

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Η πειραματική μουσική υπό το πλαίσιο της θεωρίας «περί  
φιλοξενίας» του Jacques Derrida.**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

της φοιτήτριας  
**ΠΟΥΛΗ ΣΤΕΛΛΑΣ ΜΑΡΙΑΣ**  
ΑΕΜ: 1709

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ:  
ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΔΑΝΑΗ, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2019**

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα εργασία γίνεται μια πρωτότυπη απόπειρα παρουσίασης της πειραματικής μουσικής υπό το πλαίσιο της θεωρίας περί φιλοξενίας του Jacques Derrida. Στόχος δεν είναι η απόδειξη μιας απόλυτης ταύτισης, όσο μια πρώτη ώθηση του βλέμματος προς την σύνδεση αυτή, ώστε να δούμε τί υπάρχει εκεί, τόσο από μουσικολογική, όσο και από φιλοσοφική σκοπιά.

Η εργασία χωρίζεται σε τρία κεφάλαια - μέρη. Στο πρώτο, γίνεται μια βιβλιογραφική επισκόπηση βασικών ζητημάτων οντολογίας της πειραματικής μουσικής, με στόχο την διατύπωση κάποιων κεντρικών εννοιών και ζητημάτων, όπως η σχέση πειραματικής μουσικής με την *avant-garde* και την κλασική μουσική παράδοση, η απροσδιοριστία και η ανοιχτή φόρμα, οι διευρυμένες σημειογραφίες και τα *intermedia*, κ.α.. Στο δεύτερο, προσεγγίζεται βιβλιογραφικά η θεωρία περί φιλοξενίας από τον Kant έως και το Derrida, με αναφορά στο δίπολο μεταξύ «απόλυτης» και «υπό όρους» φιλοξενίας, καθώς και σε βασικές δομικές έννοιες για τη φιλοξενία, όπως η ιδιοκτησία, η ετερότητα και η σωματικότητα. Τέλος, το τρίτο μέρος αποτελεί μια απόπειρα κριτικής σύν-θεσης παραδειγμάτων πειραματικής μουσικής με το θεωρητικό πλαίσιο της φιλοξενίας όπως την προτείνει ο Derrida. Τα παραδείγματα οργανώνουν μια αφήγηση μέσω της οποίας αναδεικνύεται το πώς η πειραματική μουσική δύναται να θεωρηθεί ως μια *άλλη μορφή, πειραματικής φιλοξενίας*, η οποία μπορεί να έχει να μας πει πολλά τόσο για τη μουσική, όσο και για τη φιλοξενία.

*Στις ερμηνεύτριες και στις παρερμηνείες μας...*

## Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 <sup>ο</sup> : Περί πειραματικής μουσικής.....	10
Ορισμοί.....	10
Πειραματικό μουσικό έργο.....	13
Απροσδιοριστία/ Ανοιχτή φόρμα .....	15
Η πειραματική σημειογραφία .....	19
Γραφικές παρτιτούρες .....	20
Λεκτικές παρτιτούρες .....	22
Λεκτική σημειογραφία και γλώσσα .....	23
Πειραματική μουσική και avant-garde.....	25
Intermedia .....	27
Συμπεράσματα .....	28
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 <sup>ο</sup> : Περί φιλοξενίας .....	30
Εμπειρική μορφή φιλοξενίας.....	31
Ιδιοκτησία.....	32
Ετερότητα .....	33
Ο Άλλος.....	35
Ο Άλλος, Εγώ, η αντιστρεψιμότητα.....	38
Το τρίτο είδος του είναι.....	39
Υπερβατολογική μορφή φιλοξενίας .....	40
Απόλυτη ετερότητα .....	43
Απόρριψη της ιδιοκτησίας .....	43
Σύνοψη / συμπεράσματα.....	46
Η μουσική ως φιλοξενία .....	47
Ιδιοκτησία και ετερότητα από τη φιλοξενία στη μουσική.....	47
Ιδιοκτησία στη μουσική.....	48
Ετερότητα στη μουσική .....	49
Η Πειραματική μουσική ως απόλυτη φιλοξενία .....	51
Σύνοψη / συμπεράσματα .....	53
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3 <sup>ο</sup> : Επιτελώντας την πειραματική φιλοξενία .....	56
Εισαγωγικές παρατηρήσεις .....	56
<i>December 1952, Earle Brown, 1952</i> .....	57

<i>Two exercises</i> , George Brecht, 1961.....	59
<i>Piano activities</i> , Philip Corner, 1962 .....	62
<i>Pendulum Music</i> , Steve Reich, 1968.....	65
<i>Only</i> , Michael Pisaro, 2006 .....	67
<i>Beating Eggs</i> , Salomé Voegelin, 2012.....	69
<b>Συμπεράσματα</b> .....	71
<b>ΕΠΙΛΟΓΟΣ</b> .....	72
Η συνέχεια... ..	74
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	77

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Όταν ξεκίνησα να ασχολούμαι με την πειραματική μουσική, η πρώτη αίσθηση που είχα, τόσο σε θεωρητικό όσο και σε πρακτικό επίπεδο, θα έλεγα πως ήταν ίσως μια αμηχανία: η αμηχανία του αγνώστου, του ανοίκειου. Υστέρα, συνειδητοποίησα με τον καιρό πως πρόκειται για ένα ξεχωριστό μουσικό πεδίο το οποίο για να το καταλάβω θα έπρεπε να πάψω να σκέφτομαι με όρους κλασικής μουσικής παιδείας. Στο μυαλό μου αυτό που συνέβαινε ήταν σαν μια αλλαγή *παραδείγματος* (Kuhn 1997).

Στη συνέχεια ακολούθησα μια πορεία μελέτης γύρω από την πειραματική μουσική. Το μεγαλύτερο μέρος της σκέψης μου πάνω σε αυτά τα ζητήματα αφορμήθηκε από την *έμπρακτη* ενασχόληση μου με κομμάτια της πειραματικής μουσικής, με ακροάσεις, με εκτελέσεις, με δημιουργίες, κυρίως εντός ενός συλλογικού κύκλου ανθρώπων με παρόμοιο ενδιαφέρον επί του θέματος. Η σειρά των συμβάντων ήταν πως πρώτα συνέβαινε το περιεχόμενο μιας ορολογίας και ύστερα την μαθαίναμε ως τέτοια. Έτσι, δεν την μαθαίναμε ακριβώς: την εφευρίσκαμε ή πιο σωστά την επανεφευρίσκαμε. Με άλλα λόγια, κάνοντας πειραματική μουσική προέκυπταν ‘πράγματα’ και μουσικές καταστάσεις τις οποίες προσπαθούσαμε να αναγνωρίσουμε κι ύστερα να τις βάλουμε σε λέξεις, να τους δώσουμε αρχή, μέση και τέλος. Συχνά η ίδια η αυτοσχεδιαστική πορεία των επιλογών, μας οδηγούσε σε παγίδες και σε αυτό που έμαθα κατά την ερευνά πως ο Derrida θα αποκαλούσε α – πορίες, δηλαδή σημείο δίχως πόρο, άρα δίχως έξοδο (Κακολύρης 2015, 325).

Μια πρώτη δυσκολία, ήταν πως ήταν πολύ δύσκολο να μοιραστώ αυτή την εμπειρία με άτομα έξω από τον πειραματικό κύκλο που ανέφερα. Υπήρχε μια δυσκολία από τους γύρω να προσεγγίσουν την πειραματική μουσική, να σκεφτούν υπό τους όρους που περιέγραφα, να πιστέψουν πως μπορεί να λειτουργήσει μια τέτοια πειραματική ελευθερία και γενικώς να αποδεχτούν μια ‘περίεργη’ [queer] καλλιτεχνική πρακτική για την οποία δεν έχουν ξανακούσει και δε μπορούν καν να ικανοποιήσουν, προκειμένου να βρουν σημείο πρόσβασης. Συνήθως μάλιστα, άνθρωποι με μακροχρόνιο υπόβαθρο μουσικής εκπαίδευσης, είχαν μια συγκεκριμένη στάση κατά την οποία προϋπέθεταν λάθος πολλές παραμέτρους της πρακτικής, απορρίπτοντας την, κυρίως θεωρώντας την ιδεολογία της μια πρόφαση για εκτέλεση μουσικής χαμηλού επιπέδου, κάτι που θεωρούσαν φυσικά ανεπίτρεπτο!

Ωστόσο ήθελα πραγματικά να καταλάβω γιατί μου ήταν τόσο δύσκολο να μιλήσω για την πειραματική μουσική πράξη, και ιδίως γιατί για τους άλλους έμοιαζε τόσο παράξενο αυτό που

έλεγα. Κάπως έτσι ξεκίνησα να σκέφτομαι πάνω στο πως μπορεί να διατυπωθεί ένας διευρυμένος λόγος για την πειραματική μουσική με τη βοήθεια άλλων παραδειγμάτων, πέραν αυτών που έχουν να προσφέρουν οι μουσικές σπουδές. Ίσως θα ήταν καλή ιδέα να μιλάμε για αυτή υπό όρους φιλοξενίας.

Αυτό είναι και το θέμα της εργασίας: η μουσική ως φιλοξενία, και πιο συγκεκριμένα η πειραματική μουσική ως απόλυτη φιλοξενία. Στην πράξη, αυτό που θα μελετήσω στην παρούσα εργασία είναι η αντιστοίχιση του τρίπτυχου «Συνθέτης – ερμηνεύτρια – έργο» με το «Οικοδεσπότης – φιλοξενούμενος – οίκος». Θα χρησιμοποιήσω ενδιάμεσα τη φαινομενολογία, μέσω της οποίας θα εισάγω το ζήτημα της σωματικότητας, η οποία θα δημιουργήσει ένα νέο τρίπτυχο αυτό του «Υποκείμενου – σώματος – αντικειμένου».<sup>1</sup>

Πρέπει να ξεκαθαρίσω εδώ, πως ενώ θα ασχοληθώ κυρίως με την πειραματική μουσική και την απόλυτη φιλοξενία, για να τις προσεγγίσω θα μελετήσω το ιστορικό τους πλαίσιο, και κατά μια έννοια το παρελθόν τους, τι υπήρχε πριν από αυτές. Έτσι, θα αναφερθώ στην κλασική δυτική μουσική<sup>2</sup> και την υπό όρους φιλοξενία. Δεν θέλω να υπονοήσω, ωστόσο, μια ιστορική αναδρομή ως απαραίτητη και αναγκαία μέθοδο προσέγγισης ούτε για τη φιλοξενία ούτε για τη μουσική.

Όμως αυτή η αντιστοίχιση έχει πολλά να πει. Αν σκεφτεί κανείς ότι η φιλοξενία συνδέεται με την ιδιοκτησία, τότε, αυτό σημαίνει πως και η μουσική θα πρέπει να ενέχει μέσα της αυτό το στοιχείο βάση του θέματος της εργασίας. Αυτό είναι κάτι λοιπόν που πρέπει να μελετηθεί. Πως λειτουργεί η ιδιοκτησία στη μουσική και πως στην πειραματική μουσική;

Έπειτα για να συμβεί φιλοξενία πρέπει να υπάρχει και ετερότητα, να υπάρχει δηλαδή ο άλλος ο οποίος δεν έχει σπίτι και ζητάει να μείνει σε άλλο, που δεν αποτελεί ιδιοκτησία του. Ποιος είναι αυτός ο άλλος στη μουσική πρακτική; Και τι θέση έχει εκείνος ως προς το συνθέτη; Είναι ένας ενικός άλλος ή μια πλειάδα άλλων;

Για να προσεγγίσω αυτά τα ζητήματα, στο πρώτο κεφάλαιο κάνω μια αναλυτική βιβλιογραφική προσέγγιση στην πειραματική μουσική. Με αλλά λογία μελετώ ορισμούς της πειραματικής μουσικής (Cage 1961, Nyman 2011), μελετώ το πειραματικό έργο σε αντιδιαστολή με την

---

<sup>1</sup> Καθώς «δίπλα στα κύρια ονόματα δεν εμφανίζεται καμία αντίπαλη δημιουργία» (Saussure 1979, 521) και τα κύρια ονόματα ξεκινούν με κεφαλαίο γράμμα, ο Συνθέτης, ο Οικοδεσπότης και το Υποκείμενο γράφονται με κεφαλαίο. Με αυτό τον τρόπο θέλω να αναδείξω την θέση εξουσίας τους ως προς άλλα ονόματα, λιγότερο κύρια.

<sup>2</sup> Με τον όρο κλασική μουσική, αναφέρομαι στην διευρυμένη έννοια η οποία από το 19<sup>ο</sup> αιώνα σταδιακά καλύπτει το σύνολο της «σοβαρής μουσικής» όπως εξηγεί η Goehr (Goehr 2005, 444).

παρελθοντική σημασία του όρου έργο (Goehr 2005), καταπιάνομαι με την απροσδιοριστία, τη συνθετική και την εκτελεστική, την ανοιχτή φόρμα (Gottschalk 2016, Lucier 2012), τις γραφικές και λεκτικές παρτιτούρες (Goodman 2005), μελετώ τη σχέση αναμεσα σε πειραματική μουσική και avant-garde (Griffiths 1993, Piekut 2011, Nyman 2011) και κοιτάζω προς τα Intermedia (Higgins 1983). Αυτό είναι περίπου το περιεχόμενο του πρώτου κεφαλαίου. Ο στόχος μου είναι να αντιληφθώ και να περιγράψω το πλέγμα εννοιών όπως αυτές χρησιμοποιούνται στην τρέχουσα βιβλιογραφία, έχοντας επίγνωση του ότι συνεχώς αλλάζει και ότι η ανοιχτότητα είναι κάτι το εγγενές για τις έννοιες. Αρά δεν φτάνω σε απαντήσεις, διαβαίνω όμως από κομβικά σημεία τα οποία ίσως είναι τέτοια εξαιτίας του βηματισμού μου. Οι περιγραφές μου δηλαδή ενέχουν ένα προσωπικό στοιχείο.

Στο δεύτερο κεφάλαιο μελετώ το εννοιολογικό πέρασμα από την υπό όρους φιλοξενία στην απόλυτη, εξερευνώντας την μετατόπιση από την θεώρηση του Kant σε αυτή του Derrida (Κακολύρης 2017). Μελετώ την εμπειρική φιλοξενία, το πως αυτή θεμελιώνεται στην ιδιοκτησία και την ετερότητα, το πως η ετερότητα καταλήγει στο σώμα το οποίο λειτουργεί ως ένα τρίτο είδος του είναι αναμεσα στο υποκείμενο και το αντικείμενο (Merleau-Ponty 2016), καταπιάνομαι με την υπερβατολογική μορφή φιλοξενίας, την απόλυτη ετερότητα και την απόρριψη της ιδιοκτησίας στα πλαίσια της απόλυτης φιλοξενίας (Dufourmantelle & Derrida 2006). Προς το τέλος του κεφαλαίου, εισάγω το θέμα από το οποίο ξεκίνησα: τη μουσική ως φιλοξενία. Ασχολούμαι λοιπόν με το ερώτημα πώς λειτουργεί η ιδιοκτησία στη μουσική και πώς η ετερότητα, και αντίστοιχα τι συμβαίνει στην πειραματική μουσική.

Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο κάνω τη σύνθεση του υλικού που έχω μαζέψει μέσω παραδειγμάτων πειραματικής μουσικής. Πιο συγκεκριμένα παραθέτω το *December 1952* (Kozinn 2002) του Earle Brown, το *Two exercises* του George Brecht (Nyman 2012, 122), το *Piano activities* του Philip Corner (Corner 1962), το *Pendulum music* (Lely & Saunders 2012, 68-70) του Steve Reich, το *Only* (Gottschalk 2016, 30) του Michael Pisaro και το *Beating eggs*<sup>3</sup> της Salome Voegelin. Τα παραδείγματα παρατίθενται σε χρονολογική σειρά και έχουν στόχο να αφηγηθούν τη σύγκριση/συνπαράθεση της πειραματικής μουσικής με την απόλυτη φιλοξενία, περνώντας από μια μουσική θεώρηση σε αυτή του ήχου και της θεωρίας του ηχητικού υλισμού.

---

<sup>3</sup> Δεν είμαι σίγουρη αν είναι ακριβώς στην πρόθεση της Voegelin να θεωρηθεί παρτιτούρα/έργο το *beating eggs* (SoundWords.Tumblr, 2012).



Αφήνω λοιπον, τον παραλληλισμό να δημιουργήσει τριβές αναμεσα σε απόλυτη φιλοξενία και πειραματική μουσική, ώστε να προκύψει ένα καινούργιο πεδίο τις διαδικασίες του οποίου δε θα μπορούμε να ξέρουμε εκ των προτέρων.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1<sup>ο</sup> : Περί πειραματικής μουσικής

Στο παρόν κεφάλαιο προσεγγίζω το πεδίο της πειραματικής μουσικής, με σκοπό να καταλάβω καλύτερα τι είναι η πειραματική μουσική. Συνθέτω το υλικό που μελέτησα, αλλά παράλληλα προσπαθώ να μιλήσω και για εκείνες τις λεπτομέρειες που δεν συνάντησα στη βιβλιογραφία παρά το ότι τις έψαξα. Με άλλα λόγια, κάνω μια απόπειρα κριτικής ανάλυσης των διαθέσιμων πηγών, αναδεικνύοντας κάποια θολά σημεία στο θεωρητικό κομμάτι του λόγου που γίνεται για την πειραματική μουσική. Βασική υπόθεση είναι ότι τα σημεία αυτά καθίστανται ασαφή είτε λόγω κρισιμότητας είτε λόγω κινητικότητας και αστάθειας.

Η πορεία του κεφαλαίου οργανώνεται ως εξής: αρχικά καταγράφονται ορισμοί της πειραματικής μουσικής που συναντήθηκαν στην έρευνα. Στη συνέχεια γίνεται μια σύντομη κριτική ανάλυση τους. Τέλος, αναδεικνύονται τα ερωτήματα που προκύπτουν και γίνεται μια απόπειρα πρώτης αντιμετώπισής τους.

### Ορισμοί

Η βιβλιογραφία τοποθετεί την πειραματική μουσική να ξεκινά τη δεκαετία του 1950 στη Νέα Υόρκη με το σιωπηλό κομμάτι 4'33" του Cage (Gottschalk 2016, 11, Nyman 2012, 34). Απροσδιοριστία, τυχαιότητα, απελευθέρωση του ελέγχου, μίμηση διαδικασιών της φύσης, χρήση ηλεκτρονικών μέσων, υποδοχή εξωμουσικών στοιχείων και άλλα είναι μερικά από τα στοιχεία που συναντάμε στην πειραματική πρακτική (Nyman 2012, Gottschalk 2016, 10-58, Cage 1961). Ο Nyman, στην πρώτη απόπειρα μιας συστηματικής ιστοριογραφίας της πειραματικής μουσικής, οργανώνει την προσέγγιση του μέσω τριών διακριτών διαδικασιών όπως τις συστήνει ο Cage: σύνθεση, ερμηνεία και ακρόαση (Nyman 2012, 34). Η πειραματική σύνθεση ενέχει για το Nyman την «διαφορετική» σημειογραφία, χρησιμοποιεί την τυχαιότητα, τις διαδικασίες που καθορίζονται από το ανθρώπινο στοιχείο, τις διαδικασίες επανάληψης και τις ηλεκτρονικές διαδικασίες. Η εκτέλεση αποτελείται από πειραματικές «πράξεις/καθήκοντα», «απρόβλεπτες δυσκολίες», ερμηνεία κανόνων, διευρυμένες τεχνικές χρήσης οργάνων και άλλα. Η πειραματική ακρόαση γίνεται από μια ενεργητική θέση, είναι κάτι που κάνει και το άτομο που εκτελεί. Μάλιστα, στο σημείο της ακρόασης γίνεται (πιο) έκδηλη η ρευστότητα των ρόλων της σύνθεσης, ερμηνείας και ακρόασης. Ενώ λοιπόν ο Cage ξεκινά έχοντας τρεις διακριτές ενέργειες, καταλήγει και ο ίδιος σε μια ρευστή θεώρηση των θέσεων αυτών (Nyman 11, 33-68). Ας δούμε συνοπτικά μερικούς ορισμούς:

1. «Όταν η προσοχή κινείται προς την παρατήρηση και την ακρόαση πολλών πραγμάτων ταυτόχρονα, ακόμη και περιβαλλοντικών παραγόντων – όταν δηλαδή περικλείει αντί να αποκλείει- δεν τίθεται θέμα δημιουργίας με την έννοια της διαμόρφωσης κατανοητών δομών: είμαστε απλώς τουρίστες. Εδώ η λέξη ‘πειραματικό’ είναι δοκιμή αρκεί να την κατανοούμε όχι ως περιγραφή μιας πράξης που θα κριθεί αργότερα με όρους επιτυχίας και αποτυχίας αλλά μιας πράξης της οποίας το αποτέλεσμα είναι απλώς άγνωστο» (Cage 1955 στο Nyman 2012, 33).
2. «Η μουσική δε χρειαζόταν να έχει ρυθμούς, μελωδίες, αρμονίες, δομές, ή έστω νότες(...) όργανα, μουσικούς και ειδικές αίθουσες. (...) Ήταν μια αντιληπτή διαδικασία την οποία εμείς ως ακροατές μπορούσαμε να επιλέξουμε και να κατευθύνουμε. (...) Ο τόπος της μουσικής μετακινήθηκε από το εκεί έξω στο εδώ μέσα. (...) Τη μουσική τη φτιάχνει η αντίληψη μας» (Eno 1999 στο Nyman 2012, 24).
3. «Γι’ αυτή τη νέα μουσική αυτό που συμβαίνει είναι ήχοι: σημειογραφημένοι και μη. (...) Νέα μουσική: νέα ακρόαση (...) Απλά η προσοχή [στρέφεται] στη δραστηριότητα των ήχων» (Cage 1961, 7 και 10).
4. «Η πειραματική μουσική είναι δύσκολο να ‘καθοριστεί’ γιατί δεν είναι μια σχολή, μια τάση ούτε ένα είδος αισθητικής. Είναι αντίθετα, ένα πεδίο ανοιχτότητας, έρευνας, αβεβαιότητας, ανακάλυψης. Γεγονότα, καταστάσεις ή υλικά, ανακαλύπτονται ως προς τα πιθανά ηχητικά τους αποτελέσματα, μέσω διαδικασιών συμπεριλαμβανομένης της σύνθεσης, της περφορμανς, του αυτοσχεδιασμού, των εγκαταστάσεων, της ηχογράφησης και της ακρόασης. Αυτές οι διερευνήσεις έχουν κατεύθυνση προς αυτό το οποίο είναι άγνωστο, είτε είναι απομακρυσμένο, περίπλοκο, αδιαφανές είτε ψευδώς οικείο» (Gottschalk 2016, 11).<sup>4</sup>
5. «Κατάδηλα αντι-ακαδημαϊκά [έργα], που συχνά συνοδευόταν από τον ισχυρισμό ότι γράφτηκαν για μη μουσικούς. (...) Ήταν περισσότερο μια μουσική της διαδικασίας παρά του αποτελέσματος» (Nyman 2012, 23).
6. «Η πρακτική της πειραματικής μουσικής του εικοστού αιώνα που μπορεί να ερμηνευθεί ως εκτέλεση υπερβατικής κριτικής στην ιστορία της δυτικής κλασικής

---

<sup>4</sup> Στο κείμενο της, συνεχίζει με το να εξηγεί πως η πειραματική μουσική έχει υποστεί διάφορους ορισμούς και παρανοήσεις καθώς σαν όρος φαίνεται να είναι δεμένη με μια οικειότητα σε μας, το αναγνωστικό κοινό, η οποία όμως δεν ταυτίζεται με το πεδίο το οποίο πραγματικά αντιπροσωπεύει (Gottschalk 2016, 11).

μουσικής, που απορρέει από την απόρριψη των ισχυόντων τυπικών κανόνων λειτουργικής αρμονίας» (Campbell 2015, 49).<sup>5</sup>

7. «Αρχικά ένα κυρίαρχο φαινόμενο στην Αμερική, τα διάφορα είδη που υπάγονται στην πειραματική δεν έχουν ένα καθοριστικό κοινό συνθετικό χαρακτηριστικό. Αντίθετα ο όρος πειραματικό συμπεριλαμβάνει διάφορα είδη μουσικής (...) Οι πειραματικοί συνθέτες μοιράζονταν το ότι απορρίπτονται από τα μουσικά ιδρύματα, και από τις θεσμοθετημένες μουσικές αξίες, έτσι δούλεψαν εκτός της κυρίαρχης Ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής παραγωγής, βρίσκοντας ένα εναλλακτικό δρόμο από τους τότε καθιερωμένους νεοκλασικισμό και σειραϊσμό. (...) η πειραματική μουσική έχει συχνά οριστεί σε αντίθεση με τις αισθητικές αξίες μοντερνιστικής *avant-garde*» (Sun 2012).
8. «(...) Έτσι, πολύ γενικά, η αβανγκάρντ μπορεί να θεωρηθεί πως καταλαμβάνει την ακραία θέση εντός της παράδοσης ενώ η πειραματική μουσική βρίσκεται έξω από αυτήν» (Nicholls 1998, 518).

Οι πρώτοι ορισμοί, των Cage, Eno, Gottschalk και Nyman, στέκονται εντός του πεδίου της και μελετούν τι είναι η πειραματική μουσική, ως προς το τι περιλαμβάνει: Διαδικασίες που οδηγούν στο άγνωστο, πράξεις το αποτέλεσμα των οποίων δε μπορούμε να γνωρίζουμε εκ των προτέρων, ήχους, σημειογραφημένους και μη και τέλος, διαδικασίες που υπερτερούν των αποτελεσμάτων που επιφέρουν.

Ο ορισμός του Nyman, δε μας λέει μόνο για τη σημασία της διαδικασίας αλλά ξεκινά με την παρατήρηση περί του αντικαδημαϊκού χαρακτήρα της πειραματικής μουσικής. Αυτό μπορεί να αφορά στο περιεχόμενο της, δίνει όμως και ένα ιστορικό σχόλιο. Περιγράφει το τι θέση είχε η πειραματική μουσική ως προς τον ακαδημαϊκό κόσμο. Έτσι κινούνται και οι επόμενοι ορισμοί των Campbell, Sun, Nicholls που αφορούν κυρίως στην ιστορική εξήγηση της πειραματικής μουσικής. Στο που δηλαδή τοποθετείται η πειραματική μουσική ως προς τους θεσμούς, τα κυρίαρχα ρεύματα και την παράδοση.

---

<sup>5</sup> Ο Campbell έχει κάνει ιστορική αναδρομή για να φτάσει χρονολογικά και εννοιολογικά στην πειραματική μουσική. Αναφέρεται στο κείμενο του στην απαρχή της πειραματικής μουσικής, τη δεκαετία του 50 στη Νέα Υόρκη. Έχει εξηγήσει πιο πριν όλη την μετακίνηση που έχει υποστεί η αρμονία, ο ρυθμός, η τονικότητα, η σημειογραφία και τα ίδια τα όργανα όπως για παράδειγμα το προετοιμασμένο πιάνο. Μέσα από αυτή την αναδρομή μας δίνει την παραπάνω προσέγγιση, όχι ως τελική, αν καταλαβαίνω σωστά, όσο ως ένα στάδιο της έρευνας του, καθώς μέσα από αυτό σκοπεύει να περάσει σε μια προσέγγιση όχι τόσο της μουσικής όσο του ήχου (Campbell 2015, 49).

Οι τρεις τελευταίοι ορισμοί έχουν μια περισσότερο κριτική/ ιστορική θέση ως προς την πειραματική μουσική. Αντί να μελετούν από τι πρακτικές αποτελείται, ποια είναι τα στοιχεία της που περιγράφουν το τι είναι, ασχολούνται με την ιστορική αποτίμηση της, τη σύγκριση της με το παρελθόν αλλά και με την *avant-garde*.<sup>6</sup>

Από τα παραπάνω βλέπουμε πως δεν υπάρχει ένας συγκεκριμένος ορισμός για το τι είναι η πειραματική μουσική, όμως υπάρχουν διάφορα σημεία στα οποία συγκλίνουν, όπως το να θεωρείται η πειραματική μουσική ως ένα πεδίο ανοιχτότητας, με απρόβλεπτες – απροσδιόριστες διαδικασίες και ήχους. Επιπλέον οι απόψεις συγκλίνουν το ενδιαφέρον τους ως προς τη σχέση της πειραματικής μουσικής με την παράδοση και την *avant-garde*.

Στη συνέχεια του κεφαλαίου θα προσπαθήσω να αναλύσω γιατί συμβαίνει αυτό. Γιατί η πειραματική μουσική δεν είναι *avant-garde*, με ποιο τρόπο «αντιτίθεται» ως πρακτική στην παράδοση και πως αυτό συνυφαίνεται με την προσέγγιση της ως η μουσική της ανοιχτότητας. Θα κινηθώ χρησιμοποιώντας τρεις έννοιες/άξονες, οι οποίοι εξηγούν και την ιστορική ταυτότητα της πειραματικής μουσικής και την επιτελεσματικότητα της ως πρακτική: α) Απροσδιοριστία/Ανοιχτή φόρμα β) *intermedia*/ διαμεσικές τέχνες και γ) ρυθμιστική έννοια «Έργο».

### Πειραματικό μουσικό έργο

Ψάχνοντας το με ποιο τρόπο η πειραματική μουσική εγείρεται ως πεδίο αντίθετο στην κλασική δυτική μουσική παράδοση του 19<sup>ου</sup> αιώνα, η έρευνα οδηγήθηκε στην έννοια του έργου. Σίγουρα οι διαφορές τους βρίσκονται σε πολλά επίπεδα όμως αναζητώντας το για ποιο λόγο *υπονοείται* πως η πειραματική μουσική εγείρεται ως *αντικίνημα* της παράδοσης, (και στη βιβλιογραφία αλλά και στην προφορική εμπειρία) ανεξάρτητα από τις προθέσεις των ανθρώπων που την πρωτο-*συνάντησαν/δημιούργησαν*, εμφανίστηκε το έργο. Δεν θα σχολιαστεί, ωστόσο, το αν είναι προβληματικό ή όχι το να νοείται ως αντίθετη της παράδοσης.

---

<sup>6</sup> Στο σημείο αυτό, πρέπει να παρατηρήσουμε ότι το να μελετηθεί ως ιστορική περίοδος η πειραματική μουσική και κυρίως το να ενταχθεί σε μια γραμμική μουσική ιστοριογραφία, ακόμα και αν μπορεί να κατευθύνει την έρευνα και να προσφέρει στη μελέτη, στην πράξη είναι ένας έξωθεν καθορισμός ο οποίος δεν ταιριάζει με το δυναμικό στοιχείο της πειραματικής μουσικής. Μάλιστα, αν σκεφτούμε πως η πειραματική μουσική ήταν ένας τρόπος για μουσικούς και μη μουσικούς να οικειοποιηθούν τις ίδιες τους τις πράξεις και ιδέες, το να καταγράφεται αυτό ως μια ιστορική περίοδος με αρχή μέση και τέλος μοιάζει να έχει κατασταλακτικό χαρακτήρα, λες και οι άνθρωποι δεν έχει νόημα να το κάνουν αυτό πλέον (Nyman 2012,13-19).

Το έργο, λοιπόν, στην πειραματική μουσική αλλάζει ταυτότητα και δεν πληροί τα κριτήρια της ρυθμιστικής έννοιας του όρου *έργο* της κλασικής δυτικής μουσικής παράδοσης όπως το προτείνει η Goehr (Goehr 2005, 369-434).

Το έργο ως ρυθμιστική έννοια εμφανίζεται το 1800 περίπου και σταδιακά ρυθμίζει όλες τις υπόλοιπες μουσικές παραμέτρους: βελτιώνεται η σημειογραφία, βελτιώνεται η πιστότητα στην εκτέλεση, ο μαέστρος διακρίνεται από το συνθέτη, βελτιώνονται τα όργανα, οι συνθήκες εκτέλεσης και ακρόασης, με κυρίαρχο ιδεώδες αυτό της πιστότητας στο Έργο. Βελτιώνεται επίσης η θέση του συνθέτη, με αποτέλεσμα να χειραφετηθεί από τις επιθυμίες της αυλής, όπως γινόταν παλαιότερα και μάλιστα σταδιακά να αποκτήσει πνευματικά δικαιώματα στα έργα του (Goehr 2005, 369-434).

Με αλλά λογία, το Έργο έφερε μαζί του διάφορες συνδηλώσεις που δεν υπήρχαν πρότινος. Η μουσική περνά στη σφαίρα της υψηλής τέχνης, παύουν οι λογοκλοπές, δημιουργείται νομικό πλαίσιο προστασίας της αυθεντικότητας, σημειογραφία ακριβείας προκειμένου να μπορεί να αποδοθεί και η λεπτομέρεια (ενορχηστρωτικές οδηγίες, μετρονομικές ενδείξεις κά), βελτίωση των οργάνων, των συναυλιακών χώρων και απαίτηση καλής συμπεριφοράς από το κοινό. Ακόμη, διακρίνεται ο συνθέτης από τον εκτελεστή, από τον οποίο μάλιστα απαιτείται ακρίβεια στην εκτέλεση για την οποία τον καθοδηγεί ο μαέστρος. Όλα αυτά συγκλίνουν στο υψηλό δημιούργημα του όρου Έργο. Στο έργο αυτό, έπρεπε πάση θυσία να μείνουμε πιστοί. Έτσι, εμφανίζεται το ιδανικό της πιστότητας στο έργο που είναι και το ενικό αφήγημα της κλασικής δυτικής μουσικής παράδοσης (Goehr 2005, 369-434).

Σε αυτή την οργανωτική καταπίεση έρχεται να αντιταχθεί η πειραματική μουσική. Έχω αναφέρει παραπάνω σταθερούς, συγκεκριμένους και ιεραρχικούς ρόλους συνθέτη, εκτελεστή, μαέστρου, σταθερό έργο/σημειογραφία, σταθερή εκτελεστική συμπεριφορά, σταθερές εκτελεστικές απαιτήσεις, σταθερή μουσική διαδικασία/σταθερά υλικά, σταθερό μουσικό αποτέλεσμα και φυσικά την υπόνοια ενός υψηλού έργου τέχνης. Σε όλα αυτά έρχεται να αντιταχθεί η πειραματική μουσική. Το αντίστοιχο με το ιδεώδες του έργου της κλασικής μουσικής που ρύθμιζε όλες τις παραπάνω σταθερές, είναι στην πειραματική μουσική η απροσδιοριστία.

Η απροσδιοριστία έχει διάφορες μορφές, αφορά κυρίως στην αδυνατότητα πρόβλεψης της έκβασης μιας κατάστασης. Είναι ίσως το κοινό σημείο όλων των πειραματικών έργων. Προφανώς έχει διαβαθμίσεις, όμως είναι η απροσδιοριστία το στοιχείο εκείνο που προκαλεί την ανοιχτότητα που ανέφερα πιο πάνω ως κοινό σημείο των προσεγγίσεων την πειραματικής μουσικής.

«Η απροσδιοριστία είναι ένα χαρακτηριστικό στοιχείο των έργων της πειραματικής μουσικής. Ο Cage την ορίζει ως μια δράση το αποτέλεσμα της οποίας είναι άγνωστο. Ο Brian Eno ως μια τάση των πειραματικών συνθέσεων να περιορίζουν τις εκβάσεις των συμβάντων που τις αποτελούν σε ένα εύρος. Σε κάθε περίπτωση, η απροσδιοριστία είναι ένα από τα βασικά στοιχεία της πειραματικής μουσικής» (Gottschalk 2016, 11-12).

Απροσδιοριστία μπορούμε να έχουμε όταν ο συνθέτης επιλέγει να εισάγει το στοιχείο της τυχαιότητας στα έργα του, αφήνοντας μια παράμετρο να καθοριστεί από ένα τυχαίο γεγονός, όπως η ρίψη ενός ζαριού για παράδειγμα (Gottschalk 2016). Μπορεί να παρατηρηθεί όταν ο συνθέτης θέτει σε κίνηση ένα ηλεκτρονικό σύστημα εγγενούς απροσδιοριστίας, το οποίο είναι ρυθμισμένο με τέτοιο τρόπο ώστε να παράγει απρόβλεπτο ηχητικό αποτέλεσμα, όπως για παράδειγμα το να εγείρεται ένας κύκλος feedback ως μέρος ενός έργου (Nyman 11, 139). Επίσης απροσδιοριστία έχουμε όταν ο συνθέτης μιμείται τη φύση στην πολυπλοκότητα της, εισάγοντας το στοιχείο του ταυτοχρόνου. Άλλος τρόπος να εκφραστεί η απροσδιοριστία είναι η απεστίαση της προσοχής από το ενικό συμβάν και αντίθετα η επιλογή του χάους ως *μοτίβο* λειτουργίας των επιμέρους στοιχείων ενός όλου. Υπάρχουν πολλά στοιχεία τα οποία συνιστούν την απροσδιοριστία όμως το σημείο στο οποίο θα σταθούμε στη συνέχεια, αφορά στη διαίρεση ανάμεσα σε συνθετική και εκτελεστική απροσδιοριστία (Nyman 2012, Lucier 2012, Gottschalk 2016).

### Απροσδιοριστία/ Ανοιχτή φόρμα

Το απροσδιόριστο μπορεί να έγκειται στην τύχη, στην υποκειμενικότητα του ανθρώπινου στοιχείου, στην αλληλεξάρτηση πολλών μεταβλητών στοιχείων όπως οι επιλογές των εκτελεστών, στο αδύνατο της επανάληψης, στο χειρισμό ηλεκτροακουστικού εξοπλισμού (Nyman 2011, 38-40), όμως σε κάθε περίπτωση είναι στην ευχέρεια του συνθέτη να το εισάγει, όπου και όπως επιθυμεί. Το να παραχωρεί ο συνθέτης μέρος από τη γνώση του και την εξουσία του να καθορίζει το κομμάτι στην απροσδιοριστία, είναι ο ορισμός της συνθετικής απροσδιοριστίας. Με άλλα λόγια η συνθετική απροσδιοριστία είναι ένας τρόπος σύνθεσης όπου ο συνθέτης, οργανώνει το αποτέλεσμα ή το υλικό της σύνθεσης του βάση μιας απροσδιόριστης παραμέτρου, π.χ. τυχαιότητας.

«Ο Cage ήθελε με αυτό τον τρόπο να φτιάξει μια σύνθεση ελεύθερη από προσωπικές προτιμήσεις, έξω από τις μουσικές παραδόσεις και κυρίως ελεύθερη από ψυχολογικές επιρροές» (Lucier 2012, 16).

Είναι όμως αυτή η σύνθεση «ελεύθερη από προσωπικές προτιμήσεις» ή αποτελεί εν τέλει την προσωπική προτίμηση του συνθέτη;

Αν *σπρώξω* αυτή την άγνοια και τον μη έλεγχο των ρυθμιστικών παραμέτρων, από το αποτέλεσμα στη διαδικασία, έρχεται να συμβεί η εκτελεστική απροσδιοριστία. Δηλαδή, η εκτελεστική απροσδιοριστία αφορά σε μια μεγαλύτερη παραχώρηση χώρου από το συνθέτη στην ερμηνεία. Η σύνθεση όχι μόνο δεν καθορίζει το αποτέλεσμα της δικής της συνθετικής διαδικασίας, αλλά δεν καθορίζει ούτε τη διαδικασία της ερμηνείας.

«Η εκτέλεση μιας σύνθεσης που δεν καθορίζει ούτε καθορίζεται από την εκτέλεση της είναι αναγκαστικά μοναδική» (Nyman 2012, 43).

Όμως, παρατηρώ κι εδώ πως, η έννοια της εκτελεστικής απροσδιοριστίας φαίνεται να βρίσκεται κι αυτή στις επιλογές του συνθέτη. Ακόμα δηλαδή και αν φαίνεται να είναι η απελευθέρωση της ερμηνείας, γίνεται υπό την καλή θέληση του συνθέτη. Πως όμως γίνεται να απελευθερωθεί η μουσική από την πρόθεση του συνθέτη; Πως γίνεται όχι να αυτο-αναιρεθεί ο συνθέτης, αλλά να υπάρξει σε μια μη ιεραρχική σχέση ως προς το έργο και την ερμηνεία; Το στοιχείο εκείνο που περιγράφει το έργο εντός του οποίου η σύνθεση και ερμηνεία νοθεύονται η μια από την άλλη, συμπλέκονται και είναι δύσκολο να πεις σε ποιον ανήκει το έργο και σε ποιον η ιδέα, είναι η ανοιχτή φόρμα (Nyman 2012).

Στο πειραματικό πεδίο λοιπόν συναντάμε και έργα ανοιχτής φόρμας. Ό Wolff σημειώνει πως «η φόρμα είναι η διάρκεια του προγραμματισμένου χρόνου» (Nyman 2012, 45). Ο Cardew μας λέει πως ένα κομμάτι/έργο είναι απροσδιόριστο όταν η φόρμα του καθορίζεται από τους εκτελεστές (Cardew 1961, 21). Και έτσι, μέσα από αυτό το θολό τοπίο, όπου η απροσδιοριστία και οι διαβαθμίσεις της μπερδεύονται, βλέπουμε μια από τις πρώτες δυσκολίες στο να ορίζεις πράγματα στην πειραματική μουσική.

Για να γίνει περισσότερο σαφής η απροσδιοριστία θα αναφέρω μερικές πληροφορίες και παραδείγματα από το John Cage μιας και είναι από τους πρώτους που ασχολήθηκαν με την απροσδιοριστία και την «αμοιβαία λήψη αποφάσεων» (Gottschalk 2016, 22).

Ο Cage αφού περιγράφει πως το κυρίαρχο στοιχείο στη δυτική μουσική είναι η τονικότητα, επιθυμεί να κινηθεί στην αντίθετη κατεύθυνση και να ορίσει ως κυρίαρχο στοιχείο το χρόνο (Cage 1961, 13). Αυτός ο χρόνος είναι ένα πεδίο εντός του οποίου προσφέρεται η ελευθέρια κίνησης (Nyman 2012,



36). Αυτή η περιγραφή αναδεικνύει το πως η απροσδιοριστία εισήλθε ως μουσική πρακτική σταδιακά μέσω των ρυθμικών δομών του Cage. Αυτό συνηγορεί επίσης στο ότι ήταν εκείνος που εισήγαγε πρώτος αυτή την έννοια. Το πρώτο λοιπόν παράδειγμα που θα παραθέσω είναι το 4'33".

Η «θέαση μιας παρουσίας» μετατοπίζει την «ακρόαση μιας απουσίας» στο σιωπηλό κομμάτι 4' 33" (Nyman 2012, 117). Και οντως έτσι έγινε, καθώς η σιωπή χρησιμοποιήθηκε ως 'πρώτο' υλικό ή πιο σωστά ως οδηγία στο 4'33" και αυτό είχε ως αποτέλεσμα μια μετατροπή της αντίληψης ως προς τη μουσική και τον ήχο.

Πιο συγκεκριμένα το 4'33" είναι ένα τριμερές έργο όπου η παρτιτούρα είναι γραμμένη με *διευρυμένη* σημειογραφία. Τα μέρη έχουν τη λατινική αρίθμηση (I,II,III) και την οδηγία *TACET*. Η πρώτη εκτέλεση έγινε από τον David Tudor το 1952, οι οδηγίες για τον εκτελεστή ήταν εξαιρετικά σαφείς και ο ρόλος του περιορισμένος στο να διαχωρίσει τα μέρη και να παραμείνει σιωπηλός. Η πρώτη εκτέλεση του 4'33" ήταν ριζοσπαστική αν σκεφτούμε τις αντιδράσεις του κοινού, επαναπροσδιόρισε την έννοια της μουσικής, ως προς την τυπική συναυλιακή ταυτότητα που είχε τότε και κατά κάποιο τρόπο αποτέλεσε το εναρκτήριο σημείο της πειραματικής μουσικής.

Βλέπουμε την αντίθεση: η διαδικασία της εκτέλεσης είναι σταθερή, ωστόσο οι ήχοι που συμβαίνουν εντός του κομματιού εξαρτώνται από τις αντιδράσεις του κοινού και άρα είναι απροσδιόριστοι. Αυτός είναι και ένας από τους στόχους του Cage, να φέρει το εξω-μουσικό στοιχείο στο προσκήνιο. Το απροσδιόριστο λοιπόν βρίσκεται στο αποτέλεσμα. Το 4'33" είναι ένα κομμάτι συνθετικής απροσδιοριστίας.

Επόμενο παράδειγμα για να πλησιάσουμε λίγο περισσότερο στα ζητήματα που εγείρει η απροσδιοριστία είναι το *Variations II*, το οποίο επέλεξα γιατί ο εκτελεστής του David Tudor αναδεικνύει τη θέση της ερμηνείας μέσα στην απροσδιοριστία μέσα από μια φράση του: «Ελπίζω [μας λέει] να επηρεάζω κι εγώ έστω το όργανο».

Το *Variation II* (Pritchett 2000) αποτέλεσε ένα από τα πιο αφηρημένα έργα του Cage ως προς την παρτιτούρα του από το 1958 ως το 1961. Δημιουργήθηκε το 1961 και θεωρήθηκε εξαιρετικά καινοτόμο ως προς την σημειογραφία του (αποτελούμενη από σημεία και γραμμές). Στο έργο υπάρχουν 9 διαφάνειες: πέντε από αυτές είναι μικρές και τετράγωνες με μια μοναδική κουκίδα τυπωμένη μέσα σε αυτά και οι άλλες έξι είναι ορθογώνιες με μια μονάχα γραμμή. Αυτό είναι το υλικό που πρέπει να οργανωθεί πριν την εκτέλεση. Ύστερα, η βασική του ιδέα, βρίσκεται στη μετάφραση και νοηματοδότηση των αποστάσεων ανάμεσα στα στοιχεία που αποτελούν την

παρτιτούρα, τα σημεία και τις γραμμές δηλαδή. Κατόπιν μέτρησης αυτές οι αποστάσεις αντιπροσωπεύουν μια μουσική παράμετρο. Με άλλα λόγια, οι αποστάσεις καθορίζουν τις μουσικές παραμέτρους.

Ο David Tudor παρουσίασε μια υλοποίηση του εν λόγω έργου το 1961 για ενισχυμένο πιάνο. Όπως λέει σύμφωνα με τις σημειώσεις του για την εκτέλεση του, αυτή δεν είναι μια παρτιτούρα για πιάνο που τυχαίνει να είναι ενισχυμένο:

«Η υλοποίηση του Variations II, εξελίχθηκε από την απόφαση μου να χρησιμοποιήσω ενισχυμένο πιάνο, ως ηλεκτρικό όργανο, του οποίου τα χαρακτηριστικά προσανατόλισαν την μετάφραση των 6 παραμέτρων που ενυπήρχαν στο υλικό που παρείχε ο συνθέτης» (Pritchett 2000).

Ήταν σαφές πως ο Tudor έβλεπε το ενισχυμένο πιάνο ως κάτι μεγαλύτερο από το άθροισμα των μερών του (πιάνο και ηλεκτρονικές συσκευές), δηλαδή, ως ένα ηλεκτρικό όργανο στην ολότητα του με τα δικά του χαρακτηριστικά.

Το πιάνο κατά την εκτέλεση ήταν ενισχυμένο με τρεις διαφορετικούς τρόπους: Πρώτον, τοποθετήθηκαν μικρόφωνα πάνω και κάτω από το πιάνο, και δεύτερον συνδέθηκαν μικρόφωνα επαφής πάνω στο πιάνο, ή σε κινουμένους «οδοντωτούς μηχανισμούς» που χρησιμοποιούνταν απευθείας στις χορδές του πιάνου. Εν τέλει ο Tudor χρησιμοποίησε βελόνες από φωνόγραφο οι οποίες 'γρατζουνούσαν' τις χορδές το πιάνου ή μπορούσαν να τοποθετηθούν με τέτοιο τρόπο ώστε να ελέγχουν τις δονήσεις των χορδών. Το σήμα από όλα τα μικρόφωνα ενισχυόταν και αναπαραγόταν από τα ηχεία στον ίδιο χώρο που ήταν το πιάνο. Το πεντάλ του πιάνου ήταν πατημένο σε όλη τη διάρκεια ώστε οι χορδές να πάλλονται δίχως απόσβεση.

Φυσικά όλη αυτή η διαδικασία είχε ως αποτέλεσμα μια σειρά από λούπες μέσω της ανάδρασης. Τα μικρόφωνα λάμβαναν το σήμα από τις χορδές, τα ηχεία επέστρεφαν αυτό το αποτέλεσμα, τα μικρόφωνα άμεσα λάμβαναν το σήμα που επέστρεφε, ενώ ταυτόχρονα οι χορδές συντονίζονταν εκ νέου από τον ήχο που δέχονταν συμβάλλοντας στο νέο ηχητικό συμβάν, ως μία κυκλική διαδικασία πρόσθεσης ήχου. Το πολυεπίπεδο φάσμα που προέκυπτε ήταν αδύνατο να προβλεφθεί πλήρως, πόσο μάλλον να ελεγχθεί. Η ίδια η ενίσχυση ήταν η μέθοδος από την οποία πρόκυπτε το στοιχείο της απροσδιοριστίας. Ο Tudor, όπως είδαμε, έλεγε αστεειευόμενος πως το μόνο που ελπίζει είναι να επηρεάζει κι αυτός έστω λίγο το όργανο καθώς είχε επίγνωση πως το μεγαλύτερο μέρος του ήχου

ήταν εκτός του δικού του ελέγχου. Μάλιστα αυτό το στοιχείο της αδύνατης πρόβλεψης, ήταν το καθοριστικό σημείο της εκτέλεσης του Tudor.

Στις σημειώσεις του Tudor βρέθηκαν οι δικές του ερμηνείες και συστηματοποιήσεις πάνω στο υλικό και τις παραμέτρους που επιθυμούσε ο Cage, οι οποίες παρέχουν από μόνες τους ένα είδος σημειογραφίας. Ανοιχτές και διφορούμενες, αποτέλεσαν ένα βέβαιο τρόπο να χα(ω)θεί κανείς και να εξερευνήσει τις μουσικές δυνατότητες του οργάνου και του ήχου μέσα σε ένα απρόβλεπτο ηλεκτρονικό περιβάλλον. Έτσι, η ερμηνεία του ήταν περισσότερο οι πράξεις του παρά το αποτέλεσμα αυτών. Ήταν περισσότερο τα μέσα που χρησιμοποίησε παρά η δομή τους.

Ως αποτέλεσμα όλων αυτών και λαμβάνοντας υπόψιν την καθοριστικής σημασίας επιλογή του Tudor να ενισχύσει το πιάνο εγείρεται το ερώτημα στους θεωρητικούς εάν αυτή η εκτέλεση ήταν το πρώτο έργο που συνέθεσε ο Tudor, μιας και πληρούσε τα δικά του χαρακτηριστικά και δομήθηκε πάνω στις δικές του μουσικές επιλογές. Ακόμα τίθεται υπό ερώτηση το σε ποιο βαθμό ανήκει αυτό το έργο στον John Cage (Pritchett 2000).

### Η πειραματική σημειογραφία

Το ασταθές στοιχείο της ανοιχτότητας της φόρμας, έπρεπε κάπως να καταγραφεί ή πιο σωστά να ενσωματωθεί ως επιθυμητό και αυτό δε θα μπορούσε να συμβεί παρά με τη χρήση διαφορετικής σημειογραφίας. Η σημειογραφία όχι μόνο άλλαξε μέθοδο αλλά και λειτουργία: η παρτιτούρα έπαψε να περιλαμβάνει την καθιερωμένη μουσική γλώσσα των φθόγγων και του πενταγράμμου και διευρύνθηκε περιλαμβάνοντας νέα σημειογραφικά σύμβολα, λεκτικές εντολές πέραν των επεξηγηματικών οδηγιών, σημεία πολλαπλών αναγνώσεων και άλλα. Ως προς τη λειτουργία της, αντίθετα με την παρελθοντική πιστή αναπαράσταση ήχων, πλέον περιλάμβανε την καταγραφή των ιδεών, υπονοώντας την ταυτόχρονη ανοιχτότητα της πρόσληψης και ερμηνείας τους. Η πειραματική σημειογραφία μας ωθεί στην ανακάλυψη υλικού και στην εφεύρεση της φόρμας (Haubenstock-Ramati & Freeman 1965, 41).

Μας λέει ο Goodman πως, «μια παρτιτούρα πρέπει, όχι μόνο να καθορίζει με μοναδικό τρόπο την τάξη των εκτελέσεων του έργου, αλλά και να καθορίζεται η ίδια με μοναδικό τρόπο από μια δεδομένη εκτέλεση και ένα δεδομένο σημειογραφικό σύστημα» (Goodman 2005, 189). Βλέπουμε από αυτό του τον ορισμό, τη σταθερότητα της έννοιας της παρτιτούρας στην οποία αντιτίθεται η πειραματική παρτιτούρα. Στην ίδια γραμμή, έχει ενδιαφέρον η διάκριση που κάνει ο Goodman, περί αλλογραφικών και αυτογραφικών τεχνών. Αυτογραφικές είναι οι τέχνες που επιδέχονται

πλαστογραφία και έχει σημασία η διάκριση ανάμεσα στο πρότυπο και το πλαστό, όπως π.χ. συμβαίνει στην ζωγραφική. Αντίθετα, αλλογραφικές είναι οι τέχνες όπως η μουσική, που κάθε εκτέλεση είναι νέα υλοποίηση του έργου. Μπορούμε να σκεφτούμε αυτό το διαχωρισμό, έχοντας επίγνωση ότι δεν είναι απόλυτη η κατηγοριοποίηση, και υπάρχουν εξαιρέσεις, ως εξής: Οι αλλογραφικές τέχνες, πιο συγκεκριμένα η μουσική, είναι τέχνη των δυο σταδίων της Σύνθεσης – Ερμηνείας. Αντίθετα η ζωγραφική είναι τέχνη του ενός σταδίου (Goodman 2005, 168-169).

#### Γραφικές παρτιτούρες

Όμως, με βάση τα παραπάνω, που αποτελούν επεξηγήσεις πάνω στην ιδέα της παρτιτούρας της κλασικής δυτικής μουσικής παράδοσης, οι γραφικές παρτιτούρες αποτελούν ένα σκάνδαλο, μιας και θα μπορούσαμε να πούμε συνδυάζουν τα αντίρροπα: τη ζωγραφική και τη μουσική. Το βασικό ζήτημα τους είναι ότι δεν πληρούν το κριτήριο επανακτησιμότητας, ούτε αυτό της συμμόρφωσης. Δηλαδή δεν μας οδηγεί η συγκεκριμένη εκτέλεση στην συγκεκριμένη παρτιτούρα, ούτε η συγκεκριμένη παρτιτούρα σε συγκεκριμένη εκτέλεση, άρα είναι κάπως παράδοξο σύμφωνα με τον Goodman, να μιλάμε για σημειογραφικές παρτιτούρες (Βλαγκόπουλος 2012, 39).

Έτσι, οι παρτιτούρες λαμβάνουν μια συμμετοχική μορφή, κατά την οποία οι εκτελεστές αλλά και οι ακροατές (είτε έχουν πρόσβαση στην παρτιτούρα είτε μόνο στο αποτέλεσμα της εκτέλεσης της), συμφωνούν πως θα διανύσουν αυτόν το δρόμο της εκτέλεσης/ακρόασης δίχως να ξέρουν από πριν που θα καταλήξουν, ούτε όμως και πως θα επιστρέψουν εκεί από όπου ξεκίνησαν, αν υπάρχει μια τέτοια επιστροφή. Όπως μας γράφει ο Βλαγκόπουλος, παραθέτοντας τον Deleuze, αλλάζει η αντίληψη περί μουσικού έργου «η οποία θα αντικαθιστά την έννοια της ταυτότητας με μια φιλοσοφία του γίνεσθαι» (Βλαγκόπουλος 2012, 40). Και αυτό μας θυμίζει την αρχική διάκριση που κάναμε στην έναρξη του κεφαλαίου: Η πειραματική μουσική ως προς το παρελθόν, ως προς την avant-garde και ως προς τον 'εαυτό' της. Το γίνεσθαι αφορά στην επιτελεστικότητα της πειραματικής μουσικής, δηλαδή στο να γίνεσαι, ενώ η ταυτότητα στην παράδοση της κλασικής μουσικής και της avant-garde (Nyman 2012, 42, Bonds 2014, 7).<sup>7</sup>

Είναι η ίδια οντολογική αλλαγή για την οποία κάνει λόγο ο Piekut,<sup>8</sup> κατά την οποία φεύγουμε από το «αναπαραστατικό και κινούμαστε προς το επιτελεστικό» (Piekut 2011, 7). Έχουμε πλέον να

---

<sup>7</sup> «The legacy of Haydn, Mozart, and early Beethoven was something to be preserved and extended».

<sup>8</sup> «The fundamental ontological shift that marks experimentalism as an achievement is that from representationalism to performativity».

κάνουμε με μια νέα αντίληψη της μουσικής ύλης κατά την οποία χάνεται η διάκριση υποκειμένου – αντικειμένου και απορρίπτεται η λειτουργία μέσω «οριοθετημένων σταθερών μουσικών μορφών» (Βλαγκόπουλος 2012) όπως μας λέει η κλασική δυτική μουσική παράδοση.

Χαρακτηριστικό έργο γραφικής παρτιτούρας του συνθέτη Earle Brown με εξαιρετικά διευρυμένο πλαίσιο εκτέλεσης ήταν το *Folio: December 1952*, κατά το οποίο μια γραφιστική φόρμα προσκαλούσε τα άτομα που το εκτελούν να αποφασίσουν για τα 31 οριζόντια και κάθετα ορθογώνια τα οποία με μια πρώτη ματιά φαίνεται σα να εικονοποιούν το χάος ή μια μορφή σύμπαντος και το *Four systems* (1954) στο οποίο τα γραφιστικά ορθογώνια ήταν οργανωμένα σε συστήματα. Και στις δυο περιπτώσεις τα άτομα που το εκτελούσαν καλούνταν να λάβουν την απόφαση της μετρικής του κλίμακας, τον προσανατολισμό της παρτιτούρας· το εύρος των πιθανών εκβάσεων είχε μεγάλες αποκλίσεις στις νοηματοδοτήσεις των ορθογωνίων (Brown 2008, 6). Το ενδιαφέρον και το πιο καινοτόμο αφορούσε στον τρόπο με τον οποίο το κομμάτι έθετε τους εκτελεστές στη θέση να κάνουν ερωτήσεις και να απαντήσουν ύστερα σε αυτές. Οι ερωτήσεις πρόδιδαν τα στοιχεία τα οποία είναι απαραίτητα για τον εκτελεστή/εκτελέστρια πριν ξεκινήσει να παίζει μια μουσική, ενώ οι απαντήσεις, τα χαρακτηριστικά της αισθητικής, τις προθέσεις του και την επιθυμία του από και για το μουσικό γεγονός την κάθε φορά. Σε ένα τέτοιο υλικό καλούνταν να οργανώσουν την σχετικότητα του χρόνου, ανάμεσα στις συνθήκες ήχου και στις συνθήκες σιωπής, αλλά και τη σχετικότητα των εντάσεων σε αλληλεπίδραση και σύγκριση. Έπρεπε γενικότερα να συναχθεί ένας κοινός κώδικας, άξονας αναφοράς, πάνω στον οποίο θα τοποθετούνταν οι πληροφορίες που μας έδινε το κομμάτι και με βάση τον οποίο θα ερμηνευόταν τα δεδομένα. Ωστόσο, ακόμα και ο εν λόγω άξονας τέθηκε υπό αμφισβήτηση, μιας και ήταν κι αυτό ένα ερώτημα, το εάν ο άξονας αναφοράς θα ήταν σταθερός και αμετάκλητος σε όλη τη διάρκεια του κομματιού (Nyman 2011, 96-100, Brown 2008).

Ο Brown στράφηκε στο παράδοξο του ελέγχου. Η ανοιχτή φόρμα που παρουσιαζόταν ως συνθετική επιλογή και μέσο διασύνδεσης των συντελεστών (Brown 2008, 6),<sup>9</sup> παρουσίαζε σημεία ελέγχου και μη ελέγχου καθορισμού της σημειογραφίας και της εκτέλεσης. Τον αυθορμητισμό και την κινητικότητα της δουλειάς του, τα εμπνεύστηκε από τους Calder και Pollock (Gombrich 1996, 602)<sup>10</sup>, στους οποίους είδε την δημιουργικότητα της διαδικασίας κατασκευής, την κυμαινόμενη υπόσταση του έργου και την αμεσότητα. Πιο συγκεκριμένα ο Brown μιμήθηκε τα mobiles (Gombrich 1996,

---

<sup>9</sup> «I am [interested] in the piece (...) which can exist between sympathetic and reasonable kinds of people».

<sup>10</sup> Jackson Pollock (1912 - 1956). Αμερικανός ζωγράφος, ένας από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του αφηρημένου εξπρεσιονισμού. «Ζωγραφική της δράσης»

584)<sup>11</sup> του Calder (Gombrich 1996, 584 & Stefanou 2017, 115),<sup>12</sup> κατασκευάζοντας ρυθμικά πρότυπα και συναρμολογώντας τα κατόπιν (Nyman 2011, 96-97).

### Λεκτικές παρτιτούρες

Λεκτικές είναι οι παρτιτούρες που χρησιμοποιούν ως υλικό λέξεις αντί για σύμβολα. Οι λεκτικές παρτιτούρες έχουν το πλεονέκτημα ότι είναι προσβάσιμες σε ανθρώπους που δε μπορούν να διαβάσουν δυτική μουσική σημειογραφία. Επίσης αυτή η σημειογραφία μπορεί να μιμηθεί τεχνικές και μεθόδους από άλλους τομείς όπου χρησιμοποιείται η γλώσσα, όπως η ποίηση, η λογοτεχνία ή τα διάφορα εγχειρίδια οδηγιών. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό της είναι ότι παρέχει γλωσσική δυναμική: ακρίβεια – γενίκευση (Lely & Saunders 2012, 24) αλλά και άλλα γλωσσικά κεκτημένα όπως π.χ. μεταφορές (Goodman 2005, 115).

Η λεκτική σημειογραφία ως γλώσσα συμβόλων φέρει διάφορα χαρακτηριστικά. Πιο συγκεκριμένα ένας τρόπος για να αναλύσουμε και να κατηγοριοποιήσουμε τις λεκτικές παρτιτούρες αφορά στη λειτουργία τους και το είδος τους. Κάποιες είναι αφηγηματικές ή περιγραφικές, προσομοιάζουν σε σενάρια ταινιών και άλλες είναι περισσότερο προστακτικές ή κανονιστικές έχοντας τη μορφή ασκήσεων. Ένα άλλο στοιχείο είναι το συντακτικό τους και πως γίνεται η χρήση του λόγου: άλλοτε υπό μια πιο ποιητική μορφή και άλλοτε υπό πεζό ύφος. Ακόμα οι γραμματικοί χρόνοι που επιλέγονται έχουν σημασία (παρόν, παρελθόν, μέλλον). Επιπλέον, το περιεχόμενο μπορεί να βρίσκεται στη μορφή κλειστών δηλώσεων, ανοιχτών ερωτήσεων, σύντομων φράσεων, ολοκληρωμένων προτάσεων, με ρήματα ή χωρίς και τέλος με ή χωρίς στίξη και υπό συγκεκριμένη μορφοποίηση (Στεφάνου 2018). Ένα άλλο στοιχείο μελέτης βρίσκεται στο *χρόνο της παρτιτούρας* και στον πραγματικό χρόνο. Το με ποια σειρά κινείται το περιεχόμενο της παρτιτούρας, ο βαθμός παρουσίας της παρτιτούρας κατά την εκτέλεση (είναι εκτενής; Χρειάζεται να τη συμβουλευόμαστε συνέχεια;) και η χωροχρονική απαίτηση που έχει (το να είναι μέρος των οδηγιών, δηλαδή η εκτέλεση να λάβει χώρα σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο), είναι μερικές ακόμη λεπτομέρειες μιας δεύτερης ανάγνωσης (Στεφάνου 2018).

Ύστερα αξιοσημείωτη είναι η θέση του υποκειμένου το οποίο λαμβάνει πολλούς ρόλους: Αρχικά ένα ζήτημα είναι το πως οι ρόλοι ερμηνείας, σύνθεσης και ακρόασης υπάρχουν και ορίζονται μέσα στην παρτιτούρα. Έπειτα παρατηρείται η απεύθυνση της παρτιτούρας και το περιεχόμενο αυτής, σημεία

---

<sup>11</sup> Είδος κινητικού γλυπτού που δημιουργείται με βάση την ισορροπία.

<sup>12</sup> Alexander Calder (1898 - 1976). Αναγνωρίζεται ως ένας από τους πιο σημαντικούς γλυπτές του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

τα οποία δεν συμπίπτουν κατ' ανάγκην. Επιπλέον, προσδιορίζεται το πόσα πρόσωπα προβλέπονται και εάν ενθαρρύνονται ή αποκλείονται από τις διαδικασίες που τίθενται. Στη συνέχεια οι διευρυμένες παρτιτούρες θέτουν και περιλαμβάνουν μια συγκεκριμένη ατμόσφαιρα. Άλλες έχουν διάθεση εσωστρέφειας και περισυλλογής και άλλες είναι περισσότερο εκφραστικές και εξωστρεφείς. Το ύφος επίσης μπορεί να είναι σοβαρό, ειρωνικό και οι δράσεις κυριολεκτικές ή συμβολικές. Τέλος οι παρτιτούρες αυτές μπορούν να ορίζουν τον τόπο και το πλαίσιο. Εάν δηλαδή προσδιορίζεται η πραγμάτωση του έργου να συμβεί υπό συγκεκριμένες συνθήκες σε επιλεγμένο χώρο, δημόσιο, ιδιωτικό, συναυλιακό, σχολικό και άλλους (Lely & Saunders 2012).

#### Λεκτική σημειογραφία και γλώσσα

Ο Goodman μας λέει πως «η μεταφορική εφαρμογή, (...) μιας ετικέτας σε κάποιο αντικείμενο αψηφά έναν προηγούμενο ρητό σιωπηρό αποκλεισμό αυτού του αντικειμένου από αυτή την ετικέτα.» Που σημαίνει πως όταν προσδίδεται σε ένα αντικείμενο ένα μεταφορικό χαρακτηριστικό, άμεσα υπονοείται πως αυτό το αντικείμενο, στο κυριολεκτικό επίπεδο, δε συνδέεται με το χαρακτηριστικό. Η μεταφορά στην αρχή της ζωής της, δημιουργεί μια ένταση η οποία με τον καιρό κατευνάζεται (Goodman 2005, 110).

Εδώ μπορεί να γίνει μια αναλογία: Αναφέρομαι στη μεταφορά για να αναδείξω πως οι λεκτικές παρτιτούρες είναι μια τέτοιου τύπου μεταφορά. Όπως η έννοια μιας λέξης κατά το μεταφορικό σχήμα λόγου αλλάζει πεδίο εφαρμογής (Goodman 2005)<sup>13</sup> έτσι, και η έννοια της γλώσσας, συνολικά, όταν γίνεται υλικό σημειογραφίας αλλάζει πεδίο έκτασης. Κατ' αναλογία αυτό θα πρέπει να σημαίνει πως η μουσική αντιστέκεται στη γλώσσα.

Αυτή η παρατήρηση στη σύνδεση γλώσσας και λεκτικής παρτιτούρας, μας επιτρέπει να δούμε την σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα τους. Η γλώσσα αλλάζει πεδίο εφαρμογής και προκύπτει το ερώτημα, μπορούμε ακόμα να την αποκαλούμε γλώσσα; Από την άλλη η καλλιτεχνική συμπεριφορά, η ερμηνεία, ακολουθεί οδηγίες γλωσσικού τύπου· πλέον η ερμηνεία μεταβαίνει σε ένα στάδιο ύστερο (μεταγενέστερο) της αποκρυπτογράφησης της φθογγικής γλώσσας. Εντός αυτού του πλαισίου η μουσική συμπίπτει με τον αλφαριθμητισμό; Φυσικά τέτοιου είδους ερωτήματα δεν χρειάζεται να απαντηθούν οριστικά, πόσο μάλλον στο πλαίσιο μιας τέτοιας εργασίας. Στην

---

<sup>13</sup> Ο Goodman αναφέρεται σε αυτό ως έναν ανανεωτικό δεύτερο γάμο.

πραγματικότητα απλά αναδεικνύουν το ενδιαμέσο πεδίο στο οποίο μετακινούνται (και) η μουσική και η γλώσσα.

Τέλος, αυτή η αναλογία μας δείχνει το ριζοσπαστικό στοιχείο στη σύλληψη της ίδιας της έννοιας της λεκτικής παρτιτούρας. Ήδη από την απόλυτη μουσική, υπονοούνταν πως είναι προβληματικό να συνυπάρχουν στο ίδιο πεδίο η μουσική και ο λόγος (Bonds 2014). Υπήρχε ολόκληρη παράδοση της απόλυτης μουσικής του 19<sup>ου</sup> αιώνα που έβρισκε προβληματικό μέχρι και το πρόγραμμα μιας συναυλίας (Hanslick 2003). Έπειτα η λεκτική παρτιτούρα είναι σα να προκαλεί όλους όσους συμφωνούν με τον Adorno πως «η μουσική μοιάζει με γλώσσα (...) αλλά δεν ταυτίζεται με τη γλώσσα» (Adorno 1997, 13), αυτο συμβαίνει πιθανότατα επειδή η λεκτική παρτιτούρα δημιουργείται ανάμεσα στη γλώσσα και τη μουσική. Έχει η μουσική έννοιες ή αυτό είναι κεκτημένο της γλώσσας; Έχει η μουσική πρόθεση ή αυτή είναι κεκτημένο της γλώσσας; (Adorno 1997).<sup>14</sup>

Όντως, λοιπόν, η προσέγγιση μας, από τη θέση της ακρόασης και της εκτέλεσης, στη λεκτική παρτιτούρα, προϋποθέτει άλλες διαθέσεις: Το έργο ως ένα 'έγγραφο' ή μια κατάσταση υβριδική, εντός της οποίας η ερμηνεία αναλαμβάνει να συνθέσει να ολοκληρώσει και να δημιουργήσει νέες εννοιολογικές διασταυρώσεις, είτε αποσυνθέτοντας το δοσμένο υλικό, είτε αναλύοντας το (Halliday 2004, 24).<sup>15</sup> Αυτή η αποσύνθεση [unpacking] παγιωμένων εννοιολογικών μεταφορών, ως τρόπος ακρόασης είναι εξίσου δημιουργική με την κατασκευή πρωτότυπων εννοιών (Stefanou 2017, 108-109).

Ένα σχετικό παράδειγμα λεκτικής παρτιτούρας είναι το Ear Piece της Pauline Oliveros (Lely & Saunders 2012, 377). Το κομμάτι αυτό αποτελείται από δεκατρείς κλειστές και ανοιχτές ερωτήσεις. Μια πρώτη βασική ιδέα που εισάγει, είναι ο διαχωρισμός ανάμεσα στο listening και το hearing. Αν θέλαμε να εντοπίσουμε τη διάφορα τους στα ελληνικά θα έλεγα πως το πρώτο αφορά στην ακρόαση/παρακολούθηση και το δεύτερο στην ακρόαση ως πρόσληψη (Oliveros 2005, xxii).<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Για περισσότερα επ' αυτού μπορεί καμία να κοιτάξει την «κοινωνιολογία της μουσικής» (Adorno 1997).

<sup>15</sup> «Structural operations — inserting elements, ordering elements and so on — are explained as realizing systemic choices. So, when we analyze a text, we show the functional organization of its structure (...) Realization derives from the fact that a language is a stratified system» Εδώ παραθέτουμε γλωσσική αναλογία, διότι η αναφορά στη γλώσσα την θεωρεί ως εσωτερική του αντικειμένου και όχι ως εξωτερική εξολοκλήρου ανεξάρτητη δομή.

<sup>16</sup> «To hear is the physical means that enables perception. To listen is to give attention to what is perceived both acoustically and psychologically».



Πως εκτελείται όμως, ένα τέτοιο κομμάτι που περισσότερο μοιάζει με πνευματική άσκηση ή και συνέντευξη; Η ίδια η Oliveros μας λέει πως το *Ear Piece*

«μπορεί να εκτελεστεί ως μια σειρά ερωτήσεων σε μια ομάδα ανθρώπων για την πνευματική τους ευχαρίστηση, ή και γραπτώς καθώς κάποιος θα διαβάσει τις ερωτήσεις ή οι ερωτήσεις απλώς θα είναι προσβάσιμες μέσω κάποιου προτζέκτορα ή μιας ηχογράφησης. Η καλύτερη σκέψη είναι η δράση ως συνέντευξη, το υλικό της οποίας θα ηχογραφηθεί και ύστερα θα επεξεργαστεί στο στούντιο» (Lely & Saunders 2012, 376).

Περνώντας από το στάδιο της αμιγώς οργανικής μουσικής σε αυτό των εξωμουσικών ήχων, μέχρι εκείνο το στάδιο της δραστηριότητας η οποία μπορεί να υπαχθεί στη μορφή της παρτιτούρας, μετακινείται και η στερεωμένη ιδέα που είχαμε για την έννοια του έργου από την κλασική μουσική. Είναι αυτή η ανοιχτότητα στο καινούργιο, το αταυτοποίητο για την οποία κάνει λόγο ο Βλαγκόπουλος (Βλαγκόπουλος 2012, 41). Μια τέτοια ανοιχτότητα υπονοεί μια διαδικασία σε κίνηση, όχι μια σταθερή ταυτότητα από και για τα έργα. Σύμφωνα μάλιστα με την Oliveros,

«ο σκοπός των ερωτήσεων είναι να θέσουν μια διαδικασία προσοχής σε κίνηση. (...) Οι εκτελέσεις μπορούν να ποικίλουν (...) όμως θα είναι σαφές πως πρόκειται γι' αυτό το κομμάτι (Oliveros 2005, 29 στο Lely & Saunders 2012, 377)<sup>17</sup> (...) Είτε εκτελείται εσωτερικά, είτε γραπτά ή προφορικά, ο στόχος θα συνεχίσει να βρίσκεται στη δραστηριότητα καθαυτή. Θα είναι ηχητικό από την άποψη του ότι ο ήχος και η ακρόαση θα υπάρχουν ενεργητικά και κατ' επανάληψη, ως εστία της προσοχής και ερέθισμα της συνειδητής επίγνωσης» (Oliveros 1984, 141 στο Lely & Saunders 2012, 378).<sup>18</sup>

### Πειραματική μουσική και *avant-garde*

Ο Nyman κάνει μια διάκριση της πειραματικής μουσικής από την *avant-garde* των Boulez, Ξενάκη Stockhausen και άλλων (Nyman 2012, 33). Από την άλλη ο Griffiths, περιγράφει πιο συγκεκριμένα μια πειραματική διάθεση ανοιχτή στην έρευνα και τη διαφορετικότητα, ως αντίθετη στην νέα και εγκεφαλική μουσική του «οργανωμένου ήχου», ως δυο παράλληλες τάσεις της εποχής, το πλαίσιο

---

<sup>17</sup> «According to the composer the aim of the questions, though, is 'to set an attention process in motion within a participant and among the group that can deepen gradually with repeated experience. A definitive performance can vary considerably even though the integrity of the guidelines will not be disturbed and the piece will be recognizable each time».

<sup>18</sup> «Whether *Ear Piece* is performed through a mental realisation, or as a written or spoken exercise, this aim is still embedded in the activity. It would be 'sonic' in the sense that sound and hearing, both active and receptive, are the foci of attention and stimuli of awareness».

της οποίας το αφήνει μεν κενό, υπονοεί ωστόσο μια πρώτη διαίρεση ανάμεσα σε πειραματική και avant-garde μουσική (Griffiths 1993, 199). Σύμφωνα πάντα με τον Griffiths, ο Cage «απέριψε την παράδοση<sup>19</sup>, προς μια κατεύθυνση απλοϊκότητας και ευρύτητας αντιλήψεων» (Griffiths 1993, 200). Αντίθετα στο ίδιο βιβλίο η avant-garde είναι η επανάσταση που «βασίστηκε λίγο έως πολύ στην παράδοση» (Griffiths 1993, 185), είναι ο «ριζοσπαστικός πειραματισμός» είναι «η νέα και εγκεφαλική μουσική, ο οργανωμένος ήχος» (Griffiths 1993, 199). Στον πρόλογο του βιβλίου του Nyman, ο David Nicholls μας λέει πως η πειραματική μουσική δεν εντασσόταν στην κλασική παράδοση ούτε και στην συνέχεια αυτής, την avant-garde, η οποία σταδιακά εισαγόταν στον ακαδημαϊκό χώρο. Αντίθετα ήταν μια μουσική χωρίς «θεσμική και ιδρυματική υποστήριξη» (Nicholls 1998 στο Στεφάνου 2012).

Αυτό, ίσως, που προκαλεί τη σύγχυση ανάμεσα στις δυο είναι η θεώρηση του Brian Eno ότι η πειραματική μουσική συνωστίζεται κυρίως στα άκρα του «μουσικού συνεχούς»: το άκρο της αισθητηριακότητας, του «ηχητικού απενοχοποιημένου βιώματος» από τη μία, και την θέση περί διανοητικής μουσικής που χαρακτηρίζεται από πνευματικότητα και φιλοσοφικές κατευθύνσεις από την άλλη (Eno στο Nyman 2012, 24). Αυτό συχνά μπερδεύει για το τι εμπίπτει ή όχι στην ιστοριογραφική παράδοση της δυτικής μουσικής. Όμως και πάλι, σύμφωνα με τον Cage, η διάκριση, «εξαρτάται από καθαρά μουσικά ζητήματα», και όπως συνεχίζει ο Feldman «το ενδιαφέρον έγκειται στην ομοιότητα τους» (Nyman 2012, 34).

Ποια είναι όμως η θεμελιώδης διαφορά μεταξύ των δυο θέσεων; Ο Joaquim M. Benitez μας λέει πως η θεμελιώδης διαφορά βρίσκεται στην πρόσληψη της φόρμας. Οι μουσικοί της avant-garde λειτουργούσαν με σταθερή δομή ενώ οι πειραματικοί προσέθεταν το στοιχείο της τυχαιότητας στις συνθέσεις τους (Benitez 1978, 64). Ύστερα, συνεχίζει πως ο όρος «avant garde» είναι μια ιστορική ετικέτα που χαρακτηρίζει μια ιστορική περίοδο αντίθετα δηλαδή με την πειραματική μουσική, που είναι ένα καλλιτεχνικό πεδίο (Benitez 1978, 65). Και βέβαια αυτό μας επαναφέρει στην πρώτη παράγραφο της παρούσας εργασίας: επεξηγείται γιατί υπάρχει αυτή η τάση να ιστορικοποιούμε την πειραματική μουσική· πρώτον, έχουμε μάθει να προσεγγίζουμε τα αντικείμενα μελέτης έτσι και δεύτερον συγχέουμε την πειραματική με την avant-garde. Έπειτα, συνεχίζει, η avant-garde χαρακτηρίζεται από το στοιχείο του καινούργιου. Εισάγει στην ιστορική ροή της δυτικής παράδοσης

---

<sup>19</sup> Με τον όρο Παράδοση εννοεί προφανώς τη Δυτική παράδοση, αντίθετα πιο πάνω οι ευπρόσδεκτες παραδόσεις στο πεδίο της πειραματικής μουσικής είναι οι παραδόσεις που βρίσκονται έξω από τον κυρίαρχο λόγο.

το καινούργιο, η πειραματική μουσική θα μπορούσαμε να πούμε εμείς, εισάγει το 'παράξενο', το παράδοξο. Η προθετικότητα της avant-garde εστιάζει στον έλεγχο του ήχου ακόμα και μέσω διευρυμένων τεχνικών (Benitez 1978, 66). Για την ιστορική avant-garde, γράφει ο Boulez στον Cage: "*il y a suffisamment d' inconnu*", υποστηρίζοντας πως η τυχαιότητα και το απροσδιόριστο πρέπει να ελέγχονται αυστηρά καθώς «*ήδη υπάρχουν αρκετά άγνωστα [σε μας]*» (Benitez 1978, 66).

Όμως, η πειραματική μουσική, που δεν είναι όλα αυτά που είναι η avant-garde, χαρακτηρίζεται από το απροσδιόριστο. Ίσως, θα λέγαμε, πως το άγνωστο γίνεται επιθυμητό όπως αντίστοιχα συμβαίνει με την έννοια της σιωπής στον Cage (Gottschalk 2016, 36). Αυτό το άγνωστο λοιπόν συστήνει και μια νέα καλλιτεχνική κατηγορία: τα intermedia.

### Intermedia

Με τον όρο Intermedia, ο Dick Higgins αναφέρεται στις πρακτικές που δεν εμπίπτουν στους κανονιστικούς ορισμούς των ιστορικά εγκαθιδρυμένων καλλιτεχνικών μορφών και χρησιμοποιούν πολλαπλά μέσα, προκειμένου να αφηγηθούν μια ιδέα. Ο ορισμός αυτός ήταν ο τρόπος «να στερεωθεί για μια στιγμή ένα τέτοιο έργο τέχνης προκειμένου να καταστεί προσβάσιμο στο κοινό· αλλιώς ήταν πολύ πιθανό να θεωρηθεί ως avant-garde: μόνο για ειδικούς» (Higgins 1983, 4). Τα intermedia υπήρχαν διαχρονικά, μας λέει ο Higgins, τα happenings, οι συνδυασμοί μουσικής και φιλοσοφίας, γλυπτικής και ποίησης και άλλοι «παράδοξοι» συνδυασμοί συνέβαιναν και πριν την εμφάνιση του όρου (Higgins 1983). Ο Hans Breder μάλιστα, υποστηρίζει πως είναι μια αυθόρμητη τάση των τεχνών και της φιλοσοφίας, που συμβαίνει και σήμερα (Breder & Raparport 2011, 17).

Για να μην τα μπερδέψω με τα μεικτά μέσα, τα intermedia συστήνουν νέες μορφές τεχνών, που βρίσκονται ανάμεσα στις καθιερωμένες. Στα intermedia, ή αλλιώς διαμεσικές τέχνες, έχουμε να κάνουμε ουσιαστικά με δημιουργίες με επίκεντρο το εννοιολογικό περιεχόμενο τους, οι οποίες συνθέτουν τα μέσα, αξιοποιώντας την δυνατότητα μιας διαλεκτικής σχέσης. Αντί, δηλαδή, για μια στατική αντίληψη, οι εν λόγω δημιουργίες εστιάζουν και προκαλούν τη ρευστή τοποθέτηση των συστατικών στοιχείων κατά την οποία τα όρια αυτών διαρρηγνύονται (Breder 2005, 52). Έχουμε να κάνουμε με ένα μείγμα [blend] εννοιολογικό αλλά και υλικό πολλές φορές: και είναι αυτό το μείγμα που μας θυμίζει τη διαδικασία προσέγγισης που περιγράψαμε πιο πάνω: από/ανά – σύνθεσης κατά την ερμηνεία/ακρόαση (Stefanou 2017).

Το πιο ενδιαφέρον συμβαίνει όταν οι συνδυασμοί των μέσων είναι ανορθόδοξοι, και δεν εμπίπτουν σε προϋπάρχουσες κατηγοριοποιήσεις. Αυτό μας θυμίζει τα όσα μας είπε ο Goodman για την έννοια

της μεταφοράς. Τα μέσα συν – τοποθετούνται κάνοντας ένα παρελθοντικό αντικείμενο να οικειοποιείται νέες τεχνολογίες, όπως και στη μεταφορά (Goodman 2005, 110). Οι λεκτικές παρτιτούρες λοιπόν συνιστούν ένα παράδειγμα intermedia (Stefanou 2017, 111)<sup>20</sup> και μάλιστα είναι αυτό που αποκαλούμε ως ένα «πετυχημένο» είδος Intermedia. Μια πετυχημένη Intermedia πρακτική, αυτοαναιρείται και παύει να είναι intermedia (Breder 2005, 53).<sup>21</sup> Άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα πέρα από τις λεκτικές παρτιτούρες αποτελεί η Performance art. Αρχικά ήταν μια περιεργη/άγνωστη καλλιτεχνική πρακτική ώσπου καθιερώθηκε αποκτώντας το δικό της όνομα, πλαίσιο και ιστορία (Higgins 1983), γεγονός βέβαια που αφομοιώνει την πρακτική (Στεφανου 2012, 15 στο Nyman 2012) και καταστελει τη ριζοσπαστικότητα της.

Τα intermedia λοιπόν, αποτελούν κεντρικό σημείο εξήγησης της πειραματικής μουσικής, τέτοιο ώστε να τη διαχωρίζει από την avant-garde και στο περιεχόμενο αλλά και στη φόρμα. Οι δημιουργίες αυτές που 'πέφτουν' ανάμεσα στα ήδη καθιερωμένα πεδία, συστήνουν τις 'διαμεσικές' τέχνες.

### Συμπεράσματα

Συνοψίζοντας, τα ερωτήματα του κεφαλαίου είναι τα εξής: Με ποιο τρόπο η πειραματική μουσική βρίσκεται να αντιτίθεται στην παράδοση της κλασικής μουσικής; Τι είναι η απροσδιοριστία; Σε τι σημειογραφία συναντάμε τα απροσδιόριστα κομμάτια; Με ποιο τρόπο η πειραματική μουσική δεν είναι avant-garde ούτε avant garde;<sup>22</sup>

Δεν είχα τόσο το στόχο να τα απαντήσω, όσο να αφηγηθώ και να περιγράψω το πως συνδέονται. Ξεκίνησα λοιπόν με την παρατήρηση ότι η πειραματική μουσική δε λειτουργεί υπό το καθεστώς της ρυθμιστικής εννοίας του όρου έργο, όπως αυτό συνέβαινε στην κλασική μουσική του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Αντίθετα, η πειραματική μουσική συστήνεται και λειτουργεί υπο διαβαθμισμένες απροσδιοριστίες (συνθετική, εκτελεστική) που φτάνουν μέχρι και την ανοιχτή φόρμα των μη εξουσιαστικών σχέσεων των ατόμων που την δημιουργούν. Αυτή τη μουσική τη συναντάμε με διάφορους τρόπους, ένας από αυτούς είναι οι διευρυμένες σημειογραφίες (λεκτική, γραφική). Όλο το πλαίσιο ανοιχτότητας το οποίο έρχεται σε ρήξη με την πρότερη κατάσταση πραγμάτων εισάγει την έννοια της καινοτομίας. Αντίστοιχη καινοτομία συναντάται και στην avant-garde. Δεν συναντάται όμως το στοιχείο του μη

---

<sup>20</sup> «One of the key modes of intermedial practice involved the development of extended musical notations, in the form of graphic and verbal scores».

<sup>21</sup> «The most successful intermedia forms will eventually cease to be intermedia. They will develop characteristics of their own».

<sup>22</sup> Η ιστορική περίοδος

ελέγχου, της απελευθέρωσης του ήχου από την σταθερότητα της φόρμας, η επιθυμία για αστάθεια και μη μονιμότητα, η ανοιχτή φόρμα ως πεδίο μη ιεραρχικών σχέσεων συνθέτη – ερμηνεύτριας και τέλος δε συναντάται το παράξενο, ακαθόριστο αποτέλεσμα το οποίο να είναι τόσο καινοφανές που να μη μπορεί να ενταχθεί σε προϋπάρχουσες καθιερωμένες μορφές τεχνών: τα Intermedia.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2<sup>ο</sup> : Περί φιλοξενίας

Ο τρόπος με τον οποίο οι πράξεις ανθίστανται στις θεωρητικές περιγραφές, επεξηγεί τη δυσκολία (Dufourmantelle & Derrida 2006, 95)<sup>23</sup> του να περιγράψει και να διευκρινίσει κανείς τη φιλοξενία (Κακολύρης 2017, 16)<sup>24</sup>. Αλλιώς αν θέλαμε να το πούμε, η επιτελεστικότητα της (Butler 1990, 136)<sup>25</sup> αποτελεί κυρίαρχο χαρακτηριστικό της, τόσο, ώστε να καθιστά αυθαίρετο κάθε έξωθεν προσδιορισμό και να απαιτεί προσεκτική διαχείριση στην κάθε νοηματοδότηση της, είτε μόνιμη είτε όχι. Διαφαίνεται ήδη το παράδοξο<sup>26</sup> που αναδύεται καθώς αν αποδεχτούμε πως έχουμε να κάνουμε με ένα ανυπολόγιστο εύρος επιτελέσεων – δράσεων, η ίδια η λέξη φιλοξενία χάνει κάπως το νόημα της. Τι περιλαμβάνει τελικά η φιλοξενία; Ίσως να πρέπει να ξεκινήσουμε, με το να αποδεχτούμε πως «δεν ξέρουμε τι [ακριβώς] είναι η φιλοξενία» (Derrida 2000, 8).<sup>27</sup>

Η φιλοξενία μπορεί να θεωρηθεί με δυο τρόπους, τον εμπειρικό και τον υπερβατολογικό (Κακολύρης 2017, 256). Ο εμπειρικός αναφέρεται στην πρακτική της, στις διάφορες σημασίες που της δίνουμε καθημερινά, στις φιλοξενίες που έχουμε πραγματοποιήσει εμείς οι ίδιες αλλά και στη φιλοξενία όπως την προτείνουν οι νόμοι (Kant 2006, 81-86) ή τα ιδανικά μας, οι αρετές μας (Κόντος 2012, 49). Ο υπερβατολογικός ορισμός της φιλοξενίας για να γίνει κατανοητός, προϋποθέτει να γίνει πρώτα σαφής ο καντιανός όρος «υπερβατολογικό» και ύστερα το πως αυτός εφαρμόζεται στη φιλοξενία. Επομένως υπερβατολογικό είναι

«Κάτι το οποίο δε μπορώ να θεμελιώσω εμπειρικά αλλά είμαι υποχρεωμένος να το δεχτώ στο μέτρο που θέλω να θέσω μια ηθική θεωρία» (Κόντος 2017).

---

<sup>23</sup> «Είναι σα να πηγαίνουμε από τη μια δυσκολία στην άλλη» μας λέει ο Derrida.

<sup>24</sup> «μια δύσκολη σύμπραξη».

<sup>25</sup> Εδώ έχω δανειστεί από την φεμινιστική θεωρία της επιτελεστικότητας της Judith Butler, βάσει της οποίας το φύλο είναι ένα πράττειν, από ένα υποκείμενο που δεν *προϋπάρχει* της πράξης. Με άλλα λόγια, η Μπάτλερ παρατηρεί πως η έμφυλη ταυτότητα είναι κάτι που κάνεις (σε έναν κόσμο που ήδη «την κάνουν» άλλοι πριν από σένα) και όχι κάτι που είσαι. Θα μπορούσα να πω πως είναι μια δραστηριότητα και όχι μια κατάσταση (χρησιμοποιώντας τη διαίρεση Δραστηριότητα/Κατάσταση του Αριστοτέλη). Έτσι και η φιλοξενία: είναι κάτι που κάνεις. Όπως όμως το φύλο υπάρχει κατασκευασμένο πριν από εμάς για εμάς, σα να ήταν κατάσταση και όχι δραστηριότητα, έτσι και η φιλοξενία τηρεί το παρελθόν της, όποιες δραστηριότητες κι αν εμείς επιθυμούμε να της προσθέσουμε εκείνη έχει ήδη μια δική της ταυτότητα. Ερχόμαστε δηλαδή σε ένα κόσμο που η φιλοξενία προϋπάρχει κι εμείς, ίσως να, μπορούμε να της προσθέσουμε κάτι. «...It has no ontological status apart from the various acts that constitute its reality».

<sup>26</sup> Το παράδοξο της φιλοξενίας θα εμφανιστεί αργότερα ως εσωτερικό της έννοιας, ανάμεσα στην απόλυτη και την υπό όρους. Εδώ σημειώνουμε την παραδοξολογία σε άλλο επίπεδο, που αφορά περισσότερο στην αδυναμία της γλώσσας καθαυτής να ορίσει έννοιες που αποτελούν πεδίο απρόβλεπτου περιεχομένου και όχι σταθερό δεσμό σημαίνοντος και σημαινόμενου.

<sup>27</sup> «We do not know what hospitality is»

Η λέξη «Υπερβατολογικό», είναι το επίθετο που εξηγεί τις τέλειες ιδανικές δομές στις οποίες πρέπει να εμπίπτει το πραγματικό. Μοιάζει κάπως με την έννοια της Ιδέας όπως τη συναντάμε στον Πλάτωνα (Lindberg 1997, 50-51). Έτσι, η υπερβατολογική μορφή φιλοξενίας είναι αυτή η απόλυτη μορφή φιλοξενίας. Η πιο ηθική η πιο σωστή, αυτή που είναι καλύτερη από κάθε δυνατή εμπειρία.

Στο παρόν κεφάλαιο θα σημειώσω το υλικό που υπάρχει και για τις δυο αυτές μορφές θεώρησης της φιλοξενίας, την εμπειρική και την υπερβατολογική. Θα ξεκινήσω με την εμπειρική μορφή φιλοξενίας και θα τη θεμελιώσω στις έννοιες της ιδιοκτησίας (Κακολύρης 2017, 40) και της ετερότητας (Κακολύρης 2017, 37). Μαζί με το ζήτημα της ετερότητας θα τοποθετήσω την έννοια της σωματικότητας. Τον άλλο της ετερότητας, ο οποίος είναι ενσώματος όπως κι εγώ, «τον καταλαβαίνω μέσω του σώματός μου» (Merleau-Ponty 2016, 326). Ύστερα θα αναφερθώ στην απόλυτη φιλοξενία του Derrida και στην αντίθεση της με την καντιανή φιλοξενία. Τέλος, θα κάνω τα πρώτα θεωρητικά βήματα προς τη σύνδεση του πρώτου κεφαλαίου με τα όσα θα αναφέρω στο παρόν κεφάλαιο.

### Εμπειρική μορφή φιλοξενίας

Η φιλοξενία φαίνεται να είναι ένας άγραφος νόμος για μας (Κακολύρης 2017, 25). Αξίζει να σκεφτεί κανείς ποια είναι η πρώτη φιλοξενία που έχει καταγραφεί χρονολογικά, ψάχνοντας κατά κάποιον τρόπο το ιστορικό της έννοιας. Ένα τέτοιο παράδειγμα, χωρίς να είμαι απόλυτη, είναι τα ομηρικά έπη. Αυτό συνηγορεί στο ότι η φιλοξενία αποκτά ένα χαρακτήρα αιώνιο, αν μπορεί να τεθεί έτσι. Με άλλα λόγια, οι σκηνές της φιλοξενίας, ο κύκλος της παροχής και της αποδοχής της, η πολιτισμικότητα της, η αρεταϊκή αλλά και η δικαϊκή<sup>28</sup> της μορφή (Κόντος 2012, 48) είναι εγγεγραμμένες σε έναν αμοιβαίο πολιτισμικό κώδικα του (δυτικού) κόσμου (Derrida 2000, 8-9)<sup>29</sup>, αποτελούν έναν κοινό τόπο του ανθρώπινου βίου εντός του οποίου καταδηλώνεται η ιστορική συγκυρία και συμπλέκονται η πολιτική, το δίκαιο και η ηθική (Κακολύρης 2017, 211).

Αυτός όμως ο πανανθρώπινος χαρακτήρας της φιλοξενίας, δε βοηθάει στο να γίνει σαφής η έννοια. Ίσως μάλιστα το κάνει πιο δύσκολο. Τα παραδείγματα που συνάντησα στη βιβλιογραφία αφορούσαν μεταξύ άλλων την ελληνική φιλοξενία, την ρωμαϊκή, την αβραμική, τη χριστιανική και άλλες μορφές. Αντίστοιχα με τα παραδείγματα που έχω συναντήσει στο ευρύτερο εμπειρικό μου

---

<sup>28</sup> Καντιανή διαίρεση αρετής και δικαίου: Το δίκαιο/οι νόμοι είναι πάνω από την ηθική. Εδώ εννοώ τη φιλοξενία που προσφέρει το ενάρετο άτομο η οποία προκύπτει από την επιθυμία να είναι κανείς ηθικός. Αντίθετα η δικαϊκή φιλοξενία είναι αυτή που υποχρεούται κανείς να παρέχει ως αναπόδραστο καθήκον να υπακούει τη σχετική περί φιλοξενίας νομοθεσία (Kant 1984, 23-32).

<sup>29</sup> «The idea of a cosmopolitan right (...) is a necessary complement to the unwritten code of political and international right (...) of humanity (...) towards a perpetual peace.

πλαίσιο, αυτό που καταλαβαίνω είναι πως πρόκειται για έναν πολυεπίπεδο όρο, που είναι δύσκολο να πεις από πριν πώς ακριβώς θα συμβεί και τι μορφή θα πάρει, εκτός και αν ακολουθεί μια οργανωμένη από τους νόμους διαδικασία, όπου και πάλι όμως κάτι μπορεί να πάει 'στραβά'. Θέλω να πω, πως ενώ χρησιμοποιούμε σταθερά τον όρο 'φιλοξενία' από κοινού, για τις διάφορες περιγραφές που της αποδίδουμε, το φάσμα των πρακτικών της είναι απρόβλεπτο και αδιαχείριστο κατά κάποιο τρόπο. Δε γνωρίζω για τη φιλοξενία, με αντίστοιχο τρόπο όπως δε γνωρίζω για το μέλλον (Derrida 2000). Το ερώτημα που προκύπτει είναι, ποια είναι τα ελάχιστα αποδεικτικά στοιχεία που καταδηλώνουν τη φιλοξενία;

### Ιδιοκτησία

Η ιδιοκτησία αφορά στο *Που* της φιλοξενίας. Για να έχει νόημα η έλευση, πρέπει να υπάρχει ο χώρος για την πραγματοποίησή της. Για να έχει νόημα η φιλοξενία πρέπει αυτός ο χώρος να βρίσκεται υπό την ιδιοκτησία του οικοδεσπότη (Κακολύρης 2017, 40).<sup>30</sup> Η φιλοξενία άρα, εγκαθιδρύεται δια της κυριότητας. Αυτό λοιπόν το ιδιόκτητο πεδίο έλευσης πρέπει να πληροί κάποια κριτήρια προκειμένου να είναι ελέγξιμο και διαχειρίσιμο από τον ιδιοκτήτη (Dufourmantelle & Derrida 2006, 69). Ο ιδιόκτητος αυτός χώρος οριοθετείται από σύνορα προκειμένου να μην παραβιάζεται και να αναδεικνύεται το ότι βρίσκεται υπο την ιδιοκτησία κάποιου (Morin 2016, 85). Αρκεί να σκεφτούμε ως παράδειγμα τα σύνορα κρατών τα οποία μάλιστα σε καταστάσεις κινδύνου στεγανοποιούνται με το πρόσχημα της εξαίρεσης (Agamben 2007, 11).<sup>31</sup>

Το πιο ενδιαφέρον, πιστεύω, στην έννοια του συνόρου, αυτό που υπονοεί και όλη του τη λειτουργικότητα, είναι το σημείο εισόδου/εξόδου, καθώς «δεν υπάρχει οίκος ή εσωτερικότητα χωρίς πόρτα» (Dufourmantelle & Derrida 2006, 77). Με άλλα λόγια, η ουσία του βρίσκεται εκεί όπου διακόπτεται η συνέχεια του: στο κατώφλι (Derrida 2000, 6),<sup>32</sup> το οποίο μπορεί να κάνει τον οίκο - τη χώρα να λειτουργεί τόσο ως χώρος κλειστότητας όσο και ως χώρος ανοιχτότητας (Morin 2016). Αυτό που συμβαίνει στην πράξη, είναι πως τα σύνορα είναι για κάποιους ερμητικά κλειστά, ενώ σε άλλους επιτρέπεται η έλευση. Μπορούμε να το σκεφτούμε όπως λειτουργεί το κατώφλι στα σπίτια (Dufourmantelle & Derrida 2006, 77). Έτσι, τα σύνορα αποκτούν διπλό ρόλο, διαχωρίζουν τους έξω από τους μέσα και ταυτόχρονα καθορίζουν το ποιος είναι επιθυμητός ή όχι να εισέλθει. Δίνουν

---

<sup>30</sup> «Η κατοχή ενός χώρου (...) αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση φιλοξενίας»

<sup>31</sup> παραθέτει τον Carl Schmitt: «κυρίαρχος είναι αυτός που αποφασίζει για την κατάσταση της εξαίρεσης».

<sup>32</sup> «a threshold the line of which can be traced»



δηλαδή τη δυνατότητα εφαρμογής κριτήριων καταλληλότητας. Κι έτσι συγκροτείται ταυτόχρονα με την ιδιοκτησία η ετερότητα, «δια του ιδίου της του αποκλεισμού» (Κακολύρης 2017, σ. 37).

Τη στιγμή λοιπόν που δημιουργούνται τα σύνορα, κατά την επιτέλεση της λειτουργίας τους (να διαχωρίζουν) κάποιιοι μένουν εκτός. Όχι μόνο συστήνεται και αποκτά υπόσταση η ταυτότητα των μέσα και των έξω, αλλά ταυτόχρονα διαγράφεται ένα μέλλον και για τους δυο. Ο ιδιοκτήτης στο πεδίο του. Η ετερότητα έξω από αυτό, «εγκαταλείπεται στο νόμο», «εκτεθειμένη στο θάνατο» (Walter 2002, 26). Αυτή είναι η βία της ιδιοκτησίας, η βία του ισχυρού, η βία αυτού που έχει. Άλλωστε

«ο οικοδεσπότης παραμένει κύριος του οίκου/ της χώρας, ελέγχει το κατώφλι, ελέγχει τα σύνορα και όταν καλωσορίζει τον φιλοξενούμενο θέλει να διατηρεί την κυριότητα του» (Κακολύρης 2015, 312-338).

### Ετερότητα<sup>33</sup>

Πέραν της ιδιοκτησίας, λοιπόν, για να συμβεί η φιλοξενία, χρειάζεται και η ετερότητα, η οποία είπαμε και πιο πάνω πως συγκροτείται δια του αποκλεισμού της. Πίσω λοιπόν από τα κλειστά σύνορα (της δύσης) βρίσκεται ο άλλος, ο έτερος. Ο ξένος αυτός έχει χαρακτηριστικά όπως φυλή, φύλο, εθνικότητα, επάγγελμα, οικονομική τάξη (Κακολύρης 2017, 37), ηλικία, πολιτική ιδεολογία, σεξουαλικό προσανατολισμό και αλλά στοιχεία που παίζουν καθοριστικό ρόλο στο αν θα του επιτραπεί, προσωρινή επίσκεψη, μόνιμη εγκατάσταση ή και καθόλου είσοδος (Still 2010, 6).<sup>34</sup>

Πριν να προσπαθήσουμε να εξηγήσουμε και να χρησιμοποιήσουμε την έννοια του Άλλου ως ορολογία στις περιπτώσεις της φιλοξενίας, μπορούμε και χρειάζεται να στρέψουμε το βλέμμα σε κάποιες αναφορές γύρω από την ετερότητα. Να δούμε πως δηλαδή υπάρχει αυτός ο άλλος στην πράξη. Ο άλλος είναι εκείνος ο απρόσωπος, ο μη «γνήσιος πολίτης» (Κακολύρης 2017, 38), αυτός του οποίου η ζωή δεν έχει την ίδια αξία με τη δική μας, εκείνη η γυναίκα που βιάστηκε, δολοφονήθηκε και δεν αποδόθηκε ποτέ δικαιοσύνη, ο ακτιβιστής που δολοφονήθηκε στην Ομόνοια

---

<sup>33</sup> Είναι καλό σε γενικές γραμμές, να έχουμε κατά την ανάγνωση του κειμένου στο νου μας, ότι είναι ευρέως διαδεδομένη η άποψη του Kant ακόμα και σήμερα: πως δηλαδή, η συνύπαρξη των ανθρώπων είναι ασύμβατη με την «ειρήνη» και γενικώς η εμφάνιση της αλλότητας στην πράξη, με το να πλησιάζουν δηλαδή οι άνθρωποι μεταξύ τους, δημιουργεί δυνάμει απειλή, δυνάμει πόλεμο (Kant 2006, 61). Ωστόσο, εδώ χρησιμοποιούμε την ετερότητα και την αλλότητα υπονοώντας τις σχέσεις εξουσίας κατά τις οποίες πάντα υπάρχει προνομιούχο υποκείμενο (ενώ ο Kant μας λέει πως «Το πολιτειακό καθεστώς σε κάθε κράτος πρέπει να είναι ρεπουμπλικανικό» (Kant 2006).

<sup>34</sup> «Becoming a stranger can unsettle many of our class certainties or privileges»

στο πεζοδρόμιο, εκείνη η γυναίκα που δολοφονήθηκε γιατί ήταν τρανς. Όμως ο άλλος είναι και πιο μακριά, ο άλλος είναι οι γυναίκες στην ανατολή, οι μαύροι στην Αφρική, οι φτωχοί ανά τον κόσμο και όλες εκείνες οι ανθρώπινες ζωές που για εμάς είναι απλοί αριθμοί και δεν αξίζουν να θρηνήσουμε για το χαμό τους.<sup>35</sup> Ο άλλος μπορεί να είναι και απειλή (Αθανασίου 2007, 30).

Τα σύνορα προσπαθούν να κρατήσουν αυτόν τον Άλλο μακριά, προκειμένου να μη μιάνει το εσωτερικό, αυτός ο άλλος πρέπει να ελεγχθεί για το αν αποτελεί απειλή και κατόπιν είτε να αφεθεί στα χέρια της βιοπολιτικής (Gutting & Oksala 2019),<sup>36</sup> είτε να εκδιωχθεί (Αθανασίου 2007, 31). Υπάρχουν και οι αυτοάνοσοι άλλοι όμως, που βρίσκονται εντός του κράτους και γίνεται προσπάθεια να καταστέλλονται (Στάικου 2016, 140-141). Έτσι, γίνεται σαφές το γεγονός πως η διαφορετικότητα είναι μια έννοια φορτισμένη αρνητικά. Αυτό, διότι, το διαφορετικό είναι εκείνο που μπορεί να φέρει το μέλλον (Κακολύρης 2017, 73) και να ταραξεί την καθεστηκυία τάξη των πραγμάτων. Οι αρχές, λοιπόν, δεν επιθυμούν μια τέτοια διάνοιξη τους στο άγνωστο, αλλά αντίθετα την γνωστή αυτό-καθιέρωση τους.

Είναι σημαντικό να γίνει η διάκριση ανάμεσα στην εμπειρική και μια πιο «ιδεαλιστική» περιγραφή του άλλου.<sup>37</sup> Η φιλοξενία, η ηθική και άλλες έννοιες διαχωρίζονται στην εμπειρική και την υπερβατολογική τους «έκδοση» αντίστοιχα (Κακολύρης 2017, 256) και άρα πρέπει να έχουμε συναίσθηση του σε ποιο εννοιολογικό πλαίσιο βρισκόμαστε. Πέραν της ανάγνωσης της πραγματικότητας, της διάγνωσης των συμπτωμάτων του σύγχρονου συγκαλυμμένου ρατσισμού, της εχθρικότατης ξενοφοβίας που κανονικοποιείται με πρόσχημα την ασφάλεια, πέραν δηλαδή αυτών των πτυχών της πραγματικότητας που μας συστήνουν την έννοια της αλλότητας, υπάρχει και το περιεχόμενο του όρου όπως αυτό συναντάται στην ορολογία ενίοτε και ως υπερβατολογικό στοιχείο (Naas 2008, 22).<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Αντίθετα δηλαδή με όλο εκείνο το ρεύμα συμπαράστασης για τα τρομοκρατικά χτυπήματα στην Ευρώπη τα 3 προηγούμενα χρόνια, κατά τα οποία οι δυτικοί μοιραζόντουσαν τον πόνο των δυτικών και αυτό γινόταν σαφές κυρίως στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης με τα #prayforparis #jesuischarlie και άλλα.

<sup>36</sup> «biopower is marked by (...) techniques (...) that, for example, coordinate medical care, normalize behavior, rationalize mechanisms of insurance, and rethink urban planning. The aim is the effective administration of bodies and the calculated management of life through means that are scientific and continuous. (...) The exercise of power over living beings no longer carries the threat of death, but instead takes charge of their lives» (Gutting & Oksala 2019).

<sup>37</sup> Ο υπερβατολογικός, ο απόλυτος άλλος.

<sup>38</sup> Ο υπερβατολογικός άλλος υπάρχει μόνο κατά προσέγγιση, βρίσκεται εγκλωβισμένος μέσα σε ένα παράδοξο καθώς, πριν τον συναντήσουμε δεν υπάρχει και μόλις μας εμφανιστεί παύει η απόλυτη αλλότητα του. «any identification of this other would (...) betray the hospitality»

Στο σημείο αυτό θέλω να ξεκαθαρίσω κάτι ως προς την εμπειρική ετερότητα. Υπάρχει ένα χάσμα κατά τη γνώμη μου στην ετερότητα όπως περιγράφεται στην διαθέσιμη βιβλιογραφία, με το πως υπάρχει και λειτουργεί στην *πραγματική ζωή*. Με άλλα λόγια υπάρχει ο εμπειρικός άλλος, που δεν είναι υπερβατολογικός, αλλά μέσα σε αυτή τη λέξη συναντάμε και την προσέγγιση της βιβλιογραφίας επί του πραγματικού, και το ίδιο το πραγματικό, τα οποία θεωρώ πως λειτουργούν με διαφορά φάσης. Αυτό είναι λογικό, λόγω γλώσσας αρχικά, και εάν το έχουμε στο νου μας αποτελεί λιγότερο πρόβλημα.

Όμως το ερώτημα παραμένει. Τι είναι η ετερότητα; Τι είναι ο άλλος;

Ο Άλλος

Αναζητώντας τον καταλληλότερο τρόπο εξήγησης της αλλότητας, και αφού έχει ήδη καταδειχθεί πως σχηματίζεται δια του αποκλεισμού της, δε μπορούμε παρά να κατευθυνθούμε στο καθοριστικό εκείνο, αυτοτελές σημείο που δομεί την εξήγηση της ετερότητας. Πράττοντας την διαδικασία καταλήγουμε σε ένα κυκλικό σχήμα κατά το οποίο από τον Άλλο οδηγούμαστε στο *Εγώ* κι από το *Εγώ* στον Άλλο, το οποίο συνεπάγεται πως η ετερότητα είναι η ίδια η σχεσιακότητα (Levinas 1989, 33-34).<sup>39</sup> Να σημειώσω πως για τον Derrida «ο άλλος είναι τίποτα» (Morin 2016, 90), όμως κατά τη γνώμη μου ο άλλος όσο απόλυτα ή εμπειρικά έτερος κι αν είναι δεν είναι «τίποτα», είναι άνθρωπος, είναι μάλιστα ένας άνθρωπος «δεμένος με ένα ορισμένο κόσμο», κοινό και για τους δυο· ο Άλλος, όμοια με εμένα, «είναι σώμα» (Merleau-Ponty 2016, 267).

Η σχεσιακότητα αυτή, κατά την οποία το *Εγώ* αντιλαμβάνεται τον Άλλο ως ανθρώπινο ενσυνείδητο υποκείμενο, συνοψίζεται στο ζήτημα της διυποκειμενικότητας (Κόντος 2012, 17).<sup>40</sup> Συνεπώς για να εξηγήσω την έννοια του Άλλου πρέπει να εξηγήσω το *Εγώ*, καθώς ο έτερος παύει να αποτελεί μια «προβολή του *Εγώ*» και φέρει το επιτακτικό ερώτημα του «τι σημαίνει άνθρωπος» (Καραβαντά 2016, 122-123).

---

<sup>39</sup> Εδώ μας εξηγεί πως το ίδιο και το Άλλο συνδέονται δια της γλώσσας, εμείς παρατηρούμε απλά τη συνεχόμενη σύνδεση που κάνει ο Levinas, ως μη αυτονόητη, ως άξια σημείωσης, ως ένα βήμα πριν την γλωσσική της πραγμάτωση. Μας λέει «η σύνδεση αυτή είναι η ίδια η γλώσσα» και η φράση του αυτή δε συμπίπτει με τη φράση του κειμένου εδώ πως «η ετερότητα είναι η ίδια η σχεσιακότητα». Αντίθετα είναι έρρισμα για εμάς να εξάγουμε από τη δήλωση του ότι δηλαδή, η σύνδεση είναι στην ουσία γλωσσική, πως υπάρχει μια σχέση ανάμεσα σε κάποιους όρους, το ίδιο και το Άλλο, σε αυτή τη σχεσιακότητα εντοπίζουμε την ετερότητα. Η σύνδεση αυτής της ετερότητας τώρα επιτελείται γλωσσικά.

<sup>40</sup> Η Διυποκειμενικότητα δηλώνει τη σχέση μεταξύ δυο υποκειμένων και έχει χρησιμοποιηθεί ήδη από τον Kant προκειμένου να θεμελιώσει τις ηθικές αρχές.

Το Εγώ συστήνεται ως η συνείδηση που δίνει νόημα στον κόσμο (Derrida 1966, 54-55),<sup>41</sup> κατά Husserl, και είναι μόνο η δική μου συνείδηση που είναι εναργή στον εαυτό της. Είμαι Εγώ που νοώ τους άλλους, εκείνοι εξαρτώνται από τη δική μου κυρίαρχη συνείδηση (Derrida 1966, 56).<sup>42</sup> Συνεχίζει ο Heidegger, πως για τις άλλες ανθρώπινες συνειδήσεις μπορώ να έχω μόνο ένα κατώτερο είδος γνώσης (Merleau-Ponty 2016, 587).<sup>43</sup> Παρατηρείται, δηλαδή, μια ασυμμετρία ανάμεσα στην πρόσβαση που έχω στη γνώση μου για τους άλλους και «την αυθεντικότητα της δικής μου ύπαρξης για την οποία μπορώ να παίρνω ριζικές αποφάσεις για τη ζωή και το θάνατο» (Κοντος 2017).

Έτσι, με βάση τα παραπάνω, τους άλλους θα τους μάθω αφού πρώτα μάθω τον εαυτό μου, ως δευτερεύοντα όντα και ως αποτέλεσμα δε θα τους συναντήσω ποτέ πραγματικά ως ίσος προς ίσο (Derrida 1966, 58).<sup>44</sup> Χρειάζομαι ίσως ένα άνοιγμα, μια πόρτα, ένα παράθυρο ή κάποιο πέρασμα (Dufourmantelle & Derrida 2006, 77), αλλιώς ο άλλος θα είναι για μένα ανώνυμος. Και πράγματι «η ύπαρξη του άλλου συνιστά δυσκολία και σκάνδαλο για την αντικειμενική σκέψη» (Merleau-Ponty 2016, 585). Όταν λοιπόν, Εγώ είμαι κυρίαρχη της δικής μου ύπαρξης, παρατηρώ μια *ιδίωση*<sup>45</sup> του εαυτού, η οποία μας θυμίζει με έναν περίεργο τρόπο την έννοια της ιδιοκτησίας, όπως τη συναντήσαμε επί του κράτους – οίκου. Με άλλα λόγια, έχω στην ιδιοκτησία μου μια αυθεντική εαυτότητα, η οποία για να επιτρέψει το άνοιγμα, πρέπει να έχει σύνορα (Τσακίρη 2016, 154). Ποιο είναι λοιπόν αυτό το ιδιόκτητο πεδίο του εαυτού; Αυτά τα σύνορα, όμοια με τα σύνορα του κράτους, τι περιλαμβάνουν;

Έτσι, όπως το κράτος έχει σύνορα, και το σπίτι τοίχους, τα οποία το συγκροτούν και το διαχωρίζουν από τα άλλα κράτη το ίδιο συμβαίνει και με τα ανθρωπινά υποκείμενα. Το σύνορο αυτό είναι η σωματικότητα και μάλιστα πρόκειται για σύμπτωση συνόρου και περιεχομένου. Όμως, μήπως καταφαίνεται με προκλητική προφάνεια πως η σωματικότητα είναι από κοινού ιδιότητα όλων των ανθρώπων;

---

<sup>41</sup> «Η συνείδηση (...) συλλαμβάνει τον εαυτό της αντικειμενικά, 'αυτό-αντικειμενικεύεται'.» και «Πρώτα - πρώτα και πριν από καθετί που μπορώ να σκεφτώ είμαι εγώ.»

<sup>42</sup> « (...) Η συνείδηση μου συγκροτεί τους άλλους και τελικά τον αντικειμενικό εμπειρικό κόσμο.»

<sup>43</sup> «Αν είμαι εγώ που συγκροτώ τον κόσμο δε μπορώ να σκεφτώ καμία άλλη συνείδηση, διότι θα έπρεπε να τον συγκροτεί κι εκείνη»

<sup>44</sup> «το πρόβλημα της ύπαρξης – για – μένα του άλλου»

<sup>45</sup> *Ιδίωση*: από τη διττή φύση της λέξης **ιδιον**: ως ουσιαστικό αναφέρεται στην *ιδιότητα* ή το *Γνώρισμα*. Ως επίθετο σημαίνει το *προσωπικά/ατομικά δικό μου*. Έτσι η «ιδίωση» υπονοεί και εισάγει στο νοηματικό πεδίο, την ενέργεια κατά την οποία κάνω κάτι προσωπικά δικό μου, μέσω μιας μεικτής διαδικασίας διάγνωσης και απόδοσης ιδιοτήτων και γνωρίσματος.

«Το πρώτο από τα πολιτισμικά αντικείμενα, και εκείνο μέσω του οποίου υπάρχουν όλα τα άλλα, είναι το σώμα (...) ως φορέας μιας συμπεριφοράς» (Merleau-Ponty 2016, 585). Η ανθρωπότητα λοιπόν φέρει τη σωματικότητά της η οποία δημιουργεί την εξής προβληματική: Εάν εγώ, το σώμα μου, φέρει τη συνείδηση μου τότε γιατί και τα άλλα σώματα να μη φέρουν κι εκείνα τη δική τους (Merleau-Ponty 2016, 586-589);<sup>46</sup>

Όλοι οι άνθρωποι έχουμε σώμα, άρα όλοι οι άνθρωποι έχουμε συνείδηση. Το σώμα όμως αυτό δεν είναι το βιολογικό μας αποτύπωμα αλλά ο τόπος - έναυσμα της εμπειρίας μας. Επίσης η συνείδηση δεν είναι εκείνη η πρωταγωνιστική συνείδηση, η οποία παραγνωρίζει όλες τις υπόλοιπες συγκροτώντας τις κυρίαρχα (όπως αναφέραμε και πιο πάνω). Αντίθετα, είναι η 'αμφίβια ζωή της αντίληψης', η υποκειμενικότητα μας και η ύπαρξη μας, τέτοια ώστε να επιτρέπει στον Άλλο να υπάρχει ομοίως. Όταν συνειδητοποιώ πως αντιλαμβάνομαι (όταν σκέφτομαι πως -μπορώ να-σκέφτομαι) «ξαναβρίσκω μια σκέψη παλαιότερη από μένα», μια σκέψη δηλαδή που ξέρω πως έχει ιστορία μεγαλύτερη από την παροντική μου αντιληπτική δραστηριότητα, η οποία σκέψη μου «δρα μέσα στα αντιληπτικά μου όργανα» (το νου μου) «τα οποία είναι απλώς το ίχνος της» (Merleau-Ponty 2016, 590). Έτσι αντιλαμβάνομαι τον άλλο. Μου διαφεύγει ο ίδιος μου ο εαυτός και αντίστοιχα μου διαφεύγει και ο άλλος. Είμαι για μένα μη διάφανη, κι αυτό διότι έχω μια ενσυνείδητη σωματικότητα την οποία δε μπορώ να συλλάβω πλήρως.<sup>47</sup>

Έχει πολύ ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε πως η σωματικότητα είναι αυτή που μας επιτρέπει να έχουμε πρόσβαση στον άλλο και πως αυτό λειτουργεί σε ένα καθεστώς φιλοξενίας. Μπορούμε να συλλάβουμε την τρωτότητα και την επισφάλεια καθώς μπορούμε να φανταστούμε ένα δυστοπικό σενάριο εντός του οποίου, θα βρισκόμασταν στη θέση του εκδιωγμένου, του δίχως ιδιοκτησία, του ερχόμενου. Αυτή η ενσυναίσθηση είναι για πολλούς η θεμελίωση της ηθικής<sup>48</sup>/ πολιτικής<sup>49</sup> σκέψης. Εδώ τη σημειώνω για να καταδείξω πως η μελέτη της Φαινομενολογίας, όπως υλιστικά την εισάγει

---

<sup>46</sup> βλέπουμε τη διαίρεση δι' εαυτό καθαυτό.

<sup>47</sup> Δεν έχω συνείδηση της γέννησης μου, του θανάτου μου, το ίδιο μου το παρελθόν ανθίσταται σε μένα. Δεν το συλλαμβάνω ποτέ πλήρως, το φέρνω απλώς εκ νέου στη μνήμη μου.

<sup>48</sup> κατά βάση συνοψίζει τον ετεροαποκλειόμενο Kant που στην κατηγορική προσταγή μας λέει να πράττουμε με τον τρόπο που θέλουμε να πράττουν όλοι (και απέναντι μας), τη στιγμή που για τον ίδιο αν πράττεις γνωρίζοντας ότι κάνεις το «ηθικό», για να είσαι ηθικός, πράττεις από συμφέρον άρα δεν είσαι ηθικός αλλά συμφεροντολόγος.

<sup>49</sup> Ο Σπινόζα επίσης, ενώ θεμελιώνει την πολιτική στα ανθρώπινα πάθη, εισάγει το κράτος (suma potestas), ως εξωτερικό αυτών. Η πολιτική είναι η λειτουργική δομή που λαμβάνει υπόψιν την ανθρώπινη φύση και δημιουργεί συνθήκες εργασιακής ευημερίας και ισορροπία εξουσιών: ο διπλός ορισμός του κράτους βασισμένος στη συνεργασία και στη δύναμη/ η σημερινή έννοια της εξουσίας (Moreau 2018).

ο Merleau-Ponty (Merleau-Ponty 2016) και άρα της σωματικής, διυποκειμενικής σχέσης, έρχεται να προσφέρει υλικό για τη φιλοξενία.

Ο Άλλος, Εγώ, η αντιστρεψιμότητα

Ξεκίνησα με την ανάλυση του Εγώ (Levinas 1989, 34)<sup>50</sup> για να διαφωτίσω τον Άλλο. Παρά του ότι ήταν γνωστό από πριν πως πρόκειται για ένα κυκλικό σχήμα, καθώς «η ετερότητα σχηματίζεται δια του αποκλεισμού της»<sup>51</sup>, έχει αρχίσει μόλις τώρα να διαφαίνεται στην πράξη πως συστήνεται και λειτουργεί αυτή η κυκλικότητα: Μέσω της αρχής της Αντιστρεψιμότητας.

Εγώ και ο άλλος είμαστε ίσοι. Εγώ είμαι για μένα εγώ και εκείνος αποτελεί «μέρος του πεδίου μου» (Merleau-Ponty 2016, 591). Ως ίσος με μένα και άρα αληθινός, θα έπρεπε να με βλέπει κι εκείνος ως μέρος του πεδίου του, άρα το σώμα μου θα έπρεπε να αποτελεί ένα αντικείμενο γι' αυτόν, ως εάν να ήταν καρέκλα παραδείγματος χάριν. Όμως «η γνώση που έχω για μένα την ίδια, μου απαγορεύει να» (Merleau-Ponty 2016, 591) σκεφτώ πως είμαι αντικείμενο χωρίς συνείδηση, αφού ξέρω πως δεν είμαι! Στη θέση μου λοιπόν, θα μπορούσε να βρίσκεται και ο ενσώματος άλλος, οι ρόλοι θα μπορούσαν και αντιστρέφονται συνέχεια. Συνεπώς είμαστε και οι δυο σώματα με συνειδήσεις.

Είναι η δυνατότητα της αντιληπτικής εμπειρίας που μας επιτρέπει μέσω της αδιαφάνειας της να έχουμε πρόσβαση σε αυτή τη γνώση, της αντιστρεψιμότητας του Άλλου με μένα. Με άλλα λόγια η διαδικασία του αναστοχασμού, και φυσικά το ότι μπορώ να αναστοχαστώ,<sup>52</sup> μου αφήνει σκοτεινά σημεία όταν μου δίνει την μέγιστη δυνατή πρόσβαση στο προ-προσωπικό<sup>53</sup> επίπεδο του εαυτού μου και αυτό με φέρνει σε όμοια κατάσταση με τα άλλα σώματα, για παράδειγμα όμοια με μένα ο άλλος αδυνατεί να επαναφέρει το παρελθόν του. Είναι η δυνατότητα της αντίληψης του κόσμου ως πεδίου διανοιγόμενου, εντός του οποίου υπάρχουν κι άλλοι όμοιοι μου, βλέμματα, συμπεριφορές κι οι υποκειμενικότητες.

Η αντιστρεψιμότητα λοιπόν υπάρχει με ένα διττό τρόπο:

---

<sup>50</sup> «Η ετερότητα είναι εφικτή μόνο βάσει ενός Εγώ», όμως ο Levinas αναφέρεται σε ένα εγώ που «επιτελεί», μιας και τότε η σχέση είναι μη αντιστρέψιμη. Εμείς μένουμε σε ένα προ-επιτελεστικό επίπεδο και διατηρούμε την αντιστρεψιμότητα. Συνεπώς δε διαφωνούμε με το Levinas αλλά δε στεκόμαστε στο ίδιο σημείο με εκείνον.

<sup>51</sup> Πάντα όταν γνωρίζω τον Άλλο το κάνω διότι χάνω το Εγώ και συνεπώς η αλλότητα μετατοπίζεται από την απέναντι θέση στη δική μου με αποτέλεσμα να μη μπορώ ποτέ να γνωρίζω και τις δυο πλευρές συγχρόνως.

<sup>52</sup> έχει ενδιαφέρον να σκεφτούμε πως μπορούμε να το κάνουμε αυτό από μια ηλικία και έπειτα.

<sup>53</sup> Εδώ υπονοείται το πεδίο του Εγώ που αποτελεί μέρος του εαυτού χωρίς να καταλαμβάνεται πλήρως από τη συνείδηση του.

1. στο εμπειρικό πεδίο: το Εγώ μπορεί να αντιστραφεί με τον άλλον στο προ-προσωπικό επίπεδο, δηλαδή στο προ-πρακτικό επίπεδο, πριν πράξουν, πριν εκδηλώσουν ταυτότητες/εξουσίες.
2. στο «υπερβατολογικό» πεδίο: στις υπερηθικές σχέσεις, στις σχέσεις δηλαδή απόλυτων, ανόθευτων καταστάσεων, οι ταυτότητες είναι όμοιες ως προς τη συνθήκη του ανυπολόγιστου. Ο οικοδεσπότης μπορεί να είναι φιλόξενος ή αφιλόξενος, όμοια, ο ερχόμενος μπορεί να είναι ειρηνικός ή βίαιος. Ο ένας θα μπορούσε να είναι στη θέση του άλλου συνεπώς. Φυσικά αυτή η ανάγνωση των σχέσεων αγνοεί 'πολλά', με τα οποία όμως δε θα ασχοληθούμε περαιτέρω.

Όλη αυτή η επεξήγηση της ετερότητας είναι πολύ πιο ριζοσπαστική απ' όσο φαίνεται, γι' αυτό και καταγράφηκε εκτενώς. Αυτό καταδεικνύεται λεπτομερέστερα στην ενότητα που ακολουθεί.

Το τρίτο είδος του είναι

Η αντικειμενική σκέψη, όπως μας λέει ο Merleau-Ponty, θεωρεί πως η εμπειρία της σωματικότητας είναι φυσικομαθηματικές συσχετίσεις και θέλει το άτομο να νοεί τον κόσμο σε συμφωνία και σύμφωνα με τον εαυτό του (Merleau-Ponty 2016, 587). Έτσι όταν εισάγει το σώμα εντός αυτής της σύλληψης των πραγμάτων, «προσπαθεί στην ουσία να το συρράψει» (Merleau-Ponty 2016, 588) πάνω στην αντιληπτική δυνατότητα. Ωστόσο η αποτυχία αυτής της προσπάθειας, στρέφει το βλέμμα μας επιτακτικότερα στο σώμα, το οποίο ζητά τη δική του θέση μιας και ως τέτοιο αναγκαστικά καταλαμβάνει χώρο, έχει έκταση και διαστάσεις στο χρόνο. Συνεπώς, η σωματικότητα έρχεται να σχηματίσει «ένα τρίτο είδος του είναι ανάμεσα στο καθαρό υποκείμενο και το αντικείμενο» (Merleau-Ponty 2016, 588)!

Η φαινομενολογία της αντίληψης χρησιμοποιεί ως εργαλείο της την όραση. Έχουμε τους πιο ιδεαλιστικούς Husserl και Heidegger που θεωρούν πως «η ύλη είναι το αισθητό περιεχόμενο του βιώματος»: πως δηλαδή τα πράγματα είναι αυτό που βιώνω (προς την όραση μου) εγώ από αυτά κι όχι καθαυτά (Derrida 1966, 37-38) και τον πιο «υλιστικό» Merleau-Ponty, που ισχυρίζεται πως το βλέμμα «έχει άδραγμα πάνω σ' έναν ορατό κόσμο» και πως είναι στην ιδιότητα του βλέμματος του άλλου να αδράττει το βλέμμα μου και να με προσκαλεί σε μια εκ νέου γνωριμία (Merleau-Ponty 2016, 589-590).

Η σωματικότητα είναι το φίλτρο μέσα από το οποίο υπάρχω, η σωματικότητα μου έχει αισθήσεις που παρέχουν ένα σύνολο «βιωμένων σημασιών». Όμως δεν έχω μόνο όραση, και εάν για την

όραση έπρεπε να διανύσουμε μια επιστημολογική απόσταση προκειμένου να κατοχυρωθεί η υλικότητα και η σημασία του σώματος, δεν συμβαίνει το ίδιο για την ακοή. Όταν κάνουμε λόγο για την ακρόαση είναι σαν η ύλη να είναι η αφητηρία μας. Συνεπώς, έχοντας κατοχυρώσει το σώμα ως ένα τρίτο είδος του *είναι*, ανάμεσα στο αντικείμενο και το υποκείμενο, ίσως πρέπει να σκεφτούμε πως αυτό το 'σώμα' μπορεί να ακούσει και να παράγει ήχο.

Αφού λοιπόν είδαμε την εμπειρική μορφή φιλοξενίας, παρακάτω θα προσπαθήσουμε να ορίσουμε την υπερβατολογική. Θυμίζω πως δυο θεμελιώδεις εξηγητικοί όροι της φιλοξενίας είναι η ιδιοκτησία και η ετερότητα.

### Υπερβατολογική μορφή φιλοξενίας

Στο σημείο αυτό εμφανίζεται ένα ζήτημα που ανέβαλα στην αρχή του κεφαλαίου. Το ζήτημα αυτό αφορά στη διάκριση ανάμεσα στην υπερβατολογική και την απόλυτη φιλοξενία. Για να το καταλάβουμε θα πρέπει πρώτα να δούμε πως βλέπει ο Καντ τη φιλοξενία, πως την αποκαλεί υπερβατολογική και τι εννοεί.

Η συνθήκη της φιλοξενίας για τον Καντ, «έχει χαρακτήρα υπερβατολογικό, (...) είναι συνθήκη θεμελιωτική, συγκροτησιακή του είναι και του νοήματος. (...) δεν εξαρτάται από το δίκαιο, [είναι αυτή που] το θεμελιώνει» (Schérer 2016, 60). Με άλλα λόγια ο Καντ έχει στο νου του μια κινητήρια δύναμη φιλοξενίας η οποία οφείλει να 'παροτρύνει τη δικαιοσύνη να είναι δίκαιη' (Καντ 2006, 86)<sup>54</sup>. Η συνθήκη της Φιλοξενίας, είναι ένα αίτημα που προσδίδει στο νόμο της φιλοξενίας την ανθρωπινότητα του (Schérer 2016, 60).

Κατά Καντ πρέπει να υπάρχει ένα δίκαιο για τους έχοντες την '*ιδιότητα του πολίτη*' (Schérer 2016, 59) το οποίο θα κατοχυρώνει την «καθολική φιλοξενία». Ήδη διαφαίνεται η αντίφαση του μιας και η καθολικότητα του δεν τους αφορά όλους. Πιο συγκεκριμένα, «η φιλοξενία σημαίνει [εδώ] το δικαίωμα ενός ξένου, εξ αιτίας της άφιξης του στο έδαφος ενός άλλου, να μην τυγχάνει εχθρικής μεταχείρισης από αυτόν. Αυτός μπορεί να τον εκδιώξει, αν τούτο δεν θα έχει ως αποτέλεσμα την εξόντωση του. Όσο όμως εκείνος μένει στη θέση του και συμπεριφέρεται ειρηνικά, δε μπορεί να αντιμετωπίζεται με εχθρότητα». Συνεχίζει, διευκρινίζοντας, ο Καντ πως «δεν είναι ένα δικαίωμα μόνιμου επισκέπτη αυτό για το οποίο ο ξένος, μπορεί να εγείρει απαίτηση, αλλά ένα δικαίωμα

---

<sup>54</sup> Εδώ ο Καντ καταγραφεί πως η ιδέα ενός κοσμοπολιτικού δικαίου συμπληρώνει τον «άγραφο κώδικα» και συμβάλει στη δικαιοσύνη.



επίσκεψης, ένα δικαίωμα κοινωνικής συναναστροφής που έχουν όλοι οι άνθρωποι, δυνάμει του δικαίωματος της κοινής κατοχής της επιφάνειας της γης» (Κακολύρης 2017, 55).

Με άλλα λόγια, καθώς η γη είναι πεπερασμένη, οι άνθρωποι που την κατοικούν μοιράζονται μια πρωταρχική ιδιοκτησία της έκτασης της κι αυτό έχει ως αποτέλεσμα, η φιλοξενία να είναι φυσικό δικαίωμα όλων των ανθρώπων, το οποίο μεταφράζεται στη δυνατότητα φιλειρηνικής διέλευσης και επίσκεψης. Η επίσκεψη αυτή, στη φιλοξενία του Kant, διακρίνεται από χρονικότητα την οποία αξιολογεί κατά το δοκούν ο οικοδεσπότης. Αυτό συνηγορεί στη διάθεση του Kant να θεμελιώσει περισσότερο την κυριαρχία του οικοδεσπότη επί του οίκου του και ταυτόχρονα όμως να εισάγει ως το μόνο εγγυημένο δικαίωμα του φιλοξενουμένου αυτό της ασφάλειας της ζωής του, ακόμα και αν η αίτηση φιλοξενίας του απορριφθεί (Dufourmantelle & Derrida 2006, 69).<sup>55</sup>

Κατά τη γνώμη μου, πέρα από τις εσωτερικές αντιθέσεις, φαίνεται πως για τον Kant η «πιο δίκαιη» δικαιοσύνη, που παροτρύνεται από την υπερβατολογική φιλοξενία, είναι η διατήρηση της εξουσίας του οικοδεσπότη. Έχουμε δηλαδή μια διπλή παρανόηση. Το πρώτο σημείο αφορά στο τι λογίζεται ως ηθικό από τον Kant: η υπερβατολογική φιλοξενία γέρνει προς την ασφάλεια της ιδιοκτησίας και όχι του ερχόμενου. Το δεύτερο αφορά στην σύμπτωση του υπό όρους νομικού πλαισίου, με την υπερβατολογική φιλοξενία. Εννοώ πως οι νόμοι δεν γίνεται να είναι ηθικότεροι απ' ότι είναι, ούτε φυσικά γίνεται να μην τηρούνται κατά Kant. Άρα όταν ο Kant κάνει λόγο για υπερβατολογική φιλοξενία, εννοεί μια υπό όρους νομική φιλοξενία που προστατεύει την ιδιοκτησία από την ετερότητα.

Έτσι, η φιλοξενία φαίνεται να λειτουργεί ως ένα «σύμφωνο μη εχθρότητας» (Κακολύρης 2017, 58), εντός του οποίου ταυτόχρονα, «διασφαλίζεται το δικαίωμα της φιλοξενίας αλλά και περιορίζεται». Όλη η νομοθεσία, «προστατεύοντας» την ιδιοκτησία, η οποία θεμελιώνει την έννοια του οικοδεσπότη, καθιστά δυνατή τη φιλοξενία. Την ίδια στιγμή ωστόσο, περιορίζει δραστικά το φιλοξενούμενο αφαιρώντας του από το δικαίωμα εγκατάστασης. Δηλαδή, ο ερχόμενος συμμορφώνεται με τους κανόνες του οικοδεσπότη, υπακούει στα όρια που έχουν τεθεί πριν από αυτόν ως εάν ήταν γενικοί νόμοι του οίκου. Για τον Kant λοιπόν, η φιλοξενία επιτυγχάνεται με αυτόν τον τρόπο και μάλιστα υπό ένα καθεστώς καθολικότητας. Εάν τηρηθούν οι κατευθυντήριες γραμμές του, η φιλοξενία θα συμβαίνει υπό ένα καθεστώς μη κίνδυνου, δίχως καταστροφές.

---

<sup>55</sup> «την κυριαρχία μπορεί να την ασκήσει κανείς μόνο ξεχωρίζοντας και προκαλώντας βία»

Από την άλλη, μια τέτοια υποδοχή, στο πρόσχημα της ασφάλειας, και με πρόφαση την εξάλειψη της βίας αποκρύπτει μια άλλη βία, αυτή που δέχεται ο ξένος. Το αξιοπρόσεκτο είναι πως φαίνεται να μη μας αφορά αυτή η βία ή μάλλον να παρουσιάζεται ως ένα «αναγκαίο κακό», μας λέει μάλιστα ο Derrida πως «το να αναστείλουμε αυτή τη βία είναι σχεδόν αδύνατο» (Derrida 2016, 81)<sup>56</sup> που λύνει άλλα «κακά», μια θυσία που χρωστάει να κάνει ο ερχόμενος προκειμένου να τον δεχτούμε ανάγοντας τη φιλοξενία σε οικονομία (Κακολύρης 2017, 102).<sup>57</sup> Τούτη η πρακτική, περιλαμβάνει όλη εκείνη τη μορφοποίηση που οφείλει να διαπράξει ο ξένος προκειμένου να γίνει δεκτός και κατά τη διεξαγωγή της, ο οικοδεσπότης επιτελεί την ίδια του την εξουσία και καθιερώνει την ταυτότητα του εντός πλέον μιας εχθρό-ξενίας (hostipitalite) (Κακολύρης 2017, 59, Dufourmantelle & Derrida 2006, 57).

Βλέπουμε λοιπόν, πως αυτή η καντιανή θεώρηση ενέχει μια εκλεκτική λειτουργικότητα, ευνοεί τον ισχυρό και σταθεροποιεί την εξουσία του. Είναι όμως απαραίτητο «να δοθεί η ευκαιρία στον ‘άλλο’ να μπορέσει να έλθει, να συμβεί είτε πρόκειται για τον ‘άλλο’ της φιλοσοφίας, είτε για τον ‘άλλο’ άνθρωπο (...) είτε για ένα ‘άλλο’ μέλλον.» κι αυτό σύμφωνα με τον M. Naas μπορεί να συμβεί δια της οδού της αποδόμησης (Lawlor 2019, Ruptura Colectiva 2016).<sup>58</sup> Ο ίδιος μας λέει πως «η αποδόμηση είναι η ίδια ένα είδος φιλοξενίας και η φιλοξενία, ως μια ανοιχτή ερώτηση, πάντα ένα είδος αποδόμησης» (Κακολύρης 2017, 13). Όλα αυτά μας προτρέπουν να αποδομήσουμε την έννοια της φιλοξενίας όπως την έχουμε δει ως τώρα.

Ο Derrida λοιπόν, έρχεται να εισάγει τον όρο της απόλυτης φιλοξενίας, με σκοπό να μιλήσει για την πιο ηθική μορφή φιλοξενίας (Κακολύρης 17, 59). Αντίθετα με τον Kant, επιτρέπει την απόλυτη ετερότητα, δεν χρειάζεται ο ερχόμενος να έχει την ταυτότητα του «πολίτη» και επίσης αμφισβητεί

---

<sup>56</sup> «Ο άλλος είναι εκείνος ο απρόσωπος, ο μη γνήσιος πολίτης», αυτός του οποίου η ζωή δεν έχει την ίδια αξία με τη δική μας». Είδαμε πιο πάνω στην εργασία.

<sup>57</sup> «τη στιγμή που το δώρο [της φιλοξενίας] παρουσιάζεται ως τέτοιο, εισέρχεται αυτομάτως σε έναν οικονομικό κύκλο ανταλλαγής. Η αμοιβαιότητα στην παροχή δώρων [της φιλοξενίας] καταστρέφει τη δώρο [της φιλοξενίας] με το να την καθιστά αντικείμενο μιας ανταλλακτικής οικονομίας. Αυτός ο κύκλος περιλαμβάνει την ευχαριστία, την ευγνωμοσύνη, την ήσυχη συνείδηση κα.» στο απόσπασμα, δίπλα από το δώρο προστέθηκε ως επεξήγηση η έννοια της φιλοξενίας.

<sup>58</sup> Έχουν ειπωθεί πολλά για την έννοια της αποδόμησης, στο παρόν άρθρο του ο Derrida υποστηρίζει πως πρόκειται για την σκέψη εκείνη που μας οδηγεί στην ρίζα των πραγμάτων, κατά μια έννοια. Επιπλέον είναι η διαδικασία διαχείρισης των εννοιών που φέρνει, την κύρια φιλοσοφική, ερώτηση του «τι είναι» στα όρια της. Μάλιστα η αποδόμηση αποτέλεσε μια θεσιληψία εντός του δομισμού η οποία πέρασε δια μέσου της γλώσσας, αποφεύγοντας τον Λογοκεντρισμό. Οι έννοιες και συχνά ακόμα και οι ίδιες οι λέξεις δεν επιλύονται ή αποδομούνται, αντίθετα το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στην ανάλυση των δομών που σχηματίζουν τις έννοιες.

την ιδιοκτησία του οίκου/κράτους (Κακολύρης 15, 319). Το ερώτημα μεταφέρεται: τι είναι η απόλυτη ετεροτητα; Τι είναι *απόρριψη* της ιδιοκτησίας;

#### Απόλυτη ετερότητα

Ξεκινώντας αντίθετα από αυτό που θέλω να περιγράψω, έχω ήδη σημειώσει έμμεσα πως η απόλυτη ετερότητα δεν γίνεται να υπάρχει μιας και όλοι οι άνθρωποι μοιράζονται τη σωματικότητα τους. Με άλλα λόγια δεν υπάρχει εκείνος ο ξένος, ο οποίος είναι απόλυτα άγνωστος και με τον οποίο δε με συνδέει τίποτα. Ο Soren Kierkegaard στο *Φόβος και τρόμος*, κάνει λόγο για το απόλυτο καθήκον απέναντι στον απόλυτο Άλλο και αναφέρεται στο θεό, υπονοώντας και εισάγοντας εντός του την απόλυτη αλλότητα (Τσακίρη 2016, 151). Όμως κι αυτός ο άλλος δεν ταιριάζει με αυτόν που προτείνει ο Derrida γιατί ο θεός είναι πανταχού παρών ενώ αντίθετα ο απόλυτος άλλος είναι «υπό έλευση» (Κακολύρης 17, 62). Έτσι, «ο άλλος δεν είναι ποτέ εδώ» (Morin 2016). Κατόπιν της άφιξης του γνωστοποιείται αυτόματα δια της παρουσίας του και παύει να είναι άλλος.

Ένα ακόμα σημείο που θίγει ο Derrida είναι αυτό της ερώτησης: Το να μη ζητάς την ταυτότητα του ερχόμενου, έρχεται μεν σε αντιδιαστολή με το ρεπουμπλικανισμό της Καντιανής φιλοξενίας, όμως ενέχει τον κίνδυνο ο άλλος να μην εμφανιστεί και να μην καταστεί παρών. Η διατήρηση αυτής της απόλυτης ετερότητας καταλήγει σε μια ανωνυμία που είναι κι αυτή μια μορφή βίας (Κακολύρης 17, 60-63) και φυσικά όλη αυτή η διαπραγμάτευση για το τι θα ειπωθεί και τι όχι, φέρνει στο φως το γλωσσικό εμπόδιο. Αφενός η γλώσσα από μόνη της καθορίζει εκείνους που περιγράφει, αφετέρου ο ερχόμενος θα πρέπει να μιλήσει μια γλώσσα που δεν κατέχει (Dufourmantelle & Derrida 2006, 169-170).

Παρατηρούμε πως δημιουργείται μια ένταση ως προς την ταυτότητα του Άλλου και ως προς το αν υπονοείται εντός της αλλότητας μια απόλυτη υπερβατολογική καθαρή ετερότητα ή μια νοθευμένη κατάσταση εντός της οποίας υπάρχουν οι εμπειρικές μας καταγραφές και η ίδια η γλώσσα.<sup>59</sup>

#### Απόρριψη της ιδιοκτησίας

Για να συμβεί η φιλοξενία, είπαμε παραπάνω πως απαιτούνται τόσο η αλλότητα, ο ερχόμενος δηλαδή να είναι για εμένα ξένος, όσο και η κυριότητα, ο οίκος να βρίσκεται υπό την ιδιοκτησία μου. Με βάση αυτά, τότε, όσο πιο «διαφορετικός» και απρόβλεπτος είναι ο ερχόμενος, τόσο πιο ριζοσπαστική είναι η τέλεση της φιλοξενίας, με ηθικότερη την αποδοχή της «έλευσης του παντελώς

---

<sup>59</sup> Με την έννοια ότι ήδη από τον «αλφαριθμητισμό μας μαθαίνουμε το περιεχόμενο της έννοιας 'άλλος', ή τουλάχιστον ένα κάποιο περιεχόμενο.

άλλου» (Κακολύρης 2017, 17) που υπονοεί την απόλυτη φιλοξενία, πως δηλαδή δεν απαιτείται να καταλυθεί η διαφορετικότητα, ούτε πως ο ερχόμενος οφείλει να συμμορφωθεί με τις βλέψεις του οικοδεσπότη ως ανταπόδοση του ανοίγματος της πόρτας.

Ως προς την κυριότητα, αυτή καταλύεται όταν γίνεται πράξη η γνωστή φράση του «σαν στο σπίτι σου». Είναι ενδιαφέρον το πως η απώλεια της κυριότητας και η αποδοχή της ετερότητας μοιάζουν δεμένες, κατά τη γνώμη μου. Δηλαδή είναι μερικές φορές δύσκολο να πεις αν μια πράξη συγκαταλέγεται σε αποδοχή της ετερότητας ή απώλεια ιδιοκτησίας και εν τελεί εξουσίας προς το αντικείμενο/ τον οίκο. Με άλλα λόγια, ένας ερχόμενος που έρχεται όποτε επιθυμεί, με απρόβλεπτη ταυτότητα, πέφτει πάνω στον οικοδεσπότη καθέτως (Naas 2008, 29). Ο οικοδεσπότης «κατακυριεύεται και εκπλήσσεται από αυτό που συμβαίνει» (Κακολύρης 17, 151). Είναι δύσκολο να πούμε τι χειρονομία είναι αυτή από την πλευρά του οικοδεσπότη. Όπως επίσης, εισάγεται και η γλωσσική αντινομία: ένας οικοδεσπότης πρέπει να διατηρεί την ιδιοκτησία του έμπρακτα αλλιώς δεν είναι δεσπότης (Benveniste 2016, 44-45)! και θα πρέπει να τον αποκαλούμε αλλιώς.

Αυτή η γνήσια φιλοξενία, τόσο δεν αξιώνει από τον Άλλο τίποτα που καθιστά την έλευση του ένα συμβάν ρίσκου και επικινδυνότητας. Όταν, δηλαδή, δεν απαιτώ πειστήρια και διαβεβαιώσεις, όταν δεν ρωτώ ούτε το όνομα του ερχομένου, διότι προέχει η υποδοχή άνευ όρων, τότε είναι πιθανό να ανοίγω την πόρτα μου στην ίδια την καταστροφή του οίκου μου, ή του εαυτού μου και άρα στην καταστροφή της ίδιας της φιλοξενίας (Still 2010, 148).

Μάλιστα, εκείνος ο «παντελώς άλλος» ως ενική οντότητα, απαιτεί ενική μεταχείριση. Αν επιθυμούμε να είμαστε ηθικά υπεύθυνοι απέναντι του, μιας και η πιο καθαρή φιλοξενία είναι το ζητούμενο μας, οφείλουμε να εφεύρουμε μια ενική αντιμετώπιση. Με άλλα λόγια, στην απόλυτη φιλοξενία που προτάσσεται, ο οικοδεσπότης βρίσκεται να έχει πολλαπλές υποχρεώσεις (Dufourmantelle & Derrida 2006, 69).<sup>60</sup> Τούτη η αντιμετώπιση, βρίσκεται πέραν της γνώσης,<sup>61</sup> πρόκειται δηλαδή για μια πραγματική δημιουργία μεθόδου φιλοξενίας πέρα από κάθε νόρμα ή έτοιμο σχέδιο. Έτσι, η δεξίωση του ενικού άλλου απαιτεί τη θυσία όλων των υπολοίπων που αιτούνται να εισέλθουν του οίκου μου (Anderson 2012, 16). Για να του παρέχουμε το καλύτερο δυνατό άσυλο, οφείλουμε να εστιάσουμε στην δημιουργία συνθηκών κατάλληλων για εκείνον, τον απόλυτα άλλο, κάτι που μας περισπά και έχει ως αποτέλεσμα το να αγνοούμε τις λοιπές κλήσεις.

---

<sup>60</sup> «Ο άλλος γίνεται ένα εχθρικό υποκείμενο που κινδυνεύω να γίνω όμηρος του».

<sup>61</sup> Όταν πράττω από γνώση, δε πράττω ως ηθικό υποκείμενο, εφαρμόζω απλώς εκείνα που γνωρίζω, μας λέει ο Kant.

Για να προσαρμοστώ απόλυτα στις ανάγκες του ερχόμενου, αναγκαστικά απορρίπτω τις ανάγκες κάποιων άλλων (Κακολύρης 2017, 18) γεγονός που μου προκαλεί μια μόνιμη «άσχημη συνείδηση» (Wood 2005, 146),<sup>62</sup> καθώς συνεχώς δεν ανταποκρίνομαι στο κάλεσμα μιας πλειάδας άλλων κι αυτό διότι η ανθρώπινη φύση έχει πεπερασμένες δυνατότητες (Wood 2005, Morin 2016, 89).<sup>63 64</sup>

Τα παραπάνω, οδηγούν στην διαπίστωση πως ο οικοδεσπότης μετατρέπεται σιγά σιγά σε όμηρο του ερχόμενου (Dufourmantelle & Derrida 2006, 155-157) κι αυτό διότι, ταυτόχρονα με την υποδοχή της ετερότητας και την αναγωγή της σε προέχουσα αξία, καταλύεται σταδιακά και η κυριότητα επί του οίκου. Με άλλα λόγια δηλαδή, παρατηρείται πως, καθώς συμβαίνει ένας τύπος χρησικτησίας του οίκου, στο πλαίσιο της οποίας, η ιδιότητα του ιδιοκτήτη παύει να έχει ισχύ, αποδομείται εν τελεί και η ίδια η κυριότητα. Τα όρια που διαχωρίζουν τον οικοδεσπότη από τον φιλοξενούμενο, τον ιδιοκτήτη από τον ερχόμενο, διαρρηγνύονται και κατά συνέπεια αυτή η *απόλυτη* φιλοξενία φαίνεται να αυτοαναιρείται και πάλι.

Για να υπάρχει ερχόμενος, πρέπει να υπάρχει μόνιμος κάτοικος – ιδιοκτήτης. Για να υπάρχει ο άλλος πρέπει να υπάρχω *Εγώ*. Πρέπει η ετερότητα μας να αναδεικνύεται, αλλιώς φιλοξενώ μια «προβολή του εαυτού μου» όπως έγραψα και πιο πάνω. Άρα, μπορεί να υπάρξει αυτή η απόλυτη φιλοξενία ή πρόκειται για ένα εννοιολογικό αδιέξοδο και ένα γλωσσικό παράδοξο;

Στην ίδια γραμμή σκέψης, ακολουθώντας την ντεριντιανή μεταδομιστική<sup>65</sup> διάθεση, μπορώ να υποστηρίξω πως η απόλυτη φιλοξενία, ως μια διαδικασία του να κάνω απόλυτο φίλο μου τον απόλυτο ξένο, δε θα συμβεί ποτέ! Διότι ο ξένος θα είναι πάντα ξένος. Εάν γίνει φίλος κάποια στιγμή, θα είναι γιατί μερικώς και κατά κάποιο τρόπο ήταν εξαρχής στο πεδίο των φίλων και άρα δεν έκανα

---

<sup>62</sup> « “the other” cannot mean “all others” in some additive (...), such that I have impossible-to-fulfill obligations to every other person in the cosmos»

<sup>63</sup> «I cannot cease to be finite (...) to have my own (...) limitations»

<sup>64</sup> Αν φανταστούμε όμως σε αυτό το σημείο το Άλλο της άσχημης συνείδησης θα εγκλωβιστούμε στο παράδοξο της ηθικής στη σκέψη του Derrida. Μας λέει ο ίδιος στο “on forgiveness. A Roundtable discussion with Jacques Derrida” πως η κακή του συνείδηση είναι το κίνητρο του για να είναι ηθικός, έχει δηλαδή μια μόνιμη αγωνία να πέτυχει το ανέφικτο της υπερ-ηθικής απόκρισης σε όλες τις κλήσεις. Αντίθετα, μια «καθαρή συνείδηση» οριοθετημένης ευκρινώς ηθικής απαίτησης, πάρα του ότι θα μπορούσε να συμβεί και να λειτουργεί ως σύνολο πεπερασμένων υποχρεώσεων, στην ουσία είναι η ίδια η ανηθικότητα. Αυτό γιατί αγνοεί πρώτα, την ανάγκη για προσαρμογή στον ενικό άλλο και δεύτερον την υποχρέωση αυτοδιόρθωσης προκειμένου να είναι πιο ηθική. Με αυτό τον τρόπο ο Derrida εντοπίζει την ηθική σε ένα δυναμικό πεδίο κίνησης: «Το αγαθό βρίσκεται στη άλλη πλευρά»

<sup>65</sup> Ο μεταδομισμός είναι μια αμφίσημη έννοια. Μια από τις σημασιοδοτήσεις που τον διεκδικούν είναι αυτή που τον εξηγεί ως τρόπο ανάγνωσης κειμένου (Ruptura Colectiva 2016). Μια άλλη τον περιγράφει ως κριτική στη γλώσσα κατά την οποία η γλώσσα υπάρχει μόνο ως φαινομενικό πεδίο, στο οποίο επικρατεί το χάος, η ανυπαρξία νομήματος [στην οποία] βρίσκεται η μονή καλειδοσκοπική πραγματικότητα» (Craib 2011). Σε αυτή την εργασία κάνω και εντακτική ανάγνωση, και εκμεταλλεύομαι την ανυπαρξία νομήματος με τη χρήση των παράδοξων του Derrida. Τα γραφώ αυτά για να εξηγήσω πως χρησιμοποιώ τον όρο και με τις δυο του σημασίες ταυτόχρονα.

κάποια πράξη, απλώς ανακάλυψα μια αλήθεια που ήταν εκεί πριν την συναναστραφώ. Είτε θα είσαι ξένος, είτε θα είσαι φίλος: Ο Derrida, μάλιστα, θα μας έλεγε πως θα είχε νόημα να προσπαθήσουμε να «φιλεύσουμε» μόνο με τους εχθρούς μας, καθώς οι άλλοι είναι ήδη [κάπως] φίλοι. Επίσης, ως προς τη χρονικότητα του «να κάνω φίλο μου τον ξένο», βλέπουμε πως με το που εκπληρώνεται ο σκοπός παύει και η φιλοξενία, από τη σύναψη της φιλίας και έπειτα καταλύεται η ετερότητα και μαζί της και η φιλο-ξενία (Breder 2005, 53).<sup>66</sup>

Από την άλλη, ως προς την ιδιοκτησία, το να δώσω το *απόλυτο* άσυλο σε κάποιον, το να του επιτρέψω δηλαδή να είναι σα στο σπίτι του, το να μοιραστώ τα δικαιώματά μου επί του ιδιόκτητου πεδίου μου, καταργεί τη φιλοξενία. Η επιθυμία να αφαιρεθεί η εξουσία και η βία της ιδιοκτησίας, δημιουργώντας σχέσεις ίσων, καταργεί τη φιλοξενία και προτείνει μια κάποια «άλλη διαδικασία». Συμπερασματικά, η απόλυτη φιλοξενία είναι ένας υπερβατολογικός όρος, ένα εννοιολογικό ασύμπτωτο, εντός του οποίου δε μπορούμε να βρεθούμε ποτέ πραγματικά, παρά μόνο μέσω της σύλληψής του. Η ανόθευτη εκείνη ιδεαλιστική, απόλυτα ηθική φιλοξενία δεν είναι παρά ένας μακρινός στόχος «στο όνομα πάντα της λιγότερης βίας» (Κακολύρης 2017, 206).

#### Σύνοψη / συμπεράσματα

Η φιλοξενία δομείται πάνω στην ιδιοκτησία και την ετερότητα. Τα υποκείμενα που κάνουν τις διαδικασίες φιλοξενίας είναι ενσώματα. Αυτή η σωματικότητα τους τα κάνει όμοια και αντιστρέψιμα. Αυτή η σωματικότητα χαρακτηρίζεται ως μια νόθευση του υποκειμένου από το αντικείμενο και άρα ως ένα τρίτο είδος του είναι.

Αφενός έχουμε την καντιανή φιλοξενία που λειτουργεί με όρους δικαίου οι οποίοι εξασφαλίζουν την ομαλή συνύπαρξη (Moreau 2018, 64).<sup>67</sup> Αφετέρου έχουμε την ντερριντιανή απόλυτη φιλοξενία η οποία αποτελεί έναν υπερβατολογικό άξονα ηθικής, βάσει του οποίου πρέπει να καθοδηγούμαστε. Αυτή η απόλυτη φιλοξενία είναι ένα γλωσσικό παράδοξο και φέρει μέσα της την αυτοαναίρεση: εάν σπρώξεις την έννοια στο απόλυτό της αυτή ακυρώνεται.

---

<sup>66</sup> «The successful intermedia will cease to be intermedia, they will create characteristics of their own» Βλέπουμε πως η απόλυτη φιλοξενία μας θυμίζει το παράδοξο των intermedia πρακτικών.

<sup>67</sup> «οι θεσμοί πρέπει να συγκροτούνται με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορούν να λειτουργούν είτε οι άνθρωποι είναι έλλογοι, είτε σύρονται από τα πάθη». Από το σπινοζικό ορισμό του κράτους ο οποίος εμμένει ακόμα και σήμερα στην πολιτική θεωρία (Moreau 2018).

## Η μουσική ως φιλοξενία

Έχω ήδη αναφέρει πως η φιλοξενία αποτελεί έναν αμοιβαίο πολιτισμικό κώδικα, έναν κοινό τόπο του ανθρώπινου βίου, εντός του οποίου συμπλέκονται η πολιτική, το δίκαιο και η ηθική (Κακολύρης 2017, 210). Αντίστοιχα όμως, έχω καταδείξει την προβληματική που φέρει αυτή η στέρεη τυπολογία: α) κανείς δεν ξέρει να μας πει πως ακριβώς ορίζεται η φιλοξενία, β) όταν κάποιος την ορίζει, της βάζει δηλαδή όρια, θέτει με αυτά και την ίδια τη βία.

Αντίστοιχα το ίδιο συμβαίνει, τρόπον τινά, με το μουσικό πεδίο. Η μουσική πρακτική, αποτελεί αναφαίρετο μέρος της πολιτισμικής πορείας των ανθρώπων ανά τον κόσμο. Με άλλα λόγια οι άνθρωποι κάνουν μουσική και μπορούμε να πούμε πως εντός του πεδίου της πρακτικής αυτής, συμπλέκονται η πολιτική,<sup>68</sup> το δίκαιο,<sup>69</sup> και η αισθητική (Χατζημωυσής 2017, 57), στοιχεία που διέπουν την κάθε δημιουργική πρακτική. Όμως κι εδώ τίθεται το ερώτημα: τι ακριβώς είναι η μουσική; Μήπως όταν κάποιος της δίνει σαφή ορισμό ασκεί μιας μορφής βία; Εάν τα κύρια σημεία εξήγησης της βίας της φιλοξενίας αφορούν στην ιδιοκτησία (και άρα τη βία του ιδιοκτήτη) και την ετερότητα (την απαίτηση συμμόρφωση της), τι θα συμβεί αν φέρω τις έννοιες ιδιοκτησία και ετερότητα στο μουσικολογικό πεδίο;

### Ιδιοκτησία και ετερότητα από τη φιλοξενία στη μουσική

Κύρια θέση στην εξήγηση της «ανοιχτής» έννοιας της φιλοξενίας, έχουν η ιδιοκτησία και η ετερότητα, όπως έχω προαναφέρει, καθώς αποτελούν προϋπόθεσή της. Ο ιδιόκτητος χώρος του οικοδεσπότη, επιτρέπει την έλευση μόνο των επιθυμητών. Το κατώφλι είναι προσπελάσιμο μόνο για μερικούς. Για εκείνον που κρίνεται όχι εχθρός. Αυτός που μένει έξω, είναι αυτός που απειλεί την ασφάλεια: ο άλλος.

Παρατηρείται μια όμοια κατάσταση και στη μουσική πρακτική της δύσης το 19<sup>ο</sup> αιώνα.<sup>70</sup> Για να γίνει περισσότερο σαφές, εδώ εννοώ πως το τρίπτυχο «Οικοδεσπότης – φιλοξενούμενος – οίκος» αντιστοιχίζεται με το τρίπτυχο «Συνθέτης – ερμηνεύτρια – έργο» και κατ' επέκταση με το

---

<sup>68</sup> Εδώ ως πολιτική ορίζεται το μαζικό κοινωνικό φέρεσθαι, το οποίο επηρεάζεται από τις εξωτερικές συνθήκες που αντιμετωπίζει. Στην ουσία εννοώ εδώ πως η πολιτική (ως σύμπλεξη ιστορίας και οικονομίας) επηρεάζει τη μουσική.

<sup>69</sup> Με τη λέξη δίκαιο εννοώ το αίσθημα που έχει η ανθρωπότητα για τη δικαιοσύνη, ανεξάρτητα από τους νόμους. Με άλλα λόγια, θεωρώ πως η μουσική είναι μια επιτέλεση που μπορεί να αντιπαρατεθεί στο σύστημα εντός του οποίου δημιουργείται. Οι μουσικοί δηλαδή, δεν επηρεάζονται μονάχα αλλά μπορούν και να επηρεάσουν την ιστορία.

<sup>70</sup> Σκοπός είναι να αντιπαρατεθεί το μουσικό ιδεώδες της «κλασικής μουσικής» με αυτό της πειραματικής.

φαινομενολογικό τρίπτυχο «Υποκείμενο – σώμα – αντικείμενο», όπως το έχουμε προτείνει σε διάλογο με τη φιλοξενία.

Στο σημείο αυτό, πρέπει να εξηγήσω γιατί χρησιμοποιώ θηλυκό<sup>71</sup> στην ερμηνεία. Ερμηνεία – επιτέλεση – σωματικότητα είναι έννοιες που *φιλοξενούνται* στον πατριαρχικό μας κόσμο, τον οποίο και θέλω να σχολιάσω. Ο συνθέτης εκπροσωπεί την αντικειμενική σκέψη που «γνωρίζει μόνο διαζευκτικές έννοιες» (Merleau-Ponty 2016, 108), είναι δηλαδή το πατριαρχικό πρότυπο. Η ερμηνεύτρια από την άλλη, είναι αυτό το σώμα που επιτελεί και δέχεται τη βία, είναι ένα «πράττειν» και όχι ένα «είναι» (Butler 1990). Είναι η γυναίκα που βρίσκεται συνεχώς εκτοπισμένη από τη λήψη αποφάσεων. Έχει ενδιαφέρον να σκεφτεί κανείς υπό αυτούς τους όρους την ερμηνεία στην κλασική μουσική και την πειραματική μουσική. Κατά τη γνώμη μου, στο φεμινισμό βρίσκονται συχνά οι περισσότερες απαντήσεις.

Θέλω να αναδείξω πως όλες οι έννοιες που έχουμε αναφέρει έως τώρα περί φιλοξενίας εφαρμόζουν και μάλιστα περιγράφουν τη σχετικότητα και τη δυναμική του τρίπτυχου αυτού, όπως υπάρχει αφενός στην κλασική δυτική μουσική παράδοση και αφετέρου στην πειραματική μουσική.

#### Ιδιοκτησία στη μουσική

Από το 19<sup>ο</sup> αιώνα, η μουσική ορίζεται στο να είναι το ίδιο της το αποτέλεσμα (Bonds 2014, 3-7)<sup>72</sup> το έργο. Το έργο αυτό λαμβάνει ένα ρυθμιστικό χαρακτήρα. Είναι ένα προσδιορισμένο αντικείμενο το οποίο *πρέπει* να πληροί κάποια κριτήρια «πολιτισμένου έργου τέχνης» (Goehr 2005, 395). Νοείται πλέον διακριτό, ολοκληρωμένο προϊόν με την ιδιότητα του άθικτου (Goehr 2005, 399), του αυθεντικού. Το πιο σημαντικό στοιχείο όμως που φέρει είναι αυτό του ιδανικού της πιστότητας. Με άλλα λόγια έχω ένα πλήρως προσδιορισμένο αντικείμενο με αρχή μέση και τέλος, συγκεκριμένης σημειογραφίας, προέλευσης και απεύθυνσης.

Αντίστοιχα, ο συνθέτης μετατρέπεται σε «διάνοια» (Goehr 2005, 405) και σταδιακά αποκτά και εξουσία στα «δημιουργήματα» του, τα φτιάχνει δηλαδή κατά το δοκούν.<sup>73</sup> Αποκτά πνευματική ιδιοκτησία για τα έργα του, τα οποία πλέον δεν ήταν η επιθυμία της αυλής ή της εκκλησίας, αλλά αντίθετα εμπνευσμένες συνθέσεις που υπηρετούν το καλλιτεχνικό ιδεώδες ποιότητας της εποχής,

---

<sup>71</sup> Έχει ενδιαφέρον να σκεφτούμε πως κανείς δε θα έδινε εξηγήσεις της τάξης του γιατί χρησιμοποιεί το αρσενικό.

<sup>72</sup> Και όχι δηλαδή η διαδικασία παραγωγής της ή και άλλα στοιχεία που μπορεί να είναι μέρος της δημιουργικής διαδικασίας, αλλά γίνεται λόγος για τη μουσική μόνο υπό τη μορφή του έργου.

<sup>73</sup> Λόγος για τον ερμηνευτή, δεν χωρά να γίνει, παρά μόνο αν θα θέλαμε να επισημάνουμε την ανάγκη για πιστές εκτελέσεις και άρα σωστούς ερμηνευτές.



το οποίο είναι τέτοιο ώστε να αξίζει να διατηρηθεί κατά την εκτέλεση του και μάλιστα να μείνει ίδιο και अपαράλλαχτο στους αιώνες, ως ένα ποιοτικό/αισθητικό δημιούργημα. Ο συνθέτης λοιπόν αποκτά χαρακτήρα καρτεσιανού Υποκειμένου, ή αλλιώς cogito (Merleau-Ponty 2016, 615).

Σε αυτό το πλαίσιο, η ερμηνεύτρια πρέπει να ακολουθεί με συνέπεια το ιδανικό της πιστότητας του έργου. Για να μπορέσει, με άλλα λόγια, να αποδώσει απόλυτα το περιεχόμενο της παρτιτούρας, πρέπει να αναιρέσει την δική της προσωπικότητα, και να υπάρξει ως ένας απλός φορέας, ως ένα επιτελεστικό μέσο, που αφήνει το συνθέτη να εκφραστεί ανεμπόδιστος από παρεμβολές ερμηνευτικής παρεμβατικότητας. Έτσι, μπορώ να παρομοιάσω τη θέση της με αυτή του σώματος, που οφείλει να υπακούσει στο κεφάλι όσο πιο σωστά μπορεί.

Συνοψίζοντας λοιπόν, ο συνθέτης λαμβάνει (σταδιακά) μια θέση Υποκειμένου που χαρακτηρίζεται από την εξουσία της ιδιοκτησίας (Kleiner, E.P. Skone, McFarlane & Nimmeret 2001). Το έργο γίνεται το προϊόν, το αντικείμενο: Όταν μια δημιουργία «καταφέρει» να περάσει τις αξιολογικές της υποχρεώσεις, τότε και μόνο τότε νοείται ως έργο και άρα άξιο αντικείμενο τέχνης. Η ερμηνεύτρια, από την άλλη, δεν έχει λόγο, οφείλει κι εκείνη να πληροί εκτελεστικά κριτήρια, να είναι τεχνικά σωστή και υπάκουη, ως το επιτελεστικό μέσο: η ερμηνεύτρια είναι ένα σώμα που επιτελεί δίχως ταυτότητα (Goehr 2005, 399).<sup>74</sup>

#### Ετερότητα στη μουσική

Η αλλότητα της ερμηνεύτριας είναι πολυεπίπεδη. Αρχικά, η ερμηνεύτρια είναι ο μη ιδιοκτήτης, ο μη έχων εξουσία της κατάστασης, όμοια με τον φιλοξενούμενο που προσαρμόζεται στις επιθυμίες του οικοδεσπότη. Επίσης, έχει χαρακτηριστικά που ποτέ δε φαίνονται, όπως φυλή, φύλο, εθνικότητα, οικονομική τάξη (Κακολύρης 2017, 37), ηλικία, πολιτική ιδεολογία, σεξουαλικό προσανατολισμό και αλλά στοιχεία που όμως δεν παίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαδικασία της ερμηνείας, μάλιστα εάν επηρεάζουν με κάποιο τρόπο τότε κρίνεται ακατάλληλη. Είναι γεγονός λοιπόν, πως δεν περνούν το κατώφλι όλες οι ερμηνεύτριες! Αντίθετα, οι συνθέτες ελέγχουν ποιες από τις «έξω» θα φιλοξενήσουν, εξηγήσαμε πιο πάνω πως αυτό γίνεται εφικτό στη φιλοξενία μέσω των συνόρων. Στη μουσική είναι το ιδανικό της πιστότητας στο έργο το οποίο καθορίζει το τι θα απαιτηθεί από τα άτομα που θα το εκτελέσουν. Όμως ακόμα κι εκείνες που φέρουν τα κριτήρια της επιθυμίας του οικοδεσπότη/συνθέτη, και πληρούν τις εκτελεστικές δυνατότητες ακόμα και κατόπιν της εισόδου τους στον οίκο, δεν χάνουν το στοιχείο εκείνο της αλλότητας, διατηρείται η ανωνυμία τους (Goehr

---

<sup>74</sup> Οι άνθρωποι δε θα μπορούσαν να παρεμβαίνουν στα έργα του συνθέτη.

2005, 413-417).<sup>75</sup> Ακόμα κι αν δηλαδή αναλάβουν την εκτέλεση ενός έργου, βρίσκονται σε ένα καθεστώς επισφάλειας, «αναλαμβάνουν εκ νέου μια (...) παράδοση (...) ένα κεκτημένο χωρίς να το θέτουν υπό ερώτηση» (Merleau-Ponty 2016, 407).

Η ερμηνεία αποτελεί ένα μόνιμο κίνδυνο για το ιδεώδες της εκτέλεσης του έργου, ένα συνεχές σημείο επικινδυνότητας στην «εξίσωση» της μουσικής εκτέλεσης. Αυτό μας θυμίζει πρώτον, το ρίσκο που ενέχει το διάνοιγμα της πόρτας μας στον ξένο: δε μπορούμε ποτέ να εγγυηθούμε πως οι ισορροπίες θα διατηρηθούν και δεύτερον το σκάνδαλο της υπόστασης της σωματικότητας ως προς την αντικειμενική σκέψη (Merleau-Ponty 2016, 585). Ακόμα δηλαδή, και όταν η ερμηνεύτρια πληροί τα κριτήρια τεχνικής, μένει πάντα να αποδειχθεί στη συναυλία. Με αυτό τον τρόπο, παρά το γεγονός του ότι θεωρείται αυτονόητη μια πιστή εκτέλεση, το (σχετικά απίθανο) ενδεχόμενο (ανθρώπινου) λάθους, το γεγονός ότι κανείς δε μπορεί να γνωρίζει εκ των προτέρων πως δε θα συμβεί η παραμικρή απόκλιση, φέρνει την ερμηνεύτρια σε εκείνη τη θέση του άλλου.

Ο Kant, αυτό το ίδιο μέλλον της ερμηνείας,<sup>76</sup> έκρινε πως είναι αδύνατο να το αφήσει απρόβλεπτο στη διυποκειμενικότητα (Κόντος 2012, 17) και γι' αυτό το λόγο εισήγαγε τους νόμους επί φιλοξενίας. Πράγματι οι υπό όρους πρακτικές περιορισμού του απρόβλεπτου στοιχείου λειτουργούν. Αυτές οι πρακτικές είναι η νομοθεσία επί της φιλοξενίας αλλά και η θέσπιση υψηλών αισθητικών κανόνων.

Καταφαίνεται, λοιπόν, η βία που ασκείται στον φιλοξενούμενο άλλο - *ερμηνεύτρια*. Είναι όμως μια βία που υπάρχει εξ ορισμού στον Kant. Είναι ένα αναγκαίο κακό, είναι μια θυσία που χρωστάει να κάνει ο υπηρέτης της ηθικής και της αισθητικής. Αυτό μου φέρνει στο νου την ασύμμετρη βία που ασκεί η κρατική δομή στα ανυπεράσπιστα άτομα του κράτους, τα οποία βρίσκονται να έχουν μόνο υποχρεώσεις και κανένα δικαίωμα ούτε καν στην αυτοάμυνα τους (Benjamin 2002, 7-9). Βλέπουμε κι εδώ πως η πρακτική είναι μια οικονομία (Κακολύρης 17, 102-105), ένας κύκλος στον οποίο σε άλλη θέση βρίσκεται ο οικοδεσπότης και σε άλλη ο φιλοξενούμενος. Άλλη είναι η εξουσία του Συνθέτη, και άλλη της ερμηνεύτριας.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων (Goehr 2005, 413 - 417) «να μην προβάλλουν με κανένα τρόπο την προσωπικότητα τους»

<sup>76</sup> Εδώ λειτουργεί και η λέξη «επιτελεστικότητα» πολύ ωραία.

<sup>77</sup> Με οικονομικούς όρους, αποκλίνοντας βέβαια από την οικονομία όπως τη θέτει ο Derrida ως ανταλλακτικό σχήμα, θα έλεγα πως ο Συνθέτης και η ερμηνεύτρια είναι αντίπαλες οικονομικές τάξεις. Το οποίο είναι πιο ευδιάκριτο στη φιλοξενία. Άλλη τάξη αυτή του ιδιοκτήτη και άλλη τάξη του άπορου ερχόμενου.

Η «υπερβατικότητα» του Έργου, η «διανοητικότητα» του Συνθέτη και η διεκπεραιωτική λειτουργία της εκτέλεσης από ένα ανώνυμο ερμηνευτικό άτομο – όργανο, είναι δομικά στοιχεία στον ορισμό της δυτικής μουσικής, που θέλει να ορίζεται ως *σοβαρή* (Goehr 2005, 444). Αν θα θέλαμε με άλλα λόγια να εξηγήσουμε, τι είναι η «κλασική» μουσική σε κάποιον θα χρησιμοποιούσαμε όρους όπως: συνθέτης, έργο, ερμηνεία, διευθυντής ορχήστρας, παρτιτούρα, σημειογραφία και άλλους. Όλοι όμως αυτοί οι όροι είναι δομημένοι και πεπλεγμένοι υπό το πλαίσιο της ρυθμιστικής λειτουργίας της έννοιας του όρου Έργο και της εξουσίας του Συνθέτη (Goehr 2005, 434).

Εφόσον παρατηρούμε μια μουσική πρακτική που ανταποκρίνεται στη φιλοξενία υπό όρους, τότε ποια θα είναι εκείνη που θα ανταποκρίνεται στην απόλυτη φιλοξενία για την οποία κάνει λόγο ο Derrida;

### Η Πειραματική μουσική ως απόλυτη φιλοξενία

Αφού έχω τοποθετήσει παραπάνω την φιλοξενία δίπλα στη μουσική, πιο συγκεκριμένα την υπό όρους φιλοξενία και την κλασική δυτική μουσική, τώρα θα κάνω το ίδιο για την πειραματική μουσική και την απόλυτη φιλοξενία. Τα ερωτήματα που δημιουργούνται έχουν ως εξής: Ποιος είναι ο απόλυτος άλλος στην πειραματική μουσική; Τι συμβαίνει με το ζήτημα της ιδιοκτησίας στην πειραματική μουσική; Ποια η σημασία του πειραματικού έργου;

Το πρώτο ερώτημα αφορά στη θέση της ερμηνεύτριας στην πειραματική μουσική. Στην πειραματική μουσική, στα έργα ανοιχτής φόρμας, η ερμηνεία συμπλέκεται με τη σύνθεση. Παράμετροι και υλικό του κομματιού βασίζονται στην προσωπική επιλογή ή και στην ίδια την ταυτότητα του ατόμου που ερμηνεύει. Αντίθετα δηλαδή με τον παραγνωρισμένο ρόλο της ερμηνεύτριας στο έργο της κλασικής δυτικής μουσικής παράδοσης, εδώ η θέση της είναι διαφορετική. Μάλιστα αυτή η απόλυτη ετερότητα που περιέγραφα ως αδύνατη στην απόλυτη φιλοξενία, εδώ μπορεί να συμβεί. Αυτή η αλλόττητα που είναι υπό έλευση και δεν βρίσκεται ποτέ εδώ, συνδέεται άμεσα με τη φύση των έργων ανοιχτής φόρμας να έχουν ενική εκτέλεση. Αυτή η ετερότητα που έρχεται κάθετα και ξαφνιάζει τον οικοδεσπότη, είναι στην πειραματική μουσική η επιτέλεση της φόρμας η οποία κάθε φορά είναι διαφορετική.

Ένα άλλο ζήτημα της διυποκειμενικότητας των οικοδεσπότη φιλοξενούμενου, είναι αυτό της γλώσσας. Η γλώσσα αποτελεί εξ αρχής ένα σημείο εξουσίας, για εκείνον που την κατέχει καλύτερα. Όπως μας λέει ο Derrida «αναρωτιόμαστε πάντοτε μήπως η απόλυτη φιλοξενία συνίσταται στην άρση της γλώσσας» (Dufourmantelle & Derrida 2006, 119-121). Ακόμα και αν κάποιος μπορεί να

ισχυριστεί ότι η τονική αρμονία είναι μια γλώσσα ή ενέχει λειτουργικότητα όμοια της γλώσσας, σίγουρα δε μπορεί να πει το ίδιο για την πειραματική σημειογραφία. Ούτε η γραφική ούτε η λεκτική σημειογραφία πληρούν τα κριτήρια της συμμόρφωσης και της επανακτησιμότητας (Βλαγκόπουλος 17, 39) και σύμφωνα με τον Goodman τέτοιες παρτιτούρες δεν είναι σημειογραφικές (Goodman 2005). Αυτό σημαίνει πως δε μπορούμε από την παρτιτούρα να έχουμε ένα συγκεκριμένο αποτέλεσμα που να προκύπτει από ένα κοινώς αποδεκτό κώδικα και ούτε από το αποτέλεσμα να επιστρέψουμε στην παρτιτούρα. Και με αυτό τον τρόπο η πειραματική φιλοξενία λύνει το γλωσσικό ζήτημα καθώς εμπίπτει κι αυτό στην ενικότητα της φόρμας. Κάθε εκτέλεση είναι ενική, κάθε ερμηνεία είναι ενική, η πρόσβαση των ακροατών και του συνθέτη στο αποτέλεσμα είναι σχετικά συμμετρική τα οποία σημαίνουν πως δεν παρέχεται περισσότερη εξουσία γνώση σε κάποιον από τους συντελεστές.

Από την άλλη, η φιλοξενία που συμβαίνει μέσω της γλώσσας είναι πεπερασμένη όπως και το γλωσσικό πλαίσιο των εννοιών. Αντίθετα, η παραγωγή ήχων, συνταυτισμένη με τη 'μη γλώσσα' της πειραματικής σημειογραφίας, ανοίγει ένα πλήθος ενδεχομένων άπειρο. Ενδιαφέρον έχει η διαίρεση του Deleuze που αναδεικνύει ο Branden για τις έννοιες «πιθανό» (possible) και «δυνητικό» (virtual). Πιθανό είναι αυτό που προκύπτει από την επανάληψη τμημάτων του παρελθόντος. Το δυνητικό αντίθετα είναι κάτι που δεν προϋπάρχει αλλά γίνεται γνωστό μόνο αφού συμβεί (Branden 2016)! Μπορούμε να το σκεφτούμε με όρους γλώσσας. Οι λέξεις είναι επαναλήψεις μαθημένου παρελθόντος. Οι ήχοι είναι κάθε φορά διαφορετικοί, φέρουν το μέλλον στο οποίο φέρονται.

Η ιδιοκτησία του πειραματικού έργου από την άλλη, ανοίγει μια εξίσου μεγάλη κουβέντα. Ένα έργο που επανασυστήνεται σε κάθε του εκτέλεση, όπου το ποιος θα καθορίσει τι θα συμβεί είναι είτε απροσδιόριστο είτε αποτέλεσμα συνδιαμόρφωσης, ένα έργο ανοιχτής φόρμας δηλαδή, είναι αρκετά δύσκολο να πούμε σε ποιον ανήκει. Και όταν δε βρίσκεται με τίποτα απάντηση τότε σημαίνει πως το πρόβλημα υπάρχει στην ερώτηση. Ίσως είναι προβληματικό να αναζητάμε οικονομικές και εξουσιαστικές σχέσεις στα έργα ανοιχτής φόρμας.

Η απόλυτη ανοιχτότητα του πειραματικού έργου όμως φέρει το ρίσκο της φιλοξενίας. Όπως λέει ο Derrida, δεν ξέρουμε τίποτα για το μέλλον που έρχεται [μαζί με τον ερχόμενο] (Derrida 2000), μπορεί ο ερχόμενος να είναι ένας «δούρειος ίππος» (Κακολύρης 2017, 73). Ίσως η έννοια αυτή, όπως τη συνάνταμε στην πειραματική μουσική, του ρίσκου, να βρίσκεται περισσότερο κοντά με τις απόψεις του Levinas. Η ηθική μας λέει δεν είναι μια οικονομία «δούναι και λαβείν». «Εγώ είμαι σημαίνει εγώ είμαι για τον Άλλο» (Κακολύρης 2017, 43) όμως δεν περιμένω ανταπόδοση. Αν αυτή έρθει «είναι

δική του δουλειά... Η διυποκειμενική σχέση είναι ασύμμετρη. Στο μέτρο ακριβώς που ανάμεσα στον άλλο και σε μένα η σχέση δεν είναι αμοιβαία, υπόκειμαι στον άλλο· Με αυτή την έννοια είμαι ουσιαστικό 'υπο-κείμενο'» (Levinas 2007, 65-66). Ίσως η πειραματική σύνθεση να συμβαίνει υπό τέτοιους όρους, ίσως δεν έχει νόημα να μιλάμε για μια σύνθεση διακριτή από την ερμηνεία. Όμως στα πλαίσια τα γλωσσικά που πρέπει να κινηθούμε, ίσως η σύνθεση όπως την έχουμε μάθει από την κλασική δυτική μουσική να αυτοαναιρεί την κυριαρχία της. Ίσως ο συνθέτης να γίνεται όμηρος της κάθε ερμηνείας, όπως περιγράφει ο Derrida τη σχέση εντός της απόλυτης φιλοξενίας (Derrida 2006, 157).

Τέλος, αυτή η πειραματική ανοιχτότητα, η ανοιχτή φόρμα, οδηγεί σε αυτό που περιέγραψα πιο πάνω, τις ενικές εκτελέσεις. Αυτές οι εκτελέσεις, δίχως προηγούμενο ή επόμενο, συστήνουν έναν ενικό γάμο με το έργο. Ουσιαστικά αυτό που ακούμε είναι *κλειστή φόρμα*, αυτό που υπάρχει στην παρτιτούρα είναι ανοιχτό (Williams 2008, 196). Αυτό με οδηγεί να παραθέσω την έννοια της θυσίας όπως εισάγεται στη φιλοξενία. Όπως οι πεπερασμένες δυνατότητες του ανθρώπου του επιτρέπουν να παρέχει άσυλο μόνο σε έναν, αντίστοιχα ενική είναι και η επιτέλεση ενός έργου ανοιχτής φόρμας, η κάθε παροντική εκτέλεση του οποίου υπερτερεί από όλες τις άλλες. Κι εδώ έχει ενδιαφέρον να δούμε τη διαφορά του «Έργου» της κλασικής δυτικής μουσικής, που η πιο σημαντική στιγμή του είναι αυτή της σύνθεσης, με το πειραματικό έργο που η πιο σημαντική του στιγμή βρίσκεται στο παρόν της κάθε εκτέλεσης.

### Σύνοψη / συμπεράσματα

Αντιστοίχισα τη μουσική με τη φιλοξενία και την πειραματική μουσική με την απόλυτη φιλοξενία. Ο σκοπός μου ήταν να δείξω πως, σε θεωρητικό επίπεδο, όχι μόνο οι ορολογίες αλλά και οι έννοιες, είναι πολύ κοντά ανάμεσα στην πειραματική μουσική και την απόλυτη φιλοξενία. Ωστόσο θα ήταν λάθος να μην παραδεχτώ πως όντως υπάρχει μια διαφορά φάσης. Φαίνεται σαν η απόλυτη φιλοξενία να μην είναι τόσο «ηθική» όσο θα ήθελε ο Derrida να είναι.

Μεταφέροντας τη συμβιωτική διυποκειμενικότητα από το ένα πεδίο στο άλλο, εμφανίζονται αναπόφευκτα λεπτομέρειες. Πιστεύω πως πρέπει να αναδειχτεί η *ηθική δυσλειτουργία* της απόλυτης φιλοξενίας. Αυτό μπορεί να συμβεί μέσω της πειραματικής μουσικής, και μάλιστα με αυτόν τον τρόπο θα αναδειχθεί το γιατί η πειραματική μουσική είναι *δίκαιη*. Δε θέλω να γράψω πιο ηθική, όμως η αλήθεια είναι πως φαίνεται σαν, ο συνθέτης και η ερμηνεύτρια, ή τέλος πάντων τα άτομα που επιτελούν τους ρόλους που επιθυμούν, οι οποίοι μάλιστα είναι και μη διακριτοί σε

κάποια πειραματικά έργα, να καταφέρνουν καλύτερα να λειτουργήσουν δίχως δομές εξουσίας. Φαίνεται μέχρι στιγμής, από τη θεωρητική ανάλυση, πως η κατάλυση της ιδιοκτησίας και η αποδοχή της ετερότητας μπορεί να συμβεί στην πειραματική μουσική, ενώ παραμένει σε αμφισβήτηση το αν αυτή η φιλοξενία συμβαίνει ποτέ. Στο επόμενο κεφάλαιο θα παραθέσουμε παραδείγματα τέτοιας πειραματικής μουσικής φιλοξενίας.

Στην πραγματικότητα, εδώ, θέλω να εισάγω μια διαμεσική/intermedia έννοια, την οποία θα αποκαλέσω πειραματική φιλοξενία. Η πειραματική φιλοξενία προκύπτει ως εξωτερική θέση του ηθικού δίπολου και εμπνέεται καθαρά από το πως λειτουργεί η σχεσιακότητα στην ανοιχτή φόρμα της πειραματικής μουσικής. Ας εξηγηθώ...

Ο Derrida, μας μιλάει για μια απόλυτη φιλοξενία όπου ο υπερηθικός οικοδεσπότης θυσιάζει όλους τους υπόλοιπους για να προσαρμοστεί απόλυτα στον ερχόμενο του, σε καθεστώς απόλυτης ιδιωτικότητας. Ο Kant, μας μιλά για μια φιλοξενία υπό όρους, απόλυτης διαφάνειας και δημοσιότητας.<sup>78</sup> Αυτές οι δυο θεωρίες προτείνουν μια λογική της διάζευξης. Το να αναζητείται η ηθική είτε στη μια είτε στην άλλη πλευρά είναι η μια συμπεριφορά που μπορεί να υιοθετήσει ο καθένας. Ο Derrida μάλιστα, μας λέει πως η ευθύνη είναι πάντα στην άλλη πλευρά. Άρα, στη μια πλευρά του δίπολου έχουμε τη λογική της διάζευξης (Κακολύρης 2017, 206).

Στην άλλη πλευρά του δίπολου έχουμε τη λογική της σύζευξης. Ο Levinas, νοθεύει αυτή την υπερβατολογική καθαρότητα, λέγοντας πως ο τρίτος είναι πάντα παρόν, τρέποντας το ιδιωτικό της διυποκειμενικότητας του Derrida σε μια πιο δημόσια μορφή, «ότι συμβαίνει εδώ 'μεταξύ μας' αφορά όλο τον κόσμο» (Levinas 1989, 270). Όμως αφορά όλο τον κόσμο εν δυνάμει... Στη λογική της σύζευξης ή συμπληρωματικότητας (Κακολύρης 2017, 206) έχουμε και το απόλυτο και το υπό όρους των Derrida και Kant.

Βλέπουμε όμως πως στην πειραματική μουσική δε μπορεί να λειτουργήσει ούτε η σύζευξη ούτε η διάζευξη. Διότι το πρόβλημα της φιλοξενίας, δεν είναι το γλωσσικό της παράδοξο. Η δυσκολία της δεν βρίσκεται στο πως θα κάνω φίλο μου τον ξένο. Η βία βρίσκεται στην ουσία της, που είναι η επιτέλεση της ιδιοκτησίας: είτε εχθρική είτε καλοπροαίρετη [benevolent]<sup>79</sup> η φιλοξενία είναι ένας ιδιοκτησιακός ιμπεριαλισμός. Η βία της βρίσκεται στο ότι ο ένας έχει κι ο άλλος όχι και η λύση δεν βρίσκεται στην τήρηση των νόμων ή στην καλή θέληση του ιδιοκτήτη να μην έχει απαιτήσεις ή στο

---

<sup>78</sup> Ως πιστή επανάληψη των νόμων (Kant 2006).

<sup>79</sup> Δανεισμένη ορολογία από τη θεωρία του καλοπροαίρετου σεξισμού (Yi 2015).

να ανοίξει τον οίκο του διάπλατα στον άλλο. Ούτε όμως στο να νοθεύσουμε αυτό το άνοιγμα του οίκου μετριάζοντας το, στο όνομα της λιγότερης βίας (Κακολύρης 2017, 206).

Την απάντηση σε αυτό μας την προτείνει η ανοιχτή φόρμα: να καταργηθεί η ιδιοκτησία και συνεπώς να απελευθερωθεί η ετερότητα από το να πρέπει να πληροί κριτήρια προκειμένου να εισέλθει και να *σωθεί*. Ακόμα, να καταργηθούν οι διακριτοί ρόλοι – καθήκοντα οικοδεσπότη και φιλοξενούμενου. Μόνο έτσι τα υποκείμενα θα επιστρέψουν στη σωματικότητα τους. Αυτή η επιστροφή θα έχει ως αποτέλεσμα η σχέση τους με τα λοιπά αντικείμενα, που θα συμβαίνει σε ένα καθεστώς αντιστρεψιμότητας πια, λόγω αμοιβαίας υλικότητας, να συσταθεί σε ένα μη ιεραρχικό μοντέλο. Αυτή η μη ιεράρχηση ανάμεσα στο σώμα και τα πράγματα, θα συνεπάγεται μια εγγενή άρνηση παρεμβατικότητας και ετεροκαθορισμού. Ακόμα και αν αυτά θα συμβαίνουν, που δε μπορώ να το αποκλείσω, μιας και είναι στη φύση της ύλης να *«δια – παρα – επι – ανα – μορφώνεται»* δε θα είναι προς το συμφέρον κάποιου και αυτό είναι καθοριστικής σημασίας. Αντίθετα, αυτή η μη ιεράρχηση ανάμεσα στο σώμα και στα αντικείμενα, θα προτείνει μια μη ανθρωποκεντρική σωματική συμμετοχή σε έναν υλικό κόσμο.

Για αυτό τον κόσμο<sup>80</sup> δεν υπάρχει η αντίστοιχη γλώσσα ακόμη. Οπότε ενώ τον συναντάμε στην πειραματική μουσική της ανοιχτής φόρμας, παραμένει δύσκολο να μιλήσουμε γι' αυτόν...

---

<sup>80</sup> Ο οποίος είναι έξω από τον καπιταλισμό.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3<sup>ο</sup> : Επιτελώντας την πειραματική φιλοξενία

### Εισαγωγικές παρατηρήσεις

Το παρόν κεφάλαιο αποτελείται από τα παραδείγματα πειραματικής μουσικής. Εδώ θα προσπαθήσω να αναδείξω το ότι αυτό που συμβαίνει στις εκτελέσεις έργων ανοιχτής φόρμας είναι ένα είδος πειραματικής φιλοξενίας. Τα κομμάτια που θα χρησιμοποιήσω έχουν διαβαθμίσεις απροσδιοριστίας και τα επέλεξα διότι, πραγματοποιούν μια αφήγηση. Ακόμα, εγείρουν σταδιακά το ζήτημα της σωματικότητας, όπως το περιέγραψα στο προηγούμενο κεφάλαιο βάσει της φαινομενολογίας (Merleau-Ponty 2016).<sup>81</sup> Η ροή των παραδειγμάτων είναι χρονολογική και περιγράφει τη σχεσιακότητα ανάμεσα στη σύνθεση, την ερμηνεία και το έργο, και το πέρασμα από τη μουσική στον ήχο, το οποίο ουσιαστικά αλλάζει τον τρόπο αντίληψης ως προς την οντολογία της πειραματικής μουσικής και το αφηγηματικό της υλικό, στρέφοντας το βλέμμα μας στον ηχητικό υλισμό ως μια ιδέα για επόμενη έρευνα μετά την παρούσα εργασία.

Το *December 1952* του Earle Brown, αποτελεί ένα πεδίο ανοιχτότητας, με προκλητικό τρόπο θα μπορούσα να πω. Πρόκειται για μια αφηρημένη παρτιτούρα ανοιχτής φόρμας εντός της οποίας μπορούμε εύκολα να φανταστούμε να καταλύεται η ιδιοκτησία και η ετερότητα. Το *Two exercises* του George Brecht, προτείνει αυτή τη νόθευση του αντικειμένου από το «άλλο» του, που περιέγραψα στο τέλος του προηγούμενου κεφαλαίου ως νόθευση των ρόλων, γραπτά! Θα μπορούσα να πω πως είναι μια συμπύκνωση αυτής της εργασίας σε μια παρτιτούρα. Το *Piano activities* του Philip Corner, στρέφει την προσοχή μας, μεταξύ άλλων, στο ρίσκο της φιλοξενίας, μπορώ να πω μας προσγειώνει σε μια υλική κατάσταση όπου η δράση και η αντίδραση φαίνονται έμπρακτα. Το *Pendulum music* του Steve Reich, ξεχνά για λίγο τη διυποκειμενικότητα και προτείνει μια θεώρηση των πράγματων μέσω του ήχου ως συμβάν. Το *Only* του Pissarro, μας προσκαλεί κατά την εκτέλεση να ακούσουμε αυτόν τον ήχο, τους πολλούς ήχους δηλαδή. Μάλιστα, το *Only* προτείνει

---

<sup>81</sup> Αυτή η σωματικότητα έρχεται να ταιριάζει με την θεωρία περί ηχητικού υλισμού. Ο ηχητικός υλισμός περιγράφει μια μετατόπιση από το φαίνεσθαι της φαινομενολογίας στο ακούειν, κατά την οποία ζούμε σε ένα ηχητικό αδιαίρετο συνεχές: το βάρος μετατοπίζεται από την όραση στην ακρόαση. Κανείς θα μπορούσε να πει πως μέσω του ηχητικού υλισμού, η σωματικότητα είναι αυταπόδεικτη. Είναι το σώμα που προκαλεί ήχο είτε είναι σώμα αντικειμένου είτε σώμα υποκειμένου. Αυτό συνεπάγεται πρώτον μη ιεραρχικές, μη ανθρωποκεντρικές σχέσεις ανάμεσα στο ανθρώπινο σώμα και το σώμα των λοιπών οντοτήτων και δεύτερον την υλική ύπαρξη ως αφετηριακό αξίωμα. Αυτή η περιγραφή μοιάζει με αλλαγή παραδείγματος (Kuhn 1997).

Φυσικά με την παραπάνω διαπίστωση είναι σα να ακυρώνεται η περί φιλοξενίας θεώρηση. Όμως συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο. Είναι η φιλοξενία, ή πιο σωστά, η δυσκολία της φιλοξενίας (Derrida 06, 95), η οποία εγείρει το αίτημα της συγκατοίκησης. Είναι η φιλοξενία που επαναφέρει το βλέμμα μας από τη λεπτομέρεια της ηχητικής ύλης η οποία υπάρχει κατάφωρα, στην συγκατοίκηση των σωμάτων, στο συμβάν. Η αναμέτρηση δηλαδή με την φιλοξενία μας επαναφέρει στο πεδίο διαπραγματεύσεως με το πραγματικό, με τη βία.



μια διαδικασία ακρόασης κατά την οποία είμαστε όλες αντιστρέψιμες καθώς δε μας δίνει καμία διαδικασία εγγενούς εξουσίας. Στον ηχητικό κόσμο του *Only* δεν υπάρχουν ιεραρχικές σχέσεις. Τελικά, το *Beating eggs* της Voegelin, που βρίσκεται ανάμεσα στην περιγραφή και την προτροπή, ανάμεσα στη καταγραφή και την επιτέλεση, θέτει το ζήτημα του ηχητικού υλισμού, ως μια νοοτροπία ηχητικής ευαισθησίας μη ανθρωποκεντρική, δημιουργικής συνύπαρξης και αντίστασης [creative togetherness and resistance] (Labelle 2018, 5-7).

### *December 1952, Earle Brown, 1952*

Το συγκεκριμένο έργο του Earle Brown (Nyman 2012, 98),<sup>82</sup> αποτελεί μια από τις πιο αφηρημένες γραφικές παρτιτούρες πειραματικής μουσικής. Η παρτιτούρα του, περιέχει 31 «αφηρημένα γραφικά στοιχεία» διαφορετικού μεγέθους και σχήματος, τα οποία χρησιμοποιούνται περισσότερο ως αφετηρία παρά ως οδηγίες για εκτέλεση. Αυτή τη γραφική παρτιτούρα, ο Brown την εμπνεύστηκε από τα *mobiles* του Alexander Calder (Gombrich 1996, 585), στα οποία είδε μια εφευρετική απελευθέρωση του ελέγχου. Οι ερμηνευτές σε αυτό το έργο έρχονται να θέσουν εσωτερικά τους δικούς τους κανόνες και να συστηματοποιήσουν την εν λόγω παρτιτούρα. Για παράδειγμα μια πρώτη απόφαση που καλούνται να πάρουν είναι αν θα τη δουν ως δισδιάστατη ή αν θα χρησιμοποιήσουν το «βάθος» που παρέχει. Έπειτα, πρέπει να επιλέξουν το αν θα τη διαβάσουν: από πάνω προς τα κάτω; Κυκλικά; Από αριστερά προς δεξιά.... Το μήκος των στοιχείων θα σημαίνει διάρκεια; Το πλάτος θα υπονοεί τις δυναμικές ή το πλήθος των ήχων; Όλες αυτές οι επιλογές αφήνονται ανοιχτές στην κρίση της ερμηνείας: αυτό όμως είναι μια εξουσία που παραχωρείται από το συνθέτη ή είναι η σχεδίαση του έργου τέτοια; Έχουμε ένα έργο εκτελεστικής απροσδιοριστίας; ανοιχτής φόρμας; Ή και τα δυο (Nyman 2012, 97-98);

Πως συνδέεται το *December 1952* με την έννοια της φιλοξενίας;

Στο παράδειγμα έχουμε να κάνουμε με τη διυποκειμενικότητα συνθέτη -ερμηνευτών. Οι επιθυμίες του συνθέτη είναι περισσότερο μια αφορμή παρά μια σαφής οριοθέτηση του τι πρέπει να συμβεί και τι όχι. Εδώ εμφανίζεται και η λεπτότητα ανάμεσα στην εκτελεστική απροσδιοριστία και την ανοιχτή φόρμα. Μάλιστα, αυτή η ανοιχτότητα τόσο της παρτιτούρας όσο και της στάσης του συνθέτη μας κάνει να παραγνωρίζουμε το γεγονός ότι πρόκειται για ένα έργο - πεδίο εντός του οποίου η ερμηνεία έρχεται να «συμβεί» (Stefanou 2017, 113). Η ορολογία περί φιλοξενίας έχει

---

<sup>82</sup> Earle Brown (1926-2002). Αμερικανός συνθέτης της σχολής της Νέας Υόρκης, ασχολήθηκε με τη γραφική σημειογραφία και την ανοιχτή φόρμα (Nicholls & Potter 2001).

μιλήσει αρκετά για το *συμβάν*, που δεν προλέγεται ούτε μπορεί να προβλεφθεί, και το οποίο «έρχεται σε ρήξη με μια πρότερη κατάσταση πραγμάτων» (Κακολύρης 2017).

Ενώ έχουμε συνηθίσει οι ριζοσπαστικές εκτελέσεις να είναι αυτές που αντιτίθενται σε κάποιον περιορισμό που υποβάλει ο συνθέτης, εδώ συμβαίνει το ακριβώς αντίθετο. Ενωιολογικά η παρτιτούρα προσκαλεί την ερμηνεία να αναλάβει την ευθύνη της, σε τέτοιο βαθμό, ώστε να έχουμε να κάνουμε με την έλευση του παντελώς άλλου. Με άλλα λόγια, κάθε νέα εκτέλεση της παρτιτούρας αυτής, προκειμένου να είναι νέα, προκειμένου να καταστεί ως νέα εκτέλεση και όχι ως επανεκτέλεση, καλείται να φέρει το μέλλον, το απρόβλεπτο, το άλλο, αλλιώς παραμένει να χαρακτηρίζεται ως «αντιστασιακή» των επιθυμιών του συνθέτη, πάλι δηλαδή ορίζεται κατά κάποιο τρόπο από τη σύνθεση. Δε μένει στη μνήμη μας μια διαμάχη για το πως συνέβη το ό,τι συνέβη, ούτε συγκρατούμε μια «παρεξηγημένη» ανάγνωση μιας ιδέας ενός συνθέτη. Η αμηχανία που προκαλεί το καινούργιο, δεν έχει να κάνει με κάποια ανυπακοή των ερμηνευτών, όσο με τη διαχείριση μιας τέτοιας αμηχανίας ελευθέριας, που ως πεδίο μπορεί να φιλοξενήσει τα πάντα.

Στη φιλοξενία αυτό μας θυμίζει το ζήτημα της ερωτηματοθεσίας, αν οφείλουμε δηλαδή να ρωτάμε τον ξένο το όνομα του όταν έρχεται. Η ηθική δε βρίσκεται στο να μη ζητάμε την ταυτότητα του διότι αν δεν τον αποκαλούμε με το όνομα του υπάρχει ο κίνδυνος αυτός ο άλλος να μην έρθει ποτέ (Morin 2016, 85-96), άρα είναι υπό διαπραγμάτευση το πόση πληροφορία μπορούμε να έχουμε για τον ξένο.

Εδώ, αυτό το ζήτημα λύνεται διότι, ενώ δεν υπάρχει ερώτηση, η ερμηνεία δίνει την απάντηση προκειμένου να καταστεί παρούσα. Είναι η ανοιχτή φόρμα που θέτει το τρίπτυχο ερμηνείας – σύνθεσης – έργου υπό νέα θεώρηση. Η λειτουργία της ανοιχτής φόρμας *αποδεσμεύει τα μέλη της εξίσωσης από την ίδια την εξίσωση*, για να το θέσω μεταφορικά

Ακόμα, οι παραπάνω περιγραφές, ταιριάζουν με το λόγο που κάνει ο Derrida αλλά και ο Levinas για την απόλυτη φιλοξενία, εντός της οποίας ο άλλος έρχεται κατακόρυφα, χωρίς προειδοποίηση, υπερβαίνοντας την οριζοντιότητα της αναμονής (Κακολύρης 2017, 153-145). Είναι αυτός ο φιλοξενούμενος που είναι ικανός να μας παρέχει το μέλλον κι όχι μια ετοιμοθάνατη ρήξη με το παρελθόν. «Χωρίς [δηλαδή] τη δυνατότητα έλευσης της ετερότητας τα πάντα θα παρέμεναν ίδια και τίποτα καινούργιο δε θα συνέβαινε» (Κακολύρης 2017, 149). Ακόμη, γίνεται λόγος στην απόλυτη φιλοξενία, για το με ποιο τρόπο η ηθικότητα βρίσκεται στο πώς της φιλοξενίας (Dufourmantelle & Derrida 2006, 27). Η απόλυτη φιλοξενία συμβαίνει όταν ανοίγω τον οίκο μου στον άλλο δίχως

ερωτήσεις (Dufourmantelle & Derrida 2006, 37). Όταν υποδέχεσαι τον άλλο στον οίκο σου χωρίς πειστήρια ή χωρίς να ζητήσεις ταυτότητα. Εδώ έχω να προσθέσω μια λεπτομέρεια ακόμα: Ο Earle Brown υποδέχεται; Ή μήπως το *December 1952*; Και αν ένα έργο ως αντικείμενο δε μπορεί να υποδεχθεί, καθότι όχι υποκείμενο, τότε μήπως το ζήτημα μετατοπίζεται από μια διαχειρίσιμη υποδοχή σε μια αβίαστη αποδοχή;

Όσο για τη σημειογραφία του είναι εξαιρετικά αφηρημένη. Η εκτέλεση της έρχεται σε ρήξη με το παρελθόν, έρχεται κατόπιν μιας κρίσιμης στιγμής, συμβαίνει ως ένα άλμα [un saut] από την απραξία στο γεγονός, από τη μη γνώση, στη γνωριμία (Derrida 1994, 88).<sup>83</sup> Θα γνωρίζω πως μοιάζει η ενική αυτή επιτέλεση της παρτιτούρας, όπως θα γνωρίζω και τη σωματικότητα του ξένου, μόλις θα φανεί στο κατώφλι μου (Κακολύρης 2017, 62). Όπως η παρτιτούρα με τα «παράξενα» σύμβολα περιμένει την ερμηνεία για να σημαίνει κάτι, για να υπάρξει. Έτσι και ο ερχόμενος πρέπει να φανεί για να καταστεί υπαρκτός, πρέπει να διαβεί το κατώφλι μου για να τον γνωρίσω, πρέπει να μιλήσει σε γλώσσα για να τον μεταφράσω (Dufourmantelle & Derrida 2006, 33-35).

### *Two exercises, George Brecht, 1961*

Το επόμενο παράδειγμα που θα παραθέσω στα πλαίσια του παραλληλισμού πειραματικής μουσικής και απόλυτης φιλοξενίας είναι το *two exercises* του George Brecht.<sup>84</sup> Για το συγκεκριμένο παράδειγμα πιστεύω πως αφήνει κατά την προσέγγιση του ένα ειδικό τύπο αμηχανίας, ο οποίος μάλιστα αντιστέκεται, είναι δύσκολο να μη δυσκολευτείς. Αυτή η αμηχανία, που περιγράφει όχι το κομμάτι, αλλά ενδεχομένως τη θέση εκείνων που το πρωτοσυναντούν, προκύπτει από την ιδιότητα του να αποτελεί ένα intermedia (Higgins 1983, 4)<sup>85</sup> έργο. Πριν το τοποθετήσουμε, δηλαδή, δίπλα στη φιλοξενία, θα πρέπει να το τοποθετήσουμε δίπλα στη «μουσική». Το *two exercises* αποτελεί μια λεκτική παρτιτούρα η οποία προσκαλεί την «αναγνώστρια» να επιλέξει ένα αντικείμενο και να αποκαλέσει ότι δεν είναι αυτό το αντικείμενο «άλλο». Η πρώτη άσκηση λέει:

«Πρόσθεσε σε αυτό το αντικείμενο από το 'άλλο' για να δημιουργήσεις έναν νέο αντικείμενο και ένα νέο 'άλλο'. Επανάλαβε μέχρι να μην υπάρχει άλλο 'άλλο'.»<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup> «Une décision est inconsciente», « mais le moment décisif ou décisoire de la responsabilité suppose un saut».

<sup>84</sup> George Brecht (1926-2008). Αμερικανός καλλιτέχνης, ιδρυτικό μέλος των fluxus, ο οποίος ασχολήθηκε με τις διαμεσικές τέχνες, την conceptual art, τη σύνθεση (David & Dewar 2013).

<sup>85</sup> « to define works which fall conceptually between media that are already known»

<sup>86</sup> Η μετάφραση είναι δική μου από τα αγγλικά.

Η δεύτερη άσκηση ακολουθεί την αντίστροφη πορεία:

«Αφαίρεσε από το αντικείμενο και πρόσθεσε στο 'άλλο' ώστε να σχηματιστεί ένα νέο άλλο και ένα νέο αντικείμενο. Επανάλαβε μέχρι να μην υπάρχει άλλο από το αντικείμενο.»<sup>87</sup>

Ο Brecht, εκουσίως το αποκαλεί παρτιτούρα (Stefanou 2017, 111) μιας και επιθυμεί αυτή την εννοιολογική ώσμωση. Και εννοώ με αυτό πως επιθυμεί να *μπερδεύονται* οι έννοιες. Άλλα πράγματα θα περίμενε κανείς από μια παρτιτούρα, βάσει τα όσα ξέρουμε από την κλασική δυτική μουσική παράδοση. Στα πλαίσια όμως του ότι τα έργα δε χρειάζεται να είναι το αποτέλεσμα τους όσο η διαδικασία τους, στα πλαίσια δηλαδή της απεστίασης από το προϊόν, έρχεται μαζί και η απελευθέρωση της παρτιτούρας από τον ήχο ως τελικό δημιούργημα, προϋπόθεση και απαίτηση. Μάλιστα, μας λέει ο Derrida, αφού πρώτα έχει επεξηγήσει τη σύντομη *ιστορία* της λέξης «play», πως η φιλοσοφία ανέκαθεν θεωρούσε αυτή τη λέξη ως μια δραστηριότητα εντός της οποίας ένα Υποκείμενο διαχειρίζεται αντικείμενα (Derrida 1985, 69). Εδώ αντίθετα, το *two exercises* μπορεί να συμβαίνει στο μυαλό του ατόμου που εκτελεί ως μια πνευματική άσκηση η οποία μάλιστα προκαλεί οντολογικού τύπου ερωτήματα (Lely και Saunders 2012).

Το παράδειγμα φέρει πολλά στοιχεία και καθ'εαυτό στη φόρμα του και δι'εαυτό στο περιεχόμενο του (Merleau-Ponty 2016).<sup>88</sup> Η φόρμα του είναι διαμεσική, βρίσκεται ανάμεσα δηλαδή στα μέσα και παρά του ότι στη βιβλιογραφία τοποθετείται στην πειραματική μουσική, είναι εύκολο να διακρίνουμε αυτή «τη δυσκολία της ταυτότητας του», θα μας έλεγε ο Derrida. Είναι παρτιτούρα που όμως δεν έχει τα σύμβολα που έχουν οι παρτιτούρες της κλασικής μουσικής. Αντίθετα είναι λεκτική παρτιτούρα, έχει κείμενο. Επίσης, δεν έχει τη συμβατική πορεία προς ένα προβλέψιμο ηχητικό μέλλον, αντίθετα, είναι μια παρτιτούρα πειραματικής μουσικής που ξέρουμε πως δεν θα έχει απαραίτητα *μουσική* ως αποτέλεσμα. Όλα αυτά μας ωθούν στο να αποστερεώσουμε την σταθερότητα της έννοιας της παρτιτούρας, καθώς αυτή μπορεί να σημαίνει πολλά πράγματα. Είναι ήδη από τη φόρμα του λοιπόν πολύ ριζοσπαστικό.

Στο περιεχόμενο διακρίνουμε τρεις διαδικασίες: η πρώτη αφορά στον καθορισμό της έννοιας αντικείμενο (object) και άλλο (other), η δεύτερη στην σύμπλεξη αυτών ως συμπληρωματικά

---

<sup>87</sup> Η μετάφραση είναι δική μου, από τα αγγλικά (Nyman 2012, 122).

<sup>88</sup> Φαινομενολογική διαίρεση: καθ' εαυτό αφορά στο σώμα, δι' εαυτό αφορά στην ψυχή/πνεύμα.

στοιχεία και η τρίτη στον παραλληλισμό αυτής της διαδικασίας με την αποδόμηση, και συγκεκριμένα στην παρούσα εργασία με την αποδόμηση της ετερότητας.

Ο Brecht μας προσκαλεί, κατά την εκτέλεση, να ορίσουμε το αντικείμενο και το *άλλο*, που σημαίνει πως θέτει σε κίνηση μια διαδικασία ορισμού ορίων. Ορίζουμε, καθαυτά, τα όρια του αντικειμένου που θα σκεφτούμε (τα σωματικά του όρια δηλαδή) και ύστερα σε αντιδιαστολή, το *φόντο* το αποκαλούμε «άλλο» (Merleau-Ponty 2016).<sup>89</sup> Μέσω αυτής της διαδικασίας συστήνουμε την πρώτη *ταυτότητα*, οποία κι αν είναι αυτή, ότι κι αν έχει μέσα της.

Μπορούμε ξεκάθαρα να θεωρήσουμε τις συνοριακές γραμμές του αντικειμένου στη φαντασία, μάλιστα στα σημεία του που δε βλέπω, η λογική συμπληρώνει τα κενά. Έτσι, το αντικείμενο είναι κλειστό, αδιάτρητο, στεγανό. Αντίθετο δηλαδή στην θεώρηση της εσωτερικότητας του Derrida, η οποία για να έχει νόημα απαιτεί ένα σημείο εισόδου, μια πόρτα, ένα παράθυρο (Derrida 2006, 77). Η λογική αυτή που συμπληρώνει τα κενά δεν προέρχεται ακριβώς από την εμπειρία. Η νοητή συνεκτικότητα που παρέχουμε στο αντικείμενο μοιάζει να αφορμάται από το λειτουργικό παρελθόν άλλων όμοιων αντικειμένων, τα οποία δεν αποδιαρθρώνονται στις πλευρές τους που δεν βλέπουμε ούτε όταν παύουμε να τα κοιτάμε (Ladyman 2016, 33-102). Και αυτό το γράφω εδώ για να πω έπειτα πως η πρώτη ταυτότητα δομήθηκε ως συνδυασμός εμπειρίας και αυθαίρετης εξαγωγής επαγωγικών συμπερασμάτων.

Κι αφού έχουμε κατασταλάξει στην απόλυτη δομή, την απόλυτη αυτή *ταυτότητα* πίσω από την οποία το *άλλο* υπάρχει θολά, ο Brecht, κατά την εκτέλεση, μας προσκαλεί να νοθεύσουμε αυτό το αντικείμενο, αυτή την ταυτότητα. Όσο κι αν πρόκειται για διαδικασία που συμβαίνει εντός του νου, η νόθευση, η πρόσθεση των αντικειμένων είναι αντιφατική στη φύση τους να είναι διακριτά με συγκεκριμένα σύνορα. Ο Brecht, λοιπόν, μας προκαλεί να νοθεύσουμε πρώτα - πρώτα αυτή μας την ιδέα περί αντικειμένων, το κατά πόσο δηλαδή αυτά έχουν αδιάτρητη υλικότητα. Είναι σα να μας προκαλεί να δημιουργήσουμε επί των αντικειμένων ένα είδος ανοιχτότητας.

Έπειτα, αφού ξεπεράσουμε αυτό το ορθολογιστικό εμπόδιο, που ένα παιδί δε θα αντιμετώπιζε ποτέ, ξεκινάμε μια διαδικασία προσθαφαίρεσης η οποία μας θυμίζει την αρχή διατήρησης της ύλης όπως

---

<sup>89</sup> Η φαινομενολογία της αντίληψης του Merleau-Ponty, επεξηγεί το πως η όραση αντιλαμβάνεται το πεδίο ως ένα συνδυασμό αντικειμένου όπου αδράττει την όραση μας προς ένα θολό ορίζοντα, ο οποίος υπάρχει εκεί και αντιμετωπίζει προοπτικές του αντικειμένου στις οποίες εμείς λόγω θέσης δεν έχουμε πρόσβαση (Merleau-Ponty 2016).

την έχει διατυπώσει ο φυσικός Lavoisier (Weisberg, Needham & Hendry 2019).<sup>90</sup> Η ποσότητα της ύλης δε χάνεται όμως μεταφέρεται από το αντικείμενο στο άλλο κι από το άλλο στο αντικείμενο. Αφού έχουμε ξεπεράσει το ζήτημα της σταθερότητας των ορίων των αντικειμένων στο επίπεδο της ύλης, πρέπει να δούμε πως αυτό σε επίπεδο ταυτότητας έχει να μας δώσει αλληγορικά στοιχεία.

Αυτή η ύλη στον κόσμο των αντικειμένων, που μεταφέρεται και έχει εν τέλει σταθερό άθροισμα, στον κόσμο των υποκείμενων είναι η εξουσία. Το ενδιαφέρον είναι πως η υλικότητα των αντικειμένων ανθίσταται στην προσθαφαίρεση που προτείνει ο Brecht. Αυτό με κάνει να σκεφτώ δυο πράγματα. Είτε υπονοεί να δοκιμάσουμε μια τέτοια προσθαφαίρεση, όχι στα αντικείμενα, αλλά στα υποκείμενα. Είτε πως τα υποκείμενα ενδείκνυνται για προσθαφαιρέσεις καθώς η φύση τους είναι αντίθετη των αντικειμένων. Σπρώχνει άρα το βλέμμα μας στο παράδοξο, προκειμένου να υπονοήσει το ευνόητο.

### *Piano activities*, Philip Corner, 1962

Το *piano activities* του Philip Corner,<sup>91</sup> ξεκίνησε ως μια εκτενής γραφική παρτιτούρα. Αργότερα ο συνθέτης, μετά από συζητήσεις με άλλους δημιουργούς, όπως τον Dick Higgins και τον George Brecht, άλλαξε την παρτιτούρα του τρέποντας την σε κάτι περισσότερο ανοιχτό. Σε ένα workshop που είχε στη Γερμανία η δυσκολία του να ακολουθήσουν οι φοιτητές το κείμενο της λεκτικής παρτιτούρας τον έφερε στη θέση να φτιάξει μια νέα εκδοχή του *piano activities* η οποία μάλιστα παρέμεινε και θεωρήθηκε η πρώτη εκτέλεση του. Χαρακτηριστικά είπε στους συμμετέχοντες

«Ξεχάστε τα όλα αυτά, θα κάνω μια καινούργια εκδοχή του *piano activities*, (...) ας φέρει ο καθένας το δικό του αντικείμενο και ας βρει πως θα το χρησιμοποιήσει ως προς το πιάνο».<sup>92</sup>

Βλέπουμε πως η διυποκειμενικότητα, η γλώσσα, η προσπάθεια συνεννόησης μέσω τη σύνοψη της επιθυμίας (του συνθέτη) που μέχρι πρότινος εκτεινόταν σε μερικές σελίδες και πλέον έχει γίνει μια λεκτική μεν προφορική δε φράση, είναι ζητήματα προς διαπραγμάτευση. Για τον Corner είναι πολύ σημαντικό να βρεθεί ένα σημείο σαφήνειας και προκειμένου να γίνει κατανοητός, κατά κάποιο

---

<sup>90</sup> Η συνολική μάζα ενός συστήματος σωμάτων διατηρείται σταθερή ανεξαρτήτως των εσωτερικών αλληλεπιδράσεων. Περίπου ισοδύναμη πρόταση είναι ότι η ύλη μπορεί να αλλάζει μορφές, αλλά η ποσότητά της παραμένει σταθερή.

<sup>91</sup> Philip Corner (1933). Αμερικάνος συνθέτης, μέλος των fluxus και του ιδρύματος Experimental Intermedia Foundation στη Νέα Υόρκη. Στα έργα του συναντάται ανοιχτή φόρμα και διευρυμένη σημειογραφία (Bernstein 2001).

<sup>92</sup> «Oh, forget about all that stuff, I'm making a new version of *Piano Activities*, and all I said was like every player brings their own object and figures out how to work with that object on the piano so it became very, very open...» (Corner 2015).

τρόπο τροποποιεί το υλικό του ώστε να το κάνει προσβάσιμο. Η «αμφισβήτηση [αυτή] της αυθορμησίας [του] είναι η ηθική» σύμφωνα με το Levinas (Κακολύρης 2017).

Ο Corner θεώρησε πως έγινε ακριβής, και πράγματι αναδιατυπώνοντας την κύρια ιδέα της παρτιτούρας του, με απλό τρόπο ώστε να την καταλάβουν όλοι, στην πραγματικότητα επιτεύχθηκε η επικοινωνησιμότητα της.

Έχει ενδιαφέρον το ότι, το να καταφτάσει το μήνυμα του *πομπού* στο *δεκτή*, ενώ φαίνεται να αποτελεί την ουσία της επικοινωνίας, στην πραγματικότητα είναι η απαρχή της ανοιχτότητας και της παρερμηνείας, η οποία μοιάζει σα να θέτει σε κίνηση ένα παιχνίδι χαλασμένου τηλεφώνου (Corner 2015). Αυτή η ενεργή συμμετοχή, λοιπόν, που ακολούθησε/ακολουθεί μετά την παραλαβή της οδηγίας, είναι η ουσία της απροσδιοριστίας της ανοιχτής φόρμας και μάλιστα ο Corner δείχνει να την ενεργοποίησε χωρίς να είναι αυτή το κύριο μέλημα του (Cardew 1961, 2).<sup>93</sup>

Ίσως το ίδιο το γεγονός του ότι επέλεξε να γίνει σαφής σε *όλους*, αφαίρεσε από το πλαίσιο την οποιαδήποτε αναφορά στο τι είναι επιτρεπτό, τι όχι και τι *καθώς πρέπει*. Καταργήθηκε με αυτόν τον τρόπο η έννοια του *αυτονόητου*. Εάν ο οποιοσδήποτε μπορούσε να εκτελέσει αυτή τη *σκέψη*<sup>94</sup>, τότε αυτός ο οποιοσδήποτε μπορούσε να φέρει σε αυτήν το ιστορικό του, ο οποιοσδήποτε μπορούσε να διαβεί αυτό το πεδίο καθώς έχουμε να κάνουμε με μια εσωτερικότητα δίχως πόρτα σε μια λογική της ανοιχτότητας (Κακολύρης 2017, 16). «Άλλωστε η πραγματική φιλοξενία δεν κάνει διακρίσεις (...) υποδέχεται τον οποιονδήποτε» (Κακολύρης 2017, 61).

Αυτή όμως η νέα εκδοχή του *Piano activities* συναντήθηκε με μια ομάδα φίλων και συνεργατών του Corner, που φαίνεται πως είχε συσσωρευμένη καταπίεση και βία από τους μουσικούς συμβολισμούς της δυτικής μουσικής παράδοσης (παρτιτούρα – έργο – συνθέτης - πιάνο). Έτσι, έδωσε έναυσμα σε μια διαδικασία ανταπάντησης. Το αποτέλεσμα αυτής ήταν ένα σκάνδαλο για την πρώτη fluxus περιοδεία στην Ευρώπη. Οι George Maciunas, Dick Higgins, Ben Patterson, Alison Knowles, Wolf Vostell και Emmett Williams, ερμήνευσαν την ιδέα του Corner με το δικό τους τρόπο και υπό το δικό τους πλαίσιο· αυτό είχε ως αποτέλεσμα να σπάσουν ένα μεγάλο πιάνο σε κομμάτια και ύστερα να τα μοιράσουν στο κοινό με διαδικασία πλειστηριασμού (Corner 1962). Ο Corner έσπευσε να εξηγήσει πως δεν εννοούσε αυτό με το έργο του και πως δεν ασπαζόταν την άποψη του

---

<sup>93</sup> «I would say that a piece is indeterminate when the player (or players) has an active hand in giving the piece a form»

<sup>94</sup> Εδώ εννοούμε το *Piano activities*, το αποκαλούμε *σκέψη* για να αναδείξουμε την μέχρι στιγμής προφορικότητα του.

Nam June Paik ότι «το πιάνο είναι μπουρζουαζία και πρέπει να καταστραφεί», η οποία συνοψίζει ίσως την ιδέα πίσω από αυτή την ερμηνεία του *Piano activities*.

Πως όμως μια τέτοια παραστατική καταστροφή του πιάνου συνδέεται με τη φιλοξενία; Με διάφορους τρόπους και σε πολλά επίπεδα. Ας ξεκινήσω με το ζήτημα της διυποκειμενικότητας. Ο συνθέτης έχει φτιάξει ένα λεκτικό έργο, συνειδητοποιεί όμως πως είτε λόγω έκτασης, είτε λόγω γλώσσας δεν γίνεται κατανοητό. Με άλλα λόγια είναι δύσκολο να συνδεθεί με το άτομο/α που πρόκειται να εκτελέσει, προκειμένου να του δώσει τις σωστές οδηγίες/εντολές. Η περιγραφή αυτή θυμίζει την *πρόσκληση* στη φιλοξενία. Όμως όπως στην απόλυτη φιλοξενία δεν έχουμε την επικύρωση του «Έλα» που λέει ο οικοδεσπότης στον ερχόμενο αλλά μια έκπληξη, έτσι και στην εκτέλεση του *piano activities*. Δεν έχουμε δηλαδή τη συμβατική σχέση εξουσίας του έργου, η οποία απορρέει από την ιδιοκτησία εντός της οποίας ο συνθέτης προσκαλεί όποιον επιθυμεί (Κακολύρης 2017, 40). Άλλωστε η πραγματική φιλοξενία είναι να δεξιώνεσαι αυτόν που δε μπορείς να δεξιωθείς (Κακολύρης 2017, 63-65), ο οποίος μάλιστα «όταν θα φύγει, η ζωή όλων θα είναι διαφορετική» (Waldenfels 2009, 121-122).

Υστέρα, ο Corner, αναγκάζεται να μειώσει τις «απαιτήσεις» του και να συνοψίσει την επιθυμία του σε λιγότερους πιο κεντρικούς άξονες. Φορμάρει δηλαδή τη σκέψη του και αφαιρεί από αυτήν τις «περιττές πληροφορίες».

Εάν το σκεφτούμε περισσότερο, αυτό το σκεπτικό προσομοιάζει στην παραγωγή των νόμων. Οι νόμοι τοποθετούν κάποια όρια, τα οποία είναι ευδιάκριτα και κοινά για όλους, μπορούμε δηλαδή όλοι να τα αντιληφθούμε. Επίσης, αυτή η χειρονομία του Corner είναι μια παραστατική φιλοξενία καθώς δείχνει το πρόβλημα της διυποκειμενικότητας, το πως δηλαδή θα σχετίζονται οι άνθρωποι που καλούνται «κάπως» να συμπράξουν, είτε αυτό είναι εντός ενός έργου, είτε αυτό είναι εντός ενός οίκου.

Οι νόμοι αυτοί, λοιπόν, που θεσπίζουν αυτό που πρέπει να συμβαίνει, είναι οι νόμοι της φιλοξενίας. Για να το καταλάβουμε αυτό, αρκεί να σκεφτούμε τη δυσαρέσκεια του οικοδεσπότη όταν ο ερχόμενος δε συμπεριφέρεται ακριβώς όπως πρέπει. Υπάρχει ένα όριο, αν ο ερχόμενος το περάσει θα εκδιωχθεί (Καντ 2006, 81-83), όσο όμως το πλησιάζει ακόμα κι αν παραμένει έννομος, γίνεται δυσάρεστος για τον ιδιοκτήτη. Με άλλα λόγια, αυτή η εξέλιξη του *piano activities* αναδεικνύει το γλωσσικό ζήτημα καθώς «η ουσία της γλώσσας είναι φιλία και φιλοξενία» (Levinas 1989, 395) στη σύνδεση σύνθεσης – ερμηνείας, οικοδεσπότη – φιλοξενουμένου. Δείχνει επίσης τη θέση του



συνθέτη σε αυτή την ασυνεννοησία, που ενδεχομένως δυσφορεί, αλλά σε κάθε περίπτωση καλείται να δράσει εάν επιθυμεί να συμπράξει και τέλος τη θέση των ερμηνευτών. Η εκτέλεση αυτή μοιάζει με την είσοδο ενός ξένου στον οίκο της ιδιοκτησίας. Με το που διαβεί το κατώφλι, δεν υπάρχει πλέον κανένα είδος άμυνας να εγγυηθεί την έκβαση μιας οποιαδήποτε διαφωνίας (Κακολύρης 2017, 73).<sup>95</sup>

Ο Corner θέτει σε κίνηση μια διαδικασία ρίσκου με αυτή του τη σαφήνεια. Δεν ξέρει τι θα προκύψει (Gottschalk 2016, 227). Προσκαλεί τους ερμηνευτές να φέρουν αντικείμενα της επιλογής τους και να βρουν ένα τρόπο να εργαστούν με αυτά και το πιάνο. Αυτή η διαδικασία είναι αδύνατο να υπολογιστεί ή να ελεγχτεί. Βλέπουμε λοιπόν, πως η σαφήνεια του συνεπάγεται μια ανεξέλεγκτη ανοιχτότητα. Οι ίδιες σχεδόν λέξεις πάνω στο ρίσκο, το άγνωστο και το ανυπολόγιστο χρησιμοποιούνται για τη φιλοξενία (Derrida 2000, 9).<sup>96</sup> Μοιάζει σαν να πρόκειται για μια συνέχεια της ίδιας αφήγησης καθώς «η απόλυτη φιλοξενία υπονοεί το άνοιγμα στο άγνωστο» (Κακολύρης 2017, 72). Αυτή η αντιφατικότητα του έργου όπου επιτρέπει στις ερμηνείες να συμβούν αλλά μπορεί να έχουν ως αποτέλεσμα την καταστροφή του πιάνου, εν προκειμένω, είναι όμοια με το άνοιγμα της πόρτας στον ξένο, ο οποίος μπορεί να φέρει το μέλλον αλλά και την ίδια την καταστροφή. Η πειραματική μουσική, όπως και η φιλοξενία έχουν το στοιχείο του κινδύνου (Κακολύρης 2017, 73). Πριν κάποιος σπεύσει να θεωρήσει πως ο άνθρωπος θα βιαιοπραγήσει όταν βρεθεί σε καθεστώς ατιμωρησίας, είναι σημαντικό να θυμόμαστε από ποια κατάσταση πραγμάτων μιλάμε και πόσο ισχυρή και αδιαπέραστη είναι η εξουσία της ιδιοκτησίας. Υπό αυτό λοιπόν το πλαίσιο, ίσως είναι λογικό η έμπρακτη κατάργηση της ιδιοκτησίας να γίνεται με τη βία, είτε στο επίπεδο του οίκου, είτε στο επίπεδο του έργου, καθώς δεν έχουμε να κάνουμε με σχέσεις ίσων, δυστυχώς, κι αυτό είναι κάτι που πρέπει να έχουμε στο νου μας.

### *Pendulum Music*, Steve Reich,<sup>97</sup> 1968

Στο παρόν έργο δύο ή και περισσότερα μικρόφωνα κρεμιούνται στο ταβάνι ώστε να ισαπέχουν από το πάτωμα. Το κάθε μικρόφωνο συνδέεται με το ηχείο του το οποίο τοποθετείται στο πάτωμα και αντικριστά με το αυτό προκειμένου να δημιουργούνται οι κυκλικές προϋποθέσεις ροής του ήχου

---

<sup>95</sup> Ο Κακολύρης παραθέτοντας τον Derrida από το «hostipitality» μας εξηγεί την εναντιωματική σύλληψη της φιλοξενίας, η οποία δεξιώνεται μεν το μέλλον μπορεί όμως αυτό να είναι το χειρίστο κι έτσι «παρομοιάζεται με έναν Δούρειο Ίππο» (Κακολύρης 2017).

<sup>96</sup> «Hospitality is also an intentional experience which proceeds beyond knowledge toward the other as absolute stranger, as unknown, where I know that I know nothing of him».

<sup>97</sup> Steve Reich (1936). Αμερικανός συνθέτης, πρωτοπόρος της μουσικής minimal (Griffiths 2001).

για feedback. Η εκτέλεση ξεκινά όταν οι εκτελεστές απομακρύνουν τα μικρόφωνα από τις θέσεις ισορροπίας και σε συγκεκριμένο χρόνο τα απελευθερώνουν ώστε εκείνα να ταλαντώνονται πάνω από τα ηχεία τους. Έπειτα ανεβάζουν την ένταση στα ηχεία εκκινώντας τη διαδικασία ανάδρασης. Καθώς τα μικρόφωνα στέλνουν έναν ήχο στα ηχεία τους, τα ηχεία τον επιστρέφουν στο περιβάλλον, το κάθε μικρόφωνο εκ νέου τον επαναπρολαμβάνει και όλη αυτή η διαδικασία συμβαίνει μέχρις ότου οι φθίνουσες ταλαντώσεις εξαντλήσουν όλη την ενέργεια τους και τα μικρόφωνα βρεθούν στη θέση ισορροπίας, ακίνητα, όπου και οι εκτελεστές κλείνουν τα ηχεία (Reich 1968).

Το παρόν έργο με υπότιτλο: Μουσική του Εκκρεμούς για μικρόφωνα, ενισχυτές, ηχεία και Εκτελεστές, εκμεταλλεύεται την ανάδραση του ηλεκτροακουστικού εξοπλισμού η οποία βασίζεται στην ίδια τη δομή των μηχανήματων (Nyman 2012, 152-267). Μάλιστα, οικειοποιείται και εκμεταλλεύεται το θεωρητικά ανεπιθύμητο στοιχείο του feedback. Ο ίδιος ο Reich μας λέει πως πρόκειται για «...ένα 'ηχητικό γλυπτό', το απόλυτο κομμάτι της διαδικασίας, (...) αν εκτελεστεί σωστά, είναι κάπως αστείο», το οποίο προέκυψε από την συναναστροφή του με πολλούς visual artists οι οποίοι έφεραν ως πλαίσιο εργασίας το χώρο των γκαλερί και των μουσείων. «Αυτό ήταν ακριβώς ένα τέτοιο κομμάτι», ταυτόχρονα όμως βρίσκεται σε συνοχή με τα άλλα του έργα/ιδέες (Reich 2000). Πρόκειται για ένα κομμάτι που εκμεταλλεύεται τη διαφορά φάσης των ταλαντώσεων, ένα κομμάτι που φτιάχνεται μόνο του αρκεί να το θέσεις σε κίνηση. Επιπλέον το εννοιολογικό του στοιχείο, η αφήγηση του, δεν επιτρέπει συχνές επαναλήψεις (Reich 2000).

Στην εκτέλεση του *pendulum music* του Steve Reich, ο συνθέτης έχει συγκεκριμένες οδηγίες για τους εκτελεστές, οι οποίες αν τηρηθούν προσδίδουν στο κομμάτι μια συγκεκριμένη απροσδιοριστία, τέτοια ώστε, να μιλάμε για ένα πειραματικό έργο.

Αυτή η περιγραφή θυμίζει αρκετά την περιγραφή μιας φιλοξενίας κατά την οποία ο οικοδεσπότης έχει συγκεκριμένες απαιτήσεις από τον φιλοξενούμενο, οι οποίες αν τηρηθούν το «αποτέλεσμα» αυτής της φιλοξενίας θα συμβεί υπό καθεστώς «ασφάλειας». Και στις δυο περιπτώσεις δηλαδή έχουμε να κάνουμε με μια διυποκειμενική σχέση η οποία κυμαίνεται υπό τον έλεγχο του ισχυρού: του συνθέτη και του οικοδεσπότη (Κακολύρης, 2015, 319).<sup>98</sup> Ενώ δηλαδή είναι η «φύση» της διυποκειμενικότητας να έχει απροσδιόριστα αποτελέσματα, να είναι ασύμμετρη (Levinas 2007, 65-66) βλέπουμε πως και στις δυο περιπτώσεις, είναι επιθυμητός ο μεγαλύτερος δυνατός έλεγχος της

---

<sup>98</sup> «Ο οικοδεσπότης παραμένει κύριος του οίκου...όταν καλωσορίζει το φιλοξενούμενο θέλει να διατηρεί την κυριότητα του»

κατάστασης και η καλύτερη δυνατή γνώση του τι θα συμβεί εκ των προτέρων, αντίθετα δηλαδή με την απροσδιοριστία που χαρακτηρίζει φιλοξενία και πειραματική μουσική.

Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί πως ο ήχος εδώ παίρνει μια θέση υποκειμένου, ενώ οι συνθέτης και άτομα που ερμηνεύουν, γίνονται συντελεστές. Κι αυτό στρέφει το βλέμμα σε ένα πέρασμα ως προς την παρατήρηση και ανάδειξη του ήχου ως υλικό. Αφενός τα άτομα που το εκτελούν δεν απελευθερώνονται από τις επιθυμίες του συνθέτη, αφετέρου, έχουμε τουλάχιστον μια εννοιολογική εστίαση στη μελέτη του ήχου.

### *Only*, Michael Pisaro, 2006

Το επόμενο παράδειγμα είναι το *Only* για έναν performer του Michael Pisaro (Pisaro 2013).<sup>99</sup> Το *Only* αποτελεί μέλος της συλλογής *Harmony* και πρόκειται για ένα κομμάτι που αφορά στο χώρο και προσκαλεί το άτομο που το εκτελεί να σκεφτεί την σχέση του με το χώρο. Η παρτιτούρα του ξεκινά με ένα ποίημα του Kenneth Rexroth. Η θέση του ποιήματος είναι λειτουργική, καθώς σκοπεύει να ρίξει τους ρυθμούς του αναγνώστη, να προετοιμάσει το έδαφος, να προκαλέσει μια πρώτη εμπλοκή, διαφορετική από τα *postal score pieces* (τα οποία μπορείς να τα συλλάβεις ανά πάσα στιγμή). Όπως μας λέει ο Pisaro «πιστεύω πως η διαδικασία του να διαβάζεις κάτι που γνωρίζεις ότι είναι πραγματικό κείμενο, όχι οδηγίες, είναι κάπως πιο έντονη, καθώς ξεκινάς, από το να διαβάζεις εντολές.» Ψάχνεις ήδη πίσω από τις γραμμές του ποιήματος να καταλάβεις τι πρόκειται να έρθει (Pisaro στο Lely & Saunders 2012, 411).

Μετά από το ποίημα, υπάρχουν οι εξής λεκτικές οδηγίες:

«Σε ένα μεγάλο, ανοιχτό χώρο (πιθανότατα υπαίθριο). Για πολλή ώρα. Μένοντας στη σιωπή. Ακούγοντας. Λίγες φορές, παίζοντας έναν πολύ μακρύ, πολύ ήσυχο 'τόνο'.»

Εκτελώντας το κομμάτι μας λέει ο Pisaro, «αναρωτιέμαι πόσα πράγματα συμβαίνουν τώρα, τα ακούω; Και πως αυτά γίνονται ήχοι; Πως μπορώ να εκφράσω τη σχέση μου με αυτούς τους ήχους; Τι αποτέλεσμα έχουν στην συνεχιζόμενη ακρόαση μου; Πως θα ξοδέψω το χρόνο μου; Βιώνω όντως το κενό ή απλώς το φαντάζομαι;» (Pisaro 2013)<sup>100</sup>

Μάλιστα αυτός ο «έναν ήσυχο τόνο» που μας καλεί ο Pisaro να ψάξουμε στην πραγματικότητα είναι μια αναλογία με την πράξη του να ζυγίσουμε, να μετρήσουμε και να αξιολογήσουμε το τι θα

---

<sup>99</sup> Michael Pisaro (1961). Αμερικανός συνθέτης, εκπαιδευτικός και κιθαρίστας (Medwin 2016).

<sup>100</sup> Η μετάφραση είναι δική μου.

θεωρήσουμε ως «μακρύ, ήσυχο» τόνο. Σαν να διανοίγει μέσα στο άτομο που εκτελεί το ερώτημα του τι μπορεί να νοηθεί ως ήχος, κατ' απόλυτα εσωτερικά κριτήρια. Αυτή η εσωτερική αμηχανία της σιωπής μέχρι τον ορισμό της ταυτότητας του ήχου, βασίζεται στην απουσία της εξωτερικής εξουσίας να οριστεί ένας ήχος, ως ήχος και είναι θέμα εξάσκησης της μουσικής ελευθερίας/πρωτοβουλίας.

Το συγκεκριμένο κομμάτι δεν περιέχει υλικό ως προς τη διυποκειμενικότητα των συνθέτη και ατόμου που ερμηνεύει, όσο πρόκειται για μια εσωτερική διαδικασία σύνδεσης του ατόμου που εκτελεί με το χώρο και με την έννοια του ήχου. Η ερμηνεία συμβαίνει σε ένα ηχητικό πεδίο. Το «μέρος» αυτό, είναι ένα σημείο ερωτήσεων για τον ερμηνευτή/την ερμηνεύτρια. Προσπαθεί να συνειδητοποιήσει το τι συμβαίνει γύρω του/της, να γνωρίσει το πεδίο όπου φιλοξενείται και να νοηματοδοτήσει τα αντικείμενα της ακρόασης του/της.

Αυτό που μας κάνει δύσκολη ή μάλλον μη αυτονόητη τη σύνδεση με τη φιλοξενία είναι το ότι δε μπορούμε να φανταστούμε μια φιλοξενία χωρίς ιδιοκτησία. Αν θέλαμε να φέρουμε το κομμάτι στα μέτρα της υπό όρους φιλοξενίας, τότε αυτό θα λάμβανε εξορισμού χώρα σε χώρο ιδιοκτησίας του συνθέτη και τα αντικείμενα προς ακρόαση θα είχαν σαφείς ταυτοδοτήσεις από τον οικοδεσπότη.

Όμως εδώ, συμβαίνουν πολλά έξω από τη γνώση και την επιθυμία του συνθέτη, καθώς υπάρχει ένας κόσμος εξωτερικός από την ιδιοκτησία του και τον έλεγχο του, πριν και μετά από εκείνον. Μια φαινομενολογική προσέγγιση θα έκανε αναφορά σε μια «ατμόσφαιρα ανθρωπινότητας, που μπορεί να είναι απλώς τα χνάρια στην άμμο», αυτή η εικόνα μαρτυρά ότι υπάρχουν κι άλλοι ενσώματοι άνθρωποι εκεί έξω (Merleau-Ponty 2016, 581-612). Αυτό το άγνωστο τοπίο για τη φαινομενολογία/πεδίο για την πειραματική μουσική, που απλώνεται μπροστά στο άτομο που εκτελεί αυτό το έργο είναι έξω από τον υπολογισμό του συνθέτη, έξω από τη γνώση του. Όπως και στην απόλυτη φιλοξενία, ο οικοδεσπότης πράττει δίχως να ξέρει (Κακολύρης 2017, 140-144) και αυτό συνιστά την ηθική κατά Kant, αλλιώς θα ήταν μια απλή εφαρμογή γνώσης (Κόντος 2012).

Η αυτοσυνειδητότητα που προτείνει το έργο, μοιάζει να είναι ένα πρώτο βήμα στην «επανατοποθέτηση» του εαυτού στον κόσμο και κατ' επέκταση στη διυποκειμενικότητα. Σε αυτόν τον κόσμο βρισκόμαστε και καλούμαστε να αντιληφθούμε τον εαυτό, τα σύνορα τα δικά μας και των άλλων. Είναι σαν το έργο να μελετά την εμφάνιση του *είναι*, της βιωμένης εμπειρίας στη συνείδηση, που σημαίνει πως δεν υποθέτει ως δεδομένη αυτή τη δυνατότητα, αντίθετα την αποδεικνύει και έτσι την ενεργοποιεί (Merleau-Ponty 2016, 131). Με αυτή τη διαδικασία κινητοποιεί ένα είδος ηχητικής ευαισθησίας, ή αλλιώς ευαισθησία κατά την ακρόαση (Labelle 18, 5)

η οποία ξεκινά μια γνώση του εαυτού όμοια με αυτή που περιέγραψα στο κεφάλαιο 2, μέσω της φαινομενολογίας της αντίληψης. Η γνώση αυτή, δείχνει πως Εγώ και ο άλλος είμαστε όμοιοι και αντιστρέψιμοι και αυτό είναι μια αρχή για να θεμελιωθεί μια αλληλεγγύη (Labelle 18, 4).<sup>101</sup>

Συνοψίζοντας, αυτό το έργο θα μπορούσα να πω περιγράφει μια φιλοξενία εν απουσία του οικοδεσπότη, σε ένα πεδίο μη ιδιοκτησίας. Σε αυτές τις συνθήκες μη ετερότητας και μη ιδιοκτησίας, ο «άλλος», το άτομο που ερμηνεύει, ο φιλοξενούμενος έχει την ευκαιρία να υπάρξει με μια ιδιωτικότητα που για τον Kant θα ήταν απαγορευτική (Dufourmantelle & Derrida 2006, 87).<sup>102</sup> Σε γενικές γραμμές, η φιλοσοφική ανάλυση του παραδείγματος φέρνει στο φως τις βαθιές αντιθέσεις της καντιανής φιλοσοφίας με την φαινομενολογία της αντίληψης όπως την εισάγει ο Merleau-Ponty και έχει περιγραφεί στο κεφάλαιο 2. Η αντίθεση αυτή ουσιαστικά, προκύπτει από την θέση του ενσώματου Υποκειμένου στις 2 φιλοσοφικές θεωρήσεις. Το ενσώματο Υποκείμενο στην καντιανή φιλοξενία είναι ένας δέκτης μιας αναγκαίας βίας, αντίθετα με την απόλυτη φιλοξενία και τη φαινομενολογία, όπου κατέχει τη δική του θέση, χώρο και χρόνο.

*Beating Eggs, Salomé Voegelin,*<sup>103</sup> 2012

Για να αναφερθώ σε αυτό το παράδειγμα θα πρέπει πρώτα να κάνω μια σύντομη αναφορά στον ηχητικό υλισμό όπως τον προτείνει η καλλιτέχνης & θεωρητικός του ήχου Salome Voegelin (Voegelin 2010). Όμως πριν από αυτό, θέλω να πω πως η σκέψη μου κατευθύνεται προς τη sound art επειδή θεωρώ πως είναι κατά κάποιο τρόπο, μια τρέχουσα τάση ως προς τη φιλοσοφία της μουσικής. Είναι σημαντικό κατά τη γνώμη μου για την παρούσα εργασία να συνδέεται όσο το δυνατόν περισσότερο με το *πραγματικό* αλλά και το *παροντικό*. Γι' αυτό και θα κάνω μια σύντομη αναφορά η οποία έμμεσα προτείνει τη συνέχεια αυτής της έρευνας σε περαιτέρω συνδέσεις ανάμεσα σε ηχητικό υλισμό, φιλοξενία και φαινομενολογία.

Ο ηχητικός υλισμός, λοιπόν, είναι ένας νέο υλιστικός τρόπος σκέψης και πρόσληψης του κόσμου μέσω του ήχου. Ο στόχος είναι να προσεγγισθεί η πραγματικότητα μέσα από ένα μη ανθρωποκεντρικό φίλτρο, όσο είναι εφικτό αυτό, και χωρίς δυισμό υποκειμένου - αντικειμένου.

---

<sup>101</sup> social solidarity

<sup>102</sup> Εδώ εννοούμε πως η διανοητικότητα και η αδιαφάνεια των εσωτερικών διαδικασιών, που αποτελούν πέρα από την ουσία της φαινομενολογικής συνείδησης, το μοντέλο αυτεπίγνωσης και κατ' επέκταση τον τρόπο γνωριμίας με τον Άλλο, έρχονται σε αντίθεση με την εξομολογητική απαίτηση που έχει ο Kant από τα Υποκείμενα, η οποία απαίτηση βέβαια καταργεί κάθε δικαίωμα σε εσωτερικότητα, ποινικοποιώντας ταυτόχρονα την αναπόδραστη αδιαφάνεια της σημαντικότητας.

<sup>103</sup> Salomé Voegelin. Καλλιτέχνης και συγγραφέας, ασχολείται με την ακρόαση ως κοινωνικοπολιτική πρακτική του ήχου (Salomé Voegelin χ.χ.).

Αντίθετα, προτείνεται να επιστραφεί στα αντικείμενα η αυτονομία τους ώστε να καταλυθεί η ιεραρχική σχέση Υποκείμενου – αντικειμένου. Προτείνεται ένας ηχητικός συνεχής, αδιαίρετος κόσμος, εντός του οποίου δε μπορεί να διαιρεθεί η ύπαρξη μας, ή πιο σωστά η εστίαση βρίσκεται στον χώρο ανάμεσα μας, καθώς αν το σκεφτούμε καλύτερα, εκεί βρίσκεται ο ήχος (Voegelin 2018).

Έπειτα, η *Ακρόαση* τοποθετείται στο επίκεντρο, υπό ένα καθεστώς εννοιολογικής ευαισθησίας, κατά το οποίο η βεβαιότητα της όρασης αναστέλλεται από μια ακοή ηχητικής ευαισθησίας, που θα προτείνει όλα εκείνα που μένουν εκτός της όρασης, όλα εκείνα που για την *όραση* δεν έχουν φωνή. Κάπως έτσι, ο ηχητικός υλισμός αποκτά πολιτικό χαρακτήρα αλληλεγγύης και συμβίωσης [togetherness, solidarity], όπως κατά κάποιο τρόπο προτείνει ο Brandon Labelle (Labelle 2018).

Ένα άλλο σημαντικό σημείο αφορά στην όραση. Η όραση δίνει ταυτότητες στα αντικείμενα, ως σκεφτούμε λίγο την παρτιτούρα του Brecht, αυτή η εσωτερική όραση, μας λέει η Voegelin, αντικαθιστά τις υπόλοιπες καθώς τείνουμε να εικονοποιούμε την ακοή. Αυτή η θεώρηση είναι της κυρίαρχης οπτικοποίησης που προτείνει η φαινομενολογία. Για την ίδια διαίρεση αντικειμένου και ορίζοντα κάνει λόγο και ο Merleau-Ponty (Merleau-Ponty 2016). Όμως η Voegelin μιλά για την όραση ως ένα σύμπτωμα της ακοής που τη σιωπάζει [mutes its particularity (of the sound)] (Voegelin 2010, xiv).

«Ηχεί/Ηχοι, η κίνηση του να χτυπάς ένα υγρό μέχρι να γίνει πιο σταθερό. Ηχεί όχι το χτύπημα ούτε το αυγό αλλά το χτύπημα του μετάλλου που χτυπά μέταλλο περνώντας μέσα από το τίποτα μέχρι που αυτό το τίποτα να προσφέρει κάποια αντίσταση: Η ηχητική αντίσταση του αφρού που διαμοιράζεται στο μείγμα. Δυνατά ηχώντας όπως χτυπάει αργά αλλάζει ήχο, παράγοντας μια ηχητική ταυτολογία, την υλικότητα του εφήμερου αφρού.» (Voegelin 2012)

Αυτό είναι ένα απόσπασμα από το μπλογκ της Voegelin με τίτλο *Beating eggs*<sup>104</sup>. Μοιάζει με ημερολογιακή αναφορά μιας ηχητικής διαδικασίας. Η ηχητική διαδικασία συμβαίνει στο χώρο και στο χρόνο, το υποκείμενο της διαδικασίας γεννά και κατοικεί το ηχητικό του πεδίο. Η χρήση της γλώσσας δεν είναι προστακτική αλλά περιγραφική.

Η ηχητική ευαισθησία [sonic sensibility] είναι ένας τρόπος να δένεται κανείς με τον κόσμο. Η ακρόαση, ως επιτέλεση αυτής της ευαισθησίας, συνίσταται σε μια κυκλική διαδικασία κατά την

---

<sup>104</sup> Μετάφραση: Χτυπώντας αυγά/ρυθμικά αυγά

οποία αλληλεπιδρούν το σώμα που δέχεται το ερέθισμα και σχηματίζεται από την *πληροφορία*, και το ερέθισμα που ετοιμάζεται να περάσει μέσα από το αντιληπτικό φίλτρο της ακοής, η οποία είναι ήδη επηρεασμένη από την *προηγούμενη ζωή* της (Voegelin 2010, 3).

Η διαδικασία που προτείνει η Voegelin, είναι μια περίπου εκτέλεση, μια περίπου σύνθεση και μια περίπου ακρόαση. Δε μπορούμε να απομονώσουμε τίποτα. Δεν έχουμε να κάνουμε με το τοπίο του Merleau-Ponty, όπου η όραση οργανώνει τα αντικείμενα της, αλλά έχουμε να κάνουμε με το πεδίο, πιθανότατα της κουζίνας της συγγραφέα σε μια καθημερινή στιγμή. Η αμεσότητα αυτής της σκηνής σε κάνει να το πάρεις προσωπικά και να το δεις ως μια παρτιτούρα, ένα τελετουργικό.

Έπειτα φαίνεται ο σκοπός της να είναι αυτός, να καταγράψει τη σκέψη της, τη μοναδική στιγμή της, που όμως έχει ήδη συμβεί και θα ξανασυμβεί. Γι' αυτό και η γλώσσα που χρησιμοποιεί είναι περιγραφική. Δεν ξέρω αν έχει και μια προτρεπτική διάθεση ή αν προβάλλω εγώ το παρελθόν μου στη δική της εμπειρία που έχει καταγραφεί υπό αυτούς τους όρους. Ο χρόνος του κειμένου σε παραπέμπει να συμβουλευτείς την πραγματική ζωή. Σε σπρώχνει στο πραγματικό, ενώ σε δεσμεύει με την φαντασιακή αναπαραγωγή αυτού που περιγράφει.

Ενώ η όραση χάνει τη χρονικότητά της και δημιουργεί παγιωμένες εντυπώσεις, ο ήχος ηχεί διαδικασίες. Ίσως ο ήχος θα έπρεπε να είναι ρήμα και όχι ουσιαστικό κατά την Voegelin (Voegelin 2018). Αυτό που συμβαίνει, λοιπόν, με τις διακριτές θέσεις υποκειμένου και αντικειμένου, συνθέτη – ερμηνεύτριας και ακροατή, οικοδεσπότη και φιλοξενούμενου είναι πως αναμειγνύονται όπως συμβαίνει και με τα αυγά που χτυπάμε.

### Συμπεράσματα

Ο λόγος που γίνεται για την πειραματική μουσική είναι σε πολλά σημεία κοινός με αυτόν που γίνεται για τη απόλυτη φιλοξενία. Το μη προβλέψιμο, η αδυνατότητα ελέγχου, η μοναδική στιγμή, το ρίσκο, η ενικότητα, η άσχημη συνείδηση και η ανοιχτή φόρμα, το συμβάν φιλοξενίας και η δίχως προηγούμενο η επόμενο εκτέλεση είναι μερικές από τις κοινές έννοιες. Και όντως περιγράφουν και οι δυο, τύπους ενσωμάτων συμβιωτικών σχέσεων. Όπως η πειραματική μουσική διαπραγματεύεται την απροσδιοριστία εντός της, έτσι και η απόλυτη φιλοξενία διαπραγματεύεται το ηθικό, παλεύοντας να καταστεί υπαρκτή. Ίσως αυτός να είναι και ο λόγος που η πειραματική μουσική να είναι πιο επαναστατική ακόμα και από την απόλυτη φιλοξενία. Όταν συμβαίνει είναι κατάφωρα πραγματική, αντίθετα με τη γενική, αληθινή, καθαρά ηθική παραδοξολογία της απόλυτης φιλοξενίας.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας, υποστήριξα πως η πειραματική μουσική δεν είναι μια στατική αναπαράσταση αλλά μια επιτέλεση, δεν είναι ένα αποτέλεσμα, αλλά ένα διαρκές δυναμικό αυτοσχεδιαστικό παρόν. Ταυτόχρονα, η πρακτική της κινείται γύρω από την ανοιχτή φόρμα, με αυτή την αφετηρία διανοίγεται το πεδίο εντός του οποίου μπορεί να δημιουργηθεί οποιοδήποτε intermedia. Αυτός είναι και ο λόγος που δεν συνταυτίζεται με την avant-garde παρά το ότι και οι δυο εισάγουν καινοτομίες. Με τον ίδιο τρόπο εξηγείται και το γιατί δεν πρόκειται περί ιστορικής περιόδου.

Στο δεύτερο κεφάλαιο κατέγραψα το χρονικό της φιλοξενίας. Την έφερα από το εμπειρικό στο υπερβατολογικό και πάλι πίσω. Ανέδειξα το παράδοξο της και ύστερα μίλησα για την υπερηθική της μορφή, την απόλυτη φιλοξενία. Έπειτα, προσπάθησα να κάνω τις πρώτες συνδέσεις ανάμεσα στην πειραματική μουσική και την απόλυτη φιλοξενία. Το πρόβλημα που εμφανίστηκε ήταν η ασυμβατότητα του αληθινού της απόλυτης φιλοξενίας με το πραγματικό της πειραματικής μουσικής. Κι αυτή η ασυμβατότητα με έφερε στο 3ο μέρος της εργασίας.

Στο τρίτο κεφάλαιο, περιέγραψα μέσω της αφήγησης παραδειγμάτων την ανάδυση της πειραματικής φιλοξενίας ως ενδιάμεσο πεδίο. Μάλιστα, όχι ενδιάμεσο πεδίο ενός διπόλου, όσο ενός φάσματος πεδίων, όπως αυτό της απόλυτης και της υπό όρους φιλοξενίας, της πειραματικής μουσικής, της ανοιχτής φόρμας ως επιτέλεσης, της σωματικότητας και του ηχητικού υλισμού.

Όταν ξεκίνησε η παρούσα μελέτη, ένας από τους πρώτους στόχους ήταν να αποδείξω πως η πειραματική μουσική στην πρακτική της είναι μια μορφή απόλυτης φιλοξενίας. Αυτό, γιατί ήθελα να μιλάω για την πειραματική μουσική με αυτούς τους όρους, πίστευα πως μπορεί να εξοικειωθεί μαζί της κανείς μέσω της θεωρίας περί φιλοξενίας. Στην πορεία συνειδητοποίησα πως ούτε η πειραματική μουσική ούτε και η απόλυτη φιλοξενία έχει νόημα να «δεθούν» υπό έναν τόσο ασφυκτικό κλοιό. Αφενός η πειραματική μουσική δεν είναι μια καλλιτεχνική «οντότητα» που έργα είτε πληρούν τα κριτήρια της είτε όχι, αλλά περισσότερο ένα πεδίο ανοιχτότητας, εντός του οποίου συμβαίνουν «πράγματα» υπό άλλους καλλιτεχνικούς όρους, οι οποίοι αμφισβητούν νοηματοδοτήσεις και εξουσίες που μέχρι πρότινος αποτελούσαν φιλολογικές και εννοιολογικές σταθερές με έμπρακτες συνέπειες στη μουσική παραγωγή. Αφετέρου, η απόλυτη φιλοξενία φαίνεται να τοποθετείται στο πεδίο της ιδέας, ως κάτι το μη πραγματικό, το υπερβατολογικό. Η



αληθινότητα της απόλυτης φιλοξενίας θα ήταν λάθος να συνταυτιστεί με την πραγματικότητα της πειραματικής μουσικής.

Το επόμενο στάδιο ήταν να φύγω από τα άκρα της απόλυτης φιλοξενίας και της πειραματικής μουσικής και να θέσω γενικά τη μουσική ως μια μορφή φιλοξενίας. Η ουσία αυτής της πρότασης κατά κάποιο τρόπο συνόδευσε την εργασία μέχρι το τέλος. Ωστόσο είναι προβληματική διατύπωση διότι πέραν της ουσίας της φέρει και άλλες ταυτόχρονες δηλώσεις. Είναι μεν μια αληθής γενίκευση όμως, αφορά στο μακροδομικό τοπίο, το οποίο αποκτά άλλη όψη όσο πλησιάζει κανείς πιο κοντά. Άρα, έπρεπε κάπως να επαναδιατυπώσω αυτή την πρόταση προκειμένου να κρατήσω τα θετικά και να αφήσω πίσω όσα μειονεκτήματα γινόταν. Σε αυτό το σημείο μεταξύ άλλων, βοήθησε η φαινομενολογία της αντίληψης (Merleau-Ponty 2016), η οποία έθεσε τη φιλοξενία και την πειραματική μουσική υπό το πλαίσιο της διυποκειμενικότητας. Επαναπροσδιόρισα λοιπόν τη μουσική και τη φιλοξενία ως σχέσεις διυποκειμενικότητας. Μάλιστα, η διυποκειμενικότητα τους αυτή είναι και το κομβικό σημείο δια του οποίου διαχέονται οι πληροφορίες από το ένα πεδίο στο άλλο.

Ενώ για τον όρο της μουσικής πολύ σύντομα επανήλθα στο να την αποκαλώ πειραματική μουσική και να αναφέρομαι σε αυτήν έχοντας συνείδηση της ανοιχτότητας και της «δυσκολίας» που φέρει, για την φιλοξενία δε μπόρεσα να κάνω το ίδιο. Από τη στιγμή δηλαδή που εμφανίστηκε το ιδεαλιστικό της προφίλ, η ασυμβατότητα της με το πραγματικό, τα όρια διατύπωσης έγιναν πολύ στενά και έπρεπε να παρατηρώ πολύ αυστηρά πού ταιριάζει και πού όχι η έννοια της απόλυτης φιλοξενίας.

Ενώ ο Derrida ήθελε να κάνει λόγο για την υπερηθική φιλοξενία, η βασική κριτική που έκανε σε αυτήν ήταν σχετική με το γλωσσικό της περιεχόμενο. Τη χειρίστηκε δηλαδή σα να ήταν οποιαδήποτε άλλη λέξη, οποιοδήποτε άλλο παράδοξο, όπως η συγχώρεση (Πυροβολάκης 2015, 339), ή το δώρο. Μας λέει, δηλαδή, ο Derrida πως το δώρο ενώ φαίνεται θετική χειρονομία, γλωσσικά επικυρώνει την ύπαρξη του οικονομικού κύκλου του οποίου αποτελεί άρση. Ωστόσο, εν τέλει, ο ίδιος ασκεί κριτική στην γλωσσική αδυναμία αυτής της παραδοξολογίας και όχι στην επαφή του παράδοξου αυτού με τον πραγματικό κόσμο. Εντός αυτού του κόσμου, η εξουσία της οικονομίας, η εξουσία δηλαδή του να έχω ώστε να δωρίσω είναι η αρχή του προβλήματος ή μάλλον η αρχή της «δυσκολίας», όπως ονομάζει ο Derrida τα παράδοξα αυτά. Αντίθετα, για την παρούσα μελέτη η προβληματική της έννοιας της φιλοξενίας βρίσκεται στη βία της ιδιοκτησίας, που ευδοκιμεί στο πεδίο της ετερότητας. Ούτε η εύρεση λύσης στο γλωσσικό παράδοξο, ούτε η προσπάθεια να βρεθεί

ισορροπία ανάμεσα στον οικοδεσπότη και τον ερχόμενο θα ανακουφίσουν από αυτή τη βία. Αντίθετα, η κατάργηση της ιδιοκτησίας και κατ' επέκταση των διακριτών ρόλων έχει να προτείνει μια «πραγματικότητα μέσα από ένα μη ανθρωποκεντρικό φίλτρο, όσο είναι εφικτό αυτό, και χωρίς δυισμό υποκειμένου – αντικειμένου»,<sup>105</sup> όπως μας λέει και ο ηχητικός υλισμός.

Τι σημαίνουν όλα αυτά για την παρούσα εργασία;

Όχι μόνο θα ήταν λάθος να θεωρηθεί πως η πειραματική μουσική είναι μια απόλυτη φιλοξενία αλλά μάλιστα θα πρέπει να δούμε πώς θα γίνει η φιλοξενία να μετατραπεί σε περισσότερο πειραματική, ώστε να καταργηθεί. Όχι μόνο η απόλυτη φιλοξενία δεν είναι ο υπερ- ηθικός τόπος, εντός του οποίου υπάρχει δικαιοσύνη, αλλά αντίθετα είναι η πειραματική μουσική που ασκεί επιστημολογική κριτική στην ιδεαλιστική τοποθέτηση του Derrida πάνω στην ηθική ως ένα ζήτημα άυλο. Αναδεικνύεται, δηλαδή, η πειραματική μουσική, να δρα ως επιστημολογία στην τάση της θεωρίας του Derrida περί φιλοξενίας να κινείται στο πεδίο των ιδεών, καθώς σπρώχνει το βλέμμα μας στο πραγματικό, στην ύλη, στο σώμα, στη διυποκειμενικότητα πέραν της γλωσσικής δικαιοσύνης. Είναι η πειραματική μουσική που καταργεί την ιδιοκτησία και την ετερότητα και ξεφεύγει από το εμπόδιο της γλώσσας.

[Η συνέχεια...](#)

Αφήνω την έρευνα σε ένα πολύ κρίσιμο σημείο. Αυτό σημαίνει πως μένουν πολλά να αναφερθούν και να διερευνηθούν πάνω στο ζήτημα της ακρόασης. Η διαδικασία της ακρόασης μοιάζει να είναι το άλλο της σύνθεσης και της ερμηνείας με τέτοιο τρόπο ώστε να προκαλεί τη διερεύνηση της διυποκειμενικότητας υπό το φως του τρίτου. Όταν συμβαίνει μια φιλοξενία ανάμεσα σε δυο, μας λέει ο Levinas, υπάρχει πάντα η επίγνωση όλων των άλλων που βρίσκονται έξω από τον οίκο μου (Levinas 1989). Συνεχίζει ο Derrida πως «αυτή η σχέση διακόπτεται χωρίς να διακόπτεται» (Derrida 1999). Και φυσικά αυτή την πιθανή αρχική παραδοχή την εισάγω για να αποδείξω την ρευστή φύση των διαδικασιών που μας οδηγεί στη δεύτερη σκέψη για την «επόμενη μέρα» αυτής της εργασίας. Όταν οι ρόλοι της σύνθεσης της ερμηνείας και της ακρόασης είναι διάχυτοι, μη συγκεκριμένοι και διαμοιρασμένοι, παύει αυτομάτως να υφίσταται ιεραρχική σχέση. Αυτό μας φέρνει στην ανάγκη για έναν ηχητικό υλισμό.

---

<sup>105</sup> Από τη σελίδα 69 αυτής της εργασίας.

Ο ηχητικός υλισμός [sonic materialism] της Voegelin φαίνεται να είναι η θεωρία που ενώνεται με πολλά από τα τμήματα αυτής της εργασίας. Ίσως είναι πιο σωστό, να πούμε πως οι δυο είναι σε διάλογο. Ο ηχητικός υλισμός ανάγει την παραγωγή ήχου στην ύλη, και συνεπώς και όλους όσους σχετίζονται με τον ήχο. Ύστερα θεωρεί πως οι ηχητικές πηγές: η ύλη, δημιουργούν μια μάζα ήχων αδύνατο να διατμηθεί. Εκεί ξεχωρίζει το πως η όραση προλαβαίνει την ακρόαση δημιουργώντας την εικόνα, η οποία μετέπειτα παραγκωνίζει αυτή τη φύση της ηχητικής υλικότητας η οποία όμως υπάρχει και παραμένει ως μια συνεχής κίνηση που μόνο μέσω της ακρόασης μπορεί να προσληφθεί. Βάσει αυτής της θεωρίας καταλύονται τα σύνορα των ρολών πομπού και δέκτη, όπως και η παγιότητα των θέσεων, μπαίνουμε σε μια λογική της συλλογικότητας κατά την οποία όλοι, ως ύλη, συμμετέχουμε με τον ένα ή τον άλλο τρόπο χωρίς κάποια ιεραρχική άνωθεν δομή.

Έτσι λοιπόν, οι θέσεις εξουσίας διαρρηγνύονται όταν οι άνθρωποι επιτελούν όμοιες διαδικασίες. Όταν στο πειραματικό πεδίο επιτελούμε τη σωματικότητα μας μέσω μιας ηχητικής ευαισθησίας, ισχύει η αρχή της αντιστρεψιμότητας κατά την οποία το ηχητικό μας υλικό και κατ' επέκταση εμείς οι ίδιες, είμαστε μέρος του ανιεραρχικού ηχητικού πεδίου. Αντίστοιχα στη φιλοξενία, όταν δεν επιτελούμε τη γλώσσα αλλά αντίθετα επανέλθουμε στο σώμα μας, βρισκόμαστε σε μια ομοούσια χωρικότητα, μπορούμε να αναχθούμε όλοι σε σώμα και μέσω αυτού να χαθούν οι ιεραρχικές σχέσεις. Η αντιστρεψιμότητα ως σύνδεση αναιρεί την ιεραρχία. Το σώμα ως τρίτο είδος του είναι συνεπάγεται την αντιστρεψιμότητα. Ύστερα μπορεί να την κληροδοτήσει στην ύλη. Ως αποτέλεσμα δεν είναι μόνο τα ανθρωπινά σώματα αντιστρέψιμα, είναι η ύλη που έχει την ιδιότητα να ηχεί και να πιάνει χώρο στο πεδίο, και μέσα από αυτή της την κοινή, όμοια ιδιότητα οι υλικότητες είναι αντιστρέψιμες.

Στο ιεραρχικό δίλημμα ανάμεσα σε Υποκείμενο και αντικείμενα, ο Merleau-Ponty με προσκαλεί να αναρωτηθώ. Όταν κοιτάζω το σαλόνι μου, ποιο σημείο του χώρου είναι πιο γεμάτο και πιο άδειο (Merleau-Ponty 2016); Σε αυτό η Voegelin απαντά πως όταν δυο σώματα παράγουν ήχους, θορύβους, σιωπές, μπορούμε να σκεφτούμε αυτό που συμβαίνει ως το αποτύπωμα ενός στενσιλ, κατά το οποίο το νόημα, ο ήχος βρίσκεται στο αδιαίρετο που υπάρχει ανάμεσα μας (Voegelin 2018).

Κλείνοντας, πιστεύω πως αυτή η θεωρία, του ηχητικού υλισμού, έχει πολλά να μας πει για το πως μπορούμε να «δούμε» την ακρόαση, τον ήχο, τη μουσική, τη σχεσιακότητα. Το ενδιαφέρον είναι πως η κριτική στη θεωρία της φιλοξενίας, που έχω «φτιάξει» σε αυτή τη μελέτη, ίσως συμβάλει στο να συλλάβει κανείς καλύτερα τον ηχητικό υλισμό. Με άλλα λόγια, σε αυτή την εργασία, καθώς παραθέτω επείγοντα ζητήματα διυποκειμενικότητας, τοποθετώντας τα στο πεδίο της ύλης και του

πραγματικού, αναγνωρίζοντας μάλιστα πως ο κυρίαρχος λόγος τείνει να κινείται στο πεδίο της ιδέας και του αληθινού, προτείνω μια υλική/υλιστική ευαισθησία, η οποία μας επαναφέρει στην πραγματικότητα/σωματικότητα της ύλης.<sup>106</sup>

Αυτή η εργασία πιστεύω πως σπρώχνει το βλέμμα στη διαίρεση αυτή, προκειμένου ύστερα να μπορεί κανείς να καταπιαστεί με τον ηχητικό υλισμό. Συνεπώς, ενώ βρισκόμαστε ένα βήμα πίσω από τη θεωρία της Voegelin, στην πραγματικότητα εδώ διαταράσσω το αυτονόητο, αυτό δηλαδή που ο ηχητικός υλισμός παίρνει ως αυτονόητο: το να απευθύνεται κανείς δηλαδή πρώτα στην ύλη. Κι αυτό γιατί πιστεύω πως η πολιτική επιλογή του να καταπιαστείς με την ύλη πρέπει να προκύπτει από επίγνωση. Αυτή την επίγνωση μπορεί να τη φέρει η αμφισβήτηση των δομών, αν και εφόσον επισκοπεί ταυτόχρονα τη σχέση ανάμεσα στο επιμέρους και το όλον: για την παρούσα μελέτη, την αληθινή γλώσσα με την πραγματική ζωή.

Συνοψίζοντας, η παρούσα εργασία θέλω να πιστεύω πραγματοποιεί μια πρωτότυπη σύνδεση ανάμεσα στο πεδίο της φιλοσοφίας και της μουσικής, της απόλυτης φιλοξενίας και της πειραματικής μουσικής, προτείνοντας πολλά για την πρώτη και αναδεικνύοντας τη δυναμική της δεύτερης. Αυτά όμως που δεν έχει η εργασία και θεωρώ πως θα μπορούσαν να προσφέρουν στην προσέγγιση του ζητήματος είναι αξιοσημείωτα. Ένα από αυτά είναι ο αυτοσχεδιασμός και η συλλογική δημιουργία. Ένα επόμενο θέμα είναι η προσέγγιση της ακρόασης στην οποία δεν έχω κάνει εκτενή ανάλυση. Έπειτα, ως προς τη δομή και τη μεθοδολογία, πιστεύω πως μια μελέτη με περισσότερη εστίαση σε παραδείγματα μέσω μιας ή περισσότερων προσωπικών εκτελέσεων ανοιχτής φόρμας, θα μπορούσε να προσφέρει υλικό που η δική μου εργασία εκ των πραγμάτων δεν μπορούσε να υποστηρίξει, λόγω όγκου. Τέλος, ίσως μπορεί να γίνει ακόμα περισσότερη μελέτη γύρω από τα ζητήματα της ανοιχτής φόρμας και ακόμα πιο σαφής παραλληλισμός με τη ριζοσπαστική, *intermedia*, *virtual* πειραματική φιλοξενία.

---

<sup>106</sup> Κάνω ένα βήμα πίσω από την έννοια του ηχητικού υλισμού [sonic sensibility] (Voegelin 2010, xiii) και προτείνω την υλική/υλιστική ευαισθησία [material sensibility].

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adorno, Theodor W. 1997. *Η Κοινωνιολογία της Μουσικής*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Agamben, Giorgio. 2007. *Κατάσταση Εξαιρέσεως*. Μτφ. Μαρία Οικονομίδου. Αθήνα: Πατάκη.
- Anderson, Nicole. 2012. *Derrida: Ethics Under Erasure*. New York: Library of congress cataloging-in-publication data.
- Benitez, Joaquim M. "Avant-Garde or Experimental? Classifying Contemporary Music." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 9, no. 1 (1978): 53-77. doi:10.2307/836528.
- Benjamin, Walter 2002. *Για μια Κριτική της βίας*. Επιμ. Παναγιώτης Καλαμαράς. Μτφ. Λεωνίδας Μαρσιανός. Αθήνα: Ελευθεριακή κουλτούρα, 2002.
- Benveniste, Emile. 2016. «Η φιλοξενία.» Ένεκεν, Οκτώβριος – Νοέμβριος – Δεκέμβριος, 2016
- Bernstein, David W. 2001 "Corner, Philip." *Grove Music Online*. 14 Jun. 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000047970>.
- Bonds, Mark Evan. 2014. *Absolute Music : The History of an Idea*. New York: Oxford university press.
- Branden, W. Joseph. 2016. «Chance, Indeterminacy, Multiplicity.» Στο *Experimentations: John Cage in Music, Art, and Architecture*, επιμ. W. Joseph Branden. Bloomsbury academic.
- Breder, Hans. 2005. *Intermedia: Enacting the Liminal*. επιμ. Klaus - Peter Busse. Dortmund: Dortmunder schriften zur kunst.
- Breder, Hans, and Herman Rapaport. "INTERMEDIA: A Consciousness-based Process." *PAJ: A Journal of Performance and Art* 33, no. 3 (2011): 11-23. <http://www.jstor.org/stable/41309717>.
- Brown, Earle. "On December 1952." *American Music* 26, no. 1 (2008): 1-12. <http://www.jstor.org/stable/40071686>.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Great Britain: Routledge.
- Cafeculturene. 2018. «86 - Sonic Materialism: How to Exist According to Sound.» YouTube, Δεκέμβριος, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=NA6DKzohUgc>.

- Cage, John. 1961. *Silence*. USA: Wesleyan university press.
- Campbell, Iain. 2015. «Experimental Practices of Music and Philosophy in John Cage and Gilles Deleuze.» Διατριβή, Kingston University.
- Cardew, Cornelius. "A Scratch Orchestra: Draft Constitution." *The Musical Times* 110, no. 1516 (1969): 617-19. doi:10.2307/951759.
- Cardew, Cornelius. "Notation: Interpretation, Etc." *Tempo*, no. 58 (1961): 21-33. <http://www.jstor.org/stable/944250>.
- Cobussen, Marcel. Χ.χ. «Thinking Sounds.» πρόσβαση Ιούνιος, 2019. <https://cobussen.com/teaching/what-is-music/>.
- Compost and Height. χ.χ. «Michael Pisaro – Only [Harmony Series #17].» πρόσβαση Ιούνιος, 2019. <https://wolfnotes.wordpress.com/2013/01/02/michael-pisaro-only-harmony-series-17/>.
- Cope, David, and Andrew Raffo Dewar. 2013 "Brecht, George." *Grove Music Online*. 14 Jun. 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0mo-9781561592630-e-1002248480>.
- Corner, Philip. 2015. «Oral History Interview with Philip Corner.» Συνέντευξη από Luciana Galliano & Toshie Kakinuma, Σεπτέμβριος 20, 2015. [http://www.kcuu.ac.jp/arc/ar/philipcorner\\_en/](http://www.kcuu.ac.jp/arc/ar/philipcorner_en/).
- Corner, Philip. Χ.χ. «Piano Activities» εκτέλεση 1962. πρόσβαση Ιούνιος, 2019. <http://www.medienkunstnetz.de/works/piano-activities/>.
- Craib, Ian. 2011. *Σύγχρονη Κοινωνική Θεωρία: Από τον Πάρσονς στον Χάμπερμας*. Αθήνα: Τόπος.
- Critchley, Simon. 1999. *The Ethics of Deconstruction*. Εδιμβούργο: Edinburg university press.
- Davies, Hugh, and John Rockwell. 2001 "Neuhaus, Max." *Grove Music Online*. 14 Jun. 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0mo-9781561592630-e-0000051721>
- Derrida, Jacques. 1966. «E. Husserl: Η φαινομενολογία και το πέρας της μεταφυσικής.» *Εποχές*.
- Derrida, Jacques. 1985. *The Ear of the Other*. Μτφ. Peggy Kamuf. New York: Schocken books.

- Derrida, Jacques. 1990. *Περί Γραμματολογίας*. Μτφ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Γνώση.
- Derrida, Jacques. 1994. *Politiques de l'amitié*. Paris: Galilée.
- Derrida, Jacques. 1999. *Adieu to Emmanuel Levinas*. USA: Stanford university press.
- Derrida, Jacques. 2001. *On Cosmopolitanism and Forgiveness*. Επιμ. Simon Critchley και Richard Kearney. Μτφ. Mark Dooley και Michael Hughes. New York: Routledge.
- Derrida, Jacques. 2016. «Η αρχή της φιλοξενίας.» *Ένεκεν*, Οκτώβριος – Νοέμβριος – Δεκέμβριος, 2016
- Derrida, Jacques. «Hostipitality.» *Angelaki Journal of the theoretical humanities* 5, no. 3 (2000): 3-17
- Descartes, Rene. 2016. *Ο λόγος Περί της Μεθόδου*. Αθήνα: University studio press.
- Dufourmantelle, Anne, και Jacques Derrida. 2006 *Περί Φιλοξενίας*. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Goehr , Lydia. 2005. *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών έργων*. Επιμ. Πάνος Βλαγκόπουλος. Μτφ. Κατερίνα Κορομπλή. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Gombrich, E.H. 1996. *Το Χρονικό της Τέχνης*. Μτφ. Λίνα Κασδάγλη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Goodman, Nelson. 2005. *Γλώσσες της Τέχνης*. Μτφ. Πάνος Βλαγκόπουλος. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Gottschalk, Jennie. 2016. *Experimental Music Since 1970*. Bloomsbury.
- Griffiths, Paul. 1993. *Μοντέρνα Μουσική*. Επιμ. Απόστολος Κώστιος. Μτφ. Μαρία Κωστίου. Αθήνα: Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος Α.Ε.
- Griffiths, Paul. 2001 "Reich, Steve." *Grove Music Online*. 14 Jun. 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-0000023091>.
- Gutting, Gary and Johanna Oksala. 2019. "Michel Foucault", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Πρόσβαση Ιούνιος, 2019. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/foucault/>.
- Halliday, M.A.K. 2004. *An Introduction to Functional Grammar*. London: Oxford University Press.
- Hanslick, Eduard. 2003. *Για το Ωραίο στη Μουσική*. Μτφ. Μάρκος Τσέτσος. Αθήνα: Εξάντας.

Haubenstock-Ramati, Roman, and Katharine M. Freeman. "Notation-Material and Form." *Perspectives of New Music* 4, no. 1 (1965): 39-44. doi:10.2307/832525.

Higgins, Dick. 1983. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. USA: Southern Illinois Univ. Press.

Hobbes, Thomas. 1994. *Leviathan*. Cambridge: Hackett publishing company inc.

Kant, Immanuel. 1984. *Τα Θεμέλια της Μεταφυσικής των Ηθών*. Μτφ. Γιάννης Τζαβάρας. Αθήνα - Ιωάννινα: Δωδώνη.

Kant, Immanuel. 2006. *Προς την Αιώνια Ειρήνη*. Μτφ. Κωνσταντίνος Σαργέντης. Αθήνα: Πόλις.

Kearney, Richard, και Jacques Derrida. 2001. «On Forgiveness: A Roundtable Discussion with Jacques Derrida.» Στο *On Forgiveness*, επιμ. Richard Kearney, 52 -72. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Kim-Cohen, Seth. 2009. *In the Blink-of an Ear: TOWARD A NON-COCHLEAR SONIC ART*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.

Kim-Cohen. χ.χ. « Pendulum Music by Steve Reich.» Texts. πρόσβαση Ιούνιος, 2019. [http://www.kim-cohen.com/Assets/CourseAssets/Texts/Reich\\_Pendulum%20Music.pdf](http://www.kim-cohen.com/Assets/CourseAssets/Texts/Reich_Pendulum%20Music.pdf).

Kleiner, Peter, E.P. Skone James, Gavin McFarlane, and Melville B. Nimmer. 2001 "Copyright." *Grove Music Online*. 14 Jun. 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-9781561592630-e-0000040690>.

Kozinn, Allan. 2002. «Earle Brown, 75, Composer Known for Innovation, Dies.» *The New York Times*, July 8, 2002. <http://www.bruceduffie.com/brown.html>.

Kuhn, Thomas S. 1997. *Η Δομή των Επιστημονικών Επαναστάσεων*. Επιμ. Βασίλης Κάλφας. Μτφ. Γ. Γεωργακόπουλο και Β. Κάλφας. Αθήνα: Σύγχρονα Θέματα.

Labelle, Brandon. 2018. *Sonic Agency*. London: Goldsmiths Press.

Ladyman, James. 2016. *Τι Είναι η Φιλοσοφία της Επιστήμης*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης.



- Lawlor, Leonard. 2018. "Jacques Derrida", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Πρόσβαση Ιούnius, 2019. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/derrida/>.
- Lely, John, και James Saunders. 2012. *Word Events: Perspectives on Verbal Notation*. Bloomsbury academic.
- Levinas, Emmanuel. 1989. *Ολότητα και Άπειρο*. Μτφ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Εξάντας.
- Levinas, Emmanuel. 2007. *Ηθική και Άπειρο: διάλογοι με τον Φιλίπ Νεμό*. Μτφ. Κωστής Παπαγιώργης. Αθήνα: Ίνδικτος.
- Lucier, Alvin. 2012. *Music 109: notes on experimental music*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Medwin, Marc. 2016 "Pisaro, Michael." *Grove Music Online*. 14 Jun. 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/0-mo-9781561592630-e-1002292715>.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2016. *Φαινομενολογία της Αντίληψης*. Μτφ. Κική Καψαμπέλη. Αθήνα: νήσος.
- Moreau, Pierre François. 2018. *Σπινόζα. Κράτος και Θρησκεία*. Επιμ. Δημητρης Ι. Αθανασάκης. Αθήνα: Ι. Σιδέρης.
- Morin, Marie-Eve. 2016. «Ηθική, χώρος και φιλοξενία στον Ζακ Ντερριντά.» *Ένεκεν*, Οκτώβριος – Νοέμβριος – Δεκέμβριος, 2016
- Naas, Michael. 2003. *Taking on the tradition: Jacques Derrida and the legacies of Deconstruction*. California: Stanford university press.
- Naas, Michael. 2008. *Derrida From Now On*. New York: Fordham university press.
- Neeman, Edward. 2014. «Free Improvisation as a Performance Technique: Group Creativity and Interpreting Graphic Scores.» Διατριβή, The Juilliard School.
- Neuhaus, Max. 2013. «Fontana Mix: Feed, 1965/1968 (Six Realizations of John Cage).» κριτική του *François Couture*. πρόσβαση Ιούnius, 2019. <https://www.allmusic.com/album/fontana-mix-feed-1965-1968-six-realizations-of-john-cage-mw0000989470>.

Nicholls, David. 1998. «Avant-garde and experimental music.» Στο *The Cambridge History of American Music*, επιμ. David Nicholls, 517-535. Cambridge: Cambridge university press.

Nicholls, David, and Keith Potter. 2001 "Brown, Earle." *Grove Music Online*. 14 Jun. 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004098>.

Nyman, Michael. 2012. *Πειραματική Μουσική*. Μτφ. Δανάη Στεφάνου. Αθήνα: Οκτώ.

Oliveros, Pauline. 1984. *Software for People: Collected Writings 1983–80*. Baltimore: Smith publications.

Oliveros, Pauline. 2005. *Deep listening: A Composer's Sound Practice*. New York: Deep listening publications.

Paddison, Max. "The Language-Character of Music: Some Motifs in Adorno." *Journal of the Royal Musical Association* 116, no. 2 (1991): 267-79. <http://www.istor.org/stable/766341>.

Piekut, Benjamin. 2011. *Experimentalism Otherwise*. California: university of California press.

Pritchett, James. 2000. «David Tudor's realization of John Cage's Variations II.» πρόσβαση Ιούνιος, 2019. <http://www.rosewhitemusic.com/cage/texts/Var2.html#fnref1>.

Reddy brown objects. 2015. «max neuhaus / john cage | fontana mix-feed (1966).» πρόσβαση Ιούνιος, 2019. <https://reddybrownobjects.wordpress.com/2015/04/09/max-neuhaus-john-cage-fontana-mix-feed-1966/>

Reich, Steve . «Seth Kim-Cohen.» <http://www.kim-cohen.com/>. 1968.

Reich, Steve. 2000. «STEVE REICH on "Pendulum Music".» *Perfect Sound Forever*, Απρίλιος, 2000. <http://www.furious.com/perfect/ohm/reich.html>.

Ruptura Colectiva. 2016. «¿QUÉ ES LA DECONSTRUCCIÓN? / JACQUES DERRIDA.» *Insurgencia Magisterial*, Νοέμβριος, 9, 2016. <http://insurgenciamagisterial.com/que-es-la-deconstruccion-jacques-derrida/>.

Rzewski, Frederic, and Monique Verken. "Musica Elettronica Viva." *The Drama Review: TDR* 14, no. 1 (1969): 92-97. doi:10.2307/1144509.

- Salomé Voegelin. Χ.χ. «About.» πρόσβαση Ιούνιος, 2019. [https://salomevoegelin.net/public\\_html/salomevoegelin.net/About.html](https://salomevoegelin.net/public_html/salomevoegelin.net/About.html).
- Saussure, Ferdinand de. 1979. *Μαθήματα Γενικής Γλωσσολογίας*. Μτφ. Φ. Δ. Αποστολοπούλου. Αθήνα: Παπαζήση.
- Schérer, Réne. 2016. «Ένας άγραφος νόμος.» *Ένεκεν*, Οκτώβριος – Νοέμβριος – Δεκέμβριος, 2016
- Schmidt, Gunnar. 2012. «Piano Activities.» πρόσβαση Ιούνιος, 2019. <http://piano-activities.de/engindex.html>.
- Small, Christopher. 2010. *Μουσικοτροπώντας*. Μτφ. Δήμητρα Παπασταύρου και Στέργιος Λούστας. Θεσσαλονίκη: ΙΑΝΟΣ.
- Smith, Daniel and John Protevi. 2018. "Gilles Deleuze", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Πρόσβαση Ιούνιος, 2019. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/deleuze/>.
- SoundWords.Tumblr. 2012. «beating eggs.» πρόσβαση Ιούνιος, 2019. <https://soundwords.tumblr.com/post/37911157572/beating-eggs>.
- Stefanou, Danae. "The Way We Blend: Rethinking Conceptual Integration through Intermedial and Open-Form Scores." *Musicae Scientiae* 22, no. 1 (March 2018): 108–18. doi:[10.1177/1029864917727148](https://doi.org/10.1177/1029864917727148).
- Stefanou, Danae. "Mapping a Museum without Walls: John Cage and Musicology." *Journal of the Royal Musical Association* 128, no. 2 (2003): 319-28. <http://www.jstor.org/stable/3557499>.
- Still, Judith. 2010. *Derrida and Hospitality*. Edinburgh: Edinburgh university press.
- Sun, Cecilia. 2012 "Experimental music." *Grove Music Online*. 14 Jun. 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002224296>.
- The piano in my life. Χ.χ. «David Tudor’s realization of John Cage’s Variations II.» πρόσβαση Ιούνιος, 2019. <http://rosewhitemusic.com/piano/writings/david-tudors-realization-john-cages-variations-ii/#fnref2>.

Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence*. New York: The continuum international publishing group inc.

Weisberg, Michael, Needham, Paul and Robin Hendry. 2019. "Philosophy of Chemistry", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Πρόσβαση Ιούνιος, 2019. <https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/chemistry/>.

Williams, Alastair. "New Music, Late Style: Adorno's 'Form in the New Music'." *Music Analysis* 27, no. 2/3 (2008): 193-99. <http://www.istor.org/stable/40606816>.

Wood, David. 2005. *The Step Back: Ethics and Politics after Deconstruction*. United States of America: State university of New York press.

Yi, Jacqueline . «The role of benevolent sexism in gender inequality.» *Psychology Online Publication of Undergraduate Studies (OPUS)*. Πρόσβαση Ιούνιος, 2019. [https://wp.nyu.edu/steinhardt-appsych\\_opus/the-role-of-benevolent-sexism-in-gender-inequality/](https://wp.nyu.edu/steinhardt-appsych_opus/the-role-of-benevolent-sexism-in-gender-inequality/).

Αθανασίου, Αθηνά. 2007. *Ζωή στο Όριο*. Αθήνα: ΕΚΚΡΕΜΕΣ, 2007.

Βλαγκόπουλος, Πάνος. 2012. «Η μουσική κατάσταση της ύλης: από τον Ανέστη Λογοθέτη στον Nelson Goodman (με μια στάση στον Deleuze).» στο *Αφιέρωμα στον Συνθέτη Ανέστη Λογοθέτη*. 38-43. Αθήνα: Ηλεκτρονική έκδοση Τμήματος Μουσικών Σπουδών.

Εκδόσεις νήσος / nissos publications. 2017. «Παύλος Κόντος, για τη Φαινομενολογία της αντίληψης.» YouTube, Φεβρουάριος, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=0i0MRoFN18M>.

Κακολύρης, Γεράσιμος. 2015. «Φιλοξενία, δικαιοσύνη και ευθύνη. Ένας διάλογος με το Jacques Derrida.» Στο *Η Πολιτική και Ηθική Σκέψη του Jacques Derrida*, επιμ. Γεράσιμος Κακολύρης, 312-338. Αθήνα: Πλέθρον.

Κακολύρης, Γεράσιμος. 2017. *Η Ηθική της Φιλοξενίας*. Αθήνα: Πλέθρον.

Καραβαντά, Μίνα. 2016. «Το απροϋπόθετο και η φιλοξενία, το απροϋπόθετο της φιλοξενίας.» *Ένεκεν*, Οκτώβριος – Νοέμβριος – Δεκέμβριος, 2016

Κόντος, Παύλος. 2012. *Η Καντιανή Ηθική της Υπόσχεσης*. Αθήνα: βιβλιοπωλείον της «εστίας».

Μανδαλά, Μαρία. 1993. *Ελληνικό Λεξικό. Τεγόπουλος – Φυτράκης*. Αθήνα: Καθημερινή.

Πυροβολάκης, Ευτύχης. 2015 «Η επίορκη συγχώρηση: εμπειρία, γλώσσα, ευθύνη.» Στο *Πολιτική και Ηθική Σκέψη του Jacques Derrida*, επιμ. Γεράσιμος Κακολύρης, 339-351. Αθήνα: Πλέθρον.

Στάικου, Ελίνα. 2016. «Πέρα από τη φιλοξενία: αυτοάνοσο και μητρότητα.» *Ένεκεν*, Οκτώβριος – Νοέμβριος – Δεκέμβριος, 2016

Στεφάνου, Δανάη. 2018. «3- Ανάμεσα στη σκέψη και τη δράση: λεκτικές παρτιτούρες.» 2018 Σημειώσεις μαθήματος *Ήχος – Λέξη – Εικόνα*. Στο elearning.auth, Θεσσαλονίκη. <https://elearning.auth.gr/mod/folder/view.php?id=366642>.

Τσακίρη, Βασιλική. 2016. «Η άπειρη αγάπη ως εκπλήρωση του καθήκοντος.» *Ένεκεν*, Οκτώβριος – Νοέμβριος – Δεκέμβριος, 2016

Χατζημωυσής, Αντώνης. 2017. *Φιλοσοφικά πορτρέτα*. Αθήνα: Πόλις.