

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**“A turnUment: Ανα-κατασκευή διαμεσικής παρτιτούρας
με τη χρήση «σπασμένων μέσων» (Cracked Media)”**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

ΣΤΕΛΛΑ ΔΙΠΛΗ

ΑΕΜ:1977

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ:

ΔΑΝΑΗ ΣΤΕΦΑΝΟΥ, ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2021

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως αντικείμενο την κατασκευή μιας πρωτότυπης διαμεσικής παρτιτούρας με τίτλο *A turnUment*, καθώς και μια πρόταση ηχητικής της υλοποίησης σε μορφή σόλο περφόρμανς. Η παρτιτούρα μου έχει ως αφητηρία και αρχική βάση το βιβλίο του Tom Phillips *A Humument* (1966) το οποίο αφ'ενός λειτουργεί ως παρτιτούρα, και αφ'ετέρου συνιστά και το ίδιο μια τροποποίηση ενός προϋπάρχοντος, βικτοριανού μυθιστορήματος, του *A Human Document* (1892) του W.A Mallock.

Η παρτιτούρα, όπως και η εκτέλεσή της, δεν καταγράφονται σε συμβατικά μέσα ή μορφές σημειογραφίας. Χρησιμοποιούν δίσκους βινυλίου που τροποποιούνται με διάφορες τεχνικές, αντλώντας πρόσφατες αλλά και ιστορικές ιδέες και έννοιες από το χώρο της πειραματικής μουσικής. Έτσι, το πρακτικό σκέλος της διπλωματικής πλαισιώνεται θεωρητικά, ιστορικά και αισθητικά από το κείμενο που ακολουθεί.

Το κείμενο αποτελείται από τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος αναφέρομαι σε βασικούς ορισμούς και έννοιες που σχετίζονται με τις διαμεσικές πρακτικές, την ανοιχτή φόρμα και την απροσδιοριστία, τη διαδικασία της ανα-κατασκευής υλικού μέσα από έτοιμα αντικείμενα και τυχαία ευρήματα, και τη χρήση «σπασμένων μέσων» στη μουσική. Στο δεύτερο μέρος εστιάζω σε μια ιστορική προσέγγιση στη δημιουργική χρήση του πικάπ, από τις πρώτες εμφανίσεις του ως μουσικό όργανο στην πειραματική μουσική και τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό. Γίνεται μία σύντομη αναφορά και συσχέτιση του πικάπ με τη χιπ χοπ μουσική κουλτούρα καθώς και τη διάδοση του στο ευρύ κοινό μέσω αυτής της συσχέτισης. Στη συνέχεια εξετάζω μερικές πρακτικές εφαρμογές όπου γίνεται χρήση του πικάπ σε πειραματικά πλαίσια, ξεκινώντας από τον John Cage και τον Christian Marclay και καταλήγοντας σε πιο σύγχρονες πρακτικές μέσα από την Maria Chavez, τις Vinyl Terror and Horror και τον Γιώργο Μιζήθρα. Στο τρίτο και πρακτικό μέρος περιγράφεται ως «ανα-κατασκευή» η απόπειρα πρωτότυπης μεταφοράς της ιδέας μιας ανοιχτής διαμεσικής παρτιτούρας, από το βιβλίο του Tom Phillips σε δίσκους βινυλίου. Αναλύεται η διαδικασία δημιουργίας της παρτιτούρας αλλά και ο τρόπος ανάγνωσης και υλοποίησης της σε μορφή περφόρμανς. Η περφόρμανς και εκτέλεσή της παρτιτούρας έγινε από εμένα την ίδια, χρησιμοποιώντας τροποποιημένους δίσκους σε συνδυασμό με το πικάπ ως «σπασμένο μέσο»

και αποτέλεσε μέρος της έκθεσης «Cracked Histories» στον χώρο τεχνών ΡΗΕΝΟ στο κέντρο της Θεσσαλονίκης τον Ιούνιο του 2021. Το παράρτημα στο τέλος της εργασίας συμπεριλαμβάνει οπτικοακουστικό υλικό από την δημιουργία και την ζωντανή εκτέλεση της παρτιτούρας του *AtumUment*.

Στόχος της εργασίας ήταν να εξετάσω θεωρητικά τις εφαρμογές και τη χρήση του πικάπ ως μουσικό όργανο στην πειραματική και αυτοσχεδιαζόμενη μουσική και να εξερευνήσω τη πρακτική διαδικασία μεταβολής των βασικών λειτουργιών ενός μέσου που μπορεί εκτός από την αναπαραγωγή ήχων, να χρησιμεύσει και για την εκ νέου παραγωγή τους, στο πλαίσιο μιας κριτικής καλλιτεχνικής πρακτικής.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Η διπλωματική αυτή σηματοδοτεί το τέλος των φοιτητικών μου σπουδών στο ΤΜΣ αλλά επίσης σηματοδοτεί και την αρχή ενός σημαντικού καλλιτεχνικού δρόμου στη ζωή μου. Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά και ξεχωριστά τα άτομα τα οποία με βοήθησαν να ολοκληρωθεί αυτός ο κύκλος.

Αρχικά θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την καθηγήτρια μου Δανάη Στεφάνου που χάρη σε αυτή και στα μαθήματα που προσφέρει στο τμήμα και παρακολούθησα μου άνοιξε ένα μεγάλο ορίζοντα στη μουσική τον οποίο δεν γνώριζα πριν. Με βοήθησε να ανακαλύψω και να εξερευνήσω ενδιαφέρουσες πτυχές ό,τι αφορά την πορεία μου ως μουσικολόγο και με ώθησε να εκφραστώ ως καλλιτέχνιδα μέσα από αυτό. Επίσης θέλω να την ευχαριστήσω για όλο το ενδιαφέρον, την προσοχή και την στήριξη που έδειξε στην επίβλεψη της διπλωματικής μου, την οργάνωση της περφόρμανς μου και της έκθεσης στην οποία έλαβα μέρος.

Επίσης θα ήθελα να ευχαριστήσω το Γιώργο Μιζήθρα για το χρόνο του και τη συζήτηση που κάναμε για το περιεχόμενο της εργασίας μου. Ακόμη τον ευχαριστώ για το όλο ενδιαφέρον που έδειξε, τις συμβουλές και τις ιδέες που μοιράστηκε μαζί μου, όχι μόνο στο θεωρητικό κείμενο αλλά και στην δημιουργία και υλοποίηση της παρτιτούρας μου.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τη Βίκη Ζιώγα και το Νίκο Κωστόπουλο που προθυμοποιήθηκαν με μεγάλη χαρά και καλοσύνη να παραχωρήσουν τον χώρο τεχνών ΡΗΕΝΟ για να βιντεοσκοπήσουμε τη περφόρμανς μου και να παρουσιάσουμε την έκθεση. Τους ευχαριστώ για όλη τη βοήθεια στο στήσιμο της παρουσίασης, τη βιντεοσκόπηση και την μετάδοση της περφόρμανς.

Ακόμη θα ήθελα να ευχαριστήσω τον Ευθύμη Βογιατζόγλου για την στήριξη και τη βοήθεια του στο να στήσω το set-up της περφόρμανς μου αλλά και για τις παρατηρήσεις του στο κείμενο της εργασίας μου. Τον ευχαριστώ για τη βοήθεια της βιντεοσκόπησης, του μοντάζ μαζί με τη βοήθεια του Mindfill, της ηχογράφησης και την επεξεργασία ήχου της περφόρμανς.

Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω τους γονείς μου, την αδελφή μου και τον αδελφό μου που με στήριξαν όλα αυτά τα χρόνια και χάρη σε αυτούς έφτασα στην ολοκλήρωση ενός από τους πιο σημαντικούς κύκλους της ζωής μου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
1. ΒΑΣΙΚΟΙ ΟΡΟΙ ΚΑΙ ΕΝΝΟΙΕΣ	5
1.1 Διαμεσικές τέχνες (intermedia arts) και παρτιτούρες ανοιχτής φόρμας.....	6
1.2 Έτοιμα αντικείμενα(Readymades) και τυχαία ευρήματα (Found Objects).....	13
1.3 Απροσδιοριστία και διαδικασίες τυχαιότητας	17
1.4 «Σπασμένα μέσα» (Cracked Media)	20
1.5 Turntablism.....	24
2. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΧΡΗΣΗ ΤΟΥ ΠΙΚΑΠ	27
2.1 Το πικάπ ως μουσικό όργανο και το στοιχείο του θορύβου.....	27
2.1.1 Ένα σκρατσάρισμα στο Bronx και τη χιπ χοπ μουσική.....	28
2.1.2 Με ταχύτητα 75 rpm πίσω στον John Cage	33
2.2 Οι προετοιμασμένοι δίσκοι βινυλίου του Christian Marclay	38
2.3 Η διαδικασία της τύχης και η "ομορφιά της καταστροφής" στον αυτοσχεδιασμό της Maria Chavez	42
2.4 Ηχητικά γλυπτά από πικάπ των Vinyl - Terror and Horror.....	45
2.5 Η αρχαιολογία των μέσων στις σύγχρονες πρακτικές του Γιώργου Μιζήθρα.....	49
3. ΑΠΟ ΤΟ ΞΕΦΥΛΛΙΣΜΑ ΒΙΒΛΙΟΥ ~ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΣΤΡΟΦΗ ΒΙΝΥΛΙΟΥ	52
3.1 A Humument- Ανασκαφή και αντιμετώπιση ενός ευρήματος.....	53
3.2 A turnUment: Ανα-κατασκευή και εκτέλεση παρτιτούρας με δίσκους βινυλίου.....	59
3.2.1 Διαδικασία δημιουργίας.....	61
3.2.2 Διαδικασία υλοποίησης.....	65
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	68
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	70
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	78

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα στη πειραματική μουσική συναντάμε τη χρήση του πικάπ ως μουσικό όργανο σε αρκετές πρακτικές καλλιτέχνιδων/καλλιτεχνών. Μέσα από πειραματισμούς και τυχαίες διαδικασίες δημιουργήθηκαν τεχνικές και πρακτικές οι οποίες στη συνέχεια χρησιμοποιήθηκαν και εμπρόθετα από εκτελεστρίες/εκτελεστές. Μέσα αναπαραγωγής προηχογραφημένων ήχων, χρησιμοποιήθηκαν και χρησιμοποιούνται με εναλλακτικό τρόπο μέσα από τον οποίο προκύπτει μια προέκταση των λειτουργιών τους πέρα από τον προκαθορισμένο τρόπο χρήσης τους. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη μεταβολή της λειτουργικότητάς τους και της αισθητικής τους αντίληψης. Ανάμεσα στη δεκαετία του 1950 και 1960 εμφανίστηκαν συνθέσεις ανοιχτής φόρμας από καλλιτέχνιδες/ καλλιτέχνες fluxus αλλά και άλλες συνθέτριες/ συνθέτες γενικότερα. Στις συνθέσεις ανοιχτής φόρμας συμπεριλαμβάνονται τρόποι σημειογραφίας όπως οι γραφικές παρτιτούρες, οι λεκτικές ή και συνδυασμός αυτών των δύο (Saunders & Lely 2012).

Στην εργασία αυτή εστιάζω κυρίως σε πρακτικές όπου γίνεται χρήση του πικάπ ως μουσικό όργανο και την απόπειρα πρωτότυπης μεταφοράς της ιδέας μιας ανοιχτής διαμεσικής παρτιτούρας πάνω σε δίσκους βινυλίου η οποία είναι βασισμένη στο *A Humument* του Tom Phillips. Η εργασία χωρίζεται σε τρία μέρη, στους βασικούς όρους και έννοιες, στην ιστορική και αισθητική προσέγγιση πρακτικών με πικάπ και στην δημιουργία και υλοποίηση της παρτιτούρας μου με τίτλο *A turnUment* με συνοδευτικό κείμενο και οπτικοακουστική καταγραφή. Το παράρτημα στο τέλος της εργασίας συμπεριλαμβάνει υλικό από την έκθεση «Cracked Histories» η οποία πραγματοποιήθηκε στο χώρο τεχνών PHĒNO στο κέντρο της Θεσσαλονίκης τον Ιούνιο 2021. Μέρος της έκθεσης ήταν η αναμετάδοση της υλοποίησης της παρτιτούρας μου, η έκθεση της και ένα μικρό εργαστήριο που ανέλαβα και πραγματοποιήθηκε τις ώρες λειτουργίας της έκθεσης βασισμένο στις τροποποιήσεις και την προετοιμασία δίσκων βινυλίου.

Για να προσεγγίσω τα ζητήματα που με απασχολούσαν, έκανα αρχικά μια σύντομη αναφορά σε μερικούς όρους και έννοιες που σχετίζονται και βασίζονται στην δημιουργία και την υλοποίηση της παρτιτούρας μου. Ο πρώτος όρος με τον οποίο ασχολήθηκα αρχικά είναι οι “διαμεσικές τέχνες” (intermedia arts) ο οποίος περιγράφει το τελικό αποτέλεσμα της παρτιτούρας μου ως ανα-κατασκευή. Ο όρος intermedia πρωτοεμφανίστηκε το 1960 από τον

Dick Higgins . Οι διαμεσικές τέχνες περιγράφουν τις φόρμες τέχνης οι οποίες αναπτύσσονται ανάμεσα σε διαφορετικά καλλιτεχνικά και μη καλλιτεχνικά μέσα (Higgins 1966, Ox 2001). Ένα διαμεσικό έργο τέχνης μπορεί να περιλαμβάνει στοιχεία από πολλές μορφές καλλιτεχνικών μέσων όπως η μουσική, το θέατρο, η ποίηση, οι εικαστικές τέχνες κλπ. Ακόμη ένα διαμεσικό έργο τέχνης είναι το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα το οποίο καταφέρνει να ξεπεράσει τα όρια κάθε καλλιτεχνικού χώρου και να φτάσει στον ενδιάμεσο χώρο στον οποίο συναντιούνται και συνδυάζονται καλλιτεχνικά μέσα μεταξύ τους, δημιουργώντας ένα απρόβλεπτο αποτέλεσμα (Arapoğlu & Erol 2008). Το *A Humument* αποτελεί παράδειγμα ενός τέτοιου έργου καθώς ήταν μια εξερεύνηση καλλιτεχνικών χώρων και δημιουργία ενός διαμεσικού αποτελέσματος, αυτό προέκυψε μέσα από τη διαδικασία τροποποίησης του από τον Phillips. Είναι ένα παλιό βικτωριανό μυθιστόρημα που επαναπροσδιορίστηκε με τεχνικές όπως η ζωγραφική, κολλάζ, cut-up και κατέληξε να χρησιμοποιείται και ως μουσική διαμεσική παρτιτούρα.

Στη συνέχεια, αναφέρθηκα στους όρους “έτοιμα αντικείμενα” (readymades) και “τυχαία ευρήματα” (found objects). Μέσα από τα έργα του Marcel Duchamp συναντάμε αντικείμενα της καθημερινότητας και αντικείμενα που αποτελούν τυχαία ευρήματα. Τέτοιου είδους αντικείμενα έστω και με ελάχιστη παρέμβαση από την καλλιτέχνη/καλλιτέχνη επαναπροσδιορίζονται σε έργα τέχνης μέσω της οπτικής και αισθητικής επαναπλαισίωσης τους σε ένα καλλιτεχνικό περιβάλλον (Arapoğlu & Erol 2008, Keener 2020, Ramirez 1998). Το βιβλίο *A Human Document* του W.A. Mallock για τον Phillips αποτέλεσε ένα τυχαίο εύρημα το οποίο μετέτρεψε σε έργο τέχνης όπως αντίστοιχα για μένα οι δίσκοι βινυλίου.

Ακολούθως, συναντάμε την έννοια της απροσδιοριστίας και τις διαδικασίες τυχαιότητας. Αυτές οι έννοιες στη πειραματική μουσική εμφανίζονται τόσο σε συνθετικές διαδικασίες όσο και σε εκτελεστικές διαδικασίες (Nyman 2011). Η συνθετική απροσδιοριστία μπορεί να συμπεριλαμβάνει διαδικασίες τυχαιότητας από διάφορες λειτουργίες τις οποίες επιλέγει η συνθέτρια/ ο συνθέτης, όπως για παράδειγμα η διαδικασία σύνθεσης του *Music of Changes* (1951) του John Cage. Η εκτελεστική απροσδιοριστία είναι ένα βασικό στοιχείο της πειραματικής μουσικής. Μπορεί μια σύνθεση να έχει ορισμένους κανόνες και διαδικασίες αλλά η εκτελεστική της απροσδιοριστία προκύπτει από τις ηχητικές επιλογές που κάνει η εκτελέστρια/εκτελεστής. Το αποτέλεσμά της είναι άγνωστο καθώς τίποτα δεν έχει προκαθοριστεί από πριν (Nyman 2011, Gottschalk 2016). Η χρήση ηλεκτρονικών συστημάτων επίσης εντάσσεται στην απροσδιοριστία και τις διαδικασίες τυχαιότητας καθώς δεν γνωρίζουμε πως μπορεί να συμπεριφερθεί μια συσκευή κατά τη χρήση της ως μουσικό όργανο (Gottschalk 2016).

Τα «σπασμένα μέσα» (cracked media) αφορούν μέσα διαμεσολάβησης για την αναπαραγωγή αλλά και την αποθήκευση περιεχομένου προηχογραφημένων ήχων. Η λέξη σπασμένο παραπέμπει συνήθως σε ένα κυριολεκτικό σπάσιμο ενός αντικειμένου όμως στη συγκεκριμένη περίπτωση αφορά μια ευρύτερη εννοιολογική προσέγγιση. Καλλιτέχνιδες/καλλιτέχνες χρησιμοποιούν παλιά μέσα με σκοπό να ανακαλύψουν κρυφούς ήχους και να τους φέρουν στην επιφάνεια. Με την επαναχρησιμοποίηση αυτών των μέσων δημιουργείται μια μορφή ανακύκλωσης σε συνδυασμό τη χρήση DIY διαδικασιών, με αποτέλεσμα το μέσο να αποκτήσει μια καινούρια αισθητική όψη (DeMarinis 2010, Kelly 2009, Μιζήθρας 2019). Οι κασέτες, τα κασετόφωνα, η μαγνητοταινία, τα CD , τα πικάπ και οι δίσκοι βινυλίου αποτελούν μερικά από τα μέσα στα οποία αναφερόμαστε.

Μέσα από τη χρήση του πικάπ ως μουσικό όργανο και ως ένα σπασμένο μέσο δημιουργήθηκε ο όρος “turntablism”. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά από τον DJ Babu το 1995 (Ciechan 2007). Παρόλο που οι πρακτικές με πικάπ εμφανίζονται από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα στο χώρο της πειραματικής μουσικής ο όρος έγινε ευρέως γνωστός μέσα από την χιπ χοπ μουσική. Πλέον ο όρος μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως πειραματικό turntablism (experimental turntablism) ώστε να διαχωρίζονται οι πρακτικές μεταξύ της χιπ χοπ και της πειραματικής (Weissenbrunner 2013). Μερικές από τις τροποποιήσεις που γίνονται στο πικάπ αφορούν κυρίως την βελόνα και την αντικατάστασή της με άλλα αντικείμενα. Ακόμη η χρήση του πλατό ως περιστρεφόμενη βάση αξιοποιείται με σκοπό να παραγάγει ηχητικά αποτελέσματα μέσω εξωτερικών παραγόντων. Τέλος, γίνεται διαδικασία τροποποίησης των δίσκων βινυλίου πριν ή και κατά τη διάρκεια μιας περφόρμανς (Kelly 2009).

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας αρχικά κάνω μια αναφορά στις πρώτες εφαρμογές του πικάπ σε συνθέσεις από τον John Cage και τον Pierre Schaeffer αλλά και τη διαφορά μεταξύ τους κατά τη χρήση του αλλά και την αντίληψη τους για την έννοια του αυτοσχεδιασμού σε μία μουσική δημιουργία. Στη συνέχεια εξετάζω κάποια ερωτήματα που αφορούν τη διάδοση του πικάπ ως μουσικό όργανο από την χιπ χοπ μουσική και όχι από την πειραματική όπως και την πλαισίωση και την αισθητική αντίληψη του θορύβου που υπάρχει στις δύο αυτές πρακτικές. Το πικάπ και οι δίσκοι βινυλίου είναι άμεσα συνδεδεμένα με το θόρυβο καθώς μιλάμε για αναλογικά συστήματα στα οποία οι ηχητικές τους επιδόσεις μπορούν να επηρεαστούν από πολλούς παράγοντες. Ένα ηλεκτρονικό σύστημα με τη παραμικρή “δυσλειτουργία” ή τον “λανθασμένο” τρόπο χρήσης του μπορεί να παράγει ήχους που θεωρούνται θόρυβος (Kelly 2009). Στην χιπ χοπ και στη πειραματική μουσική το πικάπ χρησιμοποιείται και στις δύο περιπτώσεις με ένα εναλλακτικό τρόπο, με μόνη διαφορά ότι, στη χιπ χοπ αυτό δεν θεωρείται

κάτι αντισυμβατικό αλλά χαρακτηρίζεται αισθητικά ως θόρυβος. Στη συνέχεια εστιάζω σε πρακτικές από καλλιτέχνιδες/καλλιτέχνες όχι μόνο προς το τεχνικό κομμάτι αλλά και την αισθητική τους οπτική μέσα από τη χρήση του πικάπ. Αρχικά αναφέρομαι στον John Cage ο οποίος χρησιμοποίησε σε αρκετές συνθέσεις του το πικάπ με το πιο χαρακτηριστικό του έργο το *Cartridge Music* (1960), βασισμένο στις τροποποιημένες βελόνες πικάπ (Nyman 2011). Ακολούθως αναφέρομαι στον Christian Marclay και τον τρόπο που εφαρμόζει το εικαστικό του υπόβαθρο στις ηχητικές του πρακτικές και στις τροποποιήσεις των δίσκων του (Gross 1998). Στις πιο σύγχρονες πρακτικές με πικάπ στις οποίες αναφέρομαι είναι αρχικά, η διαδικασία τυχαιότητας στον αυτοσχεδιασμό της Maria Chavez και τον τρόπο που η ίδια αξιοποιεί και αποδέχεται κάθε λάθος και τυχαίο γεγονός που συμβαίνει κατά τη διάρκεια μιας αυτοσχεδιαστικής περφόρμανς της (Chavez 2013). Οι *Vinyl Terror and Horror* πρόκειται για ένα ντούο της Camilla Sorensen και της Greta Christensen. Στις περφόρμανς τους παίζουν με πικάπ και δίσκους βινυλίου τα οποία προετοιμάζουν οι ίδιες σε ένα μεγάλο βαθμό από πριν. Η πιο γνωστή τους δημιουργία είναι το ηχητικό γλυπτό από πικάπ το οποίο μοιάζει με ένα πύργο στον οποίο κάθε όροφος του αποτελείται από ένα περιστρεφόμενο δίσκο βινυλίου (*Vinyl Terror and Horror* 2013). Τέλος, μετά από μια συζήτησή μου με τον Γιώργο Μιζήθρα περιγράψω τη συσχέτιση και την αισθητική του οπτική ανάμεσα στην αρχαιολογία των μέσων και τις σύγχρονες πρακτικές της χρήσης του πικάπ (Μιζήθρας 2021).

Το τρίτο και τελευταίο μέρος της εργασίας αφορά την μεταφορά της ιδέας μιας ανοιχτής διαμεσικής παρτιτούρας, από το βιβλίο του Tom Phillips στους δίσκους βινυλίου της παρτιτούρας μου *A turnUment*. Επίσης αναφέρομαι στους λόγους που επέλεξα ως βάση το βιβλίο του Phillips και την αισθητική μου προσέγγιση προς αυτό. Καταληκτικά περιγράψω την διαδικασία δημιουργίας της παρτιτούρας μου συγκριτικά με τις τεχνικές του Phillips και τη διαδικασία υλοποίησης της η οποία βασίζεται στον τρόπο ανάγνωσης του *A Humument* αλλά και σε αρκετές από τις πρακτικές που παρουσιάστηκαν στο δεύτερο μέρος.

1.ΒΑΣΙΚΟΙ ΟΡΟΙ ΚΑΙ ΕΝΝΟΙΕΣ

Στα περισσότερα επιστημονικά πεδία, κυρίως στις θετικές επιστήμες συναντάμε καθορισμένους όρους οι οποίοι αντιπροσωπεύουν διάφορα θέματα και ζητήματα σε ό,τι αφορά το κάθε πεδίο. Στη μουσικολογία και συγκεκριμένα στη πειραματική μουσική συναντάμε αρκετές έννοιες και όρους που δεν είναι όμως τόσο καθορισμένοι ως “επιστημονικοί” όροι. Πολλοί από αυτούς αναπτύχθηκαν μέσα από καλλιτεχνικά κινήματα, καλλιτέχνιδες/ καλλιτέχνες εικαστικών τεχνών και μουσικής οι οποίες μέσα από τα έργα τους και την επιθυμία τους να ξεφύγουν από τη παραδοσιακή, στερεοτυπική, κλειστή καλλιτεχνική φόρμα, ανέπτυξαν κάποιες πρακτικές και έννοιες μέσω διάφορων διαδικασιών. Στο συγκεκριμένο κεφάλαιο θα αναφερθούμε στους όρους/έννοιες των *intermedia arts* (διαμεσικές τέχνες), στα τυχαία ευρήματα (*found objects*) και τα έτοιμα αντικείμενα (*ready mades*), στην απροσδιοριστία και τις διαδικασίες τυχαιότητας, στα «σπασμένα μέσα» (*cracked media*) και στον όρο *turntablism*. Λόγω του ότι είναι ευρείς όροι, κάθε έρευνα που αναφέρει ή αναλύει κάποιους από αυτούς μπορεί να εμφανίζει μία διαφορετική σημασία βασισμένη στην αισθητική και κριτική προσέγγιση του κάθε ατόμου που αναφέρεται σε αυτούς.

1.1 Διαμεσικές τέχνες (intermedia arts) και παρτιτούρες ανοιχτής φόρμας

«Η τέχνη είναι ένας τρόπος επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων. Είναι δύσκολο για' μένα να φανταστώ ένα σοβαρό άτομο να επιτίθεται με οποιοδήποτε τρόπο σε ένα μέσο επικοινωνίας καθαυτό.»¹ (Higgins 1967)

Ο όρος intermedia εμφανίστηκε στα μέσα του 1960 μέσα από μια σειρά θεωρητικών κειμένων τα οποία δημοσιεύτηκαν από τον Dick Higgins, ιδρυτικό μέλος του κινήματος Fluxus (Stefanou 2018).

Σε κείμενα που μιλούν για την ιστορία της τέχνης βλέπουμε σχεδόν πάντα ότι γίνεται αναφορά σε κάθε καλλιτεχνικό αντικείμενο με ένα επίσημο όρο που κατηγοριοποιείται και χρονολογείται περιοδικά θέτοντας όρια μεταξύ της μιας τέχνης με την άλλη. Μερικά καλλιτεχνικά κινήματα που εμφανίστηκαν το 1960 στην Αμερική και την Ευρώπη όπως είναι και το Fluxus, όρισαν διαφορετικούς τύπους καλλιτεχνικών μορφών που υπάρχουν ανάμεσα σε αυτά τα όρια (Arapoğlu & Erol 2008).

Το 1966 ο Higgins έγραψε ένα μικρό κείμενο το οποίο έστειλε στη λίστα αλληλογραφίας του, μέσα στο οποίο αναφέρεται και στη ταξική κατηγοριοποίηση και διαχωρισμό των καλλιτεχνικών μέσων που δημιουργήθηκαν κατά την περίοδο της Αναγέννησης. Η ιδέα ότι μια ζωγραφιά πρέπει να αποτυπώνεται με μπογιές πάνω σε ένα καμβά και ότι ένα γλυπτό δεν μπορεί να περιέχει στοιχεία ζωγραφικής, είναι ένα παράδειγμα προς τον τρόπο που γίνεται διαχωρισμός και κατηγοριοποίηση της κοινωνίας και της κοινωνικής σκέψης (Higgins 1966). Η διαίρεση των ανθρώπων σε κοινωνικές τάξεις καθορίζει τι δικαιώματα έχει η κάθε τάξη, επεκτεινόμενη και σε ό,τι αφορά τις τέχνες. Ποια κοινωνική τάξη τελικά είναι αυτή που μπορεί να έχει πρόσβαση στην παρακολούθηση ενός έργου τέχνης; Και μέσα στην κατηγορία “έργο τέχνης” τι συμπεριλαμβάνεται έτσι ώστε να είναι ισάξιο προς το συγκεκριμένο ταξικό κοινό; “Ένας πίνακας ζωγραφικής τι είναι τελικά, ένα ακριβό χειροποίητο αντικείμενο που τείνει να διακοσμήσει τους τοίχους των πλουσίων και των εκθέσεων όπου μόνο μεγαλοαστοί μπορούν να παρακολουθήσουν;” (Higgins 1966). Γιατί είναι κοινωνικά αποδεκτό ένας καμβάς να είναι

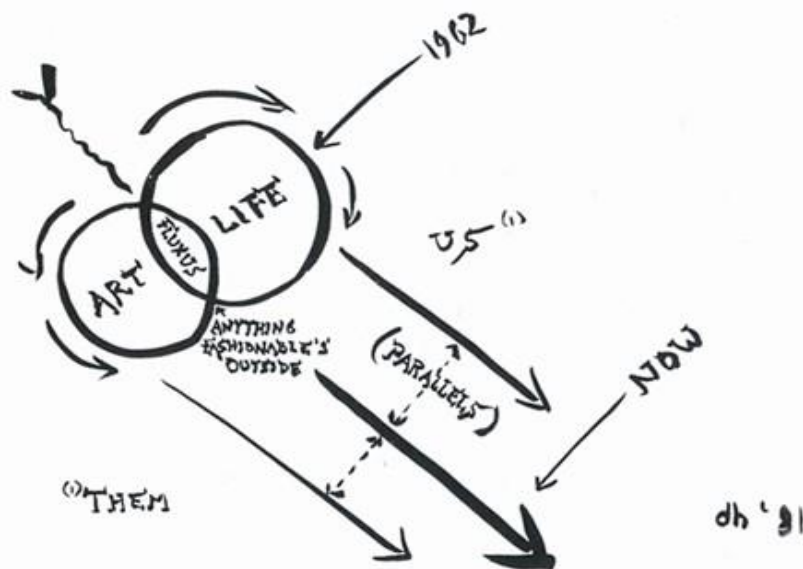
¹ Οι μεταφράσεις στο κείμενο από τα Αγγλικά στα Ελληνικά έγιναν από εμένα.

ζωγραφισμένοι ενώ αν ένα γλυπτό έχει πάνω του ελάχιστο ίχνος ζωγραφιάς θεωρείται χειραγώγηση και βανδαλισμός ως προς το ίδιο το γλυπτό αλλά και ως προς το τι αντιπροσωπεύει; Η κοινωνική πραγματικότητα προς την αντιμετώπιση των τεχνών σε σχέση με τις κοινωνικές τάξεις είναι ένας από τους λόγους για τους οποίους υπήρχαν και υπάρχουν αυτά τα όρια και ο έντονος διαχωρισμός μεταξύ των καλλιτεχνικών μέσων. Με αποτέλεσμα όταν υπάρχει συνδυασμός δύο ή και περισσότερων καλλιτεχνικών μέσων να μην είναι πάντα αποδεκτό και να θεωρείται κάτι λανθασμένο, ανισόρροπο και πέρα των επιτρεπτών ορίων τα οποία “δεν πρέπει” να ξεπερνά ένα καλλιτεχνικό μέσο.

Ο Higgins με τον όρο *Intermedia* ήθελε να αναφερθεί στις φόρμες της τέχνης που βασίζονται και αναπτύσσονται μέσα από πολλά και διαφορετικά καλλιτεχνικά και μη καλλιτεχνικά μέσα. Ακόμη ήθελε να διασχίσει αυτά τα θεσμικά, αναγνωρισμένα όρια των καλλιτεχνικών μέσων όπως είναι η ποίηση, η ζωγραφική, η μουσική, χορός κλπ., συγχωνεύοντας τα όρια της τέχνης με μέσα τα οποία πιο πριν μπορεί να μην θεωρούνταν μορφές τέχνης. Στο κείμενό του ο Higgins εξηγεί ότι το *Intermedia* δεν είναι ένας κατοχυρωμένος, περιοριστικός όρος ως προς το περιεχόμενό του, που έχει σκοπό να δημιουργήσει πρωτότυπα έργα. Τον χρησιμοποιεί με σκοπό να επισημάνει ότι υπάρχουν διαμεσικά καλλιτεχνικά αποτελέσματα. Μια λανθασμένη κατανόηση οδηγεί στη σκέψη ότι είναι κάτι που οροθετήθηκε και χρονολογείται και έχει τις ρίζες του κάπου στις αρχές της δεκαετίας του 1960 όπως ένα καλλιτεχνικό κίνημα της ίδιας περιόδου (Higgins 1966).

Ο Higgins σε ένα δοκίμιο του περιγράφει ότι είναι μια μορφή τέχνης κατάλληλη, για καλλιτέχνιδες/ καλλιτέχνες οι οποίες πιστεύουν ότι δεν υπάρχουν όρια μεταξύ τέχνης και ζωής και μαζί με άλλα μέλη Fluxus ένωσε ότι ήρθε η ώρα να σβήσουν αυτά τα όρια (Diaz & Dragu & Eilitta 2018). Αυτά τα όρια τα βλέπουμε και στο σχεδιάγραμμα του Higgins *Fluxus Chart* το οποίο δημοσιεύθηκε το 1981. Στο σχεδιάγραμμα όπως φαίνεται πιο κάτω αποτυπώνονται δύο κύκλοι οι οποίοι περιστρέφονται ταυτόχρονα με αντίθετη ροή, ο ένας είναι ο κύκλος της ζωής και ο άλλος είναι ο κύκλος της τέχνης και χρονολογούνται στο 1962. Στο σημείο που οι κύκλοι συναντιούνται και συγχωνεύονται κατά τη διάρκεια της περιστροφής τους εμφανίζεται το Fluxus το οποίο σαν κίνημα συγχωνεύει στις δράσεις του τη ζωή με τη τέχνη ξεπερνώντας στην ουσία τα όρια που υπάρχουν από το ένα στο άλλο. Κάθε κύκλος συνεχίζεται με τρεις παράλληλες γραμμές οι οποίες κινούνται παράλληλα και καταλήγουν στο τώρα. Η γραμμή της τέχνης ορίζεται ως “αυτός/αυτοί”, της ζωής ως “εμείς” και ανάμεσα τους βρίσκεται η γραμμή των Fluxus με σημείωση που λέει: «Ότι είναι στη μόδα είναι έξω» εννοώντας από τις δράσεις των Fluxus, και

συνεχίζεται έτσι η καινούρια παράλληλη πορεία που συνδέει την τέχνη και τη ζωή μέχρι το τώρα, στη συγκεκριμένη περίπτωση το 1981.

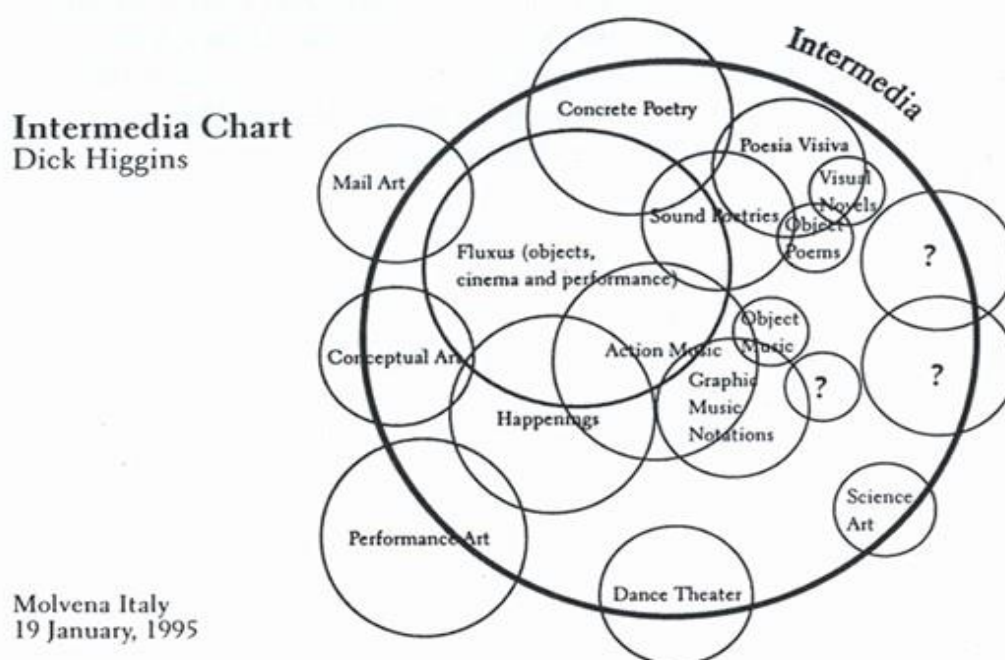


Εικόνα 1 Fluxus Art-Life Chart (1981), Dick Higgins (George Maciunas Foundation Inc. n.d)

Όταν αναφερόμαστε σε διαμεσικές τέχνες δεν μιλάμε για μια διαδικασία η οποία έχει προκαθορισμένο σκοπό να συνδυαστούν πολλαπλά καλλιτεχνικά μέσα, ούτε έχουμε στόχο να δημιουργήσουμε κάτι στο οποίο θα πρέπει να συνδυαστεί η μουσική με άλλες τέχνες. Το διάμεσο δεν έχει καθορισμένα και διατυπωμένα όρια τα οποία να είναι δοκιμασμένα πριν ώστε να χρησιμοποιηθούν με σαφήνεια και να ενταχθούν σε μια διαδικασία. Διαμεσικές τέχνες είναι ο διάμεσος χώρος που βρίσκεται ανάμεσα στα όρια και τις πρακτικές του κάθε καλλιτεχνικού μέσου και χώρου, μέχρι το σημείο που αυτοί οι χώροι ενώνονται και συνδέονται μεταξύ τους δημιουργώντας ένα αποτέλεσμα. Μια διαμεσική διαδικασία δεν είναι προκαθορισμένη ούτε περιορισμένη, είναι απροσδιόριστη, απεριορίστη και αποτελείται από καλλιτεχνικά μέσα τα οποία μπορεί να μην ήταν αναγνωρισμένοι χώροι από μόνοι τους μέχρι να ενωθούν οι πρακτικές τους με ένα πιο γνωστό καλλιτεχνικό χώρο και να παράγουν ένα διαμεσικό αποτέλεσμα (Arapoğlu & Erol 2008, Στεφάνου 2020). Ακόμη το διάμεσο ως αποτέλεσμα μπορεί να χαρακτηριστεί το προϊόν που παράγεται όταν αλληλοεπιδρούν μεταξύ τους ανεξάρτητα συστήματα στον χώρο και στον χρόνο. Το διάμεσο συνεπάγεται από ένα απρόβλεπτο αποτέλεσμα το οποίο βασίζεται σε μια βασική εξάρτηση από τις αρχικές συνθήκες της

διαδικασίας και η τελική του μορφή φαίνεται μόνο μετά την ολοκλήρωση αυτής της διαδικασίας όπου γίνεται η μεταβολή προς μια νέα διαμεσική μορφή (Ox 2001).

Το 1995 δημοσιεύτηκε από τον Higgins ένα ακόμα διάγραμμα το *Intermedia Chart* στο οποίο προσπάθησε να χαρτογραφήσει τις πρακτικές των καλλιτεχνικών μέσων και πως αυτές συνδέονται μεταξύ τους. Η μορφή του διαγράμματος είναι ρευστή και δεν προσπαθεί να πλαισιώσει ιστορικά και χρονολογικά την έννοια της τέχνης (Higgins 1966). Στην πιο κάτω εικόνα μπορούμε να δούμε μερικούς από τους διαμεσικούς καλλιτεχνικούς χώρους που δημιουργήθηκαν.



Εικόνα 2 *Intermedia Chart* (1995), Dick Higgins (Leonardo 2001)

Η επέκταση της μουσικής σημειογραφίας ήταν ένα από τα βασικά στοιχεία διαμεσικών πρακτικών η οποία αναπτύχθηκε μέσα από το κίνημα Fluxus και διασταύρωνε τη μουσική μαζί με άλλες τέχνες. Στα παραδείγματα διαμεσικών παρτιτούρων που είχαν δημιουργηθεί αρχικά συμπεριλαμβάνονται, οι λεκτικές και οι γραφικές οι οποίες είναι παρτιτούρες ανοιχτής φόρμας, δηλαδή είναι ανοιχτές ως προς τον τρόπο ανάγνωσης και εκτέλεσης τους. Μέσα από αυτή τη σύνδεση της μουσικής με άλλους καλλιτεχνικούς χώρους αναπτύχθηκαν νέοι μουσικοί συμβολισμοί, σημειογραφίες και τρόποι δημιουργίας μιας παρτιτούρας χωρίς να είναι απαραίτητη η χρήση της παραδοσιακής δυτικής μουσικής σημειογραφίας ώστε να θεωρηθεί

μουσική παρτιτούρα για να εκτελεστεί. Οι μορφές παρτιτούρας στις οποίες αναφερόμαστε, είναι ανοιχτές προς ένα μεγάλο εύρος ατόμων καθώς δίνουν τη δυνατότητα σε άτομα που δεν ξέρουν να διαβάζουν νότες σε ένα πεντάγραμμο να λάβουν μέρος σε ένα καλλιτεχνικό μουσικό δρώμενο (Saunders & Lely 2012 Stefanou 2018).

Οι λεκτικές παρτιτούρες δεν συμπεριλαμβάνουν πάντα μουσικό περιεχόμενο, μπορεί να αποτελούν ένα κείμενο, ένα ποίημα, μια παράθεση λέξεων, εντολές, νούμερα, σημεία στίξης (Saunders & Lely 2012). Ο τρόπος που είναι γραμμένες μπορεί να περιγράψει μία συνθήκη που ήδη υπάρχει, μία συνθήκη η οποία μπορεί να δημιουργηθεί ή ακόμα και μία δράση χωρίς να έχουν πάντα πραγματικό και κυριολεκτικό χαρακτήρα. Επίσης ο τρόπος και η σειρά που θα διαβαστεί δεν καθορίζεται πάντα από τη συνθέτρια/συνθέτη, μπορεί να είναι απόφαση της εκτελέστριας/εκτελεστή, συνεπώς το τελικό αποτέλεσμα μπορεί να έχει απροσδιόριστη μορφή. Όσο αφορά την απροσδιοριστία θα αναφερθώ στη συνέχεια της εργασίας στο αντίστοιχο κεφάλαιο. Ενδεικτικά παραδείγματα τέτοιων λεκτικών παρτιτούρων υπάρχουν στο *Fluxus Performance Workbook* όπως είναι και η πιο κάτω παρτιτούρα της Yoko Ono.

Tape Piece II

Room Piece

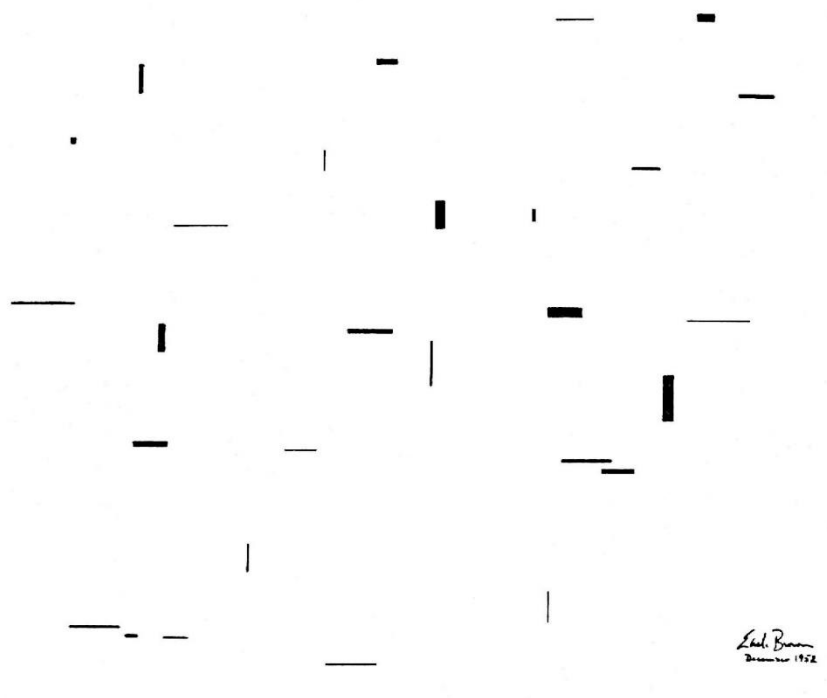
Take the sound of the room breathing

- 1) at dawn
- 2) in the morning
- 3) in the afternoon
- 4) in the evening
- 5) before dawn

Bottle the smell of the room of that particular hour as well.

Εικόνα 3 Λεκτική παρτιτούρα *Tape piece II, Room piece* (1963) Yoko Ono (Fluxus Performance Workbook 2002)

Οι γραφικές παρτιτούρες αποτελούνται από το διαμεσικό στοιχείο χωρίς να έχουν άμεσα αναγνωρίσιμο μουσικό περιεχόμενο. Στις περισσότερες περιπτώσεις, αν όχι πάντα, είναι απροσδιόριστες ως προς το τελικό τους αποτέλεσμα καθώς μπορούν να εκτελεστούν διαφορετικά από το κάθε άτομο. Οι γραφικές παρτιτούρες μπορεί να αποτελούνται από αφηρημένα ή και όχι σχέδια, γραμμές, σύμβολα, σχήματα, φωτογραφίες. Πολύ συχνό είναι μία γραφική παρτιτούρα να αποτελεί προϊόν έτοιμων αντικειμένων και τυχαίων ευρημάτων όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο. Η παρτιτούρα *December 1952* του Earle Brown είναι ένα από τα πρώτα παραδείγματα γραφικής παρτιτούρας και σύνθεσης ανοιχτής φόρμας. Η παρτιτούρα αποτελείται από 31 ορθογώνια σε κάθετη και οριζόντια θέση με διαφορετικό πλάτος και μήκος το καθένα. Καθώς ο Brown δεν διευκρινίζει τον τρόπο ανάγνωσης και εκτέλεσης της παρτιτούρας, μπορεί να εκτελεστεί από οποιαδήποτε όργανα και αριθμό οργάνων ή και άλλων ηχητικών μέσων, με αόριστη χρονική διάρκεια και με οποιοδήποτε τρόπο (Brown 2008, Nyman 1999, Stefanou 2018)



Εικόνα 4 Απόσπασμα παρτιτούρας *Folio: December 1952* (1952), Earle Brown (Graphic notation 2011)

Το βιβλίο *A Humument* του Tom Phillips είναι ένα χαρακτηριστικό έργο το οποίο συνδέει απόλυτα το διαμεσικό στοιχείο με τα έτοιμα αντικείμενα και τα τυχαία ευρήματα. Το 1966 ο

Phillips πήρε ένα μεταχειρισμένο βικτωριανό μυθιστόρημα με τίτλο *A Human Document*² από ένα παλαιοπωλείο και το τροποποίησε με διάφορες τεχνικές με αποτέλεσμα να δημιουργήσει ένα εικαστικό έργο. Το μυθιστόρημα δεν έχασε τη λειτουργικότητά του ως βιβλίο, αλλά απέκτησε μία καινούρια μορφή η οποία μπορούσε να είναι μια ανοιχτή σύνθεση για μια διαμεσική, λεκτική, γραφική παρτιτούρα. Το μυθιστόρημα που χρησιμοποίησε για το έργο αυτό ήταν ένα τυχαίο εύρημα το οποίο τροποποίησε ο Phillips και ξεπέρασε τα όρια του βιβλίου ως ένα αντικείμενο με συγκεκριμένη λειτουργία δίνοντάς του τη δυνατότητα να αποκτήσει και άλλες ιδιότητες συνδέοντας το με άλλα καλλιτεχνικά μέσα. Στο τρίτο μέρος της εργασίας θα αναλύσω περισσότερο αυτό το έργο και το πώς αποτέλεσε αφετηρία και αρχικό πρότυπο για μια δική μου, πρωτότυπη δημιουργία διαμεσικής παρτιτούρας.

Τα έργα του Marcel Duchamp όπως θα δούμε στο επόμενο κεφάλαιο, θα μπορούσαν σήμερα κατά μία έννοια να χαρακτηριστούν διαμεσικά, γιατί βρίσκονται πραγματικά ανάμεσα στον ενδιάμεσο χώρο δύο καλλιτεχνικών μέσων αλλά και στο διάμεσο τέχνης και ζωής καθώς χρησιμοποιούσε αντικείμενα της καθημερινότητας (Higgins 1966).

² *A Human Document* 1966: Ο Phillips βρήκε ένα βικτωριανό μυθιστόρημα με τίτλο "*A human document*" του W.H. Mallock, το τροποποίησε με διάφορες τεχνικές ζωγραφικής, κολλάζ, cut up και δημιούργησε το "*A Human Document*".

1.2 Έτοιμα αντικείμενα (Readymades) και Τυχαία ευρήματα (Found Objects)

«Το έτοιμο αντικείμενο είναι ένα καθημερινό αντικείμενο το οποίο προωθήθηκε να γίνει ένα αντικείμενο τέχνης με τη μεσολάβηση της καλλιτέχνης/καλλιτέχνη. » (Duchamp 1938, 4)

Πώς θα μπορούσε ένα απλό καθημερινό αντικείμενο να γίνει έργο τέχνης ή υλικό προς την (ανα)παραγωγή και δημιουργία τέχνης; Τα έτοιμα αντικείμενα (readymades) (Iversen 2004, 47) και τα τυχαία ευρήματα (found objects) (Iversen 2004, 48) είναι έννοιες οι οποίες περιγράφουν τη χρήση τέτοιων καθημερινών αντικειμένων τα οποία έχουν μία συγκεκριμένη λειτουργία και χρήση από τον τρόπο κατασκευής τους. Αυτά τα αντικείμενα επαναπροσδιορίζονται από την καλλιτέχνη/τον καλλιτέχνη με σκοπό να ενταχθούν σε ένα καλλιτεχνικό πλαίσιο παίρνοντας διάφορες μορφές όπως εκθέματα, παρτιτούρες και ηχητικά αντικείμενα προς χρήση σε μια μουσική δράση.

Οι όροι τυχαία ευρήματα και έτοιμα αντικείμενα είναι πολύ διαδεδομένοι και συνήθως χρησιμοποιούνται μαζί καθώς πρακτικά έχουν κοινό περιεχόμενο. Το περιεχόμενο αυτό ωστόσο μπορεί να διαφέρει ως προς τις πρακτικές και την αισθητική αντίληψη είτε από τη μεριά της καλλιτεχνικής παραγωγής, είτε από τη μεριά της πρόσληψης (Iversen, 2004). Τα έτοιμα αντικείμενα αποτελούν έργα στα οποία χρησιμοποιούνται μαζικής παραγωγής εμπορικά αντικείμενα, που μπορεί εκ πρώτης όψεως να μην έχουν ενδιαφέρον και ευχάριστη αισθητική, αλλά επιλέγονται από καλλιτέχνες/καλλιτέχνες έτσι ώστε να μετατραπούν σε έργα τέχνης (Keener 2020). Η τροποποίηση που γίνεται στα έτοιμα αντικείμενα από την καλλιτέχνη/καλλιτέχνη έχει ως αποτέλεσμα τον επαναπροσδιορισμό ενός αντικειμένου ως έργο τέχνης ακόμη και με ελάχιστη παρέμβαση προς αυτό. Ένα έτοιμο αντικείμενο μπορεί να πάρει μορφή έργου τέχνης λόγω της επαναπλαισίωσης του σε ένα καλλιτεχνικό περιβάλλον όπως σε ένα μουσείο δίνοντας του μια διαφορετική αισθητική και καλλιτεχνική

μορφή . Το 1913 ο Marcel Duchamp χρησιμοποίησε τον όρο έτοιμο αντικείμενο με σκοπό να περιγράψει το έργο του *Bicycle Wheel* το οποίο θεωρείται το πρώτο έργο «έτοιμο αντικείμενο» τέχνης (Αραροϋλι & Erol 2008). Στο στούντιο του στο Παρίσι ο Duchamp στερέωσε μία ρόδα ποδηλάτου ανάποδα πάνω σε ένα σκαμνί και την παρατηρούσε καθώς αυτή γύριζε. Για να δημιουργήσει αυτό το έργο, πήρε δύο αντικείμενα τα οποία χρησιμοποιούνται σε μια καθημερινότητα και έχουν το καθένα μια συγκεκριμένη λειτουργία, ένα τροχό ποδηλάτου και ένα σκαμνί. Ο Duchamp ένωσε αυτά τα δύο αντικείμενα δημιουργώντας έτσι κάτι καινούριο, το οποίο ακύρωνε την αρχική τους λειτουργία χωρίς όμως να χάνεται εντελώς, δίνοντάς τους μια νέα οπτική και αισθητική πλευρά (Ramirez 1998).



Εικόνα 5 *Bicycle Wheel* (1913), Marcel Duchamp, (MoMA 2021)

Το *Fountain* (1917) του Marcel Duchamp είναι ένα έργο που χαρακτηρίζεται έτοιμο αντικείμενο και αποτελείται από ένα πορσελάνινο ουρητήριο το οποίο έχει στο πλάι χαραγμένη την υπογραφή και ημερομηνία «R.Mutt 1917». Το *Fountain* εκτέθηκε μετά από επιλογή του Duchamp στην έκθεση της εταιρείας Κοινωνίας Ανεξάρτητων Καλλιτεχνών. Σε αυτό του το έργο ο Duchamp πήρε ένα αντικείμενο το οποίο έχει μια αντι-αισθητική όψη και δεν θα μπορούσε εύκολα να θεωρηθεί ως έργο τέχνης πόσο μάλλον να προβάλλεται ως έκθεμα σε μια καλλιτεχνική έκθεση. Αυτό που κατάφερε να αναδείξει ο Duchamp είναι ότι ένα αντικείμενο μπορεί να σπάσει τις συμβατικές αντιλήψεις ως προς το τι πρέπει να θεωρείται έργο τέχνης και τι προσδοκίες πρέπει να έχει το κοινό από αυτό (Αραροϋλι & Erol 2008). Το *Fountain* λόγω της επαναπλαισίωσης του σε μία καλλιτεχνική έκθεση με μία ψεύτικη υπογραφή ενός καλλιτέχνη πήρε αμέσως μια άλλη μορφή, αισθητική προσέγγιση και πρόσληψη από το κοινό. Ο Arthur Danto αναφέρει ότι «η διαφορά μεταξύ έργου τέχνης και πραγματικού αντικειμένου δεν είναι αισθητηριακή ή αντιληπτική αλλά οντολογική και σημασιολογική» (Χρυσικάκη 2017, 2).

Το ουρητήριο που χρησιμοποιήθηκε στο *Fountain* αποτελεί αντικείμενο τυχαίου ευρήματος. Τα τυχαία ευρήματα είναι αντικείμενα που έχουν βρεθεί και χρησιμοποιηθεί σε μια καλλιτεχνική διαδικασία και δράση και επίσης χαρακτηρίζονται ως έτοιμα αντικείμενα³. Ένα τυχαίο εύρημα μπορεί να χρησιμοποιηθεί επίσης σε οποιαδήποτε μορφή τέχνης ως αντικείμενο που εξυπηρετεί μια καλλιτεχνική δημιουργία. Για παράδειγμα ένας τυχαίος λεκές από καφέ έγινε πηγή για τον John Cage ώστε να δημιουργήσει μια σειρά από παρτιτούρες.



Εικόνα 6 *Fountain* (1917), Marcel Duchamp (Tate 2020)

Στη πειραματική μουσική και στις πρακτικές των ηχητικών τεχνών (sound arts) βλέπουμε συχνά τη χρήση τυχαίων ευρημάτων και έτοιμων αντικειμένων σε περφόρμανς και σε ηχητικές εγκαταστάσεις. Στις ηχητικές τέχνες ένα έτοιμο αντικείμενο μπορεί να είναι ένα συνηθισμένο αντικείμενο το οποίο έχει ανεξερεύνητες ηχητικές ιδιότητες τις οποίες καλείται η καλλιτέχνη/καλλιτέχνης να ανακαλύψει. Μέσα από τον εναλλακτικό τρόπο χρήσης του αντικειμένου πέρα από το προκαθορισμένο και τον συνηθισμένο η καλλιτέχνη/καλλιτέχνης καλείται να αποκαλύψει αυτές τις κρυφές του δυνατότητες. Ακόμη μπορεί να είναι ένα συνηθισμένο αντικείμενο το οποίο έχει ένα γνωστό ηχητικό χαρακτηριστικό. Αυτό το ηχητικό χαρακτηριστικό μπορεί να είναι παράπλευρο προϊόν της βασικής λειτουργίας του αλλά η καλλιτέχνη/καλλιτέχνης το φέρνει στο προσκήνιο με σκοπό να αλλάξει την ηχητική, οπτική και αισθητική πλευρά του αντικειμένου αυτού (Bussigel & Moore & Smallwood 2019). Το 1965 η performance artist Charlotte Moorman παρουσίασε το έργο της με τίτλο *Noise Bodies*

³ Τα *readymades* είναι όρος του Duchamp που περιγράφει μια δική του σειρά έργων, τα τυχαία ευρήματα είναι ευρύτερος όρος, και μπορούν να χρονολογηθούν λίγο νωρίτερα, σε ιδέες πχ του Picasso.

(θορυβώδη σώματα). Στη περφόρμανς του έργου κάθε άτομο φορούσε μία στολή η οποία απαρτιζόταν από διάφορα έτοιμα αντικείμενα και τυχαία ευρήματα όπως σωλήνες ψυγείου, παγοθήκες, εξαεριστήρες, τενεκεδάκια, κολιέ και φανάρια. Όλα αυτά τα αντικείμενα χρησιμοποιήθηκαν στη περφόρμανς της ως ηχητικά αντικείμενα και ως κολλάζ θορύβου. Το σύνθετο ηχητικό αποτέλεσμα προέκυπτε από διάφορες κινήσεις και χειρονομίες του σώματος της (Bussigel & Moore & Smallwood 2019). Το *Water Walk* (1959) του Cage⁴ αποτελεί έργο έτοιμων αντικειμένων καθώς γίνεται επαναπροσδιορισμός των αντικειμένων από αντικείμενα καθημερινής χρήσης σε αντικείμενα παραγωγής ήχου. Ο Cage χρησιμοποίησε αντικείμενα που σχετίζονται κυρίως με νερό όπως μπανιέρα, ποτιστήρι, παιχνίδια που ψεκάζουν νερό, παγάκια που έσπαγε σε ηλεκτρικό μίξερ, μπουκάλια για να ρίχνει νερό σε ποτήρι και πολλά άλλα (Cage n.d., Bussigel & Moore & Smallwood 2019).

Στην επόμενη ενότητα θα δούμε ότι πέρα της χρήσης των τυχαίων ευρημάτων οι πειραματίστριες/πειραματικοί μουσικοί χρησιμοποιούσαν και χρησιμοποιούν διαδικασίες τυχαιότητας για τη σύνθεση αλλά και για την εκτέλεση έργων ή και αυτοσχεδιασμών.

⁴ John Cage-Water Walk (1960)
<https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkT1-QWY>

1.3 Απροσδιοριστία και Διαδικασίες τυχαιότητας

Η διαδικασία δημιουργίας μίας παρτιτούρας, η υλοποίηση της και το αποτέλεσμα της δεν είναι πάντα προκαθορισμένα στοιχεία που θέτονται από την αρχή της κάθε διαδικασίας. Όπως στα τυχαία ευρήματα, τα αντικείμενα που βρίσκει τυχαία μια καλλιτέχνιδα/καλλιτέχνης και τα τροποποιεί μετατρέποντάς τα σε ένα έργο τέχνης, έτσι και ευρύτερα στην πειραματική μουσική ένα σημαντικό στοιχείο είναι η έννοια της απροσδιοριστίας μέσω της δημιουργικής εμπλοκής του τυχαίου κατά τη δημιουργία ή και την εκτέλεση ενός ηχητικού συμβάντος.

Η απροσδιοριστία δεν είναι μια λέξη που εμφανίζεται συχνά σε άλλα πλαίσια ως έννοια ή όρος. Σε ένα λεξικό οι πιο σχετικές ερμηνείες για την απροσδιοριστία είναι: «κάτι που δεν έχει καθοριστεί με ακρίβεια», «κάτι το οποίο δεν έχει διευθετηθεί», «κάτι που δεν είναι γνωστό εκ των προτέρων», «κάτι που δεν οδηγεί σε ένα ορισμένο τέλος ή αποτέλεσμα» (Gottschalk 2016, 23). Μία απροσδιόριστη σύνθεση δεν έχει προκαθορισμένες προσδοκίες κατά τη σύνθεση της, το τελικό της αποτέλεσμα είναι άγνωστο καθώς είναι αποτέλεσμα που προκύπτει από τη διαδικασία της εκτέλεσης. Οι απαιτήσεις και οι δεξιότητες που χρειάζεται να έχει μια εκτελέστρια/εκτελεστής για να εκτελέσει μια τέτοια σύνθεση διαφέρουν ανάλογα με τη συνθέτρια/συνθέτη (Nyman 2011, 165).

Στη πειραματική μουσική έχει σημαντικό ρόλο η ακρόαση και η παρατήρηση των ήχων, οι οποίοι είναι ένα αποτέλεσμα μίας διαδικασίας εκτέλεσης και ακρόασης. Κάθε ήχος που συμβαίνει εμπρόθετα ή και όχι κατά τη διάρκεια μιας πράξης, είναι αποδεκτός από την ίδια την συνθέτρια/συνθέτη, την εκτελέστρια/εκτελεστή και την ακροάτρια/ακροατή καθώς κάθε μια από αυτές έχει ενεργό ρόλο μέσα σε όλη αυτή τη διαδικασία. Ο Cage ορίζει την πειραματική μουσική ως μια «πράξη της οποίας το αποτέλεσμα δεν έχει προκαθοριστεί» (Nyman 2011, 33). Η πράξη στην οποία αναφέρεται ο Cage είναι η διαδικασία δημιουργίας μέσα από μία παρτιτούρα και ο τρόπος εκτέλεσής της. Αυτή η διαδικασία δεν γίνεται πάντα με σκοπό να παράγει ένα προκαθορισμένο ηχητικό αποτέλεσμα που θέλει η συνθέτρια/συνθέτης να ακουστεί. Το αποτέλεσμα είναι απροσδιόριστο καθώς κάθε εκτελέστρια/εκτελεστής μπορεί να διαβάσει και να υλοποιεί τις οδηγίες που της δίνονται με βάση την δικιά της αισθητική και κριτική αντίληψη. Σε αυτές τις διαδικασίες το αποτέλεσμα εξαρτάται από πολλά στοιχεία όπως, το πλαίσιο το οποίο θα δημιουργήσει η συνθέτρια/συνθέτης, αν θα περιέχει συνθετικούς κανόνες ή όχι. Τέτοιοι κανόνες μπορεί να είναι οδηγίες για τον τρόπο που η εκτελέστρια/εκτελεστής θα

διαβάσει την παρτιτούρα, είτε είναι λεκτική είτε γραφική δηλαδή, μπορεί να οριοθετήσει κάποια χρονικά και χωρικά πλαίσια μέσα στα οποία θα αναπαραχθούν ήχοι ή και όχι. Ακόμη μπορεί να ζητήσει από την ίδια την εκτελέστρια/εκτελεστή να πάρει δικές της στιγμιαίες αποφάσεις κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης κάτι στο οποίο η συνθέτρια/συνθέτης δεν μπορεί να γνωρίζει από πριν τι αποτέλεσμα θα φέρει και έτσι το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας να είναι απροσδιόριστο. Επίσης πολύ συνηθισμένο είναι η συνθέτρια/συνθέτης να ορίσει απλά τον αριθμό των ήχων που θα παραχθούν χωρίς όμως να τους περιορίζει σε χρονικό πλαίσιο με αποτέλεσμα η διάρκεια της διαδικασίας αυτής να εξαρτάται από την ταχύτητα και τη διάρκεια που θέλει η εκτελέστρια/εκτελεστής (Nyman 2011).

«Η εκτέλεση μιας σύνθεσης που είναι απροσδιόριστη ως προς την υλοποίηση της, είναι αναγκαστικά μοναδική» (Cage 1973, 39)

Στο βιβλίο *Experimental Music: Cage and Beyond*, ο Michael Nyman διαχωρίζει αυτές τις διαδικασίες με ένα υποκειμενικό τρόπο ανάλογα με το περιεχόμενό τους. Μέσα σε αυτές τις κατηγορίες είναι και η διαδικασία τυχαιότητας η οποία χρησιμοποιήθηκε αρχικά από τον Cage. Στις διαδικασίες τυχαιότητας η συνθέτρια/συνθέτης μπορεί να ορίσει ένα τρόπο ή ένα σύστημα μέσα από το οποίο γίνεται μία τυχαία διαδικασία που θα παράγει κάποια ηχητικά αποτελέσματα τα οποία είναι άγνωστα για την συνθέτρια/συνθέτη αλλά και την εκτελέστρια/εκτελεστή καθώς δεν ορίζονται από πριν (Nyman 2011). Χαρακτηριστικό παράδειγμα της διαδικασίας τυχαιότητας σε μια συνθετική απροσδιοριστία είναι το *Music of Changes* (1951) του Cage. Για το έργο αυτό, ο Cage χρησιμοποίησε το αρχαίο κινέζικο *Βιβλίο των Αλλαγών* (I Ching) όπου μέσα από τις τυχαίες λειτουργίες του δημιούργησε διαγράμματα και παραμέτρους που να αντιστοιχούν στο ρυθμό, στις δυναμικές, στα ηχητικά συμβάντα, τη σιωπή και τη διάρκεια (Cage n.d., Wilkinson 2008, Kuhn 2012). Το *TV Koln* (1958) για σόλο πιάνο του Cage είναι ένα παράδειγμα εκτελεστικής απροσδιοριστίας. Η παρτιτούρα του *TV Koln* αποτελείται από τέσσερα συστήματα από δύο, τρεις ή τέσσερις γραμμές το καθένα. Τα συστήματα δεν αποτελούν παραδοσιακή σημειογραφία αλλά περιέχουν κάποια σύμβολα που καθορίζουν συγκεκριμένα ηχητικά γεγονότα. Το "I" υποδεικνύει συμβάντα που πρέπει να παραχθούν στο εσωτερικό του πιάνου, το "O" στο εξωτερικό του πιάνου, το "K" στα πλήκτρα και το "A" ένας οποιοσδήποτε θόρυβος με τη βοήθεια ενός εξωτερικού αντικειμένου και τέλος "P" το οποίο δεν καθορίζει κάτι καθώς θα μπορούσε να είναι οτιδήποτε επιλέξει η

εκτελέστρια/εκτελεστής. Η διάρκεια του κομματιού καθορίζεται από την εκτελέστρια/ εκτελεστή (Cage n.d., Dean 2009).

Από τη συμπεριφορά των ηλεκτρονικών συστημάτων κατά τη χρήση τους σε μια περφόρμανς μπορούν να συμβούν πολλά τυχαία και αναπόφευκτα φαινόμενα. Όταν χρησιμοποιούνται ηλεκτρονικά μέσα ως μουσικά όργανα σε μια καλλιτεχνική δράση μερικά απρόβλεπτα χαρακτηριστικά που μπορούν να συμβούν είναι για παράδειγμα η ανάδραση των συστημάτων και τα βουητά των μεγαφώνων. Αυτά τα απρόβλεπτα ηχητικά συμβάντα σε άλλα πλαίσια θα θεωρούνταν σφάλματα και ηχητικά λάθη τα οποία δεν θα έπρεπε να συμπεριλαμβάνονται σε μια μουσική πράξη. Στη πειραματική μουσική οι καλλιτέχνιδες/ καλλιτέχνες αποδέχτηκαν αυτό το απροσδιόριστο γεγονός ως μέρος της εκτελεστικής διαδικασίας και του τελικού ηχητικού προϊόντος (Gottschalk 2016, Nyman 2011).

Στην επόμενη ενότητα θα δούμε περιπτώσεις ηλεκτρονικών συστημάτων στα οποία γινόταν μια προετοιμασία πριν χρησιμοποιηθούν ως μουσικά όργανα, χωρίς όμως και πάλι να είναι εφικτή η αποφυγή απροσδιόριστων ηχητικών γεγονότων. Το prepared piano (προετοιμασμένο πιάνο) του Cage είναι αντίστοιχο παράδειγμα ως προς τον τρόπο χρήσης μιας συσκευής πέρα από τον προκαθορισμένο τρόπο. Ο Cage χρησιμοποίησε το πιάνο ως ένα διευρυμένο μουσικό όργανο, ως μια ηχητική πηγή, καθώς έπαιζε με διάφορους τρόπους μέσα στο ηχείο του πιάνου, τοποθετούσε αντικείμενα ανάμεσα και πάνω στις χορδές χωρίς να ξέρει πως αυτά θα αντιδράσουν και πως θα ακουστούν (Cage 1972). Αυτή η πρακτική του Cage είχε ως αποτέλεσμα την μεταβολή της λειτουργικότητας και των ιδιοτήτων του πιάνου ως μουσικό όργανο και να ανακαλύψει καινούριες ηχητικές δυνατότητες και ηχητικούς χώρους μέσα από αυτό.

Προτεινόμενο βίντεο: John Cage- TV Koln (1958)

<https://www.youtube.com/watch?v=Kuij1k8-iis>

1.4 «Σπασμένα Μέσα» (Cracked Media)

«Τα αντικείμενα αλλοιώνονται με αποτέλεσμα να προκύπτουν νέες ευκαιρίες ήχων. » (Chavez in Gottschalk 2016, 26)

Όταν συζητάμε για «σπασμένα μέσα» (cracked media), αναφερόμαστε σε τροποποιημένα μέσα αναπαραγωγής και αποθήκευσης προηχογραφημένων ήχων στα οποία η βασική λειτουργικότητα έχει μεταβληθεί. Αυτή η μεταβολή γίνεται με τη βοήθεια διάφορων πρακτικών που δημιουργούν προέκταση της βασικής λειτουργίας των μέσων. Στις πρακτικές αυτές οι καλλιτέχνιδες/καλλιτέχνες χρησιμοποιούν τα μέσα με εναλλακτικούς τρόπους σε σχέση με την βασική λειτουργία τους, για την οποία έχουν κατασκευαστεί (Kelly 2009, Μιζήθρας 2019).

Η λέξη «σπασμένα» συνήθως οδηγεί στη λανθασμένη σκέψη ότι ένα μέσο πρέπει να σπάσει εντελώς ώστε να ενταχθεί σε αυτή τη κατηγορία. Στα «σπασμένα μέσα» συμπεριλαμβάνονται όλα τα μέσα αναπαραγωγής και αποθήκευσης προηχογραφημένου ήχου όπως είναι η μαγνητοταινία, τα πικάπ, οι δίσκοι βινυλίου, τα κασετόφωνα, οι κασέτες, τα CD κλπ. Ο μετασχηματισμός, η τροποποίηση αυτών των μέσων και ο μη προβλεπόμενος τρόπος χρήσης τους αποτελούν πρακτικές και διαδικασίες που εφαρμόζονται όταν μιλάμε για «σπασμένα μέσα» (Kelly 2009, Μιζήθρας 2019). Ακόμη στα «σπασμένα μέσα» εντάσσονται και οι μορφές DIY (do it yourself) και η ανακύκλωση των μέσων.

Η μαγνητοταινία, τα πικάπ, οι κασέτες και τα CD θεωρούνται πλέον παλιά τεχνολογικά μέσα καθώς έχουν αντικατασταθεί από τον ψηφιακό κόσμο της τεχνολογίας. Όπως κάθε κομμάτι της τεχνολογίας με το πέρασμα των χρόνων και τις εξελίξεις απαρχαιώνεται έτσι και τα συγκεκριμένα μέσα αναπαραγωγής ήχου κάποτε θεωρούνταν «η τελευταία λέξη της τεχνολογίας» (Μιζήθρας 2019, 1). Στο πέρασμα των χρόνων καθώς η τεχνολογία εξελίσσεται τα μέσα αυτά πλέον θεωρούνται σκουπίδια και vintage αντικείμενα που βρίσκονται πλέον φυλαγμένα σε ντουλάπες, αποθήκες και μπορείς να τα αγοράσεις συνήθως από παλαιοπωλεία. Η επαναχρησιμοποίηση αυτών των μέσων είναι μια μορφή ανακύκλωσης, γιατί παίρνεις κάτι παλιό το οποίο δεν έχει την ίδια αξία και με διάφορους τρόπους τροποποίησης το αντικείμενο αυτό επαναπροσδιορίζεται και αποκτά μια καινούρια μορφή και αισθητική όψη (DeMarinis 2010, Kelly 2009, Μιζήθρας 2019). Οι πρακτικές τροποποίησης των μέσων και για τη χρήση

τους σε ζωντανές εκτελέσεις είναι αποτέλεσμα της DIY διαδικασίας (κάνε το μόνη σου). Στην πειραματική μουσική και τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό διαμορφώθηκε μια DIY αισθητική και πρακτική (Παπουτσή 2020,73) στην προσπάθεια των καλλιτεχνίδων/καλλιτεχνών να τροποποιήσουν και να δημιουργήσουν ηλεκτρονικά συστήματα που να παράγουν ήχους στις πρακτικές τους. Η διαδικασία του DIY γίνεται συνήθως με τη χρήση μέσων που έχουν μια συγκεκριμένη λειτουργία η οποία “σπάει” κατά την επεξεργασία τους και το συνδυασμό τους με άλλο μέσο ώστε να δημιουργηθεί κάτι που δεν υπήρχε πριν και να παράγει ένα πρωτόκουστο ηχητικό υλικό.

Οι πειραματίστριες/πειραματικοί μουσικοί χρησιμοποιούν συχνά τεχνολογίες ηχητικών μέσων τις οποίες χειρίζονται με αυτόν τον ιδιαίτερο τρόπο. Ο σκοπός τους μέσα από αυτόν το χειρισμό και τις πρακτικές είναι να εξερευνήσουν πρωτογενείς ήχους οι οποίοι προκύπτουν μέσα από τις τροποποιήσεις. Οι τεχνικές που χρησιμοποιεί η κάθε εκτελέστρια/εκτελεστής μπορούν να συμβούν εμπρόθετα ή και τυχαία και ανακαλύπτουν “κρυμμένους” ήχους που μπορεί να παράγει το κάθε μέσο και δεν είναι αντιληπτοί όταν χρησιμοποιείται απλά για την αναπαραγωγή προηχογραφημένου υλικού (Nyman 2011).

Στη διάρκεια χειρισμού μιας τέτοιας συσκευής, κάθε αναπόφευκτο, απροσχεδίαστο και απροσδιόριστο γεγονός το οποίο μπορεί να συμβεί γίνεται αποδεκτό από την εκτελέστρια/εκτελεστή και αυτοί οι ήχοι που προκύπτουν τυχαία μπορούν να χρησιμοποιηθούν εμπρόθετα σε μία επόμενη περφόρμανς (Kelly 2009). Αυτό λοιπόν μπορεί να πετύχει είτε με τον συνηθισμένο, απλό, καθορισμένο χειρισμό της συσκευής είτε τροποποιώντας την ίδια τη συσκευή. Πιο συγκεκριμένα μπορεί να αφαιρεθεί όλος ο τεχνολογικός εξοπλισμός από τον οποίο αποτελείται η ηχητική συσκευή και να τοποθετηθεί ξανά με έναν εναλλακτικό λειτουργικό τρόπο. Ακόμη μπορεί να γίνει υπερφόρτωση της συσκευής ή να τραβηχθούν στα άκρα και να φτάσουν στα όριά τους οι λειτουργικές της παράμετροι μέχρι η συσκευή να αρχίσει να καταρρέει ή και να καταστραφεί εντελώς. Ο μουσικός πειραματισμός δεν επιδιώκει συνήθως την ολοκληρωτική καταστροφή της συσκευής, θέλει απλά να ανακαλύψει μόνο μέχρι ποιο σημείο μπορούν να φτάσουν τα όρια της και ποιοι είναι οι περιορισμοί της χωρίς όμως να καταστραφεί εντελώς. Η πειραματίστρια/πειραματικός μουσικός δεν χρησιμοποιεί αυτές τις λειτουργίες και τεχνικές με σκοπό να ανακαλύψει κάτι νέο και καινοτόμο αλλά με σκοπό να αποδεχθεί τα όρια της συσκευής και να αξιοποιήσει κάθε ηχητικό αποτέλεσμα και συμβάν που θα προκύψει (Kelly 2009).

«Ο πειραματισμός με άμεσα διαθέσιμα εργαλεία και πηγές είναι κεντρικό στοιχείο της σύγχρονης καλλιτεχνικής πρακτικής και στην καρδιά του βρίσκεται η ρωγμή και το σπάσιμο. Κάπου σε αυτό το σημείο μπορούμε να αναφερθούμε στην πειραματίστρια/ πειραματιστή η οποία είναι διατεθειμένη να επεκτείνει το όργανο της σε σημείο στο οποίο θα είναι έτοιμο να καταρρεύσει και ίσως να μην το χρησιμοποιήσει ποτέ με τον τρόπο για τον οποίο προοριζόταν» (Kelly 2009,3).

Ένα αντικείμενο ελαφρώς ραγισμένο, είτε από εμπρόθετη είτε από τυχαία ρωγμή, μπορεί αφενός να είναι κατεστραμμένο και να θεωρείται άχρηστο για τη χρήση για την οποία προοριζόταν. Αφετέρου όμως δεν παύει να είναι χρησιμοποιήσιμο ως προς τη χρήση του από μία πειραματίστρια/ πειραματιστή που θέλει να φέρει στην επιφάνεια τις ηχητικές επιδόσεις του μέσου οι οποίες δεν ήταν αντιληπτές πριν. Μέσα από τις τροποποιήσεις των μέσων η καλλιτέχνης ανακαλύπτει τι μπορεί να κάνει η ηχητική συσκευή την οποία έχει στα χέρια της. Έτσι αποδεικνύει πως ένα σημαντικό μέρος σε μια καλλιτεχνική και δημιουργική διαδικασία είναι να μεταμορφώσουν και να επεκτείνουν τους ήδη υπάρχοντες τρόπους πρακτικής και παιχνιδιού μιας τεχνολογικής συσκευής πέραν από τον καθιερωμένο και συνηθισμένο τρόπο χρήση της (Kelly 2009, 28).

Το 1984 ο Yasunao Tone άρχισε να τροποποιεί CDs και να τα χρησιμοποιεί στα έργα του. Ο ίδιος χαρακτήρισε αυτή τη πρακτική του «Wounded CDs» δηλαδή, τραυματισμένα CDs. Ο τρόπος που “τραυμάτιζε” τα CDs ήταν κολλώντας στην επιφάνεια τους κολλητική ταινία σε διάφορα σχήματα. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα το λέιζερ που



Εικόνα 7 *Wounded CD* (1984), Yasunao Tone (Yasunao Tone, Noise Media Language 2007)

διαβάζει το περιεχόμενο του CD όταν αναπαράγεται στη συσκευή να μην μπορεί να αναγνωρίσει την κολλητική ταινία καθώς ήταν δυσανάγνωστες πληροφορίες για την λειτουργία του μέσου. Την τεχνική αυτή τη χρησιμοποίησε πρώτη φορά το 1986 στο έργο του *Music for 2 CD Players* (Heroin 2014, Kelly 2009, Tone 2007, Toth 2019). Παρόμοιες τεχνικές και

τροποποιήσεις συμβαίνουν και στη χρήση δίσκων βινυλίου και του πικάπ, όπως θα δούμε στην αμέσως επόμενη ενότητα.

1.5 Turntablism

Τον Δεκέμβρη του 1877 ο Thomas Alva Edison με τη νέα του εφεύρεση, τον φωνογράφο, άλλαξε για πάντα τον κόσμο της εγγραφής και αναπαραγωγής του ήχου. Μετά από πολλούς πειραματισμούς και δοκιμές, βασισμένες στην εξέλιξη της τεχνολογίας καταλήξαμε στη γνωστή μέχρι και σήμερα μηχανή αναπαραγωγής ήχου, το πικάπ.

Η προέλευση του όρου Turntablism έχει τις ρίζες του από την αγγλική λέξη Turntable (Ciechan 2007). Ο όρος Turntablism περιγράφει την χρήση του πικάπ ως μουσικό όργανο και όχι απλά ως ένα μέσο αναπαραγωγής προηχογραφημένων ήχων. Από τη δεκαετία του 1930 και μετά στο χώρο της πειραματικής μουσικής συνθέτριες/συνθέτες ξεκίνησαν να χρησιμοποιούν το πικάπ ως μέσο παραγωγής νέων ήχων μέσα στις συνθέσεις και τις εκτελέσεις τους (Chapman 2012, Weissenbrunner 2013).

Όταν γίνεται αναφορά στον όρο Turntablism συνήθως συσχετίζεται με τη χρήση του πικάπ στη hip hop μουσική. Παρόλο που η χρήση του ως μουσικό όργανο εμφανίζεται από το 1930 ως όρος έχει γίνει γνωστός μέσα από τη hip hop κουλτούρα. Επινοήθηκε από τις/τους DJs και συγκεκριμένα φαίνεται να χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά ως όρος από τον DJ Babu σε μία συνέντευξή του το 1995 (Ciechan 2007). Σκοπός ήταν να γίνει εμφανής η διαφορά ανάμεσα στις/τους DJs οι οποίοι έπαιζαν χρησιμοποιώντας τα χέρια τους πάνω στο πικάπ και στους δίσκους με διάφορες τεχνικές ώστε να παράγουν νέους ήχους, ουσιαστικά χρησιμοποιώντας το σαν ένα μουσικό όργανο στις συναυλίες τους. Σε αντίθεση τις/τους DJs οι οποίοι απλά χρησιμοποιούσαν τους δίσκους ώστε να αναπαράγουν και να μιξάρουν τα κομμάτια μεταξύ τους ή το ένα μετά το άλλο (Chapman 2012, Weissenbrunner 2013).

Από τις αρχές του 20ού αιώνα μέχρι και σήμερα στη πειραματική μουσική πολλές/πολλοί μουσικοί και καλλιτέχνιδες/καλλιτέχνες προσέγγισαν τα πικάπ, όχι απλά ως συσκευή διαμεσολάβησης για την αναπαραγωγή μουσικής αλλά και για την παραγωγή μοναδικών ήχων και συνθέσεων. Οι πρακτικές που χρησιμοποιούν έχουν ως αποτέλεσμα όχι μόνο το να αναπαράγεται το περιεχόμενο που υπάρχει μέσα στο δίσκο βινυλίου αλλά να δημιουργείται μαζί με αυτό ένα νέο υλικό ήχων. Σε αυτές τις περιπτώσεις η χρήση του πικάπ δεν γίνεται πάντα με τον συνηθισμένο τρόπο αλλά με μία τροποποιημένη μορφή της μηχανής ή και των δίσκων βινυλίου (Kelly 2009, Weissenbrunner 2013).

Πριν τις περφόρμανς αλλά και κατά τη διάρκεια οι εκτελέστριες/εκτελεστές προετοιμάζουν και επεκτείνουν τη συσκευή του πικάπ με πολλούς διαφορετικούς τρόπους και τεχνικές. Σε πολλές πρακτικές χρησιμοποιούν το πλατό μόνο ως μία περιστρεφόμενη βάση στην οποία τοποθετούν πάνω διάφορα αντικείμενα όπως, μικρόφωνα επαφής, ξένα υλικά αντί για δίσκους στα οποία τοποθετούν πάνω τη βελόνα πάνω και αλλάζουν την ταχύτητα περιστροφής. Ο δίσκος βινυλίου μπορεί να αντικατασταθεί με υλικά όπως γυαλόχαρτο, ξύλο ή μέταλλο τα οποία ανάλογα με την υφή τους παράγουν διάφορους ήχους ανάλογα με τις δονήσεις που λαμβάνει η βελόνα. Συνηθισμένη είναι επίσης η αντικατάσταση της βελόνας με οδοντογλυφίδα, μικρόφωνα επαφής και μεταλλικά ελατήρια τα οποία τρίβονται στους δίσκους βινυλίου ή σε οτιδήποτε άλλο αντικείμενο με το οποίο θέλει η εκτελέστρια/εκτελεστής να τους αντικαταστήσει (Kelly 2009). Ακόμη γίνεται χρήση της βελόνας του πικάπ ως μικρόφωνο καθώς η βελόνα μεταφράζει τις δονήσεις σε ήχο είτε ακουμπάει στο ίχνος του βινυλίου είτε σε οποιαδήποτε άλλη επιφάνεια.



Εικόνα 8 Απόσπασμα από εκτέλεση του *Cartridge Music* (1960), John Cage (Langham Research Centre, 2013) Χρήση βελόνας του πικάπ πάνω σε μεταλλική επιφάνεια

Η πιο συνηθισμένη τεχνική η οποία ορίστηκε από τη hip hop μουσική είναι το “scratching”, στην οποία η εκτελέστρια/εκτελεστής ακουμπάει τα δάκτυλά της στο δίσκο βινυλίου και τον μετακινεί από μπροστά προς τα πίσω. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η βελόνα να διαβάζει και να εκλαμβάνει τις δονήσεις του δίσκου ευθεία και ανάποδα, σε πιο αργή ή πιο γρήγορη κίνηση η οποία ορίζεται από την ίδια/ίδιο την εκτελέστρια/εκτελεστή και επηρεάζει την τελική απόδοση του προηχογραφημένου ήχου κάνοντας τον μη ηχητικά αναγνωρίσιμο.

Συνηθισμένο φαινόμενο είναι η προετοιμασία των δίσκων βινυλίου ή ακόμα και η καταστροφή τους. Πολλές καλλιτέχνιδες/καλλιτέχνες εφάρμοσαν κυρίως πιο εικαστικές πρακτικές στις τροποποιήσεις δίσκων όπως θα δούμε μέσα από αναλυτικά παραδείγματα στη συνέχεια. Μερικές από αυτές είναι το σπάσιμο του δίσκου σε ίσα κομμάτια τα οποία μπορούν να ξανά-κολληθούν με διαφορετικό τρόπο μεταξύ τους ώστε να δημιουργηθεί ένας νέος δίσκος με ανακυκλωμένο ηχητικό περιεχόμενο. Ακόμη η χρήση κολλητικών ταινιών πάνω στους δίσκους δίνει ένα πολύ ενδιαφέρον ηχητικό αποτέλεσμα. Καθώς ο δίσκος γυρνάει, η βελόνα αναγκάζεται να διαπεράσει την ταινία, κάνοντας ένα «γλίστρημα» το οποίο παρεμβάλλεται σε επίπεδο υφής αλλά και διάρκειας, στο προ-ηχογραφημένο ηχητικό υλικό. Επίσης συνηθισμένο είναι το γρατζούνισμα των δίσκων. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να αλλοιώνεται το ήδη χαραγμένο ίχνος ηχητικού περιεχομένου του δίσκου, καθώς η βελόνα δεν έχει τη δυνατότητα να αναπαράγει τις συχνότητες αυτές, με αποτέλεσμα να προσθέτει μια περισσότερο θορυβική αισθητική στο τελικό ηχητικό αποτέλεσμα.

2. ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ ΣΤΗ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗ ΧΡΗΣΗ ΤΟΥ ΠΙΚΑΠ

2.1 Το πικάπ ως μουσικό όργανο και το στοιχείο του θορύβου

Όπως ήδη έχουμε αναφέρει η χρήση του πικάπ ως μουσικό όργανο εμφανίζεται πρακτικά από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα στη πειραματική μουσική, όμως έγινε γνωστό τη δεκαετία του 1970 μέσα από τη χιπ χοπ μουσική. Ένα εύλογο ερώτημα είναι γιατί έγινε πιο διαδεδομένη η χρήση του πικάπ ως μουσικό όργανο μέσα από τη χιπ χοπ, και όχι από τη πειραματική μουσική στην οποία οι πρακτικές εμφανίστηκαν χρονολογικά νωρίτερα. Ακόμη, τι κοινά και τι διαφορές έχουν οι πρακτικές μεταξύ των δύο μουσικών τεχνικά αλλά και αισθητικά; Στο αισθητικό κομμάτι ένα μεγάλο ρόλο παίζει το στοιχείο του θορύβου το οποίο μέχρι και σήμερα προβληματίζει τις/τους μουσικούς και δεν έχει πάντα την ίδια προσέγγιση και αποδοχή σε ένα κοινωνικό αλλά ούτε σε ένα ακαδημαϊκό πλαίσιο. Στην χρήση των σπασμένων μέσων ο θόρυβος είναι ένα κύριο στοιχείο που προκύπτει ακόμη και από τη φύση των ηλεκτρονικών συστημάτων, δηλαδή το πως είναι φτιαγμένα, και πώς λειτουργούν. Ο θόρυβος είναι εγγενές στοιχείο ενός πικάπ, είτε αυτό λειτουργεί απλά ως συσκευή για να αναπαράγει προηχογραφημένους ήχους από βινύλια, είτε χρησιμοποιείται ως μουσικό όργανο όπως στην πειραματική και στην χιπ χοπ μουσική. Τι είναι τελικά αυτός ο “θόρυβος”; Ποια είναι τα πλαίσια που γίνεται αποδεκτός;

Ο John Cage το 1939 και ο Pierre Schaeffer το 1948 ολοκλήρωσαν τις πρώτες τους συνθέσεις οι οποίες συμπεριλάμβαναν χρήση του πικάπ, *Imaginary Landscape No.1* και *Études de bruits* αντίστοιχα. Η κύρια διαφορά μεταξύ του Cage και του Schaeffer ήταν ο τρόπος σύνθεσης, εκτέλεσης των έργων τους αλλά και το μουσικό-κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο δούλευαν καθώς ο Cage ζούσε στην Αμερική ενώ ο Schaeffer στην Ευρώπη (Griffiths 1993, Nyman 2011).

Ο Schaeffer δούλεψε μέσα σε στούντιο ως μηχανικός ήχου, όλη τη δουλειά και τα έργα του τη δούλεψε εκεί με τη χρήση μουσικού εξοπλισμού και όχι σε ζωντανές εκτελέσεις. Οι αυτοσχεδιαστικές του πρακτικές ιδεολογικά δεν συμφωνούσαν με το τι υποστήριζε ο Cage ως μουσικό αυτοσχεδιασμό. Ο Schaeffer συνέλεγε διάφορα ηχητικά αντικείμενα από τα οποία ηχογραφούσε τους ήχους που του άρεσαν και τους κρατούσε για να τους επεξεργαστεί μέσω των ενισχυτών και τον μικροφώνων. Το ηχητικό υλικό που χρησιμοποιούσε ο Schaeffer προέκυπτε από μια αυτοσχεδιαστική διαδικασία. Καθώς πειραματιζόταν με τον εξοπλισμό που

είχε στο στούντιο του, ανακάλυπτε ηχητικά συμβάντα τα οποία χρησιμοποιούσε για να δημιουργήσει τα τελικά κομμάτια του. Δεν συνέθετε με τους φυσικούς ήχους αλλά αυτοσχεδίαζε πάνω στη κονσόλα όπου επεξεργαζόταν τους ήχους. Σε αντίθεση ο Cage εστίαζε τη προσοχή του πιο πολύ στη διαδικασία, την οριοθέτηση μιας κατάστασης μέσα από την οποία παράγονται άγνωστα ηχητικά αποτελέσματα.

« Είμαι ανάμεσα στα πικάπ, τον μίκτη, τα ποτενσιόμετρα... Λειτουργώ μέσω ενδιάμεσων. Δεν χειρίζομαι πλέον εγώ ο ίδιος τα ηχητικά αντικείμενα. Ακούω το αποτέλεσμα τους μέσω του μικροφώνου (Schaeffer 1952, ηρ)».

Μέσα από τους πειραματισμούς του με ήχους στο στούντιο ο Schaeffer συνέθεσε τα πρώτα κομμάτια συγκεκριμένης μουσικής (*musique concrete*). Πριν χρησιμοποιήσει τον όρο συγκεκριμένη μουσική ο Schaeffer χαρακτήριζε τα κομμάτια του πειραματικά. Στη συνέχεια αρνήθηκε να χρησιμοποιεί τη λέξη πειραματικό γιατί δεν αντιπροσώπευε τη διαδικασία της σύνθεσης του (Palombini 1993). Όπως και τα κομμάτια του έτσι και η συγκεκριμένη μουσική αποτελείτο από επεξεργασμένους ηλεκτρονικούς ήχους. Σε αυτά τα κομμάτια υπερίσχυε η επανάληψη, η επιτάχυνση και η αναστροφή των προηχογραφημένων ήχων. Αυτές τις τεχνικές ο Schaeffer τις έκανε με την επεξεργασία της μαγνητικής ταινίας. (Kane 2014).

Ο Cage έκανε ανοιχτές ζωντανές εκτελέσεις στις οποίες μπορούσε να συμμετέχει και ακροατήριο αλλά τις περισσότερες φορές δεν υπήρχε διαχωρισμός εκτελέστριας/ εκτελεστή από το ακροατήριο. Ο Cage χρησιμοποίησε γραμμόφωνα σε αρκετές από τις συνθέσεις του. Στις αρχές επειδή τα γραμμόφωνα ήταν προσβάσιμα μόνο σε στούντιο είχε κάνει μια εκτέλεση η οποία μεταδόθηκε ζωντανά μέσω ενός στούντιο χωρίς όμως να προκύψει καμιά επεξεργασία των ήχων. Μετέπειτα σε άλλα του έργα τα οποία είχαν και τη μορφή *happening* χρησιμοποίησε τα πικάπ σε ζωντανές εκτελέσεις όπου μπορούσε το ακροατήριο να πειραματιστεί με αυτά.

2.1.1 Ένα σκρατσάρισμα στο Bronx και τη χιπ χοπ μουσική

Το Bronx τη δεκαετία του 1970, ήταν οικονομικά η πιο υποβαθμισμένη περιοχή της Νέας Υόρκης και ζούσαν εκεί κυρίως Αφροαμερικανές/οι πολίτες. Η χιπ χοπ κουλτούρα γεννήθηκε εκείνη τη περίοδο στο Bronx αλλά έφτασε στο αποκορύφωμα της την δεκαετία του 1980. Η κουλτούρα δεν αποτελείται μόνο από τη μουσική αλλά επίσης από το deejaying-χρήση του πικάπ από DJs-ένωναν δύο συνήθως κομμάτια για να δημιουργήσουν ένα καινούριο, rapping-ρυθμική απαγγελία βιωματικών στίχων, Bboying-είδος χορού που ακολουθεί το κύμα της χιπ χοπ κουλτούρας και graffiti painting-σχεδιασμένα γραφήματα στους τοίχους με σπρέι (Hansen 2015, Kouadio 2019).

Η χιπ χοπ μουσική χρησιμοποιήθηκε από καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες της περιοχής με σκοπό να εκφράσουν τις απόψεις τους προς αυτή την οικονομική δυσκολία, το ρατσισμό και την αποξένωση που υπέστησαν καθώς θεωρούσαν το Bronx την πιο κακόφημη περιοχή στη Νέα Υόρκη. Μέσα από αυτή τη κουλτούρα οι Αφροαμερικανές/οι πολίτες πάλευαν για την κοινωνική και οικονομική καταπίεση που τους ασκούσαν οι λευκοί Αμερικάνοι. Ήταν για αυτές/αυτούς ένα βήμα πάνω στο οποίο μπορούσαν σταθούν για να φωνάξουν και να απαιτήσουν τα δικαιώματά τους, να μεταδώσουν τη δυστυχία τους και να προβάλλουν τη μη βίαιη αντίθεσή τους σε πράξεις που παραβίαζαν την κοινωνική τους ελευθερία και τα οικονομικά οφέλη (Kouadio 2019).

Οι DJs με τη χρήση του πικάπ ως μουσικό όργανο έφεραν νέες πτυχές στο είδος της χιπ χοπ κάνοντάς την πιο ελκυστική προς το κοινό. Με τους πειραματισμούς τους κατά τη χρήση του πικάπ ανέπτυξαν τεχνικές οι οποίες ενσωματώθηκαν σε αυτό το είδος και έγιναν ευρέως γνωστές όπως το looping και scratching που αναφέραμε και πιο πάνω. Με την πάροδο των χρόνων η χιπ χοπ μουσική μπήκε στις τάξεις και ακουγόταν σε διάφορες πόλεις στην Αμερική και στην Ευρώπη. Το MTV βοήθησε πολύ στην διάδοση αλλά και στη διαφήμιση τους είδους και της κουλτούρας μέσα από τα βίντεο κλιπ. Όσο αφορά το πικάπ ως μουσικό όργανο ο Christian Marclay ανέφερε σε συνέντευξή τους πως «το MTV έδωσε χειρονομία στο scratching» (Marclay 1998). Η κίνηση του χεριού που ακουμπά στο πλατό και περιστρέφει το δίσκο μεταδόθηκε από το MTV, δίνοντας μεγάλη εντύπωση σε αυτή τη χειρονομία την οποία έβλεπες να κάνει κόσμος στο δρόμο καθώς άκουγε μουσική από τα ακουστικά του. Αυτό προκάλεσε μεγάλο ενδιαφέρον στο κοινό και ήταν μεγάλο κίνητρο για αρκετό κόσμο ώστε να ασχοληθεί με

το πικάπ και το deejaying με αποτέλεσμα να διαδοθεί η χρήση του πικάπ ως μουσικό όργανο σε ένα είδος μουσική (Marclay 1998). Ο θόρυβος που παραγόταν από τη τεχνική του scratching καθώς η βελόνα τριβόταν πάνω στο δίσκο, είχε θεωρηθεί τόσο πολύ σαν φυσικό στοιχείο της χιπ χοπ μουσικής η οποία κατάφερε να κάνει αποδεχτούς από το κοινό τους τυχαίους ήχους και το θόρυβο μέσα σε ένα μουσικό είδος (Kouadio 2019).

Το κοινό στοιχείο που υπάρχει μεταξύ των πρακτικών με πικάπ στη πειραματική μουσική και στην χιπ χοπ μουσική είναι ότι και στις δύο περιπτώσεις το πικάπ χρησιμοποιείται ως μουσικό όργανο. Οι τεχνικές που εξελίχθηκαν και χρησιμοποιούνται μέχρι και σήμερα είναι αποτελέσματα του πειραματισμού και της τυχαιότητας κατά τη χρήση του πικάπ. Η Maria Chavez και ο Christian Marclay είχαν την τους πρώτη επαφή με το πικάπ όταν έπαιζαν DJs σε χιπ χοπ συναυλίες όμως μετά στράφηκαν προς την αυτοσχεδιαστική, πειραματική χρήση του πικάπ.

Ο λόγος που η Chavez έκανε αυτή τη στροφή ήταν ότι, τη στιγμή που έπαιζε στα κλαμπ αποσπούσε από τον εαυτό της αυτό που ήθελε να εκφράσει μέσα από το πικάπ. Έπαιζε με δύο συστήματα πικάπ και ένιωθε πως είχε πολλά πράγματα τα οποία έπρεπε να ελέγξει και να διαχειριστεί κατά τη διάρκεια της συναυλίας καθώς οι DJs στη χιπ χοπ μουσική ακολουθούν κάποιους κανόνες και σταθερές τεχνικές με σκοπό να βγάλουν ένα συγκεκριμένο ηχητικό αποτέλεσμα. Όπως αναφέρει και η ίδια σε συνέντευξη της «αποφάσισα να δουλέψω με ένα πικάπ και να βάλω τον εαυτό μου σε μια πραγματικά άβολη θέση και να δω πόσο χώρο μπορώ να γεμίσω με ήχους. Συνειδητοποίησα ότι η πληρότητα του χώρου δεν είχε καμία σχέση με τον αυτοσχεδιασμό (Chavez 2013, n.p)». Ο Christian Marclay έπαιζε και αυτός ως DJ σε διάφορα συγκροτήματα. Η μόνη ομοιότητα για αυτόν στις δύο πρακτικές είναι ότι χρησιμοποιούν τους δίσκους βινυλίου ως μουσικά όργανα και δημιουργούν μια νέα μουσική μέσα από την παλιά, καθώς μουσικά στοιχεία από το προηχογραφημένο υλικό χρησιμοποιούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να δημιουργούν ένα νέο ηχητικό υλικό (Marclay 1998).

Η χιπ χοπ μουσική δημιουργείται πλέον με σκοπό να προωθηθεί και να πουληθεί ως προϊόν στη μουσική αγορά. Το μέτρο αξίας και η επιτυχία μιας μουσικής που δημιουργείται με αυτό το σκοπό μετριέται συνήθως από τα ποσοστά αγορών και κατανάλωσής της από το κοινό. Για το καταναλωτικό κοινό αν μια μουσική έχει αγοραστική αξία τότε θεωρείται ποιοτικά καλή ενώ αν η μουσική είναι ελεύθερη και μοιράζεται στο κοινό χωρίς κάποια χρηματική αξία θεωρείται ότι δεν είναι ποιοτικά καλή (Prevost 2019,46). Αυτός ο διαχωρισμός επηρεάζει ασυνείδητα το κοινό

το οποίο έμαθε ότι ένα μουσικό είδος πρέπει να παρουσιάζεται και να διαφημίζεται με συγκεκριμένο τρόπο με αποτέλεσμα, να καταναλώνει μια μουσική όχι μόνο λόγω της προσωπικής αισθητικής του αλλά ως μια κοινωνική προβολή που του επιβάλλεται. Αυτές οι κοινωνικοοικονομικές συνθήκες δεν προσφέρουν τις υπηρεσίες τους σε είδη μουσικής που κατηγοριοποιούνται ως πειραματικά και αυτοσχεδιαστικά γιατί είναι ιδεολογικά αντίθετα στο τρόπο κατανάλωσης της μουσικής ως ένα προηχογραφημένο προϊόν που θα επιφέρει χρηματικό όφελος (Prevost 2019, 47).

Όπως ήδη αναφέραμε το στοιχείο του θορύβου συνυπάρχει και στις δύο πρακτικές με πικάπ που εξετάσαμε. Ο ορισμός του θορύβου δεν υπάρχει σαν ένας βασικός όρος που να μπορεί να πλαισιώσει και να εξηγήσει τη πλήρη μορφή του noise ως είδος μουσικής. Ο όρος “θόρυβος” χρησιμοποιείται κυρίως σαν μια γενική ταμπέλα σε ότι θεωρείται αντισυμβατικό σε σχέση με ένα καθιερωμένο είδος μουσικής, όπως αυτό έχει πλαισιωθεί κοινωνικά (Toth 2019). Η Δυτική μουσική τέχνη έκανε μία σημαντική διάκριση για το τι θεωρείται μουσικός ήχος και μη μουσικός ήχος. Οι μουσικοί ήχοι παράγονται από παραδοσιακά όργανα τα οποία ακολουθούν ένα συγκεκριμένο κανόνα παιχνιδιού σε ό,τι αφορά το ρυθμό, τη μελωδία και την τονικότητα. Οι μουσικοί ήχοι σύμφωνα με τη Δυτική μουσική για να παραχθούν πρέπει το όργανο να χρησιμοποιείται με τη σωστή λειτουργία του και το άτομο που παίζει να είναι εκπαιδευμένο μουσικά. Οι μη μουσικοί ήχοι αποτελούνται από θόρυβο, ήχους από το εξωτερικό περιβάλλον και ήχους που στην ουσία δεν είναι ελεγχόμενοι (Kelly 2009).

Η noise περφόρμανς «είναι μια μορφή αισθητικής παραγωγής που προκάλεσε τους κοινωνικούς και πολιτισμικούς θεσμούς, έριξε τα τείχη των μουσικών ειδών και δημιούργησε ευρύτερες κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις» (Toth 2019, 31). Ο θόρυβος για τις πειραματίστριες/πειραματικούς μουσικούς είναι μία ιδιαίτερα επιθυμητή περιοχή μέσα στην οποία ανακαλύπτουν νέους ήχους και δυνατότητες κατά τη διάρκεια μιας περφόρμανς. Επίσης μπορεί να αποτελείται από ήχους οι οποίοι συνδυάζονται με οπτικό υλικό όπως είναι η τηλεόραση, το ραδιόφωνο, το διαδίκτυο, τα βίντεο. Σε αυτές τις περιπτώσεις μπορεί να θεωρηθεί ως ένα ακουστικό φαινόμενο, μια ακουστική δόνηση η οποία είναι ακανόνιστη, διακοπτόμενη, τυχαία αλλά και απρόβλεπτη (Hainge 2013, Kelly 2009, Toth 2019). Οι ήχοι του θορύβου είναι πολλοί και απεριόριστοι και το κυριότερο είναι το τι θεωρεί θόρυβο και πως τον αντιλαμβάνεται το κάθε άτομο στην ακουστική του αισθητική. Συγκεκριμένοι τύποι ήχων που θεωρούνται συνήθως σαν θόρυβος είναι, οι υψηλές συχνότητες, οι δυνατοί και εκκωφαντικοί ήχοι (Kelly 2009).

Τα «σπασμένα μέσα» που προορίζονταν αρχικά ως συσκευές διαμεσολάβησης στην αναπαραγωγή προηχογραφημένου υλικού, είναι βασικό στοιχείο στην επέκταση του μουσικού ήχου. Μέσα από αυτά μπορεί το κάθε άτομο να αναζητήσει και να εξερευνήσει ήχους πέρα από το παραδοσιακό πλαίσιο της Δυτικής μουσικής ως προς το τι θεωρείται μουσικός ήχος. Οι έξοδοι των σπασμένων μέσων εμπεριέχουν θόρυβο, δηλαδή ο ήχος ενός σήματος, των χαμένων δεδομένων, ενός ψηφιακού σφάλματος, τα σφυρίγματα, η ανάδραση και άλλα πολλά τα οποία είναι φυσικά παράγωγα των συστημάτων και των τεχνολογιών (Kelly 2009).

Το πικάπ ως συσκευή αλλά και οι δίσκοι βινυλίου αποτελούν μέσα τα οποία είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με το θόρυβο. Όταν το πικάπ είναι σε λειτουργία και το πλατό περιστρέφεται παράγεται ήχος ο οποίος μπορεί να θεωρηθεί θόρυβος, ο ήχος αυτός όμως επισκιάζεται αμέσως όταν ξεκινήσει η αναπαραγωγή του βινυλίου. Καθώς το αυτί εστιάζει στο μουσικό περιεχόμενο του βινυλίου αγνοεί την ύπαρξη του συγκεκριμένου ήχου και δεν τον μεταφράζει ως θόρυβο. Οι δίσκοι βινυλίου είναι πολύ εύκολο να γρατζουνιστούν, ακόμη και ένα πολύ ελαφρύ επιφανειακό γδάρισμα μπορεί να αλλοιώσει το ίχνος του βινυλίου με αποτέλεσμα η βελόνα να μην το αναγνωρίσει και να το αναπαράγει ως θόρυβο. Σήμερα η χρήση του πικάπ προκαλεί μια νοσταλγία στα άτομα που το είχαν σαν πρώτη συσκευή από την οποία μπορούσαν να ακούσουν μουσική και λόγω αυτού αγνοούν κάθε τέτοιου είδους «ελάττωμα» του. Ο δίσκος βινυλίου μπορεί να γεμίσει με θόρυβο εκ φύσεως όταν γεμίζει ακάρεα και σκόνη, αυτός είναι και ο λόγος που τα άτομα τα οποία συλλέγουν δίσκους τους φυλάσσουν σε προστατευτικές θήκες και τα καθαρίζουν σχολαστικά ειδικά πριν τα βάλουν σε λειτουργία (Kelly 2009). Καταληκτικά συμπεραίνουμε ότι η αποδοχή του θορύβου στις πρακτικές της χρήσης του πικάπ είναι επιλεκτικά αποδεκτή από το κοινό το οποίο επηρεάζεται από τα κοινωνικά και καταναλωτικά μουσικά πρότυπα που του παρουσιάζουν.

2.1.2 Με ταχύτητα 75 rpm πίσω στον John Cage

Το *Imaginary Landscape No.1* είναι η πρώτη σύνθεση του Cage στην οποία χρησιμοποίησε το γραμμόφωνο ως μουσικό όργανο για την εκτέλεση του το 1939 και θεωρείται ένα από τα πρώτα ηλεκτρο-ακουστικά έργα. Ο τίτλος του κομματιού όπως ειπώθηκε από τον ίδιο τον Cage «δεν είναι ένα φυσικό τοπίο. Είναι ένας όρος ο οποίος προορίζεται για τις νέες τεχνολογίες. Είναι ένα τοπίο στο μέλλον. Είναι σαν να χρησιμοποιείς την τεχνολογία για να σε βγάλει από το έδαφος και να περάσεις σαν την Αλίκη μέσα από ένα γυαλί»(Cage in Kostelanetz 1986, 218). Το *Imaginary Landscape No.1* είναι γραμμένο για δύο γραμμόφωνα, ένα muted πιάνο και ένα κύμβαλο. Ο Cage χρησιμοποίησε τους δίσκους *Victor Frequency Records* της εταιρίας Victor Talking Machine (RCA) οι οποίοι είχαν προηχογραφημένους ήχους από συχνότητες. Οι ήχοι αυτών των δίσκων μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για να δοκιμαστούν οι ακουστικές διάφορων χώρων όπως ένα δωμάτιο, ένα αμφιθέατρο αλλά και οι χρόνοι αντηχήσεων, οι αντανάκλασεις και η ηχώ (Cage n.d, Kelly 2009, Plouvier 2012).



Εικόνα 9 Frequency Record-Side A (1930), Victor Talking Machine (RCA) (Discogs 2021)

Το συγκεκριμένο έργο ο Cage το εκτέλεσε σε ένα ραδιοφωνικό σταθμό ο οποίος βρισκόταν στο χώρο που εργαζόταν. Ο ραδιοφωνικός σταθμός ήταν μια ευκαιρία για τον Cage να πειραματιστεί με μικρούς ήχους οι οποίοι χρειαζόνταν ενίσχυση από στούντιο, αυτός ήταν ένας λόγος για τον οποίο χρησιμοποίησε το γραμμόφωνο μέσα στο ραδιοφωνικό σταθμό και όχι σε

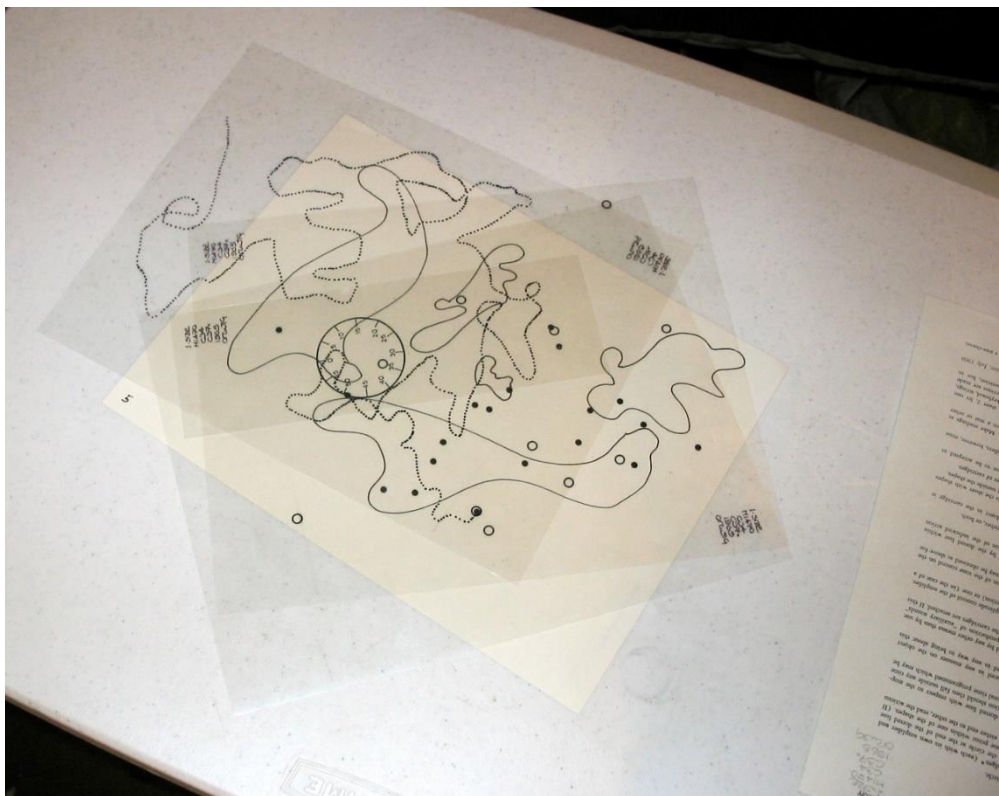
κάποια ζωντανή εκτέλεση, διότι ήταν εγκατεστημένα σταθερά μέσα στο στούντιο και δεν υπήρχε δυνατότητα μεταφοράς τους. Ουσιαστικά χρησιμοποίησε το στούντιο ώστε να κάνει, ηχογραφήσεις σε δίσκους τους οποίους θα χρησιμοποιούσε έπειτα ως μουσικά όργανα και θα επέκτεινε τον τρόπο χρήσης τους με διάφορες πρακτικές και τεχνικές σε εκτελέσεις έργων χωρίς όμως να επεξεργαστεί των ήχο τους (Collins 1988, Kostelanetz 1986).

Ο τρόπος που χρησιμοποίησε στο συγκεκριμένο έργο το γραμμόφωνο ως μουσικό όργανο ήταν με την αλλαγή ταχύτητας αναπαραγωγής των δίσκων. Οι συγκεκριμένοι δίσκοι έπαιζαν σε ταχύτητα 33 1/3 rpm⁵ και 75 rpm. Ο Cage εκμεταλλεύτηκε την δυνατότητα που είχε στα πικάπ του στούντιο ώστε κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης να μεταβάλει την ταχύτητα των δίσκων καθώς αναπαράγονταν οι ήχοι. Οι ήχοι που αναπαράγονταν από τους δίσκους της Victor ήταν σταθεροί ήχοι αλλά και ήχοι που “γλιστρούσαν” μέσα σε ένα εύρος τονικού ύψους. Με την αλλαγή της ταχύτητας αυτό είχε ως αποτέλεσμα να αλλάζει και η συχνότητα του εγγεγραμμένου ήχου στον κάθε δίσκο. Επίσης παρόλο που έκανε όλη αυτή τη διαδικασία μέσα σε ένα στούντιο στο οποίο είχε την ευκαιρία να τροποποιήσει τους ήχους μέσα από μικρόφωνα, επέλεξε να μην το κάνει γιατί για αυτόν οι ήχοι ήταν ενδιαφέρον όπως έβγαιναν μέσα από αυτή τη διαδικασία χωρίς κάποια περαιτέρω επεξεργασία(Cage n.d, Collins 1988, Kostelanetz 1986, Stiles 2014).

Το *Cartridge Music* (μουσική για βελόνες πικάπ) του John Cage το 1960 σηματοδότησε την αρχή των σπασμένων ηχητικών μέσων όσο αφορά και τη χρήση του γραμμοφώνου-πικάπ. Το συγκεκριμένο έργο αντιπροσωπεύει τον ορισμό της απροσδιοριστίας όσο αφορά τον τρόπο που διαμορφώνεται αλλά και που εκτελείται η παρτιτούρα (Cage 1961, Lochhead 1994). Ακόμη το *Cartridge Music* είναι παράδειγμα ζωντανής παραγωγής ηλεκτρονικής μουσικής και ιδιαίτερα στην αναπαραγωγή μικρών ήχων οι οποίοι ακούγονται μόνο μέσα από το σύστημα της βελόνας ενός πικάπ και με ενίσχυση. Ο Cage δεν χρησιμοποιεί δίσκους με προηχογραφημένους ήχους αλλά εκμεταλλεύεται και αξιοποιεί μόνο ένα κομμάτι από τον μηχανισμό του πικάπ, την κεφαλή και τη βελόνα. Επίσης δίνει τη δυνατότητα της εξερεύνησης των ηλεκτρονικών εξαρτημάτων κατά τη διάρκεια μιας ζωντανής εκτέλεσης όχι μόνο ως συσκευές που αναπαράγουν και ενισχύουν ήχους αλλά και ως εργαλεία τα οποία είναι υπεύθυνα να δημιουργήσουν και να παράγουν κατά τη ώρα της ζωντανής εκτέλεσης κάποια νέα ηχητικά συμβάντα (Donahue 2016).

⁵ Rpm= Revolutions per minute (στροφές ανά λεπτό)

Η παρτιτούρα του *Cartridge Music* δεν ακολουθεί την τυπική κλασική παρτιτούρα με την παραδοσιακή σημειογραφία ενός μουσικού έργου και μπορεί να θεωρηθεί ως παράδειγμα μιας διαμεσικής παρτιτούρας. Η συγκεκριμένη παρτιτούρα αποτελείται από υλικά τα οποία διαμορφώνουν τη μορφή της παρτιτούρας ανάλογα με την επιλογή της εκτελέστριας/ εκτελεστή για το πως θα τα τοποθετήσει. Οι διαμορφώσεις που προκύπτουν από αυτή την τοποθέτηση διαβάζονται στη συνέχεια ως ενδείξεις για τις ενέργειες που θα εκτελεστούν για το κομμάτι. Πιο συγκεκριμένα η παρτιτούρα αποτελείται από αριθμημένα φύλλα και διαφάνειες με τυπωμένα διάφορα σχήματα, μαύρες κουκίδες, χρονόμετρο, κύκλοι διάφορων μεγεθών και τελείες που σχηματίζουν διακεκομμένες καμπύλες. Οι διαφάνειες αυτές τοποθετούνται από την εκτελέστρια/ εκτελεστή η κάθε μία πάνω σε ένα φύλλο με τρόπο ο οποίος θα τις βοηθήσει να την εκτελέσουν δηλαδή να επιτρέψει με κάποιο τρόπο την παραγωγή ήχων (Cage n.d, Kelly 2009, Lochhead 1994, Nyman 1999). Κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης οι ήχοι αυτοί παράγονται με τη χρήση «σπασμένων μέσων» όπως την τροποποίηση της βελόνας του πικάπ ή την ενίσχυση διάφορων άλλων αντικειμένων. Η βελόνα του πικάπ αντικαταστάθηκε από το σύστημα με διάφορα αντικείμενα όπως ελατήρια, σύρματα, φτερά, καθαριστικά σωλήνων, οδοντογλυφίδες, σπίρτα τα οποία ενισχύονται με μικρόφωνα επαφής και παράγουν ήχους μέσω της τριβής και της κρούσης (Donahue 2016, Nyman 2011, Cage n.d).



Εικόνα 10 Απόσπασμα από τη παρτιτούρα του *Cartridge Music* (1960), John Cage (Arvidtomayko 2021)

Για τον Cage κάθε απροσχεδίαστο, αναπόφευκτο ηχητικό γεγονός/αποτέλεσμα που προκύπτει μέσα από τη διαδικασία εκτέλεσης της παρτιτούρας του *Cartridge Music* είναι αποδεκτό. Ακόμα και οι ήχοι που θεωρούνται ανεπιθύμητοι ή ακόμα και θόρυβος όπως είναι η ανάδραση και το βουητό των μεγαφώνων για τον Cage είναι αποδεκτό κομμάτι της σύνθεσης του (Nyman 2011).

Το 1969 ο Cage δημιούργησε μια ηχητική εγκατάσταση με τίτλο *33 1/3 (Thirty Three and A Third)* η οποία ήταν μέρος ενός μονοήμερου φεστιβάλ στο πανεπιστήμιο της Καλιφόρνιας με τίτλο *Mewantemooseicday*. Η δράση αυτή είχε τη μορφή ενός happening και ο τίτλος της αφορά την ταχύτητα που περιστρέφονται τα 12ιντσα βινύλια ανά δευτερόλεπτο (33 1/3 rpm) η οποία ορίστηκε ως η σταθερή ταχύτητα στο μηχανισμό του πικάπ μετά από αρκετές προσπάθειες και διαμάχες μεταξύ των εταιριών ώστε να δημιουργήσουν και να προσφέρουν την καλύτερη απόδοση και περισσότερη χωρητικότητα στους δίσκους βινυλίου (Cage n.d, Alexander & Hagg & Hayrynen & Seranen 2018).

Η ηχητική εγκατάσταση *33 1/3* διεξάχθηκε μέσα σε ένα δωμάτιο στο οποίο υπήρχαν οχτώ ηχοσυστήματα τοποθετημένα σκόρπια στον χώρο και δώδεκα συστήματα πικάπ. Επίσης υπήρχαν τραπέζια πάνω στα οποία τοποθετήθηκαν γύρω στους τριακόσιους δίσκους βινυλίου. Στον χώρο δεν υπήρχαν καρέκλες μόνο τα τραπέζια και τα πικάπ. Στις ακροάτριες/ακροατές που έμπαιναν στο δωμάτιο δεν δίνονταν κάποιες συγκεκριμένες οδηγίες, όμως μετά από κάποιο χρονικό διάστημα άρχισαν να επιλέγουν δίσκους από τα τραπέζια και τους τοποθετούσαν στα πικάπ. Το αποτέλεσμα ήταν να παράγονται στο χώρο μέσω των πικάπ ακανόνιστοι και συνεχής ήχοι από το άγνωστο ηχητικό περιεχόμενο των δίσκων. Το *33 1/3* επίσης εκπροσωπεί την απροσδιοριστία καθώς δεν υπήρχαν σαφείς οδηγίες ως προς τον τρόπο εκτέλεσης αλλά και την τυχειότητα στην επιλογή των δίσκων και στο περιεχόμενό τους. Σημαντικό στοιχείο αυτού του έργου είναι ο μη διαχωρισμός του κοινού και των εκτελεστριών/εκτελεστών καθώς κάθε άτομο που επισκεπτόταν το χώρο μπορούσε να έχει είτε εκτελεστικό ρόλο είτε ρόλο ακροάτριας/ακροατή. Όποιο ρόλο και να επέλεγε το κάθε άτομο όμως είχαν ένα σημαντικό κοινό στοιχείο, ότι άκουγαν το ηχητικό συμβάν το οποίο συνέβαινε εκείνη την ώρα στο χώρο (Alexander & Hagg & Hayrynen & Seranen 2018).

Προτεινόμενα βίντεο και σύνδεσμοι:

Detritus: Νέα μουσική με παλιά μέσα (2018), Δράση στη Στέγη Ιδρύματος Ωνάση, Αθήνα, Υλοποίηση του 33 1/3.

https://www.facebook.com/events/1883326488664271/?active_tab=discussion
<https://tvxs.gr/news/moysiki/sygxroni-moysiki-me-apo-pikap-kai-grammofona-sti-stegi>

John Cage 33 1/3 πρώτη Ελληνική εκτέλεση στη Knot Gallery, επιμέλεια Μαρίνος Κουτσομιχάλης (2012), περιγραφή

<https://knotarts.blogspot.com/2012/06/john-cages-33-13-knot-gallery-14062012.html>

John Cage-Imaginary Landscape (1939)

<https://vimeo.com/77161611>

John Cage-Cartridge Music (1960)- performed by Langham Research Centre (2013)

<https://vimeo.com/59864306>

Γιάννης Κοτσώνης για Detritus

<https://popaganda.gr/art/366897-2/>

2.2 Οι προετοιμασμένοι δίσκοι βινυλίου του Christian Marclay

« Καταστρέφω, γρατζουνίζω, δρώ ενάντια στην ευθραυστότητα του δίσκου για να απελευθερώσω τη μουσική από την αιχμαλωσία της » (Marclay 1992, n.p)

Η επέκταση των μέσων η οποία συμπεριλαμβάνει έτοιμα αντικείμενα, γλυπτική, κολλάζ, βίντεο, φωτογραφίες και ζωγραφική είναι αυτό που διαμορφώνει και χαρακτηρίζει την αισθητική και τα έργα του εικαστικού καλλιτέχνη Christian Marclay. Από τα μέσα του 1970 ξεκίνησε να χρησιμοποιεί το πικάπ ως μέσω αυτοσχεδιασμού είτε σε ζωντανές εκτελέσεις είτε σε γλυπτά (Seliger 2008, Wong 2013). Η προετοιμασία που κάνει στους δίσκους και τα πικάπ φέρουν επίσης ένα απροσδιόριστο ηχητικό αποτέλεσμα όμως, δίνει περισσότερη έμφαση στην διαδικασία. Οι τεχνικές και ο τρόπος που χειρίζεται τους δίσκους σε όλη αυτή τη διαδικασία μπορεί να οφείλεται στο ιστορικό του ως εικαστικός καλλιτέχνης (Gottschalk 2016). Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να συνδέει τις εικαστικές του γνώσεις και πρακτικές στη διαδικασία προετοιμασίας των δίσκων βινυλίου προτού αυτοί χρησιμοποιηθούν αλλά μη γνωρίζοντας το ηχητικό τους αποτέλεσμα.

Αρκετό ενδιαφέρον έχει το πως απέκτησε τη σχέση του με τους δίσκους και το τι τον προέτρεψε στο να τους χειρίζεται με αυτό το τρόπο πέρα από την εικαστική του επιρροή. Το 1978 ο Marclay ζούσε στο Μπρούκλιν και καθώς περπατούσε για να πάει στο σχολείο, βρήκε στη μέση ενός δρόμου πεταμένο ένα δίσκο και τα αμάξια περνούσαν από πάνω του. Ο Marclay πήρε αυτό το δίσκο και δανείστηκε ένα πικάπ από τη σχολή για να τον ακούσει, ο δίσκος αυτός για τον Marclay ήταν ένα τυχαίο εύρημα που βρήκε και το αξιοποίησε στις καλλιτεχνικές τους πρακτικές. Του προκάλεσε μεγάλο ενδιαφέρον το γεγονός ότι δεν βρισκόταν αντικειμενικά σε μια καλή κατάσταση και η βελόνα αναπηδούσε πάνω στο δίσκο καθώς περιστρεφόταν και υπήρχαν πολλά γρατζουνίσματα τα οποία δημιουργούσαν ηχητικά εφέ στο προηχογραφημένο περιεχόμενο του δίσκου (Kahn 2003, Weissenbrunner 2017).

Το γεγονός ότι μεγάλωσε στη Γενεύη και όχι στην Αμερική για αυτόν έπαιξε ρόλο ως προς την διαφορά της πολιτιστικής συμπεριφοράς. Καθώς το ότι βρήκε τον δίσκο και τον πήρε από το δρόμο για αυτόν ήταν ένα εκπληκτικό θέαμα ενώ για τους Αμερικανούς πολίτες ήταν ένα συνηθισμένο θέαμα το να βλέπουν στους δρόμους πεταμένους δίσκους. Όλο αυτό το γεγονός τον εξέπληξε σε ό,τι αφορά την αχρείαστη αφθονία, την υπερκατανάλωση και τα πολλά

απόβλητα του αμερικανικού πολιτισμού. Από μικρή ηλικία είχε μάθει ότι οι δίσκοι είναι ευαίσθητα αντικείμενα τα οποία έπρεπε να χειρίζεται με προσοχή και να τους διατηρεί σε καλή κατάσταση καθώς συνεργαζόταν και έπαιζε με DJs που προέρχονταν από τη χιπ χοπ μουσική.

« Πριν από αυτό, ο δίσκος ήταν κάτι που μου έμαθαν ότι πρέπει να το σέβομαι και να το συντηρώ. Αντίθετα στην Αμερική όλα αφορούσαν την κατανάλωση και αντιδρούσα και σε αυτό (Marclay 2005, n.p). »

Όταν είδε αυτό το τρόπο διαχείρισής τους, αποφάσισε μέσω της τέχνης του να αντιδράσει ενάντια στην άφθονη κατανάλωση δίσκων ως εταιρικά αγαθά της μουσικής βιομηχανίας (Kahn 2003, Weissenbrunner 2017).

Ο Marclay παρομοιάζει τη χρήση των πικάπ με τα έτοιμα αντικείμενα του Duchamp, τα χαρακτηρίζει ως ευρεθέντα αντικείμενα που επιλέγονται και χρησιμοποιούνται με σκοπό τη δημιουργία μιας νέας τέχνης στην οποία βάζει τη σφραγίδα του και την εκθέτει. Πάντα έδειχνε ενδιαφέρον προς τα τυχαία ευρήματα και στα έτοιμα αντικείμενα κάτι το οποίο του προκάλεσε το θαυμασμό προς το δίσκο που βρήκε στο δρόμο και όταν τον είδε πριν σκεφτεί να τον πάρει να τον ακούσει του φάνηκε ένα ενδιαφέρον τεχνούργημα. (Kahn 2003, Seliger 2008, Wong 2013).

Τα *Recycled Records* είναι μια σειρά από δίσκους που έφτιαξε ο Marclay τη περίοδο 1980 με 1986. Αυτή η σειρά συμπεριλάμβανε δίσκους που αγόραζε με ένα δολάριο από καταστήματα μεταχειρισμένων ειδών και οι οποίοι θεωρούνταν σκουπίδια αλλά παράλληλα ήταν κάτι ξεχασμένο και παλαιωμένο το οποίο μπορούσε να αποκτήσει ξανά ζωή. Ο Marclay τους ανακύκλωνε και τους ξανά χρησιμοποιούσε δίνοντάς τους μια νέα οπτική και αισθητική ως καινούριο υλικό και ηχητικό αντικείμενο. Η τεχνική που χρησιμοποιούσε πιο πολύ ήταν το κολλάζ από δίσκους. Έπαιρνε δύο ή και περισσότερους δίσκους με διαφορετικό περιεχόμενο τους έκοβε σε ανάλογα ίσα κομμάτια και κολλούσε ένα κομμάτι ενός δίσκου με ενός άλλου ώστε να ξαναδημιουργηθεί ένας καινούριος. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα το ηχητικό περιεχόμενο να αλλάζει ανάλογα με τα μεγέθη και τα σχήματα των κομματιών καθώς περνούσε πάνω τους η βελόνα δημιουργώντας ένα νέο, αφηρημένο, ηχητικό κολλάζ. Ακόμη ο Marclay χρησιμοποίησε δίσκους σε έργα του τους οποίους έλιωσε, τους τρύπησε, κόλλησε ταινίες πάνω τους, τους έτριβε μεταξύ τους, τους γρατζούνισε και τους έσπαγε ρίχνοντάς τους στο πάτωμα και περπατώντας επάνω τους (Gross 1998, Kelly 2009, Marclay 2016).

Στα έργα του εξερευνά κυρίως το μέσο, στη συγκεκριμένη περίπτωση το πικάπ και τους δίσκους, και τις ατέλειές του εννοιολογικά. Το 1985 κυκλοφόρησε το *Record Without A Cover* στο οποίο είναι εμφανής αυτή του η εξερεύνηση, ως προς την υλικότητα και την ιδιοσυγκρασία του αντικειμένου. Το *Record Without A Cover* πουλιόταν χωρίς προστατευτικό κάλυμμα και στο πίσω μέρος του δίσκου έγραφε “να μην φυλάσσεται σε προστατευτική συσκευασία”. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα όποιες φθορές προκύπταν στη μεταφορά του και στον τρόπο φύλαξης του από το άτομο που το αγόραζε όπως, γρατζουνιές, γδαρσίματα, τρίψιμο ακόμα και σπάσιμο, να είναι κομμάτι του ηχητικού περιεχομένου του δίσκου. Κάθε αντίγραφο του άλμπουμ διαμορφωνόταν διαφορετικά ανάλογα με τις φθορές που υπέστη και το καθένα ήταν μοναδικό (Cox 2010, Kelly 2009, Weissenbrunner 2017).



Εικόνα 11 *Record Without A Cover* (1999), Christian Marclay (MoMA 2021)

Η γενική ιδέα του Marclay είναι να δημιουργεί μια σχέση μεταξύ οπτικών και ακουστικών διαστάσεων, δίνοντας φυσικές φόρμες σε ήχους και παρτιτούρες (Andrews 2013). Δημιούργησε παρτιτούρες με τη χρήση βίντεο, φωτογραφιών ακόμη και γλυπτά συνδέοντας το οπτικό στοιχείο με το ακουστικό. Οι παρτιτούρες του Marclay θα μπορούσαν να οριστούν ως διαμεσικές παρτιτούρες καθώς είναι αποτελέσματα διερεύνησης του χώρου ανάμεσα στα καλλιτεχνικά είδη και μέσα.



Εικόνα 12 *Recycled Records* "prepared records", 1980-1986, Christian Marclay (Sam Whitaker art 2017)

2.3 Η διαδικασία της τύχης και η “ομορφιά της καταστροφής” μέσα από τον αυτοσχεδιασμό της Maria Chavez

«Το πικάπ έτυχε να είναι το εργαλείο που μου επέτρεψε να εξερευνήσω και να κατανοήσω αυτό τον κόσμο.» (Chavez 2013 n.p)

Το τυχαίο, τα ατυχήματα, η σύμπτωση και οι αποτυχίες αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι στη διαδικασία του έργου και των ζωντανών εκτελέσεων με πικάπ της Maria Chavez. Στις πρακτικές της με τα πικάπ η ίδια χαρακτηρίζει τον εαυτό της ως “υποκινήτρια της τύχης”(Gottschalk 2016, 25). Δημιουργεί μία διαδικασία πτυσσόμενης δομής των ήχων και μόλις αυτοί καταρρεύσουν τους ανοικοδομεί (Gottschalk 2016).

Το πικάπ σαν μηχάνημα παράγει κάποιους ασταθείς ήχους είτε είναι σε λειτουργία αναπαραγωγής δίσκων είτε είναι απλά ενεργοποιημένο. Μερικοί από αυτούς τους ήχους προκύπτουν κυρίως από τη βελόνα του πικάπ και τη κίνηση του βραχίονα τα οποία αποτελούνται από μια ευθραυστότητα και μια ευαισθησία τόσο από τη κατασκευή τους όσο και στη χρήση τους ώστε να αναπαράγουν κάποιο ηχητικό συμβάν. Αυτές οι ευαισθησίες αποτελούν μέρος στην πρακτική της Chavez καθώς χάρη σε αυτές και την τυχαία καταστροφή τους ανακαλύπτει νέες ηχητικές δυνατότητες. Όπως αναφέρει και η ίδια κατά τη διάρκεια των ζωντανών εκτελέσεων της βιώνει τυχαίες καταστάσεις οι οποίες γίνονται η βάση για την επέκταση και την γνώση των τεχνικών που χρησιμοποιεί (Gottschalk 2016, Holmes 2015).

«Τα ατυχήματα, οι πιθανότητες, οι συμπτώσεις, για μένα, είναι η ρίζα των νέων αρχών σε οτιδήποτε, σε αυτήν την περίπτωση ήταν με το πικάπ (Chavez 2013, n.p).»

Όσο πιο “στραβά” πηγαίνει μια εκτέλεση, όποιο απρόβλεπτο συμβάν, ζημιά, ατύχημα προκύπτει, τόσο ανακαλύπτει περισσότερες δυνατότητες του ήχου. Αρκετές από τις πρακτικές και από τους ήχους που παράγει προέκυψαν μέσα από αυτή την τυχειότητα. Για παράδειγμα όταν σπάσει η βελόνα αρχίζουν να αναπαράγονται ενδιαφέρον ήχοι λόγω του ότι δεν γίνεται η σωστή λειτουργικά χρήση της. Η Chavez όταν αντιλαμβανόταν από που πρόκυπτε το κάθε ηχητικό συμβάν ανακάλυπτε νέες πρακτικές και ήχους, δίνοντάς της την ευκαιρία να τα

χρησιμοποιήσει εμπρόθετα. Όσο περισσότερο σπάσιμο συνέβαινε τόσοι περισσότεροι νέοι ήχοι αναδύονταν την ώρα της εκτέλεσης (Chavez 2013, Gottschalk 2016).

Το 2012 η Chavez εξέδωσε το βιβλίο της *Of Technique: Chance Procedures on Turntable* στο οποίο ενσωμάτωσε τις τεχνικές της πρακτικής που απέκτησε από το 2004. Το βιβλίο αυτό είναι ένα εγχειρίδιο οδηγιών των πρακτικών οι οποίες αναπτύχθηκαν εξολοκλήρου μέσα από τη διαδικασία του τυχαίου. Πολλές από τις τεχνικές της αναφέρονται στην επαφή της βελόνας με το δίσκο και ό,τι προκύπτει μέσα από αυτή (Gottschalk 2016).

« Η βελόνα είναι ένα ενδιαφέρον μικρό αντικείμενο το οποίο κρατά
τον κόσμο του ηχογραφημένου ήχου στα χέρια του (Chavez in Holmes 2015, 829).»

Για παράδειγμα στην τεχνική *Pendulum Swing* η εκτελέστρια και ο εκτελεστής προσαρμόζει το αντίβαρο του βραχίονα ώστε να είναι πιο χαλαρό για να γλιστράει ομαλά στην επιφάνεια του δίσκου. Το βαρίδιο σε ένα πικάπ ρυθμίζει την αντίσταση του βραχίονα ανάλογα την ανάγκη της κάθε βελόνας ώστε να ακουμπάει στο δίσκο είτε ελαφριά είτε με πιο πολύ πίεση. Αυτή η ρύθμιση αλλάζει την πίεση επαφής της βελόνας με το δίσκο με αποτέλεσμα οι πληροφορίες που διαπερνούν από το ίχνος του δίσκου να έχουν διαφορετικό ηχητικό αποτέλεσμα (Gottschalk 2016, Holmes 2015).

«Το ενδιαφέρον μου δεν ήταν ποτέ να τελειοποιήσω την
τεχνική μου στο πικάπ, αλλά μάλλον να κατανοήσω αυτόν τον
καταπληκτικό κόσμο του αυτοσχεδιασμού (Chavez 2013,
n.p).»

Την ώρα της ζωντανής εκτέλεσης η Chavez αφήνεται στην έννοια και τη διαδικασία του αυτοσχεδιασμού. Ποτέ δεν έχει μία δομή στο μυαλό της πριν τη κάθε εκτέλεση την οποία πρέπει ή θέλει να ακολουθήσει. Κάθε φορά σκέφτεται νέες προσεγγίσεις και ιδέες της οποίες δοκιμάζει την ώρα του αυτοσχεδιασμού της. Το μόνο που μπορεί να σκεφτεί εκείνη τη συγκεκριμένη ώρα είναι ίσως το ποιον δίσκο να χρησιμοποιήσει ανάλογα με τους ήχους ή το κομμάτι που αισθάνεται ότι ταιριάζουν και θέλει να παραχθεί εκείνη τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Επίσης έχει στο μυαλό τις ποιες τεχνικές θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει μέσα στον αυτοσχεδιασμό της χωρίς όμως να έχουν συγκεκριμένη σειρά με την οποία πρέπει να τις εφαρμόσει (Chavez 2013).

«Η ομορφιά της τύχης είναι ότι θα υπάρχουν πάντα νέες ευκαιρίες για συνδυασμούς κομματιών, οπότε δεν πιστεύω ότι υπάρχει πιθανότητα να εξαντληθούν οι δυνατότητες. Δεν με ενδιαφέρει να ακολουθήσω ένα μουσικό μοντέλο για τη δουλειά μου. Αισθάνομαι ότι έφτασα σε ένα σημείο με το πικάπ όπου κινούμε στις εννοιολογικές δυνατότητες του ήχου μέσα σε ένα χώρο (Chavez 2013, n.p) .»

Η Chavez είχε ως μέντορά της την Pauline Oliveros η οποία την βοήθησε πολύ στο να προσεγγίσει τη δουλειά της σε συνδυασμό με την ακρόαση. Την έμαθε πως να εστιάζει στην ακρόαση της την ώρα του αυτοσχεδιασμού και όχι να αυτοσχεδιάζει με την ανάγκη να ακούσει. Ακόμη μαζί της κατάφερε να διαχειριστεί το κομμάτι της υπομονής. Καθώς η αποτυχία είναι κάτι αναπόφευκτο και ποτέ δεν είναι εύκολη η αντιμετώπιση της, η Oliveros την καθοδήγησε ως εκτελέστρια και αυτοσχεδιάστρια να παραμένει υπομονετική και να βλέπει που μπορεί να την οδηγήσει η κάθε αποτυχία και αλλαγή την ώρα που αυτοσχεδιάζει (Chavez 2017).

2.4 Ηχητικά γλυπτά από πικάπ των Vinyl - Terror and Horror

«... εργαζόμαστε για να κάνουμε την οπτική της γλυπτικής και το ηχητικό στοιχείο αδιαχώριστα. Ο ήχος και το αντικείμενο βρίσκονται στο ίδιο επίπεδο. »
(Vinyl- Terror and Horror 2018)

Οι Vinyl- Terror and Horror είναι ένα ντούο, μια συνεργασία μεταξύ της Camilla Sorensen και της Greta Christensen. Το έργο τους επικεντρώνεται στη σχέση μεταξύ των αντικειμένων και του ήχου και το παρουσιάζουν σε διάφορες μορφές όπως εγκαταστάσεις, ηχητικά γλυπτά ή ζωντανές εκτελέσεις. Τα γλυπτά και οι ηχητικές τους εγκαταστάσεις περιλαμβάνουν ποικίλα αντικείμενα ενώ στις ζωντανές εκτελέσεις χρησιμοποιούν αποκλειστικά πικάπ και δίσκους με πρωτότυπες τεχνικές και πρακτικές (Vinyl-Terror and Horror 2018, Weissenbrunner 2017).

«Ο τρόμος καταστρέφει τα πράγματα. Είναι διαφορετική ενέργεια.

Η φρίκη είναι πιο ατμοσφαιρική, πιο ψυχολογική(Vinyl- Terror and Horror 2018).»

Όπως υποδηλώνει και το όνομα τους Terror and Horror (τρόμος και φρίκη) στις εκτελέσεις τους συνδέουν το θέμα του τρόμου με μια αισθητική καταστροφή και αποτυχία, καθώς και με συναισθηματικές καταστάσεις φόβου. Τα βασικά ευρήματα του έργου τους αφορούν μια συμμαχία μεταξύ των μέσων και της υλικής πραγματικότητας. Συνδέουν την δημιουργία γλυπτών από σπασμένα μέσα με κινηματογραφικά ηχοτοπία και ηχητικά εφέ ταινιών τρόμου. Σημαντικό για αυτές είναι να κυριαρχούν τα οπτικά και αισθητηριακά κριτήρια που καθορίζουν τόσο την ηχητική διάσταση όσο και τις υλικές ιδιότητες των μέσων που χρησιμοποιούν. Χρησιμοποιώντας τους ήχους από ταινίες προσπαθούν να οπτικοποιήσουν των ηχητικό χώρο, να αποκρύψουν την όψη του δίσκου ως μέσο και να την συνδυάσουν με χειρισμούς και αφηρημένους ήχους οι οποίοι προκύπτουν συχνά μέσα από τυχαίες διαδικασίες (Vinyl Terror and Horror 2018, Weissenbrunner 2017).

Αυτό που κάνει ξεχωριστό το έργο τους είναι η σύνδεση της γλυπτικής με τη μουσική, την οποία εφαρμόζουν με ιδιαίτερο τρόπο στα γλυπτά τους με τα πικάπ και τους δίσκους βινυλίου. Ένα από τα γλυπτά που χρησιμοποιούν στις ζωντανές εκτελέσεις μοιάζει με ένα πύργο από δίσκους, αποτελείται στη βάση του από ένα πικάπ και γύρω από αυτό είναι “κτισμένο” ένα σύστημα με πολλούς βραχίονες. Στο πλατό του πικάπ που είναι στη βάση τοποθετείται ένας δίσκος

βινυλίου, στη συνέχεια τοποθετείται από πάνω του ένα ρολό ταινίας ως διαχωριστικό ώστε να σταθεροποιηθεί αλλά και να μπορεί να περιστρέφεται ο επόμενος δίσκος βινυλίου. Με αποτέλεσμα να δημιουργούνται πολλά επίπεδα με ένα δίσκο στο καθένα, με το δικό του βραχίονα και βελόνα. Αυτό τους δίνει την ευκαιρία να αναπαράγονται ταυτόχρονα περισσότεροι από ένας δίσκοι βινυλίου και να δημιουργούνται διαφορετικά ηχητικά επίπεδα (Vinyl Terror and Horror 2013, Weissenbrunner 2017).

Στις ζωντανές εκτελέσεις των Vinyl - Terror and Horror ενσωματώνονται επίσης τα τυχαία περιστατικά, που προκύπτουν από τους προετοιμασμένους δίσκους βινυλίου που χρησιμοποιούν. Μέσα από τους δίσκους που έχουν προετοιμάσει προωθούν την έννοια του δίσκου βινυλίου ως τροποποιημένο αντικείμενο τέχνης και όχι απλά ως μέσο αναπαραγωγής μουσικής. Τα “cut-up”⁶ είναι ένα βασικό στοιχείο στο έργο τους καθώς προσδιορίζει το διαμεσικό χώρο μεταξύ των οπτικών – γλυπτικών πτυχών και των ήχων. Μερικές από τις τεχνικές που χρησιμοποιούν ώστε να προετοιμάσουν τους δίσκους θυμίζουν τα κολλάζ του Christian Marclay, όπου κόβουν δίσκους και τους ενώνουν ξανά μεταξύ τους δημιουργώντας ένα καινούριο. Ο τρόπος που κόβουν ένα δίσκο συχνά προέρχεται από μία οπτική έμπνευση. Για παράδειγμα σε ένα κάλυμμα δίσκου υπήρχε σχεδιασμένο ένα σφυρί που έσπαγε ένα γυαλί και μέσα από αυτό βγήκε ένα πολύ ενδιαφέρον προετοιμασμένο κολλάζ τους, ο “γυάλινος δίσκος”.



Εικόνα 13 Γυάλινος δίσκος, Vinyl Terror and Horror (eContact 2013)

⁶ Cut- up: Τεχνική που έγινε γνωστή στις αρχές τις δεκαετίας του 1960 από τον συγγραφέα William S. Burroughs. Έκοβε αποσπάσματα από περιοδικά και εφημερίδες τα ένωνε και δημιουργούσε νέα λογοτεχνικά έργα. Την ίδια τεχνική εφάρμοζε για το τυχαίο κολλάζ με μαγνητοταινία.

Από τον συγκεκριμένο δίσκο αφαίρεσαν ένα μέρος του βινυλίου και το αντικατέστησαν με θραύσματα από γυαλί. Καθώς ο δίσκος περιστρέφεται η βελόνα γλιστρά έξω από το ίχνος στα κομμάτια βινυλίου και ακουμπάει στη γυάλινη επιφάνεια. Παρόλο που η προετοιμασία αυτού του δίσκου αρχικά είχε καθαρά οπτικό κίνητρο, προέκυψαν τυχαία κάποια πολύ ενδιαφέροντα ηχητικά αποτελέσματα. Η αναπήδηση της βελόνας από το ένα μέρος στο άλλο, και το ξύσιμο του βραχίονα στο δίσκο προκαλούν αλλαγή στην υφή του ήχου αλλά παράγουν και νέο ηχητικό υλικό. Ακόμη επηρεάστηκαν από τους περιστρεφόμενους χάρτινους δίσκους *Rotoreliefs (1935)*⁷ του Marcel Duchamp και δημιούργησαν ασπρόμαυρους δίσκους βινυλίου με τα σχήματα που είχε σχεδιάσει και ο Duchamp.

Μια πολύ καινοτόμα ιδέα από προετοιμασία δίσκων είναι ο “ψημένος” δίσκος. Ο δίσκος αυτός αποτελείται από θραύσματα και κομμάτια τα οποία περισσεύουν από τις διαδικασίες προετοιμασίας, αυτά τα περισσεύματα τα βάζουν στο φούρνο και δημιουργείται ένας λιωμένος-ψημένος δίσκος. Με αυτή τη διαδικασία δημιουργείται μια εντελώς καινούρια ηχητική επιφάνεια και διαγράφεται κάθε ίχνος προ-ηχογραφημένου ήχου από το δίσκο (Vinyl Terror and Horror 2013, Weissenbrunner 2017).



Εικόνα 14 Θραύσματα από βινύλιο και ο ψημένος δίσκος, Vinyl Terror and Horror (Weissenbrunner 2017)

⁷ Rotoreliefs: Το 1935 ο Duchamp χρησιμοποίησε έξι δίσκους βινυλίου για να δημιουργήσει ένα έργο οπτικής ψευδαίσθησης. Σχεδίασε πάνω στους δίσκους γραμμές και όταν ο δίσκος περιστρεφόταν στις 40-60 rpm δημιουργούταν η ψευδαίσθηση βάθους πάνω στο δίσκο.

<https://www.guggenheim.org/blogs/findings/marcel-duchamps-rotoreliefs>

« Η πορεία των ήχων, των υλικών και των τεχνικών που χρησιμοποιούνται στις ζωντανές εκτελέσεις, δημιουργεί μια απρόβλεπτη αφήγηση η οποία συνδυάζεται με το καταστροφικό, παραφυσικό, γραφικό, τρομακτικό ηχοτοπίο και περιλαμβάνει όλους αυτούς τους ήχους που ίσως κάτω από άλλες συνθήκες θα προτιμούσατε να αποφεύγετε να τις ακούτε από το σύστημα του πικάπ σας.» (Vinyl Terror and Horror 2013, ηρ)

Προτεινόμενο βίντεο:

Ηχητικά γλυπτά από πικάπ – Vinyl Terror and Horror (2012)

<https://vimeo.com/user7355264>

2.5 Η αρχαιολογία των μέσων στις σύγχρονες πρακτικές του Γιώργου Μιζήθρα

Ο Γιώργος Μιζήθρας είναι μουσικός-καλλιτέχνης ο οποίος χρησιμοποιεί στις πρακτικές του μέσα που θεωρούνται παλιάς τεχνολογίας, όπως πικάπ, κασέτες και CD. Ξεκίνησε τις μουσικές του σπουδές στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο όπου έκανε συνθέσεις ηλεκτροακουστικής, ακουσματικής μουσικής. Έπειτα πήγε στην Αγγλία όπου και ασχολήθηκε κυρίως με ηλεκτρονική μουσική. Εκεί του δόθηκε η ευκαιρία να έρθει σε επαφή και να εργαστεί με πλούσιο τεχνολογικό μηχανισμό, κάνοντας και μια σύνθεση για 24 ηχεία. Επιστρέφοντας στην Αθήνα κατέληξε στο δωμάτιο των γονιών του όπου δεν είχε τίποτα από τέτοιο μηχανικό εξοπλισμό παρά μόνο ένα υπολογιστή. Στη προσπάθεια του να βρει τρόπους να παίξει μουσική ανακάλυψε το πικάπ του πατέρα του και ένα κασετόφωνο και έτσι ξεκίνησε να πειραματίζεται με αυτά, στη συνέχεια πήρε ακόμα ένα κασετόφωνο από ένα μπαζάρ στο Θησείο. Όσο έπαιζε με αυτά τα μέσα και ανακάλυπτε το τι μπορεί να κάνει με τους ήχους τους είχε αρχίσει να του φαίνεται όλο και περισσότερο ενδιαφέρον. Από τότε μέχρι και σήμερα κατάφερε να στήσει ένα μεγάλο set-up όπου κανένα από τα μέσα του δεν είναι αγορασμένο “καινούριο”. Όλο το set-up αποτελείται από μέσα που είναι ανακυκλώσιμα, DIY ή αγοράζοντάς τα από μπαζάρ και παλαιοπωλεία σε πολύ χαμηλές τιμές από την αρχική (Μιζήθρας 2021).

Όταν ασχολείσαι με τέτοιου είδους μέσα υπάρχουν τρεις σημαντικές προοπτικές, πρώτο, η μετά-ψηφιακή αισθητική (Post Digital), δεύτερο, το DIY και η ανακυκλώσιμη τεχνολογία και τρίτο, η αρχαιολογία των μέσων (Μιζήθρας 2021). Αυτό που κάνει ενδιαφέρουσα τη καλλιτεχνική δράση του Μιζήθρα σε σχέση με τις άλλες πρακτικές που αναφέρθηκαν προηγουμένως είναι η σύνδεση του αναλογικού στοιχείου με του ψηφιακού. Ζούμε σε μία εποχή στον 21^ο πρώτο αιώνα όπου το αναλογικό και το ψηφιακό θεωρούνται παλιό και καινούριο αντίστοιχα. Ο Μιζήθρας προσεγγίζει αυτή την οπτική από τη δικιά του οπτική και αισθητική όπου « Δεν υπάρχει παλιό και καινούριο αλλά υπάρχει παλιά και νέα θέαση (Μιζήθρας 2021)». Ακόμη και η ματιά του για τον κόσμο της αρχαιολογίας των μέσων και της μετά-ψηφιακής του αισθητικής μέσα από τη σύγχρονη εποχή και μουσική.

« Βλέπω αυτά τα αντικείμενα-μέσα και παρόλο που είναι παλιά σε τεχνολογία, δεν τα φέρνω ακριβώς στο προσκήνιο, στη σύγχρονη εποχή. Είναι μέσα τα οποία δεν έχουν πάψει ποτέ να είναι σύγχρονα (Μιζήθρας 2021)».

Το πικάπ και οι δίσκοι βινυλίου ως μέσα αναπαραγωγής ήχου παρόλο που έχουν αντικατασταθεί από τη νέα τεχνολογία και κυρίως τη ψηφιακή δεν σταμάτησαν να έχουν μια θέση στη κοινωνία. Μέσα στα χρόνια κατάφεραν να διατηρήσουν μια θέση είτε από συλλέκτριες και συλλέκτες δίσκων είτε από καλλιτέχνιδες και καλλιτέχνες που το χρησιμοποιούν σαν μουσικό όργανο. Μπορεί αυτές οι δύο πρακτικές να διαφέρουν μεταξύ τους όμως κατάφεραν με τον κάθε τρόπο να διατηρήσουν το πικάπ ως μέσο, ζωντανό.

Ο Μιζήθρας εστιάζει στην ενημέρωση που έχουμε γύρω από τη σύγχρονη μουσική και πως αυτή μας ενεργοποιεί στο να δημιουργήσουμε μουσική με παλιά μέσα η οποία δεν θα μπορούσε να έχει δημιουργηθεί στην εποχή την οποία τα μέσα αυτά θεωρούνταν καινούρια. Ως μουσικοί που έχουμε ακαδημαϊκές γνώσεις οι οποίες μας πληροφορούν σε μεγάλη έκταση για το τι συνέβη στο χώρο της μουσικής τα προηγούμενα χρόνια, καταλήγουμε στο να έχουμε πολύπλευρη ενημέρωση για το τι μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε μουσικά, όπως και για τα απαραίτητα εργαλεία που χρειάζονται.

«Οι ιδιότητες που έχουν εκφύσει τους τα συγκεκριμένα μέσα είναι μουσικές ιδιότητες οι οποίες δεν μπορούν να εξομοιωθούν πλήρως από άλλα μέσα. Το να χρησιμοποιείς τα συγκεκριμένα μέσα είναι ο μόνος τρόπος να αναδείξεις αυτές τις ηχητικές ιδιότητες (Μιζήθρας 2021)».

Πέρα από το προηχογραφημένο υλικό των δίσκων, των cd's και των κασετών που χρησιμοποιεί τον ενδιαφέρει πιο πολύ το κρυμμένο μουσικό υλικό που βρίσκεται πίσω από αυτό, συγκεκριμένα οποιοδήποτε ήχοι κρύβονται στις επιφάνειες των μέσων. Για παράδειγμα, οι γρατζουνιές, τα ξυσίματα, οι ρωγμές, τα σπασίματα, τα pops και τα clicks και γενικότερα ήχοι που αποτελούν θόρυβο (Μιζήθρας 2021).

Στις πρακτικές του με πικάπ ο Μιζήθρας συνήθως χρησιμοποιεί δύο πικάπ ώστε να μπορεί να έχει περισσότερα και ποικίλα ηχητικά αποτελέσματα ως μέσα αναπαραγωγής προηχογραφημένων ήχων. Οι δίσκοι που χρησιμοποιεί στις καλλιτεχνικές του δράσεις είναι μεταχειρισμένοι στο κόστος του ενός ευρώ. Η επιλογή του αυτή στηρίζεται κατά προσέγγιση στη διαδικασία της ανακύκλωσης της τεχνολογίας και των μέσων καθώς παίρνει μεταχειρισμένους δίσκους οι οποίοι πωλούνται σε πολύ χαμηλή τιμή και τους επαναχρησιμοποιεί δίνοντάς τους μια νέα προοπτική. Όσο αφορά το περιεχόμενο των δίσκων επιλέγει δίσκους κλασσικής μουσικής, η οποία του δίνει την δυνατότητα να δημιουργήσει

πολυφωνικές υφές και για αυτόν έχει μεγάλο αισθητικό ενδιαφέρον. Επίσης χρησιμοποιεί δίσκους που δεν αποτελούνται από μουσικό περιεχόμενο, για παράδειγμα έχει δίσκους με stand-up, απαγγελίες ποιημάτων, διηγημάτων και μαθήματα γυμναστικής. Ακόμη ενδιαφέρεται για δίσκους με “ασυνήθιστο” μουσικό περιεχόμενο όπως, stereo test recordings και θόρυβο (Μιζήθρας 2021).

Αρκετό ενδιαφέρον στις πρακτικές του έχουν οι DIY δίσκοι που φτιάχνει με χαρτόνια. Παίρνει ένα μεγάλο χαρτόνι και το κόβει ανάλογα με τη περίμετρο του πλατό στο πικάπ, πάνω στο χαρτόνι κολλάει διάφορα υλικά όπως κολλητικές ταινίες διάφορων ειδών με αποτέλεσμα να δημιουργεί πολυμορφικούς δίσκους σαν κολλάζ. Επίσης χρησιμοποιεί πλαστικά πιατάκια τα οποία έχουν λεία επιφάνεια και του δίνουν τη δυνατότητα να χαράξει μόνος τους τη μορφή του θορύβου που θέλει πάνω σε αυτά. Με την ίδια τεχνική αντικαθιστά τους δίσκους βινυλίου με cd's των οποίων η επιφάνεια είναι επίσης τόσο λεία με αποτέλεσμα να παράγεται ένας ιδιαίτερος ήχος. Όταν χαράζει την επιφάνεια ενός cd για αυτόν λειτουργεί «σαν ένας άδειος δίσκος που μπορείς να γράψεις πάνω του (Μιζήθρας 2021)».

Όταν παίζει σε ένα ελεύθερο αυτοσχεδιασμό με αυτά τα μέσα παρόλο που δεν ακολουθεί μια συγκεκριμένη φόρμα και δομή ακολουθεί τη διαίσθησή του. Όταν χρησιμοποιεί σπασμένους και τροποποιημένους δίσκους έχει τη γενική αίσθηση στο πως μπορεί να ακουστούν γιατί γνωρίζει την υφή των δίσκων. Το τυχαίο στην πρακτική του προκύπτει κυρίως από τη συμπεριφορά της βελόνας, καθώς δεν μπορεί να γνωρίζει από πριν το σημείο που θα πέσει βελόνα πάνω στο δίσκο ή πότε μπορεί να αναπηδήσει και να αλλάξει σημείο (Μιζήθρας 2021).

Προτεινόμενο ηχητικό απόσπασμα:

Variation on the Bells of Alexander Nevsky- Γιώργος Μιζήθρας (2021)

<https://drive.google.com/file/d/1OSITyM2gvR1oHWI0XZQ9CZ8yMhI9k0K2/view?fbclid=IwAR2ZJW4VPLWdJFpHT80tFDREMB4yVMjCSi2Auae60Ca0QL5uBRJN0QDD3GQ>

3. ΑΠΟ ΤΟ ΞΕΦΥΛΛΙΣΜΑ ΒΙΒΛΙΟΥ ~ ΣΤΗΝ ΠΕΡΙΣΤΡΟΦΗ ΒΙΝΥΛΙΟΥ

Στο τρίτο και πρακτικό μέρος της εργασίας μου παρουσιάζω ως ανα-κατασκευή τη μεταφορά της ιδέας μιας ανοιχτής διαμεσικής παρτιτούρας, από το βιβλίο του Tom Phillips σε δίσκους βινυλίου. Η λέξη ανα-κατασκευή απευθύνεται στην μεταφορά της ιδέας των τροποποιημένων σελίδων του *A Humument* σε τροποποιημένους δίσκους βινυλίου και όχι στην ανακατασκευή της καθαυτή. Στη συνέχεια αναλύω πως έγινε αυτή η μεταφορά μέσα από τη διαδικασία δημιουργίας της παρτιτούρας του *A turnUment* αλλά και στη διαδικασία ανάγνωσης και υλοποίησης της, συγκριτικά με τον Phillips αλλά και βάση τις πρακτικές που αναφέρθηκαν στο δεύτερο μέρος. Η περφόρμανς και η εκτέλεση της παρτιτούρας έγινε από εμένα την ίδια, χρησιμοποιώντας τροποποιημένους δίσκους σε συνδυασμό με το πικάπ ως «σπασμένο μέσο» και αποτέλεσε μέρος της έκθεσης «Cracked Histories» στον χώρο τεχνών ΡΗΕΝΟ στο κέντρο της Θεσσαλονίκης τον Ιούνιο του 2021. Στο Παράρτημα υπάρχει οπτικοακουστικό υλικό από την ολοκληρωμένη παρτιτούρα του *A turnUment*, την έκθεση της και την περφόρμανς μου.

3.1 A Humument- Ανασκαφή και αντιμετώπιση ενός ευρήματος

Στις 5 Νοεμβρίου του 1966 ο Tom Phillips έκανε την καθιερωμένη του βόλτα στο Austin's Furniture Repository στο Λονδίνο, μια μεγάλη αποθήκη με έπιπλα αντίκες και άλλα μεταχειρισμένα αντικείμενα τα οποία θα βρίσκαμε σήμερα σε ένα παλαιοπωλείο (Maidman 2015, Phillips 2016). Ο Phillips προσέγγισε τα ράφια με τα βιβλία που είχαν ξεμείνει από την εκκαθάριση της αποθήκης και έθεσε ένα όρο στον εαυτό του: «το πρώτο βιβλίο που θα βρω και θα κοστίζει τρεις πένες στερλίνας, θα το χρησιμοποιήσω για να δημιουργήσω ένα σοβαρό και μακροπρόθεσμο έργο» (Phillips 2016,ηρ). Το βιβλίο που έπεσε στα χέρια του και πληρούσε αυτή τη προϋπόθεση ήταν το *A Human Document* του W. H. Mallock, ένα βικτωριανό μυθιστόρημα που γράφτηκε το 1892. Από εκείνο το απόγευμα του 1966 ξεκίνησε η δημιουργία του *A Humument*, η πορεία του σαν έργο ήταν όντως μακροπρόθεσμη καθώς η τελευταία έκδοση του ολοκληρώθηκε και δημοσιεύθηκε το 2016. Το 1973 εκτυπώθηκε η πρώτη έντυπη μορφή του ενώ η πρώτη ολοκληρωμένη έκδοση του *A Humument* ως εμπορεύσιμο προϊόν προς πώληση έγινε το 1980 και στη συνέχεια ακολούθησαν αναθεωρημένες εκδόσεις το 1987, 1997, 2005, 2012 και η 6^η και τελευταία το 2016 (Pfahl 2015, Phillips 2016).

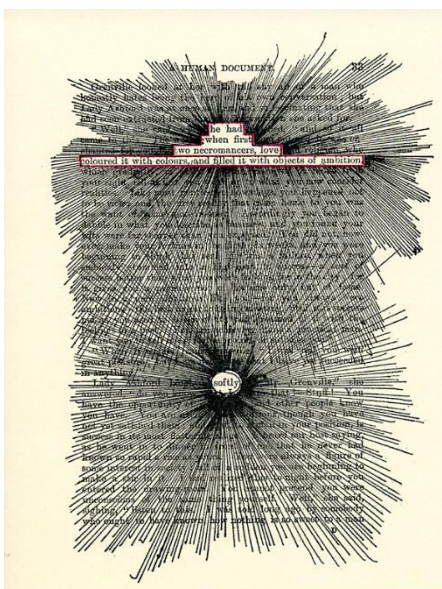
Η μετονομασία του βιβλίου από *A Human Document* σε *A Humument* προέκυψε μέσα από μία τυχαία ανακάλυψη πιθανοτήτων καθώς ο Phillips μεταχειριζόταν τις σελίδες του βιβλίου. Αναδίπλωσε την αρχική σελίδα του βιβλίου όπου ήταν εκτυπωμένος ο τίτλος και την γύρισε προς τα πίσω με αποτέλεσμα να αποκαλυφθεί το μισό της επόμενης. Το αποτέλεσμα αυτής της τυχαίας διαδικασίας ήταν να εμφανιστεί δύο φορές ο τίτλος του βιβλίου και να ενωθούν τα γράμματα της λέξης Human με τα γράμματα της λέξης Document, δημιουργώντας το Humument (McCabe 2012, Phillips 2016). Ο ίδιος ο Phillips χαρακτηρίζει την έννοια του Humument ως: «μια γήινη λέξη που ενσωματώνει την ηχώ της ανθρωπότητας (humanity) και του μνημείου (monument) καθώς και μία αίσθηση πως είναι κάτι το οποίο έχει χαραχθεί» (Phillips 2016,ηρ). Ακόμη η λέξη Humument περιέχει το ρήμα «hum» που σημαίνει μουρμουρίζω, σιγοτραγουδώ με κλειστό το στόμα καθώς και η λέξη Document η οποία παραπέμπει σε ένα τεκμήριο (Στεφάνου 2011,199). Κάτω από τον τίτλο του βιβλίου του αναγράφεται ο υπότιτλος «A Treated Victorian Novel», η λέξη Treated μπορεί να υποδηλώνει ένα μεταχειρισμένο ή επεξεργασμένο βικτωριανό μυθιστόρημα αλλά ακόμα και ένα το οποίο έχει αντιμετωπιστεί. Οι τρεις αυτοί

χαρακτηρισμοί μπορούν να περιγράψουν το έργο του Phillips καθώς πήρε ένα παλιό μεταχειρισμένο βιβλίο και με διάφορες τεχνικές τροποποίησε τις σελίδες όπως για παράδειγμα με ζωγραφιές, σχέδια, κολλάζ, cut-up οι οποίες κάλυψαν αρκετό μέρος του κειμένου αφήνοντας συγκεκριμένες λέξεις ευανάγνωστες, άλλες ελαφρώς αναγνώσιμες και κάποιες που καλύφθηκαν εντελώς (Maidman 2015).

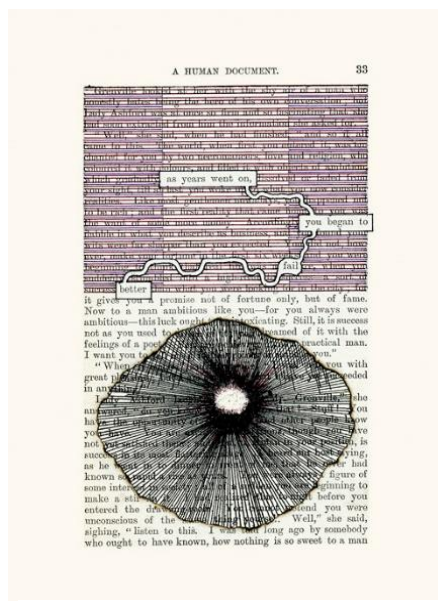
Αυτό που έκανε ο Phillips ήταν να βρει ένα νεκρό κείμενο, ένα ξεχασμένο βιβλίο το οποίο κανείς πια δεν θυμόταν ή διάβαζε και να του ξαναδώσει “ζωή” (Maidman 2015,ηρ). Η διαδικασία που ακολούθησε για να επιλέξει το βιβλίο βάζοντας ως όρο το κόστος του, θυμίζει μια διαδικασία τυχαιότητας όπως ανέφερα και στο πρώτο μέρος της εργασίας. Καθώς το *A Human Document* ήταν το πρώτο βιβλίο που έπεσε στα χέρια του και αντιστοιχούσε στη τιμή που έβαλε ως όρο, αποτέλεσε αμέσως το επόμενο του έργο. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι όρισε κάποιους συνθετικούς κανόνες αλλά η πορεία της αντιμετώπισής του βιβλίου στην πρώτη έκδοση και το αποτέλεσμα για αυτόν ήταν άγνωστα και απροσδιόριστα. Όπως ο Cage όρισε το *Βιβλίο των αλλαγών* ως μια πηγή από την οποία θα αξιοποιούσε τις τυχαίες λειτουργίες της για να κάνει μια σύνθεση, έτσι και ο Phillips όρισε το κόστος του πρώτου βιβλίου που θα έπαιρνε τυχαία ως πηγή για το επόμενο του έργο (McCabe 2012). Ο ίδιος αναφέρει ότι έχει επηρεαστεί από τον Cage και τη χρήση της τύχης στα έργα του κάτι το οποίο εφάρμοσε όχι μόνο στη μετονομασία και εύρεση του βιβλίου αλλά ακόμη και στους τρόπους που αρχικά αντιμετώπισε το βιβλίο όπως θα δούμε στη συνέχεια (Phillips 2016, ηρ).

Η πλοκή του *A Humument* είναι ασαφής αλλά κάθε σελίδα μπορεί να διαβαστεί σαν μεμονωμένο ποίημα και φράσεις. Καθώς δεν υπάρχει ξεκάθαρη αφήγηση σε μερικά κομμάτια του βιβλίου υπάρχουν διηγήσεις από μικρές ιστορίες και μερικοί χαρακτήρες που εμφανίζονται αρκετά συχνά. Ο πρωταγωνιστικός χαρακτήρας του βιβλίου είναι ο Bill Toge, του οποίου το ονοματεπώνυμο προέκυψε από τις λέξεις bill για το όνομα του και τις λέξεις together και altogether για το επώνυμο του. Ο Phillips είχε ορίσει ότι όπου αναφέρονταν οι συγκεκριμένες λέξεις μέσα στο βιβλίο θα εμφανιζόταν και ο χαρακτήρας που δημιούργησε (Phillips 2016, Weisblum 2015). Στην αρχή επέλεγε λέξεις και φράσεις από τις σελίδες οι οποίες του φαινόταν ενδιαφέρουσες και πίστευε ότι μπορούσαν να συνδεθούν μεταξύ τους. Η διαδικασία στις αρχικές εκδόσεις γινόταν τυχαία και κυρίως επιλέγονταν με την οπτική του αισθητική για το ποιες λέξεις θα είναι ορατές και ποιες όχι. Στη συνέχεια όταν διαμόρφωνε ξανά τις σελίδες, οι επιλογές των λέξεων του γίνονταν πιο σκόπιμα με αποτέλεσμα να εμφανιστούν και μερικοί χαρακτήρες όπως αναφέραμε (Ming Ho 2016).

Κάθε έκδοση του *A Humument* αποτελούσε ένα ευρύ φάσμα καλλιτεχνικών πρακτικών που δημιουργήθηκαν μέσα από τις δυνατότητες που ανακάλυπτε και εφάρμοζε καθώς αντιμετώπιζε ξανά και ξανά το βιβλίο. Από την πρώτη μέχρι και την πέμπτη έκδοση, ο Phillips τροποποιούσε κάθε φορά, τουλάχιστον πενήντα σελίδες οι οποίες αντικαθιστούσαν τις αντίστοιχες σελίδες των προηγούμενων εκδόσεων με ένα εντελώς καινούριο περιεχόμενο (Weisblum 2015). Στην έκτη και τελευταία έκδοση όλες οι σελίδες ήταν διαφορετικές και μοναδικές από κάθε άλλη έκδοση (Maidman 2015, Weisblum 2015).



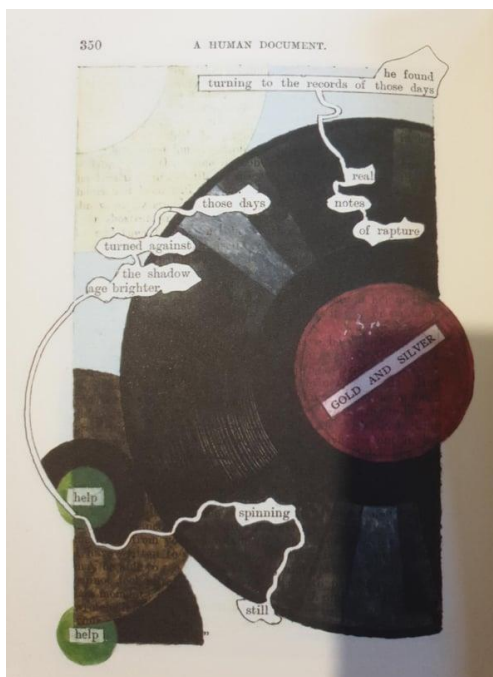
Εικόνα 15 “A Humument”, πρώτη έκδοση σελ. 33 (1966), Tom Phillips (2016)



Εικόνα 16 “A Humument”, τελευταία έκδοση σελ. 33 (2010), Tom Phillips (2016)

Η αρχική του σκέψη ήταν να μην χρησιμοποιήσει άλλο υλικό πέρα του κειμένου του Mallock για να διατηρήσει την καθαρότητα του έργου. Στη συνέχεια ενσωμάτωσε κολλάζ, εικόνες από κόμικς αλλά ακόμη και εικόνες από άλλα έργα του (Phillips 2016, ηρ). Η βασική επιρροή του στο τρόπο που αντιμετώπισε και επεξεργάστηκε τις σελίδες είναι ο William Burroughs με την τεχνική cut-up. Ο Burroughs έπαιρνε προτάσεις, φράσεις και λέξεις ήδη υπάρχοντων κειμένων μέσα από βιβλία, περιοδικά, εφημερίδες κλπ., τα έκοβε και τα ένωνε σε τυχαία σειρά με αποτέλεσμα να δημιουργεί ένα καινούριο κείμενο και περιεχόμενο (Phillips 2016, Welsh 2016). Η εφαρμογή της συγκεκριμένης τεχνικής φαίνεται ξεκάθαρα σε όλη τη διαμόρφωση και τη μεταχείριση του περιεχομένου του *A Humument* από τον Phillips. Οι εικόνες και τα σχέδια που επέλεγε για κάθε σελίδα σχετίζονταν με το περιεχόμενο του κειμένου που άφηνε ορατό και την έμπνευση του μέσα από τις λέξεις, «Όπως κάνω πάντα στις πρακτικές μου, ψάχνω πρώτα το κείμενο και αφήνω τι διάθεσή μου να ορίσει τις εικόνες που βρίσκονται στο πίσω μέρος του μυαλού μου

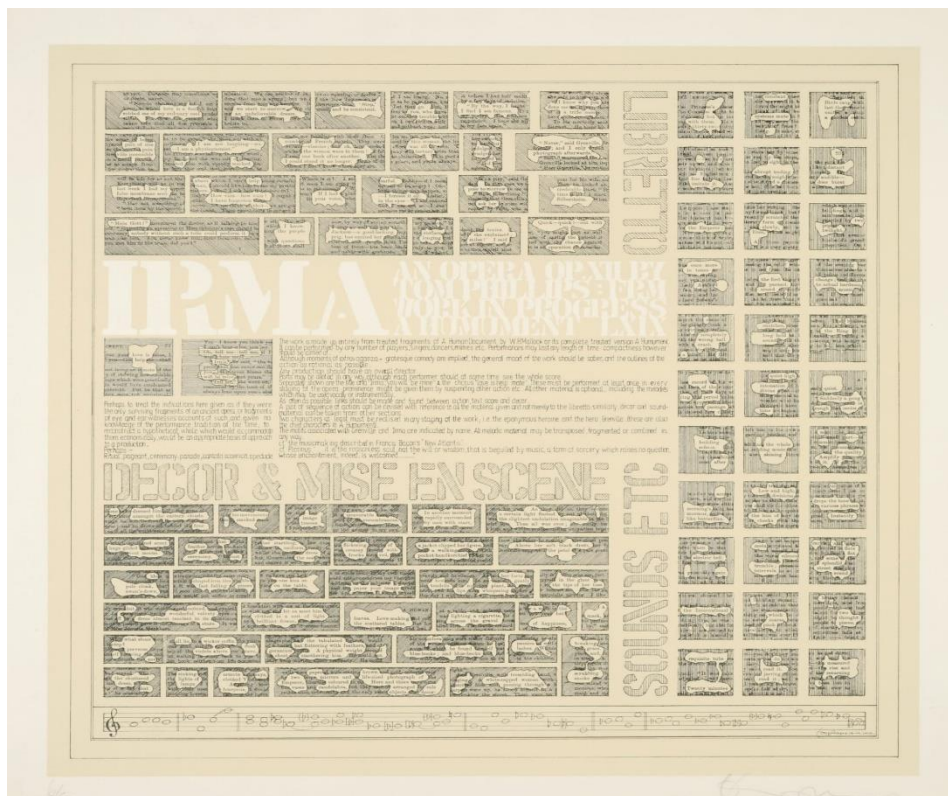
(Phillips 2016, np).» Για παράδειγμα, στη σελίδα 350 άφησε ευανάγνωστες τις προτάσεις «he found turning to the records of those days real notes of rapture, those days turned against the shadow age brighter spinning still» και σχεδίασε στην υπόλοιπη επιφάνεια της σελίδας δίσκους βινυλίου.



Εικόνα 17 "A Humument", Tom Phillips φωτογραφία από τη σελίδα 350 (A Humument 2016)

Ακόμη, το συγκεκριμένο έργο του Phillips θα μπορούσε να θεωρηθεί ως ένα έτοιμο αντικείμενο αλλά και ένα τυχαίο εύρημα. Αφενός γιατί είναι ένα αντικείμενο μαζικής παραγωγής το οποίο έχει μια συγκεκριμένη λειτουργία και χρησιμοποιείται στη καθημερινή ζωή, αφετέρου γιατί είναι ένα αντικείμενο – εύρημα το οποίο βρήκε τυχαία ξεχασμένο σε μια αποθήκη και το μετέτρεψε σε έργο τέχνης. Επίσης το γεγονός ότι δεν ακύρωσε εντελώς την αρχική του λειτουργία ως βιβλίο αφήνοντας σε κάποια σημεία ευανάγνωστο το κείμενο, παραπέμπει στη διαδικασία και τον τρόπο που μεταμόρφωνε και δημιουργούσε τα έργα του ο Duchamp.

Όπως ανέφερα στο πρώτο μέρος, το *A Humument* είναι ένα ενδεικτικό παράδειγμα διαμεσικού έργου. Είναι ένα αποτέλεσμα που βρίσκεται στο διάμεσο χώρο όπου συνδέθηκαν πολλά καλλιτεχνικά μέσα όπως η ποίηση, οι εικαστικές τέχνες και η μουσική τα οποία απασχολούσαν τον Phillips και το καλλιτεχνικό του έργο. Μεγάλο μέρος του περιεχομένου του χρησιμοποιήθηκε για το συνθετικό υλικό της όπερας *Irma* το 1969 (Nyman 1999, Phillips 2017). Η *Irma* είναι μια πειραματική όπερα του Tom Phillips η οποία έκανε παγκόσμια πρεμιέρα το 2014 στη South London Gallery (Dehany 2017). Η παρτιτούρα αποτελείται από ενενήντα τροποποιημένα θραύσματα του *A Humument* και είναι εκτυπωμένα πάνω σε ένα μονόφυλλο με διαστάσεις 50x50 εκατοστά. Η παρτιτούρα χωρίζεται σε τρία τμήματα και κάθε τμήμα αποτελείται από μερικά θραύσματα. Το πρώτο τμήμα είναι το λιμπρέτο από 24 θραύσματα, το δεύτερο τα σκηνικά και η σκηνοθεσία από 33 θραύσματα, και τρίτο οι ήχοι από 33 θραύσματα (Phillips 2017, Nyman 1999,177). Στο κάτω μέρος της παρτιτούρας υπάρχει συμβατική σημειογραφία, ένα πεντάγραμμο με νότες σε κλειδί του σολ, χωρίς όμως να ορίζει ποια όργανα πρέπει να την εκτελέσουν (Nyman 2011,177). Ο Phillips δεν έδωσε συγκεκριμένες οδηγίες για την χρήση και κατανάλωση του υλικού, αφήνοντάς το πιο ελεύθερο και ανοιχτό. Τα μόνα μέρη που είναι υποχρεωτικά και πρέπει να εκτελεστούν σε κάθε παράσταση της όπερας που ανεβαίνει και για τουλάχιστον μια φορά καθ' όλη τη διάρκεια της είναι το «*Irma you will be mine*» από την άρια του τίτλου και το χορωδιακό «*love is help mate*» (Nyman 2011,177).



Εικόνα 18 *Irma* (1969), Tom Phillips (n.d)

Εκτός από την παρτιτούρα της *Irma* το συνολικό έργο του *A Humument* μπορεί να θεωρηθεί και να χρησιμοποιηθεί ως μια διαμεσική παρτιτούρα. Η τελική του μορφή που αποτελείται από κείμενο, ζωγραφίες και εικόνες το εντάσσει σε μια οπτική παρτιτούρα η οποία συμπεριλαμβάνει σημειογραφία λεκτικών και γραφικών παρτιτούρων όπως είδαμε στο πρώτο μέρος της εργασίας. Πιθανοί τρόποι εκτέλεσης του *A Humument* ως παρτιτούρα είναι η απλή ανάγνωση του όπως έκανε και ο Phillips. Ακόμη μια εκτέλεση θα μπορούσε να βασιστεί και να εστιάσει στις ζωγραφίες και τις εικόνες μόνες τους ή σε συνδυασμό με το κείμενο, μετατρέποντας τις σε ήχους με τη χρήση ηχητικών πηγών ως μουσικά όργανα. Στην επόμενη ενότητα θα περιγράψω τη δικιά μου ιδέα ανα-κατασκευής της παρτιτούρας του *A Humument* και τους τρόπους εκτέλεσης της.

Προτεινόμενα ηχητικά παραδείγματα:

An extract from a performance of *Irma* by AMM, Union Chapel, London, (May 1988)

<https://www.tomphillips.co.uk/works/music-scores/item/5414-irma#>

Tom Phillips reading, the whole of the sixth and final version of “*A Humument*” (2016)

<https://soundcloud.com/thamesandhudson/a-humument-a-treated-victorian-novel-1966-2016-read-by-tom-phillips>

3.2 A turnUment: Ανά-κατασκευή και εκτέλεση διαμεσικής παρτιτούρας με δίσκους βινυλίου

Το *A turnUment* πρόκειται για τη δικιά μου δημιουργία και υλοποίηση ανοιχτής διαμεσικής παρτιτούρας βασισμένη στην ανα-κατασκευή της ιδέας του πρωτότυπου έργου του Tom Phillips, *A Humument*. Η παρτιτούρα του *A turnUment* αποτελείται από δέκα δίσκους βινυλίου τους οποίους μεταχειρίστηκα με παρόμοιο τρόπο όπως ο Phillips τις σελίδες του βιβλίου. Ο βασικός στόχος στη διαδικασία δημιουργίας της παρτιτούρας ήταν με διάφορες τεχνικές και υλικά να καλύψω μεγάλο μέρος από το ίχνος που είναι χαραγμένο στους δίσκους αφήνοντας ορισμένα σημεία ακάλυπτα ώστε η βελόνα να μπορεί να τα αναγνωρίσει και να αναπαράγει το περιεχόμενό τους αλλά ακόμη και μερικά σημεία που να είναι μερικώς αναγνωρίσιμα από τη βελόνα.

Ο τίτλος της παρτιτούρας μου παραπέμπει στον τίτλο που έδωσε ο Phillips στο έργο του. Επέλεξα τη λέξη *turn* ως πρώτο συνθετικό διότι αντιπροσωπεύει το *turn* από το *turntable* και επίσης η λέξη *turn* σου δίνει την έννοια και την αίσθηση ότι κάτι γυρίζει. Στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι οι δίσκοι που περιστρέφονται στο πικάπ αλλά ακόμη και η περιστροφή των σελίδων του *A Humument*. Επέλεξα το γράμμα “U” να είναι με κεφαλαίο γιατί το παρομοιάζω με το σημείο που γίνεται η μετάβαση από το βιβλίο στο δίσκο βινυλίου και από την παρτιτούρα του Phillips στη δικιά μου ανά-κατασκευή. Όπως ο Phillips δημιούργησε τον τίτλο του *A Humument* από την αναδίπλωση της σελίδας, με το γράμμα “u” να είναι το σημείο συνάντησης και ένωσης των λέξεων *human* και *document*. Έτσι στη δικιά μου περίπτωση το γράμμα “U” αντιπροσωπεύει το σημείο ρωγμής και σπασίματος ενός δίσκου, αλλά και το σημείο που διαχωρίζει τη δικιά μου εκδοχή της παρτιτούρας από την εκδοχή του Phillips.

Το μάθημα της Πειραματικής μουσικής το οποίο διδάσκει η καθηγήτριά μου Δανάη Στεφάνου στο ΑΠΘ αποτέλεσε κίνητρο για μένα στο να καταλήξω στην ιδέα, ανά-κατασκευής της συγκεκριμένης παρτιτούρας αλλά και στην εκτέλεση της με πικάπ και δίσκους ως «σπασμένα μέσα». Στην πρώτη μου επαφή με το έργο του Phillips σε αυτό το μάθημα, δεν θα κρύψω ότι αρχικά μου είχε τραβήξει την προσοχή και με ενθουσίασε το οπτικό αποτέλεσμα του *A Humument*. Καθώς ο τρόπος που αντιμετώπισε ο Phillips το βιβλίο με κολλάζ, σχέδια, ζωγραφίες κλπ., είναι πολύ εντυπωσιακός και “τραβάει” το μάτι κατευθείαν στο να το προσέξεις. Επίσης το να εκτελέσω τη παρτιτούρα μου με τη χρήση του πικάπ είναι μια πρακτική για την

οποία δεν γνώριζα πριν αλλά εξελίχθηκε μέσα από το συγκεκριμένο μάθημα. Διαβάζοντας για την Maria Chavez και τον Christian Marclay μου γεννήθηκε η απορία και το ενδιαφέρον να ψάξω πως λειτουργεί το πικάπ σαν όργανο στο χώρο της πειραματικής μουσικής και στον αυτοσχεδιασμό. Από μικρή ηλικία είχα μια κρυφή έλξη προς τα πικάπ και τους δίσκους βινυλίου ίσως γιατί για μένα ήταν κάτι παλιό στο οποίο δεν είχα άμεση πρόσβαση καθώς οι γονείς μου είχαν στο σπίτι μόνο δίσκους που συνέλεγαν αλλά δεν είχαμε το σύστημα του πικάπ ώστε να μπορέσω ποτέ να τους ακούσω. Όλο αυτό το μυστήριο και οι απορίες που μου δημιουργήθηκαν σε μικρή ηλικία σε ό,τι αφορά το τι είναι ο δίσκος και πως αυτό το αντικείμενο μπορεί να παράγει ήχο είχε λυθεί πλέον όταν ήρθα για πρώτη φορά σε επαφή με ένα σύστημα πικάπ. Στη διάρκεια των σπουδών μου όταν ανακάλυψα πως το πικάπ χρησιμοποιείται σε περφόρμανς ως μουσικό όργανο, ένιωσα να ξαναγεννιέται αυτό το μυστήριο πίσω από το τι είναι τελικά το πικάπ και ποιες είναι αυτές οι κρυμμένες του λειτουργίες που δεν γνωρίζω. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα το να ξαναμπώ στη διαδικασία να λύσω όλες αυτές τις απορίες μου και να ανακαλύψω τι άλλο κρύβει το συγκεκριμένο μέσο εκτός από την λειτουργία του να αναπαράγει προηχογραφημένους ήχους.

Οι λόγοι που επέλεξα να χρησιμοποιήσω το *A Humument* δεν ήταν μόνο η αισθητική προσέγγιση αλλά και η λειτουργική προσέγγιση που υπάρχει πίσω από την ιστορία και τη διαδικασία δημιουργίας του. Η ιδέα του να πάρω ένα έτοιμο αντικείμενο το οποίο έχει μια συγκεκριμένη λειτουργία και να την επεκτείνω φέρνοντας στην επιφάνεια διάφορες ηχητικές πτυχές του που δεν βρίσκονταν στο προσκήνιο ήταν αυτό που με έκανε να επιλέξω το πικάπ για την εκτέλεση της παρτιτούρας μου.

Οι έννοιες και οι όροι του πρώτου μέρους της εργασίας μου αλλά και οι καλλιτεχνικές πρακτικές στο δεύτερο μέρος μπορούν να χαρακτηρίσουν το *A turnUment* ως προς την διαδικασία ανά-κατασκευής του αλλά και ως προς την διαδικασία εκτέλεσης του.

3.2.1 Διαδικασία δημιουργίας

Οι δίσκοι που επέλεξα για την δημιουργία του *A turnUment* ως παρτιτούρα αλλά και την εκτέλεση της για μένα αποτελούν τυχαία ευρήματα. Όσοι δίσκοι πήρα είναι αγορασμένοι από παλαιοπωλεία στην τιμή του ενός ευρώ, και είναι δίσκοι που τους πουλάνε συνήθως χωρίς να έχουν καν κάλυμμα προστασίας. Δίσκοι γρατζουνισμένοι και αλλοιωμένοι που προορίζονται πλέον για διακοσμητικά τοίχου ή για χειροτεχνίες και κατασκευές και όχι για να αναπαράγουν το περιεχόμενό τους. Λόγω της πανδημίας Covid-19 δεν είχα τη δυνατότητα στις περισσότερες μου αγορές να μπω στο κατάστημα και να επιλέξω δίσκους. Πήγαινα έξω από τα παλαιοπωλεία και τους ζητούσα δίσκους του ενός ευρώ. Οι ερωτήσεις που μου έκαναν σχεδόν παντού ήταν: Για διακόσμηση τους θες; Τι περιεχόμενο προτιμάς;. Όταν τους απαντούσα ότι τους ήθελα για να παίξω μουσική και ότι δεν είχα προτίμηση ως προς το περιεχόμενο με κοιτούσαν με ένα απορημένο βλέμμα. Καθώς δεν μπορούσα να μπω στα παλαιοπωλεία μου έδιναν τυχαία δίσκους που επέλεγαν αυτοί και για μένα ήταν άγνωστοι μέχρι να πάω στο σπίτι και να τους δω ή να τους ακούσω. Όταν επιτράπηκε η είσοδος στα καταστήματα και μπόρεσα να πάω να επιλέξω δίσκους διάλεγα κυρίως από τα εξώφυλλα χωρίς να βάλω να ακούσω το περιεχόμενό τους. Μερικούς από τους δίσκους δεν τους έβαλα ποτέ στο πικάπ για να τους ακούσω γιατί ήθελα να ανακαλύψω το περιεχόμενό τους πρώτη φορά κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης της παρτιτούρας μου.

Η διαδικασία δημιουργίας της παρτιτούρας του *A turnUment* είναι βασισμένη στην ιδέα και τη τροποποίηση του *A Humument* από τον Tom Phillips για αυτό και την χαρακτηρίζω ως ανά-κατασκευή. Επέλεξα 10 τυχαίους δίσκους που είχα στο σπίτι ώστε να αποτελούν το αρχικό και βασικό υλικό για την παρτιτούρα. Η διαφορά με το βιβλίο του Phillips είναι ότι ο ένας δίσκος με τον άλλο δεν έχει μια συνοχή και συσχέτιση όπως το αρχικό βιβλίο του Mallock. Καθώς όμως ο Phillips τροποποίησε το βιβλίο δημιουργώντας έτσι με δική του επιλογή το αν θα υπάρχει μια συνοχή και συσχέτιση μεταξύ των σελίδων έτσι και εγώ έχοντας ως βάση το αποτέλεσμα του Phillips όρισα μια πιο αφηρημένη σειρά για τους δίσκους της παρτιτούρας μου. Οι δίσκοι που αποτελούν τη παρτιτούρα μπορούν να είναι η ίδια εκτέλεση της παρτιτούρας αλλά μπορεί να είναι και η βάση για εναλλακτικούς τρόπους εκτέλεσης χωρίς απαραίτητα να χρησιμοποιηθούν οι συγκεκριμένοι δίσκοι όπως θα δούμε στην επόμενη ενότητα.

Όταν ξεκίνησα να μεταχειρίζομαι τους δίσκους είχα ως αρχικό στόχο τη διαδικασία του Phillips όπου κάθε σελίδα έχει διαφορετικούς βαθμούς αναγνωσιμότητας όπως κάποιες λέξεις είναι ευανάγνωστες χωρίς κάποιο ίχνος μεταχείρισης, μερικές είναι λιγότερο ευανάγνωστες και κάποιες άλλες καθόλου. Εγώ εφάρμοσα αυτή τη τεχνική αντίστοιχα στους δίσκους βινυλίου όπου με διάφορες τεχνικές κάλυψα εντελώς ορισμένο από το ίχνος που είναι χαραγμένο ώστε η βελόνα να μην μπορεί να αναγνωρίσει και να διαβάσει το εγγεγραμμένο ηχητικό υλικό του δίσκου. Σε άλλα σημεία το ίχνος είναι μερικώς ευανάγνωστο με αποτέλεσμα να ακούγεται το εγγεγραμμένο ηχητικό υλικό αλλά όχι με πλήρη καθαρότητα. Σε όλους τους δίσκους της παρτιτούρας υπάρχουν και σημεία όπου τα ίχνη του δίσκου φαίνονται και διαβάζονται από τη βελόνα ξεκάθαρα έχοντας σαν ηχητικό αποτέλεσμα το περιεχόμενο του κάθε δίσκου.

Τα υλικά που χρησιμοποίησα για την τροποποίηση των δίσκων ήταν κυρίως ακρυλικό, κολλητικές ταινίες, γυαλόχαρτο, αλουμινόχαρτο, CDs, θραύσματα από δίσκους βινυλίου. Ο τρόπος που επέλεξα να διαμορφώσω τους δίσκους ήταν με τη τεχνική του κολλάζ με τα υλικά αλλά και με αφηρημένα σχέδια που αντιπροσωπεύουν την δικιά μου αισθητική. Χρησιμοποίησα την τεχνική του cut-up, όπως ο Phillips δημιούργησε νέο λεκτικό υλικό από διάφορες φράσεις και λέξεις, εγώ κόλλησα κομμάτια από διαφορετικούς δίσκους πάνω σε έναν άλλο ή και μεταξύ τους ώστε να αποκτήσει μια νέα μορφή, οπτικό αλλά και ηχητικό περιεχόμενο. Ακόμη αξιοποίησα την τεχνική των Vinyl- Terror and Horror όπου ένωσαν διάφορα θραύσματα δίσκων βινυλίου λιώνοντάς τα μέσα σε φούρνο. Επίσης την τεχνική του κολλάζ τη χρησιμοποίησα όπως ο Marclay με τη χρήση κολλητικής ταινίας αλλά και με κομμάτια από διάφορους δίσκους βινυλίου. Τους δίσκους της παρτιτούρας δεν τους έχω σε προστατευτικό κάλυμμα γιατί θέλω κάθε μορφή φθοράς που μπορεί να υποστούν να ενσωματωθεί ως μέρος της παρτιτούρας και όταν ξαναχρησιμοποιηθούν να υπάρχει ένα ανεξερεύνητο υλικό που θα εξερευνηθεί κατά τη διάρκεια της επόμενης χρήσης τους. Εκτός από το ηχητικό αποτέλεσμα που μπορεί να προκύψει από την “μη-προστασία” των δίσκων το βασίζω επίσης στη διαδικασία του Phillips που τροποποίησε τη κάθε σελίδα πολλές φορές αλλάζοντας το περιεχόμενό τους. Στη δικιά μου περίπτωση αυτή η διαδικασία δεν γίνεται ούτε θα γίνει από δική μου εκούσια παρέμβαση αλλά την αφήνω καθαρά στον χρόνο και τον τρόπο που θα αντιμετωπίζονται φυσικά οι συγκεκριμένοι δίσκοι μέχρι την κάθε τους χρήση. Η ανά-κατασκευή μου είναι βασισμένη στην έκτη έκδοση του *A Humument* την οποία ο Phillips δημοσίευσε ως τελευταία έκδοση, κάθε αντίτυπο της όπου και να βρίσκεται μπορεί να υποστεί οποιαδήποτε φθορά καθώς είναι ένα βιβλίο από χαρτί και στο πέρασμα του χρόνου θα αλλοιωθεί από φυσικές φθορές. Αυτές οι φθορές θα

τροποποιήσουν το περιεχόμενο του *A Humument* όπως αντίστοιχα και τους δίσκους του *A turnUment*.



Εικόνα 19 Δίσκος από την παρτιτούρα *A turnUment*- Κολλάζ από τέσσερα διαφορετικά κομμάτια βινυλίων και κολλητική ταινία



Εικόνα 20 Δίσκος από την παρτιτούρα *A turnUment* - Τεχνική "cut-up"



Εικόνα 21 Δίσκος από την παρτιτούρα *A turnUment*- Λιωμένα θραύσματα δίσκων

3.2.2 Διαδικασία υλοποίησης

Η υλοποίηση του *A turnUment* διεξάχθηκε μέσω live streaming στις 23 Ιουνίου 2021 από το χώρο τεχνών ΡΗΕΝΟ⁸ στο κέντρο της Θεσσαλονίκης. Η περφόρμανς σηματοδότησε την έναρξη της έκθεσης με τίτλο «Cracked Histories» στην οποία εκτέθηκε το υλικό της παρτιτούρας μου. Επίσης περιλάμβανε και ένα μικρού τύπου Workshop το οποίο επιμελήθηκα και δινόταν η ευκαιρία στα άτομα που επισκέπτονταν την έκθεση να πειραματιστούν με διάφορες τεχνικές τροποποίησης πάνω σε δίσκους βινυλίου και σε πικάπ.

Όπως ανέφερα και σε προηγούμενο κεφάλαιο η παρτιτούρα του *A turnUment* όπως και το *A Humument* μπορεί να είναι μια παρτιτούρα προς ανάγνωση αλλά και η ίδια η υλοποίηση της. Παρόλο που η δημιουργία της παρτιτούρας έχει ως βάση και πρότυπο την πρακτική του Phillips, η εκτέλεση της παρτιτούρας μου αφενός εμπεριέχει χαρακτηριστικά βασισμένα στο *A Humument* αφετέρου όμως βασίζεται και στις πρακτικές από καλλιτέχνιδες/ καλλιτέχνες που αναφέρθηκαν στο δεύτερο μέρος της εργασίας.

Η παρτιτούρα του *A Humument* εκτός του ότι μπορεί να εκτελεστεί σαν μια λεκτική παρτιτούρα, μπορεί να εκτελεστεί και με βάση των εικόνων και ζωγραφιών που περιέχει η κάθε σελίδα. Η διαδικασία αυτή μπορεί να γίνει με πολλούς τρόπους όπως, μια εκτέλεση βασισμένη στα σχέδια που αποτύπωσε ο Phillips πάνω από το κείμενο μετατρέποντας τα σε ήχους. Ακόμη μια εκτέλεση μπορεί να γίνει με βάση τα υλικά που χρησιμοποιήθηκαν στη τροποποίηση σε συνδυασμό με ηχητικά αντικείμενα. Τη συγκεκριμένη σκέψη την ακολούθησα για την εκτέλεση της παρτιτούρας μου. Το κρυμμένο κείμενο του Phillips ήταν αντίστοιχα το κρυμμένο χαραγμένο ίχνος από τους δίσκους βινυλίου που χρησιμοποίησα. Ενώ κάθε πρόταση και λέξη που είναι ευανάγνωστη στο βιβλίο αντιστοιχεί στο χαραγμένο ίχνος που δεν καλύφθηκε και μπορεί να αναγνωρίσει και να διαβάσει η βελόνα.

Κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης δεν χρησιμοποίησα όλους τους δίσκους που αποτελούν μέρος της παρτιτούρας. Χρησιμοποίησα δίσκους από τους οποίους αξιοποίησα ένα μικρό μέρος του περιεχομένου τους, άφηνα το ίχνος τους να ακούγεται καθαρά και τους τροποποιούσα σε πραγματικό χρόνο. Λόγω του ότι χρησιμοποίησα και δίσκους οι οποίοι δεν ήταν προετοιμασμένοι από πριν εκμεταλλεύτηκα κάθε είδους τροποποίηση που μπορούσε να γίνει

⁸ PHENO: <http://pheno.gr/?fbclid=IwAR1XWpzpjiYxJq8GEIBoiOmbfo6GZtXXtsdHnCTxJCGwWWz-gpoe1MA6rQ>
<https://www.facebook.com/pheno.gr>

κατά την ώρα της εκτέλεσης. Για παράδειγμα όταν ένας δίσκος συμπεριλάμβανε ομιλία τον άφηνα να ακουστεί καθαρά μέχρι το σημείο που ήθελα και στη συνέχεια άλλαζα είτε τις στροφές που γυρνάει το πλατό είτε το τονικό ύψος επηρεάζοντας την φωνή και το ηχητικό αποτέλεσμα. Αυτές οι τεχνικές με βοήθησαν στο να αφήσω το ίχνος που αναπαραγόταν ελάχιστα αναγνωρίσιμο καθώς αυτό δεν μπορούσε να γίνει τόσο αποτελεσματικά από τις προετοιμασμένες τροποποιήσεις των δίσκων.

Καθώς μερικούς από τους δίσκους τους χρησιμοποίησα σε διάφορες πρακτικές μου στο σπίτι, μπορούσα να ξέρω το ηχητικό αποτέλεσμα που θα πρόκυπτε τη στιγμή που τους ακουμπούσε η βελόνα. Αυτό που ποτέ δεν γνώριζα όμως, ήταν το πως θα συμπεριφερόταν η βελόνα. Κάθε φορά που χρησιμοποιώ ένα τροποποιημένο δίσκο η βελόνα μπορεί να σκαλώσει σε διαφορετικά σημεία τα οποία δεν γνωρίζω από πριν. Αυτό το γεγονός συνέβη και κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης της παρτιτούρας μου. Η βελόνα ερχόταν αντιμέτωπη με διαφορετικά εμπόδια τα οποία είτε προσπερνούσε, είτε αναπηδούσε επιστρέφοντας στο ίδιο σημείο, είτε σκάλωνε τελείως στις ρωγμές και τα σπασίματα που συναντούσε. Κάθε τέτοιο τυχαίο συμβάν που προέκυψε κατά την εκτέλεση το εκμεταλλεύτηκα ενισχύοντάς το με μερικά εφέ από την κονσόλα αλλά και αφήνοντας τη βελόνα ελεύθερη να αυτοσχεδιάσει σε όποιο σημείο προέκυπτε. Όπως η Chavez εστιάζει στις διαδικασίες τυχαιότητας και τις καταστροφές που προκύπτουν κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού της, έτσι και εγώ αποδέχτηκα κάθε τέτοιο συμβάν και το ενσωμάτωσα μέσα στο ηχητικό μου αποτέλεσμα ως μέρος της περφόρμανς μου.

Στα σημεία που άλλαζα δίσκο επικρατούσε μια “σιωπή” η οποία έκανε το τελικό ηχητικό αποτέλεσμα να μοιάζει με μικρά ηχητικά αποσπάσματα. Χωρίς να το έχω επιδιώξει από την αρχή αυτό είχε μεγάλο ενδιαφέρον όταν άκουσα την εκτέλεσή μου. Στο *A Humument* όπου το βιβλίο μπορεί να γίνει η ίδια εκτέλεση της παρτιτούρας η διαδικασία να γυρίσεις τη σελίδα από μόνη της κάνει εν μέρη αυτούσια την κάθε σελίδα ως μικρό απόσπασμα το οποίο όμως μπορεί να συμπεριληφθεί στην συνολική εκτέλεση. Η διαδικασία αλλαγής δίσκου για μένα ήταν το αντίστοιχο της περιστροφής μιας σελίδας από το *A Humument*.

Σε μία δεύτερη απόπειρα υλοποίησης του *A turnUment* θα με ενδιέφερε να εξερευνήσω το ηχητικό αποτέλεσμα που θα πρόκυπτε από τη χρήση δύο συστημάτων πικάπ, κάτι το οποίο θα μου έδινε τη δυνατότητα περισσότερων συνδυασμών μεταξύ των ήχων. Ακόμη θα με ενδιέφερε να τροποποιήσω το ίδιο το πικάπ και τη βελόνα όπως έκαναν ο John Cage και οι Vinyl-Terror and Horror και να μην εστιάζω μόνο στην τροποποίηση των δίσκων σε ό,τι αφορά την υλοποίηση της παρτιτούρας. Επίσης θα χρησιμοποιούσα και άλλα υλικά εκτός από δίσκους

βινυλίου τα οποία θα ήταν βασισμένα στη διαδικασία τροποποίησης των δίσκων της παρτιτούρας και θα ενισχύονταν μέσω της βελόνας.

Επίλογος

Από την αρχή και κατά τη διάρκεια συγγραφής της συγκεκριμένης εργασίας είχα κάποιους αρχικούς ερευνητικούς στόχους. Αρχικά την αισθητική και ιστορική προσέγγισή σε ό,τι αφορά το πικάπ και τη χρήση του ως μουσικό όργανο, την ιδέα ανακατασκευής της παρτιτούρας, και την εκτέλεση της με δίσκος βινυλίου. Κατά τη διάρκεια της έρευνας και του γραψίματος της διπλωματικής εργασίας, μου δημιουργούνταν συνεχείς απορίες και ερωτήσεις σχετικά με το πως μπορούσαν να συνδυαστούν όλα αυτά μεταξύ τους.

Ξεκινώντας από βασικούς όρους και έννοιες κατέληξα στο ότι κάθε ένας μπορούσε να χαρακτηρίσει είτε τη παρτιτούρα του *A turnUment* ως προς τη δημιουργία της αλλά και τους τρόπους με τους οποίους μπορεί να υλοποιηθεί. Αυτό που μου τράβηξε το ενδιαφέρον ήταν το πως ορισμένοι όροι που πρωτοαναφέρθηκαν πριν μερικά χρόνια ώστε να περιγράψουν συγκεκριμένες καταστάσεις μπορούν να ενσωματώσουν πολλαπλές και διαφορετικές καλλιτεχνικές μορφές και πρακτικές.

Μετά από την όλη έρευνα στο θεωρητικό αλλά και στο πρακτικό κομμάτι συνειδητοποίησα ότι το πικάπ είναι ένα μέσο το οποίο μπορεί να προσφέρει πάρα πολλές ηχητικές δυνατότητες. Αρχικά γιατί η βελόνα χρησιμοποιείται σαν αυτόνομο μικρόφωνο που μεταφράζει τις δονήσεις από διαφορετικά υλικά σε πολύ ενδιαφέροντες ήχους και δεύτερο γιατί το πλατό και η λειτουργία περιστροφής του, μπορεί μέσα από τη τριβή και τη κίνηση να προσφέρει συνεχείς ήχους που μπορούν να αξιοποιηθούν σε μια περφόρμανς. Ακόμη η αβεβαιότητα που υπάρχει για το τι θα προκύψει από το πήδημα της βελόνας πάνω στους τροποποιημένους δίσκους με βοήθησε στο να ανακαλύψω διάφορες τεχνικές και ήχους που δεν μπορούσα να φανταστώ πριν.

Η δημιουργία της παρτιτούρας του *A turnUment* με αφετηρία το *A Humument* είχε μία πολύ ενδιαφέρουσα διαδικασία και αποτέλεσμα. Η ανα-κατασκευή της ιδέας μπόρεσε άμεσα να αποτυπωθεί και να αναπροσαρμοστεί από το βιβλίο στους δίσκους βινυλίου. Επίσης στη διαδικασία επιλογής δίσκων αντιλήφθηκα πως κάθε δίσκος στο τέλος ήταν για μένα ένα τυχαίο εύρημα καθώς δεν είχα προκαθορίσει αρχικά τον τρόπο που θα τους επέλεγα.

Μετά από μια δεύτερη ματιά και ακρόαση στο βίντεο της περφόρμανς μου αλλά και μετά από συζητήσεις και σχολιασμούς πάνω σε αυτό δημιουργήθηκε μια σκέψη που αφορά τα μεγάλα κενά σιωπής στην αλλαγή των δίσκων. Αυτά τα κενά για μένα ήταν βασισμένα στο βιβλίο του *A Humument* και τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να διαβαστεί και να εκτελεστεί. Όπως το κενό που υπάρχει μέχρι να γυρίσεις τη σελίδα αλλά και το κενό που δημιουργεί το κρυμμένο κείμενο του Phillips. Πέρα από τη παρούσα διπλωματική και την υλοποίηση της συγκεκριμένης παρτιτούρας σε μία περφόρμανς μου ιδανικά θα έκανα χρήση δύο συστημάτων πικάπ ώστε να έχω πιο πολλές επιλογές και συνδυασμό ήχων. Επίσης θα με ενδιέφερε η ολική τροποποίηση του συστήματος του πικάπ από τον βραχίονα μέχρι και το πλατό για να αναπτύξω τις τεχνικές μου.

Για εμένα αυτή η διπλωματική και κυρίως το πρακτικό μέρος ήταν μια συνεχής πορεία εξερεύνησης και ανακαλύψεων καθώς είναι κάτι που έχω κάνει πρώτη φορά. Επίσης ήταν μια μεγάλη και σημαντική αρχή για μένα ως καλλιτέχνη και μουσικό όχι μόνο για το έργο μου αλλά και για τη γνωριμία μου με άτομα που έχουν κοινές καλλιτεχνικές ανησυχίες τις οποίες σχολιάσαμε, συζητήσαμε και με βοήθησαν να φτάσω μέχρι αυτό το σημείο. Θεωρώ ότι έχω αποκτήσει μια Θεωρώ ότι έχω αποκτήσει μια πλούσια παλέτα τεχνικών και ήχων η οποία μπορεί να εμπλουτιστεί περαιτέρω ώστε να μου επιτρέψει να εκφράζω τις ευρύτερες καλλιτεχνικές μου αναζητήσεις και επιλογές.

Βιβλιογραφία

Andrews, Ian. 2013. "Lo- fi Cartridge Construction and Function of the Constant." *Canadian Electroacoustic Community* 14, no.3. https://econtact.ca/14_3/andrews_cartridge.html .

Arapoğlu, Firat, and Seda Yavuz Erol.2002. "Being in Between" As an Art Form: An Essay on Intermedia. *Convergence*, 1-20.

https://www.academia.edu/5420953/Being_in_between_as_an_art_form_An_Essay_on_Intermedia.

Arvin Tomayko. n.d. «John Cage: Cartridge Music», Accessed 3 June, 2021. <http://arvidtomayko.com/photos/index.php?album=concerts/brown-new-music/cage-match/cartridge-music&image=TheScore.jpg> .

Brown, Earle.2008. "On December 1952." *American Music* 26, no. 1: 1-12. Accessed June 4, 2021. [doi:10.2307/40071686](https://doi.org/10.2307/40071686).

Bussigel, Peter, Moore, Stephan, and Smallwood, Scott. 2019. "Reanimating the Readymade". In Proceedings of the International Conference on New Interfaces for Musical Expression, 134–39. Zenodo. [doi:10.5281/zenodo.3672898](https://doi.org/10.5281/zenodo.3672898).

Cage, John. 1979. *Empty Words '73-'78*. New York: Wesleyan University Press.

Cage, John. 2009. *Silence: lectures and writings*. London and New York: Marion Boyars.

Chapman, Dale E. 2012. "Turntablism." In Oxford Music Online. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2225770> .

Chavez, Maria. 2013. "Interview with Maria Chavez". Interview by Daniel Neumann. *Canadian Electroacoustic Community* 14, no.3. Accessed June 5, 2021. https://econtact.ca/14_3/neumann_chavez.html .

Chavez, Maria. N.d. "Cultivating Patience: In Conversation with Sound Artist and Turntablist Maria Chavez". Interview by Monica Uszerowicz. *Ravelin magazine*. Accessed June 5, 2021. <https://www.ravelinmagazine.com/> .

- Ciechan, Marta. 2007. "Turntablism. Music for Limited Audiences." *Czas Kultury* 4, no. 5. <http://czaskultury.pl/en/turntablism-music-for-limited-audiences/> .
- Collins, Nicolas. 1988. "Imaginary Landscape -- Electronics in Live Performance, 1989 and 1939". *Audio Arts Symposium, Linz*, 1-10.
- Cox, Christoph. 2010. "The Breaks, Christian Marclay: Festival" *New York/New Haven: Whitney Museum of American Art/Yale University Press*, no. 3: 6-15
- Dehany, AJ. 2017. "IRMA: An Opera - Tom Phillips - South London Gallery." *FAD Magazine*, <https://fadmagazine.com/2017/09/21/irma-an-opera-tom-phillips-south-london-gallery/> .
- DeMarinis, Paul, Ingrid Beirer, Sabine Himmelsbach, and Carsten Seiffarth. 2010. Paul DeMarinis: Buried in Noise. Heidelberg: Kehrer.
- Díaz Lily, Magda Dragu, and Eilittä Leena. 2018. *Adaptation and Convergence of Media: 'High' Culture Intermediality versus Popular Culture Intermediality*. Espoo, Finland: Aalto ARTS Books, Aalto University.
- Discogs. n.d. « Victor Frequency Record Side-A» Accessed 3 June, 2021. <https://www.discogs.com/No-Artist-Frequency-Record/release/1800460> .
- Donahue, Dustin. 2016. "Variations: Four Studies in the Aesthetics, History, and Performance of Indeterminate Music." PhD diss., University of California, San Diego
- Garrett, Charles. 2014. "Turntable." *Grove Music Online*. Accessed 26Oct.2020 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002257428>.
- Gottschalk, Jennie. 2016. *Experimental Music Since 1970*. New York and London: Bloomsbury.
- George Maciunas Foundation. n.d. «Dick Higgins: Fluxus Chart, Intermedia Chart», Accessed 3 June, 2021. <http://georgemaciunas.com/exhibitions/fluxus-happening-%E2%80%9Cmapping-maciunas%E2%80%9D-and-%E2%80%9Cexercise%E2%80%9D/%E2%80%9Cmapping-maciunas%E2%80%9D/charts/dick-higgins-fluxus-chart-intermedia-chart/> .
- Graphic notation. 2011. «Earle Brown: December 1952» », Accessed 3 June, 2021. <https://graphicnotation.wordpress.com/tag/earl-brown/> .

Griffiths, Paul. 1993. *Μοντέρνα Μουσική*. Μετάφραση: Μαρία Κωστίου .Εκδόσεις Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος.

Hansen, Kjetil Falkenberg. 2000. "Turntable Music". KTH, Sweden.

Hainge, Greg. 2013. *Noise Matters: Towards an Ontology of Noise*. New York: Bloomsbury Academic.

Heroin, Julien. 2014. "Yasunao Tone's Solo for Wounded CD and the Aesthetics of failure." Technological University Berlin.

Higgins, Dick. 2001. "Intermedia." *Leonardo* 34, no. 1: 49-54. Accessed June 3, 2021. <http://www.jstor.org/stable/1576984>.

Higgins, Dick. 1967. "Statement on Intermedia." *Something Else Press*, New York.

Holmes, Thom. 2002. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*. New York: Routledge.

Iversen, Margaret. 2004). "Readymade, Found Object, Photograph." *Art Journal* 63, no. 2 : 44-57. Accessed January 9, 2021. [doi:10.2307/4134520](https://doi.org/10.2307/4134520).

John Cage Archive. n.d. «Water Walk» Accessed June 4, 2021. https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=242

John Cage Archive. n.d. «Imaginary Landscape No.1» Acceded June 4, 2021. https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=100

John Cage Archive. n.d. «33 1/3» Accessed June 4, 2021. https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=326

John Cage Archive. n.d. «Cartridge Music» Accessed June 4, 2021. https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=36

John Cage Archive. n.d. «Music of Changes» Accessed June 4, 2021. https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=134

Kahn, Douglas. 2001. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge, MA.: MIT Press.

Kane, Brian. 2014. "Pierre Schaeffer, the Sound Object, and the Acousmatic Reduction." Essay. In *Sound Unseen Acousmatic Sound in Theory and Practice*, 15–45. New York: Oxford University Press.

Keener, Katherine. 2020. "Art Lesson: How the Readymade Made Its Way into the Artworld." *Art Critique*. <https://www.art-critique.com/en/2020/04/the-readymade-and-its-place-in-art-history/>.

Kelly, Caleb. 2009. *Cracked Media: The Sound of Malfunction*. Cambridge, MA: MIT Press.

Kostelanetz, Richard. 1986. "John Cage and Richard Kostelanetz: A Conversation about Radio." *The Musical Quarterly* 72, no. 2: 216-27. Accessed June 4, 2021. <http://www.jstor.org/stable/948120> .

Lely, John & James Saunders. 2012. *Word Events: perspectives on verbal notation*. New York: continuum.

Lochhead, Judith Irene. 1994. "Performance Practice in the Indeterminate Works of John Cage." *Performance Practice Review* 7, no. 2: 233–41. <https://doi.org/10.5642/perfpr.199407.02.11> .

Maidman, Daniel. "Rivers in the Sea: Tom Phillips at Flowers Gallery." Tom Phillips. *The Huffington Post*, December 10, 2019. <https://www.tomphillips.co.uk/humument/essays/item/6262-rivers-in-the-sea-tom-phillips-at-flowers-gallery-by-daniel-maidman> .

Marclay, Christian. 2003. "Christian Marclay's Early Years: An Interview." Interview by Douglas Kahn. *Leonardo Music Journal* 13: 17-21. Accessed June 5, 2021. <http://www.jstor.org/stable/1513444> .

Marclay, Christian. 1998. "CHRISTIAN MARCLAY". Interview by Jason Gross. *Perfect sound forever, online music magazine*. Accessed June 5, 2021. <http://www.furious.com/perfect/christianmarclay.html>.

- McCabe, Chris. 2016. "A Little White Opening Out Of Thought." Tom Phillips. *Poetry Review*, 102 No 3. <https://www.tomphillips.co.uk/humument/essays/item/5862-a-little-white-opening-out-of-thought-by-chris-mccabe> .
- Ming Ho, Tammy Lai. 2016. "Book-eating Book: Tom Phillips's A Humument (1966-)" *Connotations* 25, no.2: 288-298. <https://www.researchgate.net/publication/311229881> .
- MoMa. n.d. «Bicycle Wheel», Accessed 3 June, 2021. https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913/ .
- MoMa. n.d. «Record Without A Cover», Accessed 3 June, 2021. <https://www.moma.org/collection/works/184036> .
- Nyman, Michael. 2011. *Πειραματική μουσική*. Μετάφραση: Δανάη Στεφάνου. Εκδόσεις Οκτώ.
- Ox, Jack, and Jacques Mandelbrojt. 2001 "Intersenses/Intermedia: A Theoretical Perspective." *Leonardo* 34, no. 1: 47–48. <https://doi.org/10.1162/002409401300052505>.
- Palombini, Carlos. 1993. "Pierre Schaeffer, 1953: Towards an Experimental Music." *Music & Letters* 74, no. 4: 542-57. Accessed June 4, 2021. <http://www.jstor.org/stable/737576> .
- Pfahl, Courtney A. 2015. "'After the / Unauthor': Fragmented Author Functions in Tom Phillips's 'A Humument'." *Studies in the Novel* 47, no. 3: 399-419. Accessed June 5, 2021. <http://www.jstor.org/stable/26365352>.
- Phillips, Tom. 2016. *A Humument. A Treated Victorian Novel*. 6th ed. London: Thames & Hudson Ltd.
- Phillips, Tom, n.d. "A Humument." Tom Phillips, <https://www.tomphillips.co.uk/humument> .
- Phillips, Tom, 2017 "Irma." Tom Phillips. Tom Phillips, <https://www.tomphilips.co.uk/works/music-scores/item/5414-irma#> .
- Prevost, Edwin. 2019. «Ο Ελεύθερος Αυτοσχεδιασμός στη Μουσική και τον Καπιταλισμό: Αντίσταση στην Αυθεντία και στο Δόγμα του Επιστημονισμού και της Διασημότητας». Στο *Θόρυβοι και Καπιταλισμός*. Επιμέλεια Anthony Iles & Mattin. 2019. Μετάφραση Ματθαίος

Δακουτρός, Θάλεια Κακλιδάκη, Φώτης Νικολακόπουλος, Ισιδώρα Στανιμεράκη. Αίγιο: Ηδύφωνο.

Ramirez, Juan Antonio, and Alexander R. Tulloch. 1998. *Duchamp: Love and Death, Even*. London: Reaktion Books.

Whitaker Sam. 2017. «Christian Marclay – Recycled Records», Accessed 3 June, 2021. <https://samwhitakerart.wordpress.com/2016/11/07/christian-marclay-recycled-records/> .

Seliger, Jonathan. 2008. Interview with Christian Marclay. Other. Histories and Theories of Intermedia. Dr. Flux, September 26, <http://umintermediai501.blogspot.com/2008/09/interview-with-christian-marclay.html> .

Soundcloud. 2017. «A Humument: A Treated Victorian Novel 1966-2016, read by Tom Phillips», Accessed 3 June, 2021. <https://soundcloud.com/thamesandhudson/a-humument-a-treated-victorian-novel-1966-2016-read-by-tom-phillips> .

Sørensen, Camilla, and Greta Christensen. n.d. vinylterrorandhorror.com, <http://www.vinylterrorandhorror.com/about.html>.

Stefanou, Danae. 2018. “The Way We Blend: Rethinking Conceptual Integration through Intermedial and Open-Form Scores.” *Musicae Scientiae* 22, no. 1: 108–118. <https://doi.org/10.1177/1029864917727148>.

Tate. n.d. “Found Object – Art Term.” Tate. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/found-object>.

Tate. n.d. “Readymade – Art Term.” Tate. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/readymade> .

Tate. n.d. «Fountain», Accessed 3 June, 2021. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> .

Tom Phillips. 1992. «An extract from a performance of Irma by AMM, Union Chapel, London, May 1988», an extract from a performance of Irma by AMM, Union Chapel, London, May 1988. <https://www.tomphillips.co.uk/works/music-scores/item/5414-irma#> .

Tone, Yasunao, and Robert Ashley. 2007. *Yasunao Tone: Noise Media Language*. Los Angeles, CA: *Errant Bodies Press*.

Toth, Csaba. 2019. «Η Θεωρία του Noise». Στο *Θόρυβοι και Καπιταλισμός*. Επιμέλεια Anthony Iles & Mattin. 2019. Μετάφραση Ματθαίος Δακουτρός, Θάλεια Κακλιδάκη, Φώτης Νικολακόπουλος, Ισιδώρα Στανιμεράκη. Αίγιο: Ηδύφωνο.

Vinyl Terror and Horror.2013. "Interview with Vinyl Terror & Horror". Interview by Andreas Engström. *Canadian Electroacoustic Community* 14, no.3. Accessed June 5, 2021.

https://econtact.ca/14_3/vinylterrorhorror_gallery.html .

Vinyl Terror and Horror. 2018. "Interview with Camilla Sørensen & Greta Christensen of Vinyl, - Terror & -Horror". Interview by Anna Dorothea Ker. *SMAC*. Accessed June 5, 2021.

<http://smac-berlin.de/about> .

Vimeo.2013. « "Cartridge Music" by John Cage, performed by Langham Research Centre », Accessed June 3, 2021. <https://vimeo.com/59864306> .

Vimeo. 2014. «Recreating "Imaginary Landscape No.1" », Accessed June 3, 2021.

<https://vimeo.com/77161611> .

Vimeo. 2012. «Studiomix», Accessed June 3, 2021. <https://vimeo.com/34338112> .

Weisblum, Vida. 2015. "Pages of A Humument: Tom Phillips On His Show At Flowers Gallery". Tom Phillips. *ArtNews*. <https://www.tomphillips.co.uk/humument/essays/item/6261-pages-of-a-humument-tom-phillips-on-his-show-at-flowers-gallery-by-vida-weisblum> .

Weissenbrunner, Karin. 2017. "Experimental Turntablism: Live Performances with Second Hand Technology: Analysis and Methodological Considerations,". University of London Institutional Repository.

Weissenbrunner, Karin. 2013. "Experimental Turntablism." *Canadian Electroacoustic Community* 14, no. 3 (OAD). https://econtact.ca/14_3/weissenbrunner_history.html.

Welsh, Anne. 2016. "'For the Bibliographers at UCL': A Humument and the Lessons It Teaches 21st Century Librarians." *Art Libraries Journal* 41, no. 4 (2016): 209–23. <https://doi.org/10.1017/alj>.

Wilkinson, Cathryn. "Reflections on John Cage's Music of Changes." *Philosophical Ideas and Artistic Pursuits in the Traditions of Asia and the West: An NEH Faculty Humanities Workshop 5* (2008). <https://dc.cod.edu/nehscholarship/5>.

Wong, Mandy-Suzanne. 2016. "Marclay, Christian." *Grove Music Online*. Accessed 4 Jun. 2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002289042>

YouTube. 2019 « John Cage - TV Köln (1958) », Accessed June 3, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=Kuij1k8-iis> .

YouTube. 2014 « John Cage "Water walk" », Accessed June 3, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=gXOIkT1-QWY> .

Μιζήθρας, Γεώργιος.2019. "Αρχαιολογία Των Ηχητικών Μέσων: Δημιουργικές και Αισθητικές Προεκτάσεις." Διπλωματική εργασία, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Μιζήθρας, Γεώργιος και Στέλλα Δίπλη. 2021. «Συνέντευξη με τον Γιώργο Μιζήθρα.» Συνέντευξη στην Στέλλα Δίπλη. "A turnUment: Ανα-κατασκευή διαμεσικής παρτιτούρας με τη χρήση σπασμένων μέσων (Cracked Media)", Μάιος 14, 2021.

Παπουτσή, Άννα. 2020. "Άτυπες μορφές μάθησης και ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός. Επαναπροσδιορίζοντας την έννοια της μουσικής δραστηριότητας στην Ελλάδα μέσα από περιπτώσεις αυτοσχεδιαστών χωρίς επίσημη μουσική εκπαίδευση." Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Στεφάνου, Δανάη. 2020. 'ήχος-λέξη-εικόνα: Διαμεσικές τέχνες και παρτιτούρες ανοιχτής φόρμας: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης:(Ανέκδοτο άρθρο,2020, σημειώσεις μαθήματος)

Χρυσικάκη, Δάφνη. 2018. "Η Έννοια Του «έργου τέχνης» Στον Arthur Danto: Συλλογιστική Πορεία Και Μεθοδολογική Προσέγγιση." *Conatus* 2, no. 2: 103. <https://doi.org/10.12681/conatus.15973> .

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Οπτικοακουστικό υλικό από την έκθεση «Cracked Histories».

Η έκθεση πραγματοποιήθηκε στον χώρο τεχνών ΡΗΕΝΟ στο κέντρο της Θεσσαλονίκης στις 24 – 27 Ιουνίου 2021, υπό την επιμέλεια της Δανάης Στεφάνου.

- Συνοδευτικό κείμενο παρτιτούρας, περφόρμανς και βίντεο στην έκθεση «Cracked Histories»

Στέλλα Δίπλη – *A turnUment* (2021)

Performance video διάρκειας 30', 3-d διαμεσική παρτιτούρα & επιτραπέζιο εργαστήριο με τροποποιημένους δίσκους (ακρυλικό, θραύσματα από βινύλια και CDs, κολλητική ταινία και αλουμινόχαρτο πάνω σε 12-ιντσους και 7 – ιντσους δίσκους βινυλίου)

Το *A turnUment* είναι μια πρωτότυπη περφόρμανς της Στέλλας Δίπλη, βασισμένη στην ανα-κατασκευή μιας ιδιότυπης διαμεσικής παρτιτούρας. Με αφετηρία το έργο *A Humument* (1970-2016) του Tom Phillips, όπου ένα παλιό βιβλίο μετατρέπεται σε ανοιχτή παρτιτούρα μέσα από διαρκείς τροποποιήσεις, το *A turnUment* κατασκευάζεται και ερμηνεύεται πάνω σε «σπασμένους» δίσκους βινυλίου.

Οι εικονογραφημένες στρώσεις στις σελίδες του Phillips μεταφέρονται στους τροποποιημένους δίσκους της Στέλλας, αναδίδοντας διαφορετικές υφές θορύβου και απροσδιόριστα ηχητικά συμβάντα.

Η εγκατάσταση περιλαμβάνει την παρτιτούρα (η οποία αποτελείται από μια σειρά τροποποιημένων βινυλίων), το βίντεο της πρώτης ερμηνείας από την ίδια την καλλιτέχνη, καθώς και ένα ανοιχτό, επιτραπέζιο εργαστήριο τροποποιημένων δίσκων, με το οποίο μπορούν να πειραματιστούν οι επισκέπτες-τριες και να φτιάξουν τη δική τους παρτιτούρα.

Βιντεοσκόπηση: Ευθύμης Βογιατζόγλου aka Sickside, Νίκος Κωστόπουλος

Ηχογράφηση και μίξη ήχου: Sickside

Μοντάζ-Επεξεργασία εικόνας: Sickside, Mindfill

Stella Dipli – A turnUment (2021)

Performance video (30'), 3-d intermedia score & workshop table with modified vinyl records (acrylic, broken vinyl record and CD pieces, tape and aluminum foil on 12-inch and 7 - inch vinyl records)

A turnUment is an original performance by Stella Dipli based on the re-creation of an intermedia score. Inspired by Tom Phillip's " A Humument" (1970-2016), where an old book copy becomes an open form graphic score through constant modifications, the animated layer technique of Phillips' pages is repurposed and transferred into a sonorous medium, through Stella's modified vinyl records.

A turnUment is constructed, interpreted and performed on "cracked" vinyl records, emitting noisy textures and indeterminate sound events.

The installation comprises the score (which consists of a series of modified vinyls), a 30-minute video from the score's first performance by the artist herself, as well as an open, interactive workshop table, where the visitor can experiment with vinyl records and various suggested modification techniques, to make their own score.

Video: Efthymis Vogiatzoglou aka Sickside, Nikos Kostopoulos

Sound Recording and Mixing: Sickside

Editing and Image processing: Sickside, Mindfill

- Παρτιτούρα *A turnUment*

Φωτογραφία: Νίκος Κωστόπουλος

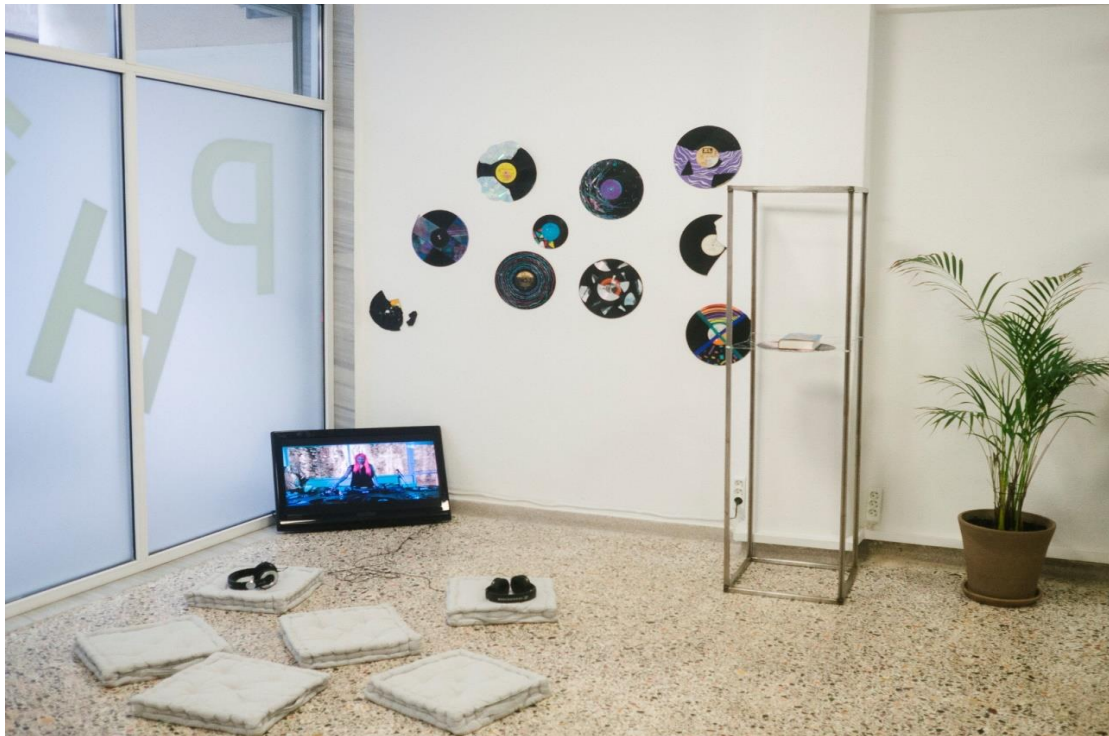


- Βίντεο υλοποίησης του *A turnUment*

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

- ο Παρτιτούρα *A turnUment* και βίντεο της περφόρμανς

Φωτογραφίες: Νίκος Κωστόπουλος



- Βιβλίο *A Humument*- Tom Phillips

Φωτογραφία: Νίκος Κωστόπουλος



- Ανοιχτό, επιτραπέζιο εργαστήριο τροποποιημένων δίσκων

Φωτογραφίες: Νίκος Κωστόπουλος



- ο Αφίσα έκθεσης «Cracked Histories»

Σχεδιασμός: Καλλιόπη Παναγιωτίδου-Τερζοπούλου

