμοποιήθηκαν ποίκιλαν ανάλογα με το μέσο και με γνώμονα την καλύτερη δυνατή απόδοση των ηχητικών χαρακτηριστικών που είναι ικανά να αναδείξουν το αντίστοιχο προσομοίωμα τόσο νοηματικά, όσο και αισθητικά. Στον πίνακα του Παραρτήματος Β αναφέρονται, με βάση τη χρονική περίοδο εμφάνισης των προσομοιωμάτων, οι ήχοι που καταγράφηκαν, καθώς και η τεχνική ηχογράφησης που χρησιμοποιήθηκε ανά ηχητικό αντικείμενο ή κατηγορία αυτών. Πολλοί από τους ήχους όντας αντικείμενο ηχητικής αρχαιολογικής έρευνας έχουν πλέον εξαλειφθεί, καθώς η ανάπτυξη νέων τεχνολογιών προκάλεσε την εμφάνιση νέων αμιγών ηχητικών προσομοιωμάτων. Όμως για την εκάστοτε περίοδο, κατά την οποία τα συγκεκριμένα μέσα είχαν γίνει μέρος της καθημερινότητας, δημιουργούταν μία ακουστική πραγματικότητα, η οποία για τα άτομα τα οποία τη βίωσαν ανακαλείται ως ανάμνηση, που με τη σειρά της ενεργοποιεί συναισθήματα. Παρατηρούμε λοιπόν, πως υπάρχει μία άμεση σχέση μεταξύ χρονικής περιόδου και αμιγούς προσομοιώματος, η οποία καλλιτεχνικά μας προσφέρει τη δυνατότητα να δημιουργήσουμε μία αφήγηση.



ΕΙΚΟΝΑ 14. ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΟ ΤΗΣ ΑΚΟΥΣΜΑΤΙΚΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ ΣΤΟ ΨΗΦΙΑΚΟ ΣΤΑΘΜΟ ΕΠΕΞΕΡΓΑΣΙΑΣ ΗΧΟΥ REAPER

Η διαδικασία σύνθεσης που ακολουθήσαμε βασίζεται στις θεωρήσεις του P. Schaeffer γύρω από αυτό που ορίζει ως *musique concrète*, ωστόσο με αρκετές διαφοροποιήσεις.³⁷ Καταρχήν σκοπός μας δεν ήταν η δημιουργία μίας σύνθεσης, η οποία απαιτεί από το ακροατήριο να την ακούσει μέσα από τη διαδικασία ειδητικής αφαίρεσης και κατ' επέκταση τον τρόπο της αναγωγικής ακρόασης. Ταυτόχρονα όμως δεν επιθυμούσαμε να αποκλείουμε τη δυνατότητα για εκτίμηση του έργου ή μέρους αυτού

³⁷ Η *musique concrète* είναι πειραματική τεχνική μουσικής σύνθεσης, η οποία χρησιμοποιεί ως πρώτη ύλη ηχογραφημένους ήχους. Η τεχνική αναπτύχθηκε περίπου το 1948 από τον Γάλλο συνθέτη P. Schaeffer και τους συνεργάτες του στο *Studio d'Essai* του γαλλικού ραδιοφώνου. Η θεμελιώδης αρχή της συγκεκριμένης μουσικής έγκειται στη συναρμολόγηση διαφόρων φυσικών ήχων ηχογραφημένων σε μαγνητοταινία (ή, αρχικά, σε δίσκους) για την παραγωγή ενός μοντάζ ήχου (Britannica, 2018).

μέσω τέτοιων πρακτικών ακρόασης. Αντιθέτως, ακριβώς επειδή τα χρησιμοποιούμενα ηχητικά αντικείμενα ενδεχομένως να χάνουν το νόημά τους λόγω της παρόδου του χρόνου και την εξαφάνισή τους από τη σύγχρονη ακουστική πραγματικότητα με την οποία είναι εξοικειωμένες οι νεότερες γενιές, στοχεύσαμε σε μία ισορροπημένη σύνθεση, η οποία στο πλαίσιο της ακουσματικής κατάστασης μπορεί να εκτιμηθεί τόσο μέσω του τρόπου ακρόασης *comprendre*,³⁸ όσο και της αναγωγικής. Απαραίτητη λοιπόν είναι η ακουσματική προσέγγισή μας ως απλή αποκοπή του ήχου από την πηγή του. Η ηχογράφηση δρώντας ως το παραπέτασμα του Πυθαγόρα που αποκρύπτει την ηχητική πηγή, μας τοποθετεί στην ακουσματική κατάσταση. Ο P. Schaeffer αναφέρει πως στην πραγματικότητα η κουρτίνα του Πυθαγόρα δεν είναι αρκετή για να αποθαρρύνει την περιέργεια στην οποία ενστικτωδώς, σχεδόν ακαταμάχητα, ελκόμαστε (Schaeffer, 2017, σ. 66). Αντίθετα με τον Schaeffer, ο οποίος επιδιώκει την απόλυτη απογύμνωση του ήχου από τυχόν νοήματα, κατά τη διαδικασία σύνθεσης που ακολουθήσαμε εμείς, αυτό το φαινόμενο είναι επιθυμητό. Σε κάθε στάδιο, κατά τη δημιουργική διαδικασία λοιπόν, λάβαμε υπόψη αυτούς τους παράγοντες και στοχεύσαμε μέσω της δόμησης και της χρήσης των ηχητικών υλικών, ανά πάσα στιγμή το έργο να παραμένει ενδιαφέρον, όταν η ακροάτρια και ο ακροατής - αναγκαστικά ή μη- αλλάζουν τρόπο ακρόασης. Τα ηχογραφημένα αμιγή προσομοιώματα και η ιστορική τους εξέλιξη οδηγούν στη δημιουργία μίας σπονδυλωτής δομής, η οποία ξεκινά από το παρελθόν, φτάνει στο παρόν και συμβολικά αναφέρεται στο μέλλον. Βασιστήκαμε στη θεώρηση ότι το ακουσματικό ακροατήριο «παραδίδεται στον ρυθμό της αφήγησης, βρίσκει απρόσμενες εισόδους ενδιαφέροντος που μετασχηματίζονται ανακλαστικά στη μνήμη και ζωογονούν τον δικό του διασταυρούμενο ρυθμό του ακούσματος» (Μπουμπάρης, 2015, σ. 221). Το τελικό αποτέλεσμα λοιπόν ήταν μία ακουσματική σύνθεση σε τέσσερις κινήσεις. Τα μέρη αυτά καθορίστηκαν από ιστορικά στοιχεία τα οποία κατά κάποιο τρόπο υπήρξαν καταλυτικά στη διαμόρφωση των καθημερινών συνηθειών των χρηστών των μέσων και προσδιορίζονται από σημεία καμπής που αφορούν την αλλαγή στη συχνότητα εμφάνισης, την πυκνότητα και τη δυναμική των παρατηρούμενων αμιγών ηχητικών προσομοιωμάτων.

³⁸ Το *comprendre*, σύμφωνα με τον P. Schaeffer ορίζει έναν τρόπο ακρόασης συλλογής νοημάτων όπου οι ήχοι ακούγονται ως επικοινωνιακά σημεία-σύμβολα. Συνήθως, αυτή η λειτουργία χρησιμοποιείται για να περιγράψει πώς κάποιος ακούει μια γλώσσα. οι ήχοι που προέρχονται από άλλο ομιλητή νοούνται ως σημαίνοντα που φέρουν νόημα. Επιπλέον, το *comprendre* επεκτείνεται όχι μόνο στις φυσικές γλώσσες, αλλά και στη γλώσσα της μουσικής (Kane, 2007, σ. 18).

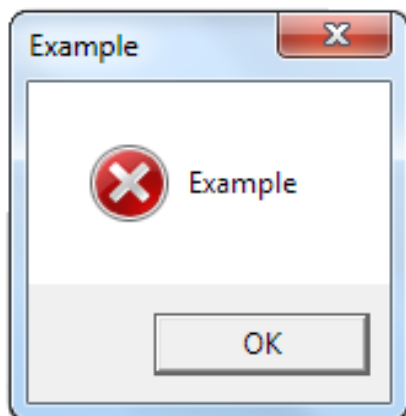


ΕΙΚΟΝΑ 15. SINCLAIR 48K ZX SPECTRUM (1982)

Το πρώτο μέρος της σύνθεσής μας ονομάζεται *48K Dreams* [‘48000 όνειρα’]. Σημείο εκκίνησης αποτέλεσε ένας ιστορικός ήχος. Ο *Sinclair 48K ZX Spectrum* ήταν ένας από τους πρώτους οικιακούς υπολογιστές που τέθηκε σε κυκλοφορία στις αρχές της δεκαετίας του 1980.³⁹ Ο συγκεκριμένος ηλεκτρονικός υπολογιστής είχε συνολική μνήμη 48 kilobytes, στην

οποία μπορούσε να μεταφορτώσει και να τρέξει προγράμματα τα οποία ήταν αποθηκευμένα σε συμβατικές κασέτες ήχου. Η διαδικασία μεταφόρτωσης γινόταν μέσα από καλώδιο ήχου με τη χρήση εξωτερικού κασετόφωνου. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, από το megάφωνο του κασετόφωνου να ακούγεται ο ήχος των δεδομένων που μεταφορτώνονταν στον υπολογιστή κατά τη διάρκεια της ανάγνωσης της κασέτας. Η διαδικασία ήταν μακρά και διαρκούσε από δέκα έως τριάντα λεπτά, χωρίς αυτό να σημαίνει πως θα ήταν πάντα επιτυχής. Για τον εκάστοτε χρήστη της εποχής, αυτό δημιουργούσε μία κατάσταση αδημονίας, αγωνίας και προσμονής· δημιουργώντας μία νέα ακουστική πραγματικότητα. Κατά το πρώτο μέρος όμως της σύνθεσης ακολουθούν και δύο άλλοι ήχοι σχετιζόμενοι με το υλικό και τη διαδικασία της μεταφόρτωσης δεδομένων: το *Floppy Disk* και το *Compact Disk*. Οι τρεις αυτοί ήχοι συμπεριφέρονται ως ισοκράτες κατά την πρώτη κίνηση ορίζοντας το ιστορικό πλαίσιο και την εξέλιξή του, ενόσω ταυτόχρονα σε μία ονειρική κατάσταση ακούγονται ηχητικά σήματα από τα πιο σύγχρονα λειτουργικά συστήματα, καθώς και η εξέλιξή τους, δημιουργώντας μουσικά μοτίβα ως μία ένδειξη της αλληγορικής τάσης του μέσου και κατ’ επέκταση του αμιγούς προσομοιώματος να εξελιχθεί.

³⁹ Εικόνα 15.



ΕΙΚΟΝΑ 16 ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ
ΛΑΘΟΥΣ WINDOWS 7/VISTA

Το δεύτερο μέρος ξεκινά με τον ήχο λάθους του λειτουργικού συστήματος *Windows*.⁴⁰ Το συγκεκριμένο ηχητικό αντικείμενο, επειδή έχει διατηρηθεί σε χρήση για μεγάλο χρονικό διάστημα, αποτελεί ένα εξάισιο δείγμα αμιγούς ηχητικού προσομοιώματος. Στις δυτικές σύγχρονες κοινωνίες, ελάχιστοι άνθρωποι δεν αναγνωρίζουν αυτό τον ήχο. Το συγκεκριμένο ηχητικό αντικείμενο δεν αντιγράφει καμία προϋπάρχουσα ακουστική πραγματικότητα, μα ως κατασκευάσμα και

αναπαράγοντας τον εαυτό του δημιουργεί ένα αντιληπτικό πλαίσιο, το οποίο πλέον επιδρά ως πραγματικότητα στους χρήστες. Στη σύνθεσή μας προκειμένου να αποδώσουμε αφηγηματικότητα μέσω μουσικής δημιουργίας, συμπεριφερθήκαμε στο συγκεκριμένο αμιγές ηχητικό προσομοίωμα όπως σε ένα *ηχητικό θραύσμα*.⁴¹ Επαναλαμβάνοντάς το, αναδεικνύουμε την ιδιότητα του αμιγούς ηχητικού προσομοιώματος να αντιγράφει τον εαυτό του, αλλά και τη χαρακτηριστική ιδιότητα της επανάληψης, η οποία μουσικοποιεί το ηχητικό θραύσμα αφαιρώντας τα δραματικά και ανέκδοτα ίχνη της αρχικής αιτιώδους επίδρασής του (Kane, 2014, σ. 16). Ολόκληρο το δεύτερο μέρος της σύνθεσης χρησιμοποιεί ως δομικά υλικά ήχους ειδοποιήσεων των δύο βασικών λειτουργικών συστημάτων *Windows* και *Mac OS*. Τέτοιοι ήχοι είναι: η αντιγραφή αρχείου, η απόρριψη αρχείου στον κάδο απορριμμάτων, το άδειασμα του κάδου, το άνοιγμα αρχείου κ.λπ. Στο σύνολό τους οι συγκεκριμένοι ήχοι είναι διάρκειας της τάξης του ενός δευτερολέπτου και συμπεριφέρονται ως μικροήχοι. Με τη σειρά μας, τους χειριστήκαμε ως τέτοιους και δημιουργήσαμε ένα ακουσματικό κρεσέντο ακολουθώντας μία χειροκίνητη πρακτική *μικρό-μοντάζ* ['micro-montage'].⁴² Η χρήση της τεχνικής αυτής μας επέτρεψε να

⁴⁰ Εικόνα 16.

⁴¹ Ένα θραύσμα είναι ένα ηχητικό αντικείμενο διάρκειας περίπου ενός έως πολλών δευτερολέπτων στο οποίο μπορεί να αναγνωριστεί ένα κέντρο ενδιαφέροντος, υπό την προϋπόθεση ότι δεν εμφανίζει ανάπτυξη ή επανάληψη. Εάν τα εμφανίζει, το θραύσμα θα πρέπει να περιοριστεί στο τμήμα που δεν περιλαμβάνει πλεονασμό (Schaeffer, 2012, σ. 191).

⁴² Το μικρό-μοντάζ είναι η διαδικασία εξαγωγής σωματιδίων από ήχους και η αναδιάταξή τους. Ο όρος *μοντάζ* προέρχεται από τον κινηματογράφο [...] Με το μικρό-μοντάζ, ένας συνθέτης μπορεί να τοποθετήσει κάθε σωματίδιο με ακρίβεια στο χρόνο, κατασκευάζοντας σύνθετα ηχητικά μοτίβα συναρμολογώντας δεκάδες μικρότερους ήχους. Το μικρό-μοντάζ μπορεί να πραγματοποιηθεί με διάφορα μέσα όπως τη γραφική

αποδώσουμε την επιθυμητή αφηγηματικότητα, η οποία συμβολικά αναδεικνύει πιο ξεκάθαρα τη μετάβαση στην εποχή του κώδικα, η οποία συνοδεύεται από μία αύξηση εμφάνισης αμιγών ηχητικών προσομοιωμάτων και την υπογράμμιση του κύριου χαρακτηριστικού τους, δηλαδή την αποκόλλησή τους από οποιαδήποτε προϋπάρχουσα ακουστική πραγματικότητα.

ΚΙΝΗΣΗ ΤΡΙΤΗ: ΦΤΑΝΟΝΤΑΣ ΤΟ ΣΥΝΝΕΦΟ

Ένα σημείο καμπής στη χρήση της τεχνολογίας από τους καθημερινούς χρήστες αποτέλεσε δυνατότητα σύνδεσης συσκευών με το διαδίκτυο. Αυτό το γεγονός άλλαξε τον τρόπο χρήσης των μέσων, εξαφανίζοντας όρια και αποστάσεις και δίνοντας άμεση πρόσβαση στην πληροφορία. Η προσφερόμενη συνδεσιμότητα σηματοδότησε το πλήρες πέρασμα στην ψηφιακή εποχή και την εποχή του κώδικα. Η ακουστική πραγματικότητα άλλαξε ραγδαία και ολοένα και περισσότερα αμιγή ηχητικά προσομοιώματα άρχισαν να διαχέονται στο ηχοτοπίο, δίχως πρότυπα και δημιουργώντας νέες πραγματικότητες, οι οποίες λόγω της εύκολης πλέον πρόσβασης στις νέες τεχνολογίες και την ευρεία διάδοσή τους άρχισαν να επικρατούν. Η συνδεσιμότητα αυτή σε συνδυασμό με την τεχνολογία των έξυπνων κινητών τηλεφώνων και συσκευών δημιούργησε ένα ακουστικό αντιληπτικό πεδίο αναπόσπαστο από την καθημερινότητά μας. Έτσι, πέραν της γλώσσας, διάφορα αμιγή ηχητικά προσομοιώματα σχετιζόμενα με την επικοινωνία και τη συνδεσιμότητα, άρχισαν να σημαίνουν κάτι. Τέτοια παραδείγματα είναι οι ήχοι που συνοδεύουν τις εφαρμογές επικοινωνίας, όπως το *Facebook messenger* ή η εφαρμογή μηνυμάτων του *iOS*. Το τρίτο μέρος της σύνθεσής μας εκμεταλλεύεται αυτά τα χαρακτηριστικά αμιγή ηχητικά προσομοιώματα, ακολουθώντας παρόμοια στρατηγική σύνθεσης, όπως στο δεύτερο μέρος, προκειμένου να αναδείξει τον κατακλυσμό της ακουστικής πραγματικότητας από τέτοιες ηχητικές οντότητες με κάποια υπερβολή, η οποία αποτελεί μία μεταφορά του πως η εποχή του κώδικα σε συνδυασμό με τη χρήση *υπηρεσιών νέφους* [*cloud services*] έχουν οδηγήσει στην ολοκλήρωση του φαινομένου της προπόρευσης των προσομοιωμάτων.

επεξεργασία ή τη σύνταξη ενός προγράμματος υπολογιστή για την αυτοματοποίηση της διαδικασίας (Roads, 2004, σ. 182).

Κατά την τέταρτη και τελευταία κίνηση της σύνθεσής μας, χρησιμοποιώντας τη γλώσσα της ηλεκτροακουστικής μουσικής συμβολικά, προβλέπουμε ένα μέλλον, το οποίο μπορεί να στηρίζεται στο τι προηγήθηκε αλλά με σημείο παρατήρησης το παρόν μας είναι ακουστικά θολό και πολύπλοκο να το κατανοήσουμε. Ωστόσο από την εμπειρία της μετάβασής μας, πέραν της γραμμής διαχωρισμού πραγματικότητας και υπερπραγματικότητας, μπορούμε να το φανταστούμε και να το αποδώσουμε συμβολικά με καλλιτεχνικό τρόπο. Ως υλικά βάσης χρησιμοποιούμε όλα τα προηγούμενα αμιγή ηχητικά προσομοιώματα τα οποία χρησιμοποιήθηκαν στα τρία προηγούμενα μέρη, αλλά περνώντας τα μέσα από διάφορους ηλεκτροακουστικούς επεξεργαστές, τα μεταμορφώνουμε σε κάτι νέο, όχι πλέον συγκεκριμένο, αλλά δυναμικό, εύπλαστο και ευέλικτο. Η διαδικασία αυτή ακολουθεί τις τρεις υποθέσεις του συνθέτη T. Wishart, οι οποίες παρουσιάζονται από τον ίδιο ως βασικές αρχές που αφορούν την ηχητική σύνθεση. Σύμφωνα με αυτές τις αρχές λοιπόν, οποιοσδήποτε ήχος μπορεί να είναι το αρχικό υλικό για μια μουσική σύνθεση, οι τρόποι με τους οποίους μπορεί να μεταμορφωθεί ο ήχος περιορίζονται μόνο από τη φαντασία του συνθέτη και τέλος η μουσική δομή εξαρτάται από τη δημιουργία ακουστικών σχέσεων μεταξύ των ηχητικών υλικών (Wishart, 1994, σ. 1). Σε ό,τι αφορά τη μουσική δομή όμως, πέρα από τη δημιουργία ακουστικών σχέσεων στην οποία αναφέρεται ο συνθέτης, καταλυτική δράση στη δική μας σύνθεση είχε η προσδοκώμενη αφηγηματικότητα που δύναται να δημιουργηθεί από τις σχέσεις αυτές. Έτσι η αύξηση της πυκνότητας ηχητικών αντικειμένων, η μεταμόρφωσή τους, η μίξη τους και η μεταβολή της συνολικής έντασης, καθορίστηκαν από τον συμβολισμό του ανεξέλεγκτου πια φαινομένου της προπόρευσης των ομοιωμάτων και των συνεπειών που ενδεχομένως αυτό να έχει, χωρίς ωστόσο να υιοθετούμε αρνητική ή θετική στάση απέναντί του.



ΕΙΚΟΝΑ 17. ΣΤΙΓΜΙΟΤΥΠΟ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ 'ΜΕΤΑVERSE' ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΟΥ ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΨΗΦΙΑΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ARS ELECTRONICA 2020

Ο τίτλος της τελικής μας σύνθεσης *Procession of the Simulacra* [‘Λιτανεία των προσομοιωμάτων’] (Messinezis, 2020), αποτελεί παράφραση της μετάφρασης του φαινομένου της προπόρευσης των προσομοιωμάτων [‘Precession of the simulacra’]. Το έργο δημιουργήθηκε στο πλαίσιο του διεθνούς φεστιβάλ ψηφιακών τεχνών *Ars Electronica 2020* ως ανάθεση μετά από επιτυχή ανταπόκρισή μας στο αντίστοιχο ανοιχτό κάλεσμα για ηχητικά έργα του προγράμματος *Sound Campus* του φεστιβάλ (Tomás, 2020). Η συγκεκριμένη έκθεση είχε μία ιδιαιτερότητα, η οποία βοήθησε σημαντικά στην ανάδειξη του νοηματικού πλαισίου του έργου. Οι υπεύθυνοι του φεστιβάλ δημιούργησαν ένα εικονικό περιβάλλον, στο οποίο οι επισκέπτες μπορούσαν να έχουν πρόσβαση από τους προσωπικούς τους υπολογιστές ή από συστήματα εικονικής πραγματικότητας, όπως το *Oculus*. Ο εικονικός εκθεσιακός χώρος ήταν μία τρισδιάστατη αναπαράσταση του *Τιτανικού* και τα διάφορα εκθέματα, συμπεριλαμβανομένου και του δικού μας, ήταν τοποθετημένα σε διάφορα σημεία του ιστορικού πλοίου.⁴³ Ο εικονικός αυτός κόσμος ήταν διαδραστικός και οι επισκέπτες μπορούσαν να συναντηθούν μέσα στον εκθεσιακό χώρο ως *avatars*. Οι

⁴³ Εικόνα 17.

διοργανωτές ονόμασαν το περιβάλλον *metaverse* [‘μετα-σύμπαν’].⁴⁴ Ο όρος *metaverse* εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο μυθιστόρημα *Snow Crash* του Neal Stephenson και συγκεκριμένα στην ακόλουθη παράγραφο:

Οπότε ο Χίρο δεν είναι καθόλου εδώ. Βρίσκεται σε ένα σύμπαν που δημιουργείται από υπολογιστή, το οποίο ο υπολογιστής του ζωγραφίζει στα γυαλιά του και διαχέει στα ακουστικά του. Στην τεχνική φρασεολογία, αυτό το φανταστικό μέρος είναι γνωστό ως το Metaverse. Ο Χίρο περνά πολύ χρόνο στο Metaverse.

(1992, σ. 24)

Η παρουσίαση του έργου μας στη συγκεκριμένη έκθεση, κατά κάποιο τρόπο οπτικοποίησε μέρος της έρευνάς μας, αναδεικνύοντας το φαινόμενο της προπόρευσης των προσομοιωμάτων και καθιστώντας το ηχητικό ταξίδι, στην υπερπραγματικότητα που δημιουργήσαμε, βιωματικό.

⁴⁴ Το *metaverse* δημιουργήθηκε από τους E. Tomás, D. Romero και J. del Rio.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΈΚΤΟ

«Έξοδος»

Ιππότης: Sir Arthur Eddington
Μαθηματικός: Hermann Minkowski
Φιλόσοφος με τα μακριά νύχια: Giles Deleuze
Θεωρητικός φυσικός: Stephen Hawking
Φαινομενολόγος: Edmund Husserl
Φιλόσοφος: Maurice Merleau-Ponty
Εφευρέτης: Samuel Finley Breese Morse
Γκουρού: Marshall McLuhan
Ρομαντικός: Edgar Allan Poe

Το πέρασμα από την πραγματικότητα στην υπερπραγματικότητα, όσο τρομακτικό και να μου φαινόταν στην αρχή, είχε μία αίσθηση φυσιολογικής επανόδου από μία κατάσταση σε μία άλλη. Τώρα που έφτασε η ώρα να επιστρέψω, το να βγω από την υπερπραγματικότητα και να κατευθυνθώ προς την πραγματικότητα μου φαίνεται κάπως ανοίκειο. Είναι μία αίσθηση η οποία μου υπαγορεύει πως η εξέλιξη των πραγμάτων από την πραγματικότητα προς την υπερπραγματικότητα και η μεταμόρφωση του ηχητικού σήματος, καθώς αυτό περνά από τάξη σε τάξη, ακολουθούν το *βέλος του χρόνου*.⁴⁵ Ένας **υπόπτης** παρατηρούσε τον κόσμο σε έναν χάρτη τεσσάρων διαστάσεων. Στον χάρτη αυτόν δεν υπήρχε κάποια κατεύθυνση που αφορούσε το προς τα που εξελίσσονται τα γεγονότα. Ο **μαθηματικός** που τον σχεδίασε συμπεριέλαβε στον χάρτη το παρόν, το παρελθόν και το μέλλον, αλλά όχι έναν μπούσουλα κίνησης και εξέλιξης των πραγμάτων.⁴⁶ Προβληματισμένος ο υπόπτης σκέφτηκε αρχικά πως ίσως μπορούμε να επικαλεστούμε τη συνείδηση, ώστε να γεμίσουμε το όλον και να μετατρέψουμε την ύπαρξη σε γεγονός και το είναι σε γίνεσθαι (Eddington, 1928, σ. 68). Για τον υπόπτη όμως μία τέτοια μυστικιστική επίκληση στη συνείδηση δεν ήταν αρκετή. Ήταν επιστήμονας. Επομένως έκανε τον εξής συλλογισμό:

Ας σχεδιάσουμε ένα βέλος αυθαίρετα. Εάν καθώς ακολουθούμε το βέλος βρίσκουμε όλο και περισσότερο από το τυχαίο στοιχείο στην κατάσταση του κόσμου, τότε το βέλος δείχνει προς το μέλλον. Αν το τυχαίο στοιχείο μειώνεται, το βέλος δείχνει προς το παρελθόν. Αυτή είναι η μόνη διάκριση που είναι γνωστή στη φυσική.

(1928, σ. 69)

⁴⁵ Όπως το εξέφρασε συνοπτικά ο Sir A. Eddington, ο δεύτερος νόμος της θερμοδυναμικής είναι το βέλος του χρόνου. Σε αυτή τη συνοπτική φράση εμπεριέχεται η ιδέα ότι αυτός ο νόμος δείχνει την κατεύθυνση όλων των πραγματικών γεγονότων στο χρόνο (Blum, 2015).

⁴⁶ Ο H. Minkowski ήταν Γερμανός μαθηματικός ο οποίος με την ιδέα του να συνδυάσει τις τρεις διαστάσεις του φυσικού χώρου με αυτή του χρόνου σε έναν τετραδιάστατο χωροχρόνο, έθεσε τα μαθηματικά θεμέλια για την ειδική θεωρία της σχετικότητας του A. Einstein (Britannica, 2022).

Φέρνω στο μυαλό μου το ταξίδι που πραγματοποίησα και προσπαθώ να δω αν ο συλλογισμός αυτός έχει κάποια εφαρμογή σε αυτά που άκουσα πίσω από τις πόρτες της ακουστικής υπερπραγματικότητας. Η πρώτη μου στάση λοιπόν, ήταν η μυστηριακή τάξη ηχητικών ομοιωμάτων. Εκεί το σήμα από απόλυτη βαθιά και ριζωμένη πραγματικότητα έγινε ένα πιστό αντίγραφο αυτής, κάτι σαν αντανάκλαση. Το σήμα απέκτησε κάποιες ιδιότητες, τις οποίες δεν είχε σε σχέση με την ακουστική πραγματικότητα που αντέγραψε, ενώ ταυτόχρονα έχασε κάποιες άλλες. Στην πρώτη μου αυτή επίσκεψη είδα πως η αναπαραγωγή του σήματος μέσω διάφορων διατάξεων έκανε το σήμα -έστω και λίγο- πιο αφηρημένο από το αυθεντικό. Δεν μπορώ να ξεχάσω την περιπέτειά μου με το πουλί που τελικά δεν ήταν πουλί αλλά ηχείο. Το ηχητικό σήμα της μυστηριακής τάξης υπάρχει τόσο ως αλήθεια όσο και ως απάτη, έως ότου αυτό παρατηρηθεί.⁴⁷ Το στοιχείο του τυχαίου λοιπόν, αυξήθηκε. Με άλλα λόγια το βέλος δείχνει προς το μέλλον. Η δεύτερη στάση μου ήταν πίσω από την πόρτα της τάξης του κακού, όπου το ηχητικό σήμα είναι κάτι το οποίο προσπαθεί ευθαρσώς να παραμορφώσει και να διαστρεβλώσει την πραγματικότητα. Η ακουστική πραγματικότητα που αυτά τα ομοιώματα επιδιώκουν να αποκρύψουν είναι θολή και αφηρημένη και το σήμα αποκτά ιδιότητες, οι οποίες ξεφεύγουν από την φυσιολογία του αυθεντικού και εξαρτώνται από πολλαπλούς και απρόβλεπτους εξωτερικούς παράγοντες. Το στοιχείο του τυχαίου αυξήθηκε επιπλέον. Στην τρίτη πόρτα ήρθα αντιμέτωπος με ομοιώματα της τάξης της μαγείας. Σε αυτή την κατάσταση είχα ήδη ξεπεράσει το όριο όπου το ομοίωμα, ενώ προσπαθεί να αποκρύψει αλήθειες, ξεκινά να αποκρύπτει την έλλειψή τους. Οι δυνατότητες πλέον γίνονται άπειρες, καθώς η απόκρυψη της μη ύπαρξης πραγματικότητας πίσω από το ομοίωμα και η εμφάνισή του ως τέτοιας, βυθίζει το σήμα στο χάος· σε ένα κόσμο της μαγείας, όπου τα πάντα είναι δυνατό να συμβούν. Τέλος, έφτασα στον κόσμο των αμιγών ακουστικών προσομοιωμάτων, τα οποία προέρχονται από την άβυσσο, δε μοιάζουν με τίποτα, δεν αντιγράφουν τίποτα και προηγούνται του πραγματικού όντας ήδη νεκρά και αναστημένα εκ των προτέρων· η απόλυτη περιγραφή του αφηρημένου, του άτακτου και του απρόβλεπτου.

Το βέλος του χρόνου δε δείχνει το πότε και το πόσο γρήγορα ή αργά, αλλά δείχνει πάντα από το παρελθόν προς το μέλλον και αυτή η κατεύθυνση είναι μη αντιστρέψιμη. Ένας **θεωρητικός επιστήμονας**, βασισμένος στην ίδια ιδέα μου είπε πως υπάρχουν τρία

⁴⁷ Βλέπε σελ. 53.

διαφορετικά βέλη. Συγκεκριμένα το πρώτο είναι το θερμοδυναμικό βέλος, για το οποίο μιλούσε και ο ιππότης, που δείχνει προς την κατεύθυνση της αύξησης της εντροπίας, έπειτα υπάρχει το ψυχολογικό βέλος, το οποίο είναι η κατεύθυνση κατά την οποία αντιλαμβανόμαστε το χρόνο να περνά ενθυμούμενοι το παρελθόν αλλά ποτέ το μέλλον και τέλος, το κοσμολογικό βέλος, το οποίο είναι η κατεύθυνση κατά την οποία το σύμπαν πάντα διαστέλλεται (Hawking, 2017). Το ταξίδι μου μέσα από τις διαδοχικές τάξεις των ηχητικών ομοιωμάτων μου δείχνει την ύπαρξη ενός τέταρτου βέλους· του βέλους του χρόνου, το οποίο είναι η κατεύθυνση από το συγκεκριμένο, το βαθύ και το ριζωμένο προς το αφηρημένο, το ελεύθερο και το απρόβλεπτο, με άλλα λόγια από την πραγματικότητα προς την υπερπραγματικότητα. Έτσι εξηγείται και το γιατί ο **διορατικός**, όταν βάφτισε και εξήγησε τα στάδια της εικόνας, τα όρισε ως διαδοχικά.⁴⁸ Όσον αφορά τις τάξεις του ακούγεσθαι τα πράγματα δεν είναι διαφορετικά, απλώς πάντα πρέπει να έχω στο μυαλό μου πως η οντολογική μεταμόρφωση του ηχητικού σήματος δεν είναι τόσο διακριτή από εποχή σε εποχή, αλλά είναι μία διαδικασία η οποία γίνεται αντιληπτή, όταν θυμηθώ το παρελθόν και το συγκρίνω με το παρόν. Το μέλλον, δεν μπορώ να το θυμηθώ, αλλά ίσως μπορώ να το προβλέψω.

ΟΡΙΑ

Κάθε μετάβαση του ηχητικού σήματος από μία κατάσταση σε μία άλλη, όταν αυτό είναι καβάλα στο υπερπραγματικό βέλος του χρόνου, δημιουργεί μία διαφορά. Η διαφορά που με ενδιαφέρει δεν είναι μεταξύ των εκάστοτε τάξεων του ακούγεσθαι, αλλά η διαφορά της κάθε τάξης σε σχέση με την ακουστική πραγματικότητα που επιχειρεί να μιμηθεί ή να αποκρύψει. Αν η διαφορά μίας κατάστασης σε σχέση με την προηγούμενη μπορεί να εκφραστεί με το ρυθμό μεταβολής $\frac{dy}{dx}$, τότε η κλήση της καμπύλης $y(x)$ θα πρέπει να έχει άμεση σχέση με τον τύπο ομοιώματος. Ακολουθώ τον συλλογισμό του **φιλόσοφου με τα μακριά νύχια**, ο οποίος ισχυρίζεται πως η σχέση $\frac{dy}{dx}$ δε μοιάζει με ένα κλάσμα που καθορίζεται μεταξύ συγκεκριμένων κβάντων στη διαίσθηση, αλλά ούτε είναι μια γενική σχέση μεταξύ μεταβλητών αλγεβρικών μεγεθών ή ποσοτήτων. Κάθε όρος υπάρχει απολύτως μόνο στη σχέση του με τον άλλο, δηλαδή, δεν είναι πλέον απαραίτητο, ούτε καν

⁴⁸ Βλέπε σελ. 10.

δυνατό, να υποδηλώνει μια ανεξάρτητη μεταβλητή (Deleuze, 2004, σ. 172). Αυτή ακριβώς είναι και η δική μου αντιμετώπιση της έκφρασης της διαφοράς της εκάστοτε τάξης ηχητικού ομοιώματος σε σχέση με την ακουστική πραγματικότητα κατά την οντολογική μεταμόρφωση του ηχητικού σήματος. Θα τολμήσω λοιπόν να εκφράσω τη γνώση που απέκτησα μετά την τριβή μου με τα ηχητικά ομοιώματα κάθε τάξης ως εξής:

- I. Πέρα από την πόρτα της μυστηριακής τάξης βίωσα αυτό: $\frac{dy}{dx} \cong 0$.
- II. Πέρα από την πόρτα της τάξης του κακού βίωσα αυτό: $\frac{dy}{dx} \gg 0$ ή $\frac{dy}{dx} \ll 0$
- III. Πέρα από την πόρτα της τάξης της μαγείας βίωσα αυτό: $\frac{dy}{dx} = c$
- IV. Πέρα από την πόρτα των αμιγών ηχητικών προσομοιωμάτων βίωσα αυτό: $\frac{dy}{dx} =$
άτοπο.

Στη μυστηριακή τάξη ακουστικών ομοιωμάτων, το ηχητικό σήμα επιχειρεί να μιμηθεί με όσο το δυνατόν μεγαλύτερη πιστότητα την ακουστική πραγματικότητα, την οποία προσπαθεί να αποκρύψει. Επομένως αν υποθέσουμε πως υπάρχει ένα όριο το οποίο η έκφραση της διαφορικής σχέσης μεταξύ πραγματικότητας και υπερπραγματικότητας τείνει να πλησιάσει, είναι το μηδέν. Δηλαδή, η όσο το δυνατόν μικρότερη διαφορά, η οποία έστω και αν είναι απειροελάχιστη, εξακολουθεί να υφίσταται. Στην τάξη του κακού, το ηχητικό σήμα μεταμορφώνεται σε ένα ομοίωμα το οποίο διαστρεβλώνει την ακουστική πραγματικότητα. Αυτή η παραμόρφωση και διαστροφή της εκφράζεται με ένα όριο το οποίο τείνει να είναι σημαντικά μεγαλύτερο ή μικρότερο του μηδενός. Το πρόσημο εδώ δεν εκφράζει κάποια θετικότητα ή αρνητικότητα, αλλά τη σχέση με την πραγματικότητα και από πού προκύπτει η διαστρέβλωσή της. Με άλλα λόγια, εάν είναι το ίδιο το ηχητικό σήμα της ακουστικής πραγματικότητας αυτό το οποίο παραμορφώνεται (+) ή εάν πρόκειται για κάποιο άλλο σήμα το οποίο τη μιμείται με *κακό* τρόπο (−). Η διαφορική έκφραση της τάξης της μαγείας περιγράφει μία σταθερή διαφορά η οποία ταυτίζεται με το ομοίωμα. Αυτό συμβαίνει για τον απλό λόγο ότι στην τάξη της μαγείας, το ομοίωμα δεν αποκρύπτει κάποια πραγματικότητα, αλλά αποκρύπτει την έλλειψη αυτής. Επομένως δεν υπάρχει κάποια προϋπάρχουσα κατάσταση μέσω της οποίας δημιουργείται η διαφορά. Η διαφορική έκφραση λοιπόν, γίνεται: $\frac{dy}{dx} = \frac{y_v - y_\pi}{x_v - x_\pi} \Rightarrow \frac{dy}{dx} = \frac{y_v - 0}{x_v - 0} \Rightarrow \frac{dy}{dx} = c$, όπου c σταθερά και ταυτιζόμενη με το ομοίωμα. Τέλος, στη γλώσσα του σύμπαντος γίνεται ξεκάθαρο πως για

το αμιγές ακουστικό προσομοίωμα, η διαφορική έκφραση διαμορφώνεται ως εξής: $\frac{dy}{dx} = \frac{y_v - y_v}{x_v - x_v} \Rightarrow \frac{dy}{dx} = \frac{0}{0}$. Αυτό συμβαίνει επειδή, όπως είδα, άκουσα και βίωσα, το αμιγές ηχητικό προσομοίωμα προηγείται οποιασδήποτε ακουστικής πραγματικότητας και αντιγράφει μόνο τον εαυτό του. Αυτομάτως αυτή η ιδιότητα το καθιστά τόσο περίεργο όσο μία μαύρη τρύπα, πέρα από τον ορίζοντα γεγονότων, της οποίας το σύμπαν εμφανίζεται να μιλά μια γλώσσα την οποία δυσκολευόμαστε να κατανοήσουμε.

Στέκομαι πλέον στην πραγματικότητα. Επέστρεψα. Αναλογιζόμενος το τι είδα, τι άκουσα και τι βίωσα κατά τη διάρκεια της πορείας μου, προσπαθώ να καταλήξω σε συμπεράσματα. Κάτι που πλέον μου είναι ξεκάθαρο, είναι πως η μεταμόρφωση του ηχητικού σήματος σε ακουστικά ομοιώματα -ανεξαρτήτως τάξεως- επηρεάζεται από δύο παράγοντες τους οποίους αποκάλεσα καταλύτες. Αν θέλω να καταλάβω την εκάστοτε τάξη σε βάθος, δηλαδή τις ιδιότητές της και άρα τη χρησιμότητά της ανάλογα με τη δική μου ιδιότητα και πρόθεση χρησιμοποίησής της στο έργο μου, πρέπει να καταλάβω τη δράση αυτών των καταλυτικών παραγόντων. Θα ξεκινήσω με την αντίληψη ακολουθώντας τα μονοπάτια που άνοιξαν ο **φιλόσοφος** και ο **φαινομενολόγος**. Τα ηχητικά ομοιώματα δεν υπάρχουν ξέχωρα από τον κόσμο. Δε θα είχε λοιπόν κανένα νόημα η κατανόησή τους και οποιαδήποτε προσπάθεια ανάλυσής τους τοποθετώντας τα έξω από αυτόν, καθώς όπως είπε και ο φιλόσοφος, ο κόσμος δεν είναι ένα αντικείμενο του οποίου κατέχω τον νόμο της δημιουργίας του, καθώς δεν είναι παρά το φυσικό περιβάλλον και το πεδίο για όλες τις σκέψεις μου και τις αντιλήψεις μου. Δεν ξεχνώ πως είμαι άνθρωπος και είμαι μέσα στον κόσμο και μόνο μέσα στον κόσμο γνωρίζω τον εαυτό μου (Merleau-Ponty, 2002). Για το λόγο αυτό θα πραγματοποιήσω την αντιστροφή της *εποχής* του φαινομενολόγου για κάθε μία τάξη του ακούγεσθαι, τοποθετώντας την στον κόσμο και ξεκινώντας από την απογυμνωμένη ουσία της. Με αυτό τον τρόπο ίσως δω πως η αντίληψη ενέχει ρόλο στη διαδικασία της μεταμόρφωσης του ηχητικού σήματος.

Ξεκινώ από μία κυματομορφή. Ακούω ένα ηχόχρωμα, μία διαδοχή τονικοτήτων, ένα ρυθμό και κάποιες αρθρώσεις. Έπειτα αυτό μετουσιώνεται σε κελάηδισμα πουλιού, το οποίο αναγνωρίζω πως έρχεται στον κοιλία του αυτιού μου από μία συγκεκριμένη κατεύθυνση, για να συνειδητοποιήσω τελικά πως πρόκειται για μία ηχογράφηση κελαηδίσματος πουλιού, η οποία προέρχεται από ένα ηχείο. Αν το πουλί ήταν αληθινό και στεκόταν εκεί που είναι τοποθετημένο το ηχείο και κελαηδούσε, η απογυμνωμένη πραγματικότητα -πραγματοποιώντας τη φαινομενολογική αναγωγή πάνω σε αυτό το σήμα- θα ήταν ακριβώς η ίδια κυματομορφή με το ίδιο ηχόχρωμα και ρυθμό και τις ίδιες τονικότητες και αρθρώσεις. Άρα, ακόμα και μετά την εφαρμογή των παρενθέσεων, το ηχητικό ομοίωμα της μυστηριακής τάξης εξακολουθεί να είναι ομοίωμα της ακουστικής

πραγματικότητας που αντιγράφει. Συνεχίζω με ένα ηχητικό ομοίωμα της τάξης του κακού. Απογυμνωμένο, δεν είναι παρά μία κυματομορφή με ένα ηχόχρωμα, τονικότητες και αρθρώσεις. Βγάζοντας μια παρένθεση, μου ακούγεται σαν τον ήχο τρομπονιού, βγάζοντας και άλλες, γίνεται μία ηχητική καρικατούρα κακής μίμησης του πως ακούγεται η δασκάλα σε βαριεστημένα παιδιά στο σχολείο. Απογυμνώνοντας την ίδια την πραγματικότητα της δασκάλας που μιλάει στα παιδιά, ακούω μία κυματομορφή με ηχόχρωμα, τονικότητες και αρθρώσεις, οι οποίες θυμίζουν απειροελάχιστα αλλά όχι καθόλου το απογυμνωμένο ομοίωμα. Είναι η τοποθέτηση του ομοιώματος στον κόσμο και η επένδυση στην ακουστική αντίληψή μου -και όχι μόνο- που κάνει ξεκάθαρο το τι αφηγείται ο συγκεκριμένος ήχος. Στην τάξη της μαγείας, όπως και σε κάθε τι μαγικό, συμβαίνει κάτι περίεργο. Ξεκινώντας από το απογυμνωμένο ομοίωμα, ακούω πάλι τα χαρακτηριστικά μίας κυματομορφής. Όσο ξεκινώ να πραγματοποιώ τη φαινομενολογική μου πρόσθεση, το σήμα το αναγνωρίζω αρχικά σαν λευκό θόρυβο και συνεχίζοντας να αφαιρώ παρενθέσεις και να αφήνω την αντίληψή μου να τοποθετήσει το σήμα στον κόσμο, ακούω θαλάσσια κύματα. Το περίεργο εδώ είναι πως δε μπορώ να εφαρμόσω την εποχή στο σήμα της πραγματικότητας για να τα συγκρίνω, καθώς τέτοια δεν υπάρχει και το ομοίωμα είναι ομοίωμα μόνο, όταν γίνει αντιληπτό το νόημα και η υπόνοια της πραγματικότητας, την απουσία της οποίας αποκρύπτει. Η διαδικασία αυτή τέλος δεν έχει κανένα νόημα, όταν προσπαθήσω να την εφαρμόσω στο αμιγές ακουστικό προσομοίωμα. Όπως ήδη συμπεράνα, δεν υπάρχει κάποια φυσική άποψη στην οποία θα μπορούσα να εφαρμόσω την εποχή.⁴⁹ Αν ξεκινήσω και εδώ ανάποδα, φυσικά και ακούω μια κυματομορφή με όλα τα χαρακτηριστικά της, η οποία είναι απολύτως ίδια με αυτό που αντιγράφει, γιατί πρόκειται για ακριβώς το ίδιο πράγμα, εφόσον το αμιγές ακουστικό προσομοίωμα προηγείται της πραγματικότητας και αντιγράφει μόνο τον εαυτό του. Αρχίζοντας να αφαιρώ παρενθέσεις, δε βρίσκω κανένα επιπλέον νόημα, έως ότου φτάσω να αφαιρέσω και την τελευταία. Τότε μόνο το αμιγές ηχητικό προσομοίωμα μου αποκαλύπτει το ρόλο του στο ακουστικό γίνεσθαι, καθώς χρειάζεται να λειτουργήσει μέσα στον κόσμο και ακούγοντας το πόσο εξωπραγματικό είναι μέσα σε αυτόν, δημιουργώντας μία δική του ακουστική φυσική άποψη, αποκτά νόημα η ύπαρξή του.

⁴⁹ Βλέπε σελ. 146.

Η αντίληψη λοιπόν, και πιο συγκεκριμένα η ακουστική μου αντίληψη, όταν μιλώ για μεταμόρφωση του ηχητικού σήματος, παίζει ιδιαίτερο ρόλο. Το πώς ακούω κάτι και πώς αυτό μου γίνεται αντιληπτό, το εδραιώνει σε μία τάξη. Το σήμα της μυστηριακής τάξης, όπως και να το ακούσω, είναι ένα πιστό ομοίωμα της πραγματικότητας. Το αντίστοιχο της τάξης του κακού πρέπει να ακουστεί μέσα σε ένα οριοθετημένο αντιληπτικό πλαίσιο, προκειμένου να αφηγηθεί αφηρημένα για την πραγματικότητα, ενώ για το ηχητικό σήμα της τάξης της μαγείας ισχύει το ίδιο, προκειμένου όμως να αποκρύψει με πολύ συγκεκριμένο τρόπο την απουσία πραγματικότητας πίσω από το ομοίωμα. Τέλος, το αμιγές ηχητικό προσομοίωμα δημιουργεί το ίδιο το αντιληπτικό πλαίσιο, μέσα από το οποίο παρατηρείται δημιουργώντας ένα αμάλγαμα από τη συνένωση της φυσικής άποψης με τη δική του.

ΔΙΑ-ΜΕΣΟΥ

Ο δεύτερος καταλυτικός παράγοντας της μεταμόρφωσης του ηχητικού σήματος είναι το μέσον. Υπάρχει ξεκάθαρα μία σχέση της επιρροής του μέσου στην οντολογική μετάβαση του ηχητικού σήματος από τη μία τάξη στην άλλη σε συνάρτηση με τον χρόνο. Αυτό συμβαίνει γιατί καθώς ακολουθούμε το βέλος του χρόνου από το παρελθόν προς το παρόν, τα διάφορα παραγωγικά και αναπαραγωγικά μέσα εξελίσσονται, με τρόπο τέτοιο που πολλαπλασιάζουν τις δυνατότητες μετατροπής, επεξεργασίας, αναπαραγωγής, σύνθεσης και παραγωγής του ηχητικού σήματος. Τα χέρια του δημιουργού έχουν πλέον λυθεί και το μόνο το οποίο μπορεί να σταθεί σαν εμπόδιο στη χρήση και την εξέλιξη των ακουστικών αισθητηριακών δυνατοτήτων είναι η πιθανή έλλειψη οράματος, φαντασίας και ευρηματικότητας. Τώρα που το ταξίδι μου στην ακουστική υπερπραγματικότητα έχει φτάσει στο τέλος του, μπορώ να εξετάσω με τρόπο νηφάλιο την επιρροή αυτή του μέσου στο ηχητικό σήμα και πώς σε συνδυασμό με την αντίληψη δρα με καταλυτικό τρόπο στη μεταμόρφωση του ηχητικού σήματος και τη μεταπήδησή του από την ακουστική πραγματικότητα στις διάφορες τάξεις του ακούγεσθαι.

Όσον αφορά τα ηχητικά ομοιώματα των διαφόρων τάξεων, δεν ισχύει το ότι δεν υπήρχαν, έως ότου να εμφανιστεί ένα μέσο το οποίο θα μπορούσε να αποτελεί την αιτία της δημιουργίας τους. Μία μικρή αναδρομή στο ταξίδι που πραγματοποίησα πίσω από της πόρτες των διαφόρων τάξεων του ακούγεσθαι, μπορεί εύκολα να μου το υποδείξει αυτό. Αρκεί να θυμηθώ πως η Ηχώ ξεγέλασε τον Νάρκισσο με το μέσον να μην είναι τίποτε άλλο

από τον χώρο. Θυμάμαι επίσης πως το βιολί μιμήθηκε το πέταγμα της μέλισσας και αναπολώ πως σε ένα θέατρο περασμένων αιώνων ηχούσαν κεραυνοί δημιουργημένοι φαινομενικά από το τίποτα, δηλαδή από μεταλλικές παλλόμενες λαμαρίνες, οι οποίες αποκρύπτοντας τη μη ύπαρξη πραγματικού, έκαναν το κοινό να νομίζει πως ακούει μία πραγματικότητα η οποία όμως απουσιάζει. Τέλος, θυμάμαι πως ο ήχος κρούσης μετάλλου, δηλαδή μίας καμπάνας, δημιούργησε τη νέα ακουστική πραγματικότητα της επίκλησης του Θεού και των αγγέλων, να πολεμήσουν ακάθαρτα πνεύματα προστατεύοντας την ψυχή ενός νεκρού καθώς το σώμα του κατευθύνεται προς τον ενταφιασμό του. Σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, τα μέσα δεν όφειλαν την ύπαρξή τους και τη δράση τους σε κάποια εξεζητημένη τεχνολογία. Δεν υπήρχαν ηχητικά αναπαραγωγικά μέσα, ούτε ψηφιακές μηχανές δημιουργίας προσομοιώσεων. Επίσης, δεν υπήρχε η δυνατότητα επεξεργασίας του ηχητικού σήματος και μεταμόρφωσης του ίδιου προς τέρψη του δημιουργού και του ακροατηρίου. Επομένως, η καταλυτική δράση του μέσου, για την οποία μιλώ, δεν αφορά την ύπαρξη των διάφορων τάξεων του ακούγεσθαι ανά εποχή, αλλά τη συγκέντρωσή τους.

Το βέλος του χρόνου προχωράει προς μία κατεύθυνση και η ηχητική υπερπραγματικότητα ακολουθεί. Η εντροπία αυξάνεται και με τον ίδιο τρόπο αυξάνονται οι πιθανότητες και επομένως και οι δυνατότητες. Κάποιος θα μπορούσε να ισχυριστεί πως ένας δίσκος βινυλίου παίρνει το φαινομενικά αφηρημένο, δηλαδή το αιθέριο, δηλαδή το άτακτο και το χαράσσει σε μία επιφάνεια μετατρέποντάς το σε κάτι πιο συγκεκριμένο, το οποίο είναι σε τάξη και έτοιμο να απελευθερωθεί μόνο όταν κάποια ή κάποιος το αποφασίσει. Επομένως θα μπορούσε να ισχυριστεί πως εδώ το βέλος του χρόνου αντιστρέφεται. Αυτό θα ήταν λάθος, γιατί η δημιουργία αυτού του σκληρού, του απτού και του συγκεκριμένου δίσκου που φυλακίζει το ηχητικό σήμα, απαιτεί μεγάλα ποσά ενέργειας που καταναλώνονται προκειμένου να δημιουργηθεί. Η αύξηση αυτή της εντροπίας όμως γίνεται εμφανής και από τον πολλαπλασιασμό των δυνατοτήτων που προσφέρει η χάραξη του ήχου σε ένα δίσκο βινυλίου. Όσον αφορά το ίδιο το ηχητικό σήμα, παρόλο που φαίνεται να έχει γίνει πιο σταθερό και συγκεκριμένο, ουσιαστικά αποκτά ιδιότητες οι οποίες επαυξάνουν τις πιθανότητες και άρα το τυχαίο στοιχείο, όπως είναι για παράδειγμα η αναπαραγωγή του σε διάφορους χώρους ή η χρήση του από τους D.J. ραπ συγκροτημάτων στα τέλη της δεκαετίας του 1980. Το βέλος του χρόνου λοιπόν, προχωρά και μαζί προχωρά και η επαύξηση των δυνατοτήτων τόσο των αναπαραγωγικών, όσο και των παραγωγικών μέσων σε ό,τι αφορά τη δημιουργία νέων ακουστικών οντοτήτων. Το αποτέλεσμα είναι, ενώ τα ηχητικά ομοιώματα στο παρελθόν υπάρχουν, το μέσον ακολουθώντας αυτό το

βέλος του χρόνου, να καταλύει αυτή τη διαδικασία της μεταμόρφωσης του ηχητικού σήματος τόσο ποιοτικά όσο και ποσοτικά. Η εμφάνιση νέων μέσων δημιουργεί μια αλυσιδωτή αντίδραση. Ένας **εφευρέτης** δύο αιώνες πριν, μετέδωσε στιγμιαία και σε μεγάλη απόσταση το ερώτημα: *Τι έκανε ο Θεός;* (Morse, 1844). Πρόκειται για το πρώτο μήνυμα που εστάλη άυλα μέσω του τηλεγράφου. Σύμφωνα με τα λεγόμενα του **γκουρού** των μέσων, ένας **ρομαντικός** ποιητής ανταποκρίθηκε άμεσα στις νέες δυνατότητες αυτού του μέσου και ξεκίνησε να γράφει για αυτό. Σύμφωνα πάντα με τον γκουρού, η εφεύρεση του τηλεγράφου είχε ως αποτέλεσμα ο ρομαντικός να εφεύρει δύο νέες μορφές τέχνης του λόγου. Συγκεκριμένα επινόησε ταυτόχρονα δύο νέες τεχνικές επικοινωνίας που ήταν προηγουμένως άγνωστες στη λογοτεχνία, ή σχεδόν άγνωστες· το συμβολικό ποίημα και το αστυνομικό μυθιστόρημα (McLuhan, 1958, σ. 17).

Παρόμοια είναι η επιρροή των μέσων και της εξέλιξής τους στον τομέα μου, την τέχνη του ήχου. Ενώ τα διάφορα ομοιώματα μπορεί να ήταν από πάντα εκεί, η εξέλιξη των μέσων συνεπάγεται την εξέλιξή τους με διαφορετικό τρόπο, μετατοπίζοντάς τη χημική ισορροπία της συμβολικής αμφίδρομης αντίδρασης:

$$[Πρ] \rightleftharpoons [Μτ] \rightleftharpoons [Τκ] \rightleftharpoons [Τμ] \rightleftharpoons [Απ]$$

Όπου $[Πρ]$ είναι η ακουστική πραγματικότητα, $[Μτ]$ είναι η Μυστηριακή τάξη, $[Τκ]$ είναι η τάξη του κακού, $[Τμ]$ είναι η τάξη της μαγείας και $[Απ]$ το αμιγές προσομοίωμα. Συμβολικά σε κάθε εποχή υπάρχει μία ποιοτική και ποσοτική ισορροπία μεταξύ των στοιχείων που αναγράφονται. Με την πάροδο του χρόνου και την εφεύρεση νέων ηχητικών -και όχι μόνο- παραγωγικών και αναπαραγωγικών μέσων, επηρεάζεται η ισορροπία από το μέσον-καταλύτη, με αποτέλεσμα από εποχή σε εποχή να εμφανίζονται κυρίαρχες τάξεις ομοιωμάτων σε όλο και μεγαλύτερη συγκέντρωση σε σχέση με τις άλλες. Επίσης όμως, η μετατόπιση είναι και ποιοτική, καθώς ολοένα και περισσότερα διαφορετικά ομοιώματα γίνονται διαθέσιμα λόγω κάποιων νέων δυνατοτήτων που προσφέρονται. Το ψυχολογικό βέλος του χρόνου δε με αφήνει να θυμηθώ το μέλλον, ωστόσο μπορώ να θυμηθώ το παρελθόν και να παρατηρήσω το παρόν. Αυτό που βλέπω, όταν κοιτώ προς τα πίσω, είναι πως καθώς νέα μέσα εισάγονται στην εξίσωση, οι δυνατότητες αυξάνονται και άρα αυξάνεται και η εντροπία του συστήματος. Κατά την διαδικασία αυτή η ισορροπία μεταξύ των στοιχείων της αντίδρασης τείνει να μετακινηθεί προς τα δεξιά· σε λιγότερη πραγματικότητα και περισσότερη, πολυπλοκότερη υπερπραγματικότητα.

Παρόλο που το ταξίδι μου είχε αρχή και τέλος, η ουσία της αναζήτησής μου κρύβεται στην πορεία που διέγραψα. Ταξίδι και προορισμός είναι ένα και το αυτό. Μέσα από αυτή την πορεία, δεν ανακάλυψα τον τροχό. Ωστόσο το ταξίδι μου διαγράμμισε ένα νέο δρόμο, μία νέα διάσταση, όπου ο τροχός του θεωρητικού και του καλλιτέχνη του ήχου μπορεί να κυλήσει προσφέροντας εναλλακτικές διαδρομές, τόσο όσον αφορά το δημιουργικό κομμάτι, όσο και το φιλοσοφικό. Βίωσα πως το ηχητικό σήμα οντολογικά μεταμορφώνεται επηρεαζόμενο από διάφορους παράγοντες, όπως είναι ο χρόνος, η αντίληψη, τα μέσα, η ακουστική ενσυναίσθηση και η θέληση του δημιουργού. Όλο αυτό το νοητικό ταξίδι ξετυλίχθηκε μέσα από δημιουργική διαδικασία. Κάθε πόρτα που διάβηκα ήταν ένα καλλιτεχνικό έργο και η διανοητική, φιλοσοφική και πρακτική μάχη της κατανόησης του ηχητικού σήματος ως σημείου-συμβόλου. Στην αρχή είχα προβλέψει για την πορεία αυτή πως ξεκινά με την αντιμετώπιση του σήματος ως σημείου, την κατανόηση της διττής φύσης του, τη διασύνδεση -ή τον διαχωρισμό, εάν χρειάζεται- του σημαίνοντος και του σημαινομένου. Συνεχίζεται με την κατανόηση του τρόπου με τον οποίο το σήμα υφίσταται μεταμόρφωση ανάλογα με παράγοντες, όπως τα μέσα και η αντίληψη. Εμβαθύνει με την αναγνώριση των τάξεων του ακούγεσθαι, που αντιστοιχούν σε μια παρατηρούμενη εποχή, υπογραμμίζοντας έτσι τη σχέση μέσων και μηνύματος και τις τρέχουσες φιλοσοφικές προσεγγίσεις, προτού τελικά αποκαλύψει τη δυνατότητα αληθινών πρακτικών για την εύρεση ή τη δημιουργία αλήθειας εκεί που δεν υπάρχει (Messinezis, 2017, σ. 149).

Η πρόβλεψη αυτή μπορεί να μην ήταν απολύτως ακριβής και η πορεία να παρεξέκλινε, ωστόσο η ουσία παρέμεινε η ίδια. Τα χιλιάδες συγγράμματα τα οποία μιλούν για τον ήχο, τα δεκάδες χιλιάδες έργα τα οποία χρησιμοποιούν τον ήχο ως βασικό δομικό υλικό δημιουργικής έκφρασης, πάντοτε αφουγκράζονται αυτό το φαντασμαγορικό βασίλειο από δύο διαφορετικά σημεία ακρόασης: Το *τί ακούγεται* από τη μία πλευρά και το *πως ακούγεται* από την άλλη. Η απλή παρατήρησή πως στην τέχνη του ήχου, ειδικά στην εποχή μας, χρησιμοποιείται πλήθος ήχων, οι οποίοι είτε αντιγράφουν, είτε εκπροσωπούν, προσομοιώνουν, αναπαράγουν, αποκρύπτουν ή και δημιουργούν κάποια νέα ακουστική πραγματικότητα, άνοιξε ένα μουσικό κουτί της Πανδώρας, από το οποίο ξεπήδησαν ηχητικά ομοιώματα διαφόρων μορφών, ειδών, σκοπών και χρηστικής αξίας. Δεν μπορούσα παρά να αναρωτηθώ αν αυτά που είχαν γράψει οι διάφοροι μεταμοντερνιστές φιλόσοφοι

για τον κόσμο του απτού και της εικόνας-συμβόλου, με κάποιο τρόπο έχουν κάποια σχέση με την ακουστική πραγματικότητα και συνεπώς με την ακουστική υπερπραγματικότητα. Βουτώντας λοιπόν στον κόσμο της ακουστικής υπερπραγματικότητας, δημιούργησα συνειδητά χρησιμοποιώντας αποκλειστικά ομοιώματα των διαφόρων τάξεων. Κάθε δημιουργική πράξη ήταν ένα διάβα πέρα από μία πόρτα του υπερπραγματικού. Λερώνοντας τα χέρια μου, άφησα τα ομοιώματα να μου πουν τα ίδια ποια είναι η σχέση τους με την ακουστική πραγματικότητα, πώς δημιουργούνται, τι μπορούν να εξυπηρετήσουν και πώς διαδραματίζουν ρόλο στο ακουστικό ισοδύναμο αυτού που ο **διορατικός** αποκαλεί προπόρευση των ομοιωμάτων.⁵⁰

Το ταξίδι μου λοιπόν έχει ολοκληρωθεί. Η διαδρομή διαγράμμισε το εναλλακτικό πλαίσιο προσέγγισης της ακουστικής πραγματικότητας και της μετάβασης στον ολοένα και πιο κυρίαρχο κόσμο της ακουστικής υπερπραγματικότητας. Προσδοκώ πως το πλαίσιο αυτό θα εμπνεύσει νέα ταξίδια με σχετιζόμενους μεν, αλλά διαφορετικούς προορισμούς. Μία μελλοντική ταξιδεύτρια ή ταξιδευτής θα μπορούσε να διαβεί μία από τις πόρτες των ακουστικών ομοιωμάτων και να προχωρήσει βαθύτερα. Μέσα από ένα τέτοιο ταξίδι πιθανότατα θα αναδυθούν νέες τεχνικές δημιουργίας ακουστικών οντοτήτων και νέοι τρόποι χρήσης και παρουσίασής τους, βασισμένοι στις ιδιότητες που ανέδειξε το δικό μου ταξίδι. Παρομοίως επίδοξοι ταξιδευτές ή ταξιδεύτριες μπορούν να εμβαθύνουν στις επιμέρους τάξεις του ακούγεσθαι και να ανακαλύψουν τόσο θεωρητικές όσο και πρακτικές αλήθειες, οι οποίες χρειάζονται περισσότερο χρόνο και εξειδικευμένη αφοσίωση προκειμένου να αποκαλυφθούν. Ο δρόμος έχει διαγραμμιστεί. Πέρα από τις τάξεις του ακούγεσθαι, ως στάδια της ακουστικής κατάστασης και του ηχητικού σήματος-συμβόλου, καθώς εξελίσσεται ακολουθώντας την οντολογική του μεταμόρφωση, κάποια ή κάποιος πλέον μπορεί να μελετήσει το πως στο όλον της ακουστικής πραγματικότητας, το φαινόμενο της προπόρευσης των ομοιωμάτων αλληλοεπιδρά με το σήμερα και την πράξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Μέσα από το ταξίδι μου, πέρα από τη μελέτη των ακουστικών ομοιωμάτων, ως φυσική συνέπεια αναδείχθηκε και η ακουστική υπερπραγματικότητα. Απέφυγα την υιοθέτηση κριτικής στάσης απέναντί της. Τη δέχομαι ως φυσική εξέλιξη των πραγμάτων και του κόσμου και προσδοκώ μελλοντικές ερευνήτριες και ερευνητές να εμβαθύνουν σε αυτή την κατάσταση, να τη μελετήσουν, να γράψουν για

⁵⁰ Βλέπε σελ. 11.

αυτήν και να δημιουργήσουν νέες πραγματικότητες, οι οποίες βρίσκονται σε αρμονία ή δυσαρμονία με την ακουστική πραγματικότητα. Όλα αυτά γιατί ακόμα και αν έχει περάσει πάνω από ένας αιώνας από τότε που το είχε γράψει ο **φουτουριστής**, τα αυτιά μας απέχοντας πολύ από το να είναι ικανοποιημένα, εξακολουθούν να αναζητούν μεγαλύτερες ακουστικές συγκινήσεις (Russolo, 1967, σ. 6).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αλχημεία. (2002). Στο Γ. Μπαμπινώτης (Επιμ.), *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* (Δεύτερη Έκδοση). Κέντρο Λεξικολογίας.
- Αμάλαμα. (2002). Στο Γ. Μπαμπινώτης (Επιμ.), *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* (Δεύτερη Έκδοση). Κέντρο Λεξικολογίας.
- Κουζούπης, Σ., Τριπολιτάκης, Ζ., Δασκαλάκη, Ν., & Παπαδάκης, Π. (2014). Ειδικό ενυδρείο για την ακρόαση υποβρύχιων ήχων που παράγουν ορισμένα είδη ψαριών. *3ο Συνέδριο Ακουστικής Οικολογίας. Ακουστική Οικολογία και Εκπαίδευση*, 109–118.
- Κουμανίδης, Σ. (1884). *Similis*. Στο *Λεξικόν Λατινοελληνικόν*. Παρά τοις εκδόταις Κ. Αντωνιάδη Σ. Κ. Βλαστώ.
- Μεσσηνέζης, Λ., & Λουφόπουλος, Α. (2018). Αμάλαμα. Αλχημικές πρακτικές στην ηχητική τέχνη. *5ο Συνέδριο Ακουστικής Οικολογίας. Ήχος, Βίωμα, Εκπαίδευση*, 52–57.
- Μνιέστρης Ανδρέας. (2014). Σχετικά με την απόδοση στα ελληνικά μερικών βασικών όρων της θεωρίας του Pierre Schaeffer. *3ο Συνέδριο Ακουστικής Οικολογίας «Ακουστική Οικολογία και Εκπαίδευση»*, 14–21.
- Μπαλαφούτας, Γ. (1993). *Νίκος Ρέλλιας 1892-1969: Ο συνθέτης κι ερμηνευτής του δημοτικού τραγουδιού*. Αθήνα.
- Μπουμπάρης, Ν. (2015). Αναλύοντας την ακουσματική εμπειρία—Προς μια πολιτισμική κοινωνιολογία του ήχου. *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 10, 207–247.
- Οβιδίου Μεταμορφώσεων* (Γ. Παπάς & Φ. Παπάς, Μτφ.; Δεύτερη Έκδοση). (1886). Ανέστης Κωνσταντινίδης.
- Πλάτων. (2016). *Σοφιστής* (Δ. Γληνός, Μτφ.). Ι. Ζαχαρόπουλος.
- Πραγματικότητα. (2002). Στο Γ. Μπαμπινώτης (Επιμ.), *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* (Δεύτερη Έκδοση). Κέντρο Λεξικολογίας.

Σιγή. (2002). Στο Γ. Μπαμπινιώτης (Επιμ.), *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* (Δεύτερη Έκδοση). Κέντρο Λεξικολογίας.

- Augst, B. (1965). Descartes's Compendium on Music. *Journal of the History of Ideas*, 26(1), 119–132. <https://doi.org/10.2307/2708403>
- Barret, E., & Bolt, B. (Επιμ.). (2010). *Practice as research. Approaches to creative arts enquiry*. I.B.Tauris & Co Ltd.
- Baudrillard, J. (1993). *Symbolic Exchange and Death* (Revised). SAGE.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press.
- Bennett-Carpenter, B. (2000). The Divine Simulacrum of Andy Warhol: Baudrillard's light on the Pope of Pop's 'Religious Art'. *Journal for Cultural and Religious Theory*, 1(3), 1–36.
- Blum, H. F. (2015). *Time's Arrow and Evolution*. Princeton University Press.
- Borges, J. L. (1998). On the Exactitude of Science. Στο A. Hurley (Μτφ.), *Collected Fictions*. Penguin.
- Cage, J. (2012). *Silence: Lectures and writings*. Wesleyan University Press.
- Camus, A. (1955). *The Myth of Sisyphus* (J. O'Brien, Μτφ.). Vintage Books.
- Capek, K. (1923). *R.U.R.* (P. Selver & N. Playfair, Μτφ.). Samuel French.
- Chion, M. (2009). *Guide to sound objects* (J. Dack & C. North, Μτφ.). Monoskop.org. https://monoskop.org/File:Chion_Michel_Guide_To_Sound_Objects_Pierre_Schaeffer_and_Musical_Research.pdf
- Church Bells. (1868). *Watson's Art Journal*, 8(20), 261–263.
- Clarke, J. B., Hastie, J. W., Kihlberg, L. H. E., Metselaar, R., & Thackeray, M. M. (1994). Definitions of terms relating to phase transitions of the solid state (IUPAC Recommendations 1994). *Pure and Applied Chemistry*, 66(3), 577–594. <https://doi.org/10.1351/pac199466030577>

- Collins, K. (2016). Game sound in the mechanical arcades: An audio archaeology. *The international Journal of computer game research*, 16(1).
- Cox, C. (2011). Beyond Representation and Signification: Toward a sonic materialism. *Journal of Visual Culture*, 10(2), 145–161. <https://doi.org/10.1177/1470412911402880>
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Μτφ.). University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1990). *The Logic of Sense* (C. V. Boundas, Επιμ.; M. Lester, Μτφ.). The Athlone Press.
- Deleuze, G. (1995). *Negotiations, 1972-1990* (M. Joughin, Μτφ.). Columbia University Press.
- Deleuze, G. (2004). *Difference and Repetition*. A&C Black.
- Dick, P. K. (1968). *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Doubleday.
- Eco, U. (2014). *Travels in Hyperreality*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Eddington, A. S. (1928). *The nature of the physical world*. The Macmillan Company. <http://archive.org/details/natureofphysical00eddi>
- Farnell, A. (2007). *An introduction to procedural audio and its application in computer games*. 23.
- Farnell, A. (2010). *Designing Sound*. MIT Press.
- Harkness, J. M. (2002). In Appreciation. A Lifetime of Connections: Otto Herbert Schmitt, 1913—1998. *Physics in Perspective*, 4(4), 456–490. <https://doi.org/10.1007/s000160200005>
- Hawking, S. W. (2017). *A Brief History of Time*. Bantam Books. <https://www.penguinrandomhouse.com/books/77010/a-brief-history-of-time-by->
- Hemmat, Y., & Shabrang, H. (2020). *Hyperreal world and simulated identities in Do Androids Dream of Electric Sheep?* 3, 161–170.
- Hockney, D. (2006). *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the old masters*. Thames & Hudson.

- Holmyard, E. J. (2012). *Alchemy*. Dover Publications.
- Husserl, E. (2012). *Ideas: General Introduction to pure phenomenology* (W. R. B. Gibson, Μτφ.). Routledge.
- Jee, E.-S., Jeong, Y.-J., Kim, C. H., & Kobayashi, H. (2010). Sound design for emotion and intention expression of socially interactive robots. *Intelligent Service Robotics*, 3(3), 199–206. <https://doi.org/10.1007/s11370-010-0070-7>
- Jung, C. G. (2014). *Psychology and Alchemy*. Routledge.
- Kahn, D. (1997). John Cage: Silence and Silencing. *The Musical Quarterly*, 81(4), 556–598.
- Kane, B. (2007). L’Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction. *Organised Sound*, 12(1), 15–24. <https://doi.org/10.1017/S135577180700163X>
- Kane, B. (2014). *Sound Unseen: Acousmatic sound in theory and practice*. Oxford University Press.
- Kim-Cohen, S. (2009). *In the Blink of an Ear: Toward a non-cochlear sonic art*. A&C Black.
- LaBelle, B. (2010). *Acoustic Territories. Sound culture and everyday life*. Continuum.
- Labelle, B. (2020). *Sonic Agency: Sound and emergent forms of resistance*. MIT Press.
- Lawlor, L. (2003). The beginnings of thought. Στο P. Patton & J. Protevi (Επιμ.), *Between Deleuze and Derrida*. A&C Black.
- Leibniz, G. W. F. von. (1989). *Philosophical Essays* (R. Ariew & D. Garber, Επιμ.). Hackett Publishing.
- Lopez, F. (2004). Profound listening and environmental sound matter. Στο C. Cox & D. Warner (Επιμ.), *Audio Culture: Readings in Modern Music* (σσ. 82–86). A&C Black.
- Massie, S. (1980). *Land of the Firebird: The beauty of old Russia*. HeartTree Press.
- McLuhan, M. (1958). Speed of Cultural Change. *College Composition and Communication*, 9(1), 16–20. <https://doi.org/10.2307/354088>
- McLuhan, M. (2003). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Gingko Press.

- Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Invisible*. Northwestern University Press.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Phenomenology of Perception* (C. Smith, Μτφ.). Routledge.
- Messinezis, L. (2017). Aural simulacra: The signal's path to metamorphosis. *Technoetic Arts*, 15(2), 143–150.
- Michelangelo. (1504). *David* [Μάρμαρο]. Galleria dell'Accademia.
- Mori, M. (2012). The Uncanny Valley [From the Field] (K. F. MacDorman & N. Kageki, Μτφ.). *IEEE Robotics Automation Magazine*, 19(2), 98–100.
<https://doi.org/10.1109/MRA.2012.2192811>
- Parikka, J. (2010, Ιανουάριος 4). *Resetting Theory. Archaeologies of media art* (G. Hertz) [Interview]. <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=631>
- Parikka, J. (2013). *What is Media Archaeology?* Polity Press.
- Passuth, K., & Moholy-Nagy, L. (1987). *Moholy-Nagy*. Thames and Hudson.
- Pollock, D. (1999). *Skywalking: The life And films of George Lucas*. Hachette Books.
- Puronas, V. (2014). Sonic Hyperrealism: Illusions of a non-existent aural reality. *The New Soundtrack*, 4(2), 181–194. <https://doi.org/10.3366/sound.2014.0062>
- Rindler, W. (1956). Visual Horizons in World Models. *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society*, 116(6), 662–677. <https://doi.org/10.1093/mnras/116.6.662>
- Risset, J.-C. (1996). Real-world sounds and simulacra in my computer music. *Contemporary music review*, 15(1–2), 29–47.
- Roads, C. (2004). *Microsound*. MIT Press.
- Rowling, J. K. (2017). *Ο Χάρι Πότερ και η Φιλοσοφική Λίθος*. Pottermore Publishing.
- Rulandus, M. (2014). *A Lexicon of Alchemy* (eBook Edition). Jazzybee Verlag.
- Russolo, L. (1967). *The Art of Noise* (R. Filliou, Μτφ.). Something Else Press).
- Saussure, F. de. (2013). *Course in General Linguistics* (R. Harris, Μτφ.). A&C Black.

- Schaeffer, P. (2004). Acousmatics. Στο C. Cox & D. Warner (Επιμ.), *Audio Culture: Readings in Modern Music* (σσ. 76–79). A&C Black.
- Schaeffer, P. (2012). *In Search of a Concrete Music*. Univ of California Press.
- Schaeffer, P. (2017). *Treatise on Musical Objects: An essay across disciplines*. Univ of California Press.
- Schafer, R. M. (1993). *The Soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Simon and Schuster.
- Schjeldatil, P. (1970, Μάρτιος 8). Moholy-Nagy Champion of a Doomed and Heroic Cause. *The New York Times*, 21.
- Schmitt, O. H. (1969). Some interesting and useful biomimetic transforms. *Third Int. Biophysics Congress, 1069*, 197.
- Schöning, K., & Cory, M. E. (1991). The Contours of Acoustic Art. *Theatre Journal*, 43(3), 307–324. <https://doi.org/10.2307/3207586>
- Schroeder, F. (2015). Bringing practice closer to research – seeking integrity, sincerity and authenticity. *International Journal of Education Through Art*, 11(3), 343–354.
- Shelley, M. (2012). *Frankenstein* (Third Edition). Broadview Press.
- Sign. (2010). Στο A. Stevenson (Επιμ.), *Oxford Dictionary of English*. Oxford University Press.
- Simmons, A. (1982). *French Philosophers in the 20th Century*. MacMillan.
- Simulacrum. (2010). Στο A. Stevenson (Επιμ.), *Oxford Dictionary of English*. Oxford University Press.
- Stephenson, N. (1992). *Snow Crash*. Random House Worlds.
- Stevenson, A. (Επιμ.). (2010). *Oxford Dictionary of English*. Oxford University Press.
- Trimmer, J. D. (1980). The Present Situation in Quantum Mechanics: A Translation of Schrödinger's 'Cat Paradox' Paper. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 124(5), 323–338. JSTOR.

- Vincent, J. F. V., Bogatyreva, O. A., Bogatyrev, N. R., Bowyer, A., & Pahl, A.-K. (2006). Biomimetics: Its practice and theory. *Journal of the Royal Society Interface*, 3(9), 471–482. <https://doi.org/10.1098/rsif.2006.0127>
- Voegelin, S. (2010). *Listening to noise and silence. Towards a philosophy of sound art*. Continuum.
- Wishart, T. (1993). From Architecture to Chemistry. *Interface*, 22(4), 301–315. <https://doi.org/10.1080/09298219308570639>
- Wishart, T. (1994). *Audible Design*. Orpheus the pantomime.
- Wright, M. P. (2016). The Thing about Microphones. *Leonardo Music Journal*, 26, 60–63. https://doi.org/10.1162/LMJ_a_00977

- Καπέλλος, Κ., & Μητρόπουλος, Γ. (2020). Νίκος Ρέλλιας (1892-1969) ο συνθέτης του ραδιοφωνικού μας σήματος. *Πάλκο*. <https://palko.gr/nikos-rellias-1892-1969-o-synthetis-toy-radiofonikoy-mas-simatos/>
- Κλάδης, Ά. (2021, Οκτώβριος 13). *Ηλίας Χατζηχριστοδούλου: Ας χαθούμε σε μια γειτονιά, όπου το παρελθόν συναντάει ψηφιακά το μέλλον*. Αθηνόραμα. <https://www.athinorama.gr/texnes/2551864/ilias-xatzixristodoulou-as-xathoume-se-mia-geitonia-ouou-to-parelthon-sunantaei-psifiaka-to-mellon/>
- Προσομοίωση εικόνας δορυφόρου*. (χ.χ.). Εθνική Μετεωρολογική Υπηρεσία. Ανακτήθηκε 3 Νοέμβριος 2022, από http://www.emy.gr/emv/el/forecast/fc_sat
- Αρ. (1991, Φεβρουάριος 8). James MacDonald, 84, Mickey Mouse's Voice. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1991/02/08/obituaries/james-macdonald-84-mickey-mouse-s-voice.html>
- Ben Burtt Interview: The Sound of Lightsabers*. (2014, Φεβρουάριος 1). https://www.youtube.com/watch?v=TJQ3_tipGEY
- Beyer, C. (2022). Edmund Husserl. Στο E. N. Zalta & U. Nodelman (Επιμ.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2022). Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/win2022/entries/husserl/>
- Britannica, T. E. of E. (2018). Musique Concrète. Στο *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/musique-concrete>
- Britannica, T. E. of E. (2022). Hermann Minkowski. Στο *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Hermann-Minkowski>
- Cusack, P. (2011). *Sonic journalism*. Sounds from dangerous places. <https://sounds-from-dangerous-places.org/sonic-journalism>
- Kang, Y. (2014, Ιανουάριος 20). Jean Baudrillard. The orders of Simulacra. *Yiyun Kang: RESEARCH*. <https://kangyy1.wordpress.com/2014/01/20/jean-baudrillard-the-orders-of-simulacra/>

- Morse, S. F. B. (1844). *First telegraphic message—24 May 1844* [Image]. Library of Congress, Washington, D.C. 20540 USA. <https://www.loc.gov/resource/mmorse.071009/>
- Myers, A. (2018, Ιανουάριος 20). *Carl Jung Biography*. Wayback Machine. <https://web.archive.org/web/20180120004057/http://soultherapynow.com/articles/carl-jung.html>
- Onyisi, P. (2012, Οκτώβριος 23). *Higgs boson FAQ*. UT ATLAS. <https://wikis.utexas.edu/display/utatlas/Higgs+boson+FAQ>
- Peter Cusack. (χ.χ.). Kunstradio. Ανακτήθηκε 19 Οκτώβριος 2022, από <http://www.kunstradio.at/BIOS/cusackbio.html>
- Prix Forum III - Apostolos Loufopoulos—EN. (2011). <https://www.youtube.com/watch?v=yi3xDixtPOA>
- Ritorno 2015. (2016, Ιούνιος 17). *Ο «Τσομπανάκος» και η ΕΡΤ*. <https://ritorno2015.com/2016/06/17/3303/>
- Stanska, Z. (2021, Ιανουάριος 8). *Mysterious Road from Edvard Munch's The Scream* | DailyArt Magazine. DailyArtMagazine.Com - Art History Stories. <https://www.dailyartmagazine.com/the-mysterious-road-of-the-scream-by-edvard-munch/>
- Tatooine. (χ.χ.). Wookieepedia. Ανακτήθηκε 27 Οκτώβριος 2022, από <https://starwars.fandom.com/wiki/Tatooine>
- The Newsroom. (2009). *Interview: Jimmy MacDonald - The Dundee voice of Disney* [News]. The Scotsman. <https://www.scotsman.com/news/interview-jimmy-macdonald-dundee-voice-disney-2443053>
- Thomas, E. (2020). *Metaverse by sound campus*. Itch.io. <https://sound-campus.itch.io/metaverse>
- Ulanoff, L. (2015, Οκτώβριος 26). *The story of Wah Wah and other Peanuts specials secrets*. Mashable. <https://mashable.com/2015/10/26/peanuts-wah-wah/>

Vitale, T. (2012). *Music Is Everywhere: John Cage At 100*. NPR.Org.
<https://www.npr.org/2012/09/05/160618202/music-is-everywhere-john-cage-at-100>

Wragge-Morley, A. (2018). What happened when I walked into the world's quietest place.
The Guardian. <http://www.theguardian.com/commentisfree/2018/dec/24/what-happened-when-i-walked-into-the-worlds-most-silent-place>

Wright, M. P. (2012). *Interview with Mark Peter Wright* (T. Fischer) [Text]. Tokafi.
<http://www.tokafi.com/15questions/interview-mark-peter-wright/>

- Λουφόπουλος, Α. (2010). *Bee*. <https://www.youtube.com/watch?v=Vv0smhGKlk4>
- Μεσσηνέζης, Λ. (2010). *Forest in a Forest* [Ηχητική εγκατάσταση]. Levendel and Bloch Gallery.
- Μεσσηνέζης, Λ. (2017). *Sisyphus in Bits* [Ηχητική Εγκατάσταση]. 11ο Φεστιβάλ Οπτικοακουστικών Τεχνών - Αναδρομή στο Μέγαρο.
- Μεσσηνέζης, Λ. (2020). *Procession of the Simulacra* [VR]. Ars Electronica Sound Campus Programme.
- Μεσσηνέζης, Λ. (2021a). *Natural Perversion* [Ηχος]. 14ο Φεστιβάλ Οπτικοακουστικών Τεχνών. <https://avarts.ionio.gr/festival/2021/en/artworks/237/>
- Μεσσηνέζης, Λ. (2021b). *Natural Perversion v.2.0* [Ηχητική εγκατάσταση]. 17ο Διεθνές Φεστιβάλ Ψηφιακών Τεχνών της Ελλάδας. <https://2021.adaf.gr/el/installations-el/natural-preversions/>
- Μεσσηνέζης, Λ., & Μπρούζος, Γ. (2019). *Flowers from the Uncanny Valley* [Ηχητική εγκατάσταση]. Φεστιβάλ Πριμαρόλια.
- Περιστεράκη, Έ. Α. (2021). 17ο Διεθνές Φεστιβάλ Ψηφιακών Τεχνών της Ελλάδας, *Tāctus*.
- Στραπατσάκη, Μ., & Τηλιγάδης, Κ. (2017). 11ο Φεστιβάλ Οπτικοακουστικών τεχνών— *Αναδρομή στο Μέγαρο*. <https://avarts.ionio.gr/festival/2017/gr/events/megaron>
- Φλώρος, Ά. (2021). 14ο Φεστιβάλ Οπτικοακουστικών Τεχνών.
- Ψαρράς, Β., & Χαριτωνίδου, Ν. (2019). *Έλα στον Κήπο Μου* [Ομαδική Έκθεση]. Φεστιβάλ Πριμαρόλια, Αίγιο.
- Cusack, P. (2001). *Big Ben* [CD]. Στο *Your favourite London sounds*. London musician's collective.
- Cusack, P. (2012). *Sounds From Dangerous Places* [CD]. ReR Megacorp.
- Ferrari, L. (1970). *Presque Rien No.1* [Βινύλιο]. Deutsche Grammophon.
- Lucas, G. (Σκηνοθέτης). (1977). *Star Wars: Episode IV – A New Hope*. 20th Century Fox.

- Lucier, A. (1981). *I am Sitting in a Room* [Βινύλιο]. Lovely Music.
- Lynch, D. (Σκηνοθέτης). (1990). *Twin Peaks*. Lynch/Frost Productions, Propaganda Films, Spelling Entertainment.
- Magritte, R. (1929). *La Trahison des Images*. Los Angeles county museum of art.
- Melendez, B. (Σκηνοθέτης). (1965, Δεκέμβριος 8). *A Charlie Brown Christmas* [Animation, Comedy, Drama]. Lee Mendelson Film Productions, Bill Melendez Productions, United Feature Syndicate (UFS).
- Messinezis, L. (2020). *Procession of the Simulacra* [VR]. Ars Electronica Sound Campus Programme.
- Michelangelo. (1504). *David* [Μάρμαρο]. Galleria dell'Accademia.
- Munch, E. (1893). *The Scream* [Oil, tempera, pastel and crayon on cardboard]. The National Gallery.
- Rimsky-Korsakov, N. (1969). *The Flight Of The Bumblebee* [Vinyl]. Columbia Masterworks.
- Sharpsteen, B. (Σκηνοθέτης). (1941). *Dumbo*. RKO Radio Pictures.
- Stanton, A. (Σκηνοθέτης). (2008, Ιούνιος 26). *WALL·E* [Animation, Adventure, Family]. FortyFour Studios, Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures.
- Warhol, A. (1962). *Marilyn Diptych* [Silkscreen ink and acrylic paint on 2 canvases]. Tate.
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>
- Wright, M. P. (2008). *A Quiet Reverie* [CDr]. Self-Released.

Εικόνα εξωφύλλου. Τερζόπουλος, Κ. (2017). *Aural Simulacra* [Ψηφιακό σκίτσο].

Εικόνα 1. Μεσσηνέζης, Λ. (2017b). *Ηχητική εγκατάσταση 'Sisyphus in Bits'* [Φωτογραφία]. Προσωπικό αρχείο.

Εικόνα 2. Μεσσηνέζης, Λ. (2017a). *Βιβλίο εντυπώσεων* [Φωτογραφία]. Προσωπικό αρχείο.

Εικόνα 3. Μεσσηνέζης, Λ. (2020b). *Ηχητική εγκατάσταση 'Amalgama'* [Φωτογραφία]. Προσωπικό αρχείο.

Εικόνα 4. Μεσσηνέζης, Λ. (2020a). *Εξοπλισμός ηχητικής εγκατάστασης* [Φωτογραφία]. Προσωπικό αρχείο.

Εικόνα 5. Μεσσηνέζης, Λ. (2021a). *Στιγμιότυπα 'Natural Perversion'* [Φωτογραφία]. Προσωπικό αρχείο.

Εικόνα 6. Μεσσηνέζης, Λ. (2021b). *Ωρολόγιο του Κυρρήστου* [Φωτογραφία]. Προσωπικό αρχείο.

Εικόνα 7. Ψαρράς, Β. (2019a). *Ηχητική εγκατάσταση 'Flowers from the Uncanny Valley'* [Φωτογραφία]. Προσωπικό αρχείο.

Εικόνα 8. Mori, M. (2012). The Uncanny Valley [From the Field] (K. F. MacDorman & N. Kageki, Μτφ.). *IEEE Robotics Automation Magazine*, 19(2), 98–100. <https://doi.org/10.1109/MRA.2012.2192811>

Εικόνα 9. Μεσσηνέζης, Λ. (2019). *Μεταλλικά Ομοιώματα Λουλουδιών* [Φωτογραφία]. Προσωπικό αρχείο.

Εικόνα 10. Ψαρράς, Β. (2019b). *Λεπτομέρεια Γλυπτού* [Φωτογραφία]. Προσωπικό αρχείο.

Εικόνα 11. Farnell, A. (2010). *Designing Sound*. MIT Press.

Εικόνα 12. Μπρούζος, Γ. (2019). *Συναρμολόγηση Πλατφόρμας Διάχυσης* [Φωτογραφία]. Προσωπικό αρχείο.

Εικόνα 13. Thomas, E. (2020). *Metaverse by sound campus*. Itch.io. Ανακτήθηκε 18 Σεπτεμβρίου 2020 από <https://sound-campus.itch.io/metaverse>

Εικόνα 14. Μεσσηνέζης, Λ. (2020c). *Στιγμιότυπο Ακουσματικής Σύνθεσης στο DAW Reaper* [Φωτογραφία]. Προσωπικό αρχείο.

Εικόνα 15. Bertram, B. (2005). *Sinclair 48K ZX Spectrum computer (1982)* [Φωτογραφία]. Own work. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:ZXspectrum48k.jpg>

Εικόνα 16. Blobbie244. (2013). *The error example of windows edition 7/vista* [Φωτογραφία]. Own work. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Error_Message_Example_vbs.png

Εικόνα 17. Μεσσηνέζης, Λ. (2020). *Το Έργο ‘Procession of the Simulacra’ στο Metaverse* [Φωτογραφία]. Προσωπικό αρχείο

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α

ΔΕΙΓΜΑ ΤΟΥ ΣΕΝΑΡΙΟΥ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ SISYPHUS IN BITS

Sisyphus in Bits

Written by
Luc Messinezis

Copyright (c) 2017

First Draft

email. Luc.messinezis@gmail.com
Web. <https://luc-messinezis.com>

ACT ONE

SCENE ONE

*Photo/Video, Live Video, life
event*

Whats on your mind?

*Add photos, tag people, add
what you're doing or how you
are feeling, tag a location,
set date and time of your post*

Friends

Post

.

LUC MESSINEZIS

2 MAY AT 16:18

Sisyphus is pushing the rock uphill, the rock rolls over him
and he turns into bits. The machine re-interprets the bits
into Sisyphus and he starts pushing the rock uphill.

My new artwork 'Sisyphus in Bits' will be presented as part
of 'Retrospective at Megaron'. Hope to see you there.

(Like Show More Reactions Comment
Share

Lakis Tsolakos, Aris Koul and 10
others

1 share

Comments

Write a comment...)

CURTAIN.

ACT TWO

SCENE ONE

Image may contain: food

LUC MESSINEZIS

27 APRIL AT 22:14 •

I love the the smell of onion and garlic when cooking and when adding the salmon and of the wine when its putting out the fire and the way the smell disappears when the cream comes in. Exactly as much as I love its sound. The correlation is incredible. I can almost smell with my ears!

(Like Show More Reactions Comment
Share
Kamila Carmenccita Liori, Dimi
Zaharopoulou and 26 others
Comments)

NIKOS ZACHAROPOULOS

27 APRIL AT 22:53

Anything for us?

(Like • Reply •)

LUC MESSINEZIS

27 APRIL AT 23:38

I will send!

(Like • Reply • 1)

TONIA ROUTSI - CHRISTOFORIDOU

YESTERDAY AT 00:50

(MORE)

3.

YESTERDAY AT 00:50 (cont'd)
You too Loukas? I will give up facebook what are these
things that you are posting and its not proper! (and all
though I can't, I am able to eat it and if it is to come
out... so be it!!!)

(Like · Reply ·)

LINA EXARCHOU

YESTERDAY AT 05:46

The chef? You?

(Like · Reply ·

Write a comment...)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β

ΠΙΘΑΝΑ ΑΜΙΓΗ ΗΧΗΤΙΚΑ ΠΡΟΣΟΜΟΙΩΜΑΤΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΚΑΤΑΓΡΑΦΗΣ ΤΟΥΣ

Χρόνος	Μέσο	Ήχος	Μέθοδος
1980 - 89	Spectrum ZX 48K	Ανάγνωση Κασέτας	Μονοφωνικό μικρόφωνο
	Atari ST	Floppy Disk	Μονοφωνικό μικρόφωνο & αυτοσχέδιο μικρόφωνο επαφής
	Macintosh	Ήχος Εκκίνησης	Μονοφωνικό μικρόφωνο
	Macintosh II	Ήχος Εκκίνησης	Μονοφωνικό μικρόφωνο
1990 - 99	CD	Ανάγνωση δίσκου	Ηλεκτρομαγνητικό μικρόφωνο
	Dial-up Modem	Τηλεφωνική Σύνδεση	Μονοφωνικό μικρόφωνο + ηλεκτρομαγνητικό μικρόφωνο
	Power Mac	Ήχος εκκίνησης	Μονοφωνικό μικρόφωνο
	Windows	Ήχος εκκίνησης	Μονοφωνικό μικρόφωνο
	Windows 95	Ήχος εκκίνησης	Μονοφωνικό μικρόφωνο
2000 - 10	iMac	Ήχος εκκίνησης	Μονοφωνικό μικρόφωνο
	Windows XP	Ήχος εκκίνησης	Μονοφωνικό μικρόφωνο
	Windows 7	Ήχος εκκίνησης	Μονοφωνικό μικρόφωνο
2010 - 20	MacBook Pro	Ήχος εκκίνησης	Εσωτερική ηχογράφηση
	Windows 11	Ήχος εκκίνησης	Εσωτερική ηχογράφηση
	OSX	Ήχοι ειδοποιήσεων	Εσωτερική ηχογράφηση
	Windows 11	Ήχοι ειδοποιήσεων	Εσωτερική ηχογράφηση
	iOS	Ήχοι Μηνυμάτων	Μονοφωνικό μικρόφωνο
	FB Messenger	Ήχοι Μηνυμάτων	Μονοφωνικό μικρόφωνο

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Γ

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΟΙ ΣΥΝΔΕΣΜΟΙ ΕΡΓΩΝ

Κεφάλαιο Πρώτο. Sisyphus in Bits:

https://drive.google.com/drive/folders/1n64TppUs5K2uBvgO5Qp15TD1hw-b75dw?usp=share_link

Κεφάλαιο Δεύτερο. Amalgama:

https://drive.google.com/drive/folders/1m7G90WepQM0-NHO0riOtIVdlfneNcEC?usp=share_link

Κεφάλαιο Τρίτο. Natural Perversion:

https://drive.google.com/drive/folders/1m-TggKZn-pCf-ZuuH8fwoIOVBhiBtcE?usp=share_link

Κεφάλαιο Τέταρτο. Flowers from the Uncanny Valley:

https://drive.google.com/drive/folders/1oH8Kt3kc8gkFaRIh8GUXUADKPYZvqwVJ?usp=share_link

Κεφάλαιο Πέμπτο. Procession of the Simulacra:

https://drive.google.com/drive/folders/1oFuzxuZwsMxjicnaRk50_EfCC-RVnCiV?usp=share_link

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η έννοια της υπερπραγματικότητας και το φαινόμενο της προπόρευσης των ομοιωμάτων έχει συζητηθεί και αναδειχθεί στο παρελθόν από λόγιους του μεταμοντερνισμού. Κάτι τέτοιο ωστόσο δεν έχει πραγματοποιηθεί στον ίδιο βαθμό, όσον αφορά το πεδίο μελέτης της ακουστικής πραγματικότητας και κατ' επέκταση της ηχητικής τέχνης. Με βάση παρατηρήσεις και συμπεράσματα που σχετίζονται με ή απορρέουν από τον κόσμο της εικόνας, με την παρούσα έρευνα θελήσαμε να εξετάσουμε τα παραπάνω φαινόμενα στο πλαίσιο μελέτης των τεχνών του ήχου. Ως συνέπεια η συζήτηση μετατοπίστηκε στην έννοια της ηχητικής υπερπραγματικότητας και την αναγνώριση και ανάλυση των αντίστοιχων ακουστικών ομοιωμάτων. Με την υπόθεση εργασίας πως το ηχητικό σήμα μπορεί να αναγνωσθεί ως ένα σύστημα σημαίνοντος-σημαινομένου, πραγματοποιήσαμε μία αναγωγή των διαδοχικών τάξεων της εικόνας -όπως τις ορίζει ο J. Baudrillard- στις αντίστοιχες τάξεις του ακούγεσθαι. Υιοθετήσαμε την ορολογία του και κατ' επέκταση αναδύθηκαν οι τάξεις των ακουστικών ομοιωμάτων ως η μυστηριακή τάξη, η τάξη του κακού, η τάξη της μαγείας και εκείνη των αμιγών ακουστικών προσομοιωμάτων. Η μυστηριακή τάξη αφορά ακουστικά ομοιώματα, τα οποία είναι ακριβής αντιγραφή μίας ριζικής ακουστικής πραγματικότητας. Τα ακουστικά ομοιώματα της τάξης του κακού διαστρεβλώνουν μία αφηρημένη ακουστική πραγματικότητα. Στην τάξη της μαγείας τα ομοιώματα αποκρύπτουν την απουσία κάποιας ακουστικής πραγματικότητας, ενώ τέλος τα αμιγή ακουστικά προσομοιώματα δεν έχουν σχέση με οποιαδήποτε ακουστική πραγματικότητα.

Οι κύριοι στόχοι που τέθηκαν ήταν: Α. Η ανάδειξη και τεκμηρίωση του όρου *ακουστικό ομοίωμα* ['aural simulacrum'] και ο καθορισμός ενός πλαισίου μελέτης της οντολογίας και των ιδιοτήτων του στο πεδίο της ηχητικής τέχνης, τόσο όσον αφορά τις επιπτώσεις που έχει στη δημιουργική διαδικασία όσο και στην αντίληψη του ακροατηρίου. Β. Η δημιουργία και παρουσίαση πρωτότυπων έργων ηχητικής τέχνης, τα οποία βασίζονται αποκλειστικά στη χρήση και αναδεικνύουν τις αισθητικές, εννοιολογικές και αφηγηματικές ιδιότητες των ακουστικών ομοιωμάτων των διαφόρων τύπων.

Κατά την έρευνά μας υιοθετήσαμε την προσέγγιση του ηχητικού ματεριαλισμού και οι εκτιμήσεις μας επιδεικνύουν μια γνώση που προκύπτει από το χειρισμό υλικών στην πράξη. Η πρόθεση έρευνας των διαφορετικών τάξεων του ακούγεσθαι μας οδήγησε να

ακολουθήσουμε μία σπονδυλωτή μορφή μελέτης και ανάδειξης των ιδιοτήτων τους. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία τεσσάρων ανεξάρτητων έργων ηχητικής τέχνης, με το κάθε ένα να χρησιμοποιεί αποκλειστικά ομοιώματα μίας συγκεκριμένης τάξης. Επίσης κατά τα πρώτα στάδια της μελέτης μας, η οποία αφορούσε τη δημιουργία του πλαισίου μέσα στο οποίο θα κινούταν η έρευνά μας, δημιουργήθηκε ένα έργο προπομπός, το οποίο βασίστηκε στην χρήση ακουστικών ομοιωμάτων όλων των τάξεων. Από τη φωνογραφία και την αμαλγάμωση πραγματικοτήτων, την ακουστική βιομιμητική και αυτοποιητικούς τρόπους δημιουργίας, την ακουστικοποίηση πραγμάτων από το τίποτα και τη δημιουργική χρήση της επιστήμης της ηχητικής αρχαιολογίας, το παραγόμενο καλλιτεχνικό έργο ανέδειξε τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της εκάστοτε τάξης ακουστικών ομοιωμάτων, τη σχέση τους με την ακουστική πραγματικότητα και τον καταλυτικό ρόλο που έχουν το μέσο και η αντίληψη κατά την οντολογική μεταμόρφωση του ηχητικού σήματος από τάξη σε τάξη.

Μέσα από τη δημιουργική διαδικασία και την παράλληλη θεωρητική μελέτη διαπιστώσαμε πως η ισορροπία μεταξύ ηχητικής πραγματικότητας και υπερπραγματικότητας έχει την τάση να μετατοπίζεται προς τη δεύτερη, όσο τα μέσα εξελίσσονται και η αντίληψή μας διευρύνεται. Επίσης καταφέραμε να αποκωδικοποιήσουμε την έννοια της διαφοράς της υπερπραγματικότητας που δημιουργεί κάθε τάξη ομοιωμάτων σε σχέση με την ακουστική πραγματικότητα με την οποία σχετίζεται ή μη. Η πρωτοτυπία της έρευνάς μας έγκειται στο ίδιο το καλλιτεχνικό έργο μέσα από το οποίο αναδεικνύεται μία νέα φιλοσοφική γλώσσα περιγραφής της ακουστικής κατάστασης και τη θέση της μέσα στον κόσμο. Η μελέτη της έννοιας της ηχητικής υπερπραγματικότητας και των χαρακτηριστικών των ομοιωμάτων των διαφόρων τάξεων του ακούγεσθαι διαγραμματίζει μία εναλλακτική διαδρομή σκέψης και στοχασμού. Μέσα από αυτή τη νέα γλώσσα ενισχύεται η ακουστική ενσυναίσθηση του καλλιτέχνη του ήχου, ενώ επίσης δημιουργείται ένας κώδικας που συμβάλλει στη διευκόλυνση της επικοινωνίας του ηχητικού έργου με το ακροατήριο.