

Αυτόματον: Περιοδικό Ψηφιακών Μέσων και Πολιτισμού

Τόμ. 1, Αρ. 2 (2021)

Χώροι από Ήχο - Χρόνοι της Τεχνικής



Επιτέλεση, μουσική και χρόνος: Μερικές σκέψεις για την ψηφιακή «ζωντανότητα»

Βασιλική Λαλιώτη

doi: [10.12681/automaton.29877](https://doi.org/10.12681/automaton.29877)

Copyright © 2022, Βασιλική Λαλιώτη



Άδεια χρήσης [Creative Commons Αναφορά 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Λαλιώτη Β. . (2022). Επιτέλεση, μουσική και χρόνος: Μερικές σκέψεις για την ψηφιακή «ζωντανότητα». *Αυτόματον: Περιοδικό Ψηφιακών Μέσων και Πολιτισμού*, 1(2), 35–57. <https://doi.org/10.12681/automaton.29877>

Επιτέλεση, μουσική και χρόνος: Μερικές σκέψεις για την ψηφιακή «ζωντανότητα»

Βασιλική Λαλιώτη*

Περίληψη

Τις τελευταίες δεκαετίες η εισαγωγή των ψηφιακών τεχνολογιών στις επιτελεστικές τέχνες – στις οποίες ανήκει και η μουσική – έχει πυροδοτήσει έντονους προβληματισμούς και αντιπαραθέσεις στο πεδίο των επιτελεστικών τεχνών (και άλλων συναφών αντικειμένων), γύρω από το ζήτημα της ζωντανότητας. Αυτές οι αντιπαραθέσεις αναπτύσσονται κυρίως γύρω από το ερώτημα, εάν η ζωντανότητα αποτελεί ένα οντολογικό χαρακτηριστικό της επιτέλεσης ή ένα στοιχείο της, το οποίο κατασκευάζεται ιστορικά και πολιτισμικά. Παρά τις σημαντικές διαφορές τους, τόσο οι οντολογικές όσο και οι φαινομενολογικές προσεγγίσεις της επιτέλεσης, αναγνωρίζουν ότι ο «πραγματικός χρόνος» είναι ένα αδιαμφισβήτητο χαρακτηριστικό κάθε ζωντανής (ψηφιακής και μη) επιτέλεσης. Αυτός ο τρόπος κατανόησης του χρόνου, ωστόσο, οδηγεί σε αντιφάσεις, οι οποίες θα μπορούσαν να ξεπεραστούν εάν στραφούμε στη διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους η χρονικότητα των ψηφιακών τοπίων συγκροτείται μέσα από τις πραγματικές δράσεις των συμμετεχουσών σε συγκεκριμένες ψηφιακές (μουσικές) επιτελέσεις.

Λέξεις κλειδιά: «πραγματικός χρόνος», ζωντανότητα, ψηφιακές τεχνολογίες, επιτελεστικές τέχνες, ανθρωπολογία.

* Μόνιμη Επίκουρη Καθηγήτρια Ανθρωπολογίας της Επιτέλεσης στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών. E-mail: vlalioti@music.uoa.gr

Performance, music, and time: Some thoughts on digital liveness

Vasiliki Lalioti*

Abstract

During the past decades, the introduction of digital technologies to the performing arts – to which music belongs – has given rise to intense debates within the field of performance studies (and other related fields), around the issue of liveness. These debates develop mainly around the question whether liveness consists an ontological characteristic of performance or an element which is historically and culturally constructed. Despite their significant differences, both the ontological and the phenomenological approaches to performance, acknowledge “real time” as an indisputable feature of any live (digital or no) performance. Such an understanding of time, however, leads to contradictions, which could be surpassed if we turn to the investigation of the ways in which the temporality of digital landscapes is constructed through the actual activities of those who participate in specific digital (musical) performances.

Keywords: «real time», liveness, digital technologies, performing arts, anthropology.

* Permanent Assistant Professor of Anthropology of Performance at the National and Kapodistrian University of Athens, School of Philosophy, Department of Music Studies. E-mail: vlalioti@music.uoa.gr

Εισαγωγή

Το 2008 η περιοδεία των Queen με τον Πωλ Ρότζερς (Paul Rogers), πρώην τραγουδιστή των Free and Bad Company, περιλάμβανε την εκτέλεση του κομματιού «Βίτζου» από τον προτελευταίο δίσκο των Queen, *Innuendo* (1991), με τον μακαρίτη Φρέντι Μέρκιουρι (Freddie Mercury). Στο κομμάτι έπαιζε ζωντανά κιθάρα ο Μπράιαν Μέυ (Brian May) (κιθαρίστας και συνιδρυτής των Queen με τον Μέρκιουρι και τον ντράμερ Ρότζερ Τέυλορ [Roger Taylor]), με τα ηχογραφημένα στο στούντιο φωνητικά του Μέρκιουρι να συγχρονίζονται με προβαλλόμενες εικόνες από ζωντανά αμοντάριστα πλάνα της συναυλίας των Queen που έγινε στο Στάδιο Γουέμπλεϊ το 1986. Το περιστατικό αυτό, που βεβαίως δεν είναι μοναδικό, έχει ενδιαφέρον γιατί αποτελεί παράδειγμα ενός από τους αμέτρητους τρόπους με τους οποίους οι (ψηφιακές) τεχνολογίες μπορούν να περιπλέξουν τον ορισμό μιας ζωντανής συναυλίας ως ένα μουσικό γεγονός που προϋποθέτει την ενσώματη παρουσία τελεστών και κοινού στον ίδιο χώρο και χρόνο. Και παρόλο που αυτά τα τρία στοιχεία (σώμα, χώρος και χρόνος) είναι αδύνατο να διακριθούν και να εξεταστούν χωριστά, σε αυτό το κείμενο θα επιχειρήσω να εστιάσω στη διερεύνηση του ρόλου που παίζει ο χρόνος στους τρόπους με τους οποίους βιώνουμε και κατανοούμε την ψηφιακή ζωντανή (μουσική) επιτέλεση.

Το έναυσμα για τη διατύπωση των σκέψεων που ακολουθούν, μου έδωσε μια συζήτηση μεταξύ των Φίλιπ Αουσλάντερ (Philip Auslander), Κάριν βαν Ες (Karin van Es) και Μάρεν Χάρτμαν (Maren Hartmann), με τίτλο «A dialogue about liveness», η οποία δημοσιεύθηκε το 2019 στον συλλογικό τόμο, *Mediated Time. Perspectives on Time in a Digital Age*. Κεντρικό θέμα της συζήτησης είναι η ζωντανότητα (liveness), η οποία αποτελεί πιθανώς την κεντρική κατηγορία γύρω από την οποία διερευνάται η σχέση ανάμεσα στην επιτέλεση και τις ψηφιακές τεχνολογίες στα πεδία των μέσων μαζικής επικοινωνίας (Barker 2013, White 2004), και των θεατρικών και επιτελεστικών σπουδών (Auslander 2008, 2012, Causey 1999, Dixon 2007, Phelan 1993, Masura 2020). Η συζήτηση, λοιπόν, εστιάζει στην έννοια του διαμεσολαβημένου χρόνου, στην κατασκευή της έννοιας της ζωντανότητας, στην ποικιλία των εμπειριών της ζωντανότητας, καθώς και στη σχέση μεταξύ παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος στο πλαίσιο των ψηφιακών (μουσικών) επιτελέσεων. Αυτός ο διάλογος, και κυρίως οι ιδέες του Αουσλάντερ, οι οποίες έχουν παίξει καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη ποικίλων αντιπαραθέσεων γύρω από το ζήτημα της ζωντανότητας στα παραπάνω πεδία, μου έφερε στον νου το βιβλίο του Βρετανού ανθρωπολόγου Τιμ Ίνγκολντ (Tim Ingold), *Η Αντίληψη του Περιβάλλοντος. Δοκίμια για την Κατοίκηση και τις Δεξιότητες* (2016), ένα κεφάλαιο του οποίου είναι

αφιερωμένο στη σχέση ανάμεσα στο τοπίο και στον χρόνο. Στο συγκεκριμένο έργο ο Ίνγκολντ συζητά «μεγάλα ερωτήματα», όπως είναι ο τρόπος με τον οποίο κατοικούμε, προσλαμβάνουμε και δρούμε στον κόσμο, η σχέση μεταξύ ανθρώπινων και μη ανθρώπινων οντοτήτων, η σχέση μεταξύ τέχνης και τεχνολογίας, και προτείνει ρηξικέλευθους τρόπους να σκεφτούμε τη σχέση ανάμεσα στη βιολογία και την κουλτούρα, την εξέλιξη και την ιστορία, και τι σημαίνει για τους ανθρώπους, ως οργανισμοί και πρόσωπα, να κατοικούν ένα περιβάλλον.

Σε αυτό το κείμενο παραλείπω μια αναλυτική (ή συνθετική) επισκόπηση της βιβλιογραφίας που αφορά τη σχέση μεταξύ χρόνου και ψηφιακής ζωντανής μουσικής επιτέλεσης. Ωστόσο, στο πρώτο και στο δεύτερο κεφάλαιο σκιαγραφώ τους κυρίαρχους προβληματισμούς γύρω από αυτή τη σχέση, τους οποίους έχουν θέσει μελετητές κυρίως στα πεδία των επιτελεστικών σπουδών και των σπουδών των μέσων μαζικής επικοινωνίας. Αυτοί οι προβληματισμοί εκκινούν κυρίως από τις αντιθέσεις που αναδύονται ανάμεσα στις οντολογικές και στις φαινομενολογικές προσεγγίσεις της επιτέλεσης. Στο τρίτο κεφάλαιο προτείνω τρόπους – από μια ανθρωπολογική σκοπιά που δεν διακρίνει μεταξύ του κόσμου και των αναπαραστάσεών του – για να σκεφτούμε αυτή τη σχέση χωρίς τους περιορισμούς των παραπάνω αντιθέσεων.

Το ζήτημα της ζωντανότητας

Στο βιβλίο *Postdramatic Theatre*, ο γερμανός θεατρολόγος Χανς-Τις Λέμαν (Hans-Thies Lehmann) ορίζει το θεατρικό γεγονός ως ένα κομμάτι χρόνου· ως τη «διάρκεια μιας ζωής που περνάει και τελειώνει συλλογικά», καθώς κοινό και ηθοποιοί αναπνέουν μαζί στον «χώρο εκείνο, όπου η επιτέλεση και η παρακολούθηση λαμβάνουν χώρα» (2006: 17). Ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τον όρο «μεταδραματικό θέατρο» για να περιγράψει σύγχρονες θεατρικές πρακτικές στην Ευρώπη και στη Β. Αμερική, όπου στοιχεία όπως «[η] πληρότητα, η ψευδαίσθηση και η αναπαρασταση του κόσμου [...] δεν συνιστούν πλέον τη ρυθμιστική αρχή, αλλά μόνο μία πιθανή εκδοχή της θεατρικής τέχνης» (ό.π.: 22). Η θεωρία του Λέμαν είναι εμβληματική της έμφασης που δίνει το θέατρο και η τέχνη από τη δεκαετία του 1960 και έπειτα στην επιτέλεση, και η οποία έχει οδηγήσει σε σημαντικές αλλαγές στους τρόπους μελέτης του θεάτρου, όπως και στην ανάπτυξη του ακαδημαϊκού πεδίου των επιτελεστικών σπουδών. Εντούτοις, η θεωρία του είναι εξίσου ενδεικτική των παραδοσιακών εννοιολογήσεων της επιτέλεσης – και της βαρύτητας που αυτές δίνουν στον «πραγματικό χρόνο»:

Σε αντίθεση με τις άλλες τέχνες, οι οποίες παράγουν ένα αντικείμενο και/ή χρειάζονται τα μέσα για να επικοινωνήσουν, εδώ η ίδια η αισθητική πράξη (η επιτέλεση), αλλά και η πράξη της πρόσληψης (η παρακολούθηση μιας θεατρικής παράστασης) λαμβάνουν χώρα ως μια πραγματική πράξη στο εδώ και τώρα (ό.π.: 17).

Αυτή η εμμονή με την «πραγματική πράξη», δηλαδή την πράξη σε «πραγματικό χρόνο», είναι το ίδιο ορατή και σε πολύ πιο σύγχρονες προσεγγίσεις, ακόμη και νέων θεατρικών/ επιτελεστικών μορφών, όπως είναι το διαδικτυακό «online θέατρο». Αυτός ο όρος δεν αφορά απλώς τη διαδικτυακή συνεχή ροή (live streaming) των θεατρικών παραστάσεων. Κυρίως συνδέεται με μια αίσθηση συν-παρουσίας και συν-ύπαρξης, η οποία δημιουργείται σε πραγματικό χρόνο μεταξύ τελεστών και ενός κοινού που είναι γεωγραφικά απομακρυσμένο:

η έννοια της ζωντανότητας στην κυβερνοτέλεση (cyberformance) είναι άμεσα συνδεδεμένη με τον διαντιδραστικό και συμμετοχικό χαρακτήρα του Διαδικτύου, καθώς, χωρίς εμπλοκή σε *πραγματικό χρόνο*,¹ η έννοια της συν-παρουσίας είναι αδύναμη και, συνεπώς, η ζωντανότητα δεν έχει νόημα (Parragiannouli 2016: 10).

Ο λόγος όπου ένα κείμενο που αφορά τη σχέση της μουσικής με τον χρόνο ξεκινά με αναφορές στο θέατρο είναι μάλλον απλός: δεδομένου ότι η μουσική αποτελεί ζωντανή τέχνη, οι θεωρητικές και πρακτικές διαστάσεις της επιτέλεσής της έχουν αποτελέσει αντικείμενο έρευνας στις επιτελεστικές σπουδές, οι οποίες έλκουν την καταγωγή τους από τις σπουδές (και το παράδειγμα) του θεάτρου. Η μουσική, η οποία υπάρχει στον βαθμό που παίζεται, ακούγεται και διαμοιράζεται μεταξύ μουσικών και κοινού, δεν έχει απασχολήσει τις μουσικές σπουδές και την μουσικολογία ως τελεστική τέχνη.² Παραδοσιακά, αυτά τα πεδία εστιάζουν στα μηνύματα και νοήματα που κωδικοποιούνται στις μουσικές συνθέσεις (παρτιτούρες, κείμενα), και έτσι προσεγγίζουν την επιτέλεση ως εκτέλεση, δηλαδή ως μια πράξη μεταβίβασης των μουσικών ιδεών από τους συνθέτες προς τα μέλη του κοινού. Η διαμεσολάβηση γραπτών κειμένων και εκτελεστών (μουσικών) είναι απαραίτητη προκειμένου να γίνει η μεταβίβαση των (μουσικών) νοημάτων. Αυτή η αντίληψη είναι κυρίαρχη στην παραδοσιακή μουσικολογία, και στηρίζεται σε θεμελιώδεις διυισμούς της δυτικής (επιστημονικής) σκέψης όπως είναι νους (συνθέτης)/ σώμα (μουσικός) και μορφή (κείμενο)/ διαδικασία (συναυλία), οι οποίοι διυισμοί ενισχύουν τη μονόδρομη σχέση εξουσίας από τον (σπανίως την) συνθέτη, στον (σπανίως στην) τελεστή(ρια), και τέλος στο κοινό. Ωστόσο, η μουσική δεν είναι (μόνο) προϊόν· είναι κυρίως πολιτισμική δράση, την οποία συγκεκριμένοι άνθρωποι (και άλλες οντότητες) τελούν σε συγκεκριμένα ιστορικοκοινωνικά συμφραζόμενα. Από

αυτή τη σκοπιά, το νόημα της μουσικής δεν είναι εγγενές κάποιου κειμένου που βρίσκεται εκεί για να αποκαλυφθεί και να μεταβιβαστεί, αλλά διαμορφώνεται από όλες τις συμμετέχουσες σε κάθε επιτέλεση· και δεν αντανάκλα απλώς, αλλά συν-διαμορφώνει κοινωνικές πραγματικότητες και αξίες. Μια τέτοια προσέγγιση της μουσικής μας βοηθά να κατανοήσουμε καλύτερα τη ζωντανότητα, όχι ως μια αφηρημένη έννοια, αλλά ως ένα στοιχείο του τρόπου με τον οποίο οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται και βιώνουν τον κόσμο.

Η ζωντανότητα είναι μια σχετικά καινούρια έννοια, η οποία εμφανίστηκε πριν από περίπου εκατό χρόνια για να περιγράψει ένα χαρακτηριστικό της μουσικής επιτέλεσης, η οποία διαφέρει από τη μεσοποιημένη επιτέλεση. Σύμφωνα με αυτό που ο Πωλ Σάντεν (Paul Sanden) αναφέρει ως «*παραδοσιακό επιτελεστικό παράδειγμα*» (2019: 178), η εναρκτήρια συναυλία της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών με δύο συμφωνικά έργα του Μάλερ και του Μπραμς που έλαβε χώρα στις 20 Σεπτεμβρίου του 2021 στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, ήταν μια ζωντανή μουσική επιτέλεση. Αντιθέτως, η ακρόαση ενός δίσκου, η παρουσίαση ή/ και η παρακολούθηση μιας συναυλίας στην τηλεόραση, στο ραδιόφωνο ή στο Διαδίκτυο δεν θεωρούνται ζωντανές μουσικές επιτελέσεις. Η διαφορά έγκειται στην τεχνολογική διαμεσολάβηση του μουσικού γεγονότος, η οποία ακυρώνει την ενσώματη επικοινωνία και αλληλεπίδραση ανάμεσα στο κοινό και τους τελεστές στον ίδιο χώρο και χρόνο. Το παράδειγμα είναι χαρακτηριστικό του κυρίαρχου τρόπου με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την ζωντανότητα: ως μια εγγενώς διαλεκτική έννοια – εφόσον λειτουργεί ως οντολογική άρνηση της ψηφιακής (ή άλλης τεχνικής) διαμεσολάβησης – η «ζωντανότητα» είναι ιστορικά προσδιορισμένη καθώς έπεται της μεσοποίησης και όχι το αντίστροφο.

Η μεσοποιημένη επιτέλεση, έτσι, συνιστά το «Άλλο» της ζωντανής επιτέλεσης, το οποίο, όπως επισημαίνει ο Αουσλάντερ (2008: 56), δεν υπήρχε πριν εμφανιστούν οι σχετικές οπτικές ή ηχητικές τεχνολογίες: «Το αρχαίο ελληνικό θέατρο, για παράδειγμα, δεν ήταν ζωντανό επειδή δεν υπήρχε η δυνατότητα καταγραφής του». Όσον αφορά τη μουσική, ο ιστορικός και πολιτισμικός και όχι οντολογικός χαρακτήρας της ζωντανής επιτέλεσης καθίσταται ορατός στις ποικίλες νοηματοδοτήσεις που της αποδίδονται ανάλογα τις διαφορετικές κάθε φορά τεχνολογίες: για παράδειγμα, μια ζωντανή ηχογράφηση (live recording) θεωρείται εν μέρει ζωντανή, γιατί δεν είναι «τόσο πολύ» διαμεσολαβημένη όσο μια ηχογράφηση στο στούντιο (studio recording). Παρόμοια, οι ζωντανές μεταδόσεις (live broadcasting) δε θεωρούνται ούτε πλήρως ζωντανές αλλά ούτε πλήρως διαμεσολαβημένες, καθώς η ζωντανότητά τους αναφέρεται μεν στο «ώρα» – στον κοινό χρόνο τελεστών και κοινού –, αλλά όχι απαραίτητως στο «εδώ» – στον κοινό χώρο τελεστών και κοινού. Όπως εύστοχα αναφέρει η Σάρα Θόρντον (Sarah Thornton), η έννοια του «ζωντανού» (live)

αναδύθηκε στη δεκαετία του 1950, όταν η μουσική ταυτίστηκε με τον δίσκο, και η ηχογραφημένη μουσική φάνηκε να απειλεί το ζωντανό θέαμα ως κύρια μορφή κατανάλωσης της μουσικής:

Αρχικά, η «ζωντανή μουσική» διαβεβαίωνε ότι η επιτέλεση δεν ήταν ξεπερασμένη ή εξαντλημένη αλλά γεμάτη ενέργεια και δυνατότητες. Αντίθετα, η ηχογραφημένη μουσική ήταν νεκρή, μια αποκεφαλισμένη «μουσική χωρίς μουσικούς» (*Musicians' Union Report*, 1956). Δεύτερον, ο όρος διαβεβαίωνε, επίσης, ότι η επιτέλεση ήταν το «πραγματικό ζωντανό πράγμα». Η ζωντανότητα έγινε η αλήθεια της μουσικής, οι σπόροι της αυθεντικής κουλτούρας. Οι δίσκοι, αντιθέτως, ήταν ψευδοπροφήτες της ψευδο-κουλτούρας (Thornton 1995: 42).

Η μεσοποιημένη επιτέλεση, βεβαίως, δεν αναγνωρίζεται απλά ως το «Άλλο» της ζωντανής επιτέλεσης. Περισσότερο θεωρείται κατώτερη και λιγότερο πραγματική και αυθεντική, καθώς δεν διαθέτει όρους και ποιότητες που διαθέτει η ζωντανή επιτέλεση, όπως δόνηση, παρουσία, αμεσότητα, πραγματικότητα, επικοινωνία. Αυτά είναι τα χαρακτηριστικά που ορίζουν την πολιτισμική αξία μιας μουσικής επιτέλεσης: το ζωντανό «απορρόφησε τις αισθητικές και ηθικές συνδηλώσεις των [δίπολων] ζωής-εναντίον-θανάτου, ανθρώπινου-εναντίον-μηχανικού, δημιουργικού-εναντίον-μιμητικού» (ό.π.). Ποικίλοι θεσμοί συνέβαλαν στην κατασκευή της αξίας της ζωντανής μουσικής: όπως η Ένωση Μουσικών (*Musicians' Union*) στη Βρετανία, η οποία κατά τις δεκαετίες του 1950 και του 1960 οργάνωσε καμπάνιες απαξίωσης των δίσκων και των τεχνολογιών ηχογράφησης – όντας απειλητικοί για τον βιοπορισμό των οργανοπαιχτών της εποχής – συνδέοντας έτσι το «ζωντανό» με την ευαλωτότητα της επιτέλεσης και την ανάγκη προστασίας της. Παρόμοια, ο Αουσλάντερ, βλέπει τη συμβολή κάποιων νεότερων θεσμών στην κατασκευή της αξίας της ζωντανής εμπειρίας – οι οποίοι έχουν εξίσου συμφέρον να διεκδικήσουν τη διατήρηση της παραδοσιακής ζωντανής επιτέλεσης από την οποία και εξαρτάται η επιβίωσή τους. Στο εμβληματικό του έργο *Liveness. Performance in a Mediatized Culture* (2008)³, αναφέρεται σε τρία διαφορετικά κοινωνικοπολιτισμικά πεδία: θέατρο/τηλεόραση, δημοφιλής μουσική, και νόμοι για την πνευματική ιδιοκτησία.

Παρόλο που δεν γίνεται μια αναλυτική επισκόπηση των μελετών που υιοθετούν μια κριτική στάση απέναντι στην οντολογική προσέγγιση της ζωντανότητας, θα μπορούσα να ισχυριστώ ότι οι περισσότερες υιοθετούν μεταδομιστικές ή φαινομενολογικές προσεγγίσεις, δηλαδή εστιάζουν στη ζωντανότητα ως μια ιδέα ή μια αντίληψη η οποία δεν έχει κάποιο *a priori* περιεχόμενο,⁴ αλλά διαμορφώνεται σε συγκεκριμένα ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα.⁵ Όπως ισχυρίζεται ο Έμερσον (Emmerson 2007: 93), η εννοιολόγηση της ζωντανότητας βρίσκεται στην

«αντίληψη» και όχι στην «πραγματικότητα». Από αυτές τις προσεγγίσεις, υπάρχουν βέβαια και αυτές που δεν αμφισβητούν το αυταπόδεικτο της ζωντανότητας, η οποία ορίζεται εξαρχής μέσα από μια θεατρική σκοπιά:

η ζωντανότητα των θεατρικών παραστάσεων ή των συναυλιών, παραδοσιακών ή όχι, είναι σχεδόν αυταπόδεικτη (αναφέρομαι ξανά στην φυσική και χρονική συν-παρουσία τελεστών και κοινού). Αυτό που κατασκευάζεται θεσμικά είναι η *αξία* της ζωντανής εμπειρίας (Auslander 2019: 286).

και προτείνουν να πάμε πέρα από τη ζωντανότητα, στην εμπειρία του ζωντανού:

[...] νομίζω ότι αυτό που με ενδιαφέρει περισσότερο τώρα, είναι το πώς οι άνθρωποι βιώνουν τα πράγματα ως ζωντανά την παρούσα στιγμή, παρά οι τρόποι με τους οποίους η ζωντανότητα κατασκευάζεται από την τεχνολογία, τα μέσα, την οικονομία και τους πολιτισμικούς λόγους [discourses]. [...] [B]εβαίως δεν ισχυρίζομαι ότι δεν υπάρχει σχέση ανάμεσα στην άμεση εμπειρία και στις ευρύτερες επιδράσεις που συνιστούν το πλαίσιο αυτής της εμπειρίας, αλλά όλο και περισσότερο καταλήγω στη σκέψη ότι η ζωντανότητα βρίσκεται στην πλευρά του θεατή ή του κοινού και δεν χρειάζεται να μπορεί να εντοπιστεί στο αντικείμενο της αντίληψης. Για να το θέσω απλά, μια ηχογραφημένη μουσική μπορεί να μην είναι η ίδια ένα ζωντανό γεγονός, αλλά τη βιώνω ως τέτοιο όταν την ακούω σε αναπαραγωγή. Η σε-πραγματικό-χρόνο αναπαραγωγή (real-time playback) είναι ένα ζωντανό γεγονός για εμένα, επειδή το βιώνω ως τέτοιο. Δεν είμαι απόλυτα σίγουρος ότι αυτό συμβαίνει επειδή οι τεχνολογίες και οι πολιτισμικοί λόγοι που εμπλέκονται έχουν κατασκευάσει την αναπαραγωγή μιας ηχογράφησης ως ζωντανή εμπειρία [...], με την ίδια έννοια που η τηλεόραση ή το ραδιόφωνο αξιώνουν τη ζωντανότητά τους, ακόμη και όταν τα υλικά που μεταδίδουν δεν είναι τα ίδια ζωντανά. Όλο και πιο πολύ μου φαίνεται ότι μερικά από αυτά τα ερωτήματα, ειδικά στους λόγους των θεατρικών και επιτελεστικών σπουδών και των συναφών αντικειμένων στα οποία παρεμβαίνω συχνότερα, καταλήγουν σε μια διαφορά προοπτικής: η οντολογική προοπτική έναντι της φαινομενολογικής. Οντολογικά, η ηχογραφημένη μουσική δεν είναι ζωντανή, αλλά φαινομενολογικά τη βιώνω ως τέτοια. Το ενδιαφέρον μου για το ζήτημα της ζωντανότητας κινήθηκε αρχικά από μελέτες που αφορούσαν την οντολογία, αλλά όλο και περισσότερο πείθομαι ότι μια κεντρική στο συλλογικό κοινό φαινομενολογική προοπτική είναι πιο σημαντική (ό.π.: 284-285).

Άλλες μελέτες προτείνουν να μετατοπιστούμε από την εμπειρία του ζωντανού, προς τις πολλαπλές ζωντανότητες. Δηλαδή, μας παροτρύνουν να εξετάσουμε συγκεκριμένες μουσικές εμπειρίες όπου η συν-παρουσία, η συν-ύπαρξη, η αμοιβαί-

ότητα, η αμεσότητα, η επικοινωνία, δεν είναι απλώς αποτελέσματα της εγγύτητας στον χώρο και τον χρόνο, αλλά μάλλον ποιότητες που περιγράφουν συγκεκριμένα είδη εμπειριών – σύνολα δυναμικών σχέσεων. Ο Σάντεν (2013), για παράδειγμα, αναγνωρίζει επτά διαφορετικές κατηγορίες ζωντανότητας: χρονική ζωντανότητα, χωρική ζωντανότητα, ζωντανότητα της πιστότητας, ζωντανότητα του αυθορμητισμού, σωματική ζωντανότητα, διαντιδραστική ζωντανότητα και δυνητική (virtual) ζωντανότητα. Διαπιστώνοντας ότι η ζωντανή μουσική δεν μπορεί πλέον να θεωρείται απλά ως η μη ηχογραφημένη μουσική, ο Σάντεν αντλεί από τον Έμερσον για να υποστηρίξει ότι η ζωντανότητα θα πρέπει να γίνει κατανοητή ως «ο χαρακτηρισμός ενός ίχνους αυτού που θα μπορούσε να είναι ζωντανό, ακόμη και σε ένα μεσοποιημένο μουσικό συγκείμενο» (Sanded 2009: 9). Όσον αφορά τη δυνητική ζωντανότητα, δηλαδή την ζωντανότητα που διαμορφώνεται στο πλαίσιο της ενσωμάτωσης των ψηφιακών τεχνολογιών σε μια μουσική επιτέλεση, αυτή είναι, κατά τον Σάντεν, πιο δύσκολο να προσδιοριστεί, γιατί «φαίνεται να ορίζεται σε μεγάλο βαθμό από τις λογικές όχι απλώς των ψηφιακών τεχνολογιών, αλλά της ψηφιακής κουλτούρας γενικότερα» (ό.π.: 185). Δηλαδή, πρόκειται για μια αντίληψη της ζωντανότητας και της επιτέλεσης που χαρακτηρίζεται από «λογικές του κατακερματισμού, της παραλλαγής και του κολλάζ» (ό.π.: 183), αλλά κυρίως από έναν τρόπο χρήσης των ψηφιακών τεχνολογιών τέτοιοι ώστε:

να παρακάμπτονται τα ήδη παγιωμένα χρονικά και χωρικά όρια, ακόμη και τα όρια ανάμεσα στους ανθρώπους και τις μηχανές. Εκείνοι οι τρόποι χρήσης και σκέψης επί των τεχνολογιών του 21^{ου} αιώνα απομακρύνονται ολοένα και περισσότερο από τους τρόπους χρήσης και σκέψης επί των τεχνολογιών που συνόδευαν την ανάδυση του παραδοσιακού επιτελεστικού παραδείγματος μερικούς αιώνες πριν, ή ακόμη και του ορισμού του ως εγγενώς διαφορετικού από την ηλεκτρονικά διαμεσολαβημένη μουσική, έναν αιώνα πριν (ό.π.: 184).

Στο ευρύτερο πλαίσιο των σύγχρονων ψηφιακών κουλτουρών, η εμπλοκή των ψηφιακών τεχνολογιών στην αναπαραγωγή και τον χειρισμό του ήχου, αλλά και στη δημιουργία της μουσικής, καθιστούν πολύ δύσκολη τη σαφή διάκριση ανάμεσα στην «αυθεντική» μουσική παραγωγή και επιτέλεση και τις «τεχνητές» ηλεκτρονικές αναπαραγωγές. Η ενσωμάτωση, η χωρικότητα και η χρονικότητα αλλάζουν, διευρύνονται και εμπλουτίζονται, όχι μόνο στη μουσική, αλλά και σε άλλες πλευρές της καθημερινής ζωής πολλών ανθρώπων, όπως και σε άλλες «ζωντανές» τέχνες: από τις πολυμεσικές και τηλεματικές επιτελέσεις, μέχρι τις ρευστές αρχιτεκτονικές, τις επιτελέσεις μεικτής πραγματικότητας, και τις εμβυθιστικές και ειδικά εντοπισμένες (site specific) πρακτικές (Dixon 2007). Αυτές οι εξελίξεις έχουν ανα-

ζωογονήσει τις αντιπαραθέσεις που είχαν πυροδοτήσει στον 20^ο αιώνα οι κριτικοί και οι μεταμοντέρνοι λόγοι, οι οποίοι αμφισβητούσαν τις ουσιοκρατικές έννοιες του χώρου, του χρόνου και της παρουσίας. Σε αυτές τις αντιπαραθέσεις, τα μέσα μαζικής επικοινωνίας ήταν ρητά ή άρρητα πάντοτε παρόντα, και συνέβαλαν σημαντικά στην αποδόμησή τους και στην υιοθέτηση συγχρονικών θεωρήσεων των ίδιων αυτών εννοιών (Foucault & Miskowiec 1986). Το ζωντανό και η επιτελεστική παρουσία στις επιτελέσεις μεικτής πραγματικότητας, για παράδειγμα, δεν προσδιορίζονται πλέον από τη «φυσική» τοποθεσία των σωμάτων, αφού οι συμμετέχοντες και οι συμμετέχουσες βρίσκονται σε απομακρυσμένες (γεωγραφικές) τοποθεσίες, αλλά από τις πράξεις που μπορούν τα σώματα να επιτελέσουν σε νέα δυναμικά περιβάλλοντα (responsive environments, Benford & Giannachi 2011).

Το ζήτημα του χρόνου

Η άποψη ότι οι ψηφιακές τεχνολογίες και το Διαδίκτυο επιτρέπουν τον άμεσο προσδιορισμό της ζωντανής εμπειρίας μέσα από τις πράξεις των χρηστών, οδήγησε πολλούς μελετητές, όπως η Ράινερ (Rayner 2002), στο συμπέρασμα ότι η επιτέλεση στον κυβερνοχώρο καταλαμβάνει μη τόπο και οντολογικά υπάρχει μόνο στον χρόνο, στο αέναο παρόν. Η Ράινερ περιγράφει τους τρόπους «με τους οποίους η επιτέλεση ευθυγραμμίζεται με τις ψηφιακές τεχνολογίες, για να αντισταθεί στα τοπία και στον γεωμετρικό χώρο, και να επανατοποθετήσει τον χώρο στη φευγαλέα διάσταση του χρόνου» (ό.π.: 350-351). Μια παρόμοια άποψη φαίνεται να υποστηρίζει και ο Μπόελστορφ (Boellstorff), ο οποίος ισχυρίζεται ότι οι εικονικοί κόσμοι δημιουργούν ένα κενό ανάμεσα στο πραγματικό (actual) και στο δυνητικό (virtual), και ότι ενώ με όρους χώρου αυτό το κενό είναι επιθυμητό και ίσως ευχάριστο, με όρους χρόνου δεν είναι: «Το κενό, όσον αφορά τον χώρο, συνιστά τον δυϊσμό μεταξύ πραγματικού και δυνητικού· όσον αφορά τον χρόνο, τον απειλεί» (2008: 105). Με άλλα λόγια, η ζωντανότητα μιας ψηφιακής επιτέλεσης εξαρτάται όχι τόσο από τον χώρο – αφού οι συμμετέχοντες είναι διασκορπισμένοι σε διαφορετικούς γεωγραφικούς τόπους – όσο από τον πραγματικό, τον βιωμένο χρόνο της αλληλεπίδρασης· δηλαδή από τον ιστορικό, κοινωνικό χρόνο, τον χρόνο που μοιράζονται οι συμμετέχουσες και οι οποίες ανήκουν σε συγκεκριμένες ομάδες, κοινότητες, κ.λπ. Κατά μία έννοια, ο «μη τόπος» των διαδικτυακών ψηφιακών περιβαλλόντων γίνεται ο *ακατάπαυστος χρόνος του τώρα*, η χωρικοποίηση του χρόνου ως τοποθεσία που τα εμπεριέχει «όλα». Από αυτή τη σκοπιά, η ζωντανή μουσική

επιτέλεση δεν εξαρτάται απαραίτητα από την χωρική εγγύτητα, δηλαδή από την αμοιβαία, ταυτόχρονη εμπειρία κοινού και τελεστών που έχουν συγκεντρωθεί στον ίδιο χώρο, «αλλά από την επιτέλεση που συγκροτείται μέσω της έντασης και της συνεργασίας με ένα κοινό που έχει αρμολογηθεί ανομοιογενώς σε διαφορετικό χώρο και χρόνους, και επομένως έξω από τον χρόνο» (Bay-Cheng 2010: 90). Σύμφωνα με αυτή την προοπτική, δηλαδή, η μουσική επιτέλεση καθίσταται ζωντανή στον βαθμό που εμπλέκεται με τη νέα χρονικότητα που δημιουργούν τα ψηφιακά μέσα και τα δίκτυα σύνδεσης, η οποία ωστόσο, βρίσκεται όπως ισχυρίζεται η Μπέι-Τσενγκ (Bay-Cheng), έξω από τον χρόνο.

Το αδιέξοδο, λοιπόν, στο οποίο οδηγούν τέτοιου είδους αναλύσεις της ζωντανότητας, οφείλεται στη προτεραιότητα που δίνουν σε μια κοινωνική φαινομενολογία η οποία εστιάζει σε δομές της συνείδησης και σε μια μεταφυσική της σωματικής συν-παρουσίας στον χώρο και στον χρόνο – η οποία και ρομαντικοποιείται.⁶ Υποδηλώνει μια γραμμική αντίληψη του χρόνου, την οποία απειλεί η ψηφιακή συνθήκη, καθώς παρόν και παρελθόν φαίνεται να καταρρέουν σε ένα ατελείωτο παρόν. Τέτοιες ερμηνευτικές κατανοούν την ζωντανότητα ως έναν συγκεκριμένο τρόπο βίωσης του παρόντος, όπου το εδώ και το εκεί δεν έχουν τόση σημασία, όση έχει το κοινωνικό, το *μαζί*: παραβλέποντας, βεβαίως, την ποικιλία των κοινωνικοτήτων και ιστορικοτήτων του σώματος και της ύλης που δύνανται να συνυπάρχουν σε ένα τέτοιο *μαζί* στο παρόν.

Ενδεικτικό της ανάδειξης της πολλαπλότητας των κοινωνικοτήτων και ιστορικοτήτων που συνυπάρχουν σε «πραγματικό χρόνο», στο παρόν, είναι το εμβληματικό στην ανθρωπολογία βιβλίο του Γιохάνες Φάμπιαν (Johannes Fabian 2014), *Time and the Other*.⁷ Σε αυτό το βιβλίο ο Φάμπιαν υποστηρίζει ότι όλες οι σχολές της ανθρωπολογικής σκέψης, από τον δομολειτουργισμό μέχρι τη σημειολογία και τη συμβολική ανθρωπολογία, έχουν ως κοινό χαρακτηριστικό την πολιτική και ιδεολογική χρήση του Χρόνου ως ένα μέσο *αποστασιοποίησης*. Μέσα από τον όρο «χρονική αποστασιοποίηση» (temporal distancing) ο Φάμπιαν αναφέρεται στον Χριστιανικό ιστορικό χρόνο που έχει υιοθετηθεί από τις Δυτικές κοινωνίες ως μια οντολογική «κοσμοαντίληψη», χαρακτηριστικά της οποίας είναι η πρόοδος, η ιεραρχία και ο τελεολογικός σκοπός, και η οποία επιβάλλεται στον υπόλοιπο κόσμο με τέτοιο τρόπο ώστε να τοποθετούνται όλοι οι λαοί σε ένα παγκόσμιο κοινωνικοπολιτισμικό πεδίο, όντας συγχρόνως σε διαφορετικούς Χρόνους. Με απλά λόγια, η ανθρωπολογία κατασκεύασε το αντικείμενο της μελέτης της – τους «πρωτόγονους», τους «άγριους» – ως να υπάρχουν σε έναν χρόνο του παρελθόντος «μας», ως να βρίσκονται σε μια θέση την οποία η κοινωνία και ο πολιτισμός «μας» κατείχαν κάποτε στο παρελθόν. Αυτή η χρονική αποστασιοποίηση, «η άρνηση

της συγχρονικότητας (coevalness)» σηματοδοτεί, κατά τον Φάμπιαν, «τον αλλοχρονισμό της ανθρωπολογίας» (ό.π.: 32). Ο αλλοχρονικός λόγος της ίδιας της ανθρωπολογίας είναι πολιτικός, με την έννοια ότι συνδέεται με τη διατήρηση της εξουσίας της Δύσης μέσω αποστασιοποιητικών μηχανισμών, δηλαδή χρησιμοποιώντας την παροντική θέση της ως μέτρο για το που θα πρέπει να βρεθούν, και τι να επιτύχουν οι Άλλοι στο μέλλον.

Ο Φάμπιαν στρέφεται στον Άλφρεντ Σουτς (Alfred Schutz) για να εξηγήσει το πώς ο «διϋποκειμενικός χρόνος» αποτελεί βάση της επικοινωνίας, και απαραίτητη προϋπόθεση για μια συγχρονική ανθρωπολογική διαντίδραση με τον Άλλο. Όπως ο ίδιος θεωρεί, ο μόνος τρόπος για να ανατρέψουμε τους αποστασιοποιητικούς μηχανισμούς, και για να παραδεχθούμε την ταυτόχρονη ύπαρξή μας και να κατανοήσουμε έναν άλλο πολιτισμό, είναι να ακούσουμε τον Άλλο και να επικοινωνήσουμε μαζί του, (συν)ομιλώντας. Και ενώ η ομιλία κατέχει κεντρικό ρόλο στο έργο του, ο Φάμπιαν ασκεί κριτική στις σημειολογικές θεωρίες στις οποίες στηρίχθηκε η «γλωσσολογική στροφή» στην ανθρωπολογία, γιατί, κατά την άποψή του, αναπαράγουν την ιδεολογία της χρονικής αποστασιοποίησης ανάμεσα σε αυτόν που αποκωδικοποιεί και σε όσους ή όσες είναι υποτίθεται κωδικοποιημένες. Οι σημειολογικές θεωρίες της κουλτούρας είναι θεωρίες της αναπαράστασης· παγώνουν τον Άλλο σε ένα αιώνιο παρόν (ενός Χρόνου διαφορετικού από τον δικό μας)· δίνουν έμφαση στο νόημα και όχι στην παραγωγή, τη δημιουργία και την πράξη. Για τον Φάμπιαν, προκειμένου «να ανατραπεί η ηγεμονία των ταξινομικών και αναπαραστατικών προσεγγίσεων που αναγνωρίσαμε ως τις πρωταρχικές πηγές του αλλοχρονικού προσανατολισμού της ανθρωπολογίας» (ό.π. 156), απαιτείται η ανάπτυξη μιας «διαδικασιακής και υλιστικής θεωρίας» (ό.π.), και δηλώνει ότι:

Το σημείο αφετηρίας για μια υλιστική ανθρωπολογία δεν είναι η ατομική αντίληψη, αλλά η κοινωνική επικοινωνία, αρκεί να έχουμε κατά νου ότι ο άνθρωπος δεν «χρειάζεται» τη γλώσσα ως μέσο επικοινωνίας, ούτε κατ'επέκταση, την κοινωνία ως μέσο επιβίωσης. Ο άνθρωπος *είναι* επικοινωνία και κοινωνία. [...] Η γλώσσα δεν βασίζεται στον άνθρωπο (αλλά ούτε ο «άνθρωπος νους» ή η «κουλτούρα»). Η γλώσσα παράγει τον άνθρωπο, όπως ο άνθρωπος παράγει γλώσσα. Η παραγωγή είναι η κεντρική έννοια μιας υλιστικής ανθρωπολογίας (ό.π.: 162).

Η ανάλυση του Φάμπιαν έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το θέμα που μας απασχολεί σε αυτό το κείμενο, γιατί προτείνει την υιοθέτηση ενός επιτελεστικού και όχι αναπαραστατικού ιδιώματος στην κατανόηση της κουλτούρας. Προτείνει, δηλαδή, να δίνουμε έμφαση στη διαδικασία, στην πράξη παραγωγής της κουλτούρας, και όχι στην αποκωδικοποίηση του νοήματος ενός ιδεατού σχεδίου που σχεδιάζουν

οι ανθρωπολόγοι στο «μυαλό» τους ως την κουλτούρα ενός άλλου λαού – ή στην αποκωδικοποίηση του νοήματος της μουσικής (δηλαδή της πρόθεσης του συνθέτη) μέσα από την εξέταση μιας παρτιτούρας και της ορχηστρικής της εκτέλεσης. Μολονότι ο Φάμπιαν υιοθετεί μια φαινομενολογική προσέγγιση του χρόνου, δηλαδή αναγνωρίζει ότι υπάρχει πραγματικός χρόνος, ένας κοινός Χρόνος στον οποίο διαφορετικές κοινωνίες ζουν, θεωρεί ότι η συνάντησή τους σε ένα κοινό παρόν δεν είναι ούτε εύκολη ούτε αυτονόητη. Σύμφωνα με τον ίδιο, το πρόβλημα υφίσταται όταν η ανθρωπολογία αντιμετωπίζει τον Άλλον ως μέλος μιας παγκόσμιας κοινωνίας αλλά σε ένα κατώτερο στάδιο ανάπτυξης. Η αντίθεση που υπάρχει εδώ, βέβαια, δεν είναι ανάμεσα σε πρωτόγονους και σύγχρονους· αυτές «που βρίσκονται σε αντίθεση, σε σύγκρουση, στην πραγματικότητα εγκλωβισμένες σε ανταγωνιστική πάλη, δεν είναι η ίδια κοινωνία σε διαφορετικά στάδια ανάπτυξης, αλλά [είναι] διαφορετικές κοινωνίες που βρίσκονται η μια απέναντι στην άλλη στον ίδιο Χρόνο» (ό.π.: 155). Ο τρόπος για να συναντηθούν στον ίδιο Χρόνο, σε ένα κοινό παρόν, είναι μέσω της επικοινωνίας που μπορεί να επιτευχθεί σε μια διαδικασία (συν)ομιλίας.

Επεκτείνοντας την παραπάνω σκέψη στη διερεύνηση της ψηφιακής ζωντανότητας, θα λέγαμε ότι οι συμμετέχουσες σε μη τεχνολογικά διαμεσολαβημένες συναυλίες και θεατρικές παραστάσεις (στον βαθμό που κάτι τέτοιο είναι δυνατό), ακόμη και όταν βρίσκονται ταυτόχρονα σε πραγματικό χρόνο (με όρους μιας μετρονομικής, ημερολογιακής, ή άλλου τύπου συστηματοποιημένης χρονικότητας), δεν είναι τόσο εύκολο να συναντηθούν εντός ταυτόσημων κοινωνικοτήτων και ιστορικοτήτων, και δεν είναι αυτονόητο ότι θα συγκροτήσουν ένα κοινό παρόν, στο πλαίσιο του οποίου θα βιώσουν ένα επιτελεστικό γεγονός ως ζωντανό. Αντιθέτως, η ζωντανότητα, δηλαδή η ανάδυση στοιχείων και ποιοτήτων όπως είναι η δόνηση, η παρουσία, η επικοινωνία, η αμεσότητα και η πραγματικότητα, είναι ζητούμενο και όχι δεδομένο μιας τέτοιας συνάντησης.

Η Τζορτζίνα Μπορν (Georgina Born 2012) ασκεί κριτική σε αναλύσεις της μουσικής διϋποκειμενικότητας από μελετητές όπως ο Σουτς και ο Κρίστοφερ Σμολ (Christopher Small), και υποστηρίζει ότι η μουσική επιτέλεση περιλαμβάνει και ξεδιπλώνει κοινωνικότητες, οι οποίες έχουν μια σχετική αυτονομία και συγκεκριμένες ιδιότητες που δεν μπορεί να είναι γνωστές εκ των προτέρων. Πιο συγκεκριμένα, εστιάζει στην παραμελημένη από τις σχετικές έρευνες σχέση μεταξύ του κοινωνικού και της ψηφιακά διαμεσολαβημένης μουσικής, αναγνωρίζοντας τέσσερα, σχετικώς αυτόνομα – αλλά με ενδεχόμενες αν και μη γραμμικές μεταξύ τους σχέσεις – επίπεδα: α) οι κοινωνικότητες που δημιουργούνται μέσα στα μουσικά σύνολα, στα στούντιο ηχογράφησης, στον μουσικό καταμερισμό της εργασίας και κατά την ακρόαση, β) οι φαντασιακές κοινότητες που δημιουργούνται στη βάση

αισθητικών προτύπων, μουσικών ταυτίσεων ή στο πλαίσιο διαδικτυακών συλλογικοτήτων, γ) το ευρύτερο κοινωνικό στάτους που η μουσική αντανακλά και διαμορφώνει, όπως το ταξικό, το έμφυλο, το φυλετικό κ.ά., και δ) η σχέση της μουσικής με τις μεγάλης κλίμακας οικονομικές, κοινωνικοπολιτικές και τεχνο-πολιτισμικές διαδικασίες που μετέχουν στην παραγωγή, στην αναπαραγωγή και στον μετασχηματισμό της, όπως είναι η πολιτιστική βιομηχανία, ο θεαματικός καπιταλισμός, και οι οπτικοακουστικές τεχνολογίες.

Όπως η πράξη της ομιλίας – και όχι η γλώσσα – δημιουργεί τον «επικοινωνιακό χρόνο» για διΰποκειμενικές συναντήσεις σε ένα κοινό συλλογικό παρόν, έτσι οφείλουμε να θεωρήσουμε και την επιτέλεση: όχι ως το γεγονός της «φυσικής» χωρικής και χρονικής συν-παρουσίας τελεστών και κοινού, αλλά ως την παραγωγική διαδικασία ανάπτυξης σχέσεων μεταξύ όλων των συμμετεχόντων. Η διαδικασία ανάπτυξης σχέσεων και αλληλεπιδράσεων – ακόμη και α-σύγχρονων – είναι αυτή που μπορεί να οδηγήσει στη δημιουργία ενός κοινού παρόντος και, ως εκ τούτου, στη βίωση ενός ζωντανού μουσικού γεγονότος.

Τα πράγματα περιπλέκονται ακόμη περισσότερο, εάν στραφούμε στις ιδιότητες και τις δυνατότητες των ίδιων των ψηφιακών μέσων να (επαν)επεξεργάζονται τον χρόνο. Διερευνώντας τους τρόπους με τους οποίους διαφορετικά μέσα επικοινωνίας εμπλέκονται στην παραγωγή της χρονικότητας, η Κόλμαν (Coleman 2017) συμπεραίνει ότι το παρόν δεν είναι ένα, αλλά πολλά. Η Κόλμαν εστιάζει την προσοχή της σε δύο κρίσιμα στους «χρόνους» μας παραδείγματα: στο Twitter και το Netflix, τα οποία διαφοροποιούνται μεταξύ τους τόσο ως προς τις υπηρεσίες που προσφέρουν, όσο και ως προς τους τρόπους αλληλεπίδρασης των χρηστών. Η ανάλυσή της δείχνει ότι, στην περίπτωση του Twitter, το παρόν που δημιουργείται μέσω της «συνεχούς επικαιροποίησης, ειδοποίησης και σύνδεσης των χρηστών και των πλατφορμών, [...] είναι ταυτόχρονα ζωντανό και άμεσο, και εν εξελίξει και ανολοκλήρωτο» (ό.π.: 14). Στην περίπτωση του Netflix, δημιουργείται μια ελαστική χρονικότητα, κυρίως μέσω του μαραθωνίου τηλεθέασης (binge-watching) που επιτρέπει ως δυνατότητα η υπηρεσία λόγω της διάθεσης μιας σειράς επεισοδίων, και όχι ενός επεισοδίου την εβδομάδα όπως συμβαίνει στην παραδοσιακή τηλεόραση. Το παρόν που δημιουργείται, «ταυτόχρονα προχωρά (μπροστά) – στο επόμενο επεισόδιο ενός σήριαλ, για παράδειγμα – και αναστέλλεται ή διαστέλλεται – βάζοντας σε αναμονή την ταχύτητα της ζωής και το κοντινό μέλλον» (ό.π.: 15). Σε αντίθεση με την άποψη αρκετών μελετητών που θεωρούν ότι η παροντικότητα και η αμεσότητα των ψηφιακών μέσων συνεπάγονται «τον αφανισμό του χρόνου», η Κόλμαν προτείνει έναν εναλλακτικό τρόπο κατανόησης, όπου ο χρόνος «είναι εντατικός, ενεργός και μεταβαλλόμενος» και «το παρόν των ψηφιακών μέσων είναι

δυναμικό και εύκαμπτο, ικανό να διαστέλλεται και να συστέλλεται για να συμπεριλάβει πολλαπλές και διαφορετικές χρονικότητες, έτσι ώστε τα παρόντα και τα μέλλοντα να μπορούν να υποδηλώνονται και να διαπλέκονται» (ό.π.: 5).

Η άποψη της Κόλμαν πως τα ψηφιακά μέσα έχουν τη δυνατότητα να πολλαπλασιάζουν το παρόν, αποτελεί, θα λέγαμε, μια πιο «αισιόδοξη» εκδοχή σε σχέση με την κατάρρευση του παρελθόντος και του μέλλοντος στο παρόν. Ωστόσο, οι φαινομενολογικές προσεγγίσεις που εστιάζουν, όχι στις ιδιότητες των ίδιων των μέσων, αλλά στο κοινό, μολονότι αναγνωρίζουν ότι η χρονικότητα είναι μη-γραμμική, σύνθετη και πολύπλευρη, εντούτοις επιμένουν ότι η ζωντανότητα της επιτέλεσης παραμένει μια ιδιαίτερη μορφή εμπειρίας – διαμεσολαβημένη ή όχι – η οποία επιβεβαιώνει τους ανθρώπους για την παρουσία τους στο παρόν, σε αυτήν ακριβώς τη στιγμή της εμπειρίας μιας ζωντανής επιτέλεσης. Το παράδοξο βέβαια είναι ότι στο πλαίσιο μιας τέτοιας εμπειρίας, η ζωντανή επιτέλεση μετατρέπεται σε ένα αξιομνημόνευτο γεγονός, εφόσον μόνο αυτή η μεταμόρφωση σε ένα βιωμένο παρελθόν είναι που την καθιστά σημαντική:

[...] η ίδια η *ιδιαιτερότητα* του ζωντανού γεγονότος όχι μόνο το καθιστά επιθυμητό, αλλά επίσης υποδηλώνει την επιθυμία διατήρησής του με κάποιο τρόπο, ώστε να βιωθεί και πάλι μέσω της ηχογράφησης, της τεκμηρίωσης, της επανεκδραμάτισης κ.λπ. Η πολυσυζητημένη, ενίοτε απαγορευμένη, χρήση των κινητών τηλεφώνων στις συναυλίες είναι ένα παράδειγμα. Το τηλέφωνο μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να κάνεις ένα βίντεο από τη συναυλία ώστε να τη διατηρήσεις και να την ξαναδείς· να τραβήξεις selfies ή βίντεο που δείχνουν ότι κάποιος ήταν παρών στο γεγονός, και ίσως και με ποιόν μαζί. Μπορεί να χρησιμοποιηθεί για να παρουσιαστεί η συναυλία ή να αναμεταδοθεί σε ανθρώπους που δεν είναι παρόντες στο γεγονός, κοκ. (Πρόσφατα, ένας φίλος μου έστειλε γραπτό μήνυμα την ώρα που παρακολουθούσε μια συναυλία, για να με ρωτήσει κάτι σχετικά με τον εξοπλισμό των μουσικών). Αυτοί που αντιτίθενται στη χρήση κινητών τηλεφώνων κατά τη διάρκεια των συναυλιών, ισχυρίζονται ότι όλα αυτά βλάπτουν την ιδιαιτερότητα του γεγονότος, αλλά ένα άλλο εξίσου πειστικό επιχείρημα που μπορεί να διατυπωθεί, είναι ότι το κινητό τηλέφωνο προσφέρει σε αυτόν που πηγαίνει σε μια συναυλία έναν εξίσου ιδιαίτερο τρόπο να βιώσει το γεγονός. Δεν είμαι σίγουρος ότι αυτή η ανάλυση απαιτεί μια νέα θεωρητικοποίηση της ζωντανότητας, αλλά είναι μια από τις πολλές τρέχουσες διαμεσολαβημένες εμπειρίες του ζωντανού που θα έπρεπε να εξεταστούν μέσω των θεωρητικών φακών (Auslander 2019: 291-292).

Παραμένοντας σταθερός στην άποψή του για την ζωντανότητα ως ένα είδος εμπειρίας που κατασκευάζεται όχι από τα ίδια τα ψηφιακά μέσα, αλλά από τον

τρόπο πρόσληψής της από το κοινό, ο Αουσλάντερ αναγνωρίζει τον καθοριστικό ρόλο των (ψηφιακών) μέσων όχι στην εξαφάνιση, αλλά στη σύνδεση παρελθόντος και παρόντος μέσω της τεκμηρίωσης:

Στο τελευταίο βιβλίο μου, *Reactivations: Essays on Performance and its Documentation* (2018), θέτω το ερώτημα του πώς μπορεί κάποιος να έχει μια άμεση (ζωντανή) εμπειρία μιας επιτέλεσης από την τεκμηρίωσή της ή κάποιο άλλο είδος καταγραφής. Είμαι αντίθετος στον λόγο (discourse) που υποστηρίζει ότι η καταγραφή αναπόφευκτα παραποιεί και προδίδει το ζωντανό γεγονός που τεκμηριώνει, και μπορεί μόνο να παρέχει μια εμπειρία διαφορετική και διακριτή από τη ζωντανή επιτέλεση. Η θέση μου είναι ότι μπορούμε πραγματικά να έχουμε εμπειρία των ίδιων των επιτελέσεων από την τεκμηρίωσή τους – το ερώτημα είναι, πώς; Μεγάλο μέρος του βιβλίου μου είναι αφιερωμένο στην ανάλυση αυτού του φαινομένου. Έχει να κάνει με τον διαμεσολαβημένο χρόνο, επειδή η επιτέλεση είναι αναγκαστικά κάτι που έλαβε χώρα στο παρελθόν, ενώ η τεκμηρίωσή της συνεχίζει στο παρόν και οπωσδήποτε καθιστά αυτό το παρελθοντικό γεγονός μέρος του παρόντος. Με αυτή την έννοια, η φωτογραφία και άλλα μέσα τεκμηρίωσης κυριολεκτικά διαμεσολαβούν (με την έννοια ότι συνδέουν ή συμφιλιώνουν) το παρελθόν και το παρόν. Η ίδια η πράξη της τεκμηρίωσης είναι, επίσης, πάντοτε μια χειρονομία διαμεσολάβησης του χρόνου, στον βαθμό που επιδιώκει στο παρόν να διατηρήσει για το μέλλον ένα γεγονός, το οποίο πολύ σύντομα θα είναι μέρος του παρελθόντος (Auslander 2019: 278).

Η χρονικότητα των ψηφιακών τοπίων

Οι φαινομενολογικές προσεγγίσεις, σαν αυτές που είδαμε παραπάνω, μας κρατούν δέσμιους σε μια στείρα αντίθεση ανάμεσα σε μια φυσιοκρατική και μια πολιτισμική αντίληψη για τον χώρο και το τοπίο – και κατ' επέκταση για τον χρόνο. Η άποψη του Αουσλάντερ είναι χαρακτηριστική του αδιεξόδου στο οποίο οδηγεί αυτή η αντίθεση: από τη μια πλευρά, αναγνωρίζει το αυταπόδεικτο του ζωντανού συμβάντος (της «φυσικής» συν-παρουσίας των συμμετεχόντων στον χώρο και στον χρόνο)· και από την άλλη, υποστηρίζει ότι δύναται η εμπειρία αυτού του γεγονότος στο μέλλον μέσω της καταγραφής και της τεκμηρίωσής του, να μην αποτελεί απαραίτητως μια διαφορετική και διακριτή εμπειρία, επειδή η ίδια η τεκμηρίωση αποτελεί μια πράξη συμφιλίωσης ανάμεσα στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον. Παρόλο που ο Αουσλάντερ είναι αντίθετος στις οντολογικές προσεγγίσεις της

ζωντανότητας και σε Λόγους που υποστηρίζουν ότι η καταγραφή (ή η όποια τεχνολογική διαμεσολάβηση) αναπόφευκτα παραποιεί και προδίδει ένα ζωντανό γεγονός, η άποψή του εντέλει δεν βρίσκεται πολύ μακριά από την ιδέα της κατάρρευσης του ψηφιακού χρόνου σε ένα ατέρμονο παρόν. Βασική προϋπόθεση για τη «συμφιλίωση» ανάμεσα στο παρόν, το παρελθόν και το μέλλον μέσω της τεχνολογικής διαμεσολάβησης, έτσι όπως την αντιλαμβάνεται ο Αουσλάντερ, αποτελεί, κατά την άποψή μου, η παύση του κοινωνικού χρόνου· και η επανάληψη της εμπειρίας της ζωντανής μουσικής επιτέλεσης και της κοινωνικής ζωής στο μέλλον, δηλαδή σε ένα επόμενο σημείο του γραμμικού χρόνου. Επειδή, όμως, η κοινωνική ζωή δεν τελειώνει ποτέ, και ούτε υπάρχουν σε αυτήν διαλείμματα, η επαναβίωση της ίδιας ακριβώς εμπειρίας – πόσο μάλλον από άλλους συμμετέχοντες, σε άλλο χώρο και χρόνο – είναι αδύνατη. Η προσέγγιση του Αουσλάντερ παραμένει εγκλωβισμένη· και αναπαράγει έναν διϋσμό ανάμεσα στην πραγματικότητα και τις αναπαραστάσεις της, σύμφωνα με τον οποίο ο χώρος και ο χρόνος αποτελούν είτε κάποιο ουδέτερο εξωτερικό υπόστρωμα ή περιβλήμα των ανθρωπινων δραστηριοτήτων, είτε μια γνωσιακή ή συμβολική ταξινόμηση του περιβλήματος αυτού.

Ένας τρόπος να βγούμε από αυτόν τον διϋσμό, ή τουλάχιστον να το επιχειρήσουμε, είναι να υιοθετήσουμε αυτό που ο ανθρωπολόγος Τιμ Ίνγκολντ αποκαλεί «προοπτική κατοίκησης» ακόμα και για την συμπερίληψη των ψηφιακών τοπίων. Να μην ταυτίσουμε, δηλαδή τον ψηφιακό επιτελεστικό χώρο με ό,τι αναφέρεται ως «περιβάλλον» (δυναμικό ή μη), αλλά με το τοπίο, δηλαδή να τον δούμε ως μέρος του (ενός) κόσμου «όπως είναι γνωστός σε όσους κατοικούν σε αυτόν, σε όσους κατοικούν τους τόπους του και ταξιδεύουν στα μονοπάτια τους» (Ingold 2016: 174). Η «προοπτική κατοίκησης» που προτείνει ο Ίνγκολντ μπορεί να υιοθετηθεί και στην περίπτωση των ψηφιακών τοπίων· γιατί σύμφωνα με την ανάλυσή του, το τοπίο, α) δεν είναι «γη», καθώς «[η] γη δεν είναι κάτι που μπορούμε να δούμε, περισσότερο από όσο μπορούμε να δούμε το βάρος των φυσικών αντικειμένων» (ό.π.: 170), β) δεν είναι «φύση», καθώς η φύση είναι μια συγκεκριμένη έννοια, οντολογική βάση της οποίας «είναι ένας φανταστικός διαχωρισμός μεταξύ του ανθρώπου που αντιλαμβάνεται και του κόσμου, ούτως ώστε ο αντιλαμβανόμενος να πρέπει να ανακατασκευάσει τον κόσμο, στη συνείδησή του, πριν από οποιαδήποτε σημαντική ενασχόληση με αυτόν» (ό.π.: 171), και γ) δεν είναι «χώρος», καθώς ο χώρος ισοδυναμεί με μια «επιφάνεια πάνω στην οποία όλες οι εν δυνάμει διαδρομές μπορούν να χαραχθούν», δηλαδή με μια «εικόνα του κόσμου όπως θα μπορούσε να γίνει απευθείας αντιληπτή μόνο από μια συνείδηση ικανή να βρίσκεται παντού αμέσως και πουθενά συγκεκριμένα (στην πράξη, αυτό μπορούμε

να το πλησιάσουμε από μια εναέρια ή πανοραμική θέση)» (ό.π.: 172). Οι μορφές που έχει το ψηφιακό επιτελεστικό τοπίο, όπως και κάθε τοπίο σύμφωνα με τον Ίνγκολντ, δεν είναι εκ των προτέρων δεδομένες και έτοιμες να καταληφθούν από τα όντα. Οι μορφές των τοπίων, όπως και των πλασμάτων που τα κατοικούν δεν καθορίζονται από τη γενετική διαμόρφωσή τους, αλλά «[κ]αι οι δύο ομάδες μορφών γεννώνται και συντηρούνται εντός και διαμέσου της διαδικασίας ανάπτυξης ενός συνολικού πεδίου σχέσεων που τέμνει κάθετα το όριο που ανακλύπτει μεταξύ οργανισμού και περιβάλλοντος» (ό.π.: 175).

Η «προοπτική κατοίκησης» ενός ψηφιακού τοπίου μας επιτρέπει να διερευνήσουμε και όχι να ανακαλύψουμε ή να αποκαλύψουμε τους τρόπους με τους οποίους συγκροτείται και κατανοείται κάθε φορά ένας επιτελεστικός χώρος, από τις συγκεκριμένες πράξεις των συμμετεχόντων και τις ποικίλες σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ τους: «οι ασχολίες είναι οι καταστατικές πράξεις της κατοίκησης» ενός τοπίου, οι οποίες «εκτελούνται με τη σειρά ή εκ παραλλήλου, συνήθως από πολλούς ανθρώπους που εργάζονται μαζί» (ό.π.: 177). Ως εκ τούτου, «[η] χρονικότητα του πεδίου ασχολιών είναι [...] κοινωνική, όχι επειδή η κοινωνία παρέχει ένα εξωτερικό πλαίσιο βάσει του οποίου συγκεκριμένες ασχολίες βρίσκουν ανεξάρτητο μέτρο, αλλά επειδή οι άνθρωποι, κατά την εκτέλεση των ασχολιών τους, ασχολούνται επίσης ο ένας με τον άλλο» (ό.π.: 180). Οι ψηφιακές επιτελέσεις δεν συνιστούν χρονολογικά σύνορα, δηλαδή δράσεις που σηματοδοτούν το πέρασμα από την κοινωνική απομόνωση των καθημερινών πρακτικών δραστηριοτήτων των ατόμων, στη σφαίρα της αμοιβαίας συμμετοχής (βλ. Singer 1959, Durkheim 1976) – όπως, επίσης, δεν είναι πλέον δυνατόν στο πλαίσιο των μεταψηφιακών κουλτουρών να διακρίνουμε ανάμεσα στο εντός και εκτός δικτύου επίπεδο της καθημερινής ζωής.⁸ Η κοινωνική ζωή δεν διακόπτεται ποτέ και το πέρασμα από τη μια στιγμή στην άλλη είναι κάτι που επιφέρουμε μέσω της επιτέλεσης συγκεκριμένων ασχολιών. Με αυτή την έννοια, ο «πραγματικός χρόνος» της ψηφιακής ζωντανότητας είναι η στιγμή που εισερχόμαστε στο πεδίο συγκεκριμένων δραστηριοτήτων, και η οποία στιγμή δεν μπορεί να διαχωριστεί «από [το] παρελθόν που έχει αντικαταστήσει ή ένα μέλλον που πρόκειται με τη σειρά του, να [την] αντικαταστήσει περισσότερο συγκεντρώνει μέσα [της] το παρελθόν και το μέλλον σαν διαθλάσεις σε μια κρυστάλλινη σφαίρα» (ό.π.: 179).

Μια ακόμη σκέψη του Ίνγκολντ για τη χρονικότητα του «πεδίου των ασχολιών, το οποίο δεν μπορεί να διαφοροποιηθεί από το τοπίο, με άμεση σχέση με την ψηφιακή επιτέλεση, αφορά τον ρυθμό. Αντλώντας από την Λάνγκερ (Langer), ο Ίνγκολντ ισχυρίζεται ότι στην κοινωνική ζωή (όπως και στη μουσική) υπάρχουν κύκλοι και επαναλήψεις, αλλά αυτοί είναι «κατ' ουσίαν ρυθμικοί, παρά μετρονομι-

κοί» (ό.π.: 180). Ενώ δηλαδή ο μετρονόμος ή το ρολόι διαιρεί με τεχνητό τρόπο μια αδιαφοροποίητη κίνηση (π.χ. μια μουσική επιτέλεση), ο ρυθμός «είναι εγγενής στην ίδια την κίνηση» και «εντοπίζεται στη διαδοχική αύξηση και μείωση της έντασης» (ό.π.: 180). Από αυτή τη σκοπιά, τα διαλείμματα της κοινωνικής ζωής «είναι ενσωματωμένα στην ελαστική δομή της» (ό.π.: 181), όπως οι «παύσεις ή [οι] κρατημένες νότες σε ένα κομμάτι [που] αντί να το τεμαχίζουν» (ό.π.: 180-181) αποτελούν μείωση της έντασης προετοιμάζοντας μια επόμενη αύξηση. Το νήμα του χρόνου, συνεπώς, δεν είναι μονοδιάστατο, αλλά εντοπίζεται στο δίκτυο των εσωτερικών σχέσεων, στους συντονισμούς μεταξύ των πολλαπλών ρυθμών από τους οποίους συγκροτείται το ίδιο το πεδίο – το πεδίο των ασχολιών, το πεδίο των φθόγων, ακόμα και το πεδίο της συμμετοχικής παρατήρησης. Μια τέτοια προοπτική μας επιτρέπει να συμπεριλάβουμε στον τομέα της αλληλεπίδρασης όχι μόνο τις κινήσεις των ανθρώπινων (και άλλων έμβιων) όντων, αλλά το σύνολο των (αισθητών τουλάχιστον) ρυθμικών φαινομένων, έμψυχων και μη.

Μια ψηφιακή (μουσική) επιτέλεση δεν υφίσταται χωρίς τη συμμετοχή ποικίλων ψηφιακών, οπτικοακουστικών και άλλων τεχνολογιών· και ως εκ τούτου η χρονικότητα του τοπίου και των ασχολιών της δεν μπορεί παρά να περιλαμβάνει και τους συντονισμούς με τους ρυθμούς των τεχνολογιών αυτών. Η ψηφιακή ζωντανότητα, όπως και η ζωή, δεν μπορεί να εντοπίζεται σε ένα χαρακτηριστικό, σε μια ιδιότητα η οποία «εγκαθίσταται ξεχωριστά εντός μεμονωμένων οργανισμών και τους θέτει σε κίνηση πάνω σε μια άψυχη σκηνή» (ό.π.: 186). Η ζωή δεν αποδίδεται σε ένα μόνο μέρος της πραγματικότητας, αλλά στην πραγματικότητα συνολικά (βλ. Deleuze 1990: 143), και συνεπώς, οι κινήσεις όλων συμβάλουν στην εκδίπλωση της επιτέλεσης και κατ' επέκταση στην ανάπτυξη του κόσμου συνολικά. Πράγματι, εμπνεόμενος από τον Ίνγκολντ, ο Έμερσον υποστηρίζει ότι η ενσωμάτωση μη μουσικών «μοντέλων» και κατασκευών – όπως δραστηριότητες και άψυχα συστήματα (π.χ. προϊόντα σεισμικής δραστηριότητας), έμψυχα αλλά μη ανθρώπινα όντα (π.χ. δραστηριότητες ζώων και φυτών) ή ανθρώπινα παραγόμενα αλλά αποξενωμένων από τον μουσικό λόγο προϊόντα (π.χ. αστικά και βιομηχανικά συστήματα) – «διαμορφώνει σχέσεις διπλής κατεύθυνσης» και επανεμψυχώνει αυτά τα αντικείμενα και τα συστήματα που θεωρούσαμε ότι βρίσκονται έξω από τη μουσική (2007: 53). Για παράδειγμα, έργα των Ξενάκη (Xenakis), Μπέρριο (Berio) και Στοκχάουζεν (Stockhausen), μεταξύ πολλών άλλων, επαναδιευθέτησαν μοντέλα στην υπολογιστική μουσική, οδηγώντας με αυτόν τον τρόπο στην «επανεμψύχωση των σχέσεων ανθρώπου-κόσμου μάλλον, παρά [στην] εισβολή των από-ανθρωποποιημένων αυτόματων» (ό.π.: xvii). Μια τέτοια οπτική μας βοηθά να δούμε ότι αποτελούμε οργανικό μέρος του κόσμου, εξελισσόμαστε και δεν τον

μεταμορφώνουμε απλά, αλλά με κάθε μεταποίησή του μεταμορφωνόμαστε μαζί του, και από αυτή τη σκοπιά οι πράξεις μας ανήκουν στον χρόνο.

Αντί τέλους

Κλείνοντας αυτό το κείμενο, θα έλεγα ότι αν το ζωντανό επιτελεστικό γεγονός είναι το αντίθετο του «πεθαμένου» – του τετελεσμένου στον χρόνο – τότε η ζωντανότητά του δεν εν-τοπίζεται σε κάποιον οντολογικό ταυτοχρονισμό της παρουσίας των ανθρώπων στον χώρο και στον χρόνο, ούτε στις διαφορετικές εμπειρίες και ερμηνείες του ταυτοχρονισμού αυτού. Οι ψηφιακές τεχνολογίες δεν διαμεσολαβούν μόνο τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ ανθρώπων σε (κάποιον) πραγματικό χρόνο, αλλά συμβάλουν επίσης στη δημιουργία και διαχείριση της συγχρονικότητας ανάμεσα σε χρονικά διασκορπισμένα υποκείμενα: εκκινώντας από την έννοια της μουσικοτροπίας του Σμολ, ο Ρόουαν Όλιβερ (Rowan Oliver) υποστηρίζει ότι «όταν ένας χιπ χοπ παραγωγός εμπλέκεται με θραύσματα από υπάρχουσες μουσικές/επιτελέσεις από το παρελθόν μέσω του σάμπλινγκ, δημιουργείται η δυνατότητα συνεργασίας ανάμεσα στους μουσικούς, οι οποίες διαπερνούν χρονικά, γεωγραφικά και στυλιστικά σύνορα» (Oliver 2016: 65). Όταν, δηλαδή, ένας ντράμερ επιτελεί αρχικά ένα breakbeat, τα κενά που υπάρχουν στον ρυθμό (groove) δίνουν τη δυνατότητα σε άλλους μουσικούς να συμμετέχουν. Όταν, αργότερα, ένα breakbeat σαμπλάρεται και αποκόπτεται από το αρχικό του πλαίσιο, αποκτά ένα δυναμικό στάτους, καθώς ξαναπαίζεται σε άλλη χρονική στιγμή – μια στιγμή όπου ο ίδιος ρυθμός ξαναγίνεται αναλογικός και επανενεργοποιείται. Τα κενά στον ρυθμό μπορούν να κατανοηθούν ως «δυναμικές τομές», σημεία συνάντησης, «από τα οποία ρέουν φορείς πιθανής ανάπτυξης και μεταμόρφωσης και αυτοί με τη σειρά τους γίνονται μια εμπράγματη (actual) διαδικασία ανάπτυξης μόλις κάποιος άλλος μουσικός συμμετέχει στον επανενεργοποιημένο ρυθμό» (ό.π.: 71).

Αμέτρητα τέτοια παραδείγματα που παρόμοια συνδέονται με την ενσωμάτωση των ψηφιακών τεχνολογιών στη δημιουργία, επιτέλεση, διάδοση και πρόσληψη της μουσικής, και στους τρόπους σύνδεσης των ανθρώπων με αυτήν, μας δείχνουν ότι η ζωντανότητα δεν είναι μια αυταπόδεικτη ιδιότητα κάθε συναυλίας (και θεατρικής ή άλλης παράστασης). Όλες και όλοι μας έχουμε συμμετάσχει σε συναυλίες, όπου η έλλειψη επικοινωνίας, συνεργασίας και παρουσίας και άρα πραγματικής εμπλοκής των συμμετεχόντων στο μουσικό γεγονός, οδήγησαν σε μια «νεκρή», λόγω αποστασιοποίησης, μουσική εμπειρία. Η ζωντανότητα, ψηφιακή ή μη, είναι το ζητούμενο – ένα πιθανό προϊόν συγκεκριμένων συναντήσεων

ανάμεσα στους (ανθρώπινους και μη, έμψυχους και μη) συμμετέχοντες σε μια μουσική δραστηριότητα, και των μεταξύ τους σχέσεων και αλληλεπιδράσεων.

Η ψηφιακή ζωντανότητα δεν προκαλείται από τις εγγενείς ιδιότητες των μέσων (Λαλιώτη 2021), ούτε απλώς κατασκευάζεται από το κοινό και τους τελεστές, στον βαθμό που όλοι μαζί «συντονίζονται» στον χρόνο του ρολογιού, ακόμη και αν βρίσκονται σε γεωγραφικά διασκορπισμένους τόπους. Οι ψηφιακές μουσικές επιτελέσεις, σε όλες τις πιθανές μορφές και εκδοχές τους (διαδικτυακές, ζωντανής ροής, σε «φυσικούς» χώρους με τη συγχρονική και ασύγχρονη παρουσία τεχνο-διαμεσολαβημένων ήχων και ανθρώπων, σε ψηφιακούς χώρους με τη συγχρονική ή ασύγχρονη παρουσία «φυσικών» ανθρώπων και οργάνων, μέσω διεπαφών που συνδέουν «φυσικές» χειρονομίες με ηλεκτρονικούς ήχους που προκύπτουν από αυτές, κ.ά.), μπορεί να είναι ζωντανές εφόσον συγκροτούν τοπία – η θεμελιώδης χρονικότητα των οποίων συντονίζει τις εμπράγματα ασχολίες με τις οποίες εμπλέκονται όσοι πραγματικά τα κατοικούν.

Σημειώσεις

1. Έμφαση δική μου για να δείξω πως εμφανίζεται η σχέση μεταξύ «πραγματικού χρόνου», ζωντανότητας και συμμετοχικότητας.

2. Η μελέτη της μουσικής ως επιτέλεση έχει απασχολήσει την ανθρωπολογία και τις δημοφιλείς μουσικές σπουδές, ένα (μακρινό) συγγενικό πεδίο των μουσικών σπουδών και της μουσικολογίας. Ενδεικτικά βλ. Auslander (2006), Baym (2018), Frith (1996), Merriam (1964), και τα κείμενα που περιλαμβάνονται στον συλλογικό τόμο που έχει επιμεληθεί η Τραγάκη (Tragaki 2019).

3. Η πρώτη έκδοση αυτού του βιβλίου του Auslander έγινε το 1999.

4. Σε αντίθεση με τις φαινομενολογικές προσεγγίσεις (Auslander 2008), οι οντολογικές προσεγγίσεις της επιτέλεσης θεωρούν ότι το κενό ανάμεσα στην επιτέλεση και τα μέσα είναι αγεφύρωτο. Όπως ισχυρίζεται η Phelan, «[η] επιτέλεση δεν μπορεί να σωθεί, να καταγραφεί, να τεκμηριωθεί ή να συμμετέχει με οποιονδήποτε άλλο τρόπο στην κυκλοφορία των αναπαραστάσεων των αναπαραστάσεων: μόλις το κάνει, γίνεται κάτι άλλο. Στον βαθμό που η επιτέλεση επιχειρεί να εισέλθει στην οικονομία της αναπαραγωγής, προδίδει και περιορίζει την υπόσχεση της ίδιας της οντολογίας της» (1993: 146). Για μια αναλυτικότερη συζήτηση του ζητήματος της οντολογίας της επιτέλεσης στα πεδία των επιτελεστικών τεχνών και σπουδών βλ., Λαλιώτη 2018.

5. Κριτική στάση απέναντι στην οντολογική προσέγγιση της ζωντανότητας διατηρούν, παρόμοια, μελέτες που υιοθετούν μια μετανθρωπιστική σκοπιά. Ενδεικτικά βλ., Remshardt 2008, Λαλιώτη 2018.

6. Χαρακτηριστική των αντιφάσεων που δημιουργούν τέτοιου είδους προσεγγίσεις όσον αφορά τον χώρο, είναι η έννοια του «οικείου ξένου» που χρησιμοποιείται για να περιγράψει τα «νέα τεχνολογικά διαμεσολαβημένα υβρίδια ανωνυμίας και οικειότητας» που δημιουργούνται από τη «διαρροή» της «εξωπραγματικής» ψηφιακής διαντίδρασης στη «πραγματική ζωή» (βλ. Tomita 2005). Καθώς, ο χώρος είναι συνυφασμένος με τη συγκρότηση κοινότητων, οι δυνητικές κοινότητες, από μια φαινομενολογική σκοπιά, θεωρούνται ως μη κοινότητες και οδηγούν συχνά σε ηθικούς πανικούς που συνδέονται με τη σχέση εντός δικτύου (online) και εκτός δικτύου (offline) πραγματικότητας.

7. Η πρώτη έκδοση του έργου έγινε το 1983.

8. Ο όρος «μεταψηφιακή κουλτούρα» χρησιμοποιείται για να περιγράψει τις μετατοπίσεις που συμβαίνουν τις τελευταίες δεκαετίες στην καθημερινή ζωή, όπου ο αρχικός ενθουσιασμός για τα ψηφιακά συστήματα και γκάτζετ αποτελεί παρελθόν. Το ψηφιακό έχει γίνει κανονικό και καθημερινό και, λόγω της διαρκούς σύνδεσής μας, οι ψηφιακές διαντιδράσεις δεν θεωρούνται πλέον διακριτές από τον «πραγματικό» κόσμο, δεν υπάρχουν στον δικό τους «δυνητικό» κόσμο, αλλά συναντώνται με τις «φυσικές» πραγματικότητες της καθημερινής ζωής. Για μια επεξεργασία της έννοιας στο πεδίο των επιτελεστικών σπουδών βλ. Causey 2016, Λαλιώτη 2021.

Αναφορές

- Auslander, Philip., van Es, Karin, και Hartmann, Maren. 2019. «A dialogue about liveness». Στο *Mediated Time. Perspectives on Time in a Digital Age*, 275-296. Λονδίνο: Palgrave Macmillan.
- Auslander, Philip. 2018. *Reactivations: Essays on Performance and its Documentation*. Av Άρμπτορ: University of Michigan Press.
- Auslander, Philip. 2012. «Digital liveness: A historico-philosophical perspective», *PAJ: A Journal of Performance and Art* 34(3): 3-11.
- Auslander, Philip. 2008. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- Auslander, Philip. 2006. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Av Άρμπτορ: University of Michigan Press.
- Barker, Martin. 2013. *Live at Your Local Cinema: The Remarkable Rise of Livecasting*. Μπάτζινγκστούουκ: PalgravePivot.
- Bay-Cheng, Sarah. 2010. «Temporality». Στο *Mapping Intermediality in Performance*, 85-90. Άμστερνταμ: Amsterdam University Press.
- Baym, Nancy, K. 2018. *Playing to the Crowd. Musicians, Audiences, and the Intimate Work of Connection*. Νέα Υόρκη: New York University Press.
- Boellstorff, Tom. 2008. *Coming of Age in Second Life: An Anthropologist Explores the Virtually Human*. Πρίνστον: Princeton University Press.
- Benford, Steve and Giannachi, Gabriella. 2011. *Performing Mixed Reality*. Κέιμπριτζ και Λονδίνο: MIT Press.
- Born, Georgina. 2012. «Digital music, relational ontologies and social forms». Στο *Bodily Expression in Electronic Music. Perspectives on Reclaiming Performativity*, 163-180. Νέα Υόρκη: Routledge.
- Causey, Matthew. 2016. «Postdigital performance». *Theatre Journal*, 68 (3): 427-441.
- Causey, Matthew 1999. «The screen test of the double: The uncanny performance in the space of technology». *Theatre Journal* 51 (4): 383-394.
- Coleman Rebeca. 2017. «Theorizing the present: Digital media, pre-emergence and infra-structures of feeling». *Cultural Studies*. <https://doi.org/10.1080/09502386.2017.1413121>
- Deleuze, Gilles. 1990. *Neogtiations*. Νέα Υόρκη: Columbia University Press.
- Dixon, Steve. 2007. *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Κέιμπριτζ και Μασαχουσέτη: The MIT Press.
- Durkheim, Emile 1976. *The Elementary Forms of the Religious Life*. Λονδίνο: Allen and Unwin.
- Emmerson, Simon. 2007. *Living Electronic Music*. Χάμπσαϊρ και Μπέρλινγκτον: Ashgate.
- Fabian, Johannes. 2014. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. Νέα Υόρκη: Columbia University Press.

- Foucault, Michel και Jay, Miskowicz. 1986. «Of Other Spaces». *Diacritics* 16(1): 22-27. <https://doi.org/10.2307/464648>
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Κέιμπριτζ, Μασαχουσέτη: Harvard University Press.
- Ingold, Tim. 2016. *Η Αντίληψη του Περιβάλλοντος. Δοκίμια για την Κατοίκηση και τις Δεξιότητες*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Λαλιώτη, Βασιλική. 2021. «Επιτέλεση και (μετα)ψηφιακές οντολογίες: ένα σχόλιο από τη σκοπιά της ανθρωπολογίας». *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 157: 89-125.
- Λαλιώτη, Βασιλική. 2018. «Ψηφιακή επιτέλεση και μεταανθρωπιστική ανθρωπολογία». *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 150: 37-76.
- Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatic Theatre*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- Masura, Nadja. 2020. *Digital Theatre. The Making and Meaning of Live Mediated Performance, US & UK 1990–2020*. Λονδίνο: Palgrave Macmillan.
- Merriam, Alan, P. 1964. *The Anthropology of Music*. Σικάγο: Northwestern University Press.
- Oliver, Rowan. 2016. «Bring that beat back. Sampling as virtual collaboration». Στο *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*, 65-80. Νέα Υόρκη και Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Papagiannouli, Christina. 2016. *Political Cyberperformance: The Etheatre Project*. Λονδίνο: Palgrave Macmillan.
- Phelan, Peggy. 1993. *Unmarked: The Politics of Performance*. Λονδίνο: Routledge.
- Rayner, Alice. 2002. «E-scapes: Performance in the time of cyberspace». Στο *Land/Scape/Theater*, 350-370. Av Άρμπορ, MI: University of Michigan Press.
- Remshardt, Ralf. 2008. «Beyond performance studies: Mediated performance and the posthuman». *Culture, Language and Representation* 6: 47-64.
- Sanden, Paul. 2019. «Rethinking liveness in the digital age». Στο *The Cambridge Companion to Music in Digital Culture*, 178-192. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.
- Sanden, Paul. 2013. *Liveness in Modern Music: Musicians, Technology, and the Perception of Performance*. Λονδίνο: Routledge.
- Sanden, Paul. 2009. «Hearing Glenn Gould's body: Corporeal liveness in recorded music». *Current Musicology* 88: 7-34.
- Singer, Milton. 1959 (Επιμ.). *Traditional India: Structure and Change*. Φιλαδέλφεια: American Folklore Society.
- Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Κέιμπριτζ: Polity.
- Tomita, Hidenori. 2005. «Keitai and the intimate stranger». Στο *Personal, Portable, Pedestrian: Mobile Phones in Japanese Life*, 183–201. Κέιμπριτζ, MA: MIT Press.
- Tragaki, Dafni. 2019 (Επιμ.). *Made in Greece: Studies in Popular Music*. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge.
- White, Mimi. 2004. «The attractions of television: Reconsidering liveness». Στο *MediaSpace: Place, Scale and Culture in a Media Age*, 75–91. Λονδίνο: Routledge.