ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Αυτόματον: Περιοδικό Ψηφιακών Μέσων και Πολιτισμού

Τόμ. 1, Αρ. 2 (2021)

Χώροι από Ήχο - Χρόνοι της Τεχνικής

Επαναορίζοντας τους ηχητικούς περιπάτους ως εικονικά, ψηφιακά και υβριδικά ηχοτοπία

Κατερίνα Ταλιάννη

doi: 10.12681/automaton.29879

Copyright © 2022, Κατερίνα Ταλιάννη

Άδεια χρήσης Creative Commons Αναφορά 4.0.

Βιβλιογραφική αναφορά:

Ταλιάννη Κ. . (2022). Επαναορίζοντας τους ηχητικούς περιπάτους ως εικονικά, ψηφιακά και υβριδικά ηχοτοπία. *Αυτόματον: Περιοδικό Ψηφιακών Μέσων και Πολιτισμού*, *1*(2), 88–106. https://doi.org/10.12681/automaton.29879

ΑΥΤ
ΟΜΑ
ΤΟΝ

1(2): 88-106

Επαναορίζοντας τους ηχητικούς περιπάτους ως εικονικά, ψηφιακά και υβριδικά ηχοτοπία

Κατερίνα Ταλιάννη

Περίληψη

Στο παρόν άρθρο μελετώ το αστικό περιβάλλον μέσα από τις διαστάσεις του ήχου για να επαναπροσδιορίσω τη σημασία των ηχητικών περιπάτων στο πεδίο της τέχνης του ήχου. Ως εκ τούτου, στο κείμενο αναφέρομαι σε μελέτες της ακουστικής κουλτούρας σε συνδυασμό με θεωρητικές πτυχές της κοινωνιολογίας, των πολιτισμικών σπουδών, της ανθρωπολογίας, της φιλοσοφίας, της γεωγραφίας και της μουσικολογίας που αποτελούν το διεπιστημονικό πεδίο των Σπουδών Ήχου. Συζητώ παραδείγματα έργων ηχητικής τέχνης που καταδεικνύουν την ανάπτυξη των εικονικών, ψηφιακών και υβριδικών ηχοτοπίων ως ηχητικών χωρικοτήτων και τεχνολογικών χρονικοτήτων, που σχηματίζονται από τη συνένωση χωρικών, ακουστικών και πληροφοριακών στρωμάτων, μικτών πραγματικοτήτων και εικονικών τοπίων. Τα έργα στα οποία αναφέρομαι χρησιμοποιούν μεθόδους ακρόασης, ηχογράφησης πεδίου και σχεδίασης ήχου για να οραματιστούν μελλοντικές, μυθοποιητικές, και εναλλακτικές μορφές των αστικών χώρων. Στην παρούσα μελέτη, έτσι, αντιλαμβάνομαι τον ήχο ως ένα θεμελιώδες στοιχείο της σχέσης μας με τους άλλους και με τον κόσμο, και διερευνώ το πως οι τρέχουσες περιβαλλοντικές, κοινωνικοπολιτικές, πολιτιστικές και οικονομικές διαστάσεις της κοινωνίας μας μπορούν να αποτυπωθούν και να μελετηθούν μέσω του ήχου.

Λέξεις κλειδιά: ηχητικοί περίπατοι, Ακουστική Οικολογία, ηχοτοπία, ηχητική τέχνη, ακουστική κουλτούρα.

* Επιστημονικός συνεργάτης InnoPolis Κέντρο Καινοτομίας και Πολιτισμού, katerina.talianni@gmail.com.

Redefining Sound Walks as virtual, digital, and hybrid soundscapes

Katerina Talianni

Abstract

This paper interrogates the urban environment through the filter of the sonic to redefine the significance of soundwalks in contemporary sound art production. As such, it is located within studies of the auditory culture in combination with theoretical aspects of sociology, cultural studies, anthropology, philosophy, geography, and musicology that together comprise the inter-discipline of sound studies. Examples of sound art works are discussed that demonstrate the development of virtual, digital, and hybrid soundscapes as sound spatialities and technological temporalities, formed by the interlacing of spatial, acoustic and informational layers, mixed realities and digital landscapes. These works that I present in this article, use audile techniques, such as modes of listening, field recording and sound design to envision future, fictional, and alternative forms of urban space. In the present study, I perceive sound as a fundamental element of our relationship with others and the world, therefore, I argue how the current environmental, socio-political, cultural and economic dimensions of our society can be captured and studied through sound.

Keywords: soundwalks, Acoustic Ecology, soundscapes, sound art, auditory culture.

* Scientific advisor InnoPolis Centre for Innovation and Culture, katerina.talianni@gmail.com.

Στο παρόν κείμενο επιχειρώ να αποτυπώσω και να παρουσιάσω τα «εικονικά, ψηφιακά, και υβριδικά» ηχοτοπία ως μια σφαίρα όπου λαμβάνουν χώρα οι ηχητικές τέχνες. Στην πορεία, επιχειρώ να τα διακρίνω ως θεωρησιακές ανακατασκευές της ακρόασης και του ηχητικού περιβάλλοντος, που μέσα από από τη συνένωση χωρικών, ακουστικών και πληροφοριακών στρωμάτων, μικτών πραγματικοτήτων και εικονικών τοπίων, διαμορφώνουν τα ηχοτοπία αυτά και την εμπειρία τους, ως ηχητικές χωρικότητες και τεχνολογικές χωρικότητες. Δηλαδή, ως «νέα», παράγωγα πεδία που συν-διαμορφώνουν την συν-αισθητηριακή εμπειρία του κόσμου. Υιοθετώντας, λοιπόν, μια κριτική προσέγγιση ως προς το είδος και το περιεχόμενο της ηχητικής τέχνης, αναζητώ την αποτύπωση της «ηθικο-οντο-επιστημολογίας» της, καθώς και τις πολιτικές της προεκτάσεις και ενδεχομενικότητες. Μια τέτοια κριτική προσέγγιση ενσωματώνει τόσο αισθητικές όσο και φαινομενολογικές ερμηνευτικές, οι οποίες και αποτελούν τον τρόπο που προσεγγίζω το πεδίο των ηχητικών σπουδών, μέσα από το πρίσμα της ακουστικής κουλτούρας και των πολιτισμικών σπουδών.

Το πεδίο των Σπουδών Ήχου (Sound Studies) έχει αναδείξει τον χαρακτήρα του ήχου ως «εισβολή»: σαν ένα «κύμα» που διαχέεται στο χώρο και τον περικλείει· και όπου εξαιτίας της σχεσιακής του αυτής ιδιότητας, αλληλεπιδρά με τα σώματα που συναντάει σε μια δίνη δονήσεων (Biserna 2017). Χωρίς να είναι αντικείμενο, αλλά ούτε και χαρακτηριστικό κάποιου αντικειμένου, ο ήχος σύμφωνα με τον Ο' Κάλαχαν (O'Callaghan 2009), δεν έχει κάποια πηγή, αλλά δημιουργείται από σχέσεις και αλληλεπιδράσεις μεταξύ πλαισίων, αντικειμένων και υποκειμένων. Αυτή η σχεσιακή διάσταση του ήχου συνδέεται με την υλική, δονητική του φύση· με την ικανότητά του, δηλαδή, να παράγει ενέργεια, να προκαλεί απτικές ανταλλαγές, να δημιουργεί ριζική διαπερατότητα, να διασχίζει χώρους, να μεταδίδεται από το ένα σώμα στο άλλο – από το ένα υποκείμενο στο άλλο. Όπως αναφέρει ο Μπαρμπάντι (Barbanti), «το δονητικό-ακουστικό συμβάν, το πλαίσιο μέσα στο οποίο λαμβάνει χώρα και το υποκείμενο που αντιλαμβάνεται είναι μια ενότητα και "συνθέτουν" τον αντιληπτό ήχο στην αμετάκλητη διάρκειά του» (Barbanti 2004: 95, στο Biserna 2017). Η ακουστική σφαίρα κυριαρχείται από νόμους που είναι βαθιά ή «οντολογικά» διαφορετικοί από εκείνους του ορατού· νόμοι που έρχονται σε αντίθεση με και αντιστρέφουν τις διχογνωμίες που έχουν ριζωθεί στη δυτική σκέψη, όπως της διάκρισης μεταξύ «υποκειμένου και αντικειμένου, του εντός και του εκτός, εαυτού και κόσμου» (Bull 2005a, 112).

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο των σπουδών του ήχου και της ηχητικής κουλτούρας, το άρθρο αυτό αντιλαμβάνεται την ηχητική τέχνη (sound art) ως οτιδήποτε παρεκκλίνει από τις «παραδοσιακές» μουσικές πρακτικές – δηλαδή αυτές που βα-

σίζονται στην αφήγηση, στον συμβολισμό και την ταυτότητα. Οι ηχητικές εγκαταστάσεις, η χωρική μουσική (spatial music) και η σχεδίαση ήχου (sound design), από την άλλη μεριά, είναι καλλιτεχνικές πρακτικές που έχουν φέρει στο προσκήνιο τη χωρική διάσταση του ήχου – δηλαδή τον ήχο ως το αποτέλεσμα μιας τριβής ή μιας έντασης, ή ως ερέθισμα. Έχουν αποτελέσει επίσης, το έδαφος πάνω στο οποίο η ηχητική τέχνη έχει ανθίσει ως ξεχωριστή μορφή καλλιτεχνικής παράδοσης, και όπου στοιχεία της πειραματικής μουσικής έρχονται σε γόνιμο διάλογο με τις εικαστικές τέχνες και την αρχιτεκτονική. Αυτή η κληρονομιά εντοπίζεται παραδειγματικά στο έργο του Γιάννη Ξενάκη. Εκεί, φαίνεται όχι μόνο η (αρχιτεκτονική) ικανότητα του ήχου να σφυρηλατεί μια δυναμική σύνθεση μεταξύ μουσικών και χωρικών στοιχείων, αλλά ξεδιπλώνεται και μια νέα αντίληψη του ήχου που τον αντιμετωπίζει ως προς τη χρονική και τη χωρική του διάσταση, και άρα ως αναπόσπαστο κομμάτι του δομημένου περιβάλλοντος.

Ενώ, λοιπόν, ο πειραματισμός μεταξύ ήχου και χώρου εντοπίζεται στη μουσική και εικαστική πρωτοπορία των μέσων του 20ου αιώνα, μια άλλη προσέγγιση της δεκαετίας του 1970 – πλήρως εναρμονισμένη στην εποχή όπου αναπτύχθηκε – της Ακουστικής Οικολογίας, προσέφερε στο επιστημολογικό και δημιουργικό μας λεξιλόγιο την έννοια του ηχοτοπίου. Σύμφωνα με την Ακουστική Οικολογία, το ηχοτοπίο είναι αυτό που συγκροτεί την ακουστική σφαίρα – την μη εκ των προτέρων προσδιορισμένη πολυφωνία των ηχητικών σημάτων. Και αν η έννοια του ηχοτοπίου, όπως την αντιλήφθηκε ο Σέιφερ (Schafer 1977) χαρακτηρίζεται από έναν ηθικό νατουραλισμό – στα πλαίσια μιας φαινομενολογίας και ενός υπαρξισμού της παρουσίας του ανθρώπου στον κόσμο – οι σύγχρονες αναγνώσεις της επηρεάζονται από έναν «νέο υλισμό» (new materialism, Goh 2017). Δηλαδή, το ερώτημα περί της «φύσης του ήχου» ενέτεινε τις συζητήσεις για το πώς ο ήχος αλληλοεπιδρά και διασταυρώνεται με την τεχνολογία, τη πολιτική, το φύλο και τις αισθήσεις ανάμεσα σε άλλα.

Το έργο των Ντελέζ και Γκουαταρί (Deleuze & Guattari 1987) έχει αποτελέσει ουσιαστική θεωρητική παρακαταθήκη ως προς αυτό αφού ενθάρρυνε την υιοθέτηση διαφορετικών αναλυτικών και ιστορικών προσεγγίσεων του ήχου, συγκροτώντας τελικά μια οντολογική ενότητα μεταξύ των τριών κλάδων της γνώσης – της επιστήμης, της φιλοσοφίας και της τέχνης (Braidotti 2011: 213). Για την Ρόζι Μπραϊντότι (Rosi Braidotti) η μετατόπιση «από μια γνωσιολογική θεωρία της αναπαράστασης σε μια οντολογία του γίγνεσθαι» (ό.π.), είναι αποτέλεσμα της στροφής από έναν ορθολογικό σε έναν «οικοσοφικό» τρόπο σκέψης, που δεν είναι παρά η κατανόηση «μιας βαθιάς βιταλιστικής σχέσης μεταξύ των υποκειμένων και του κόσμου»· όπου ο κόσμος, ως ζωντανός οργανισμός, συλλαμβάνεται ως το σύνολο των οργανικών και ανόργανων δυνάμεων (ό.π.). Αυτό περιγράφεται ως

«οντολογική στροφή στη φιλοσοφία» που προϋποθέτει μια πολυσύνθετη «ανοιχτή και σχεσιακή θέαση του υποκειμένου» (ό.π.: 214), καθώς αυτό συγκροτείται μέσα και από τον ήχο.

Με το παρόν κείμενο εξετάζω μια κατηγορία της ηχητικής τέχνης, τους «ηχητικούς περιπάτους» (soundwalks), η οποία, όπως θα δείξω παρακάτω, ενσαρκώνουν ένα «"ζωντανό" ενσώματο, ενεργό, πολυαισθητηριακό τρόπο κατανόησης των γεωγραφιών τόσο στο χρόνο όσο και στο χώρο» (Butler 2006: 905). Οι ηχητικοί περίπατοι μπορούν να θεαθούν ως πολυ-τεχνικές ασκήσεις συγχρόνως στην τέχνη και τη μεθοδολογία· και ως εκ τούτου να αποτελέσουν ασκήσεις σε πολιτικές της ακρόασης. Μια τέτοια σωματοποιημένη και εντοπισμένη (situated) διάσταση της ακρόασης, πράγματι ανταποκρίνεται στον συναισθηματικό υλισμό (affective materialisms) που προάγει η μη-αναπαραστατική θεωρία στη γεωγραφία (non-representational theory) (Anderson & Wylie 2009).[1]

I.

Ο όρος *ηχητικός περίπατος* εισήχθη από τον Καναδό συνθέτη Μάρεϊ Σέιφερ (Murray R. Schafer), ο οποίος διέκρινε δύο τύπους: τον ακουστικό περίπατο (listening walk) και τον ηχητικό περίπατο (soundwalk): «Ένας ακουστικός περίπατος είναι απλά μια βόλτα που εστιάζει στην ακρόαση». Στον ακουστικό περίπατο απαιτείται η ενεργή παρουσία του περιπατητή, ο οποίος ακολουθεί έναν ή μία «ξεναγό», και διατηρεί μια απόσταση μεταξύ των άλλων περιπατητών τέτοια ώστε να απολαύσει μια ακουστική «ιδιωτικότητα» (Schafer 1977: 212–13). Σύμφωνα με τον Ντρέβερ (Drever 2017), ο ακουστικός περίπατος διεξάγεται στη σιωπή, αφού στόχος είναι η μίμηση της συγκεντρωμένης εμπειρίας της ακρόασης όπως συντελείται σε μια αίθουσα συναυλιών. Ο ηχητικός περίπατος, από την άλλη μεριά, είναι «μια εξερεύνηση του ηχητικού τοπίου μιας δεδομένης περιοχής χρησιμοποιώντας ως οδηγό μια παρτιτούρα, η οποία μπορεί επίσης να περιέχει ασκήσεις εκπαίδευσης του αυτιού» (Schafer 1977: 212–213). Τέτοιου τύπου ασκήσεις επιχειρούν να επεκτείνουν την εμπειρία της ακρόασης ενθαρρύνοντας τους ακροατές και ακροάτριες να αντιληφθούν τους ήχους του περιβάλλοντος και, συγχρόνως, να αντιληφθούν την επίδραση των δικών τους ήχων στο περιβάλλον (όπως φωνές, βήματα, κ.α.) (Truax 1999).

Στον τομέα της Ακουστικής Οικολογίας, οι ηχογραφήσεις πεδίου (field recordings) έχουν σκοπό να ευαισθητοποιήσουν τους ανθρώπους στα πλούσια ηχοτοπία της καθημερινής ζωής, ώστε να συλλάβουν την ακρόαση εν κινήσει ως μια καθαυτή αισθητική εμπειρία. Ένα άλλο μέλος του *World Soundscape Project* (WSP),

πρωτοπόρος των ηχητικών περιπάτων, η Χίλντεγκαρντ Βέστερκαμπ (Hildegard Westerkamp), τα ορίζει ως «την όποια εκδρομή που έχει κύριο σκοπό την ακρόαση του περιβάλλοντος» (Westerkamp 1974: 18). Αυτός ο ενσώματος και χωροταξικός τρόπος εμπειρίας του περιβάλλοντος έχει περιγραφεί από την ίδια ως μια τακτική αντιληπτικού επαναπροσανατολισμού.

Η Άντρα ΜακΚάρτνεϊ (Andra McCartney) αναπτύσσει περαιτέρω την ιδέα της ακρόασης του ηχητικού τοπίου ως αισθητική εμπειρία. Θεωρεί τους ηχητικούς περιπάτους ως «μια δημιουργική και ερευνητική πρακτική που περιλαμβάνει την ακρόαση και ενίοτε την ηχογράφηση του περιβάλλοντος κατά τη διάρκεια της κίνησης με βάδισμα» (2014: 212). Η ΜακΚάρτνεϊ χρησιμοποιεί τεχνικές ηχογράφησης ώστε να επιτρέψει στους συμμετέχοντες και τις συμμετέχουσες να αποτυπώσουν την εμπειρία του ηχητικού τους περιπάτου. Το πρόσθετο στοιχείο της καλλιτεχνικής δημιουργικότητας επιτρέπει την πιο άμεση ενασχόληση με το ακουστικό περιβάλλον, το οποίο επιπλέον ηχογραφείται μέσω των τεχνολογιών καταγραφής. Από την παραδοσιακή οπτική της ακουστικής οικολογίας, η τεχνολογική διαμεσολάβηση «καταστρατηγεί» τις αρχές του WSP και του δόγματος του Σέιφερ περί φυσικής ακρόασης. Όμως, το άτομο έτσι εμβυθίζεται στο ηχητικό περιβάλλον και επικεντρώνεται δυναμικά στην ακρόαση. Υπό αυτή την έννοια, η πρακτική των ηχητικών περιπάτων καθίσταται μια δημιουργική πράξη, καθώς φέρνει «την προσοχή του κοινού σε πρακτικές και διαδικασίες γεγονότων που συχνά αγνοούνται» (ό.π.), είτε ηχογραφούνται είτε όχι.

Η ηχητικοί περίπατοι γίνονται δυνητικά έργα ηχητικής τέχνης.[2] Τα θέματά τους ποικίλλουν, αλλά συνήθως περιστρέφονται γύρω από την «πολιτιστική κληρονομιά», την ακουστική ιστορία και μνήμη, ή αναδεικνύουν ζητήματα φύλου, τάξης και ταυτότητας μιας πολιτισμικής ετερότητας. Καθώς αναπαράγονται, οι ηχογραφήσεις πεδίου συγκροτούν μια τεχνολογικά διαμεσολαβημένη ηχητική «αφήγηση» που σχετίζεται με τον περίπατο καθώς αυτός βιώνεται μέσω των ακουστικών συσκευών που επιτρέπουν στη (προ-)ηχογραφημένη διαδρομή να διεισδύσει στην και να εμπλουτίσει τη βιούμενη ηχοτοπική σύνθεση. Οι ηχητικοί περίπατοι του αστικού χώρου δεν αφορούν απλώς την ακρόαση μιας αρχειακής καταγραφής· αλλά καθώς είναι ιστορικά εντοπισμένοι, τεχνολογικά διαμεσολαβημένοι, καλλιτεχνικά και ακτιβιστικά ιδιοποιημένοι, μας παρέχουν τη δυνατότητα να εξετάσουμε το πώς οι πολιτικές οικολογίες του ήχου διαμορφώνουν την πολυαισθητηριακή εμπειρία του παρόντος.

Η προσθήκη ενός επιπέδου ηχητικής εμπειρίας ως μέσο για την επαύξηση της διάδρασης των μετεχόντων ηχοπεριπατητών με το περιβάλλον τους, επιφέρει έναν διάλογο ανάμεσά τους· και ανάλογα με το είδος και τον βαθμό της τεχνολογικής διαμεσολάβησης ο ηχητικός περίπατος μπορεί να κατασταθεί ένα εικονικό,

ψηφιακό, ή υβριδικό ηχοτοπίο. Δημιουργείται, κατά μία έννοια, ένας «τρίτος χώρος» (Marcus 2012), διαφορετικός από την «ακουστική φούσκα» που βιώνεται ιδιωτικά σαν θέαμα από τις τεχνολογίες ήχου για φορητές συσκευές – όπως με το «iPod» (βλ. Bull 2007). Αντί να δημιουργήσει «ένα επίπεδο αυτονομίας σε σχέση με το χρόνο και τον τόπο» (Bull 2005b: 344), ο υβριδισμός του ηχητικού περιπάτου συνενώνει χωρικότητες, χρονικότητες και υλικότητες πετυχαίνοντας μια ετεροτοπική συνάντηση. Οι ηχητικοί περίπατοι τελικά αντιπροσωπεύουν ένα σχετικό παράδειγμα αλλαγών που συγκροτούν τον ακουστικό χώρο (Truax 2016)· πραγματοποιούνται έξω από την αίθουσα συναυλιών και επιτρέπουν στους καλλιτέχνες του ήχου να αναζητήσουν τις νέες προοπτικές που προσφέρει η «μετανάστευση» του ήχου σε μη παραδοσιακούς χώρους τέχνης. Αυτού του είδους οι χωρικοί πειραματισμοί, σε συνδυασμό με οικολογικές ανησυχίες, σχετίζονται με την (δημιουργική) κυριότητα (authorship), την επιτέλεση και την ακρόαση.

Οι ηχητικοί περίπατοι έχουν γίνει συχνά αντικείμενο κριτικής επειδή αποκόπτουν ή αποκλείουν τους ηχοπεριπατητές από τα διαθέσιμα περιβάλλοντά τους ή ακόμα επειδή τους υπαγορεύουν συγκεκριμένες διαδρομές (Droumeva 2017). Επίσης, αποτελούν επαυξημένες εμπειρίες για υποκείμενα με *δεδομένες* κινητικές και ακουστικές δεξιότητες (Behrendt 2010). Για τους καλλιτέχνες και τις καλλιτέχνιδες, όμως, οι ηχητικοί περίπατοι αποτελούν μοναδικές ευκαιρίες για να συνδέσουν με πρόσθετες πληροφορίες πρότερα καθορισμένες διαδρομές. Συγχρόνως, προσκαλούν τους μετέχοντες και τις μετέχουσες να «μιλήσουν» για, ή να επισκεφθούν μέρη που δεν θα διέσχιζαν διαφορετικά. Εδώ, λοιπόν, εξετάζω το τι συμβαίνει όταν η εμπειρία του χώρου και του χρόνου διαμεσολαβείται από ηχητικές τεχνολογίες και συσκευές. Και αυτό που έχει σημασία, θεωρώ, στην καλλιτεχνική πρακτική των ηχητικών περιπάτων, είναι το ότι ταυτόχρονα αποκόπτουν αλλά και συνδέουν κάθε συμμετέχοντα με ερεθίσματα, παράγοντας μια άλλης τάξης εντοπισμένη αισθητηριακή εμπειρία. Στις μη-αναπαρασταστικές προσεγγίσεις, δεν υπάρχουν κάθετες δυνάμεις διαφοράς. Και αφού οι ηχητικοί περίπατοι αποτελούν μια υβριδική εμπειρία που αρθρώνεται μεταξύ πραγματικότητας και φαντασίας, παρέχουν την δυνατότητα για μια αναδόμηση της σχέσης μεταξύ εμπράγματου/απτικού και τεχνοαισθητικού/επαυξημένου χώρου.

II.

Θα παραθέσω τρία παραδείγματα ηχοτοπικών συνθέσεων, όπου ενώ τα ηχοτοπία πράγματι βασίζονται στη πρακτική και τη φιλοσοφία των ηχητικών περιπάτων και της Ακουστικής Οικολογίας, συγχρόνως διαμεσολαβούνται από τις τεχνικές ηχογράφησης και τεχνολογίες επεξεργασίας ήχου, αλλά και από τα δίκτυα στα οποία κυκλοφορούν. Οι διαμεσολαβήσεις αυτές δεν είναι επικαθοριστικές. Απεναντίας, προσκαλούν τους ακροατές και τις ακροάτριες να βιώσουν έναν «υβριδισμό» ερεθισμάτων ώστε να αναλογιστούν κριτικά την ενδεχόμενη συμβιωτική σχέση μεταξύ ανθρώπινων και πέρα-από-τον-άνθρωπο οντικοτήτων όπως μπορεί να επιτευχθεί μέσω του ήχου· ή και ακόμη και να αναπτύξουν μια συμ-βιωτική σχέση μεταξύ τους.[3]

Σύμφωνα με τον Στίβεν Κόνορ (Steven Connor), με την ανάπτυξη των σύγχρονων μέσων του ήχου, «το εξορθολογισμένο "καρτεσιανό πλέγμα" της οπτικής φαντασίας [...] έδωσε τη θέση του σε μια πιο ρευστή, κινητή και ογκώδη αντίληψη του χώρου [...] Εκεί όπου η ακουστική εμπειρία είναι κυρίαρχη, ή ακόμη και μοναδική, η προοπτική της διανοίγει περάσματα σε πολλαπλούς και διαπερατούς χώρους. Το υποκείμενο που ορίζεται με όρους ακοής και όχι όρασης, απεικονίζεται όχι ως σημείο, αλλά ως μεμβράνη [...] ένα κανάλι μέσω του οποίου ταξιδεύουν οι φωνές, οι θόρυβοι και η μουσική» (Connor 1997: 206). Αυτή η ιδέα αποτελεί το σημείο εκκίνησης για το πρώτο παράδειγμα που θα παραθέσω· ένα εικονικό (virtual) ηχοτοπίο με τίτλο *Exposing the Invisible City: A Brain-Driven Audiovisual Walk*,[4] το οποίο στοχεύει στην κατανόηση της σχέσης μεταξύ των «εντυπώσεων» της πόλης και των «αόρατων» στοιχείων που εκπληρώνουν την ατομική της εμπειρία. Όπως διαφαίνεται και στο αντίστοιχο βιβλίο του Καλβίνο, *Αόρατες Πόλεις* (1974), παρόλο που μια πόλη γίνεται διανοητή μέσα από λέξεις και αναπαραστάσεις, δεν είναι δυνατόν να βιωθεί μέσω τέτοιων αναφορών μόνο, λόγω όλων των «άυλων» και ως εκ τούτου αόρατων στοιχείων που συν-διαμορφώνουν την ανθρώπινη αντίληψη.

Η οπτικοακουστική εγκατάσταση *Exposing the Invisible City* ήταν επομένως μια προσπάθεια να ανιχνευθούν οι αδιόρατες πτυχές της αστικής ζωής και να αποκαλυφθεί το μη-αναπαραστάσιμο: τα συναισθήματα που δημιουργούνται κατά τη διάρκεια μιας βόλτας στην πόλη. Αυτό δημιούργησε μια καλλιτεχνική εγκατάσταση με θέμα την αλληλεπίδραση του βιωμένου σώματος με το αστικό περιβάλλον. Κατά τη διερεύνηση της σχέσης μεταξύ συναισθημάτων και αστικού τοπίου, η ομάδα χρησιμοποίησε την Ηλεκτροεγκεφαλογραφία (ΗΕΓ)[5] – μια τεχνολογία συλλογής συναισθηματικών δεδομένων από τους μετέχοντες και τις μετέχουσες κατά την διάρκεια του ηχητικού τους περιπάτου, προκειμένου να επανεντάξει την

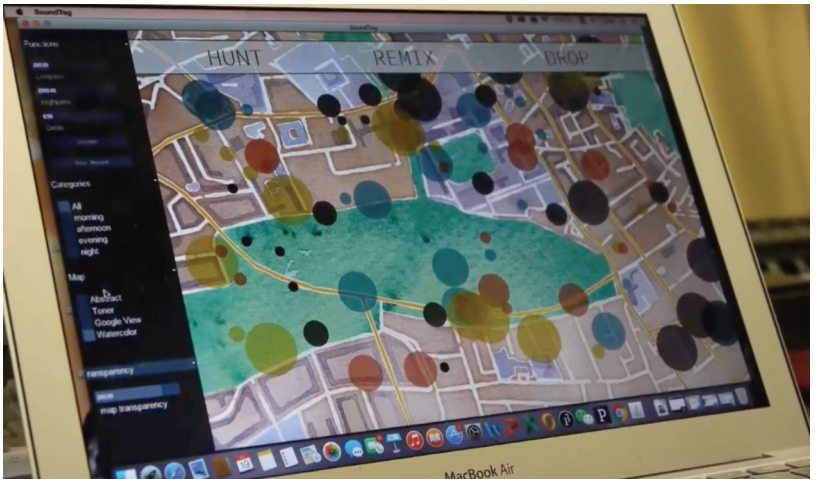
«προβληματική» φύση του διαχωρισμού της βιωμένης εμπειρίας από τη αναπαραστική.[6] Η οπτικοακουστική εγκατάσταση λειτούργησε ως ένα εικονικό ηχητοπίο, ή ως ένα έργο διαμεσικής (intermedia) τέχνης με κυρίαρχο στοιχείο την μετατροπή των συναισθηματικών σημάτων σε ακουστικά δεδομένα. Εδώ, τα ανθρώπινα συναισθήματα συμμετέχουν στη διάπλαση του ηχητικού περιβάλλοντος και επανασυγκροτούν την εικονική αναπαράσταση του καθημερινού ηχοτοπίου.

Εικόνα 1: Στιγμιότυπο από την διεπαφή χρήσης της οπτικοακουστικής εγκατάστασης *Exposing the Invisible City*: ο ηχητικός χάρτης και οι συναισθηματικές αποκρίσεις (φωτό: Κατερίνα Ταλιάννη).

Παρόμοια και στην περίπτωση της ηχοτοπικής σύνθεσης *SoundTag*, οι μετέχοντες και μετέχουσες στον περίπατο προμηθεύονται φορητές συσκευές, οι οποίες καταγράφουν και επεξεργάζονται τον ήχο στη βάση ενός χάρτη.[7] Σκοπός της καλλιτεχνικής δράσης είναι να επιτρέψει τη συγκρότηση ενός νέου «χωρο-αισθητηριακού λεξιλογίου» (Psarras 2013) για να επανεξετάσει τη χωρική αναπαράσταση μέσα από τη δημιουργία ενός ψηφιακού ηχοτοπίου. Ήχοι, εικόνες, κείμενα και χάρτες χρησιμοποιούνται για να συγκροτήσουν την εμπειρία ενός υβριδικού περιβάλλοντος που διασταυρώνει την υλική και τη δυνητική πραγματικότητα.[8] Για την επίτευξη αυτού του έργου, χρησιμοποιήθηκαν τα πολλαπλά επίπεδα του διαρκώς μεταβαλλόμενου δημόσιου χώρου, όπως είναι το αστικό περιβάλλον, τα

κοινωνικά δίκτυα, οι ψηφιακές κοινότητες, και τα εικονικά περιβάλλοντα. Ο στόχος εδώ ήταν, ξανά, να μετατοπίσει την εστίαση των χρηστών από το οπτικό στο ακουστικό, προ(σ)καλώντας τους να επαναπροσδιορίσουν τις χωρικές τους εμπειρίες μέσω παιγνιωδών ηχητικών ερεθισμάτων.

Ουσιαστικά, το SoudTag αποτελείται από μια εφαρμογή για κινητές συσκευές που παρέχει στους χρήστες επιλογές για διαφορετικές διαδραστικές εμπειρίες με την προσθήκη ετικετών (tags).[9] Ο χρήστης δηλαδή μπορεί να «απορρίψει»



Εικόνα 2: Στιγμιότυπο από την διεπαφή χρήσης της εφαρμογής διαδραστικού χάρτη *SoundTag* (φωτό: Κατερίνα Ταλιάννη).

ήχους σε έναν χάρτη, ή να «ανταλλάξει» εμπειρίες με άλλους χρήστες στη βάση της τοποθεσίας που βρίσκεται κάθε φορά. Έτσι, οι συνθέσεις των ηχοτοπίων και οι ηχογραφήσεις πεδίου συνδυάζονται με το φυσικό περιβάλλον του χρήστη, δίνοντας «φωνή» σε κτίρια, δρόμους και ανθρώπους που ζουν στην περιοχή. Ο ήχος έρχεται στο προσκήνιο της εμπειρίας των περιπατητών, μέσα από αναμνήσεις, διαδρομές, και όσες ρουτίνες μπορούν να γίνουν ακουστές μέσω των φορητών συσκευών. Στη βάση αυτού του έργου βρίσκεται πραγματικά η ιδέα ότι «ίσως το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό γνώρισμα της ακουστικής εμπειρίας ... [είναι] η ικανότητά της να... αναδιαμορφώνει τον χώρο» (Connor 1997: 206).

Στους ηχητικούς περιπάτους, η ακρόαση του ηχοτοπίου μέσω ενός «μουσικού αφτιού» από την πλευρά των συμμετεχόντων και συμμετεχουσών εναρμονίζεται

με την «αυθεντική» θεώρηση του Σέιφερ περί Ακουστικής Οικολογίας. Ωστόσο, η ανάπτυξη των «ακουστικών τεχνικών» (audile techniques) όπως τις περιγράφει ο Στερν (Sterne 2003), μετριάζει την ηθικονατουραλιστική του προσέγγιση και ανταποκρίνεται στις σύγχρονες προκλήσεις που αναδύονται κατά την αντιμετώπιση του αστικού ηχητικού χώρου.[10] Η ιδέα του Στερν βασίζεται στις «τεχνικές του σώματος» του Μαρσέλ Μως (Marcel Mauss), δηλαδή στους τρόπους με τους οποίους το σώμα, «το πρώτο και πιο φυσικό τεχνικό αντικείμενο του ανθρώπου» (βλ. Sterne 2003: 91), εκπαιδεύεται και εξειδικεύεται στην εκτέλεση πράξεων. Ο Στερν επεκτείνει τις τεχνικές του σώματος για να συμπεριλάβει αισθητηριακές δεξιότητες, όπως η ακρόαση, το κοίταγμα, η γεύση και ούτω καθεξής. Αυτές οι νέες ακουστικές τεχνικές (audile techniques) σύμφωνα με τον Κέϊν (Kane 2015: 8) περιλαμβάνουν εξίσου μια σωματική εξάσκηση που με τη σειρά της, τις διαμορφώνει σαν τεχνο-πολιτισμικές δεξιότητες.

Στο τρίτο παράδειγμα συζητώ το έργο *Impossible Inaudible Soundwalk*,[11] το οποίο αποτέλεσε προϊόν ενός εργαστηρίου με συμμετέχοντες φοιτητές, ερευνητές, καλλιτέχνες και τοπικούς παράγοντες που κλήθηκαν να διαπραγματευτούν τις έννοιες της σιωπής και του θορύβου και να συζητήσουν την ιδέα των αστικών «κενών» – δηλαδή τις «ακαθόριστες» περιοχές στη σύγχρονη μητρόπολη. Αυτοί οι κενοί χώροι – ερειπωμένα βιομηχανικά κτίρια, εγκαταλελειμμένοι χώροι στάθμευσης, απαρχαιωμένες εμπορικές περιοχές – αποτελούν ανενεργά εδάφη, με την έννοια των κατακερματισμένων αλλά και διαχωρισμένων από τον παραγωγικό ιστό της πόλης. Τα ερείπια διακόπτουν τη συνέχεια και το φαντασιακό του παραγωγικού αστικού ιστού, δημιουργώντας μια κατάσταση αμηχανίας, αβεβαιότητας, περιφρόνησης, και ενίοτε φόβου και απειλής.

Στην προκειμένη περίπτωση χρησιμοποιήθηκαν ψηφιακές εφαρμογές και τεχνολογίες γεωεντοπισμού (locative media & locative audio). Οι συμμετέχοντες και συμμετέχουσες στο εργαστήριο ανέλαβαν την «αποστολή» της επιτόπιας ακρόασης και ηχογράφησης μιας διαδρομής γύρω από την πλατεία George Square στο Πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου. Τα στάδια αυτού του πειραματικού εγχειρήματος περιλάμβαναν την επεξεργασία ηχητικών δεδομένων, τη σύνθεση ηχοτοπίου και το σχεδιασμό ήχου χρησιμοποιώντας τόσο αρχειακό ηχητικό υλικό, όσο και ήχους που κατέγραφαν οι συμμετέχοντες κατά τη διάρκεια της επιτόπιας τους έρευνας. Το αποτέλεσμα ήταν η επιτόπια καταγραφή ενός ηχητικού χάρτη που με την αναπαραγωγή του επαυξάνει την συλλογική εμπειρία του ηχητικού περιπάτου. Για τους συμμετέχοντες και τις συμμετέχουσες στο *Impossible Inaudible Soundwalk*, δηλαδή, ο ήχος, ηχογραφημένος και ιστορικός, έγινε το εργαλείο που επέτρεψε τη συλλογική από κοινού συγγραφή του ηχητικού τους τοπίου. Και ενώ

οι κινητές συσκευές ακρόασης προσφέρουν μια κατακερματισμένη εμπειρία (Bull 2007), από την άλλη πλευρά, η συλλογική τους χρήση παρέχει επίσης ένα μέσο και έναν τρόπο για διασύνδεση, και έτσι για τη συγκρότηση μιας πιθανής «συλλογικότητας».[12] Το τελικό έργο του εργαστηρίου *Impossible Inaudible Soundwalk* αποτελείται από έναν υβριδικό ηχητικό περίπατο που λαμβάνει χώρα στον «πραγματικό» χώρο και χρόνο, ενσωματώνοντας όμως ήχους από πραγματικούς, φανταστικούς, και παρελθοντικούς χωροχρόνους. Αυτή η ενσώματη δυνατότητα του ήχου τον καθιστά σύμφωνα με τη Μάγιερς (Myers 2011: 75), μια ορμητική δύναμη που συμπαράγει σώματα, υποκειμενικότητες, και που τελικά μορφοποιεί, συνδιαμορφώνει και δημιουργεί χωρικότητες.

Εικόνα 3: Στιγμιότυπο από την αποστολή συλλογής ηχογραφήσεων πεδίου στα πλαίσια του εργαστηρίου *The Impossible Inaudible Soundwalk* (φωτό: Κατερίνα Ταλιάννη).

Μέσα από τα έργα που παρουσιάστηκαν σε αυτή την ενότητα, αναδεικνύονται οι χρονικές και χωρικές διαστάσεις των εικονικών, ψηφιακών, και υβριδικών ηχοτοπίων, τα οποία μπορούν να βιωθούν ως ηχητικές χωρικότητες και τεχνολογικές χρονικότητες. Μια κοινή διάσταση αφορά σε όλα τα ανείπωτα στοιχεία, και το σημαντικότερο, στις αισθητηριακές τους διαστάσεις, που γίνονται αντιληπτές μέσα από τις τεχνικές και τις τεχνολογίες της ακρόασης, τις ακουστικές παρατηρήσεις, τις ηχογραφήσεις, μέσω της δημιουργικής διαδικασίας και της εμπειρίας.

III.

Αυτή η διασταύρωση κοινωνικού χώρου και χρόνου γίνεται ιδιαίτερα εμφανής στην περιγραφή του Λαμπέλ (LaBelle) για την «ανήσυχη φύση» του ήχου (LaBelle 2016: 275). Η αεικίνητη παρουσία του, θεωρεί, συγκροτεί έναν εγγενή χώρο ριζοσπαστικού μοιράσματος, δημιουργώντας έτσι εκτεταμένες ευκαιρίες για αλληλεγγύη μεταξύ των υποκειμένων και για την ενσωμάτωσή τους σε συλλογικότητες. Ο ακουστικός χώρος είναι προϊόν βιώματος· δεν αντιπροσωπεύεται ούτε και συλλαμβάνεται. Αυτή η επίγνωση του χώρου ως *μόνιμη* ηχητική εμπειρία διαταράσσει τους παραδοσιακούς τρόπους προσδιορισμού του χρόνου. Τα ηχητικά έργα τέχνης στηρίζονται σε αυτήν την εφήμερη υλικότητα του ήχου. Και όταν δίνουν έμφαση στη συνθήκη της χρονικότητάς του, μπορούν να κάνουν τους πολίτες να αποκτήσουν μεγαλύτερη επίγνωση των δικών τους τρόπων υπολογισμού του χρόνου στα αστικά τους περιβάλλοντα. Αλλά για να καταστεί εφικτή η επικέντρωση στην αίσθηση του χρόνου, ο ήχος πρέπει να αναγνωριστεί ως ζωντανή ύλη, δηλαδή να γίνει αντιληπτός από τον ακροατή ως ουσιαστικό ερέθισμα και να αντιμετωπιστεί ως αισθητική εμπειρία, «για να θεωρηθεί ως ήχος και όχι ως παλμός, ως σήμα ή ως θόρυβος χωρίς νόημα» (Revill 2016: 246). Ο ήχος ως εμπειρία χρόνου, δεν μπορεί να υπάρχει ανεξάρτητα από τις «ιδιαίτερές» του χωρικές συνθήκες· δηλαδή, «διαμορφώνεται υποκειμενικά, ανάλογα με την ακουστική ικανότητα, τη διάθεση, την ψυχολογία και την κουλτούρα του ακροατή» (Augoyard & Torgue 2006: 4).

Σε μια πρόσφατη μελέτη του για τον ήχο ως αναδυόμενη μορφή αντίστασης, ο Λαμπέλ (LaBelle 2018) μας καλεί να σκεφτούμε τον ήχο με πολιτικούς όρους· βάζει τον ήχο και τους Λόγους γύρω από αυτόν σε διάλογο με μετανεωτερικές θεωρήσεις γύρω από την αγωνιστικότητα. Προς υπεράσπιση της δυνατότητας του ήχου να παράγει γόνιμες συνδέσεις ακόμη και όταν δημιουργεί συγκρούσεις, ο Λαμπέλ επικαλείται τον «αγωνιστικό χώρο» της Σαντάλ Μουφ (Chantal Mouffe), εντός του οποίου η ακρόαση της αγωνιστικής αλληλεπίδρασης μεταξύ ήχου και θορύβου χρησιμεύει ως απαραίτητη πλατφόρμα για πλουραλισμό, λόγο και δημοκρατία. Η εμπρόθετη δυνατότητα του ήχου – αυτό που ο ίδιος περιγράφει ως «ηχητική αυτενέργεια» – επιτρέπει μια ευαισθησία απέναντι στους ήχους, η οποία δυνητικά συγκροτεί χειραφετικές πρακτικές και νέες βάσεις επαναπροσέγγισης ζητημάτων πολιτικής πάλης (Labelle 2018: 2). Σύμφωνα με τον Ρεβίλ (Revill 2016), η σχέση του ακουστικού χώρου και η οντολογική συγκρότηση του ηχοτοπίου σε έναν ηχητικό περίπατο εμπλέκονται στην πολιτική δράση του ήχου. Αντί για την έννοια του ακουστικού χώρου ως – «ένας περισσότερο ή λιγότερο αντικειμενικός χώρος που περιέχει ήχους» – ο ακουστικός χώρος, αντίθετα, «δημιουργείται στον

χρόνο» (LaBelle 2010: xxi) και «στην δεκτικότητα και την κατανόηση της διαδικασίας της ακρόασης» (Revill 2016: 246). Δηλαδή, ο ήχος κατέχει μια ξεχωριστή θέση στην συγκρότηση του υποκειμένου στον κόσμο (Revill 2016: 251)· αποτελεί μέσο στην, και πλατφόρμα για την κατασκευή της αίσθησης του εαυτού – δονούμενη και αυτή μέσα στον, και μεταξύ των διάφορων οντικοτήτων του κόσμου. Η κατανόηση τέτοιων δυνάμεων μας επιτρέπει να προβούμε σε νέες εννοιολογήσεις της δημόσιας σφαίρας και των χειραφετητικών πρακτικών, οι οποίες, σύμφωνα με τον Λαμπέλ μπορούν να γεφυρώνουν το πνευματικό με το πολιτικό.

Ο ισχυρισμός των Κάρπεντερ και Μακλούαν (Carpenter & McLuhan) ότι ο ακουστικός χώρος είναι «μια σφαίρα χωρίς σταθερά όρια», που παράγεται από τον ίδιο τον ήχο παρά από τον χώρο που περιέχει τον ήχο (βλ. LaBelle 2010: xxii), υπαινίσσεται κάτι εμπράγματο του ήχου που τον καθιστά αδιάλειπτα εφαπτόμενο στο αισθητηριακό σύστημα και ως εκ τούτου εγγενώς ανοιχτό στην αντιληπτικότητά του. Για τη Βέγκελιν (Voegelin 2010), το «ηχητικό εμπράγματο» (sonic thing-ness) δεν έχει να κάνει με την προοπτική *του* σε σχέση με «άλλα πράγματα, κοινωνικές λειτουργίες ή οργανώσεις σε σχέση με έναν σκοπό. Το "ηχητικό εμπράγματο" καθιστά κάθε σκοπό ή κοινωνική σχέση ενδεχόμενη και μεταβατική» (Voegelin 2010: 19). Η έννοια του εμπράγματου, δηλαδή, δεν εντάσσεται στις υπάρχουσες συζητήσεις γύρω από τη φύση του ήχου. Η οντολογία του ήχου συνδυάζεται πάντα με την ιδέα του ακροατή ως «παραγωγού» (2010: 38). Έτσι, δε, λογίζονται οι πολλαπλές διαμεσολαβήσεις που διαμορφώνουν και ορίζουν αυτό που ονομάζουμε το ηχητικό· αποτελεί δηλαδή, όπως υποστηρίζει ο Κέιν (Kane 2012), μια «άμορφη και άυλη» οντολογία του ήχου. Η ενσωματότητα (embodiedness) της ακρόασης δεν αντανακλά απαραίτητα μια καταστασιακότητα (situatedness), και έτσι, ο «ακροατής-παραγωγός» δεν παράγει αναγκαστικά μια «ηχητική γνώση» (sonic knowledge) με έναν – πολιτικά και ηθικά – ενημερωμένο και υπεύθυνο τρόπο. Ως εκ τούτου, η έννοια της «φυσικής κουλτούρας του ήχου» (natureculture of sound) όπως έχει προταθεί από την Γκο (Goh 2017),[13] μπορεί να εμπλουτίσει το «ηχητικό εμπράγματο» μέσα από τα υλικά, τις τέχνες και τεχνικές που ο ήχος μεταδίδεται, αλλά και τις αντιληπτικές διαδικασίες από τις οποίες προσλαμβάνεται, χωρίς να δίδεται προτεραιότητα ούτε στη σωματικότητα, ούτε στην υλική του ζωτικότητα (Revill 2016: 252).

IV.

Στα έργα ηχητικής τέχνης που συζητήθηκαν παραπάνω, μπορούμε να «ακούσουμε» μια ποιητική και αφηγηματική «πραγματικότητα» των ηχοτοπικών κατασκευών (soundscape fictions) ως θεωρησιακές μυθοποιίες (speculative fabulations) που προκύπτουν από τη διασταύρωση ηχητικών χωρικοτήτων και τεχνολογικών χρονικοτήτων μέσα στις οποίες ο ήχος αναδύεται ως ζωντανή ύλη. Οι ιδιότητες αυτές των – εικονικών, ψηφιακών, υβριδικών – ηχοτοπίων περιλαμβάνουν πολλαπλές μορφές «ανακλαστικότητας» και τα αναδεικνύουν ως χώρους δυνητικότητας. Αυτή η «ηχητική αυτενέργεια» είναι μια ευκαιρία να επαναορίσουμε τις συμβολικές διαστάσεις και τους τρόπους με τους οποίους αντιλαμβανόμαστε και ερμηνεύουμε τον κόσμο. Μέσα από τις πολυφωνικές διαδρομές της ηχητικής τέχνης, οι ακροατές και ακροάτριες πλοηγούνται σε πολλαπλά επίπεδα: του «γνώριμου» αστικού τοπίου, της «πραγματικότητας» των αναπαραστάσεων, της επαύξησης των αισθητηριακών προσλήψεων, της μεταμόρφωσης των μνημονικών εντυπώσεων και της θεωρησιακής μυθοποιίας που προκύπτει από την «πολιτική» δέσμευση για την αναδιάταξη της γνώσης που διατηρούμε για τον κόσμο.

Συνθέσεις ηχοτοπίων που εστιάζουν σε αστικούς ή φυσικούς χώρους, προσφέρουν τον χώρο για εξερεύνηση τόσο όσον αφορά τις υπάρχουσες πραγματικότητες όσο και ως προς τις φανταστικές και μυθιστορηματικές διαστάσεις του περιβάλλοντος που προκύπτουν από την επεξεργασία των ηχογραφήσεων πεδίου και αναδεικνύουν ηχητικές σηματοδοτήσεις που βασίζονται σε συν-δημιουργικές και συμ-βιωτικές συσχετίσεις. Ο Τρούαξ (Truax) αναφέρει ότι η μετάβαση των ηχοτοπικών συνθέσεων από έργα τεκμηρίωσης σε αφηρημένα «εικονικά συνθετικά ηχοτοπία» επιτρέπει στους ακροατές και ακροάτριες να αποκτήσουν βαθύτερη επίγνωση του περιβάλλοντος, από την «αναγνώριση της πηγής και της ατμόσφαιρας του ήχου, στον διανοητικό κόσμο των ψυχολογικών και πολιτιστικών συσχετισμών, στις μνήμες και τους συμβολισμούς που προκαλούνται από αυτούς τους ήχους, και μετέπειτα στον απεριόριστο κόσμο της φαντασίας» (Truax 2012: 2107). Πράγματι, η Ουζουνιάν (Ouzounian) εξηγεί ότι αντιλαμβανόμαστε εξαρχής τις συνθέσεις των ηχοτοπίων ως ηχητικές μυθοποιίες, «μέσω δημιουργικών αλλαγών, επεξεργασίας, σύνθεσης, μίξης και επανατοποθέτησής τους με τη μορφή συνθέσεων, παραστασιακών επιτελέσεων, εγκαταστάσεων και μυριάδων καλλιτεχνικών παρεμβάσεων» (2017: 12).

Όπως και στα έργα ηχητικής τέχνης, έτσι και στην περίπτωση της ηχοτοπικής μυθοποιίας, μια κριτική στάση που βασίζεται στην πολυφωνική ακρόαση μπορεί θεωρητικά να δημιουργήσει πιο εμπεριστατωμένες, βιώσιμες και συμβιωτικές

δυνατότητες ακουστικής επίγνωσης του κοινωνικού χώρου. Ο ήχος ως τεχνοδιαμεσολαβημένο ερέθισμα προκαλεί συναισθηματικές αποκρίσεις ανάμεσα στα υποκείμενα. Για αυτό και οι ακουστικές τεχνικές απαιτούν εξίσου και τεχνολογίες ηχητικής τεκμηρίωσης που να καταγράφουν τις μεταμορφώσεις των ηχοτοπίων καθώς και των ηχοτοπίων που διαφεύγουν της αισθητηριακής αμεσότητας. Η προσωπική πορεία ζωής, η συγγένεια, η εμπειρία του κοινού τόπου, η αίσθηση του (έμφυλου) εαυτού και η συναισθηματική γνώση αποτελούν μέρη μιας τέτοιας εθνοποιητικής διαδικασίας. Η θεωρησιακή ηχο-μυθοποιία, δε γίνεται παρά να επηρεάζεται από τον ηχητικό τρόπο ύπαρξης-μέσα-στον-κόσμο, αμφισβητώντας τα όρια μεταξύ τέχνης, ακαδημαϊκής γνώσης και ακτιβισμού, και ανα-προσεγγίζοντας έτσι, με ηχηρό τρόπο, ζητήματα αναστοχασμού και αναπαράστασης. Η ετεροτοπική εμπειρία του ηχοτοπίου όπως αναπλάθεται μέσα από την τεχνολογία στα πλαίσια της τέχνης, μυθοποιεί κατηγορίες όπως χώρος και χρόνος, φύση και πολιτισμός, ανθρώπινο και μη ανθρώπινο περιβάλλον. Η ηχητική τέχνη ως κριτική και θεωρησιακή αισθητική, διαπερνά τις εκλεκτικές συγγένειες του μουσικού πειραματισμού, και αντηχεί τις αλλόκοτες συγγένειες μεταξύ διαφορετικών οντικοτήτων, αναγκαίες σύμφωνα με την Χάραγουέι (Haraway 2016) για νέες συνεργασίες και απροσδόκητες συμ-βιώσεις που δύναται, και πρέπει να δημιουργηθούν πέρα από τους συνήθεις γενεαλογικούς, εθνοκεντρικούς και ανθρωποκεντρικούς συσχετισμούς.

Σημειώσεις

1. Η μη αναπαραστατική θεωρία έχει ασκήσει κριτική στην έμφαση που δίνεται στην ερμηνεία και το νόημα από τις κοινωνικές επιστήμες (Thrift 2008), προτείνοντας πέρα-από-αναπαραστατικές επιτελεστικές θεωρήσεις που βασίζονται στην ενσώματη εμπειρία.

2. Οι ηχητικοί περίπατοι έχουν χρησιμοποιηθεί ευρέως στα πλαίσια της Ακουστικής Οικολογίας ως εκπαιδευτικά εργαλεία που έχουν τη δυνατότητα να «ανοίξουν τα αυτιά» στο ηχοτοπίο (ear-opening). Τα τελευταία χρόνια, μάλιστα, χρησιμοποιούνται ως εργαλείο και ως ερευνητική μεθοδολογία από σχεδιαστές του αστικού τοπίου (urban planners) για τη μελέτη και ανάδειξη του αστικού ιστού.

3. Συμποίηση: συστήματα συλλογικής παραγωγής που δεν έχουν αυτοκαθορισμένα χωρικά ή χρονικά όρια. Οι πληροφορίες και ο έλεγχος κατανέμονται μεταξύ των στοιχείων. Τα συστήματα είναι εξελικτικά και έχουν τη δυνατότητα για αναπάντεχες μεταλλαγές (Haraway 2016: 33)

4. Πρόκειται για μία οπτικοακουστική εγκατάσταση που αναπτύχθηκε από ομάδα μεταπτυχιακών φοιτητών στα πεδία Digital Media και Sound Design στο Πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου, το 2017.

5. Η ηλεκτροεγκεφαλογραφία (EEG) είναι μια μέθοδος παρακολούθησης για την καταγραφή της ηλεκτρικής δραστηριότητας του εγκεφάλου. Τα φορητά ακουστικά EEG τοποθετούν μη επεμβατικά ηλεκτρό-

δια κατά μήκος του τριχωτού της κεφαλής. Τα ηλεκτρόδια EEG αναλαμβάνουν και καταγράφουν την ηλεκτρική δραστηριότητα του εγκεφάλου. Τα συλλεγόμενα σήματα ενισχύονται και ψηφιοποιούνται και στη συνέχεια αποστέλλονται σε υπολογιστή ή φορητή συσκευή για αποθήκευση και επεξεργασία δεδομένων. Αυτή η προσέγγιση χρησιμοποιείται ευρέως για την παρακολούθηση μιας σειράς δραστηριοτήτων στον ανθρώπινο εγκέφαλο και έχει πολλαπλές ιατρικές εφαρμογές. Πέρα από τον ιατρικό κόσμο, αυτή η άνοδος σε αυτές τις συσκευές μέτρησης εγκεφαλικών κυμάτων συμπίπτει τέλεια με την επανάσταση των φορητών συσκευών και για τους καλλιτέχνες του ήχου, η τεχνολογία EEG έχει γίνει ένα νέο μέσο για την ανάπτυξη εμβυθιστικών ηχοτοπίων.

6. Οι φοιτητές μέτρησαν τη συναισθηματική απόκριση διαφορετικών υποκειμένων του πειράματος όταν περπατούσαν σε μια προκαθορισμένη διαδρομή στο κέντρο της πόλης του Εδιμβούργου. Τα δεδομένα συγχωνεύτηκαν και αναλύθηκαν για την οπτικοποίηση και την ηχοποίηση του περιπάτου, με αποτέλεσμα ένα οπτικοακουστικό έργο που συνδέει εικόνες και σχήματα με συναισθήματα, και που όντως μεταφράζει το βιωμένο σε ακουστό, για να ερμηνεύσει ξανά τη διαδρομή και να δώσει μια εναλλακτική χαρτογράφηση.

7. Πρόκειται για μια εφαρμογή που αναπτύχθηκε από ομάδα μεταπτυχιακών φοιτητών στα πεδία Digital Media και Sound Design στο Πανεπιστήμιο του Εδιμβούργου, το 2016.

8. Η βασική αρχή της εφαρμογής που δημιούργησαν οι φοιτητές ήταν η δημιουργία ψηφιακών εμπειριών βασισμένων στον ήχο χρησιμοποιώντας τεχνολογίας γεωεντοπισμού (GPS/Bluetooth/Wifi).

9. Οι ετικέτες (tags) που προστίθενται στον ψηφιακό χάρτη αντιστοιχούν στις ετικέτες – υπογραφές των καλλιτεχνών graffiti.

10. Οι προκλήσεις αυτές λαμβάνουν υπόψη τις επιπτώσεις των εργαλείων, των οργάνων, των μηχανών και των τεχνολογιών στους ακροατές, χωρίς να διαχωρίζονται οι τεχνολογικές από τις κοινωνικές και πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις. Αυτή η προσέγγιση απαιτεί την ανάπτυξη «ακουστικών τεχνικών».

11. Το εργαστήριο Impossible Inaudible Soundwalk έλαβε χώρα το 2016 με τη συνεργασία του Πανεπιστημίου του Εδιμβούργου, της καλλιτεχνικής κολλεκτίβας The Milena Principle, και της ομάδας καλλιτεχνών και ανθρωπολόγων του ήχου Akoo-o.

12. Ο Michael Bull περιγράφει τις συσκευές προσωπικής ακρόασης ως «τεχνολογίες συνοδευόμενης μοναξιάς [που] συρρικνώνουν τον χώρο σε κάτι διαχειρίσιμο και κατοικήσιμο» (2004: 177). Ο Bull εστιάζει σε πτυχές ιδιωτικοποίησης και αποικισμού αυτής της τεχνολογίας, φέρνοντας στο προσκήνιο την τάση να αισθητικοποιείται η εμπειρία του χώρου. Οι ηχητικοί περίπατοι όντως αισθητικοποιούν συγκεκριμένους χώρους της καθημερινότητας, αλλά αυτός ο τρόπος χαρτογραφικής απόδοσης έχει επίσης τη δυνατότητα να «αναζωογονεί» (interanimate) (Basso 1996) και να διαμορφώνει τον χώρο.

13. Η Annie Goh προτείνει τον όρο natureculture of sound, ως μια πιο συμπεριληπτική προσέγγιση σε φιλοσοφικά ζητήματα γύρω από τη «φύση» του ήχου, κάνοντας μια ανάγνωση κατά Haraway, πέρα από τη διχοτομία φύσης/κουλτούρας η οποία εξακολουθεί να χαρακτηρίζει μέρος του επιστημονικού πεδίου των Σπουδών του Ήχου (Sound Studies).

Αναφορές

Anderson, Ben, και John, Wylie. 2009. «On Geography and Materiality». *Environment and Planning* 41: 318-36.

Augoyard, Jean-François & Torgue, Henri. 2006. *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. Edited by H. Augoyard, J. F., & Torgue. McGill-Queen's Press-MQUP.

Barbanti, Roberto. 2004. «Meccanicismo e determinismo: Ovvero come lo sguardo, fissandosi sulle cose, ha prodotto una visione del mondo riduttiva». Στο *Ecologia della Musica. Saggi sul Paesaggio Sonoro*, 79-99. Ρώμη: Donzelli.

Basso, Keith H. 1996. *Wisdom Sits in Places: Landscape and Language among the Western Apache.* Αλμπουκέρκη: University of New Mexico Press.

Behrendt, Frauke. 2010. *Mobile Sound: Media Art in Hybrid Spaces*. Μπρίστολ: University of Sussex.

Biserna, Elena. 2017. «SoundBorderscapes: Vers Une Écoute Critique de La Frontière». *AntiAtlas Journal* 2. www.antiatlas-journal.net/02-soundborderscapes-vers-une-ecoute-critique-de-la-frontiere.

Braidotti, Rosi. 2011. *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti.* Νέα Υόρκη: Columbia University Press.

Bull, Michael. 2004. «Thinking about Sound, Proximity, and Distance in Western Experience: The Case of Odysseus's Walkman». Στο *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, 173-90. Οξφόρδη: Berg.

Bull, Michael. 2005a. «Auditory». Στο *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*. Κέιμπριτζ: The MIT Press.

Bull, Michael. 2005b. «No Dead Air! The IPod and the Culture of Mobile Listening». *Leisure Studies* 24(4): 343–55. https://doi.org/10.1080/0261436052000330447.

Bull, Michael. 2007. *Sound Moves: IPod Culture and Urban Experience*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.

Butler, Toby. 2006. «A Walk of Art: The Potential of the Sound Walk as Practice in Cultural Geography». *Social & Cultural Geography* 7(6): 889-908. https://doi.org/10.1080/14649360601055821.

Calvino, Italo. 1974. *Invisible Cities*. Νέα Υόρκη: Harcourt Brace Jovanovich.

Connor, Stephen. 1997. «The Modern Auditory I». Στο *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*, 203-23. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.

Deleuze, Gilles, και Felix Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Μινεάπολη και Λονδίνο: University of Minnesota Press.

Drever, John Levack. 2017. «Soundwalking: Aural Excursions into the Everyday». Στο *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, 181-210. Λονδίνο: Routledge.

Droumeva, Milena. 2017. «Soundmapping as Critical Cartography: Engaging Publics in Listening to the Environment.» *Communication and the Public* 2(4): 335-351.

Goh, Annie. 2017. «Sounding Situated Knowledges: Echo in Archaeoacoustics». *Parallax* 23(3): 283-304.

Haraway, J. Donna. 2016. *Staying with the Trouble.* Ντουράμ: Duke University Press.

Kane, Brian. 2015. «Sound Studies without Auditory Culture: A Critique of the Ontological Turn». *Sound Studies* 1(1): 2-21.

LaBelle, Brandon. 2010. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday.* Λονδίνο: A&C Black.

LaBelle, Brandon. 2016. «Restless Acoustics, Emergent Publics». Στο *The Routledge Companion to Sounding Art*, 275-86. Λονδίνο: Routledge.

LaBelle, Brandon. 2018. *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*. Λονδίνο: Goldsmiths Press.

Marcus, E. George. 2012. «The Legacies of Writing Culture and the near Future of the Ethnographic Form: A Sketch». *Cultural Anthropology* 27(3): 427-45.

McCartney, Andra. 2014. «Soundwalking: Creating Moving Environmental Sound Narratives». Στο *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies, Volume 2*, 212-237. Νέα Υόρκη: Oxford University Press.

Myers, Misha. 2011. «Vocal Landscaping: The Theatre of Sound in Audiowalks». Στο *Theatre Noise: The Sound of Performance*, 70-81. Νιούκαστλ: Cambridge Scholars Publishing.

O'Callaghan, Casey. 2009. *Sounds: A Philosophical Theory.* Οξφόρδη: Oxford University Press.

Ouzounian, Gascia. 2017. «Editorial. Rethinking Acoustic Ecology: Sound Art and Environment». *Evental Aesthetics* 6(1): 4-23.

Psarras, Bill. 2013 «Hybrid walking as art: Approaches and art practices on revealing the emotional geographies of Tube stations.» Στα πρακτικά *του 2nd Hybrid City 'Subtle Revolutions' International Conference*: 415-422.

Revill, George. 2016. «How Is Space Made in Sound? Spatial Mediation, Critical Phenomenology and the Political Agency of Sound». *Progress in Human Geography* 40(2): 240-56.

Schafer, R. Murray. 1977. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Ρότσεστερ: Destiny Books.

Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Ντουράμ και Λονδίνο: Duke University Press.

Thrift, Nigel. 2008. *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. Λονδίνο: Routledge.

Truax, Barry. 1999. *Handbook for Acoustic Ecology*. Μπερνάμπι: Cambridge Street Publishing. http://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/handbook/index.html

Truax, Barry. 2012. «From Soundscape Documentation to Soundscape Composition». Στο *Proceedings of the Acoustics 2012 Nantes Conference: 11th Congrès Français D'Acoustique*. http://conforg.fr/acoustics2012/cdrom/data/articles/000873.pdf

Truax, Barry. 2016. «Acoustic Space, Community, and Virtual Soundscapes». Στο *The Routledge Companion to Sounding Art*, 273-84. Λονδίνο: Routledge.

Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art.* Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Continuum.

Westerkamp, Hildegard. 1974. «Soundwalking». *Sound Heritage* 3(4): 18-27.