

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

INTERMEDIA: ΣΥΝΘΕΣΗ ΜΕ ΤΗ ΧΡΗΣΗ ΔΙΑΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ  
“HUR KOMMER DET SIG”, ΓΙΑ ΕΞΙ ΦΩΝΕΣ, ΜΑΓΝΗΤΟΤΑΙΝΙΑ ΚΑΙ ΒΙΝΤΕΟ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
ΓΝΩΣΤΙΚΟ ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΟ: ΣΥΝΘΕΣΗ  
Της φοιτήτριας  
ΜΑΡΙΑΣ ΑΝΔΡΕΑΔΟΥ  
ΑΕΜ: 1999

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ, αναπληρωτής καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΙΟΥΝΙΟΣ 2023

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

INTERMEDIA: ΣΥΝΘΕΣΗ ΜΕ ΤΗ ΧΡΗΣΗ ΔΙΑΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ “HUR KOMMER DET SIG” ΓΙΑ ΕΞΙ ΦΩΝΕΣ, ΜΑΓΝΗΤΟΤΑΙΝΙΑ ΚΑΙ ΒΙΝΤΕΟ

Της

ΜΑΡΙΑΣ ΑΝΔΡΕΑΔΟΥ

ΙΟΥΝΙΟΣ 2023

Το αντικείμενο της παρούσας εργασίας αποτελεί τη σύνθεση ενός διαμεσικού έργου και τη μελέτη της λειτουργίας των διάμεσων στη σύνθεση ενός μουσικού έργου. Αρχικά, γίνεται μια ιστορική αναδρομή από την εμφάνιση και τον τρόπο χρήσης αυτού του φαινομένου μέχρι σήμερα. Ο λόγος που επιχειρήθηκε κάτι τέτοιο είναι η εξερεύνηση του φαινομένου των διάμεσων και οι τρόποι που η χρήση διαφόρων μέσων μαζί με τον ήχο μπορούν να προσθέσουν κάτι στο έργο και να το μεταμορφώσουν. Με ποιον τρόπο μπορεί να προσδώσει νέα χαρακτηριστικά σε ένα μουσικό έργο, χωρίς να το απομακρύνει από τον στόχο μιας μουσικής εμπειρίας. Στη συνέχεια, γίνεται αναφορά στον συνθέτη Michael Beil, ο οποίος ασχολείται με το αντικείμενο των διάμεσων και θεωρήθηκε σημαντικό να συμπεριληφθεί στην παρούσα διπλωματική εργασία για να γίνει πιο κατανοητός ο χώρος αυτός, καθώς στο έργο του δείχνει αυτή την τεχνική. Αναλύεται ο τρόπος σκέψης του συνθέτη και συγκεκριμένα το έργο του “Key Jack”, ως μελέτη περίπτωσης. Τέλος, γίνεται παρουσίαση και ανάλυση της διπλωματικής μου σύνθεσης “Hur kommer det sig” για φωνές, μαγνητοταινία και βίντεο. Η χρήση διαφόρων μέσων σύνθεσης αποτέλεσε την κύρια τεχνική σύνθεσης για το έργο, καθώς ήταν ο πιο κατάλληλος τρόπος για να αναδειχθούν όλες οι ιδέες και εικόνες που εκτυλίσσονται στο μετρό της Στοκχόλμης.

Λέξεις-κλειδιά: Διάμεσα • Μικτά μέσα • Πολυμέσα • Michael Beil • Key Jack • Dick Higgins  
• Διάγραμμα Διάμεσων • Fluxus • Διακαλλιτεχνικότητα • Hur kommer det sig • Διαμεσική σύνθεση • Βίντεο • Μαγνητοταινία • Παραστατική ποίηση • Κυκλικότητα

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία αποτελείται από δύο μέρη. Στο Α μέρος παρουσιάζονται οι σχετικοί ορισμοί: Πολυμέσα (Multimedia), Μικτά μέσα (Mixed media) και Διάμεσα (Intermedia), ο ρόλος που παίζουν σε μια μουσική σύνθεση, και οι διαφορές ανάμεσα τους. Στη συνέχεια, δίνεται περισσότερο βάθος στον ορισμό των Διάμεσων, καθώς είναι το αντικείμενο στο οποίο βασίζεται το έργο μου. Πραγματοποιείται μια ιστορική αναφορά του όρου και το πώς προέκυψε. Επίσης, παρουσιάζεται η ανάπτυξη της σύνθεσης που χρησιμοποιεί διάμεσα, μέσα από το έργο του Michael Beil με τίτλο “Key Jack”.

Η μελέτη του όρου Διάμεσα, ολοκληρώνεται στο Β Μέρος με την ανάλυση του προσωπικού έργου “Hur kommer det sig” για φωνές, μαγνητοταινία και βίντεο, το οποίο αποτελεί και το κύριο αντικείμενο της διπλωματικής εργασίας. Στο συγκεκριμένο έργο εφαρμόζονται πολλά μέσα και τεχνικές που αναφέρονται στο Α’ Μέρος του υπομνήματος. Το γεγονός ότι το μουσικό έργο περιέχει βίντεο, αρχικά, δημιουργεί την εντύπωση ότι δεν μπορεί να υπάρξει αυτόνομα, με αποτέλεσμα τη δημιουργία σύγχυσης για το αν είναι μια καινούρια μορφή τέχνης που περιλαμβάνει τη μουσική ή αν είναι ένας καινούριος τρόπος σύνθεσης. Επίσης, προκύπτουν ερωτήματα για το αν υπάρχει ουσιαστικός λόγος μια συνθέτρια να θέλει να εκφραστεί με μέσα τα οποία δεν συγκλίνουν με τον παραδοσιακό τρόπο σύνθεσης και πόση ελευθερία μπορεί να δοθεί στη σύνθεση ενός έργου με μικτά μέσα και διάμεσα. Ποια εμπόδια μπορούν να εμφανιστούν κατά τη διαδικασία της εννοχρήστρωσης αυτών των μέσων σε ένα μουσικό έργο. Τέλος, γιατί υπάρχει η ανάγκη έκφρασης ενός συνθέτη πέρα από τον παραδοσιακό τρόπο σύνθεσης να χρησιμοποιηθούν αυτά τα μέσα.

Γενικότερα η χρήση των διάμεσων αποτελεί τη βασική προβληματική της εργασίας. Συγκεκριμένα:

Στο κεφάλαιο 1 πραγματοποιείται μία συνοπτική ιστορική προσέγγιση της χρήσης και χρησιμότητας των πολυμέσων, των μικτών μέσων και των διάμεσων. Στη συνέχεια του κεφαλαίου παρουσιάζονται οι ορισμοί. Αναλύεται η έννοια των διάμεσων, η διάδοση του φαινομένου και ο τρόπος χρήσης του στο χρόνο μέχρι σήμερα. Αναφέρονται επίσης κάποια παραδείγματα από το έργο των Fluxus και άλλων πιο σύγχρονων συνθετών που προσεγγίζουν το φαινόμενο με τον δικό τους τρόπο.

Στο κεφάλαιο 2 εξετάζεται το έργο ενός σύγχρονου συνθέτη, του Michael Beil, και η προσωπική του οπτική και εμπειρία με τα διάμεσα. Αναλύεται το έργο του, “Key Jack”, με

σκοπό την περεταίρω εξερεύνηση της χρήσης των διάμεσων και την κατανόηση μιας νέας μορφής σύνθεσης που προωθεί καινούριους τρόπους έκφρασης και επικοινωνίας με το κοινό.

Στο κεφάλαιο 3, αναλύεται το προσωπικό έργο: “Hur kommer det sig”, για φωνές, μαγνητοταινία και βίντεο. Πέρα από την μορφολογική και αρμονική ανάλυση του μουσικού μέρους του έργου, ο στόχος του κεφαλαίου είναι η κατανόηση των τρόπων επεξεργασίας του υλικού και η μεταξύ τους επικοινωνία και διάδραση, και το ποιες είναι οι διαφορές ενός παραδοσιακού μουσικού έργου με ένα έργο που πέρα από μουσικές δομές καθορίζεται από βίντεο, μαγνητοταινία και επεξεργασμένες φωνές.

# Περιεχόμενα

<b>ΠΡΟΛΟΓΟΣ</b> .....	<b>ii</b>
<b>ΜΕΡΟΣ Α</b>	
<b>INTERMEDIA: ΣΥΝΘΕΣΗ ΜΕ ΤΗ ΧΡΗΣΗ ΔΙΑΜΕΣΩΝ</b> .....	<b>- 1 -</b>
<b>1. Εισαγωγή</b> .....	<b>- 1 -</b>
1.1. Ορισμοί .....	- 2 -
1.2. Διάμεσα .....	- 6 -
1.3. Παραδείγματα χρήσης των Διάμεσων .....	- 7 -
1.4. Η εξέλιξη της διαμεσικής τέχνης .....	- 9 -
<b>2. Τεχνικές δημιουργίας σύνθεσης διάμεσων</b> .....	<b>- 12 -</b>
2.1. Michael Beil .....	- 12 -
2.2. Μελέτη περίπτωσης: “Key Jack” .....	- 13 -
2.3. Η χρήση οπτικοακουστικού υλικού .....	- 15 -
<b>ΜΕΡΟΣ Β</b>	
<b>ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ “HUR KOMMER DET SIG”, ΓΙΑ ΕΞΙ ΦΩΝΕΣ, ΜΑΓΝΗΤΟΤΑΙΝΙΑ ΚΑΙ ΒΙΝΤΕΟ</b> .....	<b>- 16 -</b>
<b>3. Γενικό πλάνο και ανάλυση</b> .....	<b>- 16 -</b>
3.1. Γενικά .....	- 16 -
3.2. Τα στοιχεία του έργου .....	- 17 -
3.3. Αρμονική και μορφολογική ανάλυση των τμημάτων των έξι φωνών .....	- 23 -
3.4. Ηχογράφηση, μίξη ήχου και βίντεο .....	- 28 -
<b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ</b> .....	<b>- 30 -</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ</b> .....	<b>- 31 -</b>

## Μουσικά Παραδείγματα

Παράδειγμα Α.1. Intermedia Chart .....	- 7 -
Παράδειγμα Α.2. “Glasslass”, 1974 .....	- 8 -
Παράδειγμα Α.3. “Piece for Meredith Monk’s Apartment”, 1968 .....	- 8 -
Παράδειγμα Α.4. Ray Johnson και άγνωστοι καλλιτέχνες .....	- 9 -
Παράδειγμα Β.1. Πρώτη έκθεση του κειμένου .....	- 24 -
Παράδειγμα Β.2. Επανεκθεση και εμφάνιση της Τρίτης και Τέταρτης φωνής .....	- 24 -
Παράδειγματα Β.3., Β.4. Διάλογος φωνών με διαμοιρασμό του κειμένου .....	- 25 -
Παράδειγμα Β.5. Κορύφωση με την επανάληψη λέξεων .....	- 25 -
Παράδειγμα Β.6. Διάλογος της Πρώτης φωνής με τις υπόλοιπες .....	- 26 -
Παράδειγμα Β.7. Η Πρώτη φωνή επαναφέρει την αναπνοή, αυτή τη φορά με μισά .....	- 26 -
Παράδειγμα Β.8. Η μαγνητοταινία σταματάει .....	- 27 -
Παράδειγμα Β.9. Το βίντεο κλείνει το έργο .....	- 27 -

## Πίνακες

Πίνακας 1 Δομή του Έργου .....	- 27 -
--------------------------------	--------

## ΜΕΡΟΣ Α

### INTERMEDIA: ΣΥΝΘΕΣΗ ΜΕ ΤΗ ΧΡΗΣΗ ΔΙΑΜΕΣΩΝ

#### 1. Εισαγωγή

Με την έλευση του μοντερνισμού, κατά τη διάρκεια του εικοστού αιώνα, υπήρξαν κάποιες αλλαγές και μεταμορφώσεις στην καλλιτεχνική παραγωγή. Ένα από τα αίτια αυτής της κατεύθυνσης που πήραν οι τέχνες ήταν ο πόλεμος και οι συνέπειές του. Οι καλλιτέχνες είχαν την ανάγκη να εκφραστούν σε διαφορετικά πλαίσια, με άλλους κανόνες, να δώσουν νέους ορισμούς στην τέχνη, που προέρχονταν από την επιρροή της επιστήμης και της φιλοσοφίας. Η έννοια «έργο τέχνης» μεταλλάσσεται σε «αντικείμενο τέχνης», από το οποίο απουσιάζει η μοναδικότητα. Αυτό οδηγεί στις παραγωγές της δεκαετίας του 1960. Αυτές οι παραγωγές προσεγγίζουν την έννοια με γνώμονα την ενότητα τέχνης-ζωής. (Arapoğlu, Yavuz Erol 2002: 2)

Έτσι, οι παραδοσιακές νοοτροπίες ανατράπηκαν από το κίνημα του μοντερνισμού. Η πίστη σε έναν αληθινό κόσμο που υποτίθεται ότι αντιπροσωπεύεται από την τέχνη απέκτησε επιπλέον βαρύτητα. Αυτή η προσέγγιση έδωσε νέα πνοή στις τέχνες, με την ανατροπή της παλιάς σκέψης. Ένα ακόμη ζήτημα είναι πως η καλλιτεχνική παραγωγή δεν αφορά μόνο κάποιους «επίλεκτους», αλλά όλους τους ανθρώπους. Όπως αναφέρει ο Tomas:

Η δημιουργική δραστηριότητα στην τέχνη δεν είναι ένα παράδειγμα στοχευμένης δραστηριότητας που εμπλέκεται και ελέγχεται συνειδητά έτσι ώστε να παράγει ένα επιθυμητό αποτέλεσμα. Ο δημιουργός οραματίζεται το αποτέλεσμα που επιθυμεί να παράγει και το έχει συνειδητά υπόψιν του, πιστεύοντας πως αν ενεργήσει με συγκεκριμένους τρόπους θα παραχθεί το επιθυμητό αποτέλεσμα (Tomas, 1955 από Arapoğlu, Yavuz Erol 2002).

Πρωταγωνιστικό ρόλο στη δημιουργική δραστηριότητα παίζει η έκφραση, η προσωπική άποψη και η σκοπιά του καλλιτέχνη και όχι η αναπαράσταση μιας ιστορίας ή η δημιουργία μύθων. Η μετάβαση αυτή είναι αποτέλεσμα μιας διαρκούς ιστορικής εξέλιξης στην οποία θα έπαιρνε μια πολύ διαφορετική μορφή μετά τους δύο παγκόσμιους πολέμους. Η δήλωση: «Όλοι/ες/α είναι καλλιτέχνες» υπερίσχυσε. (Arapoğlu, Yavuz Erol 2002: 3)

Το 1938, ο Duchamp περιγράφει το «ready-made» αντικείμενο ως «ένα συνηθισμένο αντικείμενο που προωθείται ως αντικείμενο τέχνης από τον καλλιτέχνη» (Gürlemez, 2004: 603). Τα αντικείμενα του Duchamp βρίσκονται ανάμεσα στα μέσα, δεν είναι απλά γλυπτά, έχουν κάτι που θα κάνει ακόμα και τη φωνή του Picasso να εξασθενήσει. (Dick Higgins, Hannah Higgins 2001:49)

Με τις ιδέες καλλιτεχνών, όπως των Fluxus και διαφόρων άλλων, η έννοια της διακαλλιτεχνικότητας (ο όρος καθιερώθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1990) υπερίσχυσε. Η Irina O. Rajewsky διέκρινε τρία βασικά πεδία διακαλλιτεχνικότητας ή διαμεσικότητας. Τις διακαλλιτεχνικές αναφορές, τη μεταφορά από το ένα μέσο σε ένα άλλο και τον συνδυασμό των μέσων. (Αντωνοπούλου, Καρακάση & Πετροπούλου, 2015:5)

Αναλυτικά, η αναφορά γίνεται εντός ενός έργου τέχνης, σε ένα άλλο, διαφορετικού σημειωτικού συστήματος. Η διαφορετικότητα αναφέρεται στο περιεχόμενο ή την αναπαραγωγή δομικών στοιχείων ή εκφραστικών τεχνικών άλλων τεχνών. Όμως, οι διακαλλιτεχνικές αναφορές δεν είναι το μόνο πεδίο. Η μεταφορά από το ένα μέσο σε ένα άλλο είναι επίσης συχνή περίπτωση διακαλλιτεχνικότητας. Για παράδειγμα, ένα βιβλίο μεταφέρεται στον κινηματογράφο ή στο θέατρο. Πέρα από τις δύο παραπάνω περιπτώσεις, υπάρχει και μία ακόμη που αναφέρεται. Ο συνδυασμός των μέσων, η διάδραση τους, η δημιουργία σύνθετων έργων, είναι χαρακτηριστικά της διακαλλιτεχνικότητας/ διαμεσικότητας. (Φουνδούκα Ιοκάστη)

Επομένως, η έννοια της διακαλλιτεχνικότητας έχει πολλές πτυχές. Σ' αυτή την εργασία θα αναλυθεί ο τρίτος παράγοντας, ο συνδυασμός των μέσων. Τα μέσα μπορούν να συνδυαστούν και να δημιουργήσουν κόσμους μεταξύ τους με τρεις τρόπους: τα Πολυμέσα (Multimedia), τα Μικτά μέσα (Mixed media) και τα Διάμεσα (Intermedia).

## **1.1. Ορισμοί**

Αρχικά πρέπει να διευκρινιστεί ότι η πορεία των όρων που θα συζητηθούν άλλαξε σταδιακά μέσα στον 20<sup>ο</sup> αιώνα και γι' αυτό τον λόγο υπάρχουν πολλές απόψεις γι' αυτό το θέμα. Ίσως υπήρξε μια σύγχυση ανάμεσα στους μουσικολόγους και τους καλλιτέχνες που εξερευνούν και δημιουργούν με αυτές τις τεχνικές. Ίσως όμως μέσα από αυτή τη σύγκρουση απόψεων να βγήκε κάτι νέο. Στην παρούσα διπλωματική γίνεται η προσπάθεια να διαλευκανθεί αυτό και να υπάρξει μία κατανόηση των διαφορών που έχουν μεταξύ τους τα πολυμέσα, τα μικτά μέσα

και τα διάμεσα, με ιδιαίτερη όμως έμφαση στα διάμεσα επειδή είναι το κεντρικό σημείο εστίασης αυτής της διπλωματικής.

## **Πολυμέσα**

Τα πολυμέσα αναφέρονται στην ενσωμάτωση διαφορετικών μορφών μέσων, όπως κείμενο, ήχος, εικόνες, βίντεο και διαδραστικά στοιχεία, σε μια ενιαία παρουσίαση ή εμπειρία. Στο πλαίσιο της μουσικής, τα πολυμέσα μπορεί να περιλαμβάνουν τον συνδυασμό ζωντανών ή ηχογραφημένων παραστάσεων με οπτικά στοιχεία, προβολές βίντεο, εφέ φωτισμού και διαδραστικές τεχνολογίες.

Στο βιβλίο του, *“Techniques of the contemporary composer”*, (Cope 1997:206) ο David Cope θέτει ως παράδειγμα πολυμέσων την όπερα και το μπαλέτο και ως πιο πρόσφατα παραδείγματα το βίντεο και το φιλμ.

Πιο συγκεκριμένα στο *“Intermedialities: A Brief Survey of Conceptual Key Issues”*, (Verstraete 2010:10) η Ginette Verstraete ορίζει τα πολυμέσα ως μία συνύπαρξη πολλών μέσων σε ένα αντικείμενο, χωρίς τα διάφορα μέσα να συγχωνεύονται μεταξύ τους. Αυτό σημαίνει πως τα μέσα αυτά μπορούν να υπάρξουν αυτόνομα και να αναγνωρίζονται ως ένα κομμάτι κάποιας οντότητας. Όπως και ο Cope, δίνει ως παράδειγμα την όπερα. Τα πολυμέσα μπορούν να θεωρηθούν μια διαδικασία στατικών στοιχείων (Firat Arapoğlu, Seda Yavuz Erol 2002: 6).

Συνοπτικά, τα πολυμέσα στη μουσική περιλαμβάνουν την ενσωμάτωση διαφόρων μορφών μέσων για τη βελτίωση της συνολικής μουσικής εμπειρίας και τη διαδραστική μεταφορά πληροφοριών.

## **Μικτά μέσα**

Τα μικτά μέσα αναφέρονται στο συνδυασμό ή την αντιπαράθεση διαφορετικών καλλιτεχνικών μέσων ή υλικών σε ένα ενιαίο έργο τέχνης ή σύνθεση. Στο πλαίσιο της μουσικής, τα μικτά μέσα μπορεί να περιλαμβάνουν την ταυτόχρονη ή διαδοχική χρήση παραδοσιακών μουσικών οργάνων, ηλεκτρονικών οργάνων, ηχογραφημένων ήχων, δειγματοληπτικών ήχων, προφορικού λόγου και οπτικών στοιχείων.

Ο David Cope εξηγεί ότι αποτελούνται από στοιχεία τα οποία βοηθούν στη δημιουργία ενός καλλιτεχνικού υλικού. Ανάμεσα τους υπάρχει μια αλληλεξαρτώμενη σχέση-πορεία.(Cope



1997:206) Σαν βοήθεια στην κατανόηση αυτού μπορεί να ειπωθεί ότι τα μικτά μέσα είναι το αποτέλεσμα που βγαίνει από τη διαδικασία της σύνθεσής τους, που φτιάχνει το τελικό αντικείμενο. Ένα παράδειγμα στον μουσικό χώρο είναι η μίξη φυσικών ήχων με τους ηλεκτρονικούς.

Συνοψίζοντας, τα μικτά μέσα στη μουσική περιλαμβάνουν την ανάμειξη διαφόρων ηχητικών πηγών και καλλιτεχνικών μέσων για τη δημιουργία μιας συνεκτικής μουσικής σύνθεσης ή παράστασης.

### **Διάμεσα**

Η διαμεσικότητα αναφέρεται στην εξερεύνηση και την ενσωμάτωση πολλαπλών μορφών τέχνης ή κλάδων με τρόπο που θολώνει τα μεταξύ τους όρια. Περιλαμβάνει τη δημιουργία νέων καλλιτεχνικών εκφράσεων που δεν περιορίζονται σε ένα μόνο μέσο ή κατηγορία.

Σύμφωνα με το Grove Music Online, ο όρος περιγράφει την τεχνική που δημιουργεί καλλιτεχνικές συνδέσεις μεταξύ διαφόρων κλάδων και υποδηλώνει μια αίσθηση ολοκλήρωσης διαφορετικών μέσων, όχι απλώς την παρουσία πολλαπλών μέσων. (Bithell 2013)

Η Δανάη Στεφάνου ορίζει τη διαμεσική τέχνη λέγοντας:

«Στα μέσα τις δεκαετίας του 1960, ο Dick Higgins, ιδρυτικό μέλος της συλλογικότητας των fluxus, δημοσίευσε μια σειρά σύντομων θεωρητικών κειμένων που εισάγουν τον όρο «intermedia». Μια σχεδόν άγνωστη έννοια για την εποχή που έγινε ένας βασικός όρος στη διαμόρφωση διάφορων νέων αναδυόμενων καλλιτεχνικών πρακτικών που εξερευνούν τους οριακούς χώρους μεταξύ των καθιερωμένων καλλιτεχνικών μέσων (ποίηση, ζωγραφική, μουσική, χορός κ.λ.π.) και κατ' επέκταση, τις αισθητηριακές μορφές που παραδοσιακά σχετίζονται με κάθε μέσο.» (Στεφάνου 2018: 111)

Ο Roesner ορίζει τα διάμεσα ως μια εξέλιξη που επηρέασε έντονα τους καλλιτέχνες και τις πρακτικές τους στον 20<sup>ο</sup> και 21<sup>ο</sup> αιώνα:

«Η ιδέα ότι οι μορφές τέχνης μπορούν να γίνουν αντιληπτές υπό το πρίσμα άλλων τεχνών έχει αναδειχθεί ως σημαντικό στοιχείο στον επαναπροσδιορισμό των ορίων ανάμεσα σε είδη, μορφές τέχνης και μεταξύ ζωής και τέχνης.» (Roesner 2014: 29)

Ο Eric Salzman στο βιβλίο του *“Twentieth-century music: an Introduction”* ονομάζει τα διάμεσα «πολύ-τεχνα» ή αλλιώς «πολλαπλά-μέσα» και έπειτα αναφέρει ότι *οι όροι χρησιμοποιούνται με πολλές σημασίες.* (Salzman 1967) Συνεχίζει λέγοντας ότι είναι μία τέχνη του περιβάλλοντος, η οποία περιέχει πολλαπλές αισθητικές εντυπώσεις όπου δημιουργούνται ή προβάλλονται μέσα από τεχνολογικές διαδικασίες. Εξηγεί ότι είναι μια σύγχρονη εκδοχή της

παλιάς αντίληψης για το «ολικό θέατρο» στην οποία όμως δεν χρησιμοποιούνται κλειστές, δραματικές μορφές αλλά προεκτείνεται συχνά στο χρόνο και το χώρο σε ένα συνεχές.

«Τα Happenings και τα πολύ-τεχνα, ακόμα και στις πρώιμες και πιο ακατέργαστες μορφές τους, είναι κάτι περισσότερο από τελετουργικές ή αισθησιακές υπερφορτώσεις της εικόνας της εμπειρίας. Αντιπροσωπεύουν την έκταση της εμπειρίας και της επίδρασης της πολιτιστικής και τεχνολογικής κατάστασης που τα έκανε να γεννηθούν.» (Salzman 1967)

Στα Happenings και στα υπόλοιπα διαμεσικά έργα, υπάρχει η υποτίμηση των διακρίσεων. Τα καλλιτεχνικά μέσα, μαζί με τα μέσα που υπάρχουν στο περιβάλλον των καλλιτεχνών συνδυάζονται και φτιάχνουν μία διαμεσική εμπειρία, στην οποία το κάθε άτομο, είτε συνθέτης/εκτελεστής, είτε θεατής, είτε απλός περαστικός, μπορεί να συμβάλει στο έργο, κάτι που μας κάνει να αναρωτιόμαστε για το ποιος τελικά είναι ο πραγματικός δημιουργός του έργου και αυτής της εμπειρίας.

Στο πλαίσιο της μουσικής, τα διάμεσα μπορούν να περιλαμβάνουν συνεργασίες μεταξύ συνθετών, εικαστικών καλλιτεχνών, χορευτών, ποιητών και άλλων δημιουργών.

Στα διάμεσα υπάρχει μια αλληλεξάρτηση μεταξύ διαφόρων μέσων που δημιουργούν ένα νέο αντικείμενο. Το ένα μέσο μεταμορφώνει το άλλο και αναδύεται ένα νέο αντικείμενο τέχνης που με τη μεταξύ τους ανταλλαγή αλλάζει τα μέσα. (Verstraete 2010: 10) Τα διάμεσα είναι το αντίθετο των πολυμέσων επειδή η σχέση των διαφόρων μέσων δημιουργεί δυνατούς δεσμούς και έτσι τα μέσα δεν μπορούν να χωριστούν. Μάλιστα, η εξάλειψη οποιουδήποτε μέσου μειώνει σημαντικά το έργο ως σύνολο. (Cope 1997: 212)

Συνοπτικά, τα διάμεσα στη μουσική περιλαμβάνουν τη συγχώνευση πολλαπλών καλλιτεχνικών κλάδων και μορφών μέσων για τη δημιουργία νέων καλλιτεχνικών εκφράσεων που σπάνε τα όρια. Τα πολυμέσα και τα μικτά μέσα έχουν κάποιες ομοιότητες όσον αφορά τον συνδυασμό διαφορετικών μορφών μέσων. Ωστόσο, τα πολυμέσα δίνουν έμφαση στις διαδραστικές και πληροφοριακές πτυχές, ενώ τα μικτά μέσα επικεντρώνονται περισσότερο στη συνεκτική σύνθεση ή το έργο τέχνης.

Τα διάμεσα διαφέρουν από τα πολυμέσα και τα μικτά μέσα καθώς τονίζουν συγκεκριμένα τη συγχώνευση πολλαπλών μορφών τέχνης, υπερβαίνοντας τον συνδυασμό μέσων.

## 1.2. Διάμεσα

Η ιστορία των διάμεσων ξεκίνησε από τους καλλιτέχνες που ανέπτυξαν αυτόν τον όρο στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και τις αρχές του 1960 και συνδέεται με την concept art. Ειπώθηκε από τον Dick Higgins, μέλος των Fluxus, σε μια προσπάθεια του να εξηγήσει τον συνδυασμό των τεχνών που φτιάχνουν ένα νέο αντικείμενο. Ένα υβρίδιο, στο οποίο κάθε μέσο που το αποτελεί δεν μπορεί να σταθεί από μόνο του ή δεν έχει την ίδια σημασία ως μονάδα. Ένα αντικείμενο το οποίο έχει δημιουργηθεί από διάφορα μέσα που δεν μπορούν να υπάρξουν ανεξάρτητα ή δεν βγάζουν το ίδιο νόημα όσο λειτουργούν ως μονάδες.

Έχει χαρακτηριστεί μεταφορικά και ως συναισθητική τέχνη (synesthetic art), παρόλο που δεν επιδιώκει να μιμηθεί αυτό το φαινόμενο (Hertz 2001: 96). Μπορεί να αποτελέσει μία ακόμη τεχνική στη μουσική σύνθεση που ο κάθε συνθέτης είναι ελεύθερος να την προσεγγίσει όπως την αφουγκράζεται, γνωρίζοντας μεν τις βασικές πτυχές της, αλλά με μία διάθεση να για τροποποίηση παράλληλα, δίνοντας τον χαρακτήρα που θέλει ο ίδιος.

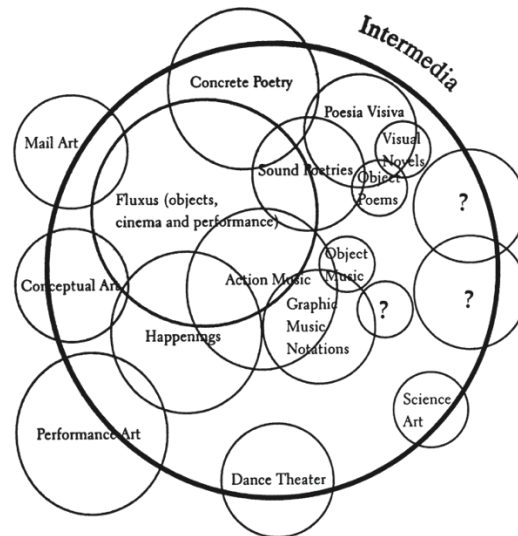
Ο Higgins χρησιμοποίησε τον όρο για να περιγράψει μια μορφή τεχνικής που δημιουργεί δεσμούς ανάμεσα στις τέχνες. Ένα παράδειγμα είναι η ποίηση. Μπορεί ταυτόχρονα και να διαβαστεί και να είναι οπτικό μέσο. Επίσης μπορεί να απαγγελθεί και να αποτελέσει υλικό ήχου. (Higgins 2002:59) Άλλο παράδειγμα είναι το θέατρο, στο οποίο μπορούν να υπάρξουν μουσικά και εικαστικά στοιχεία (Happenings), όπως και άλλες τέχνες.

Το 1995, τριάντα χρόνια μετά, αυτές οι σχέσεις ανάμεσα στις τέχνες αναγράφονται στο διάγραμμα του Higgins που είναι γνωστό ως *Intermedia Chart*. (Παράδειγμα Α.1.)

Σε αυτό το διάγραμμα, τα μέσα λειτουργούν μεταξύ τους χωρίς ιεραρχία. Ο Higgins όρισε ένα πλαίσιο-κύκλο που το κάθε μέσο παίρνει το χώρο του σε αυτόν, χωρίς να υπερισχύει από το άλλο. Έτσι, με αυτόν τον τρόπο δείχνει πώς από έναν συνδυασμό μέσων εμφανίζεται μία μοναδική μορφή τέχνης, που υπάρχει και ξετυλίγεται ανάμεσα σε δύο ή περισσότερα μέσα. Μεγάλος παράγοντας που παίζει ρόλο είναι και η αντίληψη του παρατηρητή, και πώς ο ίδιος θα αλλάξει με τη σειρά του αυτό το νέο αντικείμενο. Το διάγραμμα των διάμεσων έλυσε τον γρίφο για το τι πραγματικά είναι τα διάμεσα. Για το πώς μπορούν να εξελιχθούν στον χώρο και στον χρόνο εξαρτάται μόνο από την αντίληψη, την αισθητική, τις γνώσεις, την προσωπική έκφραση του παρατηρητή, καθώς και από τον ρόλο που ο ίδιος θα αποφασίσει να παίξει.

### Intermedia Chart Dick Higgins

Molvena Italy  
19 January, 1995



Παράδειγμα Α.1. Intermedia Chart

Πέρα από τους Fluxus και τα υπόλοιπα σχήματα που ανέπτυξαν τη διαμεσική τέχνη, από μια μικρή μερίδα ανθρώπων, και μετά τη δημοσίευση του Higgins για τα διάμεσα, υπήρξε μεγάλο ενδιαφέρον από την αμερικάνικη κοινότητα του πανεπιστημίου. Το πρώτο μάθημα διαμεσικής τέχνης ξεκίνησε το 1967 στο κρατικό πειραματικό πανεπιστήμιο του Σαν Φρανσίσκο. Μία πιο σοβαρή προσέγγιση στα διάμεσα πραγματοποιήθηκε στο πανεπιστήμιο της Αϊόβα, το 1968, με τον Hans Breder, υπό την καθοδήγηση του μέχρι την συνταξιοδότηση του το 2000. Ο Breder και οι μαθητές του ασχολήθηκαν με τέχνες όπως τα εικαστικά, ο κινηματογράφος, ο χορός, το θέατρο και η ποίηση. Αργότερα, έγινε επέκταση και στις φιλελεύθερες τέχνες, όπως η μελέτη της συγκριτικής λογοτεχνίας, ανθρωπολογίας, ψυχολογίας και επικοινωνίας. (Friedman 2018: 34)

### 1.3. Παραδείγματα χρήσης των Διάμεσων

Παρακάτω παρουσιάζονται τέσσερα παραδείγματα διαμεσικής τέχνης.

#### “Glasslass”

Το έργο αυτό είναι ένα ποίημα που ανήκει στην κατηγορία των αρθρωτών (modular) ποιημάτων. Γράφτηκε το 1974. Τα αρθρωτά ποιήματα έχουν επαναλαμβανόμενο χαρακτήρα και συνήθως είναι γραμμένα σε διαφορετικά πλαίσια, ενός ή περισσότερων στοιχείων του κειμένου. Το κάθε στοιχείο γίνεται ένα άρθρο το οποίο μπορεί να επεξεργαστεί ή και όχι. Στο συγκεκριμένο ποίημα, οι ήχοι των σίγμα γλιστρούν φαινομενικά απρόσκοπτα περιβάλλοντας το εσωτερικό του στόματος του αναγνώστη. (Dick Higgins, Hannah Higgins 2001:51)

lassss glass asslass sslass assss lass ssass assss assass sslass ass glass sss s sss lass glassass glassglass ss glasslass s ssass lasslass sss glassglass glass ssss lass glass sass	<i>glasslass</i>  assass ss ass ass ss sss sss glass ass assglass ss  sslass ss ssglass lassass ssglass asslass sss ssglass ssass sslass ss	ssass ss lassass ssglass ss ssass lassglass lassglass glassglass s ass sss sss sss assass lasslass lass	ssss lassglass sss sglass lassss sslass sass glass glass lassglass ass lass glass sss asslass sass sglass ss lasslass ass lass ass lass glass lasslass lasslass sss assss ssass sss
--	---	---	--

for karen  
barton vermont  
july 17th 1970

94 93 96 95

Παράδειγμα Α.2. “Glasslass”, 1974

## “Piece for Meredith Monk’s Apartment”

Είναι ένα έργο διάμεσου θεάτρου που γράφτηκε το 1968. Οι οδηγίες για την εκτέλεση του κομματιού είναι γραμμένες σε μορφή λεκτικής παρτιτούρας. (Dick Higgins, Hannah Higgins 2001:52)

**Piece for Meredith Monk's Apartment**

1. Naked except for a night gown, rain coat or other light covering. Blindfolded.

2. Starting from the left-hand wall of the kitchen, feeling one's way around the kitchen and out of it, along the wall by the bedroom, up steps, down into the bedroom, around and out of the bedroom, past windows and bookcases, down the steps, past the record player and out of the apartment area, into and all the way around the studio back to the point where one began. Identifying silently to oneself each object one encounters, as one feels one's way along.

3. A long thin bar of plastic flexalene, but no one close to the ground ahead or behind.

General procedure: following the outer walls of any space using the process described above, identifying objects successively, etc.

November 26th, 1968  
New York City

Παράδειγμα Α.3. “Piece for Meredith Monk’s Apartment”, 1968

## Τα Happenings

Τα Happenings αναπτύχθηκαν ως διάμεσα και είναι μια αχαρτογράφητη περιοχή που υπάρχει ανάμεσα στο κολάζ, τη μουσική και το θέατρο. Κάθε έργο καθορίζει τους δικούς του κανόνες και τη δική του μορφή, ανάλογα με τις ανάγκες του.

Ενώ τα Happenings είναι μέρος του διαγράμματος των διάμεσων, η Hanna Higgins αναφέρει ότι μπορεί τελικά να μην ανήκουν στην κατηγορία αυτή, αλλά σε ένα είδος χαοτικού θεάτρου. (Higgins 2002:62) Όπως φαίνεται δεν υπάρχει μια απόλυτη άποψη για να τοποθετηθούν μόνο σε μία κατηγορία. Όπως και τα διάμεσα μπορούν να περιέχουν μικτά μέσα ή πολυμέσα και να μην είναι κάτι καθαρό. Αυτό εξαρτάται από την τέχνη και την τεχνική του κάθε συνθέτη και το πόσο ελεύθερα σκέφτεται.

## Επιστολική Τέχνη

Τα μέσα τα οποία αξιοποιούνται στην επιστολική τέχνη περιλαμβάνουν: καρτ ποστάλ, ζωγραφική, διάφορα υλικά που μπορούν να χρησιμοποιηθούν στο κολάζ, όπως αποκόμματα εφημερίδων και περιοδικών. Η επιστολική τέχνη υπάρχει μέχρι και σήμερα και έχει εξελιχθεί από το παραδοσιακό ταχυδρομείο στο διαδικτυακό χώρο και από το καρτ ποστάλ στο βίντεο. (Ελενα Κουτριανού 2021)



Παράδειγμα Α.4. Ray Johnson και άγνωστοι καλλιτέχνες

### 1.4. Η εξέλιξη της διαμεσικής τέχνης

Σήμερα η τέχνη των διάμεσων έχει αναπτυχθεί έτσι ώστε να ενσωματώνει ψηφιακές και αναδυόμενες τεχνολογίες. Βασίζεται στην ικανότητα των ψηφιακών δεδομένων για την εύκολη χαρτογράφηση από το ένα μέσο στο άλλο. (Bithell 2013)

Στον μουσικό χώρο, οι σύγχρονοι συνθέτες εκμεταλλεύονται τα τεχνολογικά μέσα εξερευνώντας τα όρια μεταξύ βίντεο, εικόνας, ακουστικού/ ηλεκτρονικού ήχου, θορύβου, κίνησης, ποίησης, φιλοσοφίας κ.λ.π. Φαίνεται ότι το διάγραμμα του Higgins μεγαλώνει και γεμίζει με κύκλους που αρχικά δεν υπήρχαν.

Κάποια από τα πρόσωπα που συνεχίζουν τους πειραματισμούς με τη διαμεσική τέχνη είναι οι: η Brigitta Muntendorf, ο Stefan Prins, ο Simon Steen Andersen, ο Alex Schubert και ο Michael Beil.

Η Brigitta Muntendorf δημιουργεί ένα πολυεπίπεδο πλέγμα αναλογικών-ψηφιακών τρόπων έκφρασης στα έργα της. Χρησιμοποιεί χορωδιακή και ορχηστρική μουσική με ψηφιακό χοροθέατρο και εγκαταστάσεις 3D/ AR. Καθιέρωσε την έννοια της *κοινωνικής σύνθεσης*. Ένα από τα πιο πρόσφατα έργα της είναι το *Melancholia* (2022) για 14 μουσικούς, 6 τραγουδιστές, ηλεκτρονικά και 3D- ήχο. Σ' αυτό το έργο η Muntendorf προσπαθεί να παρουσιάσει μέσω του μουσικού θεάτρου, έναν κόσμο που βρίσκεται ανάμεσα στην Αναγέννηση, τον Ρομαντισμό, την Ποπ και το Κιτς με μία μελαγχολική διάθεση. (Muntendorf)

Ο Stefan Prins οραματίζεται μια μορφή μουσικής τέχνης πέρα από τα ασφαλή όρια της «σκηνής», όπου η σύνδεση με τον ευρύτερο πολιτισμικό λόγο έχει χαθεί. Για τη δημιουργία μιας νέας μουσικής, ο ρόλος του συνειδητοποιημένου παρατηρητή έχει μεγάλη σημασία, γιατί είναι εκείνος που θα εκμεταλλευτεί τις τεχνολογίες μέσω των γνώμονα τις δυνατότητες τους για νέα μουσική. (Prins)

Ο Simon Steen Andersen δουλεύοντας με μια διεπιστημονική προσέγγιση της μουσικής παράστασης και της συναυλιακής κατάστασης, με αποτέλεσμα τα έργα του να εντάσσονται στις κατηγορίες μουσικής, παράστασης, θεάτρου, χορογραφίας και κινηματογράφου. (Steen-Andersen)

Ο Alex Schubert διερευνά τις διασυνδέσεις μεταξύ ακουστικής και ηλεκτρονικής μουσικής συνδυάζοντας διάφορα στυλ (hardcore, free jazz, techno). Ενσωματώνει αυτές τις επιρροές με βάση την προσωπική του εμπειρία, χωρίς να προσεγγίζει το θέμα θεωρητικά. Η χρήση του σώματος στην ηλεκτρονική μουσική και η μεταφορά πρόσθετου περιεχομένου μέσω χειρονομιών είναι βασικά χαρακτηριστικά των κομματιών του που στοχεύουν στην

ενδυνάμωση του ερμηνευτή και στην επίτευξη μέγιστης ενέργειας. Ο στόχος του είναι η αναζήτηση υψηλότερης έντασης σε μια μουσική παράσταση. Αρκετά κομμάτια του μπορούν να θεωρηθούν εξαιρετικά δομημένοι αυτοσχεδιασμοί. Στο Convergence χρησιμοποιεί την έννοια της τεχνητής νοημοσύνης για να μάθει χαρακτηριστικά ανθρώπινων μουσικών και στη συνέχεια να αναδημιουργήσει νέες οντότητες βάσει των ηχογραφήσεων. Οι εκτελεστές αλληλοεπιδρούν με τους αντίστοιχους «εαυτούς» τους που δημιουργούνται από την τεχνητή νοημοσύνη. (Schubert)

Στο επόμενο κεφάλαιο θα αναλυθεί το έργο του Michael Beil.



## 2. Τεχνικές δημιουργίας σύνθεσης διάμεσων

### 2.1. Michael Beil

Επί των ημερών μας, η τεχνική των διάμεσων λειτουργεί ακόμη και σήμερα γιατί υπάρχει η ανάγκη των σύγχρονων συνθετών να χρησιμοποιήσουν, εκτός της μουσικής, εξωτερικά μέσα για τη σύνθεσή τους, τα οποία προσθέτουν στο μουσικό έργο πολλά νέα χαρακτηριστικά. Αυτά τα μέσα μπορεί να λειτουργήσουν ως επέκταση του έργου, να γίνουν τα εργαλεία που θα βοηθήσουν στην διεύρυνση της μουσικής σύνθεσης και να εμπλουτίσουν ένα μουσικό έργο με την παρουσία τους και τη χρήση τους.

Αυτά τα στοιχεία εκμεταλλεύεται ο Michael Beil. Επικεντρώνεται στον συνδυασμό ηλεκτρονικής, ορχηστρικής μουσικής και βίντεο. Οι συνθέσεις του βασίζονται σε έννοιες που αφορούν την κατάσταση που επικρατεί σε μια συναυλία σε σχέση με τη διαδικασία ανάπτυξης των μουσικών έργων. Γι' αυτό τον λόγο, οι εκτελεστές εμπλέκονται στη διαδικασία της σύνθεσης και η συμμετοχή τους είναι μέρος της σύνθεσης. Έτσι, στις παραστάσεις, η χρονική διαμόρφωση και συνοχή ενός μουσικού έργου γίνεται αντιληπτή και διαφανής από το κοινό με τη χρήση μαγνητοταινίας και βίντεο και ζωντανής παράστασης. (Beil 2018)

Ο Beil θέτει το ερώτημα για το αν ένα έργο τέχνης είναι αριστούργημα, κάτι που φαίνεται να αμφισβητούν πολλοί καλλιτέχνες, όπως και οι fluxus. Γι' αυτό, δουλεύει κυρίως με την αποδόμηση γνωστών μουσικών έργων. (Beil 2018)

Επίσης μειώνει τη σημασία του μουσικού υλικού και προτείνει η εστίαση να γίνεται στην έννοια μιας σύνθεσης.

«Για μένα είναι πιο σημαντικές οι έννοιες του μουσικού υλικού μιας σύνθεσης από το ίδιο το υλικό. Δεν μπορώ πλέον να θεωρώ το υλικό μια κύρια δεξαμενή του με δομικά στοιχεία μέσα σε μια οργανωμένη δομή ήχων. Είναι σημαντικό, κατά την άποψή μου, οι ιδιότητες για τη σύνθεση να βρίσκονται στο μέσο. Αυτό είναι που κάνει το υλικό μέσο και όχι αυτοσκοπό. Το συγκεκριμένο υλικό που επιλέγουν να χρησιμοποιήσουν οι συνθέτες και τα δομικά πλαίσια στα οποία το τοποθετούν δεν είναι πλέον καθοριστικό για την επιτυχία της μουσικής τους.» (Beil, 2012 από Lucas 2020)

Ο Beil αναζητεί υλικό το οποίο μπορεί να «αναγνωριστεί εύκολα και να ξεχαστεί». Έτσι το ξένο μουσικό υλικό θα γίνει φορέας των στρατηγικών του. Όπως λέει ο ίδιος «δεν τον απασχολεί το νόημα του μουσικού κειμένου, αλλά ούτε και η πιθανότητα δημιουργίας κάποιου άλλου νοήματος σε ένα τεχνητά παραγόμενο πλαίσιο». (Beil, 2012)

## 2.2. Μελέτη περίπτωσης: “Key Jack”

Στο έργο του, “Key Jack”: για πιανίστα χωρίς πιάνο, με ζωντανό βίντεο και μαγνητοταινία, ο Michael Beil επεδίωξε να διαλύσει εντελώς την παραδοσιακή εικόνα του μουσικού και του οργάνου του. Το πιάνο απουσιάζει από την σκηνή ενώ ο ερμηνευτής φοράει καθημερινή ενδυμασία αντί για επίσημο κοστούμι. Πέρα από την απουσία του πιάνου και τον ηλεκτρονικό ήχο που έρχεται να την αντικαταστήσει, η παρουσία δύο άλλων εαυτών (alter ego) του πιανίστα δίνει στο έργο μια άλλη διάσταση, μπερδεύοντας το κοινό. Ο πιανίστας καλείται να παίξει πάνω σε ένα τραπέζι ένα έργο το οποίο δεν παύει να είναι δεξιοτεχνικό και το κοινό ξεχνάει ότι το πιάνο δεν υπάρχει στη σκηνή. Αυτό συμβαίνει γιατί μπορεί να απουσιάζει το ίδιο αλλά η παρουσία του πιανίστα, οι ενέργειές του και ο ήχος της μαγνητοταινίας ενισχύουν την ύπαρξή του. Ο θεατής μπορεί να φανταστεί το πιάνο.

Ο ερμηνευτής παίζει πάνω στο τραπέζι κάνοντας όλες τις κινήσεις που θα έκανε στο πιάνο και ο ήχος της μαγνητοταινίας παίρνει τη θέση του ήχου του πιάνου. Έτσι, οι συγχρονισμένες κινήσεις του πιανίστα με τη μαγνητοταινία μεταμορφώνουν το τραπέζι σε μουσικό όργανο. Ταυτόχρονα όμως αυτές οι ενέργειες κρύβουν το πραγματικό γεγονός, το οποίο είναι η απλή μίμηση του πιάνου και του πιανίστα. Αυτή η αποσύνδεση δράσης και ήχου φαίνεται στη σχέση μεταξύ του ζωντανού πιανίστα και των δύο άλλων εαυτών του. Ο ίδιος στέκεται ανάμεσα τους. Είναι εμφανής η διάδραση μεταξύ τους. Μέσα στην παρτιτούρα, δίνεται η οδηγία στον εκτελεστή να διαπράξει διάφορες δράσεις. Τα τρία καπέλα που αλλάζει ο πιανίστας και οι ματιές στους άλλους δύο εαυτούς του είναι κάποια από τα παραδείγματα αυτών των δράσεων.

Η χρήση του ηλεκτρονικού ήχου χρησιμοποιείται καινοτόμα για να γίνει η διερεύνηση της σχέσης μεταξύ του πιάνου/πιανίστα και του κοινού. Στο έργο δεν γίνεται εστίαση στο μουσικό υλικό αλλά στον τρόπο που υπάρχει και εκτελείται.

Ο ρόλος που έχει να παίξει ο πιανίστας είναι απλός. Πρέπει να αποστηθίσει απόλυτα την παρτιτούρα και να πείσει το κοινό πως τον ήχο τον προκαλεί ο ίδιος με τις κινήσεις του στο τραπέζι. Με μία απόκοσμη φωνή που δεν βγάζει ο ίδιος, αλλά η μαγνητοταινία, λέει την εξής φράση «Είμαι ο Key Jack, ο σωτήρας του αληθινού κόσμου». Με αυτή τη φράση, η οποία ακούγεται μισή ανθρώπινη και μισή σαν επεξεργασμένος ήχος πιάνου, προσπαθεί να πείσει περισσότερο το κοινό ότι αυτό που αρχίζει να φαντάζεται είναι τελικά αληθινό. Κι έτσι ξεχνάει ότι το κομμάτι είναι προ ηχογραφημένο και επεξεργασμένο υλικό. Κατά τη διάρκεια του έργου, το κομμάτι αποκτάει μια πιο νοητή γραμμή στη μελωδία του. Όσο δηλαδή ο ακροατής

πείθεται ότι αυτό που φαντάζεται τελικά ισχύει, η μαγνητοταινία παίζει κάτι πιο εύηχο και κατανοητό. Ενώ στην αρχή του έργου δεν ισχύει κάτι τέτοιο. Προς το τέλος του έργου, η μελωδία αποκτάει πιο ολοκληρωμένο σκελετό. Μοιάζει με κάτι που θα άκουγε ένα κοινό σε μία συναυλία με κανονικό πιάνο και πραγματικό ήχο πιάνου.

Αναλυτικά, η σημειογραφία του έργου είναι ακριβής τόσο σε γραφικές όσο και σε ακουστικές περιγραφές. Είναι ένα οπτικοακουστικό έργο με δύο οθόνες και τον ερμηνευτή ανάμεσα τους. Στην παρτιτούρα χρησιμοποιείται παραδοσιακή σημειογραφία η οποία εκτελείται πάνω σε ένα ξύλινο ταμπλό που αναπαριστά το πιάνο. Επίσης, η μαγνητοταινία και οι οδηγίες για το βίντεο αναγράφονται πάνω στην παρτιτούρα. Παρέχονται οδηγίες για την επεξεργασία του βίντεο που εκτελεί το MAX/ MSP. Η επεξεργασία του βίντεο μπορεί να γίνει και χειροκίνητα, για συνεδρίες (μη ζωντανής) εγγραφής, ακολουθώντας τις οδηγίες που επισημαίνονται στα συστήματα Iv και rv. Το βίντεο επεξεργάζεται ζωντανά, όμως το υλικό της ηχογράφησης είναι απόλυτο. (Lucas 2020:37)

Όσον αφορά την θεατρικότητα, αυτή είναι απαραίτητη για την σωστή απόδοση του έργου. Όλες οι οδηγίες σημειώνονται με κείμενο πάνω από το πεντάγραμμο. Είναι ένα έργο που απαιτεί από τον ερμηνευτή να το εκτελέσει από μνήμης. Αυτή είναι και η πρώτη από τις απαιτήσεις του συνθέτη. Ο συνθέτης παρέχει λεπτομερές click-track το οποίο παρέχει οδηγίες για τον χρόνο, καθώς και υπενθυμίσεις υλικού θεατρικότητας/ χορογραφίας. (Lucas 2020:40)

Το κομμάτι απαιτεί την συνεχή προσοχή του εκτελεστή. Η ακρίβεια είναι σημαντική σε αυτό το έργο, έτσι ώστε το αποτέλεσμα των δύο εαυτών στα δύο βίντεο να είναι όσο το δυνατόν πιο ρεαλιστικό. Επιπροσθέτως, για να διατηρηθεί η συνέχεια, υπάρχουν κι άλλα θεατρικά στοιχεία που πρέπει να ληφθούν υπόψη, όπως η βασική θέση του προσώπου και του χεριού. Το τραπέζι θα πρέπει επίσης να είναι 89 cm για τη διατήρηση των αναλογιών. (Lucas 2020:40)

Μόλις το γραπτό σενάριο και το μουσικό υλικό απομνημονευθούν, το click-track είναι η μόνη διαθέσιμη παρτιτούρα του ερμηνευτή. Στον θεατρικό ηχητικό οδηγό ο συνθέτης μιλάει για τις διαφορετικές στάσεις και εκφράσεις του προσώπου σε πραγματικό χρόνο. Επίσης, οι ήχοι του μετρονόμου παρέχονται με διαφορά στο ύψος για την υπενθύμιση της μελωδίας. Όταν τα τμήματα πλησιάζουν στο τέλος τους, το βήμα του μετρονόμου αυξάνεται. (Lucas 2020:40)

### 2.3. Η χρήση οπτικοακουστικού υλικού

Ο κίνδυνος της ενσωμάτωσης βίντεο σε ένα μουσικό έργο είναι ότι η εικόνα προέχει και αποσπά την προσοχή του ακροατή από τη μουσική.(Beil)

Η λύση του Beil είναι να κάνει το βίντεο «μέρος της εννοιολογικής στρατηγικής». Έτσι δημιουργεί μία οπτικοακουστική σύνθεση. Κάνοντας μουσική και βίντεο doublings μεταξύ τους, δύο στρώματα με την ίδια στρατηγική.

Σε πολλά κομμάτια, ο Beil έχει αντλήσει από τις εγγενείς χορογραφίες των οργάνων (tal performance) και στη συνέχεια τα επέκτεινε με μικρές δραματικές δράσεις, όπως το περπάτημα, η ανατροπή του καπέλου ή η εκτέλεση ψεύτικων κρουστών. Οι μουσικοί εμφανίζονται συνήθως να εκτελούν αυτές τις χειρονομίες στον εκτεταμένο χώρο της προβολής του βίντεο, που υπόκειται στην ίδια στρατηγική- εμψυχώσεις που υπάρχουν στη μουσική: για παράδειγμα, επιτάχυνση και επιβράδυνση.

Η προσοχή του κοινού μετατοπίζεται συνεχώς μεταξύ του παρατηρητή, παρουσίαση πραγματικών ερμηνευτών και των διπλότυπών τους ή εικονικής αντιπαράθεσης μέρη- μια εμπειρία παρόμοια με την κοινωνικοποίηση στη διαμεσολάβηση της εικόνας μιας κοινωνίας.

Οι οπτικοακουστικές συνθέσεις σχετίζονται με μουσικά θέματα με διάφορους τρόπους. Στην άρθρωση οπτικών και ήχου, αποτυπώνεται μια διαδικαστική στρατηγική μακρο- και μικρο-τυπικά στοιχεία του οπτικού και μουσικού στρώματος με μια ενιαία κυρίαρχη αρχή.

Για παράδειγμα, στην έξοδο του Beil στο έργο “Enter” (2013) η επιλογή οπτικού υλικού φαίνεται να καθοδηγείται από τη λειτουργία τους μέσα στο έργο ως σύνολο, παρά από αυτές τις μαντικές επιπτώσεις κάθε δράσης.

## ΜΕΡΟΣ Β

### ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ “HUR KOMMER DET SIG”, ΓΙΑ ΕΞΙ ΦΩΝΕΣ, ΜΑΓΝΗΤΟΤΑΙΝΙΑ ΚΑΙ ΒΙΝΤΕΟ

#### 3. Γενικό πλάνο και ανάλυση

##### 3.1. Γενικά

Η σύνθεση του έργου “Hur kommer det sig”, πραγματοποιήθηκε μέσα στο μετρό της Στοκχόλμης. Ταυτόχρονα με την «κανονική» χρήση του χώρου, εμπνεύστηκα από αυτόν και προσπάθησα να συνθέσω ένα έργο που να βρίσκεται στον ενδιάμεσο χώρο ανάμεσα στη μουσική και στο βίντεο, δύο μέσα τα οποία προσπαθούν να επικοινωνήσουν και να δώσουν πολλά μουσικά και οπτικά μηνύματα.

Τα στοιχεία που αποτελούν το έργο είναι έξι φωνές, εκ των οποίων η μία παρουσιάζεται ζωντανά, μαγνητοταινία και βίντεο. Αυτά τα τρία στοιχεία έχουν ως κοινό παράγοντα την κυκλικότητα, κάτι που θα διευκρινιστεί παρακάτω εκτενέστερα.

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό του κομματιού είναι το γεγονός ότι το κοινό δεν μπορεί να ξεχωρίσει από που προέρχεται ο ήχος. Ο ήχος κινείται από τις φωνές στο βίντεο και από το βίντεο στη μαγνητοταινία. Γι' αυτό τον λόγο, τα τρία στοιχεία δεν μπορούν να χωριστούν μεταξύ τους και να ακουστούν μεμονωμένα. Το νόημα κρύβεται ανάμεσα τους κι έτσι, θεωρείται διαμεσικό έργο.

Παράλληλα με τους ήχους και τις εικόνες που υπάρχουν στο έργο, έχω προσθέσει κάποια προσωπικά καθημερινά στοιχεία, δικές μου σκέψεις που μεταφράζονται σε ήχους. Το έργο γράφτηκε με την σκέψη της ένωσης δύο κόσμων που υπάρχουν και εξελίσσονται παράλληλα. Ο έξω κόσμος, αυτός που είναι ορατός από όλους, προσθέτει στον εσωτερικό κόσμο μου νέες εμπειρίες και σκηνικά, νέους ήχους που κρατάω στην ηχητική μου βιβλιοθήκη και έπειτα θα χρησιμοποιήσω για να εμπλουτίσω τον έξω κόσμο.

Το έργο θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ως DIY project επειδή, παρότι υπάρχουν οδηγίες και μουσικό κείμενο, το αποτέλεσμα κάθε φορά διαφέρει ακόμα και στην περίπτωση που

ξαναπαιχτεί από το ίδιο άτομο. Οι ηχογραφήσεις όλων των φωνών και των βίντεο, όμως, πρέπει να γίνουν από το ίδιο άτομο. Επίσης, οι φωνές δεν έχουν περιορισμούς αναφορικά με το φύλο ή το τονικό ύψος. Ενώ η παρτιτούρα των έξι φωνών είναι το σταθερό μέρος του έργου, η μαγνητοταινία και το βίντεο εξαρτώνται από τις ηχογραφήσεις και τα πλάνα βίντεο που έχει καταγράψει ο εκάστοτε εκτελεστής. Η επεξεργασία των ηχογραφήσεων των φωνών, της μαγνητοταινίας και του βίντεο, επίσης, δεν υπόκεινται σε περιορισμούς. Αυτό το τυχαίο είναι που κάνει κάθε παρουσίαση του έργου μοναδική. Το μέρος του έργου που δεν αλλάζει είναι τα λόγια του κειμένου και η παρτιτούρα των έξι φωνών. Το μέρος της μουσικής σύνθεσης είναι απόλυτο και η ερμηνεία του κειμένου με τον συγκεκριμένο τρόπο δεν αλλάζει. Πιο συγκεκριμένα η ερμηνεία έχει παίξει σημαντικό ρόλο στο έργο γιατί, κατά την προσωπική μου άποψη, το πώς λέγεται κάτι καθορίζει τον δέκτη και τον καθοδηγεί στον σταθμό που πρέπει να πάει.

Παρακάτω, παρουσιάζονται ξεχωριστά τα αντικείμενα από τα διάφορα διάμεσα που χρησιμοποιήθηκαν για το έργο και μετέπειτα αναλύονται η ενορχήστρωσή τους και οι μεταξύ τους σχέσεις όπως αναπτύχθηκαν κατά την συνθετική διαδικασία. Εκτίθενται επίσης η ανάλυση του μουσικού μέρους καθώς και οι προβληματισμοί και τα εμπόδια που προέκυψαν σε όλη τη διαδικασία της σύνθεσης, της ηχογράφησης και της μίξης ήχου με το βίντεο.

### **3.2. Τα στοιχεία του έργου**

#### **Το κείμενο**

Το κείμενο είναι ένα απόσπασμα από τα φυσικά του Αριστοτέλη, μεταφρασμένο στα σουηδικά. Το απόσπασμα αυτό βρίσκεται στην κόκκινη γραμμή του μετρό της Στοκχόλμης στην στάση «το πανεπιστήμιο» (Universitetet). Η καθημερινή επαφή μου με το συγκεκριμένο σημείο έκανε το κείμενο ένα κομμάτι της ρουτίνας μου. Παρακάτω αναφέρεται το σουηδικό κείμενο και το μεταφρασμένο κείμενο στα νέα ελληνικά:

“Hur kommer det sig- eftersom det finns fenomen som upprepas i cirkelform liksom molnet lär med sig regn som avdunstar och åter blir till moln- att vi, djur, människor inte kan bli samma igen?” (Πώς γίνεται- αφού υπάρχουν κυκλικά φαινόμενα, όπως το σύννεφο γίνεται βροχή που έπειτα εξατμίζεται και μετατρέπεται σε σύννεφο-εμείς, ζώα, άνθρωποι να μην μπορούμε να γίνουμε ξανά το ίδιο;)

Ένας από τους λόγους της επιλογής του κειμένου αυτού ήταν το γεγονός ότι είναι σχετικά σύντομο, οπότε ήταν εύκολο να μετατραπεί σε έναν κανόνα. Δεύτερον, είναι ένα πολύ ενδιαφέρον απόσπασμα, καθώς μιλάει για τον κύκλο της ζωής, προσθέτοντας έτσι άλλο ένα

στοιχείο κυκλικότητας στο έργο. Τρίτον, μέσα από την καθημερινή προσπάθεια μου να καταλάβω και να διαβάσω με σωστή προφορά το κείμενο στα σουηδικά, αυτό έγινε ένα αναπόσπαστο κομμάτι της εμπειρίας μου στο μετρό. Έτσι, γεννήθηκε η δεύτερη φωνή από τις έξι, η οποία μπλέχτηκε με τους διάφορους ήχους του μετρό.

Ο τόνος στον οποίο ερμηνεύεται το έργο έχει επηρεαστεί από κάποια αποσπάσματα της μαγνητοταινίας. Ο τρόπος που ερμηνεύει αυτή η φωνή τις στάσεις που εκτελούνται στο μετρό, καθορίζει τον ρόλο που έχει να παίζει η ερμηνεύτρια. Με τη δημιουργία της δεύτερης φωνής, γίνεται κατανοητό ότι αυτή η διαμεσική σύνθεση περιέχει και την Παραστατική Ποίηση (Performance Poetry), ένα είδος τέχνης που χρησιμοποιεί τον ήχο, τον ρυθμό και τη μίμηση, πέρα από το οπτικό και τα υπόλοιπα στοιχεία. Εδώ, η μίμηση της φωνής του μετρό, μαζί με τον ατμοσφαιρικό χαρακτήρα, προσπαθούν να τονίσουν το μήνυμα του κειμένου. Να το μεταδώσουν στο κοινό. Εκτός από το ύφος και τον χαρακτήρα της φωνής, μεγάλο ρόλο παίζει και η προφορά. Αν το κείμενο δεν είχε την κατάλληλη προφορά, το μήνυμα δεν θα είχε την ίδια σημασία, το ίδιο νόημα. Εμφανίζονται δύο όροι που εξηγούν αυτό το φαινόμενο: *ηχητική διαστρωμάτωση* (sonic layering) και *στρώσεις νοήματος* (layers of significance). Δύο στοιχεία τα οποία είναι χρήσιμα για την παραστατική ποίηση, καθώς ενσωματώνουν ήχους και γλώσσες χωρών. (Gräbner 2008:1)

## **Η Μαγνητοταινία**

Το προηχογραφημένο υλικό για την συγκεκριμένη υλοποίηση του έργου περιέχει ήχους του μετρό και αποσπάσματα από τις έξι φωνές. Επεξεργάστηκα το υλικό αυτής της ηχογράφησης στο πρόγραμμα Garage Band της Apple. Στις οδηγίες του έργου, ο ερμηνευτής επιλέγει το προηχογραφημένο υλικό που θέλει να χρησιμοποιήσει και ο λόγος είναι ότι ο καθένας έχει διαφορετικό γούστο, καθημερινότητα, ανάγκες και επιρροές. Για τις ανάγκες αυτής της παρουσίασης της διπλωματικής επιλέχθηκαν οι συγκεκριμένοι ήχοι. Αυτό φυσικά δεν σημαίνει ότι θα αλλάξει και το ύφος του έργου. Είναι σημαντικό να αναδειχθούν οι βιομηχανικοί (industrial) ήχοι στο έργο, μαζί με τις ατμοσφαιρικές φωνές και τις εικόνες.

Οι βιομηχανικοί ήχοι, μαζί με τη φωνή του μετρό είναι δύο στοιχεία που επαναλαμβάνονται και είτε εμφανίζονται μαζί, είτε χωριστά δίνουν μία ακόμη κυκλική χροιά στο κομμάτι.

Για το συγκεκριμένο ηχητικό υλικό, ηχογράφησα μία από τις φωνές του μετρό, η οποία ανακοινώνει τις στάσεις. Η ηρεμία της χροιάς της και ο χαμηλός τόνος είναι κάτι που βοήθησε

στη δημιουργία των έξι φωνών και κυρίως της δεύτερης, της οποίας η χροιά, η ηρεμία και ο τόνος, έχουν ως αφετηρία την φωνή του μετρό.

## Οι φωνές

Ο λόγος που επιλέχτηκε η φωνή και όχι κάποιο άλλο όργανο είναι διότι ήθελα προβάλω το κείμενο. Για την ισχυρή προβολή αυτού του κειμένου επέλεξα την τεχνική του κανόνα και της μίμησης. Επίσης, η φωνή δίνει την πληροφορία πιο άμεσα στον ακροατή γιατί μεταφέρει τον λόγο. Έτσι, υπάρχει άλλο ένα είδος κυκλικής διάθεσης στο έργο.

Στο έργο, οι φωνές είναι έξι και έχουν αρκετές διαφορές μεταξύ τους. Το μόνο κοινό που έχουν είναι το κείμενο. Γι αυτόν το λόγο θα παρουσιαστούν ξεχωριστά.

Ένα στοιχείο που κάνει τις φωνές να ξεχωρίσουν είναι οι «ρόλοι» που δόθηκαν σ' αυτές. Καθώς γράφονταν, οι φωνές, απέκτησαν μία ιδιότητα που βοηθάει στη διαδικασία της ερμηνείας του έργου. Επιπροσθέτως, όταν το κομμάτι παρουσιαστεί, η ερμηνεύτρια θα πρέπει να επιλέξει ποιόν από αυτούς τους ρόλους θα παίξει στο έργο ζωντανά, αφού έχει προετοιμάσει τα υπόλοιπα στοιχεία του έργου.

Κάποιες από τις φωνές στο έργο έχουν πρώτο ρόλο και κάποιες άλλες συνοδεύουν τις κύριες. Παρακάτω δίνονται οι ιδιότητες των φωνών με έναν μυστικιστικό τρόπο, καθώς σε όλο το έργο παρουσιάζονται σύμβολα που αναδεικνύουν αυτό το ύφος. Ανάμεσα τους όμως υπάρχουν και κάποιες φωνές και ήχοι που προέρχονται από μηχανές. Αυτοί οι δύο κόσμοι μπλέκονται και συνθέτουν το αποτέλεσμα του έργου.

Η πρώτη φωνή αντιπροσωπεύει τον «εαυτό» (“the self”). Υπάρχουν πολλές θεωρίες για το τι είναι «εαυτός». Ο Hegel είπε ότι *ο εαυτός είναι υποκείμενο και αντικείμενο ταυτόχρονα*. Ο Romanes είπε ότι *ο «εαυτός» είναι η γνώση της συνείδησής μας ως δική μας*. (J.D. Stoops 1901: 624) Η προσωπική μου άποψη για τον εαυτό βρίσκεται ανάμεσα στις δύο θεωρίες. Ο «εαυτός» είναι το άτομο που ενώ πράττει παρατηρεί τις κινήσεις του. Γι' αυτό επέλεξα να ονομάσω αυτή τη φωνή «εαυτό».

Σχεδόν σε όλη τη διάρκεια του έργου, η πρώτη φωνή επηρεάζεται από όλες τις υπόλοιπες φωνές που άλλοτε την διακόπτουν κι άλλοτε την εμπαίζουν ή την ενοχλούν. Επηρεάζεται και από τη μαγνητοταινία καθώς η μαγνητοταινία είναι επεξεργασμένη έτσι ώστε να δημιουργείται χάος και θόρυβος. Επηρεάζεται από τις εικόνες που βλέπει να περνάνε από μπροστά της στο



βίντεο. Όμως στο τέλος βρίσκει μία διέξοδο από την κατάσταση που έχει υποστεί και βρίσκει το θάρρος να ενταχθεί στον κανόνα.

Είναι η πρώτη φωνή που ακούγεται στο μουσικό μέρος του έργου. Εκτός από το κείμενο, η πρώτη φωνή ξεκινάει με μία αναπνοή και έτσι θα συνεχίσει μέχρι να μιλήσει, να διακοπεί από όλους τους παράγοντες, μετά να επιστρέψει στην αναπνοή και τέλος, όντας πλέον χαλαρή, να μιλήσει τελευταία στο ηχητικό μέρος του έργου. Η αναπνοή έχει σπουδαίο ρόλο στο έργο. Το πώς αναπνέει μία ερμηνεύτρια όταν τραγουδάει, είναι από τα πιο σοβαρά θέματα στο τραγούδι. Στα πρώτα μαθήματα τραγουδιού που θα κάνει κάποιος, ο δάσκαλος θα δώσει βάση μόνο στην αναπνοή και στην επικοινωνία του ατόμου με αυτή. Η αναπνοή καθορίζει το ύφος του κομματιού στο τέλος του ηχητικού μέρους, επειδή οι οδηγίες της αναπνοής είναι έντονες και μπορούν να χαλαρώσουν τον ερμηνευτή. Έτσι, το αποτέλεσμα εξαρτάται από την κατάσταση του εκτελεστή.

Η δεύτερη φωνή αντιπροσωπεύει τον «ύψιστο εαυτό» (“higher self”). Όπως και για τον «εαυτό», υπάρχουν αρκετές θεωρίες γι’ αυτό το θέμα, όμως αυτή που ταιριάζει περισσότερο στη δική μου οπτική είναι η εξής:

«Είναι η πηγή μιας υγιούς ορμής ή κατάσταση εγγενούς κινήτρου που πράττει χωρίς πίεση και άγχος. Όταν λειτουργεί ο ύψιστος εαυτός, το κίνητρο βασίζεται λιγότερο στην ανασφάλεια και στον εγωκεντρισμό. Προέρχεται από την επιθυμία να συνεισφέρουμε.» (Roger C. Mills 1991: 69)

Ο «ύψιστος εαυτός» αποτελεί τον γαλήνιο και το συνειδητό κομμάτι του «εαυτού» που δεν επηρεάζεται από κανέναν άλλο παράγοντα του κομματιού. Αυτή η φωνή άλλοτε ακούγεται μόνη της κι άλλοτε είναι πολύ δύσκολο να την διακρίνει το αφτί. Όμως υπάρχει κατά τη διάρκεια όλου του έργου. Είναι η φωνή που ερμηνεύει πρώτη το κείμενο και αναδεικνύει τον ατμοσφαιρικό χαρακτήρα του έργου. Επίσης, συνδέεται με κάποιες εικόνες του βίντεο που αντιπροσωπεύουν την ίδια αρχή του συνειδητού και του μυστηρίου.

Η τρίτη φωνή αντιπροσωπεύει το «εγώ» (“ego”). Σύμφωνα με τον Mills, το «εγώ» έχει ακριβώς τα αντίθετα κίνητρα από τον «ύψιστο εαυτό»:

Όταν τα πράγματα δεν πάνε καλά και το άτομο έχει μάθει να λειτουργεί από την πηγή του «εγώ», τα συναισθημάτων που θα βιώσει θα είναι φόβος, εχθρότητα, κατάθλιψη, μεμψιμοιρία και αμυντική ή ακόμα και παρανοϊκή συμπεριφορά. (Roger C. Mills 1991: 71)

Αρχικά, η τρίτη φωνή είχε την ιδιότητα του αντίλαλου της δεύτερης φωνής, καθώς εμφανίζεται, μετά την πρώτη παρουσίαση του κειμένου, λίγους τόνους πιο ψηλά από την δεύτερη. Όμως, στην πορεία της σύνθεσης της έγινε μια ξεχωριστή οντότητα, που προσπαθεί να λειτουργήσει ως παρεμβολή της δεύτερης φωνής.

Η τέταρτη φωνή είναι ο αντίλαλος της τρίτης. Έχει χρησιμοποιηθεί Fuzz Vocal<sup>1</sup> αντί για Natural Vocal για να μπορεί να ξεχωρίζει παρόλα αυτά από την τρίτη φωνή.

Η πέμπτη φωνή είναι επίσης ένας από τους αντίλαλους της τρίτης φωνής. Η ιδιαιτερότητα της είναι ότι κατά την ηχογράφηση της στο πρόγραμμα, χρησιμοποιήθηκε αντί για το Natural Vocal, το Synthetic Designer Voice, το οποίο δίνει έναν ρομποτικό χαρακτήρα στη φωνή.

Η έκτη φωνή είναι ο ψίθυρος. Η φωνή που ακούγεται λιγότερο και έχει μικρό ρόλο στο έργο όπως και η τέταρτη. Λειτουργεί σαν προήχηση της δεύτερης για να τονίσει τον μυστηριακό χαρακτήρα του έργου.

Οι φωνές από μόνες τους έχουν αρκετή δύναμη για να σταθούν. Ούτως ή άλλως, το κείμενο και ο τρόπος ερμηνείας του βάζουν τον ακροατή σε ένα ηχητικό πλαίσιο, που έχει κάποιο ενδιαφέρον. Με τη μαγνητοταινία, το κομμάτι αποκτάει μία ακόμη στρώση και μετατρέπεται σε έργο με μικτά μέσα. Όμως και πάλι υπάρχει κάτι που λείπει, που ολοκληρώνει την εικόνα του έργου και δίνει παραπάνω στοιχεία στο κοινό.

## **Το βίντεο**

Όπως και η μαγνητοταινία, αυτό το μέρος του κομματιού αποτελεί το ελεύθερο κομμάτι του έργου. Ο εκτελεστής, έχοντας καταγράψει κάποια στοιχεία στο χώρο του μετρό προσπαθεί να κολλήσει τα κομμάτια του ήχου με το βίντεο, χωρίς να αποσπάσει πλήρως την προσοχή του κοινού μόνο με το οπτικό μέρος.

Για την πρώτη παρουσίαση του έργου καταγράφηκαν συνολικά 127 βίντεο πλάνα από τα οποία χρησιμοποιήθηκαν τα 50. Στο βίντεο γίνεται έμφαση στην κίνηση του μετρό και στον μικρόκοσμο που υπάρχει σε έναν υπόγειο σιδηρόδρομο. Το μετρό της Στοκχόλμης, συγκεκριμένα, εκτός από την λειτουργία του, παρέχει σ' αυτόν που θα το επισκεφτεί μία μοναδική οπτική εμπειρία, καθώς κάθε σταθμός είναι διαφορετικός. Πολύχρωμοι τοίχοι, αγάλματα, γλυπτά, άνθρωποι και φύση, ιστορικά δεδομένα, όλα μπλεγμένα σε ένα υπόγειο

---

<sup>1</sup> Το Fuzz Vocal και το Natural Vocal είναι λειτουργίες του Garage Band.

μέρος που θυμίζει τις σπηλιές των πρώτων ανθρώπων. Η καταγραφή της ιστορίας στους τοίχους και η καλλιτεχνική αφήγηση ήταν ένα μέρος που βοήθησε στην ολοκλήρωση του έργου, διότι βοηθάει στην κατανόηση του κειμένου (Πώς γίνεται (...) εμείς, ζώα, άνθρωποι να μην μπορούμε να γίνουμε ξανά το ίδιο;) Γι' αυτό είναι αναπόσπαστο κομμάτι του έργου και χωρίς αυτό δεν μπορεί να ολοκληρωθεί η ιδέα του.

Πέρα από την ιδιαίτερη εμφάνιση του υπογείου σιδηροδρόμου της Στοκχόλμης, έδωσα σημασία στον ήχο και στον θόρυβο που μπλέκονται μαζί με τις εικόνες. Ήχοι που ακούγονται από τον άνθρωπο ή από το βαγόνι πριν κλείσουν οι πόρτες, η επιβράδυνση και η επιτάχυνση των συρμών και οι αναφωνήσεις των στάσεων είναι κάποια από τα παραδείγματα που φαίνονται και ακούγονται στο βίντεο. Μπλέκονται με τους ήχους της μαγνητοταινίας και δεν ξεχωρίζουν από αυτή. Το βίντεο έχει ως στόχο να δείξει, κι αυτό με τη σειρά του, την επανάληψη και τον κύκλο. Τη συνεχή καθημερινή χρήση των συρμών από το επιβατικό κοινό. Επιλέχτηκαν σκηνές που δείχνουν σκάλες να κινούνται, συρμούς να φτάνουν και να αναχωρούν σε μία ασταμάτητη ροή.

Ένας ακόμη παράγοντας που φαίνεται στο βίντεο και πρέπει να διευκρινιστεί είναι τα *mudras*., τα οποία είναι συμβολικές χειρονομίες που αναπτύχθηκαν τον 6<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ. Χρησιμοποιούνται από τους Βουδιστές μέχρι σήμερα. Υπάρχουν πάνω από 300 χειρονομίες που συμβολίζουν διάφορες έννοιες και χρησιμοποιούνται στις βουδιστικές τελετές. (E. Dale Saunders 1958: 47). Στο βίντεο χρησιμοποιήθηκαν το *prana* και το *gyan mudra* γιατί αυτές οι δύο χειρονομίες συμβολίζουν την ενέργεια, το συνειδητό και τη γνώση. Πέρα από τους συμβολισμούς των *mudras*, οι χειρονομίες ταίριαζαν και με τα υπόλοιπα στοιχεία του έργου. Οι ρόλοι των φωνών, η χροιά τους, το κείμενο, οι χειρονομίες και ο περίπατος στο μετρό είναι βασικές πληροφορίες που συμβαίνουν ταυτόχρονα με την καθημερινή κυκλική κίνηση και τριβή των ανθρώπων.

Όσον αφορά τον περίπατο, στο βίντεο γίνεται μια παραπομπή στο έργο του Τακεχίσα Κοσούγκι «συνέχισε να περπατάς εμπρόθετα» (“keep walking intently”). Καταγράφοντας τα πόδια και τον περίπατο που γίνεται με πρόθεση από τον εκτελεστή. Ο Κοσούγκι επηρεάστηκε από τους Fluxus. Τη δεκαετία του 1960 δημιουργήθηκαν πολλές παρτιτούρες κειμένου που ζητούν από τους εκτελεστές ένα είδος κινητικότητας, όπως για παράδειγμα το έργο του La Monte Young No 10 (1960), και το κείμενο του Dick Higgins *Gángsáng: For Ben Patterson* (1963). Έργα τα οποία ο εκτελεστής μπορεί να ερμηνεύσει είτε μεταφορικά είτε κυριολεκτικά. (Drever 2009:22,23)

### **3.3. Αρμονική και μορφολογική ανάλυση των τμημάτων των έξι φωνών.**

Ξεκινώντας την ανάλυση των έξι φωνών πρέπει να ειπωθεί ότι δεν υπάρχει σταθερή τονικότητα καθώς ο εκτελεστής έχει κληθεί να ερμηνεύσει το έργο χρησιμοποιώντας τη δική του χροιά και τον μοναδικό του τόνο. Επίσης, μεγάλο ρόλο παίζει και ο τρόπος που καλείται να το ερμηνεύσει: με ήρεμη και μυστηριώδη φωνή (“with a calm and mysterious voice”). Η ρομποτική φωνή δεν έχει σταθερότητα, όπως και ο ψίθυρος. Για όλους τους παραπάνω λόγους η τονικότητα δεν έχει καμία σημασία. Έτσι επιλέχθηκε μια πιο ελεύθερη μορφή νοτών στην παρτιτούρα με ένα «x» αντί για συγκεκριμένες νότες και μία γραμμή αντί για την παραδοσιακή μορφή του πενταγράμμου. Το μοναδικό στοιχείο τονικού ύψους που δίνεται είναι η ελεύθερη τοποθέτηση των νοτών σε ψηλή, μεσαία ή χαμηλή περιοχή.

Μεγάλο ρόλο παίζει ο ρυθμός ο οποίος καθορίζει τη σημασία του κειμένου. Το τέμπο είναι 40 το τέταρτο για την ευκολία του εκτελεστή κατά τη διάρκεια της ηχογράφησης αλλά και για την πρώτη φωνή που πρέπει να παίρνει αναπνοές εντελώς φυσικά. Επιπροσθέτως, αναδεικνύει την μυστηριακή διάθεση του κειμένου και των φωνών.

Επιστρέφοντας στην ανάλυση, το έργο ξεκινάει με το βίντεο, τη μαγνητοταινία και την πρώτη φωνή, κατευθείαν. Μετά τα τρία αυτά στοιχεία ακολουθεί η δεύτερη φωνή και η πρώτη έκθεση του κειμένου (παράδειγμα B.1.). Όπως φαίνεται στο παράδειγμα B.2., μετά την πρώτη έκθεση (μέτρο 1-16), έρχεται άμεσα η επανέκθεση και η πρώτη εμφάνιση της τρίτης φωνής που εσκεμμένα βρίσκεται τονικά πιο ψηλά, όχι μόνο για να τραβήξει την προσοχή, αλλά και για τον απλούστατο λόγο μιας διάθεσης για δημιουργία απόστασης των δύο φωνών. Αυτή η απόσταση έχει παρθεί από την τεχνική της φούγκας. Η τέταρτη φωνή ακολουθεί με μια μικρή καθυστέρηση σαν κατάληξη και ο ψίθυρος συνεχίζει να εμπλουτίζει τα κενά.

A.  $\text{♩} = 40$

expressive audible breathe

in out in out in out

with a deep, calm and myste

Hur kom-mer det sig

tape starts

video starts

Παράδειγμα Β.1. Πρώτη έκθεση του κειμένου

in out in out in out

Hur kom - mer det sig

mysterious but slightly more pitched

Hur kom - mer det sig

childlike voice

kom - mer det sig

Παράδειγμα Β.2. Επανάθεση και εμφάνιση της Τρίτης και Τέταρτης φωνής

Μετά την επανέκθεση (μέτρα 17-31), η πρώτη φωνή σταματάει, αφήνοντας τις υπόλοιπες φωνές να «σπάσουν» το κείμενο σε κομμάτια, κάνοντας έτσι έναν «διάλογο» μεταξύ τους.

sam-ma i-gen?  
 in - te kan bli sam - ma i - gen?  
 att vi djur man-ni-skor att vi djur man-ni-skor  
 ef-ter-som  
 finns fe - no - men  
 som up - pre - pas  
 att vi djur man-  
 i

Παράδειγματα Β.3., Β.4. Διάλογος φωνών με διαμοιρασμό του κειμένου

Επιπλέον, εμφανίζεται η ρομποτική φωνή. Το σημείο του διαλόγου των φωνών κορυφώνεται με την επανάληψη των λέξεων “liksom-fenomen” που τελειώνει στο μέτρο 76. Μετά από αυτό υπάρχει μια αρκετά μεγάλη παύση. Δίνεται στην ουσία χώρος στη μαγνητοταινία και στο βίντεο να συνεχίσουν το έργο.

lik-som  
 fe - no - men  
 fe - no - men  
 fe - no - men  
 fe - no - men  
 fe - no - men

Παράδειγμα Β.5. Κορύφωση με την επανάληψη λέξεων

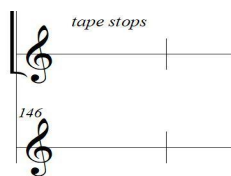
Έπειτα, στο μέτρο 81, όπου ξεκινάει το μέρος C, με την επανεμφάνιση της πρώτης φωνής, ο «διάλογος» συμβαίνει ανάμεσα στην πρώτη φωνή και στις υπόλοιπες φωνές (πλην του ψιθύρου). Στην ουσία, οι τέσσερις φωνές διακόπτονται την πρώτη, η οποία προσπαθεί να επιβληθεί και να υπερισχύσει ανάμεσά τους. Στη συνέχεια, η πρώτη φωνή επιστρέφει στην

αναπνοή, όμως αυτή τη φορά η αναπνοή γίνεται πιο έντονη, από τέταρτα και μισά μετατρέπεται σε κοφτά όγδοα, ενώ οι υπόλοιπες φωνές, είτε όλες μαζί, είτε σε ζευγάρια επαναλαμβάνουν κάποια σημεία του κειμένου μέχρι το τέλος του.

Παράδειγμα Β.6. Διάλογος της Πρώτης φωνής με τις υπόλοιπες

Στο μέτρο 128, στο μέρος D, το κείμενο θα ειπωθεί μια προτελευταία φορά από τις τέσσερις φωνές, οι οποίες αποχωρούν σταδιακά μία-μία, με πρώτη την τέταρτη και τελευταία τη δεύτερη. Η πρώτη φωνή κατά την διάρκεια αυτή επαναφέρει την αναπνοή σε ρυθμό μισών αυτή τη φορά. Με την αποχώρηση και της δεύτερη φωνής και του *diminuendo* της μαγνητοταινίας, δίνεται χώρος στην πρώτη φωνή να ερμηνεύσει μόνη της το κείμενο.

Παράδειγμα Β.7. Η Πρώτη φωνή επαναφέρει την αναπνοή, αυτή τη φορά με μισά



Παράδειγμα Β.8. Η μαγνητοταινία σταματάει

Όταν κλείσει και ο τελευταίος κύκλος του κειμένου, το βίντεο παραμένει για ένα τελευταίο μήνυμα.

Παράδειγμα Β.9. Το βίντεο κλείνει το έργο

Σύνοψη της δομής του έργου:

Πίνακας 1 Δομή του Έργου

ΕΡΓΟ ΜΕΣΑ		ΦΩΝΕΣ						ΜΑΓΝΗΤΟΤΑΙΝΙΑ	ΒΙΝΤΕΟ
		1 <sup>η</sup>	2 <sup>η</sup>	3 <sup>η</sup>	4 <sup>η</sup>	5 <sup>η</sup>	6 <sup>η</sup>		
ΤΜΗΜΑ	ΜΕΤΡΑ								
Α	1 – 16	✓	✓				✓	✓	✓
	17 - 31	✓	✓	✓	✓		✓	✓	✓
Β	32 - 75		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Γέφυρα	77 - 80							✓	✓
Γ	81 - 127	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Δ	128 - 145	✓	✓	✓	✓	✓		✓	✓
	146 - 158	✓							✓
	159 - 160								✓



### **Τμήμα Α (μμ. 1-31)**

(μμ. 1-16) Πρώτη, δεύτερη, έκτη φωνή, προ ηχογραφημένο υλικό και βίντεο

(μμ. 17-31) επανέκθεση του θέματος με την εμφάνιση της τρίτης και της τέταρτης φωνής

### **Τμήμα Β (μμ. 32- 75)**

Ανάπτυξη φόρμας με διάλογο ανάμεσα στις φωνές στο προ ηχογραφημένο υλικό και στο βίντεο.

### **Γέφυρα**

(μμ. 77-80) Απουσία φωνών και διάλογος ανάμεσα στο προ ηχογραφημένο υλικό και το βίντεο.

### **Τμήμα C (μμ. 81- 127)**

Ανάπτυξη του διαλόγου ανάμεσα στην πρώτη και τις υπόλοιπες φωνές με τη συνοδεία του προ ηχογραφημένου υλικού και του βίντεο

### **Τμήμα D (μμ. 128-160) Τελευταίες δύο εκθέσεις του κειμένου**

(μμ. 128-145) δεύτερη, τρίτη, τέταρτη, πέμπτη και αποχώρηση των φωνών σταδιακά και του ηχογραφημένου υλικού.

(μμ. 146-158) πρώτη φωνή με βίντεο

(μμ. 159-160) μόνο βίντεο.

## **3.4. Ηχογράφιση, μίξη ήχου και βίντεο**

Ένας αρκετά δύσκολος σταθμός αυτής της διπλωματικής εργασίας ήταν το μέρος της ηχογράφησης, η επεξεργασία του ήχου και η μίξη του τελικού ηχητικού υλικού με τα βίντεο.

Οι ηχογραφήσεις των μερών του έργου έγιναν με την εξής σειρά: φωνές, μαγνητοταινία, βίντεο.

Η ηχογράφιση των φωνών έγινε με ένα απλό μικρόφωνο για μετάδοση (podcast) σε έναν χώρο που άφηνε τους εξωτερικούς ήχους ελεύθερους να υπάρχουν. Για τον λόγο αυτό, η ηχογράφιση πραγματοποιήθηκε σε ώρες κοινής ησυχίας για να μην προκύψει αργότερα επιπλέον εργασία στο πρόγραμμα. Το πρόγραμμα που χρησιμοποιήθηκε ήταν το Garage Band.

Εκτός από τις ηχογραφήσεις των έξι φωνών, πραγματοποιήθηκαν και άλλες μέσα στο μετρό, οι οποίες έγιναν με την εφαρμογή του κινητού, όπως και το βίντεο.

Έπειτα, έγινε η μίξη του ήχου στο ίδιο πρόγραμμα και η επεξεργασία των φωνών. Η μίξη των φωνών έγινε έτσι ώστε να υπάρχουν κάποιες διαφορές στην υφή του ήχου για να μπορούν να ξεχωρίζουν μεταξύ τους. Μεγάλο μέλημα ήταν ο ήχος των φωνών να μην καλύπτεται και να μην καλύπτει το υλικό της μαγνητοταινίας.

Κατά τη διάρκεια της επεξεργασίας της μαγνητοταινίας και μετά από διάφορες μετατροπές της με την χρήση stretch και reverse, το έργο απέκτησε ένα βιομηχανικό ύφος που αρχικά δεν υπήρχε στα σχέδια μου. Έτσι, η «ρομποτική» φωνή απέκτησε ένα καλύτερο πάτημα στο κομμάτι και ταίριαξε με τη μαγνητοταινία. Αυτός ήταν ο σημαντικότερος παράγοντας στο ηχητικό μέρος του έργου. Όλα τα υλικά, ενώ δεν προέρχονται από τον ίδιο χώρο (ακουστικό), να ταιριάζουν μεταξύ τους αρμονικά για να υπάρξει ένα ομοιόμορφο αποτέλεσμα για την καλύτερη εμπειρία του ακροατή-θεατή.

Το ίδιο ισχύει και με τη μίξη του ήχου με το βίντεο. Ο στόχος ήταν, ο ήχος από το ηχητικό μέρος του έργου να μπλέκονται με τους ήχους και τις εικόνες του βίντεο με έναν τρόπο που να μην ξεχωρίζει ο θεατής από που προέρχεται ο ήχος. Το βίντεο κατά τη μίξη του με το ηχητικό υλικό έχει υποστεί κάποιες αλλαγές στο μέτρο καθώς και στο χρώμα της εικόνας, άλλοτε για να ταιριάζει με την αίσθηση που βγάζει ο ήχος κι άλλοτε για να δώσει μία ακόμη νότα στο έργο. Η μίξη έγινε με το πρόγραμμα imovie.

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Κάθε αντικείμενο είναι εν δυνάμει μουσικό. Μπορεί να αποκτήσει ηχητικές ιδιότητες, αναλόγως πάντα με τον παρατηρητή που το επηρεάζει. Ο συνθέτης που έχει την ικανότητα να σκεφτεί εκτός των ορίων της ίδιας του της τέχνης και να εντάξει σε αυτήν μη μουσικά μέσα γνωρίζει πως ένα οποιοδήποτε αντικείμενο, ένα μέσο, μπορεί να εξελιχθεί το ίδιο και να βοηθήσει παράλληλα στην εξέλιξη ενός άλλου πεδίου. Το σίγουρο είναι πως ο κάθε παρατηρητής επηρεάζει και επηρεάζεται διαφορετικά.

Τα διάμεσα αποτελούν μια από τις τεχνικές που βοηθούν σ' αυτό το εγχείρημα. Το πώς κι αυτά θα εξελιχθούν στο μέλλον εξαρτάται από τον κάθε συνθέτη που θα ανακαλύψει το μέσον, θα προσθέσει με την δική του οπτική και την μουσικότητα του κάτι καινούριο καθώς ταυτόχρονα θα ανακαλύπτει τον εαυτό του. Σίγουρα, το αποτέλεσμα δεν είναι αρνητικό προς τη μουσική και δεν χρειάζεται πλέον να αναρωτιέται κάποιος γι αυτό. Ο κάθε συνθέτης έχει τη δική του πορεία και αν αυτή υπάρχει κάπου ανάμεσα στο βίντεο, τους ήχους του περιβάλλοντος, τον θόρυβο, τον ηλεκτρονικό ήχο, τις μουσικές σκέψεις του και τον ίδιο, αυτό το κάνει ενδιαφέρον.

Οι fluxus και άλλοι καλλιτέχνες, άνοιξαν έναν δρόμο για όλα τα άτομα που έχουν την ανάγκη να εκφραστούν διαφορετικά και να προσθέσουν στον παραδοσιακό τρόπο σύνθεσης κάτι καινούριο. Κάτι που να συμπεριλαμβάνει τη μουσική και να κάνει τη μουσική σύνθεση να εξελιχθεί και σε άλλα πλαίσια, πέρα του παραδοσιακού. Κάτι ανάμεσα σε δύο ή και περισσότερους κόσμους.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αντωνοπούλου, Αναστασία Καρακάση, Αικατερίνη Πετροπούλου, Παρασκευή. «Διακαλλιτεχνικότητα - Διαμεσικότητα.» Αντωνοπούλου, Αναστασία Καρακάση, Αικατερίνη Πετροπούλου, Παρασκευή. *Συγκριτολογία [Προπτυχιακό εγχειρίδιο]*. Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2015. 200.
- Φουνδούκα, Ιοκάστη. «Διακαλλιτεχνικότητα, Διακειμενικότητα, Διασημειωτική μετάφραση στον κινηματογράφο. Μελέτη περίπτωσης δύο ταινιών του Peter Greenaway.» (2019): 11.
- Arapoğlu, Firat και Erol Seda Yavuz. «“Being in Between” As an Art Form: An Essay on Intermedia.» *Convergence* 8.4 (2002): 59.
- Cope, David. *Techniques of the contemporary composer*. London : Schirmer Books, 1997.
- Drever, John L. 163-192. «Soundwalking: aural excursions into the everyday.» 2009. 163-192.
- Friedman, Ken. *Adaptation and Convergence of Media*. Espoo, Finland: Aalto ARTS Books, 2018.
- Gräbner, Cornelia. «The Poetics of Performance Poetry.» *World Literature Today* 1 January 2008.
- Hertz, Paul. *Erasing Boundaries: Intermedia Art in the Digital Age*. SIGGRAPH 2001: n-space, Los Angeles, California, United States of America.
- Higgins Dick, Higgins Hannah. «Intermedia.» *Leonardo* 1 February 2001: 49-54.
- Higgins, Hannah. «Intermediál Perception or Fluxing Across the Sensory.» *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies* (2002): 59-76.
- Lucas, Silvia. «Issues of performance and synchronisation in music for piano and fixed media.» Royal Northern College of Music and Manchester Metropolitan University, 2020.
- Mills, Roger C. «A New Understanding of Self: The Role of Affect, State of Mind, Self-Understanding, and Intrinsic Motivation.» *The Journal of Experimental Education* (1991): 67-81.
- Roesner, David. *Musicality in Theatre: Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2014.
- Salzman, Eric. *Twentieth-Century Music: An Introduction*. US: Prentice-Hall, 1967.
- Saunders, E. Dale. «Symbolic Gestures in Buddhism.» *Artibus Asiae* (1958): 47-63.
- Stefanou, Danae. «The way we blend: Rethinking conceptual integration through intermedial and open-form scores.» *Musicae Scientiae* (2018): 108–118.
- Stoops, J. D. «The Concept of the Self.» *The Philosophical Review* (1901): 619-629.
- Verstraete, Ginette. «Introduction Intermedialities: A Brief Survey of Conceptual Key Issues.» *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* (2010): 7-14.

## Ηλεκτρονικές πηγές

- Κουτριάνου, Έλενα. *hartismag*. Αύγουστος 2021. Πρόσβαση 1 Ιουν. 2023.  
URL: <https://www.hartismag.gr/hartis-32/eikastika/h-epistolikh-texnh-mail-art>
- Bithell, David. "Intermedia art." *Grove Music Online*. 25. Oxford University Press. Date of access 11 Jun. 2023,  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002241749>

- Beil, Michael. *Michael-Beil*. 2018. Πρόσβαση 20 Μαΐου 2023.  
URL: <https://www.michael-beil.com/two>
- Muntendorf, Brigitta. *Brigitta Muntendorf*. Πρόσβαση 10 Ιουνίου 2023.  
URL: <https://brigitta-muntendorf.de/about/>
- Prins, Stefan. *Stefan Prins*. Πρόσβαση 10 Ιουνίου 2023.  
URL: <http://www.stefanprins.be/eng/index.html>
- Schubert, Alexander. *Alexander Schubert*. Πρόσβαση 10 Ιουνίου 2023.  
URL: <http://www.alexanderschubert.net/bio.php>
- Steen-Andersen, Simon. *Simon Steen-Andersen*. Πρόσβαση 10 Ιουνίου 2023.  
URL: <https://www.simonsteenandersen.com/>