

Αυτόματον: Περιοδικό Ψηφιακών Μέσων και Πολιτισμού

Τόμ. 1, Αρ. 2 (2021)

Χώροι από Ήχο - Χρόνοι της Τεχνικής



ΑΥΤΟΜΑΤΟΝ

Περιοδικό Ψηφιακών
Μέσων και Πολιτισμού

#1.2

Χώροι από Ήχο - Χρόνοι
της τεχνικής:
Διασυνδέσεις μεταξύ
Τεχνολογίας, Δικτύων,
Μουσικής και Σώματος

Χώροι από Ήχο - Χρόνοι της τεχνικής **5**
Χρονικοποιώντας την Παρουσία και «Ανα-
παρουσιάζοντας» το Παρελθόν **15** Επιτέλεση,
Μουσική και Χρόνος: Μερικές Σκέψεις για την
Ψηφιακή «Ζωντανότητα» **35** Επιθυμητική-
Ακρόαση και Φετιχισμός της Ακρόασης **58**
Επαναορίζοντας τους Ηχητικούς Περιπάτους
ως Εικονικά, Ψηφιακά, και Υβριδικά Ηχοτοπία
88 Τεχνικά Μέσα, Μνήμη και Δικτύωση στην
Ηλεκτρονική Μουσική **107** Μουσική,
Δικτύωση και Νοσταλγία: Η Fashwave ως
Μιντιακή Τεχνική της Ακροδεξιάς **137**
Εκδοτική Επικαιρότητα **161**

AYT
OMA
TON



Αυτόματων: Περιοδικό Ψηφιακών Μέσων και Πολιτισμού

Έκδοση της

Εταιρεία Μελέτης των Επιστημών του Ανθρώπου

Σαρρή 14, 105 53 Αθήνα, τηλ./fax 210 3250058, e-mail: emea.topika@gmail.com

Ηλεκτρονικός Εκδότης



Γραμματεία

Λέανδρος Κυριακόπουλος, Πέτρος Πετρίδης

Επιστημονική επιτροπή

Αλέξανδρος Αφουξενίδης, Δάφνη Δραγώνα, Ελπίδα Καραμπά, Αθηνά Καρατζογιάννη, Δέσποινα Καταπότη, Μαρία Κονομή, Λέανδρος Κυριακόπουλος, Βασιλική Λαλιώτη, Μήτσος Μπιλάλης, Νίκος Μπουμπάρης, Μπετίνα Ντάβου, Μανώλης Πατηνιώτης, Πηνελόπη Παπαηλία, Πέτρος Πετρίδης, Μάνθος Σαντοριναίος, Ανθή Σιδηροπούλου, Γιάννης Σκαρπέλος, Ηλίας Στουραϊτης

© 2021 EMEA – αστική μη κερδοσκοπική

Διάθεση: εκδόσεις νήσος, Σαρρή 14, 105 53 Αθήνα

Διατίθεται ηλεκτρονικά με ανοιχτή πρόσβαση στο ejournals.epublishing.ekt.gr/

ISSN: 2732-9178

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Χώροι από ήχο – χρόνοι της τεχνικής: Διασυνδέσεις μεταξύ τεχνολογίας, δικτύων, μουσικής και σώματος

Λέανδρος Κυριακόπουλος 5

ΑΦΙΕΡΩΜΑ

Χρονικοποιώντας την παρουσία και «ανα-παρουσιάζοντας» το παρελθόν:
Το τεχνο-τραυματικό συναίσθημα

Wolfgang Ernst 15

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

Βασιλική Λαλιώτη 35

Επιθυμητική-ακρόαση και φετιχισμός της ακρόασης

François J. Bonnet 58

Επαναορίζοντας τους ηχητικούς περιπάτους ως εικονικά, ψηφιακά
και υβριδικά ηχοτοπία

Κατερίνα Ταλιάννη 88

Τεχνικά μέσα, μνήμη και δικτύωση στην ηλεκτρονική μουσική

Λέανδρος Κυριακόπουλος 107

Μουσική, πολιτική και νοσταλγία: Η Fashwave ως μιντιακή τακτική
της ακροδεξιάς

**Πέτρος Πετρίδης, Αλέξανδρος Αφουξενίδης, Μιχάλης Πέτρου,
Κάρολος Καβουλάκος** 137

ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΤΑ

Κυριακόπουλος Λέανδρος: *Αναπαραστάσεις του ανοίκειου: Νομαδισμός
και αισθητική στην ρέιβ ψυχεδελική σκηνή*, Εκδόσεις Νήσος, 2020.

Βασιλική Λαλιώτη 161

Χώροι από ήχο – χρόνοι της τεχνικής: Διασυνδέσεις μεταξύ τεχνολογίας, δικτύων, μουσικής και σώματος¹

Λέανδρος Κυριακόπουλος²

Η παρούσα συλλογή κειμένων εστιάζει στον ήχο· στον ήχο που γίνεται ακουστός αλλά και σε αυτόν που «μένει» απλά αισθητός· στον ήχο που αποτελεί αντικείμενο ευχαρίστησης ή και επιθυμίας, και σε αυτόν που είναι αντικείμενο πειραματικής διαχείρισης, τεχνολογικής διαμεσολάβησης και τεχνικής διεργασίας· εστιάζει στον ήχο της πόλης, της μηχανής και του διαδικτύου· εξετάζει τον ήχο στα πλαίσια της μνήμης, του χρόνου και του θυμικού.

Σε όλη τη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα υπήρχε ένα μόνιμο ερευνητικό ενδιαφέρον για τις τεχνολογίες του ήχου. Το βάρος βέβαια επικεντρωνόταν στις δυνατότητες των τεχνολογιών – του ραδιοφώνου, του τηλεφώνου, της μαγνητικής ταινίας ή του ηλεκτρονικού ταλαντωτή –, και φυσικά στο τελικό προϊόν που όσον αφορά το πολιτιστικό φάσμα του ήχου δεν ήταν παρά το μουσικό τεχνούργημα – δηλαδή η μουσική. Από το φουτουριστικό πρόταγμα του Λουίτζι Ρουσσόλο (Luigi Russolo, 1968: 29) για μια μουσική εκπαίδευση του αυτιού «ώστε κάθε εργοστάσιο να μεταμορφωθεί σε μια μεθυστική ορχήστρα θορύβων», τις εφαρμογές ημιτονοειδών γεννητριών από τον Καρλχάιντς Στοκχάουζεν (Karlheinz Stockhausen), μέχρι τα πρώτα εμπορικά συνθεσάιζερ με Ταλαντωτές Ελεγχόμενης Τάσης (VCO) της Moog, τις τετραφωνικές συναυλιακές εγκαταστάσεις των Pink Floyd, και τις δημιουργίες των Klaus Schulze και Aphex Twin, το ενδιαφέρον για τη σχέση τεχνολογιών και ήχου εξαντλούνταν στις εφαρμογές και στο προϊόν των (καλλι)τεχνικών πειραματισμών: την ηλεκτροακουστική μηχανική, το μουσικό κομμάτι, τις ηχογραφήσεις πεδίου, το ηχοτοπίο.

Από το τέλος του 20^{ου} αιώνα, όμως, με την είσοδο των υπολογιστικών μηχανών και του διαδικτύου στη δημόσια σφαίρα, το ερευνητικό ενδιαφέρον άρχισε να επικεντρώνεται όλο και περισσότερο σε ένα πιο θεμελιακό επίπεδο ανάλυσης και να διερευνά τον ήχο ως μέσο, αλλά και ως αποτέλεσμα των τεχνικών μέσων· και όλο το ερώτημα των τεχνολογιών του ήχου να επανατίθεται ως ερώτημα της δυνατότητας καταγραφής και αναπαραγωγής (βλ. Eshun 1998, Stern 2003, Born 2010, Morton 2013, Ernst 2016, Schulze 2020). Δηλαδή, με την ένταξη της διαδικασίας διαχείρισης του ήχου στον υπολογιστή και τη δυνατότητα της ψηφιακής κωδικοποίησης του ακουστικού σήματος, το ερώτημα περί της οντολογίας του ήχου και της διαμεσολάβησής του άρχισε να κεντρίζει το ενδιαφέρον. Οι «δυνατότητες των μέσων» έγιναν διακύβευμα των υπολογιστικών συναρτήσεων, και το ηχητικό κύμα – «μεταφρασμένο» σε δυαδική πληροφορία – ανοίχτηκε στη δυναμικότητα της ψηφιακής συναρμογής. Τα ερωτήματα που αφορούσαν την *εφαρμογή των τεχνολογιών του ήχου*, έτσι, αναφέρονταν συγχρόνως και στην *παραγωγή του ήχου*· και παρόμοια, τα ερωτήματα για το «τελικό προϊόν», στη «φύση» του.

Πως διαμορφώνονται, λοιπόν, οι δυνατότητες της μουσικής παραγωγής, του ήχου, της ακρόασης αλλά και της εμπειρίας του μουσικού και ηχητικού τεχνουργήματος μέσα από τις τεχνολογίες των δικτύων και τα ψηφιακά μέσα; Πως αλλάζουν οι επιστημολογίες αλλά και οι οντολογίες της ηχητικότητας από τον ορίζοντα δυνατοτήτων που διανοίγει ο χώρος της ψηφιακότητας; Έχουν περάσει ήδη τρεις δεκαετίες από τότε που οι ψηφιακές τεχνολογίες άρχισαν να αλλάζουν τους τρόπους ηχογράφησης, σύνθεσης, παραγωγής και ακρόασης της μουσικής. Στην εποχή μας, την τρίτη δεκαετία του 21^{ου} αιώνα, η παραγωγή και η κυκλοφορία των μουσικών και ηχητικών τεχνουργημάτων ακολουθούν εξολοκλήρου τις δυνατότητες των ψηφιακών μέσων και δικτύων. Και οι τελευταίες αυτές παίζουν, πλέον, κεντρικό ρόλο όχι μόνο στην ανάπτυξη της καλλιτεχνικής πρακτικής και στην κατανάλωση του μουσικού εμπορεύματος, αλλά και στην από την αρχή υλικοποίηση, αρχειοθέτηση και διακυβέρνηση του ηχητικού συμβάντος.

Αυτοί οι προβληματισμοί ακολουθούν το ερώτημα της τεχνικής όπως προέκυψε από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και έπειτα. Από την αρχή της εφαρμογής των μέσων εγγραφής στις μουσικές τέχνες και τις επιστήμες άρχισαν να μεταβάλλονται οι συνθήκες της μουσικής εμπειρίας όπως και οι δυνατότητες της καλλιτεχνικής εργασίας· και συγχρόνως ως τεχνικές υποδομές, οι τεχνολογίες εγγραφής εγκαινίασαν τον σύγχρονο δυτικό τεχνοπολιτισμό με το να αποθηκεύουν τον χρόνο της καθημερινής ζωής, να πλάθουν τα σημεία της επικοινωνίας, να παγώνουν τη ροή δεδομένων της σωματικής μνήμης. Ο Φρίντριχ Κίτλερ (Friedrich Kittler 2005: 23) αναφέρει πως «από τη στιγμή που τα μέσα αποθήκευσης μπορούν να δεχτούν

οπτικά ή ακουστικά δεδομένα, παρέρχεται η μνήμη των ανθρώπων, διότι έχουν απαλλαγεί από αυτή.» Το μνημονικό συμβάν, δηλαδή, αποκεντρώνεται ολόενα και περισσότερο από τη «συλλογική αφήγηση» και την (πολιτική) διαμεσολάβησή της από τις τεχνοσυμβολικές μηχανές του λόγου (με πρωταρχική την τυπογραφία), και συντονίζεται στην επανάληψη της *πραγματικότητάς* του, αποτυπωμένης στη φωτοευαίσθητη επιφάνεια της φωτογραφικής πλάκας ή χαραγμένης στον κύλινδρο αλουμινίου του φωνογράφου.

Τα ηχογραφημένα μέρη επαναλαμβάνουν μια «αισθητική», όχι έναν συμβολισμό. Φωνές νεκρών πληθαίνουν και στοιχειώνουν με την παρουσία τους το παρόν, εκεί όπου «άλλοτε» αφομοιώνονταν σε μύθους· επαναλαμβάνονται εμμονικά σαν προσευχές που διεκδικούν ξανά και ξανά τον λόγο της παρουσίας τους. Η ανάπτυξη των τεχνολογιών της ηχογράφησης, της αναπαραγωγής, και της μετάδοσης του ήχου μέσω των ραδιοκυμάτων, κατέστησε τον ήχο διαχειρίσιμο ως ένα «φυσικό» συμβάν δόνησης, το οποίο και συνιστά ερέθισμα στο ανθρώπινο αισθητήριο όντας σε ένα συγκεκριμένο εύρος συχνοτήτων. Αυτό το «χαρακτηριστικό» του ηχογραφημένου ήχου – ηλεκτροδοτούμενο μέρος μιας συνεχούς κυματομορφής – έκανε εφικτή μια μεταφυσική του χρόνου και μια εμπειρία του παρόντος (βλ. Ernst 2014). Κατά μία έννοια, ή σε ένα οντολογικό επίπεδο, το ηχογραφημένο δείγμα δεν αποτέλεσε την αναπαράσταση των ακουστικών κυμάτων μιας πηγής δόνησης, απλώς· αλλά καταστάθηκε αναπαραγωγή ενός χρονικού μέρους – έγινε ταυτόχρονα παρουσία ενός πρότερου παρόντος και ανα-παρουσίασή του σε καταναλωτικά, εξεταστικά, ερευνητικά, καλλιτεχνικά ή άλλα πολιτικά συγκείμενα. Οι αναπαραγωγές ήχων, έτσι, ανήκουν εξαρχής σε πολιτικές της μνήμης (βλ. Πανόπουλος & Ρίκου 2016).

Τώρα, «ο Λόγος του Θεού κοινωνείται και προσαρμόζεται στον λόγο (discourse) των εγκόσμιων μέσων επικοινωνίας» (Μπουμπάρης 2003: 209). Ο Νίκος Μπουμπάρης μας καλεί να εξετάσουμε τον σύγχρονο κόσμο μέσα από αυτήν ακριβώς την «ακουσματική εμπειρία» – δηλαδή να εξετάσουμε μια βιωμένη καθημερινότητα όπου καθώς οι ήχοι είναι αποσπασμένοι από το φαντασιακό της πηγής τους, κυκλοφορούν σε κανάλια επικοινωνίας συναρμολογώντας ίχνη παρουσίας – «φαντάσματα» που αντηχούν στον κόσμο με τον ίδιο τρόπο που «περνάει» ο χρόνος – και προσθέτουν στο επίπεδο του *πραγματικού* – δηλαδή στο επίπεδο των αισθητήριων προσλήψεων και της αισθητικής – στρώσεις από δυναμικά – πολιτικά – ερεθίσματα ενόσω «διανύουν» το κοινωνικό. Οι ήχοι αρθρώνονται ως διεπαφές μεταξύ τεχνολογιών αναπαραγωγής και ακροατηρίων· οικονομιών του Λόγου και της μουσικής, και καταναλωτικών συνηθειών· μεταξύ έξεων, δεξιοτήτων, και της εμπειρίας και της διαχείρισης του περιβάλλοντος. Είναι, διόλου παράδοξα, η φευ-

γαλεότητα του ήχου – η εγγενής κίνηση και διαπερατότητά του – που καθιστά σημαντική την αισθητοπολιτική του· η τελευταία βοηθάει ουσιαστικά στην τεχνική συγκρότηση της αίσθησης του παρόντος. Οι τεχνολογίες του ήχου ίσως να είναι οι πρώτες τεχνικές του χρόνου.

Έχει υποστηριχθεί πως όλη η ιστορία της μουσικής πολιτιστικής βιομηχανίας του 20^{ου} αιώνα μπορεί να περιγραφεί μέσα από τους ορίζοντες που διένοιξαν οι τεχνολογίες του μικροφώνου, του ενισχυτή, του πικάπ και της μαγνητικής ταινίας (Shapiro 2000, Taylor 2001, Stern 2003). Οι μακρόσυρτοι αυτοσχεδιασμοί στη τζαζ δεν θα είχαν προκύψει χωρίς τον δίσκο των 33^{ων} στροφών. Ο ηλεκτρικός ήχος της ροκ προήλθε από την ανάγκη των τζαζ κιθαριστών να ακούγονται στις ζωντανές εμφανίσεις τους, δυναμώνοντας στο όριο τους ενισχυτές τους (δημιουργώντας το εφέ της «παραμόρφωσης» που αργότερα ονομάστηκε «tube overdrive»). Η κουλτούρα των μαζικών συναυλιακών συγκεντρώσεων δεν θα υπήρξε χωρίς την ανάπτυξη όλο και πιο ισχυρών ηχοσυστημάτων. Αλλά και οι τεχνικές της μίξης και της σύνθεσης διαφορετικών συχνοτικών μερών που συνηγόρησαν ουσιαστικά στην ανάπτυξη των στούντιο παραγωγών, η χρονική ελαστικοποίηση του ηχητικού μέρους (time-stretching), η χρήση του «sampling» (η επαναλαμβανόμενη αναπαραγωγή ενός ρυθμικού δείγματος), τα εφέ της ηχώ (echo) και της αντήχησης (reverb), όλα αυτά δεν θα ήταν εφικτά χωρίς τα παραπάνω.

Η πολιτιστική βιομηχανία της μουσικής και οι καλλιτεχνικοί πειραματισμοί είναι τα πλέον δημόσια και κοινωνικά επακόλουθα των τεχνολογιών του ήχου. Βρίσκονται κοντά μας ως διαθέσιμα στοιχεία της «ακουσματικής εμπειρίας» στη συγκρότηση των σύγχρονων τεχνοπολιτισμών και των κουλτούρων διασκέδασης (βλ. Θεοδοσίου & Παπαδάκη 2019). Ο ήχος ως «συμβάν δόνησης», όμως, έχει διαταράξει τις «φαινομενολογικές» του διαστάσεις. Τα εργαστηριακά πειράματα που έχουν διεξαχθεί με το εύρος του δονητικού φάσματος – υπόηχοι, υπέρηχοι, μη-ακουσματικοί ήχοι – εισήγαγαν ερωτήματα και τεχνικές ανάλυσης για τις επιπτώσεις των μη-ακουστικών δονήσεων στη συμπεριφορά, στα συναισθήματα και στην ανθρώπινη χρονική αίσθηση (Goodman 2010, Schulze 2020). Η διερεύνηση της οντολογίας του ήχου τον έχει καταστήσει «αόρατο» στις αισθήσεις· έχει γίνει αντικείμενο μιας μηχανικής των κυμάτων που τα κάνει να αντηχούν σε συντονισμό με φασματικές περιοχές που κινούνται στα όρια των ανθρώπινων αισθητηριακών οργάνων. Αν δεχτούμε ότι η πρόκληση φόβου, η διαταραχή νεύρων, η απώλεια συνείδησης έχουν πολλαπλώς αποπειραθεί να αποτελέσουν τα κρυφά «χτυπήματα» για ασύμμετρες στρατιωτικές και κατασκοπευτικές επιχειρήσεις με όπλο τον «ήχο» (Goodman 2010, Bonnet 2016, Goodman, Heys & Ikoniadou 2019), τότε, στα πλαίσια των τεχνολογιών του ήχου, η εμπειρία του πραγματικού γίνεται δια-

κύβευμα μιας «θεωρησιακής αισθητικής» (speculative aesthetics, MacKay 2021), και μιας «ηχητικής μυθοπλασίας» (sonic fiction, Eshun 1998, Schulze 2020).

Αυτή η διαχείριση της υλικότητας του ήχου μπορεί να γίνει πιο εύκολα κατανοητή αν την εντοπίσουμε στο διαλεκτικό άνοιγμα που ευνόησαν οι μοντερνιστικοί πειραματισμοί μέσα από τη χρήση των τεχνολογικών καινοτομιών του 20^{ου} αιώνα. Όταν, για παράδειγμα, τη δεκαετία του 1950, ο Τζον Κέιτζ (John Cage) αναδιφούσε τα όρια του ήχου στον «ανηχικό θάλαμο» (anechoic chamber) – ένας χώρος σχεδιασμένος για να απορροφά πλήρως τις αντανάκλασεις των ηχητικών ή ηλεκτρομαγνητικών κυμάτων – και διαπίστωνε ότι το σώμα «άκουγε» τις κινήσεις των ίδιων του των οργάνων, συγχρόνως προετοιμάζε μια ολόκληρη θεώρηση και μια μουσικοακουστική τέχνη προσανατολισμένη στο χρονικό εφέ του ήχου (Latartara 2007, Brinkema 2011). «Από τα τέσσερα χαρακτηριστικά του ήχου, μόνο η διάρκεια (duration) περιλαμβάνει και τον ήχο και τη σιωπή», θα πει (Cage 1961: 63). Παρόμοια, όταν ο Μάρεϊ Σέιφερ (Murray Schafer) εισήγαγε την έννοια του *ηχοτοπίου* στη δεκαετία του 1960 – δηλαδή τη σύνθεση των ηχητικών κυμάτων όπως γίνεται αισθητή στον άνθρωπο, ως *περιβάλλον* – συγχρόνως ανέπτυξε τον ορισμό μιας ακουστικής οικολογίας, και μια ερμηνευτική της φανταστικής (ή παράγωγης) ηχητικής ατμόσφαιρας (βλ. Ernst 2016). Η κριτική επανανάγνωση των μοντερνιστικών εγχειρημάτων – τουτέστιν του *εντοπισμού* τους (και της συμμετοχή τους) στις διαδικασίες που τροφοδοτούν και επιταχύνουν τους σύγχρονους τεχνοπολιτισμούς – δεν είναι ξέχωρη από τη διερεύνηση των δυνατοτήτων των υπολογιστικών μηχανών: δηλαδή, από τη διερεύνηση της αυξημένης ικανότητας των τελευταίων να κωδικοποιούν πρακτικές και φαινόμενα σε μαθηματικές τιμές, και να τα ανάγουν στο ίδιο επίπεδο επικοινωνίας και διαχείρισης (Galloway 2012, Parisi 2013, Hookway 2014).

Τα ψηφιακά μέσα και δίκτυα προάγουν και επιταχύνουν τη διεπαφή μεταξύ των διαφορετικών «κατηγορημάτων», «οντολογικών σφαιρών» ή «συστημάτων», όπως είναι οι αισθήσεις, οι συσκευές αναπαραγωγής ήχου, η διάθεση, οι τεχνικές μουσικής σύνθεσης, οι δονήσεις, η εμπειρία του περιβάλλοντος. Έτσι, η διαχείριση του ήχου και της μουσικής από τα πληροφοριακά μέσα, αφορά πολλά περισσότερα από την πραγματιστική ενέργεια της μετατροπής ενός συνεχούς ακουστικού κύματος – ενός αναλογικού ή φυσικού σήματος – σε πληροφορία (βλ. Strachan 2017). Αυτή η μετατροπή έχει επιτρέψει την επεξεργασία του ηχητικού ή μουσικού συμβάντος με άλλες αισθητικές και συμβολικές περιοχές – όταν όλες είναι μεταφρασμένες σε δυαδικά ψηφία. Όπως θα πουν οι Τσάο και Στάντρινγκερ (Chow & Steintrager 2011: 7), «το αντικείμενο του ήχου, αν μπορεί να ονομαστεί έτσι, είναι πλέον μια σειρά από επ' άπειρα κωδικοποιήσιμες παραλλαγές, μια

σειρά όπου αυτό που είναι συγκεκριμένα ανθρώπινο (όπως ένας βήχας ή ένας αναστεναγμός), αρχειοθετούμενο και επαναχρησιμοποιούμενο σε θραύσματα, έχει γίνει φαιδρά περιττό – ή έχει μετατραπεί σε έναν απλό καταλύτη.» Ο θόρυβος, η ηρεμία, μια γνώριμη μελωδία, δύο όμορφα λόγια ή μια ανάσα γίνονται δυναμικά παλμικά ερεθίσματα για «συνθετικές αισθήσεις». Η εγγενής ανοιχτότητα του αισθητήριου στα ηχητικά κύματα ταυτίζει την εμπειρία της ακουστότητας με την αίσθηση του χρόνου, και ως εκ τούτου, με την εμπειρία του παρόντος. Δηλαδή, η δυνατότητα επεξεργασίας του ήχου σε υπολογιστικά περιβάλλοντα και συναρμογής του με άλλες δέσμες πληροφοριών, έχει επιτρέψει (και οιοει «αναγγέλλει») την αρχειοθέτηση του ιστορικού χρόνου και την επεξεργασία της ανθρώπινης εμπειρίας· ή με άλλα λόγια, την παραγωγή εναλλακτικών – φανταστικών ή παράγων – τρόπων βίωσης του χρόνου και του περιβάλλοντος.

Στις μέρες μας, το ενδιαφέρον για τα ψηφιακά μέσα έχει (εύλογα) μονοπωλήσει η «κυριαρχία» των κοινωνικών δικτύων. Οι νέες αγορές των «πλατφορμών» που προάγουν την αυτοδιαχείριση (self-management) της καλλιτεχνικής εργασίας από τον/την δημιουργό (Fuchs 2015), οι στιβάδες (stacks) πληροφοριών – τις οποίες επέτρεψαν να συσσωρευτούν και να καταστήσουν εφικτές για αλγοριθμική αξιοποίηση (Terranova 2014) – και η *Νέα Αισθητική* των άβαταρ και της εξατομικευμένης διαφοράς που εισήγαγαν (Causey 2016) – «ενός ατέρμονου πολυποικίλου σύμπαντος που καταφθάνει προ-ποσοτικοποιημένο σε διακριτά και ισόμορφα εικονίδια του Tumblr» (Mackay 2021: 56) – δεν είναι, και ίσως δεν ήταν ποτέ, *εξειδικευμένες μορφές* των ψηφιακών κουλτουρών αλλά επιτελεστικά προϊόντα που έχουν εξαπλωθεί σε όλο το εύρος του κοινωνικού. Τα κοινωνικά δίκτυα αποτελούν ήδη τις νέες οικονομικές, πολιτικές και αισθητικές «υποδομές» της εποχής μας (Lovink 2020), αλλά η διαπίστωση αυτή δεν θα πρέπει να μας εγκιβωτίσει στα μέσα ως τέτοια. Θα πρέπει να μας οδηγήσει σε έναν επιστημολογικό αναστοχασμό για τις κοινωνικές ερμηνευτικές που παραγνωρίζουν τη δυναμική των τεχνικών υποδομών· να μας οδηγήσει δηλαδή σε μια απορία για το κατά πόσο *κάθε* θεωρία θα πρέπει να είναι ενημερωμένη στο «ερώτημα της τεχνικής»· και για το αν η διαμεσολάβηση των κοινωνικών σχέσεων από τα κοινωνικά δίκτυα, κατέστησε αυτή την «έλλειψη» ορατή, και την επένδυση στο ερώτημα της τεχνικής αναγκαίο.

«Όταν αναμνήσεις και όνειρα, νεκροί και φαντάσματα μπορούν να αναπαραχθούν τεχνικά, είναι περιττές οι παραισθήσεις, τόσο των συγγραφέων όσο και των αναγνωστών», αναφέρει ο Κίτλερ (2005: 23), για να δώσει έμφαση στις νέες υποδομές που «εγκαινιάσε» ή καλύτερα, προσέθεσε ο ηλεκτρισμός. Γιατί, και ο Λόγος, με την φουκωική έννοια του όρου, δεν θα ήταν εφικτός χωρίς την μαζική αναπαραγωγή και ταχεία κυκλοφορία των κειμένων που κατέστησαν δυνατές οι «τεχνο-

λογίες αποθήκευσης γραφής» (ό.π. 215). Από τη μεριά μιας ερμηνευτικής των τεχνικών μέσων, έτσι, η έμφαση στον λόγο δεν οδηγεί παρά σε μια «μεταφυσική» – σε μια συστηματοποίηση «συμβολικών φαινομένων» που συγκροτούνται επιτελεστικά μέσα από τη ριζοσπαστική κυκλοφορία «νοηματοδοτούντων αρχείων» – τα κείμενα. Μια τέτοια συλλογιστική βέβαια δεν αποτελεί κάλεσμα προς μια τεχνοκεντρική ερμηνευτική· είναι όμως, πράγματι, ψηλάφηση ενός ορίζοντα μιας μη-ανθρωποκεντρικής ανθρωπολογίας· ή μιας «οντολογικής ανθρωπολογίας» (Ingold 2013, Boellstorff 2016, Holbraad & Pedersen 2017, Λαλιώτη 2021)· είναι ένα κάλεσμα «να αφήσουμε κατά μέρος τη φανταστική ιδανικότητα του κώδικα και να εστιάσουμε στην υλική ενσωμάτωσή του, διερευνώντας τους τρόπους με τους οποίους οι ίδιες οι πράξεις της ψηφιακής παραγωγής και εγγραφής επιτελούνται» (Λαλιώτη 2021: 111).

Πώς σκεφτόμαστε, τελικά, τις σχέσεις μεταξύ ψηφιακών τεχνολογιών και δικτύων, μουσικής και ήχου, σώματος και αισθήσεων; Πως θα αναλογιζόμασταν, για παράδειγμα, την ανάπτυξη μιας αρχαιολογίας των ηχοτοπιών – μιας βάσης δεδομένων με ανεξάντλητο αριθμό πολυποίκιλων «δειγμάτων» από περιβάλλοντα – παράλληλα με την ικανότητα για υπολογιστική επεξεργασία ηλεκτροακουστικών κυμάτων ως τεχνο-φυσικά συμβάντα – ήτοι για παραγωγή χρονοποιητικών συνθηκών; Πως θα φανταζόμασταν μια ανθρωπολογία στο μέλλον, αλλά και μια ανθρωπολογία του μέλλοντος;

Ομοίως, η ανάπτυξη της μουσικής βιομηχανίας στον 21^ο αιώνα συμβαίνει με την ενδυνάμωση της προσωπικής καλλιτεχνικής εργασίας και δε μπορεί να ιδωθεί ξέχωρα από την πληροφοριακή ανασυγκρότηση και συναρμογή διαφορετικών οντολογικών πεδίων. Η «μουσική τεχνολογία» έχει ενσωματωθεί στον προσωπικό υπολογιστή, και η διαδικτυακή επικοινωνία στις μουσικές πλατφόρμες και τα κοινωνικά δίκτυα. Ο «εκδημοκρατισμός» της παραγωγής και η επιχειρηματική αυτοδιαχείριση της εργασίας του ή της μουσικού έχει διευρυνθεί (Strachan 2017)· και η προώθηση του καλλιτεχνικού προϊόντος συμβαίνει κατά αντιστοιχία με τον τεχνοσημειωτικό συμβολισμό του γούστου, των συναισθημάτων, και της εμφάνισης – πλέον στο επίπεδο της μονάδας. Πως, λοιπόν, διερευνούμε την εξέλιξη των μουσικών ειδών (genres) και των καταναλωτικών κουλτουρών, όταν αυτές αναπτύσσονται στη βάση αλγοριθμικά συγκροτούμενων κοινών και συναισθηματικών ακροατηρίων (Gibbs 2011), κοινών αισθήσεων που «ανταλλάσσονται» και επικοινωνούνται μέσω τεχνολογικά διαχειρίσιμων ακουσματικών εμπειριών (Stefanou 2019); Τα κείμενα του παρόντος τόμου επιδιώκουν την διερεύνηση και την ανάδειξη αυτών των «συνάψεων» που δημιουργούνται από τις σχέσεις μεταξύ τεχνολογιών, δικτύων, μουσικής και σώματος.

Πιο συγκεκριμένα, ο Γούλφγκανγκ Ερνστ διερευνά το πώς η ανθρώπινη «χρονική αίσθηση» επηρεάζεται από την ανα-παρουσιαστική δύναμη των βάσει-σήματος και των βάσει-συμβόλων τεχνικών μέσων. Και η Βασιλική Λαλιώτη εντοπίζει τον προβληματισμό αυτόν σε ένα ανθρωπολογικό πλαίσιο, εξετάζοντας τις διαφορετικές χρονικότητες των ψηφιακών τοπιών μέσα από την επιτελεστικότητα των ψηφιακών (μουσικών) δράσεων. Ο Φρανσουά Μπονέ, εμβαθύνει στο ερώτημα του *πως παράγεται* η ακουσματική εμπειρία, και υποστηρίζει ότι κάθε ακρόαση δεν είναι παρά μυθοπλαστική ακρόαση «που λειτουργεί μέσα από ίχνη», και που συνεπάγεται «πάντα» μια «υπερεκτίμηση του ηχητικού» – δηλαδή έναν φετιχισμό· μια φυσιο-πολιτισμική πρόσδοση αξίας στην ακρόαση και στο ακουστό. Η ακουσματική εμπειρία, δηλαδή, λειτουργεί πάντα εντός μιας οικονομίας των ιχνών και των ερεθισμάτων, η οποία διαμεσολαβείται από πολλαπλά τεχνο-συμβολικά καθεστώτα. Με αυτή την έννοια, οι οπτικοακουστικές και οι ψηφιακές τεχνολογίες εισέρχονται σε αυτές τις αισθητηριακές και αντιληπτικές οικονομίες με το βλέμμα τους στην κωδικοποίηση τέτοιου τύπου ιχνών, χαρτογραφώντας και εντατικοποιώντας τες. Σε αυτό το πλαίσιο, η Κατερίνα Ταλιάννη εξετάζει τους ηχητικούς περιπάτους ως τεχνικά διαμεσολαβημένα ηχοτοπία, τα οποία εντός της καλλιτεχνικής πρακτικής, σχηματίζονται από τη συνένωση πολλαπλών πληροφοριακών στρωμάτων, μικτών πραγματικοτήτων και εικονικών τοπιών. Έτσι, στον βαθμό που υπάρχει μια εμπρόθετη δέσμευση στην κατανόηση αυτής της αντιληπτικής οικονομίας, δημιουργείται και ένας χώρος για μια κριτική αξιοποίηση των τεχνολογιών ώστε να δημιουργηθούν διαφορετικοί τρόποι μνημόνευσης της ιστορίας (και του μέλλοντος) των αστικών τοπιών. Ο Λέανδρος Κυριακόπουλος σκιαγραφεί την ιστορία της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής στην Ελλάδα, θέτοντας παρόμοια στο επίκεντρο τη δυνατότητα της «συνθετικής» αυτής ηχομουσικής σφαίρας να μεταφέρει μνημονικά ίχνη και να επιτρέπει την κυκλοφορία εικόνων του μέλλοντος διευκολύνοντας, τρόπον τινά, την βιούμενη εμπειρία της μητρόπολης, των κρίσεων και των τεχνοπολιτισμικών αλλαγών. Τέλος, ο Πέτρος Πετρίδης, διερευνά την αισθητοπολιτική παραγωγή της νοσταλγίας μέσω ενός μουσικού «αρχαιοφουτουρισμού» που την ιδεολογικοποιεί τροφοδοτώντας τα δίκτυα με εικόνες εχθροπάθειας, μισανθρωπίας και ενός ζοφερού παρόντος. Η μνήμη, εδώ, ούσα πλαστική γίνεται κατεξοχήν διακύβευμα των πολιτικών ενός μουσικού στιλ.

Τα κείμενα του παρόντος τόμου, λοιπόν, ενδιαφέρονται να κατανοήσουν αυτές τις σχέσεις μεταξύ εικονικών περιβαλλόντων και παράγωγων σχηματισμών του χρόνου μέσα από τον ήχο, τον θόρυβο, και τη μουσική. Συσχετίζουν τη δυτική μουσική παράδοση – μια έντονα σημασιολογική πολιτιστική τέχνη – με τις αλγοριθμικές οικονομίες και τις νέες οικονομίες ορατότητας των ψηφιακών πλατφορμών·

όπως εξίσου και με τις πρακτικές, τις πολιτικές και τις αισθητικές συνδηλώσεις που διαλεκτικά συνοδεύουν τις οικονομίες αυτές. Εξετάζουν τη δυνατότητα της αναπαραγωγής των ηχητικών ερεθισμάτων που στοχεύουν στην υποκειμενική εμπειρία του παρόντος, και τη σχέση αυτής της δυνατότητας με την πολιτιστική και τη δημιουργική βιομηχανία. Αλλά και αναδεικνύουν τις καλλιτεχνικές και πειραματικές εφαρμογές που στοχεύουν στον αναστοχασμό και την κριτική κατανόηση των αλλαγών που επιφέρουν οι δυνατότητες αυτές. Αν τα ψηφιακά μέσα αποτελούν πράγματι διεπαφές ανάμεσα σε διαφορετικές «κατηγορίες» και «οντολογίες», και η ακουσματική εμπειρία απαλείφει την απόσταση μεταξύ τεχνικής και αισθήσεων, τότε η διερεύνηση των σχέσεων μεταξύ ήχου, τεχνολογιών και σώματος καθίσταται στις μέρες μας κάτι παραπάνω από αναγκαία.

Σημειώσεις

1. Το σύνολο του παρόντος θεματικού τεύχους είναι αποτέλεσμα μεταδιδακτορικής έρευνας που χρηματοδοτήθηκε από το ΙΚΥ στα πλαίσια της Πράξης, «Ενίσχυση Μεταδιδακτόρων Ερευνητών/Ερευνητριών – Β κύκλος» (ΕΣΠΑ 2014-2020). Είμαι υπόχρεος στο τμήμα Μουσικών Σπουδών και τον τομέα «Εθνομουσικολογίας και Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας» του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών που με φιλοξένησε. Ευχαριστώ θερμά την Βασιλική Λαλιώτη και την εκδοτική επιτροπή του *Αυτόματου: Περιοδικό Ψηφιακών Μέσων και Πολιτισμού* για την εμπιστοσύνη που μου έδειξαν και την αδιάλειπτη υποστήριξη που μου παρείχαν.

2. Μεταδιδάκτορας ερευνητής, τμήμα Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ, leandrokyriakopoulos@gmail.com

Αναφορές

- Boellstorff, Tom. 2016. «For whom the ontology turns: Theorizing the digital real». *Current Anthropology* 57(4): 387-407.
- Bonnet, J. Francois. 2016. *The Order of Sounds: A Sonorous Archipelago*. Φάλαμουθ: Urbanomic.
- Born, Georgina. 2010. «Listening, mediation, event: Anthropological and sociological perspectives». *Journal of the Royal Musical Association* 135: 79-89.
- Brinkema, Eugenie. 2011. «Critique of silence». *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 22(2-3): 211-234.
- Cage, John. 1961. *Silence*. Μιντλτάουν: Wesleyan University Press.
- Causey, Matthew. 2016. «Postdigital performance». *Theatre Journal* 68(3): 427-441.
- Chow, Rey and Steintrager, A. James. 2011. «In pursuit of the object of sound: An introduction». *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 22(2-3): 1-9.
- Ernst, Wolfgang. 2014. «Temporalizing presence and 're-presencing' the past: The techno-traumatic affect». Στο *Timing of Affect: Epistemologies, Aesthetics, Politics*, 149-159. Ζυρίχη και Βερολίνο: Diaphanes.

- Ernst, Wolfgang. 2016. *Sonic Time Machines: Explicit Sound, Sirenic Voices, and Implicit Sonicity*. Άμστερνταμ: Amsterdam University Press.
- Eshun, Kodwo. 1998. *More Brilliant Than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*. Λονδίνο: Quartet Books.
- Fuchs, Christian. 2015. *Culture and Economy in the Age of Social Media*. Νέα Υόρκη: Routledge.
- Galloway, Alexander. 2012. *The Interface Effect*. Κέιμπριτζ: Polity Books.
- Gibbs, Anna. 2011. «Affect theory and audience». Στο *The Handbook of Media Audiences*, 251-266. Μάλντεν: Blackwell Publishing.
- Goodman, Steve. 2010. *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Μασαχουσέτη: The MIT Press.
- Goodman, Steve, Toby Heys και Eleni Ikoniadou (επιμ.). 2019. *Unsound – Undead*. Φάλαμουθ: Urbanomic.
- Holbraad, Martin, and Morten Axel Pedersen. 2017. *The Ontological Turn: An Anthropological Exposition*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.
- Hookway, Branden. 2014. *Interface*. Κέιμπριτζ και Λονδίνο: The MIT Press.
- Θεοδοσίου, Ασπασία και Ειρήνη Παπαδάκη. 2019. «Εισαγωγή». Στο *Πολιτιστικές Βιομηχανίες και Τεχνολογισμός: Πρακτικές και Προσκλήσεις*. Αθήνα: Νήσος.
- Ingold, Tim. 2013. «Anthropology beyond humanity». *Suomen Antropologi: Journal of the Finnish Anthropological Society* 38(3): 5-23.
- Kittler, Friedrich. 2005. *Γραμμόφωνο, Κινηματογράφος, Γραφομηχανή*. Αθήνα: Νήσος.
- Λαλιώτη, Βασιλική. 2021. «Επιτέλεση και (μετα)ψηφιακές οντολογίες: ένα σχόλιο από τη σκοπιά της ανθρωπολογίας». *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 157: 89-125.
- Lovink, Geert. 2020. «Η ιδεολογία των κοινωνικών μέσων». *Ουτοπία* 133: 49-62.
- MacKay, Robin. 2021. «Θεωρησιακή αισθητική». *Αυτόματων: Περιοδικό Ψηφιακών Μέσων και Πολιτισμού* 1(1): 53-62.
- Morton, Timothy. 2013. *Realist Magic: Objects, Ontology, Causality*. Άνν Άρμπορ: Open Humanities Press.
- Μπουμπάρης, Νίκος. 2003. «Αναλύοντας την ακουσματική εμπειρία: Προς μια πολιτισμική κοινωνιολογία του ήχου». *Επιστήμη και Κοινωνία* 10: 207-247.
- Πανόπουλος, Πάνος, και Ρίκου, Ελπίδα (επιμ.). 2018. *Φωνές/ Fonés*. Αθήνα: Νήσος.
- Parisi, Luciana. 2013. *Contagious Architecture: Computation, Aesthetics and Space*. Κέιμπριτζ και Λονδίνο: The MIT Press.
- Russolo, Luigi. 1968. *The Art of Noises*. Νέα Υόρκη: Pendragon Press.
- Schulze, Holger. 2020. *Sonic Fiction*. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Bloomsbury Publishing.
- Shapiro, Peter. 2000. «Introduction». Στο *Modulations- A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sound*, 2-7. Νέα Υόρκη: Caipirinha Productions, INC.
- Stefanou, Danae. 2019. «Listening for landscape in the age of platformisation». Στο *Music and Landscape / Soundscapes and Sonic Art (Studien zur Wertungsforschung, Band 62)*, 247-260. Βιέννη: Universal Edition.
- Stern, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Ντάραμ και Λονδίνο: Duke University Press.
- Strachan, Robert. 2017. *Sonic Technologies: Popular Music, Digital Culture and the Creative Process*. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Bloomsbury Publishing INC.
- Latartara, John. 2007. «Cage and time: Temporality in early and late works». *College Music Symposium* 47: 100-116.
- Taylor, D. Timothy. 2001. *Strange Sounds: Music, Technology and Culture*. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Routledge.
- Terranova, Tiziana. 2014. «Red stack attack! Algorithms, capital and the automation of the common». *Euronomade*. <http://www.euronomade.info/?p=2268>.

Χρονικοποιώντας την παρουσία και «ανα-παρουσιάζοντας» το παρελθόν: Το τεχνο-τραυματικό συναίσθημα¹

Wolfgang Ernst*

Περίληψη

Το άρθρο αναπτύσσεται με επίκεντρο την ανθρώπινη χρονική αίσθηση, υποστηρίζοντας ότι αυτή η αίσθηση επηρεάζεται σε μικρο-φυσιολογικό και νευρωνικό επίπεδο και διεγείρεται γνωστικά από το διευρυνόμενο χάσμα μεταξύ της πολιτισμικά οικείας έννοιας του ιστορικού χρόνου και της ανα-παρουσιαστικής δύναμης των βάσει-σήματος και βάσει-συμβόλων χρονικών μηχανών. Η βασική υπόθεση είναι ότι υπάρχουν τραύματα της χρονο-πραγματικότητας που δεν προέρχονται από την ατομική ή την κοινωνική αλληλεπίδραση, αλλά προκαλούνται στους ανθρώπους από το ίδιο το σοκ των τεχνικών μέσων.

Λέξεις κλειδιά: χρονικότητες των μέσων, αρχαιολογία των μέσων, ηχητικά μέσα, μουσικές τεχνολογίες, συναίσθημα.

* Καθηγητής Θεωριών Μέσων, Ινστιτούτο Μουσικολογίας και Σπουδών Μέσων στο Πανεπιστήμιο Humboldt του Βερολίνου, sekretariat-ernst@hu-berlin.de.

Temporalizing Presence and “Re-Presencing” the Past: The Techno-Traumatic Affect

Wolfgang Ernst*

Abstract

The paper focuses on the human temporal sense, arguing that this sense is affected on a micro-physiological and neuronal level and cognitively irritated by the widening gap between the culturally familiar concept of historical time and the re-presencing power of signal- and symbol-based time machines. The leading assumption is that there are tempo-real traumata which do not stem from individual or social interaction but are induced in humans by the technological media shock itself.

Keywords: media temporalities, media archaeology, sound media, music technologies, affect.

* Professor of Media Theories, Institute for Musicology and Media Studies at the Humboldt University Berlin, sekretariat-ernst@hu-berlin.de.

I. Προκαλούμενο-από-τα-μέσα συναίσθημα και τραύμα

Τραυματική μνήμη από τα τεχνολογικά μέσα

Εντός της φαινομενολογικής ανάλυσης της ανθρώπινης εμπειρίας της παρουσίας, η αρχαιολογική προσέγγιση των μέσων επικεντρώνεται στη μικρο-τεχνολογικά προκαλούμενη (ανα-)παρουσίαση. Οι τραυματικοί ερεθισμοί της χρονικής εμπειρίας δημιουργούνται μέσω της τριβής· από την διείσδυση της εμπράγματης χρονικότητας στη συμβολική τάξη του πολιτισμικού χρόνου. Τα χρονο-συναίσθηματα που προκαλούνται από τα μέσα, είναι χρονικά-καθοριστικά σαν σοκαριστικές κλιμακώσεις της αίσθησης του χρόνου. Είναι ισοδύναμα με την έννοια της *ακούσιας μνήμης* (*mémoire involontaire*) του Μαρσέλ Προυστ (*Marcel Proust*), που αναφέρεται μάλλον σε αυτό που είναι γνωστό στη μηχανική του ήχου ως «μικρής διάρκειας μεταβολές» – *κορυφές* (*transients*), παρά στην αφηγηματική εμπειρία. Σαν το *Μοτίβο* (*Leitmotiv*) στο *Αναζητώντας τον Χαμένο Χρόνο* του Προυστ, η χρονικά-καθοριστική ορμή (*momentum*) δείχνει τυχαία αλλά μπορεί να θεωρηθεί ως ενδεικτική μιας κρυμμένης χρονο-αίσθησης. Μια συγκεκριμένη θυμική αίσθηση χρονικότητας δημιουργείται από το μέσο καθαυτό· ενάντια σε κάθε ανθρωποκεντρική εμμονή, αυτό είναι το *πραγματικό* τεχνολογικό μήνυμα του μέσου. Τη στιγμή που ο Χέγκελ θεωρεί τη διαδικασία της αφομοιωμένης θύμησης ως τη διανοητική εσωτερικήυση του παρελθόντος (*Er-Innerung*) που υποστηρίζεται από τη συμβολική τάξη της ιστοριογραφικής αφήγησης, ο Βάλτερ Μπένγιαμιν (*Walter Benjamin*) επικεντρώνεται στην ακούσια μνήμη που κάνει την υποκειμενική αίσθηση της χρονικότητας να ενδορρήγνυται και να εξαρθρώνει την τακτοποιημένη έννοια της ιστορίας. Στο περίφημο δοκίμιο για *Το Έργο Τέχνης την Εποχή της Αναπαραγωγιμότητας του* (1936), επινόησε τον όρο «φυσικό σοκ» για την υποσυνείδητη αντίληψη της κινηματογραφικής εικόνας (*Benjamin 1969: 217-251*). Ξέχωρη από τη φωτογραφικά σταθερή στιγμή στο χρόνο, η συναισθηματική *ορμή* στη κινηματογραφική αλληλουχία των εικόνων είναι η χρονική κίνηση – κάτι που το φέρνει πιο κοντά στη φωνογραφική φωνή. Ενώ μια μεμονωμένη εικόνα μένει ακίνητη, ο ηχογραφημένος ήχος όχι.

Η «παρουσία» στον φευγαλέο της χαρακτήρα έχει αποδειχθεί από καιρό απρόθυμη να συλληφθεί από την επιστημονική έρευνα. Μπροστά στην αδιαπέραστη δυσκολία να ηχογραφούνται πρόσκαιρες πολιτισμικές εκφωνήσεις, οι ανθρωπιστικές σπουδές έχουν ως επί το πλείστον εστιάσει στα γραπτά κείμενα, όπως και οι μουσικοί έχουν εν πολλοίς εστιάσει στις νότες αντί για τον ήχο. Με την εμφάνιση των τεχνολογιών εγγραφής σημάτων όπως της φωτογραφίας, του φω-

νογράφου, του κινηματογράφου, της μαγνητικής ταινίας και πρόσφατα της ψηφιακής ηχογράφησης, όμως, τα τεχνικά μέσα επιτρέπουν την «αρχαιοθέτηση της παρουσίας», έχοντας οδηγήσει σε μια απροσδόκητη διάθεση μικρο-χρονικοτήτων τόσο για εμπειρία όσο και για ανάλυση – χρονικές μετακινήσεις, και χειρισμούς του χρονικού άξονα. Υπάρχουν ορισμένοι τρόποι που προκαλούνται από τα μέσα για την αναδημιουργία της παρουσίας, για «ανα-παρουσίαση» (Sobchack 2011: 323-333), οι οποίοι – ενώ φαινομενικά έχουν ενσωματωθεί ομαλά στην καθημερινή πολιτισμική πρακτική – εξακολουθούν να οδηγούν σε αντιληπτικά σοκ που το πολιτισμικό ασυνείδητο δεν έχει ακόμα πλήρως αφομοιώσει.

Λόγω της μέχρι πρότινος φευγαλέας φύσης του αντικειμένου της, η μελέτη της παρουσίας έχει καταστεί αδιαχώριστη από τη μελέτη των μέσων εγγραφής της, τα οποία ως εκμαγεία σχηματοποιούν την ανθρώπινη εντύπωση της παρουσίας: τα αναλογικά μέσα εγγραφής σήματος και πιο πρόσφατα τα (βάσει-DSP) ψηφιακά μέσα επεξεργασίας σήματος, διαθέτουν μια ειδική δύναμη να αφυπνίζουν την συναισθηματική εμπειρία του χρόνου. Η τεχνολογία ηχογράφησης έκανε για πρώτη φορά εφικτή την αποθήκευση, την επανάληψη, και τον χειρισμό της παρουσίας. Έτσι, μια διαφεύγουσα στιγμή – το φυσικό σήμα – έγινε αντικείμενο που θα μπορούσε να αναπαραχθεί και να αναλυθεί.

Το παραδοσιακό κειμενικό αρχείο έχει τεθεί υπό αμφισβήτηση τεχνολογικά από τα μη-αλφαβητικά μέσα καταγραφής, αρχής γενομένης από την φωτογραφία και τον φωνογράφο, όχι για την απλή «αρχαιοθέτηση» της παρουσίας στη συμβολική της λειτουργία μόνο, αλλά επειδή αποκατέστησε την παρουσία στο συναισθηματικό, βάσει-σήματος επίπεδο της αντίληψης. Οι διαφορετικοί τρόποι αποθήκευσης, δηλαδή, έχουν οδηγήσει σε διαφορετικούς τρόπους αποκατάστασης της παρουσίας τόσο στην ατομική όσο και στη συλλογική μνήμη. Συλλογές από καταγεγραμμένους ήχους και οπτικές εντυπώσεις αναδύονται ταχέως σε ζωτικά αρχεία της πολιτισμικής μνήμης. Με το βλέμμα στους τρόπους που αρχειοθετείται ή/και επιτυγχάνεται η παρουσία, τόσο στην ανθρώπινη νόηση όσο και τα τεχνολογικά μέσα, μια αντίστροφη εκδοχή έρχεται στο προσκήνιο: το φαινόμενο όπου τα μέσα αποθήκευσης να αναδημιουργούν το συναισθημα της παρουσίας στην ανθρώπινη αντίληψη του χρόνου. Με αυτόν τον τρόπο, η ανάλυση στρέφει τον φακό της στο ενδιάμεσο του τεχνολογικού και του φαινομενολογικού πεδίου.

Η έννοια της τεχνο-τραυματικής παρουσίας αναφέρεται στη συγκεκριμένη σύζευξη μεταξύ μαρτυρίας και μέσου, και πιο γενικά στην ανα-παρουσίαση ως το χρονικό εφέ που προκαλείται από τις τεχνολογίες καταγραφής σήματος και επεξεργασίας πληροφοριών. Η βασική υπόθεση είναι ότι η συμβολική ή η τεχνική εγγραφή της τραυματικής χρονικής εμπειρίας όχι μόνο προσκολλάται σε συγκεκρι-

μένες ιστορικές καταστάσεις όπως πόλεμοι ή δυστυχήματα αλλά και θεμελιώνεται εντός της τεχνικότητας των μέσων εξαρχής. Οι μέθοδοι που αναπτύσσονται στις παραδοσιακές σπουδές του τραύματος διαφέρουν από την τεχνο-τραυματική έρευνα που εφαρμόζει η αρχαιολογία των μέσων. Εκεί όπου μελέτες σαν του Τόμας Ελσαέσε (Thomas Elsaesser), *Terror and Trauma*, εστιάζουν στις τραυματικές μνήμες του Ολοκαυτώματος και τις μετα-τραυματικές τους μεταμορφώσεις στα δημόσια επιτελεστικά μέσα (ιδίως στις μεταπολεμικές γερμανικές ταινίες), η προσέγγιση της αρχαιολογίας των μέσων μετατοπίζει την προσοχή σε ένα ακόμη πιο θεμελιώδες επίπεδο λειτουργικότητας, επικεντρώνομενη στα τραυματικά συναισθήματα ως αδιαμεσολάβητες εκφάνσεις των ίδιων των τεχνολογικών τους προϋποθέσεων. Όταν συζευγνύονται με την ανθρώπινη αίσθηση, οι ηλεκτρονικές και αλγοριθμικές λειτουργίες των μέσων οδηγούν σε συγκεκριμένες χρονικότητες. Από το φωτογραφικό *punctum* του οποίου η συναισθηματική χρονική δεικτικότητα αποτελεί άμεση εκδήλωση των φωτοευαίσθητων χημικών, ή το πολιτισμικό σοκ που προκαλούνταν με τις πρώτες ηχογραφήσεις και τις αναπαραγωγές φωνών με τον φωνογράφο του Έντισον (Edison), στη μοντελοποίηση της ανθρώπινης απώλειας συνείδησης σύμφωνα με το δυαδική μηχανιστική λογική – όπως ονομάστηκε από τον Ζαν Λακάν (Jacques Lacan) – οι τραυματικοί ερεθισμοί των ήδη μορφοποιημένων πολιτισμικών αισθήσεων της χρονικότητας πηγάζουν από την τεχνολογική συνθήκη.

Παραδοσιακή και μεταανθρώπινη κατανόηση του συναισθήματος

Η αρχαιολογία των μέσων περιγράφει μη-λογοθετικές πρακτικές στα πλαίσια του τεχνο-πολιτισμικού αρχείου, ενώ η φαινομενολογία των μέσων αναλύει το πως τα φαινόμενα από διάφορα μέσα εμφανίζονται στον ανθρώπινο γνωστικό μηχανισμό, δηλαδή, στο μυαλό και τις αισθήσεις (βλ. Jakobsen 2010). Ο Ντελέζ (Deleuze) θεωρεί το θυμικό ως το γίνεσθαι μη-ανθρώπινο των ανθρώπων αναγνωρίζοντάς το ακριβώς ως μια τεχνολογική λειτουργία (Angerer 2007: 33). Μια τέτοια θεώρηση είναι πράγματι τεχνο-τραυματική: Ο Μορίς Μπλανσό (Maurice Blanchot) ερμηνεύει το κίνητρο των Σειρήνων στην Οδύσσεια του Ομήρου, στη τραυματική εμπειρία από την ομορφιά της ανθρώπινης φωνής όταν αυτή βγαίνει από τέρατα. Τέτοιου τύπου ηχητικά σήματα και οι σύγχρονες εκδοχές τους (οι τεχνητές φωνές) αποτεινόνται στο ανθρώπινο νευρικό σύστημα απευθείας – μια αίσθηση «που υπάρχει αυτή καθαυτή και αποκαλύπτει μια κατάσταση του γίνεσθαι μη-ανθρώπινο» (Colombat 2001: 216).

Η κυβερνητική υπόθεση της από κοινού αυθεντικότητας της επεξεργασίας σήματος σε ζώα και μηχανές (βλ. Wiener 1948), οδήγησε σε συστήματα ανθρώπου-μηχανής τα οποία επέκτειναν τη λειτουργία του αυτορρυθμιζόμενου ελέγχου των οργανισμών, ώστε να τον προσαρμόσουν σε νέα περιβάλλοντα συμπεριλαμβάνοντας εξωγενή στοιχεία. Αυτό αφορά και τη χρονική σύζευξη ανθρώπων και χρονο-τεχνολογιών. Άπαξ και η ανθρώπινη αίσθηση συν-δεθεί σε ένα τεχνικό μέσο, καθίσταται υποκείμενη στις τεχνολογικές του χρονικότητες. Το προ-χειρό (το χαϊντεγκεριανό *Zuhandenheit*) των νέων τεχνολογιών του χρόνου όχι μόνο διαμορφώνει αλλά και ενεργοποιεί τη χρονική συνείδηση. Αυτή η συναισθηματική χρονικότητα είναι διαφορετικού είδους από τον καλά-προσδιορισμένο λογοθετικό διαχωρισμό μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, πραγματικότητας και ιστορίας. Το χρονικό θυμικό συνδέεται με το λακανικό «πραγματικό», όπως μια χρονοπραγματικότητα (temporeality) με την καθαυτή ποιότητα χρόνου της.

Η μικρο-χρονική ορμή

Η υλιστική κατανόηση των συναισθηματικών καθεστώτων σε μεγάλο βαθμό προέρχεται από τη φυσιολογία και την πειραματική ψυχολογία του 19ου αιώνα με την πληθώρα των επιστημονικών και πειραματικών της μετρήσεων στις βαθιά ενσωματωμένες στο σώμα της αντίληψης δυνατότητες. «Με άλλα λόγια, υπάρχει και μια πλευρά της αρχαιολογίας των μέσων στην έννοια του θυμικού» (Parikka 2012: 30).

Από την εμφάνιση της φωτογραφίας (το πρώτο τεχνικό μέσο με τη νεότερη έννοια), η ικανότητα των τεχνολογιών επεξεργασίας σήματος να επηρεάζουν τις αισθήσεις και να ενεργοποιούν την παρουσία, μειώνει την απόσταση που ήταν ανέκαθεν προϋπόθεση της ιστορικής έρευνας προς όφελος της μνημονικής αμεσότητας – του «ηλεκτρικού» σοκ. Οι τεχνολογικά προκληθείσες μικρο-συναισθηματικές στιγμές κλιμακώθηκαν με τη διάρρηξη ανάμεσα στη μηχανική κινηματογράφηση και τις ηλεκτρονικές (αναλογικές) εικόνες: «Στο φιλμ, ο εγκέφαλος δεν “συμπληρώνει” τις εικόνες στην οθόνη – συμπληρώνει την κίνηση μεταξύ των εικόνων. Με την τηλεόραση, ο εγκέφαλος πρέπει να συμπληρώσει (ή να ανακαλέσει) το 99.99 τοις εκατό της εικόνας σε κάθε δεδομένη στιγμή, αφού δεν υπάρχει ποτέ πλήρης εικόνα στην οθόνη» (Schwartz 1974: 16). Η «κάθε δεδομένη στιγμή» έτσι καθίσταται δεδομένα-χρόνου (time-data). Αυτό ανταποκρίνεται στον ορισμό που δίνει η Καρούθ (Caruth) στο τραύμα ως κενό (lacuna, σε αντίθεση με τη φροϋδική «επιθυμία»). Η απουσία μικρο-χρονικοποιείται προς το χρονο-πραγματικό.

«Ενώ η έννοια της καθαυτής πληροφορίας υπαινίσσεται τη δυνατότητα της αποθήκευσης και της ανάκτησης (όπως στην τεχνολογία υπολογιστών), στην τηλεόραση, η αίσθηση αυτής της αποθήκευσης είναι μια κατά βάση ξένη έννοια [...] Οι επαναχρησιμοποιούμενες εικόνες [...] υπονομεύουν την απήχηση του “ζωντανού” και του στιγμιαίου στην οποία στηρίζονται οι ειδήσεις» (Doane 1990: 226).

Δεν είναι ο χρόνος ως γενικός όρος αυτός που επηρεάζει το υποκείμενο· είναι η τυχαιότητα του χρόνου που είναι η μορφή ή καλύτερα η *δύναμη* (dynamis) του συναισθήματος – διαφορετική από τη χωρική διάρκεια. Το συναίσθημα δεν είναι μόνο ένας τρόπος της χρονικής εμπειρίας, αλλά μια ριζοσπαστικά χρονικά-καθοριστική μορφή αίσθησης. Σύμφωνα με τον Μπράιαν Μασούμι (Brian Massumi), το συναίσθημα προηγείται της συνείδησης κατά την ανθρώπινη επεξεργασία-σήματος, όπως διαφαίνεται μέσω του εντοπισμού ενός ηλεκτρικού παλμού στο δέρμα (Barker 2012: 87). Ένα διασπαστικό κενό λαμβάνει χώρα μεταξύ του συναισθήματος και της συνειδητής (στοχαστικής) αντίληψης ενός και του αυτού μικροσυμβάντος, με αποτέλεσμα μια συναισθηματική/ γνωστική ασυμφωνία – η τραυματική χρονο-ορμή. Για τον Μασούμι, το «απών μισό-δευτερόλεπτο» δεν είναι έλλειψη, αλλά πλεονασμός: «Η παρελθοντικότητα ανοίγεται σε ένα μέλλον, αλλά χωρίς ένα παρόν που μπορεί να το μνημονεύσει. Διότι το παρόν χάνεται με το μισό-δευτερόλεπτο που λείπει· περνάει πολύ γρήγορα για να γίνει αντιληπτό· στην πραγματικότητα, πολύ γρήγορα για να έχει συμβεί» (Massumi 1996: 224). Το χρονο-πραγματικό εκδηλώνεται καθαυτό στο χρονικά-καθοριστικό πεδίο. Η συναισθηματική εμπειρία του παροδικού παρόντος και παρελθόντος είναι καταστατική της νεωτερικότητας, η οποία σύμφωνα με τον Σαρλς Μπωντλαίρ (Charles Baudelaire) βιώνεται σαν φευγαλέα, εκρηκτική και ενδεχομενική (βλ. Uricchio 2004: 123) – ακριβώς με τον τρόπο που βρίσκει εφαρμογή και στα ηλεκτρονικά κυκλώματα.

Στο αποσπασματικό του κείμενο *Current of Music*, ο Τέοντορ Αντόρνο (Theodor W. Adorno) περιγράφει την «ραδιοφωνική φωνή», και το έντονο αίσθημα της άμεσης παρουσίας που δημιουργεί. «Μπορεί να κάνει το ραδιοφωνικό συμβάν να φαίνεται πιο παρών ακόμα και από το ζωντανό συμβάν» (Adorno 2006: 120) – μια μορφή υπερ-παρουσίας όπου στην εποχή της ψηφιακής επεξεργασίας σήματος την διαδέχεται ο πραγματικός-χρόνος (real-time): «Αυτό το αίσθημα παρουσίας αναπόφευκτα σημαίνει και ένα αίσθημα αμεσότητας. Δεν υπάρχει κενό και καμία διαμεσολάβηση μεταξύ του χρόνου που κάτι συμβαίνει και του χρόνου που το ακούς» (ό.π.).

Ο Χέρμαν βον Χέλμχολτς (Hermann von Helmholtz) εντόπισε πως ο χρόνος εκτέλεσης (η ταχύτητα διάδοσης) των σημάτων στα κινητήρια νεύρα ενός βατρά-

χου φτάνει τα 24 μέτρα ανά δευτερόλεπτο. Αυτή η ταχύτητα θυμίζει εκείνο το πρόβλημα συγχρονισμού στους ανθρώπους, όπου η τεχνική οπτικοακουστική συγχρονικότητα αποβαίνει ερεθισμός όταν συγκρίνεται με τους φυσικούς χρόνους εκτέλεσης σήματος στην πραγματική φύση (Sander 2008: 292): ένας κεραυνός φαίνεται αμέσως σε σχέση με το άκουσμα της συνοδευόμενης βροντής. Διότι στο χρονικό πεδίο της ανθρώπινης αντίληψης, όπως θα βρει πειραματικά η ψυχολόγος των μέσων Χέρθα Στερμ (Hertha Sturm), η καθημερινή αντίληψη περιλαμβάνει πάντα μια μικρή χρονική καθυστέρηση της απόκρισης, η οποία ενέχει ένα είδος εσωτερικής ομιλίας («subvokales Ansprechen», Sturm 1984: 61), σε αντίθεση με τα ηλεκτρονικά μέσα που εξαναγκάζουν το κοινό τους σε άμεση συναισθηματική προσοχή. Οι άμεσες διεπαφές των μέσων αποστερούν από τους ανθρώπους τη φυσική τους δυνατότητα για μια υστερόχρονη αντίληψη (Sturm 1991: 55). Τι συμβαίνει σε αυτό το μισό-δευτερόλεπτο, τα πάντα ή τίποτα; Η ηλεκτρονική αμεσότητα, το σχεδόν απών μικρο-χρονικό κενό, είναι συγκρίσιμο με τον στοιχειώδη «χρόνο της μη-πραγματικότητας» (Norbert Wiener) στη ψηφιακή εναλλαγή μεταξύ μηδέν και ενός (βλ. Pias 2009). Υπάρχει μη συγχρονικότητα στην επεξεργασία σήματος του χρόνου όσον αφορά τους ανθρώπους από τη μία πλευρά και τις ηλεκτρονικές μηχανές από την άλλη, μια διαφορά στην καθυστέρηση φάσης (phase delay) της μεταφοράς σήματος μεταξύ τεχνολογίας και ανθρώπινης φυσιολογίας. Αλλά ο οιονεί-τεχνολογικός συγχρονισμός μπορεί να εντοπιστεί και στην ανθρώπινη νευροεπεξεργασία, σαν ένα είδος χρονο-μηχανικής. Αυτό που φέρεται να διεγείρεται στον προμετωπιαίο φλοιό του εγκεφάλου είναι η προληπτική δραστηριότητα, η οποία δεν είναι μια απλή αντίδραση σε εισερχόμενες εντυπώσεις, αλλά τείνει χρονο-καθοριστικά στην προσμονή (παρόμοια με τη διαφορά μεταξύ «ζωντανής» (live) και «σε-πραγματικό-χρόνο» (real-time) μετάδοσης σήματος στα επικοινωνιακά μέσα).

Προκαλούμενο-από-τα-(μαζικά)-μέσα «τραύμα»

Ας ορίσουμε το τραύμα στο παρόν πλαίσιο ως το είδος του σοκ στην χρονική εμπειρία που δεν έχει ακόμα ή δε μπορεί να αφομοιωθεί μέσω της όποιας ομαλής απομνημόνευσης, και δε μπορεί να περιληφθεί από τον ιστορικό λόγο (την αφηγηματική σειρά του διαδοχικού χρόνου). Το τραύμα σύμφωνα με τον Σίγκμουντ Φρόυντ (Sigmund Freud) αναφέρεται στις εξωτερικές διεγέρσεις που είναι αρκετά δυνατές ώστε να διασπάσουν την εσωτερική προστασία από τα ερεθίσματα («Reizschutz», Freud 1999: 29). Στο επίπεδο της λεγόμενης «συλλογικής μνήμης»,

τότε, η συμβολική τάξη της ιστορίας καθίσταται ανίκανη να προστατεύσει τον λόγο απέναντι σε χρονικά συναισθήματα που τον ανταγωνίζονται μέσα από τους δικούς τους αφηγηματικούς τους επανακαθορισμούς. Η εμφάνιση των σπουδών τραύματος δεν έχει συσχετιστεί μόνο με την ψυχανάλυση των αρχών του 20ου αιώνα, αλλά και με την ίδια την κουλτούρα των μέσων. Το τραύμα είναι μια από τις βασικές εμπειρίες του τεχνοπολιτισμού, αφού τα χαρακτηριστικά που τον καθορίζουν είναι η διάρρηξη του χρόνου και του χώρου. Επίσης, τα τεχνικά επικοινωνιακά και αποθηκευτικά μέσα χρησιμεύουν πλέον «ως ο κύριος τόπος για την αναπαράσταση, την επιβεβαίωση ή μέχρι πραγματικά και την παραγωγή του τραύματος σε παγκόσμια κλίμακα» (Mousoutzanis 2010: xvii).

Στις σπουδές τραύματος, οι παύσεις και οι διακοπές στην ηχογραφημένη ομιλία αντιμετωπίζονται ως συμπτώματα – συμπτώματα που αναγνωρίζονται πολύ καλύτερα από υπερ-ευαίσθητα και βάσει-DSP λογισμικά ακουστικής ανάλυσης παρά από ανθρώπους ψυχαναλυτές. Από την οπτική της αρχαιολογίας των μέσων, ομιλία και παύσεις αποτελούν ισοδύναμες μορφές σημάτων. «Μια σειρά από τελείες [...] υποδεικνύουν την παύση στην ομιλία» (Anderson 2004: 18). Η *πραγματική* ακούσια μνήμη αρθρώνεται ως τέτοια αρχαιο-λογικά (no speech/ *logos*) από τη σιωπή ως χρονικό διάστημα. Σήμερα – στην εποχή της ψηφιακής ηχογράφησης και επεξεργασίας –, δεν εμφανίζεται πια «θόρυβος» (τραυματικές εισβολές του πραγματικού) στην ηλεκτρονική μουσική (Riis 2012).

«Η ίδια η φύση και η λειτουργία των νέων μέσων αναπαράγουν την εμπειρία του τραύματος, με την έννοια ότι παράγουν νέους τρόπους εμπειρίας του χώρου και του χρόνου που προσομοιάζουν τη δομή του τραύματος [...] Οι σύγχρονες τεχνολογίες μέσων χρησιμεύουν ως ο σημαντικότερος τόπος όπου το σημερινό τραύμα όχι μόνο παρίσταται στη μαρτυρία αλλά στην πραγματικότητα παράγεται και εγγράφεται ως τραυματικό εξαρχής» (Mousoutzanis 2010: 173).

Στη φιλοσοφία της χρονικότητας του Μερλώ-Ποντύ (Merleau-Ponty), ένα συμβάν στον χρόνο *χρειάζεται μια μαρτυρία για να υπάρξει*: δηλαδή, χρειάζεται να επικυρωθεί συναισθηματικά ως μικρο-τραυματική ανα-παρουσίαση του δράματος του εντροπικού παρελθόντος. Το *Alan's Psychedelic Breakfast* των Pink Floyd, ως δημιούργημα του στούντιο, αρχίζει να υπάρχει μόνο τη στιγμή που ο ακροατής ή η ακροάτρια αναπαράγει την ηχογράφηση. «Ακόμα και αν μια ηχογράφηση κυκλοφόρησε 30 χρόνια πριν, θα βρίσκεται εκτός της αντιληπτικής και χρονικής μας σφαίρα μέχρι να φτάσει στα αυτιά και το μυαλό μας» (Dijck 2009: 109). Η καθυστέρηση (μεταφοράς) στην ηχογράφηση (latency) θυμίζει τη διαφορά μεταξύ των διανοητικών χρονικοτήτων και της έννοιας του γραμμικού χρονολογικού χρόνου (της ιστορίας ως αφήγηση) – *μια γνωστική-(«ιστορική»)-συναισθηματική (προκαλούμενη-από-τα-μέσα) δυσαρμονία* (Elsaesser 2007: 198f).

II. Ηχητικοί ερεθισμοί της ανθρώπινης αίσθησης της παρουσίας

Από τις αναλογικές στις ψηφιακές χρονικότητες των ηχητικών μέσων

Με την αρχαιολογική προσέγγιση των μέσων (την εμπειριστατωμένη ανάγνωση της τεχνολογίας με όρους υλισμικού, εγγραφής σήματος και συμβολικού λογισμικού) αναδεικνύεται μια ορισμένη ανακολουθία στην ανάλυση του τραύματος: ο ερεθισμός της χρονολογικής και αυτοβιογραφικής χρονικής τάξης να μειώνεται υπέρ της υποκειμενικής αμεσότητας. Αυτή η αμεσότητα γίνεται ιδιαίτερα εμφανής στη φωνογραφική ορμή.

Υπάρχει μια στενή αντιστοιχία μεταξύ του μη-αναπαραστάσιμου Λακανικού *πραγματικού* και της φυσιολογίας της φωνής ως φωνογραφική ηχογράφηση. Η απο-σωματοποιημένη φωνή έχει βρεθεί στο επίκεντρο της μηχανικής, ψυχαναλυτικής και ιστοριογραφικής ανάλυσης, ιδιαίτερα ως προς την ικανότητά της να αφυπνίζει μια αίσθηση οξυμένης παρουσίας (σε σύγκριση με τα γραπτά αρχεία). Στο μεγαλύτερο μέρος της δυτικής παράδοσης, η *παρουσία* έχει θεωρηθεί ως αναπόφευκτα φευγαλέα, μια απειροελάχιστα ασύλληπτη χρονική ορμή· η ανθρώπινη φωνή ειδικότερα έχει ενσωματώσει και έχει χρησιμοποιηθεί ως αλληγορία για αυτό το *tempus fugit της εμπειρίας της παρουσίας*. Ένα από τα πρώτα άρθρα εφημερίδας που ανακοίνωνε τη δημιουργία του δίσκου γραμμοφώνου από τον Εμίλ Μπερλινέρ (Emile Berliner), ξεκινούσε με το σχόλιο πως ο μετέωρος λόγος επιτέλους «φυλακίστηκε» από τη νέα τεχνολογία ηχογράφησης καθιστώντας τον όχι μόνο αναπαράξιμο για αισθητικούς ή γραφειοκρατικούς λόγους, αλλά και προσιτό στην επιστημονική ανάλυση της ομιλίας σε ένα μικρο-επίπεδο του σχηματισμού του που – διαφορετικού από τις ανθρώπινες φυσιολογικές επιλογές απομνημόνευσης της υστερόχρονης παρουσίας – μόνο τα μέσα μέτρησης θα μπορούσαν να συλλάβουν, να καταγράψουν και έτσι να καταστήσουν διαχειρίσιμο στον άξονα του χρόνου. Η σκοτεινή πλευρά σε αυτή τη διεύρυνση των ερευνητικών πεδίων όσον αφορά τους ανθρώπους, είναι πως με αυτή τη δυνατότητα επέρχεται η τραυματική εμπειρία του ότι η φωνή διατηρείται σαν ένα απο-σωματοποιημένο συμβάν.

Ήταν σοκ για τη δυτική μεταφυσική ότι το εφέ της παρουσίας μπορεί να προέρχεται από το τεχνολογικό αρχείο και αυτό να επηρεάζει την πολιτισμική σύλληψη του χρόνου. Η δυνατότητα της αυθαίρετης, τεχνητής χειραγώγησης του χρονικού άξονα οδηγεί σε προκαλούμενα-από-τα-μέσα σοκ που συνεχώς αναδιαμορφώνουν την επιστημολογία της παρουσίας, ιδιαίτερα μέσα από τα «ηχητικά» αρχαιακά μέσα.² Σε πολλές συζητήσεις του θυμικού ως αισθητικό-επιστημικό σχήμα

σε ψυχαναλυτικές, χρον(οπραγμα)τικές και τεχνολογικές διαστάσεις, η ηχητική διάσταση λείπει σχεδόν εξολοκλήρου, ευνοώντας το οπτικό τεκμήριο.³ Ο Ρόλαν Μπαρτ (Roland Barthes) έχει αναλύσει την ορμή (*punctum*) στην αντίληψη μιας φωτογραφίας από το παρελθόν, όπως αντιτίθεται στο διανοητικό γνωστικό *studium* που αφορά τη συγκειμενοποίησή της στην ιστορία: Το «αυτό πραγματικά υπήρξε» είναι η συναισθηματική παρουσία του παρελθόντος. Υπάρχει μια στιγμιαία συναισθηματική συνείδηση κατά την προβολή μιας φωτογραφίας (Barthes 1993: 55). Ό,τι σχετίζεται με το οπτικό καθεστώς εδώ, είναι στην ουσία αυτό που ο Μάρσαλ Μακλούαν (Marshall McLuhan) ονόμασε κάποτε «ακουστικό χώρο». Εάν τα αρχεία του οπτικού τεκμηρίου (φωτογραφία, κινηματογραφικά καρέ) αναπαριστούν ένα στατικό αρχείο (ως διάρκεια), η ηχώσφαιρα του ηχογραφημένου ήχου και των ηλεκτρικών κυκλωμάτων υποστηρίζει επεξεργάσιμες χρονικότητες. Και μπορεί η ψηφιοποίηση των πηγών ήχου από το αναλογικό αρχείο να συμβαίνει σχεδόν απαρατήρητα στο επίπεδο της διεπαφής χρήστη (*interface*) και τις καθημερινές πρακτικές των μέσων, είναι όμως ουσιαστικής σημασίας να επιστημάσουμε τη βαθιά διάρρηξη που υποσυνείδητα λαμβάνει χώρα όταν ποιότητες όπως η αναλογική «ζωντανή» (*live*) μετάδοση αντικαθίσταται από την «σε-πραγματικού-χρόνου» (*real-time*). Στην τελευταία περίπτωση, οι υπολογιστικοί μηχανισμοί δημιουργούν υπέρ-μικρά ενδιάμεσα αρχεία που ομοιάζουν με παρουσία, στο στενό χρονικό διάστημα αυτού που από άποψη φυσιολογίας μετράει ως παρουσία. Από τη στιγμή που το δεικτικό σήμα γίνεται ψηφιακά επεξεργάσιμο, η αυθεντικότητά του αμφισβητείται. Σε αυτό το σημείο, η ακουστική, η προφορική ακόμα και η μουσική εμπειρία αποτελούν προνομιακό πεδίο ανάλυσης. Ενώ πρόσφατες έρευνες μας λένε ότι το συγκεκριμένο φωνητικό αλφάβητο του οποίου κάνουμε χρήση σήμερα, εφευρέθηκε για να καταγράψει, να αποθηκεύσει και να μεταδώσει την μουσικότητα της ποιητικής φωνής του Ομήρου (Powell 1991), στις μέρες μας ένα διαφορετικό είδος αλφαβήτου κυριαρχεί στις περισσότερες επεξεργασίες πολιτισμικής επικοινωνίας – ο ψηφιακός κώδικας. Η μετατροπή της ηχογράφησης από αναλογική σε ψηφιακή δεν είναι απλά ένας ακόμη τρόπος πολιτισμικής μνήμης αλλά μια δραματική μεταμόρφωση της ουσίας της. Για τον λόγο αυτό, η αλγοριθμική ανα-παρουσίαση χρειάζεται λεπτομερή διερεύνηση τόσο από τις θεωρίες των μέσων όσο και από τις θεωρίες του πολιτισμού. Κατά ειρωνικό τρόπο, μέσα από τη μετατροπή αναλογικού-σε-ψηφιακού ή τη *δειγματοληψία* (*sampling*), η συμβολική τάξη – πρότερα αναπαριστώμενη από το κειμενικό αλφάβητο – επιστρέφει με μαθηματικές μορφές (τους αλφαριθμητικούς αλγόριθμους), απαιτώντας μια ανανεωμένη γραμματολογία για τη θεωρία και την πρακτική της «αρχαιοθέτησης της παρουσίας.» Η ψηφιοποίηση της αρχειοθετημένης

παρουσίας όχι μόνο χρίζει μια προσεκτικής ανάγνωσης του αντίκτυπου που έχει στις μικρο-χρονικές εφαρμογές αλλά ενδεχόμενα μας οδηγεί σε έναν επαναπροσδιορισμό του *Αρχείου σε Κίνηση* καθαυτού (βλ. Røssaak 2010).

Ακουσματικές χρονικότητες των μέσων ως ερεθισμοί παρουσίας

Ένα πρωταρχικός συναισθηματικός ερεθισμός (το φρουϊδικό *Urszene*) της παρουσίας ήταν η στιγμή όπου η ανθρώπινη φωνή, που για πολύ καιρό αναπαριστούσε την κατεξοχήν εφήμερη άρθρωση φωνογραφικά,⁴ μπορούσε να αποθηκευτεί και να αναπαραχθεί ακόμη και μετά τον θάνατο του φωνητικού φορέα. Η εφεύρεση του Έντισον το 1877 επέτρεψε όχι μόνο τη συμβολική καταγραφή (τη φθογγική γραφή με φωνητικό αλφάβητο) αλλά και τη φυσική καταγραφή (το ακουστικό σήμα) της αποσωματοποιημένης μεμονωμένης φωνής. Αυτό είχε ως συνέπεια ένα πολιτισμικό σοκ, το οποίο – αν και σύντομα έγινε μέρος της καθημερινής κουλτούρας κατανάλωσης ήχων – δεν έχει ακόμα αφομοιωθεί στο πολιτισμικό ασυνείδητο. Ό,τι φαίνεται φυσικό σε ένα ζώο (στον διάσημο Nipper, τον σκύλο που ακούει το *His Master's Voice* στη χοάνη του γραμμοφώνου), στους ανθρώπους οδηγεί σε μια τραυματική ασυμφωνία μεταξύ διανοητικής γνώσης (την ιστορικότητα της ηχογράφησης) και νευροφυσιολογικού θυμικού, το οποίο αντιλαμβάνεται τη γραμμοφωνική φωνή ως καθαρή παρουσία (Dolar 2006: 34-57, 58-81).

Στην αρχαιολογία των μέσων, οι έρευνες σε γνήσια προκαλούμενα-από-τα-μέσα τραύματα της αντίληψης παρουσίας επικεντρώνονται στον ακουσματικό ήχο όπως αυτός γίνεται αντιληπτός από μια κρυφή πηγή ήχου. Όσο αυτή δε συμπληρώνεται (ή δε συγχωνεύεται) με μια οπτική αντίληψη όπως π.χ. την ορατή θέα των ηχείων, τότε οδηγεί σε μια ουσιώδη έλλειψη της αίσθησης προέλευσης. Όταν ο Πιερ Σαφέρ (Pierre Schaeffer), ο πατέρας της *musique concrète* στο Παρίσι, όρισε το ακουσματικό (Schaeffer 1966: 91), επαναχρησιμοποίησε έναν όρο που είχε κάποτε χρησιμοποιηθεί για να περιγράψει τη μέθοδο διδασκαλίας του Πυθαγόρα, ο οποίος είχε εστιάσει («είχε ζεστάνει» (heated-up) για να χρησιμοποιήσω τον όρο του Μακλούχαν) (σ)το κανάλι επικοινωνίας του ανθρώπινου ήχου με το να κρύβεται πίσω από ένα πέπλο (ή μέσα σε μια σπηλιά) ενώ μιλούσε. Αυτή η ακουστική καθαρότητα είναι πραγματικά αρχαϊκή με την έννοια της αρχαιολογίας των μέσων: να αφήνεις τη καθαρή αποσωματοποιημένη φωνή να εκπέμπεται ενώ η ανθρώπινη ή μηχανική γεννήτρια ήχου βρίσκεται κρυμμένη. Για τον ακροατή ή την ακροατριά εκκρεμεί το αν πίσω από το πέπλο βρίσκεται μια ανθρώπινη παρουσία, μια ραδιοφωνική μετάδοση ή ένας δίσκος γραμμοφώνου. Η οπτική απου-

σία της πηγής ήχου δεν αφορά μόνο τον χώρο αλλά εξίσου και τον χρονικό ερεθισμό. Ένα σε-διαρκή-εξέλιξη (ακόμα και αν φαινομενικά εξοικειωμένο) παραδειγματικό σοκ έλαβε χώρα με την εφεύρεση του φωνογράφου (και του τηλεφωνητή): έτσι ξαφνικά, οι φωνές των νεκρών μπορούσαν να ξανακουστούν σε επανάληψη: χρονική ακουσματική. Υπάρχει και μια πρόσθετη μικρο-χρονική διάσταση της ακουσματικής: ο ερεθισμός της αντίληψης να συμβαίνει όταν μια οπτική πηγή εντοπίζεται αλλά δεν είναι συγχρονισμένη με το αντίστοιχο ακουστικό συμβάν, ευρέως γνωστό από τα προβλήματα συγχρονισμού των χειλιών στον ομιλούντα κινηματογράφο. Η ακουστική, η προφορική ακόμα και η μουσική εμπειρία αξίζει μια προνομακία ανάλυση στο πλαίσιο αυτό.

Το ηχο-τραυματικό σοκ

Στην εγγραφή και τη μετάδοση ήχων παρελθόντος, το συναίσθημα της παρουσίας επιτυγχάνεται με την εφαρμογή του σε φυσικές δονήσεις. Αυτό λοιπόν που ήταν μονάχα μια γνωστική ή συμβολική σημειογραφική έννοια, αρχίζει να επηρεάζει απτικά την ανθρώπινη αίσθηση της χρονικής παρουσίας. Η δύναμη των φωνογραφικών μέσων ηχογράφησης να ανα-παρουσιάζουν παρελθούσες επιτελέσεις πηγάζει από αυτήν ακριβώς την υλική εφαρμογή.

Η φροϋδική αναγνώριση του τραύματος αναφέρεται ήδη σε έναν μεγάλο βαθμό στο ακουστικό – τον θόρυβο και τα σήματα. Ενώ η κινηματογραφική και τηλεοπτική εικόνα γίνεται πάντα αντιληπτή ως πλαισιωμένη και έτσι περιορισμένη (σαν ένα είδος παράθεσης/παρένθεσης της πραγματικότητας), το ακουστικό σήμα ποτέ δε μειώνεται αλλά τέμνει απευθείας, ακόμα και επιθετικά το αυτί. Η ραδιοφωνική φωνή δε γίνεται αντιληπτή ως αναπαράσταση της «πραγματικής» (φυσικά παρούσας) φωνής αλλά ως ταυτόσημη με την ανθρώπινη φωνή καθαυτή.

Η φωνογραφική δυνατότητα εγγραφής της (ανθρώπινης) φωνής δεν έχει ακόμα εισαχθεί στη συμβολική τάξη. Η καταγραφή του σήματος και η αναπαραγωγή της φωνής δεν είναι ακριβώς αφομοιώσιμα από την υποκειμενική νόηση και, συνεπώς, εκπληρώνουν το κριτήριο του τραύματος, *απέναντι* στο οποίο στέκεται το εγχείρημα της ιστοριογραφικής και αυτοβιογραφικής αφήγησης. Ο όρος του Μπένγιαμιν για τη στιγμιαία κυριολεκτικά τυχαία εμπειρία του χρόνου των μέσων στη νεωτερικότητα είναι το «σοκ», πιο κατάλληλος από την ψυχαναλυτική έννοια του τραύματος. Με τον φωνογράφο του Έντισον, η μοναδικότητα της αύρας της μετέωρης φωνής αντικαταστάθηκε από την επαναληψιμότητά της, που δεν είναι παρά ένας αναβαλλόμενος λογοκεντρισμός (με την ντερριντιανή έννοια).

Για να πείσει το κοινό για την ηχητική πιστότητα της φωνογραφικής αναπαραγωγής της μουσικής, η Edison Company έστησε το 1916 ένα πειραματικό πλατό στο Carnegie Hall της Νέας Υόρκης, τοποθετώντας έναν φωνογράφο από μαόνι μονάχο του στο μέσο της τεράστιας σκηνής. Εν μέσω της αρχικής σιωπής, ένας άντρας με λευκά γάντια βγήκε πίσω από τις κουρτίνες, τοποθέτησε με σοβαρό ύφος ένα δίσκο στο μηχάνημα, το κούρδισε και εξαφανίστηκε. Στη συνέχεια, μια τραγουδίστρια της όπερας άρχισε να τραγουδά μια μελωδία από την Τόσκα του Βέρντι, γέρνοντας τρυφερά με το χέρι στον φωνογράφο.

Ο φωνογράφος άρχισε και αυτός να τραγουδά το «Vissi d' Arte, Vissi d' Amore» από την άκρη των μηχανικών του πνευμόνων, με την ίδια ακριβώς προφορά και ήχο, σταματώντας μέχρι και για να πάρει ανάσα σε συμφωνία με την πριμαντόνα. Ανά στιγμές, η τραγουδίστρια σταματούσε και ο φωνογράφος συνέχιζε τη μελωδία μόνος. Όταν τελείωσε η μηχανική φωνή, η κυρία Ράπολντ (Rappold) τραγούδησε. Για το κοινό, η σαγήνη έγκειτο στο να μαντέψει αν ερμήνευε η κυρία Ράπολντ ή ο φωνογράφος, ή αν τραγουδούσαν μαζί.⁵

Σύμφωνα με άλλη αναφορά του ίδιου έτους από την εφημερίδα *Boston Journal*, «ήταν ουσιαστικά αδύνατο να ξεχωρίσεις τη ζωντανή φωνή της τραγουδίστριας από την αναδημιουργία της στο όργανο» (Thompson 1995: 132, Wicke 2008). Ο χρονο-σειρητισμός του *His Master's Voice*, που δεν είναι παρά η φωνογραφική καταγραφή και αναπαραγωγή του σήματος, δημιουργεί τη ψευδαίσθηση του να είσαι-παρών.

Όσο οι αρχαιακές εγγραφές αποτελούνται από συμβολοσειρές (δηλ. την αλφαβητική γραφή), μια γνωστική απόσταση λίγο πολύ διατηρείται – παρά τις ποιότητες αύρας των χειρόγραφων ή των αυτόγραφων – αφού λαμβάνει χώρα μια πράξη αποκωδικοποίησης που προϋποθέτει τον γνωστικό μηχανισμό. Από τη στιγμή, όμως, που η φωτογραφία και η φωνογραφία – τα πρώτα μηχανικά μέσα με τη σύγχρονη έννοια – έγιναν αντικείμενο του αρχείου, η ικανότητα των τεχνολογιών επεξεργασίας σήματος να επηρεάζουν τις αισθήσεις και να ενεργοποιούν την παρουσία μειώνει την απόσταση, το προαπαιτούμενο της ιστορικής ανάλυσης, υπέρ της μνημονικής αμεσότητας – του ηλεκτρικού σοκ.

Με την παρουσίαση του τηλέγραφου (wire recorder) ως συσκευή αποθήκευσης τηλεφωνικών μηνυμάτων από τον Βάλντεμαρ Πούλσεν (Valdemar Poulsen) στην Παγκόσμια Έκθεση Παρισιού το 1900, η τηλεφωνική γραμμή – που αντιπροσώπευε την υποκειμενικά βιωμένη άμεση μετάδοση της τηλεγραφικής και τηλεφωνικής επικοινωνίας – έγινε ξαφνικά το μέσο εγγραφής για την υστερόχρονη επανάληψη. Από τότε προέκυψε ένας ερεθισμός στην εμπιστοσύνη της παρουσίας στην ηλεκτρική τηλεπικοινωνία.

Το «ζωντανό» διαλύεται στο «σε-πραγματικό-χρόνο»

Η ανθρώπινη αντίληψη επεξεργάζεται στον εγκέφαλο τις φυσιολογικές αισθήσεις, πιο γρήγορα συναισθηματικά παρά γνωστικά (Mial 1995). Οι χρονο-καθοριστικές διαδικασίες που χαρακτηρίζουν τα τεχνολογικά μέσα, βρίσκονται σε συνενεργασία με τη χρονική φύση του συναισθήματος (Ernst 2012).

Τα *έκτακτα νέα*, σαν ένα ειδικό χρονικά-καθοριστικό γνώρισμα των ειδησεογραφικών μέσων, αντιπροσωπεύουν αυτό ακριβώς που δεν εμπεριέχεται σε μια ιστοριογραφική (αφηγηματική ή συμβολική) ταξινόμηση της χρονικότητας (Doane 1990: 233). Όμως, είτε αυτά είναι αναλογικά «ζωντανά» είτε ψηφιακά «σε-πραγματικό-χρόνο», οι ανθρώπινες αισθήσεις δε μπορούν να διακρίνουν ανάμεσα στο ποια είναι πραγματικά άμεσα και ποια αναπαραγωγές χωρίς επιπλέον μεταδεδομένα, όταν διαχωρίζονται από τη χρονική τους προέλευση· πρόκειται για έναν πραγματικά χρονο-τραυματικό ερεθισμό, που συνεπάγεται μια γνωστική-συναισθηματική δυσαρμονία μεταξύ του τι συλλαμβάνεται ως ιστορικό και τι γίνεται αντιληπτό ως παρόν.

Η δυνατότητα του αυθαίρετου, τεχνητού χειρισμού του άξονα του χρόνου σχετίζεται με μια πληθώρα μέσων, από τη φωτογραφία στο φωνογράφο και την κινηματογράφηση, μέχρι την ηλεκτρονική ηχογράφηση, τη «ζωντανή» τηλεοπτική μετάδοση και τη βιντεοσκόπηση. Το σοκ που προκαλείται από τα μέσα και που προκύπτει από τέτοιες τεχνολογίες, συνεχώς αναδιαμορφώνει την επιστημολογία του παρόντος και κορυφώνεται στην ψηφιοποίηση της παρουσίας μέσω της άμεσης καταγραφής. Δεν είναι μόνο η αυθεντικότητα του δεικτικού σήματος που διακυβεύεται μόλις υποστεί ψηφιακή επεξεργασία· είναι και η μεταφυσική της παρουσίας που χάνεται εντός της ίδιας τεχνολογικά ταλαντευόμενης χρονικότητας.

III. Η ορμή του «μεσσιανικού» χρόνου

Τεχνο-ηχητικοί ερεθισμοί της παρουσίας (εκτός) της ιστορίας

Η φωνογραφική ηχογράφηση είναι ο «χρόνος-του-Τώρα» (Jetztzeit) του Μπένγιαμιν που συλλαμβάνεται σε βινύλιο ή κασέτα (Pinchevski 2012). Ανεξάρτητα από το αν τα συναισθήματα που προκαλούνται-από-τα-μέσα αναγνωρίζονται (θετικά) ως συμπτώματα του «Μεσσιανικού χρόνου», ή (αρνητικά) ως τραύματα με όρος πολέμου ή γενοκτονίας, βρίσκονται ήδη παγιδευμένα σε έναν λόγο. Η αρ-

χαιολογία των μέσων, από την άλλη μεριά, προσεγγίζει την ακούσια μνήμη εντοπίζοντας το σύμπτωμα στην τεχνολογία καθαυτή.

Όπως συμβαίνει με την επανάληψη μια παλιάς φωνογραφικής ηχογράφησης της φωνής του Καρούσο (Caruso), η φωνογραφική εγγραφή επιτρέπει τη χρονική αναστολή εις βάρος του υλικού και γνωστικού νόμου του μη-αναστρέψιμου της ιστορίας. «Τα νέα μέσα, ως οχήματα που μεταφέρουν τις αισθήσεις και τα σώματά μας στο χωρο-χρονικό συνεχές, μας παρουσιάζουν παλιούς τρόπους εμπειρίας [...] Τα μέσα έτσι κατέχουν τη μεσσιανική δύναμη, με την μπενγιαμινική έννοια του όρου, να αλλάξουν για πάντα το παρελθόν» (Peters 2004: 195).

Η ιστορικιστική εμμονή με την προέλευση είναι ταυτισμένη με τον ήχο με έναν πολύ επικεντρωμένο τρόπο, όπως είναι η περίφημη ανακατασκευή που έκανε ο Πάτρικ Φίστερ (Patrick Feaster) στην «πρώτη ηχογράφηση»⁶ ενός ρεσιτάλ για το γραμμόφωνο μιας μπαλάντας του Σίλερ (Schiller) από τον ίδιο τον Εμίλ Μπερλινέρ (Emile Berliner), (μέσω της οπτικής ανάγνωσης της φωτογραφικής απεικόνισης του εν λόγω δίσκου γραμμοφώνου από εφημερίδα της εποχής, και με επαναμετάφραση της σε φωνητικό σήμα).

Όταν ένας χαραγμένος σε κυλίνδρους κεριών φωνογραφικός ήχος από τα χρόνια του Έντισον ανασχεδιάζεται οπτικο-ψηφιακά, τότε μια πρότερα απρόσιτη ηχογράφηση γίνεται δυνατόν να ξανακουστεί. Παγωμένες φωνές, έγκλειστες σε προ πολλού ξεχασμένα αναλογικά μέσα αποθήκευσης, περιμένουν την ψηφιακή τους απόψυξη. Υπάρχει μήπως κάποιο κρυφό «Μεσσιανικό» μήνυμα στην αρχαιολογία των μέσων; Μια αντίστροφη ανάγνωση θα το απάλασσε από το «Μεσσιανικό» υπέρ των εφέ και των συναισθημάτων της προκαλούμενης-από-τα-μέσα χρονοπραγματικότητας. Αν τολμούσα να κάνω χρήση της λέξης «λύτρωση» για την ίδια αυτή αναζωογόνηση νεκρών ήχων και εικόνων στα μέσα του ανεσταλμένου χρόνου; Αυτό δεν είναι απλώς μια αναφορά στον «Μεσσιανικό» ιστορικό υλισμό του Βάλτερ Μπένγιαμιν, και θα μπορούσαμε να το διατυπώσουμε και αντίστροφα: Η αμήχανη διατύπωση του Μπένγιαμιν λυτρώνεται η ίδια από τα τεχνικά μέσα.

Χρονικές συντομεύσεις: Ηχο-χρονική διάρρηση της ιστορικής απόστασης

Τα ηλεκτρονικά μέσα αποθήκευσης που αφορούν την οπτικοακουστική επανάληψη ενεργοποιούν μια παρουσία του παρελθόντος με το να απευθύνονται στα αντιληπτικά νεύρα του ανθρώπου μέσω σημάτων και όχι μέσω συμβόλων (όπως τα ιστοριογραφικά κείμενα) όπου και απαιτούν αποκωδικοποίηση και απευθύ-

νονται στο γνωστικό νου (όπου πραγματοποιείται η ιστορική μοντελοποίηση). Σε μεγάλο βαθμό, η κρίση της συμβολικής τάξης προκαλείται λόγω της καταγραφής των σημάτων.⁷ Ο τραυματικός χρόνος αναστέλλει τους πολιτισμικά συνήθεις τρόπους της χρονικής τάξης (Elsaesser 2007: 191-207).

Η ηχητική ανάμνηση ενεργοποιείται αυθαίρετα με την τεχνολογική αναπαραγωγή, όπως και η μουσική ηχογράφηση με το πάτημα ενός κουμπιού. Αυτό που συμβαίνει τότε είναι «το επανα-βίωμα ενός συμβάντος που έχει ήδη συμβεί στο γραμμικό χρόνο σα να συνέβαινε τώρα σε επαναλαμβανόμενο ή κυκλικό χρόνο» (Anderson 2004: 17). Όσο πιο πολύ μια τέτοια τεχνικά προκαλούμενη παρουσία είναι ακουσματικά αντιληπτή, τόσο περισσότερο γίνεται αναγκαίο να αποκαλύψουμε τις αφανείς τεχνολογικές συνθήκες για την κριτική ανάλυση τέτοιων χρονικών συναισθημάτων.

Σε αντίθεση με την ανάγνωση κειμενικών αρχείων του παρελθόντος που πρέπει να αποκωδικοποιηθούν γνωστικά (σαν αλφαβητικά σύμβολα και λέξεις), με κάθε ακρόαση μιας αρχαίας ηχογράφησης ένα χάσμα ανοίγει ανάμεσα στην χρονική-συναισθηματική και την ιστοριο-γνωστική αντίληψη. Τα αυτά δεν αντιλαμβάνονται κάτι άλλο από παρουσία ενώ η ιστορική τάξη του χρόνου (ή της φαντασίας) λαμβάνει χώρα αποκλειστικά στο νου. Στο ενδιάμεσο βρίσκεται η κυριολεκτική «αίσθηση» της ιστορίας όπως προσδιορίστηκε από τον Γιόχαν Χουιζίνγκα (Johan Huizinga) για τη μουσική μνήμη· με την έννοια της αρχής (arché), η αρχαιολογία των μέσων επιχειρεί να εξαρθρώσει αυτό το ακουστικό φαντασιακό. Στην αδημοσίευτη θέση του *Die musikalische Situation* (1929), ο Γκάντνερ Στερν (Günther Stern) διαφοροποιεί τον μουσικό *Εγγενή-χρόνο* (Eigenzeit) ως «θύλακα» (enclave) ακόμα και από το σοκ (Erlmann 2010: 325f). Πρόκειται για αυτό το είναι-εκτός-ιστορίας που συσχετίζει τον ενεργό χρόνο των μέσων με την ηχητική χρονικότητα. Η επανάληψη του καταγεγραμμένου ήχου είναι μια Λαϊμπνιτζιακή χρονική πτύχωση στην τεχνολογική της υλικοποίηση, η οποία επιτρέπει την άμεση επαφή μεταξύ συμβάντων που διαχωρίζονται όταν ο ιστορικός χρόνος εκτείνεται σε μια συνεχή γραμμή. Εάν αμφότερες η συναισθηματική και η τραυματική χρονικότητα είναι εξορισμού μη αφηγηματικές, τότε ο χρόνος των μέσων τραυματίζει τον ιστορικό λόγο και το ίδιο το φαντασιακό της ιστορίας.

«Το έσχατο σημείο φυγής θα ήταν το οιονεί-λακανικό ιερό δισκοπότηρο της εγκαθίδρυσης ενός άμεσου μικρο-φυσικού και -χρονικού συνδέσμου ανάμεσα στο πραγματικό και το συμβολικό εις βάρος του φαντασιακού. [...] Μια ολόκληρη υποδομή συνδέσμων και μικρο-κυκλωμάτων δημιουργείται δίπλα και πέρα από την ανθρώπινη ιστορία – μπορεί να θέσει και σε αχρηστία την ιστορία όπως τη ξέρουμε. [...] Οι μεσικές επιστροφές εκτείνονται πέρα από τα επουσιώδη μικρο-κυ-

κλώματα του προηγούμενου αιώνα που συνδέουν πικ-απ με i-pods· πηγαίνουν πίσω χιλιετίες. Και η καλύτερη μιντιακή στιγμή ενός μαντλέν θα μας οδηγήσει πίσω στις Σειρήνες» (Winthrop-Young 2015: 82).

Σημειώσεις

1. «Αυτό το κείμενο έχει κατά βάση προκύψει από ιδέες που αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο του κοινού ερευνητικού προγράμματος *Archiving Presence* των πανεπιστημίων Humboldt University Berlin και Hebrew University Jerusalem. Οφείλω ευχαριστίες για τη διανοητική του συμβολή στον συνεργάτη μου Amit Pinchevski.» Το κείμενο δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στον συλλογικό τόμο, Marie-Luise Angerer, Bernd Bösel και Michaela Ott (επιμ.), *Timing of Affect: Epistemologies, Aesthetics, Politics*. Ζυρίχη και Βερολίνο: Diaphanes. Μετάφραση: Λεάνδρος Κυριακόπουλος. (Σημ. Μετφ: Ευχαριστώ θερμά τον Μήτσο Μπιλάλη και τον Μανώλη Πατινιώτη για τις πολύτιμες υποδείξεις τους κατά τη διάρκεια της μετάφρασης).

2. Ο όρος «ηχητικότητα» χρησιμοποιείται εδώ με έναν νεολογιστικό τρόπο ως κατηγορία αντηχητικών αντικειμένων γνώσης, που αναφέρεται σε όλα τα βάσει-χρόνου συμβάντα μέσω των οποίων ως ηλεκτρομηχανική και υψηλά-ηλεκτρονική διεργασία μοιράζονται με τα ακουστικά συμβάντα τη ριζική χρονική της κατάσταση.

3. Σχετικά με την παραμέληση της ακουστικής διάστασης στη μελέτη του συναισθήματος βλ. Angerer, Vom Begehren, σελ. 35.

4. Από την κριτική της γραφής του Πλάτωνα μέχρι την αποδόμηση του δυτικού λογοκεντρισμού στην *Γραμματολογία* του Ζακ Ντεριντά (Jacques Derrida 1998).

5. "Edison Snares Soul of Music," *New York Tribune*, Απρίλιος 29, 1916, σελ. 3.

6. Όπως ανακοινώθηκε στην έκθεση *Ars Electronica* στο Λιντς, Σεπτέμβριος 2013.

7. Για μια κρίσιμη στάση ως προς αυτήν την προοπτική, βλ. Elsaesser, *Terror and Trauma*, σελ. 201.

Αναφορές

Adorno, W. Theodor. 2006. *Current of Music. Elements of a Radio Theory*. Φρανκφούρτη: Suhrkamp Verlag.

Anderson, Ben. 2004. «Recorded Music and Practices of Remembering». *Social and Cultural Geography* 5.1: 3-20.

Angerer, Marie-Luise. 2007. *Vom Begehren nach dem Affekt*. Ζυρίχη και Βερολίνο: Diaphanes.

Barker, Timothy Scott. 2012. *Time and the Digital. Connecting Technology, Aesthetics, and a Process Philosophy of Time*. Ανώβερο: Dartmouth College Press.

Barthes, Roland. 1993. *Camera Lucida*. Λονδίνο: Vintage.

Benjamin, Walter. 1969. *Illuminations*. Νέα Υόρκη: Schocken Books.

Colombat, André Pierre. 2001. «Deleuze and the Three Powers of Literature and Philosophy». Στο *Deleuze and Guattari. Critical Assessments of Leading Philosophers*, 207-222. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.

Derrida, Jacques. 1998. *Grammatology*. Βαλτιμόρη: Johns Hopkins University Press.

- Dijck, José Van. 2009. «Remembering songs through telling stories: Pop music as a resource for memory». Στο *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Social Practices*, 107-199. Άμστερνταμ: Amsterdam University Press.
- Doane, Mary Ann. 1990. «Information, Crisis, Catastrophe». Στο *Logics of Television. Essays in Cultural Criticism*, 222-239. Ιντιανάπολις: Indiana University Press.
- Dolar, Mladen. 2006. *A Voice and Nothing More*. Λονδίνο: MIT Press.
- Elsaesser, Thomas. 2007. *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Βερολίνο: Kulturverlag Kadmos.
- Erlmann, Veit. 2010. *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*. Νέα Υόρκη: Zone Books.
- Ernst, Wolfgang. 2012. *Chronopoetik. Zeitweisen und Zeitgaben technischer Medien*. Βερολίνο: Kulturverlag Kadmos.
- Freud, Sigmund. 1999. *Gesammelte Werke, Vol. XIII*. Λονδίνο και Φρανκφούρτη: Fischer.
- Jakobsen, Kjetil. 2010. «Anarchival Society». Στο *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, 127-154. Όσλο: Novus.
- Massumi, Brian. 1996. «The Autonomy of Affect». Στο *Deleuze: A Critical Reader*, 217-239. Μασαχουσέτη και Οξφόρδη: Blackwell.
- Miall, S. David. 1995. «Anticipation and feeling in literary response: A neuro-psychological perspective». *Poetics* 23: 275-298.
- Mousoutzanis, Aris. 2010. «Introduction». Στο *New Media and the Politics of Online Communities*, ix-xix. Φρίλαντ: Inter-Disciplinary Press.
- Mousoutzanis, Aris. 2010. *New Media and the Politics of Online Communities*, 173-180. Φρίλαντ: Inter-Disciplinary Press.
- Parikka, Jussi. 2012. *What is Media Archaeology?* Μάλντεν: Polity Press.
- Peters, John Durham. 2004. «Helmholtz, Edison, and sound history» Στο *Memory Bytes: History, Technology, and Digital Culture*, 177-198. Ντάραμ και Λονδίνο: Duke University Press.
- Pias, Claus. 2009. «Time of Non-Reality. Miszellen zum Thema Zeit und Auflösung». Στο *Zeitkritische Medien*, 267-282. Βερολίνο: Kulturverlag Kadmos.
- Pinchevski, Amit. 2012. «The audiovisual unconsciousness: Media and trauma in the video archive for holocaust testimonies». *Critical Inquiry* 39.1: 142-166.
- Powell, Barry. 1991. *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*. Κέμπριτζ: Cambridge University Press.
- Riis, Morten. 2012. *Machine Music. A Media Archaeological Excavation*. Ph.D. thesis, Aarhus University & The Royal Academy of Music Aarhus.
- Røssaak, Eivind (επιμ.). 2010. *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*. Ιστανμπούλ και Βοστώνη: Novus Press.
- Sander, Uwe. 2008. «Die "fehlende Halbsekunde"». Στο *Handbuch Medienpädagogik*, 290-293. Βερολίνο και Νέα Υόρκη: Springer.
- Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des Objets Musicaux*. Παρίσι: Seuil.
- Schwartz, Tony. 1974. *The Responsive Chord*. Νέα Υόρκη: Anchor.
- Sturm, Hertha. 1984. «Wahrnehmung und Fernsehen: Die fehlende Halbsekunde. Plädoyer für eine zuschauerfreundliche Mediendramaturgie». *Media Perspektiven* 1: 58-65.
- Sturm, Hertha. 1991. *Fernsehdiiktate. Die Veränderung von Gedanken und Gefühlen. Ergebnisse und Folgerungen für eine rezipientenorientierte Mediendramaturgie*. Γκύτερσλο: Bertelsmann-Stiftung.
- Sobchack, Vivian. 2011. «Afterword. Media Archaeology and Re-presencing the Past». Στο *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, 323-333. Μπέρκλεϋ: University of California Press.
- Thompson, A. Emily. 1995. «Machines, music, and the quest for fidelity: Marketing the Edison phonograph in America 1877-1925». *The Musical Quarterly* 79: 131-171.

- Uricchio, William. 2004. «Storage, simultaneity, and the media technologies of modernity». Στο *Allegories of Communication: Intermedial Concern from Cinema to the Digital*, 123-138. Νιου Μπράνκ: John Libbey Publishing.
- Wicke, Peter. 2008. «Das Sonische in der Musik». *PopScriptum* 10. https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/21050/pst10_wicke.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Wiener, Norbert. 1948. *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*. Μασαχουσέτη: MIT Press.
- Winthrop-Young, Geoffrey. 2015. «Siren recursions». Στο *Kittler Now: Current Perspectives in Kittler Studies*, 71-94. Κέιμπριτζ: Polity Press.

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 (Paparagiannouli 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 διυλισμούς της δυτικής (επιστημονικής) σκέψης όπως είναι νους (συνθέτης)/ σώμα (μουσικός) και μορφή (κείμενο)/ διαδικασία (συναυλία), οι οποίοι διυλισμοί 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 ψευδοπροφύτες 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 τέτοιον 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 διαμεσολαμβάνουν (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 ανώνυμιας 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 δυναμικές 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.

Επιθυμητική-ακρόαση και φετιχισμός της ακρόασης¹

François J. Bonnet

Περίληψη

Για αυτές και αυτούς που αφουγκράζονται τις φωνές των νεκρών, ο συγγραφέας αντλεί την ιδέα ότι η ψευδαίσθηση – την οποία αποφεύγει να ανάγει «ως μια εκδήλωση παθολογίας, είτε υστερική είτε σχιζοφρενική» – δεν είναι παρά «ένας τρόπος ακοής που λειτουργεί με βάση τα ίχνη», και μάλιστα περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη. Η ίδια βασική αρχή περί της διαίσθησης ισχύει και στην μυθοπλαστική ακρόαση. Ή στον φετιχισμό στην ακρόαση· μια έννοια που, από τον Αντόρνο και έκτοτε, έχει μειωθεί σε κλισέ: αλλά εδώ πρόκειται για έναν φετιχισμό που κάθε άλλο παρά παθολογικός είναι. Δηλαδή, ο φετιχισμός είναι στην πραγματικότητα συστατικό της ακρόασης στον βαθμό που η ακρόαση ίσως ουσιαστικά συνεπάγεται την υπερεκτίμηση του ηχητικού. Σε αυτό το άρθρο, βρίσκονται μερικές αξιοσημείωτες ιδέες που ανανεώνουν τον προβληματισμό σχετικά με την αξία: την αξία της ακρόασης, και την αξία στην ακρόαση.

Λέξεις κλειδιά: ήχος, ακουστότητα, ακρόαση, επιθυμία, φετιχισμός.

* Ο François J. Bonnet είναι συνθέτης, παραγωγός (ως Kassel Jaeger) και θεωρητικός, διευθυντής του *Groupe de Recherches Musicales* του Εθνικού Οπτικοακουστικού Ινστιτούτου στο Παρίσι (INA-GRM), και παραγωγός στο National French Radio France Musique, contact@kasseljaeger.com.

Desiring-Listening and Fetishism of Listening

François J. Bonnet

Abstract

From those who lent an ear to the voices of the dead the writer unhesitatingly draws the idea that hallucination – which he avoids reducing “to the manifestation of pathologies, whether hysterical or schizophrenic” – is no more or less “a mode of hearing that functions on the basis of traces” than any other. The same fundamental intuition applies in fiction-listening. Or again in fetishism in hearing, a notion which, since Adorno, has fairly dwindled into cliché: but here it is a matter of a fetishism that is anything but pathological. That is to say, fetishism is in fact constitutive of listening in so far as listening perhaps essentially involves an overvaluation of the sonorous. In this paper, we find some admirable pages which ought to prompt a renewed reflection on value, the value of listening and value in listening.

Keywords: sound, audibility, listening, desire, fetishism.

* François J. Bonnet is a composer, recording artist (as Kassel Jaeger) and theoretician, Director of Groupe de Recherches Musicales of the National Audiovisual Institute (INA-GRM) in Paris, and producer on National French Radio France Musique, contact@kasseljaeger.com.

Επιθυμητική-ακρόαση

Ο Ρόλαν Μπαρτ (Roland Barthes) λέει ότι η ακρόαση, είναι «τελικά σαν ένα μικρό θέατρο, στη σκηνή του οποίου οι δύο εκείνες σύγχρονες θεότητες, η μια κακή και η άλλη καλή, βρίσκονται αντιμέτωπες: η εξουσία και η επιθυμία» (Barthes 1985: 260). Η επαγωγή του ηχηρού στο ακουστό, η ακουστικοποίηση του ήχου, είναι η ενεργοποίηση ενός καθεστώτος λόγου που έχει τον ήχο ως αντικείμενό του. Το καθεστώς αυτό μπορεί να πάρει μυθολογική ή θρησκευτική μορφή, αλλά μπορεί και να υιοθετήσει μια ορθολογική προσέγγιση που να ξεχωρίζει τον ήχο σαν αντικείμενο γνώσης. Επιπλέον, όπως φαίνεται στις περιπτώσεις του φαινομένου ηλεκτρονικής φωνής του Ροντίβ (Raudive) και του ηλεκτρομαγνητικού αιθέρα του Τέσλα (Tesla), αυτοί οι δύο τύποι λογοθετικότητας (η επιστημονική και η θρησκευτική) μπορούν κάλλιστα να συνυπάρχουν. Επί της ουσίας, ο Μπαρτ χαρακτηρίζει την στόχευση του ήχου – δηλαδή της ακρόασης – ως «θρησκευτική και αποκωδικοποιητική» (ό.π. 250).

Παρόμοια, τα ουσιοκρατικά, φυσικαλιστικά και «αναγωγικά» εγχειρήματα, το κάθε ένα με τον τρόπο του, και χωρίς ακριβώς να το συνειδητοποιούν, έχουν καταδείξει ότι η πραγματική τους κινητήρια δύναμη είναι μια θέληση, μια *επιθυμία*, να συλλάβουν τον ήχο εξολοκλήρου. Είτε αυτό επιτυγχάνεται με το να εξομωθούν τον ήχο με την αισθητηριακή υποκειμενικότητα του ακροατή, με ένα τοπικό φυσικό συμβάν, ή με ένα τυπικό αντικείμενο που προορίζεται για ακρόαση, το διακύβευμα είναι πάντα το ίδιο: να οριστεί και να οροθετηθεί ό,τι καθορίζεται από τον ήχο, και να *αξιοποιηθεί*. Ο στόχος είναι να απεκδυθεί ο ήχος από τον φευγαλέο χαρακτήρα του, να *συλληφθεί* και να *κυριευθεί*. Κάτω από τις λογοθετικές τους επεξεργασίες που επιδιώκουν να κυριεύσουν τον ήχο, όλοι αυτοί είναι τρόποι ακρόασης που ωθούνται από την ίδια επιθυμία για κυριότητα – είναι όλες μορφές *επιθυμητικής-ακρόασης*.

Η επιθυμητική-ακρόαση είναι η ακρόαση που αντιλαμβάνεται στο αντικείμενο που στοχεύει μια συγκεκριμένη υπόσχεση. Αυτή η υπόσχεση είναι ανείπωτη επειδή προάγει τόσο την υλοποίηση του αντικειμένου όσο και την επίτευξη του στόχου, την εκπλήρωση της ακρόασης. Όπως σημειώνει ο Πιερ Κλοσόφκι (Pierre Klossowski 2017: 56),

Το όργανο είναι τόσο αδιαχώριστο από το αντικείμενο που προϋποθέτει, κατασκευάζει και εκμεταλλεύεται, όσο η διαστροφή είναι από την φαντασία που γεννά. Και τα δύο δρουν περιοριστικά στην χρήση των προϊόντων τους. Όποιος ή όποια θέλει το αντικείμενο θέλει το όργανο.

Ακρόαση ως υπόσχεση απόλαυσης

Πρωταρχικό αντικείμενο κάθε ακρόασης είναι ο ήχος και, πιο συγκεκριμένα, το ακουστό. Το ακουστό είναι ένα δοσμένο-να-ακουστεί· ενσωματώνει ήδη εντός του μια διεύθυνση, και έτσι υποθέτει μια «συνείδηση» προσανατολισμού προς τον ακροατή. Αλλά ο ήχος δεν είναι συνείδηση. Αυτή η «συνείδηση του», αυτή η διεύθυνση, δεν μπορεί να έρχεται από τον ήχο καθαυτό. Απεναντίας, είναι η αντίληψη, η στόχευση, που καθορίζει το τι μπορεί να ακουστεί και τι όχι. Η ακρόαση δεν εξαρτάται από την ακουστότητα του ήχου – παράγει αυτή την ακουστικοποίηση, συγκροτεί τον ήχο ως ένα *ακουστό* (audibilis).

Το αντικείμενο που κατασκευάζει η ακρόαση υποθέτει πάντα μια τομή, πάντα προϋποθέτει ένα κόσκινο που το ορίζει. Βάση αυτού, το αντικείμενο-ήχος οφείλει να γίνει κατανοητό ταυτόχρονα ως αντικείμενο που σχηματίζεται από την ακρόαση – η συνθήκη της ακουστότητας του ήχου – και ως *αντικειμενοτική προβολή* της επιθυμίας της ακρόασης. Η ακρόαση δεν είναι ουδέτερη και απαθής. Είναι πάντα θέληση για ακρόαση, επιθυμία για ακρόαση. Ο ήχος, όπως τον ξέρουμε, είναι πάντα παρών. Η διάκριση που έχουμε καθιερώσει μεταξύ του ηχηρού και του ακουστού έγκειται ακριβώς σε αυτή την άρθρωση, στην ίδια τη θέσμιση αυτής της παρουσίας.

Το ακουστό είναι ήχος σχηματισμένος από ακρόαση, το αποτέλεσμα μιας στόχευσης ή μιας πρόθεσης, μιας δέσμευσης από τη μεριά της ακρόασης. Το ακουστό υπάρχει, ενώ το ηχηρό τελεί σε αναμονή. Το ηχηρό είναι αυτό που φτάνει στο αυτί αλλά δεν το διαπερνά, δεν εντυπώνεται σε αυτό. Είναι αυτό που δεν ακούγεται. Όπως ξέρουμε, το αυτί δεν έχει αντίστοιχο του βλεφάρου – ο ήχος συνεχώς το πλημμυρίζει. Η ακρόαση είναι πάνω από όλα μια αντιληπτική στόχευση, ένα όργανο επιλογής και ταυτοποίησης, είναι η αντιστάθμιση της απουσίας ενός φυσικού φράγματος. Έτσι, η ακρόαση πάντα καθοδηγείται από μια θέληση για άκουσμα, από μια επιθυμία. Κατά μία έννοια, δηλαδή, η ακρόαση είναι ο ίδιος της ο εμπρόθετος φράχτης. Είναι συγχρόνως ακρόαση και πρόθεση να ακούσεις.

Η αντικειμενοποίηση του ήχου πρέπει συνεπώς να θεωρείται ταυτόχρονα ως μέσο και αποτέλεσμα του τρόπου επιθυμίας της διαδικασίας ακρόασης. Αυτή η αντικειμενοποίηση του ήχου τείνει να σταθεροποιεί την εγγενή φευγαλεότητα του, τείνει να του προσδίδει μια απτικότητα, είτε συμβολική είτε μυθική, ή να τον εγκαθιδρύει ως ένα παρατηρήσιμο και μετρήσιμο αντικείμενο γνώσης. Παρόλα αυτά, όμως, τέτοιες διαδικασίες δεν συνιστούν μια «υλιστική» προσέγγιση του ήχου: δεν στοχεύουν στο να καταργήσουν τη δύναμη επίκλησης του ήχου, αλλά στο να πάρουν τον ήχο στην κατοχή τους και να τον αναδιαμορφώσουν για τους δικούς τους σκοπούς και στη βάση της *δικής τους ιστορίας*.

Σε τελική ανάλυση, για οποιοδήποτε αντικείμενο η αρχή της πραγματικότητας μπορεί να μπει σε παρένθεση. *Από τη στιγμή που ένα αντικείμενο χάσει την απτή πρακτική του όψη, μεταφέρεται στο πεδίο των νοητικών πρακτικών. Με λίγα λόγια, πίσω από κάθε πραγματικό αντικείμενο υπάρχει ένα ονειρικό αντικείμενο (Baudrillard 1996: 117).*

Το αντικείμενο-ήχος θεωρούμενο αντικείμενο επιθυμίας παίζει τον ρόλο του ονειρικού αντικειμένου πέρα από την αντίληψη, πέρα από την προθετικότητα – δηλαδή το επίπεδο της πρόθεσης. Το αντικείμενο της επιθυμίας ως ονειρικό αντικείμενο μαρτυρά μια ανώτερη πραγματικότητα που είναι συγκροτητική ως προς αυτό: συνδέεται πάντα με την έλλειψη. Το αντικείμενο είναι ένα σημείο εστίασης (point of fixation) που μηδενίζεται πάνω στην έλλειψη μέσω της αναπαράστασης και της έκφρασης. Το αντικείμενο κυριολεκτικά αντιπροσωπεύει την έλλειψη. Όμως μια τέτοια έλλειψη δεν πρέπει να θεωρηθεί ως ένα σταθερό σημείο, αλλά περισσότερο σαν ένα σύστημα χαμηλής πίεσης, ένας ελκυστής που ωθείται στο κενό.

«Το αυτί δεν είναι γεμάτο ακοή», διαβάζουμε στον *Εκκλησιαστή*· και η ακρόαση πάντα εκτείνεται προς τις νέες υποσχέσεις που υποθάλπονται στον ήχο. Κατά μια έννοια, η αντικειμενοποίηση του ήχου είναι μια διασύνδεση μεταξύ αυτού που είναι δοσμένου-να-ακουστεί και ό,τι διαμορφώνεται μέσω αυτού: αυτού που επιθυμούμε να ακούσουμε, ή καλύτερα, αυτού που επιθυμούμε να *ξανακούσουμε*. Γιατί το αντικείμενο συγκροτείται με την *αναγνώριση*· πάντα λειτουργεί υπό μορφή απομνημόνευσης, και είναι πάντα αμφίσημο. Είναι το σημείο όπου το πραγματικό, το συμβολικό, και το φανταστικό αρθρώνονται. Ή ακόμα καλύτερα, είναι η συνθήκη δυνατότητας αυτής της άρθρωσης.

Το αντικείμενο-ήχος είναι πραγματοποιημένος-αναπαριστώμενος ήχος που αντιστέκεται στην πραγματική του φευγαλεότητα, που επισύρεται από την επιθυμητική διαδικασία και υπεισέρχεται σε αυτήν: ας μην ξεχνάμε ότι μέσα από την μεσολάβηση της ακρόασης, ο ήχος έχει πάντα υπάρξει μια πηγή ευχαρίστησης, ή *απόλαυσης* (jouissance).

Η απόλαυση δεν είναι μόνο η επίτευξη της αισθησιακής ευχαρίστησης, αλλά είναι και αυτή της χαράς. Δεν πρέπει να περιορίζουμε έτσι την έννοια της επιθυμίας αποκλειστικά στη σεξουαλική σφαίρα (όπως θα ήταν λάθος να προσπαθήσουμε να την απομονώσουμε από αυτήν). Πρέπει να ενστερνισθούμε την επιθυμητική-ακρόαση στο σύνολό της, στην πλήρη της έκταση, δίνοντας σημασία σε κάθε διαβάθμιση της λιβιδινικής της επένδυσης.

Η ακρόαση ως υπόσχεση απόλαυσης μπορεί τότε να τεθεί ως ένας φορέας χαράς, συγχρόνως μέσο και σκοπός. Στο παρακάτω απόσπασμα, ο Χέρμαν Έσσε (Hermann Hesse) περιγράφει μέσα από την εξιστόρηση του χαρακτήρα του,

Πήτερ Κάμεντσιντ (Peter Camenzind), μία από εκείνες τις στιγμές όπου η εμπειρία της ακρόασης συνιστά εμπειρία ευχαρίστησης:

[...] Τραγούδησα με πάθος και απόλαυση μέσα στη βραδινή απεραντοσύνη, σε όλους τους τόνους και τα ημιτόνια. Όταν τελείωσα, ο Ρίχαρντ ήθελε να πει κάτι, αλλά σταμάτησε αμέσως και μου έδειξε τα βουνά, ακούγοντας κατά κει. Από μια μακρινή κορυφή ήρθε απόκριση, σιγανή, μακρόσυρτη και κυματιστή, χαιρετισμός κανενός βοσκού ή ταξιδιώτη, κι εμείς την ακούγαμε σιωπηλοί και χαρούμενοι (Hesse 2003: 52-53).

Το να ακούς σημαίνει πάντα να ακούς κάτι· η ακρόαση υποθέτει, διαμορφώνει, και εξαρτάται από μια σχέση. Η χαρά του να ακούς είναι η χαρά του να βρίσκεισαι-σε-σχέση. Μια τέτοια χαρά στην ακρόαση βιώνει ο χαρακτήρας του Έσσε: μια χαρά που συναντάει στην απολαβή του ανταποκρινόμενου τραγουδιού, την αισθητηριακή επιβεβαίωση του να είσαι συνδεδεμένος με κάποιον, με κάποια ή με κάτι άλλο. Ως ένας από τους δύο όρους της προφορικής επικοινωνίας (ο άλλος είναι η ομιλία), η ακρόαση προϋποθέτει πάντα έναν ισχυρό συσχετικό χαρακτήρα μεταξύ αυτού που ηχεί και αυτού που ακούει. Σε κάθε περίπτωση, προδιαθέτει για μια εμπειρία ενός *συγκεκριμένα* σχεσιακού τύπου. Με αυτήν την έννοια είναι που μπορούμε να πούμε για τον ήχο ότι *μιλάει*.

Αλλά θα πρέπει να αποσαφηνίσουμε με ποιαν έννοια «ο ήχος μιλάει.» Ο μόνος ήχος που μπορεί να «μιλήσει» είναι ο ήχος που στοχεύεται από την ακρόαση· είναι η ακρόαση που *τον κάνει να μιλάει*. Αλλά εδώ, το να κάνεις την ακρόαση να μιλήσει είναι το ίδιο με το να μιλάς. Στην τελική, είναι η ίδια η ακρόαση που εγκαθιδρύει τον ήχο εντός της λογοθετικής εξουσίας. «*Η ακρόαση μιλάει,*» γράφει ο Μπάρτ (1985: 252)· και ίσως, τελικά, να έχει δίκιο.

Η επιθυμητική-ακρόαση θα πρέπει επομένως να αναπαρασταθεί σαν μια ακρόαση που μιλάει για τον ήχο που συλλαμβάνει, αλλά που αναπτύσσει αυτή την *φωνή* εντός ενός *μυθοπλαστικού* αρχείου. Έτσι, μιλάει εξίσου για τον ήχο και τον ακροατή, και φανερώνει την εμφάνιση του ήχου στο ίδιο πεδίο ύπαρξης του ακροατή. *Η μυθοπλασία περιλαμβάνει τον ακροατή εντός του σεναρίου της δικής του αντίληψης.*

Στο κείμενο του Έσσε, ο Κάμεντσιντ φτιάχνει μια μυθοπλασία στη βάση της ακρόασής του, αλλά όχι ακούγοντας κάτι που δεν έχει λάβει χώρα – το τραγούδι που ακούστηκε ως απάντηση πράγματι υπάρχει· κάποιος μακριά στο βουνό έχει *πραγματικά* τραγουδήσει ως απάντηση. Η μυθοπλασία εμφανίζεται όταν ο χαρακτήρας επεξεργάζεται, *μέσα από την ακρόαση*, μια αισθητηριακή ιστορία της οποίας μόνο αυτός γνωρίζει την συναισθηματική σημασία και το σημαίνον πλαίσιο όπου η οπτική του γίνεται κατανοητή. Στο παράδειγμα αυτό, η μυθοπλασία επικαλύπτει την ακρόαση με δύο τρόπους. Ο πρώτος εκδηλώνεται στην εστίαση της ακρόασης,

όπως αυτή εκτείνεται προς την απόκριση αναστέλλοντας κάθε άλλη ακουστική εμπειρία. Πράγματι, ο φίλος του αφηγητή σιωπά όταν ακούει την απόκριση για να την απολαύσει καλύτερα. Με το να αφήνει μόνο έναν ήχο να «μιλάει» την φορά, είναι που η ακρόαση *μυθολογικοποιεί* τη σχέση με το ακουστό, με την έννοια ότι τον κάνει εμπρόθετο. Ο δεύτερος τρόπος μυθοπλασίας κατά την ακρόαση του χαρακτήρα του Έσσε, έγκειται στην προβολή που χειρίζεται πάνω στο αντικείμενο της ακρόασης (με το αντικείμενο εδώ να είναι ταυτόχρονα ο τραγουδιστής, ο «βοσκός» ή «ταξιδιώτης» και το τραγούδι καθαυτό – όπου όλα μαζί σχηματίζουν, στο επίπεδο της ακρόασης, μία και την ίδια οντότητα)· αυτή η προβολή είναι που φανερώνει το ονειρικό αντικείμενο της ακρόασης πέρα από το πραγματικό αντικείμενο.

Στην εύθυμη έξαρση του Κάμεντσιντ μπορούμε να αισθανθούμε πράγματι ότι η ακρόαση ξεχειλίζει κάθε απλή λειτουργία της καταγραφής, της αισθητηριακής σύλληψης. Αυτό που αποκαλύπτεται εδώ είναι ένα άλλο πεπρωμένο της ακρόασης, ένα παράλληλο πεπρωμένο που την καθορίζει ως όργανο επιθυμητικής-παραγωγής. Για ακόμη μια φορά, η ακρόαση δεν μπορεί να εξομοιωθεί με μια καθαρή λειτουργία της γνώσης· σφυρηλατεί μέσα της το *πεπρωμένο* της δικής της επιθυμητικής-διαδικασίας.

Οι πραγματικά ελευθέριοι παραδέχονται πως οι συγκινήσεις που μεταδίδει το όργανο της ακοής ικανοποιούν περισσότερο κι αφήνουν τις πιο ζωντανές εντυπώσεις (de Sade 1966: 218).

Είναι στην αυθεντία μιας τέτοιου τύπου παρατήρησης που οι ακόλαστοι του Πύργου του Σίλινγκ – ο Ντυρσέ, ο Κυρβάλ, ο Δούκας του Μπλανζί και ο Επίσκοπος αδερφός του – για να εξασφαλίσουν την επιτυχία της αποστολής τους, αποφασίζουν να προσλάβουν τέσσερις αφηγητές που θα επιφορτιστούν με το καθήκον να αναφλέγουν τις φαντασίες τους.

Θα μπορούσε κανείς να αντιταχθεί ότι, σε αυτή την περίπτωση, η ακρόαση είναι μόνο μια βάση ή ένα μέσο για την αφήγηση. Θα μπορούσε κανείς να αντιπροτείνει ότι η επιθυμητική-διαδικασία που ως εκ τούτου ενεργοποιείται, επουδενί σχετίζεται με την ακουστική αίσθηση ή καθορίζεται από αυτή, παρά εξαρτάται μόνο από την θέση της στην επικοινωνία, δηλαδή εξαρτάται από μια διανοητική λειτουργία που είναι ανεξάρτητη από την αντίληψη. Για να επιχειρηματολογήσουμε για το αντίθετο μπορούμε να στραφούμε στο παράδειγμα της *Χιονάτης* του Ρόμπερτ Βάλζερ (Robert Walser), στο οποίο διαφαίνεται η ύπαρξη μιας αφηγηματικής τροπικότητας του ήχου. Η Χιονάτη υπαινίσσεται ότι μπορεί να ακούει για τα παιδιαρίσματα της μητέρας της και του κυνηγού από το στόμα του πρίγκιπα, ώστε να μη βασανίζεται από την ωμή *αποκαλυπτική πραγματικότητα* της πράξης. Μέσα από την ακρόαση, την προφορική αφήγηση, η Χιονάτη είναι σε θέση

να αναπαραστήσει για την ίδια μια πιο αόριστη, μια πιο αγνή εικόνα. Αντίστροφα, οι χαρακτήρες του ντε Σαντ είναι σε θέση να φανταστούν και να οργανώσουν τις σκανδαλώδεις ιστορίες που τους διηγούνται σύμφωνα με τη δική τους φαντασία.

Μια ιστορία που λέγεται δεν είναι μια ιστορία που διαβάζεται. Η πρώτη υποθέτει μια κοινότητα. Η προφορικότητα, ή πιο συγκεκριμένα η προφορική μετάδοση, επιβεβαιώνει την ακρόαση ως σχεσιακή διαδικασία. Η αφηγηματική λειτουργία που κινητοποιείται δεν είναι παρά η εκπλήρωση της σχεσιακής μορφής της ακρόασης. Για την ακρίβεια, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η αφηγηματική και η σχεσιακή τροπικότητα, τυπικές της ακρόασης, είναι ένα και το αυτό, αφού συμμετέχουν και οι δύο στην ίδια συνθήκη – όπου η οικειότητα και η μυθοπλασία μπλέκονται αμοιβαία. Τόσο για τη Χιονάτη όσο και για τον Ντυρσέ (αλλά καταστατικά ισχύει και στον Κάμερτσιντ), η ακρόαση είναι ένα όχημα του οποίου οι ιδιαίτερες ιδιότητες προάγουν μια συγκεκριμένη φαντασιακή εκπλήρωση, κάνοντας πραγματικότητα μια φαντασματική αμεσότητα μεταξύ ακρόασης και ήχου (ο οποίος δεν έχει ποτέ ένα καθαρό σημασιολογικό περιεχόμενο που να εσωκλείεται στις ηχητικές δονήσεις, αλλά και ούτε οι ίδιες αυτές δονήσεις σαν καθαρές φαινομενικές ιδιότητες, είναι απελευθερωμένες από κάθε σημασία). Η ακρόαση προβάλλει και συναρμολογεί φαντάσματα και φαντασιακούς κόσμους που εγκαθιδρύονται από μακριά, μόνο για να ενεργοποιηθούν στα οικεία όρια της ακρόασης και του ακροατή.

Το οπτικό επιβεβαιώνει αποστάσεις, θεωρεί εμπόδια. Επιβλέπει τον χώρο. Ο ήχος κινείται μέσα από τα εμπόδια, διαφεύγει, και διαδίδεται για χιλιόμετρα. Ακόμα και ένας απόμακρος ήχος, καθώς συλλαμβάνεται, μπορεί να ακουστεί *ακριβώς μέσα στο αυτί*. Η ακρόαση κάνει πραγματικότητα την οικειότητα με το μακρινό, πραγματοποιεί τον οικείο εναγκαλισμό του απόμακρου. Μπορεί να υπερβεί τον χώρο, ή τουλάχιστον να αλλάξει τη σχέση μας με τον χώρο. Συμφιλιώνει δύο πόλους χωρίς να τους συγχωνεύει, επιφέροντας μια εγγύτητα ή μια οικειότητα που υπερτίθεται σε μια απόσταση ή στην αποστασιοποίηση. Ως εκ τούτου, είναι και το όργανο του μυστικού, της εξομολόγησης. Εδώ ξανά, η ακρόαση μιλάει· μιλάει *όσο τον δυνατόν πιο κοντά*.

Η ευχαρίστηση που αναζητούμε στην ακρόαση είναι η ευχαρίστηση που αναζητάτε για τη δύναμη της ακρόασης να επικαλείται, για μια διασύνδεση μεταξύ του πιο οικείου και του πιο μακρινού, μεταξύ του άγνωστου και του άμεσου, η οποία διαμορφώνει τον εαυτό της, μέσα από αυτό το μπρος-πίσω, σε ένα σήμα υπόσχεσης για απόλαυση.

Επιθυμητική-ακρόαση

Αυτή η πραγματικότητα της ακρόασης και του ήχου – κατά την οποία αναμειγνύονται τα όρια μεταξύ αισθητού και αισθητηριακού, συμβάντος και φαινομένου, εξωτερικού και οικείου – προσφέρει μια νέα κατανόηση της ακοής, μαρτυρά μια περιεκτικότητα και μια πυκνότητα που η επιστημονική και φιλοσοφική ορθολογικότητα έχει σιωπηρά παραβλέψει, και φέρνει στο προσκήνιο μια υπόγεια αλλά πανταχού παρούσα συνιστώσα του ήχου: τη διάσταση της επιθυμίας.

Μήπως θα έπρεπε να προτείνουμε, λοιπόν, όπως με το παράδειγμα της σκοπικής ενόρμησης, ότι υπάρχει μια *ενόρμηση ακρόασης*; Ο Λακάν ήταν ο πρώτος που σκιαγράφησε την έννοια της επικλητικής ενόρμησης (*pulsion invocante*), η οποία κατανοεί τη φωνή ως αντικείμενό της – ο Φρόντ δεν ανέφερε ποτέ κάτι τέτοιο όταν μιλούσε για τις μερικές ενορμήσεις. Το ιδιαίτερο σε αυτή την ενόρμηση, ως συνέπεια του γεγονότος ότι το αυτί δεν κλείνει ποτέ, είναι ότι πρόκειται για μια «καθαρή είσοδος στον Άλλον ή του Άλλου, και έτσι ένα κενό χωρίς επιστροφή» – και ότι ως εκ τούτου καταλαμβάνει ένα προνομιακό μέρος «πιο κοντά στο ασυνείδητο» (Chraïbi 2005: 129-140).

Η τυπική απεικόνιση της επικλητικής ενόρμησης βρίσκεται στην εμπειρία του Οδυσσέα, όταν ο ίδιος πρόθυμα υποτάσσεται στο ακαταμάχητο τραγούδι των Σειρήνων. Όπως αναφέρει η μυθική παράδοση, μόνο δύο πληρώματα κατάφεραν να ξεφύγουν από αυτές τις γυναίκες-πουλιά: του Οδυσσέα και του Ιάσωνα. Στο κατάστρωμα της Αργούς, η σωτηρία ήρθε από τον Ορφέα, ο οποίος τραγουδώντας και παίζοντας τη λύρα του, ανταγωνίστηκε με τη μουσική του τις σαγηνευτικές φωνές τους. Όσο για τον Οδυσσέα και το πλήρωμά του, αυτοί εφάρμοσαν ένα τέχνασμα προκειμένου να αντισταθούν στο κάλεσμα των Σειρήνων, αλλά για να περιέλθουν στον θανάσιμο κίνδυνο να αφεθούν εξολοκλήρου στις φωνές τους: ο πάντα πολυμήχανος Οδυσσέας κατέστρωσε την ιδέα να βουλώσουν όλα τα μέρη του πληρώματος τα αυτιά τους με κερί, εκτός του ίδιου. Θέλοντας να απολαύσει το τραγούδι των Σειρήνων χωρίς να διακινδυνεύσει, διέταξε να αλυσοδεθεί στο κατάρτι, και να αγνοηθούν όλες οι εντολές και οι εκκλήσεις του μέχρι το πλοίο να απομακρυνθεί από το νησί τους.

Σε ένα μικρό κείμενο, ο Φραντς Κάφκα (Franz Kafka) επιφυλακτικός καθώς ήταν για την επιτυχία του εν λόγω τεχνάσματος, αναδιατύπωσε τον μύθο σε μια νέα εκδοχή όπου η θεική φύση του τραγουδιού των Σειρήνων σχετίζεται με την επιθυμία που δύναται να αφυπνίσει, προσδίδοντας έτσι στην επιθυμία καθαυτή μια υπερφυσική, ακαταμάχητη ισχύ:

Για να προφυλαχτεί από τις Σειρήνες, ο Οδυσσέας έφραξε τα αυτιά του με κερί και έβαλε να τον αλυσοδέσουν στο κατάρτι. Κάτι ανάλογο, ασφαλώς,

θα μπορούσαν ανέκαθεν να κάνουν όλοι οι ταξιδιώτες – εκτός από εκείνους που οι Σειρήνες πρόφταναν να τους σαγηνεύσουν από μακριά – ήταν όμως ευρέως γνωστό ότι δεν ωφελούσε. Το τραγούδι των Σειρήνων διαπερνούσε τα πάντα, και το πάθος των σαγηνευμένων δεν ήταν ικανό να σπάσει μόνο αλυσίδες και κατάρτια. Αυτό ο Οδυσσέας δεν το σκέφτηκε, αν και πολύ πιθανόν το είχε ακουστά. Εναπέθεσε τις ελπίδες του σε μια χούφτα κερύ και μια αρμαθιά αλυσίδες, και γεμάτος αθώα χαρά για τα πενιχρά του μέσα, έβαλε πλώρη για τις Σειρήνες (Kafka 1995: 131).

Σύμφωνα με τον Κάφκα, αν ο Οδυσσέας μπόρεσε να αντισταθεί και να επιβιώσει από το τραγούδι των Σειρήνων, ήταν ακριβώς επειδή δεν τραγουδούσαν. Αλλά ο Οδυσσέας μπόρεσε να πείσει τον εαυτό του ότι τραγουδούσαν «και πως μόνο εκείνος δεν τις άκουγε» – εκτός, δηλαδή, εάν «πρόσεξε στ' αλήθεια [...] πως σωπαίνουν οι Σειρήνες, κι όλες αυτές οι προσποιήσεις που αναφέραμε, ήταν κάτι σαν ασπίδα που όρθωσε μπροστά τους και μπροστά στους Θεούς» (ό.π.).

Για τον Κάφκα, η απόλαυση τελικά δεν έγκειται τόσο στη φωνή καθαυτή (οι Σειρήνες δεν τραγουδούν) όσο στην επιθυμία να ακούσουμε – στην ένταση που προηγείται της ακρόασης, που την προδιαθέτει ή ακόμη, όπως στην προκειμένη περίπτωση, που τη φαντασιώνεται. Το αντικείμενο-φωνή, όντας απών, ενεργοποιεί πάραυτα την επικλητική ενόρμηση μέσω της προσμονής της ακρόασης. Αλλά αυτή η απουσία είναι επίσης το σημείο γύρω από το οποίο η ενόρμηση περιστρέφεται: αντί για μια επικλητική ενόρμηση, τώρα γίνεται απλά μια ενόρμηση ακρόασης.

Η ενόρμηση ακρόασης είναι μια καθαρή ένταση προς ένα ακουστικό αντικείμενο που ουσιαστικά είναι μόνο *το μέσο* της ενόρμησης, όχι το πραγματικό της αντικείμενο. Ο ήχος, καθίσταται ένα απλό πρόσχημα, και καταλήγει έτσι να απορροφάται σε μια λαθραία οικονομία όπου υπάρχει περισσότερο για την εξυπηρέτηση μιας επιθυμητικής-παραγωγής παρά *για τον εαυτό του*. Και πάλι εδώ, ο ήχος μειώνεται στην κατάσταση ενός πράγματος, ενός εργαλείου ή ενός λειτουργικού μέρους, του οποίου ο μοναδικός ρόλος έγκειται στο να υπερβαίνεται προς την κατεύθυνση μιας επιθυμητικής-παραγωγής της ακρόασης.

Όμως, αυτή η επιθυμητική-ένταση δεν συντελείται μόνο κατά την εκπλήρωση μιας απόλαυσης όπως είναι αυτή που επιζητούσε ο Οδυσσέας. Η επιθυμητική-παραγωγή που προκύπτει από την ακρόαση δεν είναι απαραίτητα μια υπόσχεση ευχαρίστησης. Δεν έχει εγγενή κατεύθυνση ή προσανατολισμό. Μπορεί να συμβάλει εξίσου το ίδιο στη νευρωτική κατάρρευση του επιθυμητικού-υποκειμένου από την κατάκτηση της ευχαρίστησης. Πράγματι, είναι ο κοινός παρονομαστής και το όργανο μιας ορισμένης απροσδιοριστίας μεταξύ των δύο. Η ακρόαση ως επιθυμία μπορεί να είναι εξίσου βασανιστική, τρομακτική. Μπορεί να γίνει ένας φορέας αγωνίας:

Τέλος, καθώς το στήθος μου κόντευε να σκάσει μη μπορώντας να βγάλει με γρήγορη ταχύτητα τον ζωοδότη αέρα, μισάνοιξαν στο στόμα μου τα χείλη κι έβγαλα μια κραυγή... μια κραυγή τόσο διαπεραστική... που την άκουσα! Τα δεσμά τ' αυτιού μου λύθηκαν μ' έναν απότομο τρόπο, το τύμπανο έτριξε από το σοκ αυτής της ηχητικής μάζας του αέρα που ξέφυγε από μέσα μου, και παρουσιάστηκε ένα καινούργιο φαινόμενο στο καταδικασμένο όργανο από τη φύση. Είχα ακούσει ήχο! Μια πέμπτη αίσθηση αποκαλυπτόταν σε μένα! Και ποια ήταν η χαρά που μπόρεσα να βρω μετά απ' αυτή την ανακάλυψη; Έκτοτε, ο ανθρώπινος ήχος έφτανε στ' αυτιά μου με το συναίσθημα της λύτης που προκαλούσε η συμπόνια για μια τόσο μεγάλη αδικία. Όταν τύχαινε να μου μιλήσει κάποιος, εγώ ξαναθυμόμουν όλα εκείνα που είχα δει μια μέρα, πάνω απ' τις ορατές σφαίρες, και το ξέσπασμα των καταπιγμένων μου συναισθημάτων εκδηλωνόταν μ' ένα ουρλιαχτό διαπεραστικό που ο ήχος του ήταν απαράλλαχτος με κείνο των ομοίων μου! Δεν μπορούσα να του δώσω απάντηση, γιατί στα μαρτύρια που υποβαλλόταν η ανθρώπινη αδυναμία, μέσα σε κείνη την απαίσια θάλασσα της πορφύρας, περνούσαν από μπροστά μου μουγκρίζοντας σαν γδαρμένοι ελέφαντες, και ξύριζαν με τα πύρινα φτερά τους τα πυροκοκκαλιασμένα μου μαλλιά. Αργότερα, όταν γνώρισα περισσότερο την ανθρωπότητα, στο συναίσθημα της συμπόνιας προστέθηκε και η κατάφορη οργή μου γι' αυτή την τίγρισα μηριά, πού τ' άσπλαχνα παιδιά της δεν ξέρουν τίποτα άλλο από το άδικο και τη βλαστήμια. Είναι θράσος ψευτιάς, να λένε πώς το κακό σ' αυτούς είναι σπάνια περίπτωση! ... Τώρα τέλειωσε. Πάει πολύς καιρός που έχω ν' απευθύνω σ' άνθρωπο το λόγο. Ώ! εσύ, και μου είναι αδιάφορο ποιος είσαι, όταν κοντά μου βρίσκεσαι, της γλώσσας σου οι χορδές να μην αφήσουν να ξεφύγει ήχος· τ' ασάλευτο λαρύγγι σου να μην προσπαθήσει να ξεπεράσει το αηδόνι· και ποτέ σου μην βαλθείς να με κάνεις να γνωρίσω την ψυχή σου με τη βοήθεια της μιλιάς. Τώρα, τηρείστε θρησκευτική σιγή, πού τίποτα να μην τη διακόψει. Σταυρώστε ταπεινά τα χέρια σας στο στήθος, και χαμηλώστε τα μάτια (Lautreamont 1978: 86-87).

Ο Μαλντορόρ βιώνει το τέλος της κώφωσής του ως κατάρα. Η ακοή τον συνδέει απρόθυμα με όλη την ανθρωπότητα. Περισσότερο από όλα, αυτή η νεοαποκτηθείσα ακοή εκθέτει την ευαισθησία του στην ομιλία των συνομιλητών του, οι οποίοι, για αυτόν, είναι τέτοιοι μόνο κατ' όνομα. Και στη συνέχεια αυτή τον παραπέμπει στη δική του φωνή και στην ομοιότητά της με τις φωνές όλων αυτών των άλλων. Ο Μαλντορόρ φοβάται και απεχθάνεται τη δική του ακοή, γιατί δεν μπορεί να ελέγξει την πρόσβαση σε αυτή – είναι ένα φράγμα ανοιχτό για πάντα, μια υποταγή την οποία βρίσκει παντελώς ανυπόφορη.

Εδώ ο Λωτρεαμόν (Lautreamont) βάζει κυριολεκτικά σε δοκιμασία τη μισαν-

θρωπία του ήρωά του μέσα από τις ίδιες του τις αισθήσεις. Τοποθετεί τον Μάλντορόρ στην αισθητή, ηχηρή εμπειρία της αποστροφής του για τα ανθρώπινα όντα. Ο πιο λεπτός ήχος που εκπέμπει το στόμα του κάθε ανθρώπου είναι αρκετός για να επιφέρει ανυπόφορο πόνο – περισσότερο μέσω αυτού που προκαλεί παρά από αυτό που πραγματικά είναι. Δεν είναι τα ακουστικά χαρακτηριστικά των ήχων καθαυτών που είναι ερεθιστικά, αλλά μάλλον αυτά που *ορίζουν*, και αυτά που ο ήχος *προϋποθέτει*. Και όμως εδώ δεν θα έπρεπε να σκεφτούμε ότι το αρχείο της ακρόασης παρακάμπτεται από αυτή τη μισανθρωπία.

Στην πραγματικότητα υπάρχει μια κατάσταση που προσομοιάζει σε αυτό που περιγράφει εδώ ο Λωτρεαμόν: αποκαλείται *φωνοφοβία* (phono-phobia). Η φωνοφοβία, μια ψυχολογική κατάσταση, πρέπει να διακριθεί από την υπερακουσία (hyperacusia, την ασυνήθιστα αυξημένη ευαισθησία στους ήχους). Αν και είναι σίγουρα μια ακουστική υπερευαισθησία, η φωνοφοβία δεν επέρχεται από τα φασματικά χαρακτηριστικά των ήχων, αλλά από αυτά που οι ήχοι προκαλούν, από αυτά με τα οποία ταυτίζονται. Είναι μια διαταραχή που επηρεάζει την ακρόαση όχι σε φυσιολογικό επίπεδο, αλλά στο επίπεδο της επικλητικής της λειτουργίας. Είναι μια αρνητική επιβεβαίωση, μια επιβεβαίωση μέσω της άρνησης, αυτής της υπερβολικά φορτισμένης λειτουργίας.

Η ακρόαση και ο ήχος, διέξοδοι των ενορμήσεων αλλά και αγχογενή, ανοίγουν τα δικά τους μονοπάτια στην αυτοκρατορία της επιθυμίας, απελευθερωμένα συγχρόνως από την απτή αντικειμενικότητα στην οποία προσπαθούν τα υποκείμενα να τα διαμορφώσουν, ανοίγονται σε συναισθήματα, φόβους και απολαύσεις.

Αυτή η ακρόαση, γυμνή στους τέσσερις ανέμους των επιθυμιών και των φόβων, οδηγείται «από το ασυνείδητο στο ασυνείδητο, [...] από ένα ομιλών ασυνείδητο σε ένα άλλο που υποτίθεται ότι ακούει» (Barthes 1985: 252). Είναι η ακρόαση «πανικού» του Μάλντορο, η ακρόαση που μιλά – ακόμη και που ουρλιάζει («τα αυτιά μου ούρλιαξαν», θα πει ο Μπατάιγ, Bataille 2001: 31). Επιθυμητική-ακρόαση είναι η ακρόαση που επενδύει τον εαυτό της σε κάθε μέρος, σε κάθε περίπτωση, που διαδίδεται μόνη της· είναι η ακρόαση που ανοίγει «όλες τις μορφές πολυσημίας, υπερπροσδιορισμού, υπέρθεσης [και προκαλεί] τη διάλυση του νόμου που υπαγορεύει την άμεση, και μοναδική ακρόαση» (Barthes 1985: 258).

Η μειωμένη ακρόαση του Σεφέρ (Schaeffer), μια τυπική και μονοφωνική ακρόαση, μοιάζει με το αντεστραμμένο διπλό της πολλαπλής ακρόασης, αυτού του συλλεκτικού αγωγού για μια πολύμορφη επιθυμητική-ροή. Όμως, αυτοί οι δύο τρόποι ακρόασης δεν είναι διαμετρικά αντίθετοι. Διότι δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η *εποχή* (epoché), η παρένθεση του κόσμου, είναι εξίσου ένα ψυχαναλυτικό πρωτόκολλο που επιδιώκει να εγκαθιδρύσει μια προνομιακή πρόσβαση σε εσωτερικούς κόσμους φαντασίας.

Η άρνηση της αιτιώδους πληροφορίας που μεταφέρεται από τον ήχο, και η μείωση της ακρόασης σε μια καθαρή ηχηρή εκδήλωση, είναι αφαιρέσεις. Το λάθος του Σεφέρ ήταν να πιστεύει ότι πίσω από την αφαίρεση βρίσκουμε μόνο λογική – όταν εκεί, όπως παντού, βρίσκουμε επιπλέον επιθυμία και φαντασία. Έτσι, η μειωμένη ακρόαση δεν μας οδηγεί σε έναν ομοιογενή, λογικό χώρο· διανοίγει έναν αφηρημένο χώρο – δηλαδή, έναν ενδεχόμενα ετερογενή χώρο, αλλά και πάλι έναν επιθυμητικό-χώρο.

Συγκεράζοντας την αντικειμενοποίηση του ήχου και την αποκάλυψη της ακρόασης ως επιθυμητική-ακρόαση, μπορούμε να διακρίνουμε την ύπαρξη άλλων πρωτοκόλλων που δομούν την ακοή, και όπου η επιθυμητική διαδικασία είναι άμεσα ενσωματωμένη με την αντίληψη. Το σύμπλεγμα της ακρόασης και του αντικειμένου, οι σχέσεις που υποθέτει και μέσω των οποίων λειτουργεί, αντηχεί ιδιαίτερα έντονα με ένα συγκεκριμένο από αυτά τα πιθανά πρωτόκολλα: αυτό του φετιχισμού.

Ακρόαση και φετιχισμός

Παράκαμψη: Φετίχ, φετιχισμός

Η λέξη «φετίχ» προέρχεται από την πορτογαλική λέξη *feitico*, που σημαίνει «ξόρκι» ή «γητειά», και η οποία με τη σειρά της προέρχεται από το λατινικό *factitius*, που μας δίνει την Αγγλική λέξη «factitious» και την Γαλλική «factice» (τεχνητό, πλαστό). Ο καθαυτό όρος «φετιχισμός» επινοήθηκε από τον Σαρλ ντε Μπρος (Charles de Brosses) το 1760 για να ορίσει την λατρεία των αντικειμένων που είναι γνωστά ως φετίχ. Για την ακρίβεια, είναι με την εμφάνιση αυτού του όρου που δημιουργείται η διάκριση μεταξύ αντικειμένου και της συμπεριφοράς που σχετίζεται με αυτό.

Ένας γενικός ορισμός του όρου «φετίχ» θα μπορούσε να είναι ο εξής: ένα υλικό αντικείμενο που αναφέρεται σε κάτι άυλο. Αυτός ο ορισμός εκλεπτύνεται περαιτέρω με την παρατήρηση της Σοφί Γκοσλάν (Sophie Gosselin 2003) πως:

‘Ένα αντικείμενο γίνεται «φετίχ» όταν του αποδίδεται από τον άνθρωπο μια δύναμη σημασίας που δεν περιέχει από μόνο του: όταν ο άνθρωπος προβάλει σε ένα αδιάφορο αντικείμενο ένα νόημα που πιστεύεται ότι προέρχεται από το ίδιο το αντικείμενο.

Συνδεδεμένη αρχικά με την ανθρωπολογία όπου χρησιμοποιήθηκε για να ορίσει τους θρησκευτικούς τρόπους σκέψης ορισμένων ανιμιστικών παραδόσεων, η έν-

νοια του φετίχ μεταφέρθηκε σε δύο άλλους τομείς: την οικονομία και τη σεξουαλικότητα.

Στην πολιτική οικονομία, την έννοια του φετίχ εισήγαγε ο Καρλ Μαρξ (Karl Marx) σε ένα από τα προκαταρκτικά τμήματα του *Κεφαλαίου* με τίτλο «Ο φετιχιστικός χαρακτήρας του εμπορεύματος και το μυστικό του.» Και πράγματι, στην οικονομία, ο όρος «φετίχ» θα χρησιμοποιείται έκτοτε μόνο με αναφορά στον Μαρξ. Στον Μαρξ, η έννοια προέρχεται από τις έννοιες *αξία χρήσης* και *ανταλλακτική αξία*, και συγκεκριμένα στο πέρασμα από την μία αξία στην άλλη. Η αξία χρήσης είναι η αξία που δίδεται σε ένα αντικείμενο ως συνάρτηση της χρησιμότητάς του, των αναγκών στις οποίες ανταποκρίνεται· η ανταλλακτική αξία είναι μια αξία «αποσπασμένη» από το αντικείμενο, μια αξία που υπερβαίνει το αντικείμενο, και που εμφανίζεται όταν το αντικείμενο θεωρείται προϊόν εργασίας. Γιατί όλα τα προϊόντα της ανθρώπινης εργασίας έχουν

Την ίδια φαντασματική αντικειμενικότητα· είναι απλά κρυσταλλωμένες ποσότητες ομοιογενούς ανθρώπινης εργασίας, δηλαδή, ανθρώπινης εργατικής δύναμης που καταναλώνεται δίχως να λαμβάνεται υπόψη η μορφή της δαπάνης της. Τα πράγματα αυτά μας δείχνουν ότι για την παραγωγή τους ξοδεύτηκε ανθρώπινη δύναμη, έχουν συσσωρεύσει ανθρώπινη εργασία. Σαν κρύσταλλοι αυτής της κοινωνικής ουσίας, η οποία είναι κοινή σε όλους, οι αξίες είναι αξίες εμπορευμάτων (Marx 1990: 125).

Στις θεωρίες της σεξουαλικότητας, το φετίχ είναι ένα αντικείμενο επιθυμίας που παίζει έναν διαμεσολαβητικό ρόλο μεταξύ του υποκειμένου και του κρυφού αντικειμένου της επιθυμίας του· είναι αντικείμενο επιθυμίας επειδή θέτει το υποκείμενο σε επικοινωνία με το αληθινό αντικείμενο επιθυμίας, ή ίσως καλύτερα, με την ίδια την πραγματικότητα της επιθυμίας.

Ο Ζαν-Μαρτέ Σαρκό (Jean-Martin Charcot) ήταν ο πρώτος που μελέτησε περιπτώσεις σεξουαλικού φετιχισμού. Εκείνη την περίοδο, ο φετιχιστής θεωρούνταν είτε ότι έπασχε από νευρική ασθένεια είτε ότι ήταν τρελός. Μόνο με τον Φρόιντ (Freud) ο σεξουαλικός φετιχισμός καθίσταται πιο περίπλοκος και αρχίζει να διαχέεται στη σεξουαλικότητα ως τέτοια, σε σημείο που να γίνεται αναπόφευκτος. Για τον Φρόιντ, το σεξουαλικό φετίχ αναπτύσσεται μέσω της υποκατάστασης και υπερεκτίμησης του σεξουαλικού αντικειμένου:

Αυτό που αντικαθιστά το σεξουαλικό αντικείμενο είναι ένα μέρος του σώματος (όπως το πόδι ή τα μαλλιά) που είναι κατά βάση ακατάλληλο για σεξουαλικούς σκοπούς, ή ένα άψυχο πράγμα που έχει αποδεδειγμένη σχέση με το πρόσωπο που αντικαθιστά, κατά το δυνατόν με τη σεξουαλικότητά του (π.χ. κάποια ενδύματα ή εσώρουχα). Τέτοια υποκατάστατα δικαιολο-

γνημένα παραβάλλονται με τα φετίχ, στα οποία οι άγριοι έβλεπαν την ενσάρκωση του θεού τους (Freud 1953: 153).

Η σεξουαλική υπερτίμηση είναι το κινητήριο της φετιχιστικής υποκατάστασης, στο μέτρο που η τελευταία «δύσκολα συμβιβάζεται με τον περιορισμό του σεξουαλικού στόχου στην ένωση των κυρίως γεννητικών οργάνων, και καθιστά τις πρακτικές σε άλλα μέρη του σώματος να αναδεικνύονται σε σεξουαλικούς στόχους» (ό.π. 150-151) – όπως εξίσου και τις πρακτικές σε αντικείμενα. Για τον Φρόιντ, λοιπόν, οπουδήποτε υπάρχει απόκλιση από τον σαφή σεξουαλικό στόχο, οσοδήποτε μικρή, υπάρχει φετιχισμός στη σεξουαλικότητα. Ούτως ώστε, από εδώ και στο εξής, κάθε σεξουαλική φαντασίωση, κάθε οργάνωση μιας σεξουαλικής συνάντησης, να ανήκει σε κάποιο βαθμό στον κόσμο του φετίχ.

Αυτή η διερεύνηση των εννοιών φετίχ και φετιχισμός στις διαφορετικές σπουδές όπου πρωτοεμφανίστηκαν, αν και σύντομη, μας δίνει τη δυνατότητα να συνεπάγουμε την υποκείμενη βάση – δηλαδή να σκιαγραφήσουμε τους μηχανισμούς που επενεργούν στον φετιχισμό ανεξάρτητα από τις ιδιαίτερες σπουδές από όπου προέκυψε η έννοια. Με αυτό το συνθετικό πνεύμα, ο Ζαν-Μισέλ Ρεμπέτ (Jean Michel Ribettes) θα καταλήξει στην ακόλουθη, με γενικούς και πολλαπλούς όρους, υπόθεση ενός ορισμού των εννοιών φετίχ και φετιχισμός:

Το φετίχ ορίζεται ως ένα μαγικό αντικείμενο – το ορατό υποκατάστατο ενός αόρατου πνεύματος, μιας απουσίας, μιας έλλειψης – στο οποίο η λατρεία, η αξία, η επιθυμία προσκολλάται: ο φετιχισμός είναι η νοητική διαδικασία που καθορίζει την πίστη, τον πόθο ή τη λίμπιντο πάνω σε αυτό το «μαγικό» αντικείμενο [...] Μπορούμε να δούμε ότι το αρχείο των αξιών που είναι κοινό και στους τρεις φετιχισμούς (θρησκεία, εμπόρευμα, σεξουαλικότητα) είναι πράγματι αυτό της πίστης (Ribettes 1999: xxvi).

Η πίστη, με την ευρύτερη έννοια, είναι το «raison d' être»² του φετίχ – με τον ρόλο του φετίχ να μην είναι απλώς η υλοποίηση, η σύνδεση του ανθρώπου με το αντικείμενο της πίστης του, αλλά και η διαιώνισή της. Επομένως, το φετίχ είναι ταυτόχρονα το όργανο διαμεσολάβησης με την πίστη, και η εγγύηση της εγκυρότητας και ύπαρξης της ίδιας αυτής πίστης.

Αξία, επιθυμία, νόημα, θεϊκή αρχή: ένας ημιτελής κατάλογος από πιθανούς όρους που υποδεικνύουν αυτό που το φετίχ αποκρύπτει και αποκαλύπτει, αυτό που αναζητά το υποκείμενο φετιχιστής. Οι διαφορετικοί όροι όμως αντιστοιχούν τελικά σε ποικίλους «θεματικούς χρωματισμούς» που σχετίζονται με διαφορετικούς φετιχισμούς, οι οποίοι από μόνοι τους δεν είναι παρά διαμορφώσεις, παραλλαγές της ίδιας και αυτής διαδικασίας φετιχισμού. Αυτό που η διαδικασία φετιχισμού αποκρύπτει και αποκαλύπτει είναι μια *φόρτιση*. Η φόρτιση είναι αυτή με

την οποία το αντικείμενο που συγκροτείται ως φετίχ, είναι ακριβώς φορτισμένο· είναι αυτό που περιέχει, αυτό που το υποκείμενο φετιχιστής αναζητά και προσπαθεί να επιτύχει μέσω αυτού.

Η διαδικασία φετιχισμού, λοιπόν, είναι πάνω από όλα μια διαδικασία «φόρτισης» που απαιτεί μια «αποφόρτιση» – μια διαδικασία που πάντα επιστρέφει στον εαυτό της, με κάθε εκκένωση (με κάθε φορά που ο φετιχισμός εκφράζεται, ικανοποιείται) να τείνει να ενισχύει τη δύναμη του φετίχ – την ένταση του φορτίου του – παρά τελικά να την εκτονώνει.

Ο φετιχισμός, έτσι, μπορεί να θεωρηθεί γενικά ως μια διαδικασία *μεταφοράς* και *εγγραφής ενός φορτίου σε ένα αντικείμενο*. Το φετίχ που συγκροτείται έτσι, γίνεται στη συνέχεια μια διεπαφή *διαμεσολάβησης* αλλά επίσης και *απόκρυψης*.

Το αισθητό και το φετίχ

Το 1938 ο Τέοντορ Αντόρνο (Theodor W. Adorno) έγραψε το «Περί του χαρακτήρα φετίχ στη μουσική και της παλινδρόμησης της ακρόασης.» Αν και ο ίδιος ο Αντόρνο δεν ήταν ικανοποιημένος με το κείμενο, το ίδιο θα έπαιζε κομβικό ρόλο για την έναρξη και την ανάπτυξη της θεωρίας του για τα πολιτιστικά «αγαθά»· για πρώτη φορά θα επέτρεπε τη συστηματοποίηση της έννοιας του φετιχισμού σε έναν ολόκληρο πολιτιστικό τομέα, δηλαδή αυτόν που ο Αντόρνο αποκαλεί «σύγχρονη μουσική ζωή» (Adorno 1985: 278). Αυτό που εμφανίζεται για πρώτη φορά με τον Αντόρνο είναι η δυνατότητα να θεωρηθεί ένα άυλο αντικείμενο ως φετίχ, όταν το τελευταίο έχει προηγουμένως καθοριστεί ως ένα απτά υπάρχον αντικείμενο. Είτε ήταν η μπότα στον ψυχοσεξουαλικό φετιχισμό, το είδωλο στην ανθρωπολογία, είτε το κατασκευασμένο προϊόν στα μαρξιστικά οικονομικά, το φετίχ εμπεριείχε πάντα μια προφανή υλικότητα – ήταν πάνω από όλα ένα *πράγμα*.

Στον Αντόρνο, το φετίχ δεν είναι πια ένα αυστηρά υλικό αντικείμενο που αναφέρεται σε κάτι άυλο: μια μουσική μελωδία, για παράδειγμα, μπορεί να διεκδικήσει την κατάσταση του φετίχ. Και μια μελωδία δεν μπορεί να μειωθεί στην καθαρή αισθητή της εκδήλωση, στις καθαρές ακουστικές της ιδιότητες: είναι ένας φορέας από σημεία, αξίες ή αναφορές που είναι ουσιαστικά άυλες.

Εδώ το φετίχ δεν συγκροτείται πλέον γύρω από ένα πράγμα, αλλά γύρω από ένα φαινόμενο· το φετίχ δεν είναι πια ένα αντικείμενο, είναι ένας χαρακτήρας. Ο Αντόρνο όμως παραμένει προσκολλημένος στη μαρξιστική παράδοση, και ο φετιχιστικός χαρακτήρας της μουσικής που σχεδιάζει είναι άμεσος απόγονος του φετιχισμού του εμπορεύματος του Μαρξ. Κατά συνέπεια, έρχεται αντιμέτωπος με τον «διπλό προορισμό» του φετιχισμού, ταυτόχρονα κοινωνιολογικό και «συμπτωματολογικό» (Assoun 1994: 5). Γιατί ο Αντορνικός χαρακτήρας-φετίχ αποδει-

κνύεται πως ευθύνεται συγχρόνως για την κοινωνικοοικονομική του διάσταση ως καθαρό προϊόν του εμπορευματικού καπιταλισμού, και για τις λογικές του συνέπειες, δηλαδή ως φετιχοποιητική διαδικασία που διεισδύει στις βαθιές δομές της ακρόασης.

Στην πραγματικότητα, η ανάλυση του Αντόρνο δίνει έμφαση στις κοινωνικές και οικονομικές πτυχές του φετιχιστικού χαρακτήρα, περιγράφοντας το γίνεσθαι εμπόρευμα των μουσικών έργων – τα οποία έργα «εμπίπτουν ολοκληρωτικά στον κόσμο των εμπορευμάτων, παράγονται για την αγορά, και απευθύνονται στην αγορά» (Adorno 1985: 279). Και όμως κάπου εδώ κι εκεί διατυπώνει έννοιες όπως αυτήν της «παλινδρόμησης της ακρόασης», ή της «ακρόασης του εμπορεύματος», όπου εκθέτει, με τον ελάχιστο δυνατό τρόπο, τις αισθητές επιπτώσεις του μουσικού φετιχισμού για την ίδια την ακρόαση. Με αυτόν τον τρόπο, ο Αντόρνο εγκαινιάζει ένα νέο θέατρο επιχειρήσεων όπου παρεμβαίνει ο φετιχισμός: έναν χώρο που δεν είναι απλά θεωρησιακός ή απλά λιβιδινικός, αλλά είναι ακριβώς ο χώρος του αισθητού.

Έτσι, εάν ο φετιχισμός του εμπορεύματος που εφαρμόζεται στα πολιτιστικά αγαθά παρέχει τις προϋποθέσεις για έναν γενικευμένο φετιχισμό στον τομέα της μουσικής, συγκεκριμένα μέσω της συγκρότησης των μουσικών έργων ως πολιτιστικά εμπορεύματα, τότε επικαλύπτει και αποκρύπτει μια ολόκληρη συλλογή μηχανισμών που κινητοποιούνται κατά τη φετιχοποιητική διαδικασία και οι οποίοι, από την ανίχνευση των αισθήσεων έως την προβολή μιας αξιολογικής κρίσης, μοντελοποιούν την αντίληψη και την αίσθηση, τις ρυθμίζουν και τις υποτάσσουν.

Αυτό που δεν είδε ο Αντόρνο είναι ότι πέρα από τον χαρακτήρα φετίχ στη μουσική – δηλαδή, την έκφραση μιας φετιχιστικής συμπεριφοράς που εξουσιάζει τη «μουσική ζωή» – υπερτίθεται ένας φετιχισμός της ακρόασης, όπου η έκφραση των πεποιθήσεων ευδοκίμει μέσω μιας πρόθεσης ακρόασης που στοχεύει σε έναν αντικειμενοποιημένο, σαν-πράγμα ήχο.

Το φετίχ είναι ένα «ορχηστρικό» αντικείμενο: χρησιμεύει ως υποκατάστατο για το πραγματικό αντικείμενο της επιθυμίας ή της λατρείας. Έχει χρηστικό χαρακτήρα και δεν ορίζεται σε σχέση με τον εαυτό του, αλλά ορίζεται πάντα με λειτουργικούς όρους, με όρους της σχέσης που επιτρέπει να εγκαθιδρύσει με το στοχευόμενο αντικείμενο πέραν αυτού. Το φετίχ *υπάρχει* μόνο στο βαθμό που είναι χρήσιμο. Ενσωματώνει, υλοποιεί, την παρουσία του πραγματικού αντικειμένου της πίστης. Το *ενσαρκώνει* αυτό το αντικείμενο. Η επιλογή του «ενσαρκωμένου» αντικειμένου, αν και είναι θεμελιωδώς αυθαίρετη με την έννοια του Σωσσύρ (Saussur) – δεν υπάρχει χωρίς κίνητρο και δεν εμφανίζεται τυχαία. Αυτό είναι που κάνει τον Μαρσέλ Μωσ (Marcel Mauss) να πει ότι δεν είναι απλά «αυθαίρετο», με την έννοια του πολιτισμικά μη-προσδιορισμένου:

Το αντικείμενο που χρησιμοποιείται ως φετίχ δεν είναι ποτέ ένα αυθαίρετα επιλεγμένο, κοινό αντικείμενο: ορίζεται πάντα από τον κώδικα της μαγείας και της θρησκείας (Mauss 2016: 17).

Η πιθανότητα ενός φετιχισμού των αισθήσεων, της ακρόασης, ρίχνει φως στην ύπαρξη αισθητών φετίχ, ή τουλάχιστον σε έναν χαρακτήρα-φετίχ που είναι εγγενης σε αισθητά αντικείμενα. Λόγω αυτού, και ακολουθώντας την παρατήρηση του Μως φαίνεται ξανά ότι, μολονότι το αντικειμενοποιημένο αισθητό μπορεί να θεσμοποιείται αυθαίρετα, εντούτοις είναι καλά προσδιορισμένο και καθορισμένο. Διότι πρέπει με κάποιο τρόπο να διασφαλίζει ότι είναι σε θέση να παίξει το ρόλο του μέσου ή της βάσης. Ο «φετιχοποιημένος» ήχος δεν προέρχεται ποτέ από το πουθενά, και ποτέ χωρίς λόγο.

Όπως έχουμε ήδη παρατηρήσει, το πέρασμα από το ηχηρό στο ακουστό λαμβάνει χώρα αναγκαστικά μέσω κάποιας διαδικασίας, και αυτή η διαδικασία είναι η ακρόαση. Συμβαίνει μέσω της οριοθέτησης του ήχου, της αντικειμενοποίησής του – δηλαδή μέσω της πραγματοποίησης. Όπως και με το φετίχ, ο πραγματοποιημένος, ακουστός ήχος γίνεται μέσο και υποκατάστατο. Ο υποκατάστατος-ήχος είναι ήχος που γίνεται πρόσχημα, «υποχείριο [suppôt]» και μέσο για τη *δύναμη του λόγου*. Ως υποκατάστατο, επιστρατεύεται, διαμορφώνεται και αξιοποιείται με τρόπο τέτοιο ώστε να *εκδηλώνει* τη δύναμη του λόγου.

Αλλά ο ήχος δεν είναι το μόνο στοιχείο στην πράξη της ακρόασης που μπορεί να θεωρηθεί ανάλογο του φετίχ: όπως συμβαίνει συχνά στο φετιχισμό, το υποκείμενο που ακούει, όσο είναι φετιχιστής άλλο τόσο φετιχοποιεί. Το ίδιο το υποκείμενο παράγει κατά μία έννοια τα δικά του αντικείμενα λατρείας. Συνεπώς, ακόμη και αν η υποκατάσταση είναι τελικά πάντα προσανατολισμένη στο «φάντασμα του ήχου», μπορεί να διαθλαστεί σε πολλαπλά, λιγότερο ή περισσότερο απτά αντικείμενα: η επιθυμητική-ακρόαση μπορεί να προβάλλει σε κάποιες φωνές ή σε μουσικούς, σε όργανα που έχουν παρασκευαστεί από επιφανείς οργανοποιούς, σε τεχνικές συσκευές, ή σε συγκεκριμένα ηχητικά μέσα, ή ακόμα και στο ίδιο το αυτί, υποσχέσεις για μια έντονη και αδιαμφισβήτητη ακουστική *απόλαυση*.

Για ακόμη μια φορά, δεν μπορεί να αποτελεί αυτό ερώτημα για το αν αφομοιώνεται η πράξη της ακρόασης στην φετιχιστική παθολογία. Το σημαντικό εδώ είναι να εξετάσουμε το φετιχισμό γενικά (να αναζητήσουμε το υπόστρωμα του, κατά μια έννοια) και να προσδιορίσουμε τις ακριβείς λειτουργίες που εντάσσει στη διαδικασία της ακρόασης.

Αν θεωρήσουμε τον φετιχισμό ως στρατηγική υποκατάστασης και διαμεσολάβησης εντός της επιθυμητικής-παραγωγής, μέσω της οποίας ένα αντικείμενο εκπληρώνει το ρόλο της βάσης και του μέσου για μια πίστη, τότε θα εντοπίσουμε

αμέσως αναλογίες με τον σχηματισμό του ακουστού μέσω της ακρόασης: συγκεκριμένα, η έλευση του ήχου ως φετίχ αντιστοιχεί σε ένα φαντασματικό αρχείο, στο γίνεσθαι-αντικείμενο του ήχου, στην ακουστότητά του.

Το αντικείμενο είναι κεντρικό στον φετιχισμό. Είναι το αντικείμενο που διαμεσολαβεί και αποκρυσταλλώνει τη μεταφορά της σημασιότητας (significance) αυτό που πραγματικά διακυβεύεται στον φετιχισμό. Με αυτή την έννοια (και με αυτή την έννοια μόνο) το φετίχ είναι παρόμοιο με το λακανικό *objet a* ή με το μεταβατικό αντικείμενο του Γουίνικοτ (Winnicott). Ως υποκατάσταση διαμεσολαβεί, αναπαριστά και αντικαθιστά ένα ανέφικτο. Και όπως έχουμε ήδη εξετάσει τέτοιοι μηχανισμοί είναι παρόντες στην πράξη της ακρόασης – ειδικότερα, στο εγχείρημα της μειωμένης ακρόασης του Σεφέρ.

Η μειωμένη ακρόαση δεν είναι μια εστίαση στον ήχο καθαυτό. Είναι μια εστίαση στον ήχο ως αντικείμενο. Η έννοια της εποχής που υιοθετεί ο Σεφέρ δεν είναι απλώς η συνθήκη μιας αιτιώδους ρήξης μεταξύ του ήχου και της πηγής του· είναι εξίσου και ένα άνοιγμα σε έναν φαντασματικό κόσμο. Η εποχή δεν καταργεί ένα καθεστώς πίστης: επανεισάγει το καθεστώς της πίστης.

Η μειωμένη ακρόαση καταλαμβάνει τον ήχο μέσω της αντικειμενοποίησής του. Πλέον, ένα αντικείμενο που είναι μέσο μιας φαντασματικής διαδικασίας ανταποκρίνεται στον ορισμό του φετίχ. Αν τελικά δεν υπάρχει μειωμένη ακρόαση, είναι επειδή αυτό στο οποίο η ίδια στοχεύει – ο ήχος – της διαφεύγει, ενώ τροποποιείται από αυτό το γεγονός της στόχευσης, και φετιχοποιείται μέσω της αντικειμενοποίησής του. Ο ήχος, «από μόνος του», δεν είναι ποτέ αντικείμενο ακρόασης, είτε μειωμένος είτε αλλιώς.

Το αντικείμενο δεν είναι η εκπλήρωση της επιθυμητικής-παραγωγής του αισθητού. Είναι το κίνητρο για και το όργανο αυτής της παραγωγής. Πληττεται από τις συνέπειες αυτής, και από μόνο του γίνεται άλλο. Όπως έχει πει ο Βιλιέ ντε λ' Ιλ-Αντάμ (Villiers de Lisle-Adam), «η χρήση που κάνουμε σε ένα πράγμα το επαναβαπτίζει και το μεταμορφώνει.»

Εξυψώσεις

Εάν το φετιχιστικό φως που ρίξαμε στην ακρόαση δεν έχει σκοπό να γίνει κατανοητό από μια παθολογική σκοπιά, δεν θα πρέπει επίσης να θεωρηθεί ως τρόπος για να ακυρωθεί αυτός ή ο άλλος τρόπος ακρόασης υπέρ μιας δήθεν παρθενικής ακρόασης ελεύθερης από κάθε «διαστροφή». Τουναντίον, φαίνεται πως η φετιχιστική εξύψωση του αισθητού μπορεί να είναι η πηγή και ο φορέας των πιο συναρπαστικών εμπειριών:

Δεν είναι ο φετιχισμός μια ευκαιρία για εντάσεις; Δεν επικυρώνει μια αξιοθαύμαστη δύναμη επιπόνησης, προσθέτοντας συμβάντα στη λιβιδινική ζώνη που διαφορετικά θα ήταν απλά απίθανα; (Lyotard 1993: 110)

Η σχέση με τις αισθήσεις δεν υποβαθμίζεται απαραίτητα από τον μηχανισμό του φετιχισμού – ένας μηχανισμός, εξάλλου, που δεν αποτελεί «διαστροφή» αυτής της σχέσης. Ο φετιχισμός συμμετέχει στην ανάπτυξη της αίσθησης και μπορεί μέχρι και να αποτελέσει πηγή εξύψωσης. Ωθώντας τον σε σημείο παροξυσμού, βρίσκουμε μια αληθινή εκλέπτυνση στη «κατεργασία» του αισθητού, στην επαύξησή του ή στην επένδυσή του με κάποιο νέο πέπλο ψευδαίσθησης. Το πιο τέλειο παράδειγμα αυτού βρίσκεται στη φαντασία του Ζορίς-Καρλ Υσμάν (Joris-Karl Huysmans), στο μυθιστόρημα *Against Nature*, που περιγράφει τη ζωή ενός πολύ ιδιαίτερου ατόμου, ενός φετιχιστή εστέτ που ωθεί την τέχνη του πλαστού και της ψευδαίσθησης στα πιο μακρινά όρια του παρακμιακού πνεύματος: ένα άκοσμον που αντιστοιχεί στο όνομα του Ντεζ Εσέντ:

Ορίστε, αλατίζοντας και αναμειγνύοντας το νερό του μπάνιου σας, σύμφωνα με τις οδηγίες της Φαρμακοποιίας, θειικό νάτριο, υδροχλωρικό μαγνήσιο και ασβέστιο· παίρνοντας από το καλά κλεισμένο βιδωμένο κάλυμμα, ένα κουβάρι κανναβόσκιο ή ένα μικρό κομμάτι σχοινού που προμηθευτήκατε από εκείνους τους τεράστιους καυστήρες του πλοίου, οι τεράστιες αποθήκες και τα υπόγεια του οποίου μυρίζουν παλίρροιες και λιμάνια της θάλασσας: μυρίζοντας αυτά τα αρώματα που θα κολλάνε μέχρι και στο κανναβόσκιο ή το σχοινί [...] τέλος, ακούγοντας το σφύριγμα του ανέμου να φυσάει κάτω από τις καμάρες της γέφυρας, και τη βοή των λεωφορείων να διασχίζουν το Pont Royal λίγα μέτρα από πάνω, η ψευδαίσθησή του να βρίσκεστε κοντά στη θάλασσα είναι αδιαμφισβήτητη, υπερβολική, απόλυτη (Huysmans 1998).

Η ανάγνωση του Υσμάν και παρατηρώντας τον Ντεζ Εσέντ, φέρνει στο νου εκείνο το απόσπασμα από τον Μπωντλαίρ (Baudelaire), όπως παρατίθεται στον Βάλτερ Μπένγιαμιν (Walter Benjamin):

Θα προτιμούσα να επιστρέψω στο διόραμα, του οποίου η τεράστια και βάνουση μαγεία έχει τη δύναμη να μου επιβάλει μια αυθεντική ψευδαίσθηση. Θα προτιμούσα να πάω στο θέατρο και να απολαύσω με τα μάτια μου το σκηνικό, όπου βρίσκω τα πιο αγαπητά μου όνειρα εκφρασμένα καλλιτεχνικά και τραγικά συγκεντρωμένα! Επειδή είναι ψεύτικα, αυτά τα πράγματα είναι απείρως πιο κοντά στην αλήθεια (Baudelaire 1956: 289).

Αυτό που ο Μπένγιαμιν διακρίνει στον Μπωντλαίρ – και ξεχωρίζει εξίσου το ίδιο και στην περίπτωση του Ντεζ Εσέντ – είναι μια αντιστροφή της αρχής της αυθεν-

τικότητας, η οποία οδηγεί στη διάλυση της αύρας· μια διάλυση που λαμβάνει χώρα ακριβώς στην ίδια την προσπάθεια της αναπαραγωγής της αύρας, της επανάκλησής της με τεχνητά μέσα.

Τόσο στον Ντεζ Εσέντ όσο και στον Μπωντλαίρ, η ιδέα είναι ότι η αίσθηση δεν αποτελεί εγγύηση αυθεντικότητας, ή ότι σε κάθε περίπτωση δεν είναι προορισμένη να χρησιμεύει ως τέτοια· και υπονοείται ότι το αισθητηριακό έργο μπορεί να κατασκευαστεί. Παρόμοια, και οι δύο επιμένουν ότι η προσφυγή στο τεχνούργημα δεν σημαίνει κάποια υποβάθμιση ή εκφυλισμό του ανθρώπινου πνεύματος, αλλά αντίθετα ότι αποτελεί «το διακριτικό χαρακτηριστικό της ανθρώπινης ιδιοφυΐας» (Huysmans 1998: 107).

Η εξύψωση των αισθήσεων έχει ανάγκη από μια τεχνητή διαδικασία. *Δεν μπορεί παρά να προσφύγει σε μια τέτοια διαδικασία*. Επιπλέον, η τεχνητή βελτίωση δεν είναι τίποτε άλλο από την λογοθετική εκκίνηση των επιθυμητικών-εντάσεων· δεν είναι παρά η *αξιοποίηση των φαντασιώσεων*, η κινητοποίησή τους. Και έτσι, η εξύψωση του ήχου μέσω της ακρόασης δεν μπορεί να αντιστοιχεί στη λογοθετική επένδυση της επιθυμητικής-ακρόασης μόνο. Εδώ η ακρόαση προσεγγίζεται σχεδόν κατηγορηματικά ως ένα ευαίσθητο όργανο της απόλαυσης. Δεν πρέπει να θεωρήσουμε ότι η προσφυγή στο τεχνούργημα, στην εκλέπτυνση – δηλαδή στη δύναμη της αναπαραστάσης, και τελικά στη δύναμη του λόγου – εγγυάται μόνο διανοητικές απολαύσεις. Απεναντίας, πρόκειται για μια νοητική διεργασία στην υπηρεσία ενός αισθητού ερεθισμού. Ξανά, η αναφορά στον φετιχισμό είναι εδώ γόνιμη. Μας επιτρέπει να λάβουμε υπόψη τον ισχυρό δεσμό μεταξύ της λογοθετικής διεργασίας, της αναπαραστάσης, και του σχηματισμού της αισθησιακής ευχαρίστησης. Και αυτή η ευχαρίστηση δεν έχει τίποτα κοινό με μια καθαρά διανοητική απόλαυση. Όπως διακηρύσσει ο Ζωρζ Μπατάιγ (2006: 242): «Προκαλώ κάθε λάτρη της ζωγραφικής να αγαπήσει μια εικόνα όσο ένας φετιχιστής αγαπά ένα παπούτσι».

Η επιθυμία έχει ανάγκη από αντικείμενα, από πρωτόκολλα· και βρίσκει διέξοδο στο τέχνασμα, στην κατασκευή. Ο ήχος είναι ο τόπος από όπου εξορύσσουν οι μηχανισμοί της ακρόασης. Οι ήχοι εξάγονται, μετατρέπονται σε αντικείμενα, περνούν μέσα από την οθόνη, το κόσκινο της αντίληψης. Ταυτοποιούνται, αξιολογούνται, καθορίζονται, ταξινομούνται, επιλέγονται. Δεν πρέπει να παραλείψουμε να αναγνωρίσουμε αυτήν την φίλεργη πλευρά της επιθυμίας:

Ακόμα και αν οι θεοί υπήρξαν οι πρώτοι εμπνευστές της κατασκευής αντικειμένων, δικαιολογώντας έτσι την επιβίωση του κατασκευαστή ενώπιόν τους, από τη στιγμή που η κατασκευή των ειδώλων κρίθηκε άχρηστη, άρχισε μια μακρά άγνοια του κυριολεκτικά εμπορικού χαρακτήρα της ενορμητικής ζωής, δηλαδή η παραγνώριση των μεταμφιέσεων που προκαλεί η παθολογική χρησιμότητα (Klossowski 2017).

Η προσφυγή στη χρησιμότητα, στην εργαλειακή πρακτική, δεν είναι απαθής και νηφάλια. Δεν έχει μια σταθερή, συμπαγής βάση. Είναι σαν ένταση, σαν επέκταση, κάθε μέρος της οποίας ξεχειλίζει από επιθυμητικές-διαδικασίες. Ο Λυστάρ συζητά τη δομή του λόγου, και επιμένει στον τρόπο με τον οποίο οι τροπικότητες της επιθυμίας επενδύουν σε μια συστηματική κατασκευή όπως είναι αυτή της γλώσσας:

Να μην ξεχάσουμε να προσθέσουμε στη γλώσσα και όλα τα κομμάτια του φωνητικού συστήματος, όλους τους ήχους για τους οποίους είναι ικανό. Και επιπλέον, όλο το επιλεκτικό δίκτυο ήχων, δηλαδή το φωνολογικό σύστημα, γιατί και αυτό ανήκει στο λιβιδινικό «σώμα» (Lyotard 1993: 2).

Αν η ακρόαση είναι μια πολύπλοκη μηχανή μέσα στην οποία ιζηματοποιούνται και διαπλέκονται πολυάριθμοι μηχανισμοί που διαχειρίζονται το ακουστικό, τότε δε γίνεται να διέπεται αποκλειστικά από την αδιάλλακτη λογική του αυτόματου. Αν είναι πράγματι μια μηχανή, παραμένει πρώτα από όλα μια επιθυμητική-μηχανή, η οποία προσαρμόζεται, σαρώνεται και ενισχύεται από πολιτισμούς, λόγους, και συναισθήματα.

Μουσική και αποκρυστάλλωση

Μέσω της οικολογικής του προσέγγισης, ο Σεφέρ δημιουργεί μια αρμονική σχέση με τον ήχο. Η αντίληψή του για τον κόσμο είναι αυτή ενός κόσμου σε τάξη, με την πλέον «αρχαία» έννοια – με την Πυθαγόρειο έννοια, κατά κάποιον τρόπο. Έτσι, το ηχοτοπίο πρέπει εξαρχής να θεωρηθεί ως μια «μουσική» έννοια, όπου με την αρμονία του, προδίδει την πιο ριζοσπαστική του φύση, τις βαθιές καταβολές όλης της γενεαλογίας του.

Η μουσική, όπως κατανοείται στη σύγχρονη εποχή και έκτοτε, δεν είναι τελικά τίποτε άλλο παρά η εποπτεία και η ανάπτυξη αυτής της αρμονικής σχέσης από τον άνθρωπο και της «διάνοιάς» του. Ο Ζυλ Κομπარიέ (Jules Combarieu), στον μάλλον διαλεκτικό ορισμό του για τη μουσική, παρουσιάζει όλο το φάσμα στο οποίο αναπτύσσεται, στοχεύοντας να την εδραιώσει στην αντικειμενική της ύπαρξη, εικάζοντας συγχρόνως όλη την ομολογουμένως ακατανόητη φύση της, την οποία, εντούτοις, προσπαθεί διαρκώς να περιγράψει:

Ο ερμηνευτής και δημιουργός βαθέων ψυχικών συνθηκών, η λεπτεπίλεπτη εκπομπή του νου, η ήπια δύναμη της ηθικής ζωής, είναι ταυτόχρονα αίσθημα και σκέψη. Κατά την επίκληση των ήχων βάζει τη λογική για την ευφύια, μια γλώσσα αγάπης για την καρδιά – μια τέχνη της κατασκευής και

της μορφής για τη φαντασία. Είναι το σημείο συνάντησης του νόμου των αριθμών που κυβερνά τον κόσμο, και της αχαλίνωτης φαντασίας που δημιουργεί το εφικτό. Αν και εγκλωβισμένος από παντού λόγω της σχέσης του με την καθημερινή ζωή, είναι πάραυτα ένα λαμπρό παράδειγμα εκείνου του αυθορμητισμού του λόγου που μπορεί να φτάσει «σε μεγαλύτερα ύψη από ότι η θεολογία ή η φιλοσοφία» (Μπετόβεν) (Combarieu 1910: 2).

Αυτό που πρέπει να κρατήσουμε από τον ορισμό του Κομπαριέ είναι το αρχιτεκτονικό στοιχείο της μουσικής, η κλίση της προς την κατασκευή, αλλά και η ικανότητά της να ανυψώνεται «σε μεγαλύτερα ύψη από τη θεολογία ή τη φιλοσοφία».

Ο Πιερ Σεφέρ διέκρινε το ηχητικό από το μουσικό αντικείμενο στην αποκλειστική βάση ότι το μουσικό αντικείμενο έχει σχεδιαστεί για μουσική. Το ηχητικό αντικείμενο καθίσταται μουσικό όταν ενσωματώνεται σε μια μουσική δομή. Πριν από τον Σεφέρ, ένας μουσικός ήχος έπρεπε να ανταποκρίνεται ικανοποιητικά στα κριτήρια της τονικότητας, του ηχοχρώματος και της διάρκειας. Μετά από τον Σεφέρ, το παραδοσιακό κριτήριο μιας εύκολα αναγνωρίσιμης τονικότητας χάνει οριστικά την εγκυρότητά του. Οι θόρυβοι τώρα καλύπτουν τον χώρο της μουσικής, και γίνονται οι ίδιοι μουσικά αντικείμενα. Η διάκριση μεταξύ μουσικού ήχου και θορύβου, βασισμένη σε μια παράδοση που καθιέρωσε τον ήχο ως θόρυβο με κριτήρια όπως η απουσία αναγνωρίσιμης τονικότητας ή το υπέρμετρο επίπεδο ακουστικής πίεσης, τώρα θολώνεται. Και όμως η μουσική και ο μουσικός ήχος παραμένουν· είναι ο θόρυβος που έχει ενσωματωθεί στο μουσικό και όχι το αντίστροφο.

Ο Κομπαριέ θα γράψει αργότερα ότι «η μουσική είναι η τέχνη του να σκέφτεσαι με ήχους». Αλλά, το να «σκέφτεσαι με ήχους» σημαίνει να προκαλείς τη (μουσική) ακρόαση και να την θέτεις στην υπηρεσία ενός (μουσικού) λόγου. Οπότε, για να είμαστε απόλυτα ακριβείς, η διατύπωση του Κομπαριέ απαιτεί μια ταυτολογική προσθήκη, και να γίνει: «Η μουσική είναι η τέχνη του να σκέφτεσαι με ήχους *μουσικά*.» Στη σύγχρονη εποχή, το πρίσμα της μουσικής συγχωνεύεται και απορροφάται στον αναδυόμενο ορθολογισμό, ο οποίος τη διαμορφώνει, την κάνει να συμμορφώνεται με το ιδανικό, επιβεβαιώνοντας ότι το υψηλό, το θεϊκό, μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσω της λογικής και διατεταγμένης έκφρασης των πραγμάτων.

Οργανωμένοι ήχοι

Όλοι θα σας πουν ότι δεν είμαι μουσικός. Και αυτό είναι αλήθεια. Από την αρχή της καριέρας μου, με κατέταξα στους φωνομετρογράφους. Η δουλειά μου είναι εντελώς φωνομετρική. Πάρτε το *Fils des Etoiles*, ή το *Morceaux en Forme d'une Poire*, το *En Habit de Cheval* ή το *Sarabandes*. Είναι ολοφάνερο ότι

οι μουσικές ιδέες δεν έπαιξαν κανέναν ρόλο στη σύνθεσή τους. Η επιστήμη είναι ο κυρίαρχος παράγοντας.

Εξάλλου, μου αρέσει πολύ περισσότερο να μετράω έναν ήχο από ό,τι να τον ακούω. Δουλεύω ευχάριστα και με αυτοπεποίθηση με το φωνόμετρο στο χέρι [...]

Νομίζω πως μπορώ να πω ότι η φωνολογία είναι ανώτερη από τη μουσική. Έχει μεγαλύτερη ποικιλία. Η οικονομική ανταπόδοση είναι επίσης μεγαλύτερη· οφείλω την παρουσία μου σε αυτήν. Σε κάθε περίπτωση, με ένα δυναμόφωνο, ακόμη και ένας αρκετά άπειρος φωνομετρολόγος μπορεί εύκολα να σημειώσει περισσότερους ήχους από τον πιο εξειδικευμένο μουσικό στον ίδιο χρόνο, με την ίδια προσπάθεια. Έτσι κατάφερα να γράψω τόσα πολλά. Το μέλλον βρίσκεται στη φωνομετρολογία (Satie 1980: 58).

Ο Έρικ Σατί (Erik Satie) είναι ένας μετρ της ειρωνείας, αλλά μέσα από αυτή την ειρωνεία οι εσωτερικές συγκρούσεις της μουσικής αποκαλύπτονται και επαναλαμβάνονται. Με το να υποστηρίζει ότι δημιουργεί έργα στα οποία «οι μουσικές ιδέες [δεν παίζουν] κανένα ρόλο», εγκαινιάζει την αρχή της ακούσιας σύνθεσης που θα βρούμε αργότερα στον Τζον Κέιτζ (John Cage). Όταν εισάγει τη φιγούρα του συνθέτη-διάνοια, συγκεκριμένα με την μουσική ατμόσφαιρας (*furnishing music*) και το *Vexations* του, ο Σατί συγχρόνως επιτίθεται στην αυστηρότητα της συστηματικής μουσικολογίας. Όπως γράφει ο Ντίντριχ Ντίντεριχσεν (Diedrich Diederichsen) – και αυτό ισχύει ιδιαίτερα στην περίπτωση του *Vexations* – «στον Σατί υπάρχει ήδη ένα παιχνίδι του ηχοχρώματος ως αυτόνομου μετασημείου, εν μέρει σκηνοθετημένο από τη συνθεσιακή κατασκευή» (Diederichsen 2007: 21).

Με το να υποστηρίζει ότι τα έργα του δεν εκφράζουν κάτι, και αυτοαποκαλούμενος ειρωνικά φωνομετρογράφος, ο Σατί επικαλείται το παράδοξο της μουσικότητας: ταυτόχρονα συμβατικό σύστημα και εκφραστικό στοιχείο που απορρέει από την υποκειμενικότητα του συνθέτη – ένα παράδοξο που διέπει τον ακαδημαϊσμό της εποχής, ο οποίος επιδίωκε να συμβιβάσει το κανονιστικό και το εκφραστικό μέσα από την προώθηση μιας μουσικής που ήταν συστημική, οργανωμένη, και επομένως συμβατική, αλλά ταυτόχρονα εκφραστική και ευφυής. Μια τέτοια μουσική εγκαθιδρύεται ως η συστηματοποίηση μιας οπορτουνοιστικής τομής μεταξύ ενός ρομαντικού ουμανισμού και του μοντέρνου ιδεώδους.

Αλλά επί της ουσίας, η μουσική, ως μουσική μήτρα, είναι κάτι περισσότερο από ένα σύστημα – είναι ένα μετασύστημα, ή ένα μετασταθή σύστημα, το οποίο τείνει προς μια πιθανή γενικευμένη μουσικοποίηση όλων των ήχων. Η μουσική

των θορύβων, που εφευρέθηκε από τον Λουίτζι Ρούσολο (Luigi Russolo) και εξορθολογήθηκε από τον Πιερ Σεφέρ, είναι η απόδειξη αυτού: η μουσική έχει την ικανότητα να ενσωματώνει έναν άπειρο αριθμό ήχων. Κάθε ήχος μπορεί να ανέλθει, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, στο επίπεδο του μουσικού ήχου.

Το παράδοξο σε όλο αυτό είναι ότι αυτό το άνοιγμα, αυτή η προσαρμοστικότητα του μουσικού συστήματος, δεν συνοδεύεται πάντα από ενόρμηση για απελευθέρωση του ήχου. Τα κριτήρια της μουσικής εγκυρότητας υπερβαίνουν τα ποιητικά κριτήρια που ανήκουν στον ίδιο τον ήχο. Συμπεριλαμβάνουν τη χρήση του και την ενσωμάτωσή του μέσα στο μουσικό σύστημα, μέσα στον μουσικό λόγο.

Ανέκαθεν η μουσική, και ίσως για καλύτερα, εξελισσόταν μέσω του περιορισμού. Παίρνοντας το παράδειγμα του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού, ο Ντίντεριχσεν καταλήγει στο συμπέρασμα ότι, με λίγες εξαιρέσεις, ακόμη και οι πιο «ελεύθεροι» αυτοσχεδιασμοί είναι δύσκαμπτοι με την έννοια ότι θα πρέπει να ασκούνται από μουσικούς. Αυτή η διαπίστωση τον οδηγεί στο να το παρατηρήσει ότι

Είναι συνεπώς δυνατό να δηλώσουμε ότι η μουσική, ακόμη και η μουσική που έχει απεκδυθεί από την τονικότητα και τη σύνθεση, εξακολουθεί να βρίθεται από τις τόσες πολλές προηγούμενες συνθήκες, ώστε αυτό που χρειαζόμαστε αρχικά είναι μια μουσική πρακτική αποσυναρμολόγησης (της μουσικής) για να κατασκευάσουμε μια αληθινή επικοινωνία, πέρα από τη μουσική (ό.π.: 15-16).

Πρέπει να κατανοήσουμε ότι η μουσική έχει σταδιακά μετατραπεί από *συγκροτητικό* στοιχείο σε *συγκροτούμενο* στοιχείο³ και ότι, υπό αυτήν την έννοια, εξελίσσεται τώρα ταυτολογικά. Ένας ήχος καθίσταται μουσικός στον βαθμό που είναι ενσωματωμένος σε μια μουσική δομή, πράγμα που σημαίνει ότι ένα σύνολο ήχων μπορεί να προσαρτηθεί στη μουσική και να χαρακτηριστεί ως μουσικό επειδή κάτι από το μουσικό έχει βρεθεί μέσα του – με την ουσία της ίδιας της μουσικότητας να παραμένει αδιαφανής.

Η μουσική είναι εκείνη η διαδικασία ενσωμάτωσης ηχητικών στοιχείων, η οποία ενεργοποιεί μέσω της μουσικής ακρόασης, μια οργανωτική λειτουργία. Έτσι, ακόμη και όταν δεν υπάρχει μια σαφής και ρητή μουσική πρόθεση στην παραγωγή του ήχου, μπορεί κάλλιστα ο ήχος να επανεπενδυθεί εκ των υστέρων μέσω της ακρόασης. Αυτό το είδος επανεπένδυσης της μουσικής πρόθεσης στην ακρόαση είναι που έχει επιτρέψει τους ανθρώπους να μιλούν για «κελάδημα» (birdsong).

Η εν λόγω οργανωτική λειτουργία έχει εκδηλωθεί καιρό τώρα μέσω της μουσικής σημειογραφίας, και συνεχίζει μέχρι και σήμερα. Προφανώς και η σημειογραφία δεν είναι καταστατική της οργανωτικής λειτουργίας του μουσικού· δεν υπάρχει

αμφιβολία όμως ότι δρα ως καταλύτης σε αυτήν, συγκεκριμένα μέσω της ενοποίησης και ομαλοποίησης του μουσικού λεξιλογίου:

Η ιστορία της μουσικής σημειογραφίας είναι αυτή της ολοένα και πιο αυστηρής μαθηματικοποίησης, η οποία αναδεικνύει τη γενικευμένη τυποποίηση των σημείων στο σύστημα της αναπαράστασης. Η παρτιτούρα είναι για τη μουσική ό,τι η γραμμική προοπτική για τη ζωγραφική, [...] μια ρυθμιστική υποκατάσταση που αντιδρά στο αναφερόμενο με το να το υποτάσσει το σε μια κωδικοποιημένη συμβολική λογική (Thevoz 1996: 116).

Μετουσιωμένος ήχος και κοσμική αρμονία

Η μουσική είναι στενά συνδεδεμένη με την ιδέα της τάξης. Αυτή η τάξη μπορεί να προσδιοριστεί κοινωνιολογικά, αλλά μπορεί επίσης να αξιώσει μια καθολική υπόσταση σαν να θεμελιώνεται σε κοσμικούς νόμους. Η καταγωγή της κωδικοποιημένης μουσικής φτάνει μέχρι την αρχαιότητα. Εδράζεται στις αρχές της αρμονίας και τη σχέση αυτών με το ίδιο το σύμπαν – συγκεκριμένα, στην προσπάθεια καθορισμού των μουσικών διαστημάτων κατά αντιστοιχία με τις αποστάσεις μεταξύ των πλανητών:

Εφαρμόζοντας τους όρους που επιστρατεύονται στη μουσική, ο Πυθαγόρας ονομάζει την απόσταση μεταξύ Γης και Σελήνης, έναν τόνο· μεταξύ Σελήνης και Ερμή θεωρεί πως είναι το μισό του διαστήματος αυτού, και περίπου η ίδια από τον Ερμή μέχρι την Αφροδίτη. Από την Αφροδίτη στον Ήλιο είναι ένας τόνος και μισός· από τον Ήλιο στον Άρη είναι ένας τόνος, η ίδια απόσταση που είναι από τη Γη μέχρι τη Σελήνη· από τον Άρη στον Δία είναι μισός τόνος, από τον Δία στον Κρόνο είναι επίσης μισός τόνος, και από εκεί ένας τόνος και μισός ως προς το ζωδιακό. Συνεπώς, υπάρχουν επτά τόνοι, τους οποίους ονομάζει αρμονία διαπασών που είναι ολόκληρος ο κύκλος των νωτών.⁴

Στη βάση αυτής της αρμονίας των σφαιρών, όπου παρόμοια συναντάμε και στον Πλάτωνα (Pelé 2007), μια προνομιακή σχέση μεταξύ του μουσικού και του «συμπαντικού» αναπτύσσεται, η οποία σχέση παράγει τόσο μια λογική προσέγγιση της μουσικής, όσο και την ανάπτυξη ενός λόγου που νομιμοποιεί το μουσικό μέσω της «κοσμικής» του μοίρας. Μια τέτοια αντίληψη της μουσικής είναι που επιτρέπει στον Λάιμπνιτς (Leibniz), για παράδειγμα, να πει ότι «η μουσική είναι μια κρυφή άσκηση στην αριθμητική ενός μυαλού που ασυνείδητα ασχολείται με αριθμούς».⁵

Είναι πράγματι ζήτημα έκφρασης αντιλήψεων ή πεποιθήσεων, και της νομιμοποίησής τους. Η μουσική δεν ήταν ποτέ μια καθαρή μαθηματική εξέλιξη – ή

ήταν σε πολύ σπάνιες περιπτώσεις και μόνο από τον 20^ο αιώνα και έπειτα. Η μουσική ανέκαθεν συμβιβαζόταν με ένα πρακτικό, αισθητικό υπόλειμμα. Ο πλέον σημαντικός συμβιβασμός έγκειται στην ιδιοσυγκρασία της κλίμακας – την τροποποίηση της αρμονικής τελειότητας προς όφελος μιας ορθότητας που μόνο η υποκειμενική και πολιτισμικά καθορισμένη ακρόαση μπορεί να κρίνει. Θα μπορούσαμε εδώ να σκεφτούμε το *The Well-Tuned Piano* του Λα Μόντε Γιανγκ (La Monte Young), και την εκπληκτική ηχηρότητα του πιάνου που έχει κουρδιστεί μόνο επιτονικά, δηλαδή σύμφωνα με μια καθαρά μαθηματική αρμονική.

Σε αυτό το έργο, ο Γιανγκ υιοθετεί μια διπλή προσέγγιση, έναν μάλλον πρωτότυπο συνδυασμό πρωτοπορίας και μυστικισμού – όχι έναν κοσμικό και υπερβατικό μυστικισμό όπως στον Στόκχαουζεν (Stockhausen), αλλά περισσότερο έναν *αρμονικό* και εμμενή μυστικισμό, με την έννοια ότι ο στόχος της μουσικής του είναι περισσότερο να βιωθεί μια καθολική αρμονική τάξη από μέσα παρά από το να την προκαλέσει:

Ο Θεός δημιούργησε το σώμα ώστε η ψυχή να έρθει στη γη και να σπουδάσει μουσική για να έχει καλύτερη κατανόηση της συμπαντικής δομής. Η μουσική μπορεί να αποτελέσει πρότυπο για την συμπαντική δομή επειδή αντιλαμβανόμαστε τον ήχο ως δόνηση και αν πιστεύετε, όπως εγώ, ότι η δόνηση είναι το κλειδί της συμπαντικής δομής, τότε μπορείτε να καταλάβετε γιατί κάνω αυτή τη δήλωση (Young στο Toop 1995: 178).

Η μουσική δεν είναι ποτέ απομονωμένη. Είναι μέρος ενός συστήματος αξιών και αναπαραστάσεων που αναπτύσσει το κάθε άτομο καθώς βιώνει τον κόσμο και τη σχέση του με αυτόν. Η «μουσικοποιητική» ένταση της ακρόασης λειτουργεί ως επιθυμητική-ένταση – το υποκείμενο ακούει μουσικά αυτό που υπόσχεται να είναι μουσικό. Και έτσι μεταφέρει στον ήχο τις αξίες που αποδίδονται στο μουσικό.

Η μουσική, ως τυποποίηση της επιθυμητικής-ακρόασης, αποκρυσταλλώνει τον ήχο, ο οποίος ταυτόχρονα μετουσιώνεται και τίθεται σε ένταση από το δομικό πλαίσιο μέσα στο οποίο τελικά σταθεροποιείται. Μόλις γίνει μουσικό, το ηχητικό υλικό ανήκει ήδη σε έναν ταξινομημένο κόσμο.

Ακόμα και αν «η επιθυμία δεν δύναται να θεωρηθεί, να γίνει αποδεκτή, κατανοητή, να εσωκλεισθεί σε ονόματα = σε μια νομενκλατούρα» (Lyotard 1993: 20), η νομενκλατούρα και στην ουσία η τάξη, μπορεί σίγουρα να αποτελέσει αντικείμενο επιθυμίας. Γιατί η επιθυμία δεν είναι απαραίτητα μια πνοή ελευθερίας, και πρέπει να έχουμε υπόψη ότι «το να αναπαριστάς σημαίνει επιθυμία, το να βγαίνεις στη σκηνή, να μπαίνεις σε ένα κλουβί, στη φυλακή, σε ένα εργοστάσιο, σε μια οικογένεια, το να εγκλωβίζεσαι, όλα αυτά μπορεί να είναι επιθυμητά» (ό.π.: 12).

Μυθοποιητική-ακρόαση

Η ακρόαση προκαθορίζεται πάντα από *προθέσεις* που συγχωνεύονται σε αυτήν. Αυτές οι προθέσεις, οι εντάσεις, προσανατολίζουν τη δύναμη της εστίασής της, την ικανότητά της να μετατρέπει αυτό που δεν ακούγεται, το ηχηρό, σε ακουστό. Η ακρόαση, κινητοποιείται από αυτές τις εντάσεις και αφορμάται από αυτές, συγκροτώντας ηχητικά αντικείμενα που τα καθορίζει τυπολογικά ή συμβολικά. Τέτοια αντικείμενα αναγνωρίζουν και συγκροτούν ένα ίχνος ως επιβεβαίωση και συμπλήρωμα του υπάρχοντος ήχου. Ο ήχος κατ' αυτόν τον τρόπο πραγματοποιείται, καθίσταται απτός. Είναι επικαλέσιμος, συγκαλέσιμος, αξιοποιήσιμος. Σαν φετίχ, χρησιμεύει ως μέσο για τις επιθυμητικές εντάσεις που επενδύουν την αντίληψη, υποδουλώνοντας την τελευταία στο να τον καταστήσει όργανο απόλαυσης. Η επιθυμητική διαδικασία δεν ήταν ποτέ η αποδοχή μιας κατάστασης, αλλά η εξασθένησή της, η καταστολή της ή ο αφανισμός της. Κατά αυτόν τον τρόπο, ο ήχος υποτάσσεται στην επιθυμία όπως ένα ξερό κλαδί στο ρεύμα ενός ποταμού. Προσανατολιζεται, βυθίζεται και ξαναβγαίνει, όλα ως συνάρτηση δυναμικών ενδεχομένων.

Η ακρόαση ποτέ δεν συνδέεται άμεσα με τον ήχο: υπάρχει πάντα ένα πρόσχημα, ένα πλαίσιο, ένας αγωγός, που τον προκαθορίζουν. Είναι το «υποχείριο» ενός λογοθετικού υποστρώματος, η διπλότητα του οποίου συχνά επιφέρει έναν ισχυρισμό περί επιστροφής στον ήχο καθ' αυτόν, όταν στην πραγματικότητα μόνο συγκροτεί τον ήχο σε μια χρηστική σχέση· όταν μόνο παράγει ακρόαση ώστε να ακούσει να λέει λέξεις που η ίδια έχει βάλει στο στόμα της.

Και έτσι η ακρόαση είναι μια μήτρα από μυθοπλασίες, όμως

Η μυθοπλασία δεν είναι η δημιουργία ενός φανταστικού κόσμου που είναι αντίθετος στον πραγματικό. Είναι το έργο που λειτουργεί με διαφωνίες, που αλλάζει τους τρόπους της αισθητής παρουσίας και τις μορφές της έκφρασης αλλάζοντας τα πλαίσια, τις κλίμακες ή τους ρυθμούς: με το να οικοδομεί νέες σχέσεις μεταξύ φαινομένου και πραγματικότητας, του ξεχωριστού και του κοινού, του ορατού και της σημασίας του. Το έργο της αλλάζει τις συντεταγμένες του αναπαριστανόμενου: αλλάζει την αντίληψή μας για τα αισθητά συμβάντα, τον τρόπο που τα συσχετίζουμε με υποκείμενα, τον τρόπο με τον οποίο ο κόσμος μας μετοικίζεται με συμβάντα και μορφές (Ranciere 2008: 72).

Η μυθοποιητική-ακρόαση υποβάλλει το αισθητό στην δύναμη του λόγου, το προσαρμόζει σε μια διαδικασία που δεν έχει ούτε αρχή ούτε τέλος· μια διαδικασία η οποία, επιστρέφοντας στον εαυτό της, δημιουργεί έναν διπλό μηχανισμό ενεργοποίησης που λειτουργεί σε δύο ξεχωριστές στιγμές ακρόασης. Επομένως, η μυ-

θοποίηση της ακρόασης αναπτύσσεται με ταυτόχρονα προληπτικό και αναδρομικό τρόπο. Προληπτικά, καταρχήν, ως υπόδειξη του αισθητού, του είδους αυτού που ο Ντεζ Εσέντ ανέβασε στο επίπεδο της τέχνης, προσαρμόζοντας την αντίληψή του εκ των προτέρων, αναθέτοντάς της έναν καθορισμένο άξονα εστίασης. Μια τέτοια στάση αναπτύσσει μια απριόρι διάκριση της αισθητής εμπειρίας, την ντε φάκτο διασκορπίζει και την υποβάλλει στη δύναμη της φαντασίας, στη δύναμη της αναπαράστασης – δηλαδή στη δύναμη του λόγου.

Και μετά αναδρομικά, ως *επαλήθευμένη* ακρόαση: υπάρχει ένα μέρος της ακρόασης που πάντα περιλαμβάνει μια επαλήθευση και μια επικύρωση του εαυτού της. Για άλλη μια φορά, αυτή η επαλήθευση καθορίζεται από την δεξαμενή των προϋφιστάμενων αξιών, των συστημάτων λόγου και των αναπαραστώσεων. Και εδώ, για άλλη μια φορά, αυτό που παρατηρούμε και ακροαζόμαστε είναι ένα πραγματοποιημένο, αποκρυσταλλωμένο ακουστό.

Σημειώσεις

1. Το κείμενο δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στο François J. Bonnet. 2012. *Les Mots et les Sons. Un Archipel Sonore*. Paris: Editions de L'Éclat. Η μετάφραση έγινε από το François J. Bonnet. 2016. *The Order of Sounds: A Sonorous Archipelago*, σελ. 135-162 και 184-193. Φάλμουθ: Urbanomic. Μετάφραση: Λεάνδρος Κυριακόπουλος.

2. Σημ. Μτφ. Λόγος ύπαρξης.

3. Η μουσική παραμένει ένα συγκροτητικό στοιχείο στο βαθμό που παραμένει λειτουργική, δηλ. στον βαθμό που ανταποκρίνεται σε μια από τις λειτουργίες που της έχουν ανατεθεί. Μόλις γίνει αυτόνομη, δηλαδή όταν κάποιος ή κάποια αποφασίσει να την ορίσει όχι μέσω της χρήσης της, αλλά μέσω της φύσης της και αποκτήσει μια ικανότητα αυτο-καθορισμού, τότε γίνεται συγκροτούμενο στοιχείο.

4. Βλ. Pliny the Elder, *Natural History*, βιβλίο 2, κεφ. 20: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Plin.+Nat.+toc>

5. Βλ. Επιστολή προς Christian Goldbach (17 Απριλίου 1712): <http://www.leibniz-translations.com/goldbach1712.htm>

Αναφορές

Adorno, W. Theodor. 1985. «On the fetish-character in music and the regression of listening». Στο *The Essential Frankfurt School Reader*, 270-299. Νέα Υόρκη: Continuum.

Assoun, Paul-Laurent. 1994. *Le Fetichisme*. Παρίσι: PUF.

Barthes, Roland. 1985. «Listening». Στο *The Responsibility of Forms*. Νέα Υόρκη: Hill and Wang.

Bataille, George. 2001. *Story of the Eye*. Λονδίνο: Penguin Classics.

- Bataille, George. 2006. «The modern spirit and the play of transpositions». Στο *Undercover Surrealism*, 241-243. Κείμενιτιζ: The MIT Press.
- Baudelaire, Charles. 1956. «The Salon of 1859». Στο *The Mirror of Art: Critical Studies by Baudelaire*. Νέα Υόρκη: Doubleday Anchor.
- Baudrillard, Jean. 1996. *The System of Objects*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Verso.
- Chraïbi, Said. 2005. «Fetichisation de la pulsion invocante en pulsion audio-phonatoire». Στο *Psychologie Clinique 19: Lo Voix Dans la Rencantré Clinique*. Παρίσι: Harmattan.
- Combarieu, Jules. 1919. *Music: Its Laws and Evolution*. Νέα Υόρκη: D. Appleton and Company.
- Comte de Lautréamont. 1978. *Moldoror*. Λονδίνο: Penguin Classics.
- de Sade, Marquis. 1966. *The 120 Days of Sodom*. Νέα Υόρκη: Grove Weidenfeld.
- Diederichsen, Diedrich. 2007. «Entendre la couleur-Le big band de Matthew Herbert». Στο *Argument son-De Britney Spears 6 Helmut Lachenmann: Critique Electraacoustique de la Societe et Autres Essais sur la Musique*. Ντιζόν: Les Presses du Reel.
- Freud, Sigmund. 1953. «Three Essays on Sexuality». Στο *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. vol. VII*. Λονδίνο: The Hogarth Press.
- Gosselin, Sophie. 2003. «Le fetichisme, de Michel de Certeau a Karl Marx». *Atelier Philosophique 5*. www.apo33.org.
- Hesse, Hermann. 2003. *Peter Camenzind: A Navel*. Νέα Υόρκη: Picador.
- Huysmans, Joris-Karl. 1998. *Against Nature*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Kafka, Franz. 1995. *The Complete Stories*. Νέα Υόρκη: Schocken Books.
- Lytard, Jean-François. 1993. *Libidinal Economy*. Μπλούμινγκτον: Indiana University Press.
- Marx, Karl. 1990. *Capital Volume I*. Λονδίνο: Penguin Classics.
- Mauss, Marcel. 2016. «Art and myth according to Wilhelm Wundt». Στο *Saints, Heroes, Myths and Rites: Classic Durkheimian Studies of Religion and Society*, 17-38. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- Klossowski, Pierre. 2017. *Living Currency*. Λονδίνο: Bloomsbury.
- Pelé, Gérard. 2007. *Inesthetiques Musicales au XXe Siecle*. Παρίσι: I DEAT-CNRS/ Universite Paris 1/L' Harmattan.
- Ranciere, Jacques. 2008. *Le Spectateur Emancipe*. Παρίσι: La Fabrique.
- Ribettes, Jean Michel. 1999. «Dans le defaut de l'obj et religieuse. Economique et sexuel». Στο *Fetiches & Fetichismes: Catalogue of the Exhibition at Passage de Retz*. Παρίσι: Passage de Retz/Editions Blanche.
- Satie, Eric. 1980. «Memoirs of an amnesiac». Στο *The Writings of Erik Satie*. Λονδίνο: Eulenburg Books.
- Thévoz, Michel. 1996. *Le Miroir infidele*. Παρίσι: Minit.
- Toop, David. 1995. *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. Λονδίνο: Serpent's Tail.

Επαναορίζοντας τους ηχητικούς περιπάτους ως εικονικά, ψηφιακά και υβριδικά ηχοτοπία

Κατερίνα Ταλιάννη

Περίληψη

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

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

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

Redefining Sound Walks as virtual, digital, and hybrid soundscapes

Katerina Talianni

Abstract

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

I.

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

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

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

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

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

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

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

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

II.

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

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

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

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

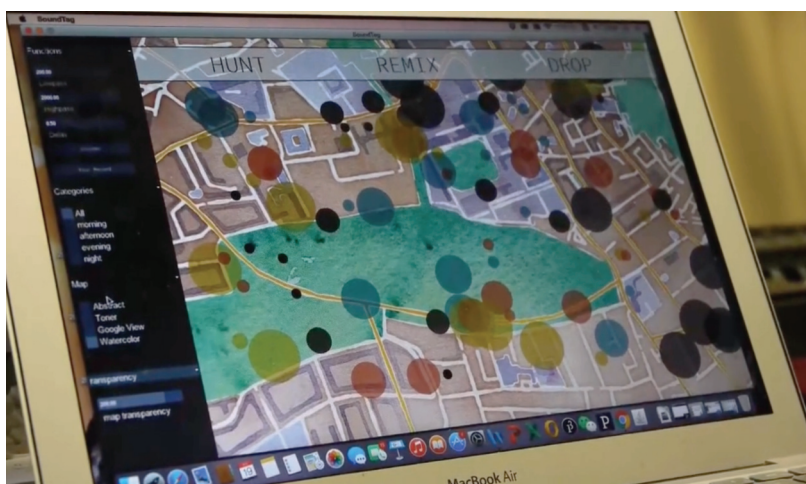


Εικόνα 1: Στιγμιότυπο από την διεπαφή χρήσης της οπτικοακουστικής εγκατάστασης *Exposing the Invisible City*: ο ηχητικός χάρτης και οι συναισθηματικές αποκρίσεις (φωτό: Κατερίνα Ταλιάννη).

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

III.

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

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

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

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

IV.

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

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

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

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

Σημειώσεις

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Αναφορές

- Anderson, Ben, και John, Wylie. 2009. «On Geography and Materiality». *Environment and Planning* 41: 318-36.
- Augoyard, Jean-François & Torgue, Henri. 2006. *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. Edited by H. Augoyard, J. F., & Torgue. McGill-Queen's Press-MQUP.

- Barbanti, Roberto. 2004. «Meccanicismo e determinismo: Ovvero come lo sguardo, fissandosi sulle cose, ha prodotto una visione del mondo riduttiva». Στο *Ecologia della Musica. Saggi sul Paesaggio Sonoro*, 79-99. Ρώμη: Donzelli.
- Basso, Keith H. 1996. *Wisdom Sits in Places: Landscape and Language among the Western Apache*. Αλμπουκέρκη: University of New Mexico Press.
- Behrendt, Frauke. 2010. *Mobile Sound: Media Art in Hybrid Spaces*. Μπρίστολ: University of Sussex.
- Biserna, Elena. 2017. «SoundBorderscapes: Vers Une Écoute Critique de La Frontière». *AntiAtlas Journal* 2. www.antiatlas-journal.net/02-soundborderscapes-vers-une-ecoute-critique-de-la-frontiere.
- Braidotti, Rosi. 2011. *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*. Νέα Υόρκη: Columbia University Press.
- Bull, Michael. 2004. «Thinking about Sound, Proximity, and Distance in Western Experience: The Case of Odysseus's Walkman». Στο *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*, 173-90. Οξφόρδη: Berg.
- Bull, Michael. 2005a. «Auditory». Στο *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*. Κέιμπριτζ: The MIT Press.
- Bull, Michael. 2005b. «No Dead Air! The iPod and the Culture of Mobile Listening». *Leisure Studies* 24(4): 343-55. <https://doi.org/10.1080/0261436052000330447>.
- Bull, Michael. 2007. *Sound Moves: iPod Culture and Urban Experience*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- Butler, Toby. 2006. «A Walk of Art: The Potential of the Sound Walk as Practice in Cultural Geography». *Social & Cultural Geography* 7(6): 889-908. <https://doi.org/10.1080/14649360601055821>.
- Calvino, Italo. 1974. *Invisible Cities*. Νέα Υόρκη: Harcourt Brace Jovanovich.
- Connor, Stephen. 1997. «The Modern Auditory I». Στο *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*, 203-23. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- Deleuze, Gilles, και Felix Guattari. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Μινεάπολη και Λονδίνο: University of Minnesota Press.
- Drever, John Levack. 2017. «Soundwalking: Aural Excursions into the Everyday». Στο *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, 181-210. Λονδίνο: Routledge.
- Droumeva, Milena. 2017. «Soundmapping as Critical Cartography: Engaging Publics in Listening to the Environment.» *Communication and the Public* 2(4): 335-351.
- Goh, Annie. 2017. «Sounding Situated Knowledges: Echo in Archaeoacoustics». *Parallax* 23(3): 283-304.
- Haraway, J. Donna. 2016. *Staying with the Trouble*. Ντουράμ: Duke University Press.
- Kane, Brian. 2015. «Sound Studies without Auditory Culture: A Critique of the Ontological Turn». *Sound Studies* 1(1): 2-21.
- LaBelle, Brandon. 2010. *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday*. Λονδίνο: A&C Black.
- LaBelle, Brandon. 2016. «Restless Acoustics, Emergent Publics». Στο *The Routledge Companion to Sound- ing Art*, 275-86. Λονδίνο: Routledge.
- LaBelle, Brandon. 2018. *Sonic Agency: Sound and Emergent Forms of Resistance*. Λονδίνο: Goldsmiths Press.
- Marcus, E. George. 2012. «The Legacies of Writing Culture and the near Future of the Ethnographic Form: A Sketch». *Cultural Anthropology* 27(3): 427-45.
- McCartney, Andra. 2014. «Soundwalking: Creating Moving Environmental Sound Narratives». Στο *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies, Volume 2*, 212-237. Νέα Υόρκη: Oxford University Press.
- Myers, Misha. 2011. «Vocal Landscaping: The Theatre of Sound in Audiowalks». Στο *Theatre Noise: The Sound of Performance*, 70-81. Νιούκαστλ: Cambridge Scholars Publishing.

- O'Callaghan, Casey. 2009. *Sounds: A Philosophical Theory*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Ouzounian, Gascia. 2017. «Editorial. Rethinking Acoustic Ecology: Sound Art and Environment». *Evental Aesthetics* 6(1): 4-23.
- Psarras, Bill. 2013 «Hybrid walking as art: Approaches and art practices on revealing the emotional geographies of Tube stations.» Στα πρακτικά του 2nd Hybrid City 'Subtle Revolutions' International Conference: 415-422.
- Revill, George. 2016. «How Is Space Made in Sound? Spatial Mediation, Critical Phenomenology and the Political Agency of Sound». *Progress in Human Geography* 40(2): 240-56.
- Schafer, R. Murray. 1977. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Ρότσεστερ: Destiny Books.
- Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Ντουράμ και Λονδίνο: Duke University Press.
- Thrift, Nigel. 2008. *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. Λονδίνο: Routledge.
- Truax, Barry. 1999. *Handbook for Acoustic Ecology*. Μπερνάμπι: Cambridge Street Publishing. <http://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/handbook/index.html>
- Truax, Barry. 2012. «From Soundscape Documentation to Soundscape Composition». Στο *Proceedings of the Acoustics 2012 Nantes Conference: 11th Congrès Français D'Acoustique*. <http://confor.fr/acoustics2012/cdrom/data/articles/000873.pdf>
- Truax, Barry. 2016. «Acoustic Space, Community, and Virtual Soundscapes». Στο *The Routledge Companion to Sounding Art*, 273-84. Λονδίνο: Routledge.
- Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*. Νέα Υόρκη και Λονδίνο: Continuum.
- Westerkamp, Hildegard. 1974. «Soundwalking». *Sound Heritage* 3(4): 18-27.

Τεχνικά μέσα, μνήμη και δικτύωση στην ηλεκτρονική μουσική

Λέανδρος Κυριακόπουλος

Περίληψη

Η Techno μουσική και τα rave πάρτι έχουν απόλαβει τεράστια αναγνώριση στην Αθήνα της λιτότητας και της κρίσης. Αυτή η έκρηξη αναγνωρισιμότητας της «ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής» συνοδεύτηκε και ίσως υποστηρίχθηκε από την αντίστοιχη ανάπτυξη των μέσων κοινωνικής δικτύωσης. Το κείμενο διερωτάται για το κατά πόσο η πρόσφατη αναγνώριση της ηλεκτρονικής μουσικής στην Αθήνα συνδέεται με την αυτοδιαχείριση, της εικονική έκφραση και τη δημοσιότητα που επιτρέπουν τα κοινωνικά δίκτυα, και διερευνά την επιθυμία για καλλιτεχνική πρωτοπορία, τον πειραματισμό με τον τρόπο ζωής και τον κοσμοπολιτισμό, ως ζωτικής σημασίας στοιχεία που όχι απλώς καθορίζουν την κουλτούρα της ηλεκτρονικής μουσικής αλλά αποτελούν άξονες διαπραγμάτευσης του μύθου της προόδου και της προσωπικής καταξίωσης. Από την εποχή της διαμόρφωσης της ηχητικής της ταυτότητας στο Ντιτρόιτ και στο Βερολίνο του 1980, η Techno μουσική απέβη ένα ηχητικό παλίμψηστο εγγεγραμμένο με μνήμες της λιτότητας, της επιθυμίας για δημιουργική έκφραση και της διεκδίκησης του μποέμ τρόπου ζωής των πάρτι. Στο πλαίσιο αυτό δηλαδή, η διερεύνηση της κουλτούρας δικτύωσης στην ηλεκτρονική μουσική, αποκεντρώνεται από τις σημασιολογικές βεβαιότητες της «δημόσιας αναγνώρισης» και της «προσωπικής επιτυχίας», και καταδύεται στις τεχνικές υποδομές των ψηφιακών και οπτικοακουστικών μέσων για να συλλάβει το πώς εντυπώνονται τα φαντάσματα της τεχνολογικής προόδου.

Λέξεις κλειδιά: Ηλεκτρονική χορευτική μουσική, rave, κοινωνική δικτύωση, ψηφιακές κουλτούρες, μουσικές τεχνολογίες.

* Μεταδιδάκτορας ερευνητής, τμήμα Μουσικών Σπουδών ΕΚΠΑ, leandroskyriakopoulos@gmail.com

Media, Memory and Networking in Electronic Dance Music

Leandros Kyriakopoulos

Abstract

Athens has witnessed a surge of Techno production and rave parties in the last decade of severe austerity measures and unemployment. This explosion of recognition of *Electronic Dance Music* has been facilitated and even co-introduced with the corresponding increase of social media's use. The paper addresses the ways with which the rise of EDM in Athens is associated with the modalities of self-presentation, aesthetic expression and recognizability opened up by social networking; and it explores the desire for innovation, publicity, cosmopolitan belonging and lifestyle experimentation, which characterize EDM culture, as a vital negotiation of the fable of progress and personal accomplishment. Since its sonic identity formation in 1980s Detroit and Berlin, Techno music has been by itself an audio palimpsest inscribed with memories of everyday austerity, desire for creative expression and claiming of a bohemian lifestyle of partying. Hence, the paper ponders on the EDM network culture by diving into the EDM technoaesthetic infrastructures where "public recognition" and "personal success" lose their discursive certainties in the whirlwind of the techno-mediated affects and the grassroots (re)negotiation of technological progress.

Keywords: EDM, rave, social networking, digital cultures, music technologies.

Το μέσο είναι το μήνυμα

Λέγεται πως οι τεχνολογίες ηχογράφησης σχετίζονται θεμελιωδώς με τη μνήμη, αφού τα παραγόμενα είδη τους *αναπαρουσιάζουν* χρονικά μέρη. Πως θα φανταζόμασταν τότε την ηλεκτρονική μουσική που φέρεται να συνθέτει τις ηχητικές κυματομορφές της χρονικής εμπειρίας; Τι μεταφέρει κάθε φορά; Και πως αυτά που μεταφέρει συν-εργάζονται με άλλα τεχνικά μέσα και δη με τα ψηφιακά;

Στο κείμενό μου πραγματεύομαι τη σχέση μεταξύ της κοινωνικής δικτύωσης και της ανάπτυξης και αναγνωρισιμότητας αυτού του μουσικού είδους που έχει καθιερωθεί ως Ηλεκτρονική Χορευτική Μουσική (Electronic Dance Music- EDM). Αν μπορούσα να το θέσω απλά, το ερώτημα θα ήταν το κατά πόσο η Techno μουσική αναπτύσσεται – διεθνώς αλλά και στην Ελλάδα – με τους όρους των κοινωνικών μηχανικών που εφαρμόζουν οι ψηφιακές πλατφόρμες, όπως οι Bandcamp, Soundcloud, Instagram και YouTube, ανάμεσα σε άλλες. Η αρχική μου υπόθεση, δηλαδή, είναι ότι η κουλτούρα της Techno μουσικής παραγωγής, του ρέιβ χημικού πάρτι και των πειραματισμών με το σώμα και τον τρόπο ζωής, αρθρώνεται στην εποχή μας με τις τροπικότητες της ορατότητας και της παρουσίας του εαυτού, και της αυτοδιαχείρισης και της αυτοπροβολής της προσωπικής εργασίας που προάγουν οι ψηφιακές υποδομές της κοινωνικής δικτύωσης.

Αυτή η υπόθεση, βέβαια, είναι μια προτροπή να εμπλακούμε με τα τεχνικά μέσα για να τα εξετάσουμε ως αυτόνομες πολιτισμικές τροπικότητες που εκτυλίσσονται και θεσμίζουν ή, πράγματι, *μνημονεύουν* αυτό που είναι ανθρώπινο εξαρχής (βλ. Αθανασίου 2007). Αφού με μια προσεκτική ανάγνωση, θα διαπιστώσουμε ότι το ερώτημα του *κατά πόσο* και *πως* η ηλεκτρονική μουσική αρθρώνεται με τις ψηφιακές υποδομές, δεν είναι παρά η ευρηματική επανεγγραφή μιας γνώριμης θεωρητικής παραδοχής που αποδίδεται εμβληματικά στον Μάρσαλ ΜακΛούχαν (Marshall McLuhan): *το μέσο είναι το μήνυμα*. Όπως ο ίδιος εξηγεί στις εισαγωγικές σκέψεις στο έργο του *Understanding Media* (1994: 7): «Αυτό απλά σημαίνει ότι οι ατομικές και κοινωνικές συνέπειες οποιουδήποτε μέσου [...] προκύπτουν από τη νέα κλίμακα που εισάγεται στην καθημερινότητά μας από κάθε προέκταση του εαυτού μας ή από κάθε νέα τεχνολογία». Αυτή η παραδοχή δεν είναι «τεχνοκεντρική»· μας καλεί όμως να αναπτύξουμε μια *μη ανθρωποκεντρική* ερμηνευτική. Για τον ίδιο, η τεχνολογία «δε μπορεί να κάνει κάτι άλλο παρά να προσθέσει τον εαυτό της σε αυτό που ήδη είμαστε» (ό.π.: 11). Στην περίπτωσή μας, θα σήμαινε πως η πρόσφατη ανάπτυξη της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής δεν μπορεί να ταυτίζεται ουσιαστικά με τα ψηφιακά μέσα, αλλά ότι η κοινωνική δικτύωση αποτελεί

μια «προέκταση» των πολιτισμικά διαθέσιμων τρόπων κοινωνικότητας, οι οποίοι είναι ήδη, σε μια ορισμένη τάξη και βαθμό, τεχνικά διαμεσολαβημένοι.

Δεδομένου ότι το εν λόγω μουσικό είδος έχει μια παράδοση που φτάνει πίσω στη δεκαετία του 1980, ότι εγκαινιάστηκε μέσω των μουσικών τεχνολογιών (τα συνθεσάιζερ, τις κονσόλες, και τα σάμπλερ), και ότι ταυτίζεται με το φαντασιακό της τεχνολογίας και τον φουτουρισμό, σημαίνει ότι έχει υπάρξει από την αρχή αρωγός στη χρήση κάθε είδους τεχνολογικής καινοτομίας στην παραγωγή και την κατανάλωση της μουσικής. Το ερώτημα της κοινωνικής δικτύωσης και της (φιλοδοξίας της) δημόσιας αναγνώρισης δηλαδή, θεωρώ πως πράγματι καθίσταται σημαντικό· όχι όμως για το πως «επενεργούν» τα ψηφιακά μέσα στην πολιτιστική βιομηχανία της ηλεκτρονικής μουσικής. Η διαμεσολάβηση από τα τεχνικά μέσα συμβαίνει «ούτως ή άλλως» και ενίοτε λαμβάνει φετιχιστικές διαστάσεις. Καθίσταται σημαντικό διότι μας φέρνει μπροστά στη διαπίστωση του Μακλούχαν (ό.π.: 8), ότι «το “περιεχόμενο” ενός μέσου είναι πάντα ένα άλλο μέσο»· ότι δηλαδή καλούμαστε να δούμε τη «δημόσια αναγνώριση» ως προέκταση «άλλων» μέσων, αλλά και ως μέσο για την μεταφορά άλλων «περιεχομένων», και έτσι να τη διερευνήσουμε στις καλειδοσκοπικές εκτάσεις της μνήμης, των αισθητικών εντυπώσεων και των προ(σ)θέσεων που διανοίγουν οι τεχνικές υποδομές.

Για να εξετάσω το *τι μεταφέρεται* κάθε φορά με την ηλεκτρονική χορευτική μουσική, θα αναδιφήσω δύο (συν ένα) ιστορικά παραδείγματα στην Techno μουσική σκηνή που διακρίνονται από τις διαφορετικές τεχνικές υποδομές που τα «υποστηρίζουν», ξεκινώντας από την πιο πρόσφατη (και πηγαίνοντας προς τα πίσω), η οποία αποτελεί και το έναυσμα αυτού του προβληματισμού: την πρόσφατη ανάπτυξη αυτής της μουσικής σκηνής και τη δημόσια αναγνώριση της καλλιτεχνικής εργασίας που επέτρεψε η κοινωνική δικτύωση.

Η εποχή της κοινωνικής δικτύωσης

Στην Ελλάδα, και ειδικότερα στην Αθήνα, το ερώτημα της ανάπτυξης της ηλεκτρονικής μουσικής μέσα από τα κοινωνικά δίκτυα απέκτησε το ιστορικό του βάρος κατά την κρίση χρόους· δηλαδή σε μια περίοδο που χαρακτηρίστηκε από μεγάλο αριθμό απολύσεων, μείωση μισθών και συντάξεων, την αύξηση της ανεργίας, και τη δογματική εφαρμογή νεοφιλελεύθερων μεταρρυθμίσεων. Οι κοινωνικές επιπτώσεις από τις πολιτικές της λιτότητας για τα μη-προνομιούχα μεσαίας τάξης νεαρά άτομα που μετέχουν σε κουλτούρες διασκέδασης είναι ακόμη νωπές και ίσως να μείνουν για καιρό αχαρτογράφητες· όμως, η βιούμενη εμπειρία της κρίσης

και της αποστέρησης έχει κατά κύριο λόγο εκδηλωθεί μέσα από τις προσωπικές τους ιστορίες ατυχίας και αποτυχίας στην εκπλήρωση κοινωνικών και συναισθηματικών στόχων (βλ. Κυριακόπουλος 2020α). Όπως θα πει ο Ανδρέας Χατζηδάκης περιγράφοντας το «βίαιο και απότομο» τέλος του «Αθηναϊκού θεάματος» που ξεκίνησε τον Δεκέμβρη του 2008,¹ από το 2010 η Αθήνα γίνεται «η κατεξοχήν “αποτυχημένη” πόλη κατανάλωσης στον κόσμο» (Chatzidakis 2014: 36), γεμάτη με μαγαζιά «ζόμπι» για αποδυναμωμένους καταναλωτές που θρηνούν τις, ούτως ή άλλως ανεκπλήρωτες καταναλωτικές τους επιθυμίες.

Όλα αυτά έχουν τις λογικές τους συνέπειες. Από το 2010 και την είσοδο στην εποχή της κρίσης, άλλαξε συνολικά το τοπίο της διασκέδασης στις κουλτούρες της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής. Τα μεγάλα κλαμπ που φιλοξενούσαν πάρτι με είσοδο από 20 έως και 50 ευρώ, τα οποία χαρακτήρισαν την Αθήνα των τελών του 1990 – όπως τα +Soda, U-matic, Camel, Γυάλινο Μουσικό Θέατρο, Club 22 – είχαν αποσυρθεί μέχρι και τα μέσα της δεκαετίας του 2000, και είχαν αντικατασταθεί από άλλα, μικρότερα, που φιλοξενούσαν πάρτι χωρίς υψηλό αντίτιμο και χωρίς την παρουσία «σούπερ σταρ» Ντι-τζέι· όπως τα Bios, Άστρον, Yoga Bala, Mezcal, Άσπρο, Ρωσική Ντίσκο, Bartesera κ.α. Από το 2010 και έπειτα, όμως, ακόμα και αυτά, είτε διέκοψαν τη λειτουργία τους είτε απομακρύνθηκαν από τα πάρτι ηλεκτρονικής μουσικής. Αυτή η εξέλιξη δεν αποτέλεσε ένα ελληνικό τοπικό φαινόμενο μόνο. Από το 2015, δημοσιεύματα των «BBC», και «the Guardian» στην Αγγλία, αλλά και των «Lifo» και «Athens Voice» στην Ελλάδα, κάνοντας αποτίμηση της νυχτερινής ζωής των τελευταίων τότε δύο δεκαετιών, έσπευσαν να θρηνήσουν τον «θάνατο του κλάμπινγκ» λόγω της συρρίκνωσης του αριθμού των πάρτι σε νυχτερινά μαγαζιά.²



Εικόνα 1: Στιγμιότυπο από πάρτι στο +Soda κοντά στο 1999, Athens (φωτό: +Soda Archive).

Οι νοσταλγικές αυτές αποτυπώσεις της ιστορίας όπως έγιναν τη δεκαετία του 2010 επ' ουδενί σκιαγραφούν τις μεταβολές στη δημιουργική βιομηχανία της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής. Την ίδια περίοδο μετά το 2008, οι υπηρεσίες κοινωνικής δικτύωσης των νεοεμφανιζόμενων ψηφιακών πλατφορμών καταστάθηκαν η νέα δημοφιλής τάση στη διαδικτυακή επικοινωνία, οι οποίες συνοδευόμενες από την πλήρη ανάπτυξη των ψηφιακών μουσικών σταθμών εργασίας (τα περίφημα Digital Audio Workstation – DAW) συμπαρέσυραν και τα δίκτυα των θιασωτών και των μουσικών παραγωγών σε μια ανάλογου τύπου οικονομία δημιουργίας και αισθητικής. Τα κοινωνικά μέσα δικτύωσης προσέφεραν τη δυνατότητα σε παραγωγούς μουσικών έργων – τα οποία μπορούσαν να φτιάξουν εξολοκλήρου στα εικονικά περιβάλλοντα των DAW – να μοιραστούν τα έργα τους σε ένα δικτυακά διαρθρωμένο κοινό. Από την πλευρά των χρηστών, δηλαδή, υπήρξε ένας «εκδημοκρατισμός» στην παραγωγή και την κατανάλωση της μουσικής – δημιουργήθηκε ο χώρος για κάθε ενδιαφερόμενο-ενδιαφερόμενη να εμπλακεί στις διαφορετικές αγορές. Ωστόσο, η ψηφιοποίηση της μουσικής παραγωγής και της διάθεσης των έργων αφορά και κάτι παραπάνω. Όπως εξηγεί ο Ρόμπερτ Στράκαν (Robert Strachan 2017: 8-10), το εικονικό πεδίο της ψηφιακής δημιουργίας δεν αναδιατάσσει τη θέση του υποκειμένου στην αγορά απλά, αλλά το οικονομικό και πολιτιστικό πλαίσιο όπου εκτυλίσσεται η δημιουργικότητα, στον βαθμό όπου οι διασυνδέσεις των υποκειμένων με εικόνες, μουσικές τεχνολογίες, νέες αγορές, επανα-αφηγούμενες ιστορίες και διαφορετικά κοινά, να τους παρέχουν εμπειρίες με τέτοια συναισθηματική δύναμη που να εκκινούν διαφορετικούς χειρισμούς του ήχου και αντίστοιχα νέες αισθητικές προσλήψεις του.

Με μια πρόχειρη και ασυστηματοποίητη εθνογραφική παρατήρηση θα υποστήριζα, λοιπόν, πως η τάση να πληρώνεις 20 με 50 ευρώ για να διασκεδάσεις σε ένα τεράστιο κλαμπ ακούγοντας έναν διεθνώς γνωστό Ντι-τζέι δε μπορούσε να λειτουργήσει με τον ίδιο τρόπο από το 2010 και έπειτα. Ούτε και οι «ανάλαφροι» House ρυθμοί και οι κρυστάλλινες «ονειρικές» Trance μελωδίες, που χαρακτήρισαν τα «κυρίαρχα» τουλάχιστον «ρεύματα» της δεκαετίας του 2000, μπορούσαν να ανταποκριθούν στη καθημερινή εμπειρία της λιτότητας, της ατυχίας και της αποτυχίας. Παλιοί και νέοι μετέχοντες και μετέχουσες στη σκηνή της ηλεκτρονικής μουσικής άρχισαν να μαθαίνουν να παράγουν μουσική με τα «νέα» πιο εύκολα διαθέσιμα μουσικά εργαλεία, μέσα στο φαντασιακό της κρίσης και το θυμικό του νεοφιλελευθερισμού (βλ. Αθανασίου 2012), και εντός μιας διεθνούς τάσης ανάμειξης των χορευτικών ειδών και των ηλεκτρονικών ήχων που τα ίδια αυτά δίκτυα επέτρεψαν. Μέσα από τις ψηφιακές τεχνολογίες, δηλαδή, οι μετέχοντες και οι μετέχουσες στα αστικά κέντρα του κόσμου, μαζί και της Αθήνας, ξαναδιάβασαν και ξαναέγραψαν την ιστορία της ηλεκτρονικής μουσικής, παίζοντας ακατέργαστα

και πειραματικά, κάνοντας πρόχειρες «σε-πραγματικό-χρόνο» εμφανίσεις στα δίκτυα – σε σπίτια και σε μαγαζιά – και αγνοώντας το καθεστώς του σούπερ σταρ Ντι-τζέι που είχε επικρατήσει τη δεκαετία του 2000.

Η ψηφιακή πολιτιστική βιομηχανία

Οι έρευνες που θίγουν την ανάπτυξη της πολιτιστικής παραγωγής στη ψηφιακή εποχή (βλ. Hesmondhalgh 2007, Scott 2012, Strachan 2017), βλέπουν τις εταιρείες των τεχνολογιών και των επικοινωνιών να θέτουν στο κέντρο των επιχειρηματικών τους μοντέλων το «δημιουργικό υποκείμενο» – ως έναν σημαντικό φορέα για την παραγωγή νέων αγορών. Η ιδέα του ενεργού και ενδυναμωμένου υποκειμένου – το οποίο περιγράφεται από τις πολιτιστικές βιομηχανίες ως «prosumer» (Ritzer & Jurgenson 2010), συγχρόνως παραγωγός και καταναλωτής – αποτελεί το «τάργκετ-γκρουπ» κάθε εταιρείας οπτικοακουστικών μέσων και λογισμικών παραγωγής κινηματογραφικών και μουσικών έργων, προσφέροντας από κινητά τηλέφωνα με κάμερες υψηλής ανάλυσης και αποδοτικούς αποθηκευτικούς χώρους, μέχρι υπηρεσίες αυτοματοποιημένης «τελικής παραγωγής» (post-production) για την άμεση διανομή του (μουσικού) έργου σε ψηφιακές πλατφόρμες (όπως η Soundcloud). Δηλαδή, ο στόχος των πολιτιστικών βιομηχανιών στα πλαίσια του «καπιταλισμού των πλατφορμών» (Srnicsek 2016) δεν είναι να βρουν νέες αγορές αλλά να δώσουν τις ευκαιρίες στα υποκείμενα να φτιάξουν τις δικές τους αγορές.³ Η ηλεκτρονική χορευτική μουσική έχει καταστεί αρωγός στην εφαρμογή αυτού του (ψηφιακού) παραδείγματος λόγω της ήδη αποκεντρωμένης διάρθρωσης της βιομηχανίας της και των μικρών ανεξάρτητων φορέων της (Hesmondhalgh 2007, Van der Velden & Hitters 2015, Strachan 2017).

Στη σημερινή εποχή των ψηφιακών μέσων και δικτύων, η δημιουργική εργασία των μουσικών παραγωγών – ατημέλητη, με «χαμηλή πιστότητα», μέτριας αξίας ή και ημιτελής – μπορεί να διαμοιραστεί στα κοινωνικά δίκτυα ως δείγμα των προσπαθειών τους, μιας συνεργασίας ή μιας επικείμενης κυκλοφορίας, παράλληλα με μουσικές εκδηλώσεις στις οποίες συμμετέχουν ή πάρτι που οργανώνουν, και μαζί με βίντεο από άλλους καλλιτέχνες, άρθρα για τις τάσεις της μόδας και τον τρόπο ζωής της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής. Σε αυτόν τον κόμβο ταχείας κυκλοφορίας εικόνων, προσώπων, ηλεκτρονικών ήχων, βίντεο με τεχνικές δεξιότητες και μουσικών τάσεων, το Boiler Room – μια πλατφόρμα οργάνωσης, βιντεοσκόπησης και μετάδοσης μουσικών εμφανίσεων από Ντι-τζέι σε όλον τον κόσμο

– αποτέλεσε το πολιτιστικό όχημα που συνόψισε αυτή την αγορά. Ιδρυόμενη το 2010 στο Λονδίνο, εκπέμποντας μέχρι σήμερα εκατομμύρια ώρες από πάρτι σε πραγματικό-χρόνο μετάδοση και λαμβάνοντας διεθνή αναγνώριση για την προώθηση της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής, καλλιέργησε μια νέα σχέση της κουλτούρας του «κλάμπινγκ» με τα κοινά και τον δημόσιο χώρο. Πέραν του ότι έγινε πρότυπο για την ανάπτυξη παρόμοιων κοινωνικών δικτύων – όπως με τον ελληνικό ψηφιακό σταθμό μουσικής Cannibal Radio – κυρίως συνηγόρησε στην παρουσίαση του προσώπου και του έργου των Ντι-τζέι στη δημόσια σφαίρα. Σε μια μουσική κουλτούρα που μέχρι πρόσφατα σημασία είχε το είδος της μουσικής και η επιτελεστική εκδραμάτιση του «Ντι-τζέι σετ» (Hesmondhalgh 1997), η μετατόπιση αυτή δεν είναι χωρίς σημασία.



Εικόνα 2: Στιγμιότυπο από το Ντι-τζέι σετ των Noff Weezy και Giganta στο Cannibal Radio σε εκπομπή ζωντανής ροής στο Facebook (6 Ιουνίου 2018)

Αυτό που περισσότερο διακρίνει την ηλεκτρονική μουσική στην εποχή της κοινωνικής δικτύωσης, θεωρώ, είναι πως το παιχνίδι της μουσικής παραγωγής, της κυκλοφορίας των μουσικών τεχνουργημάτων, της αναγνώρισης των Ντι-τζέι, και της οργάνωσης των πάρτι, εκτυλίσσεται γύρω από την ορατότητα που επιτρέπουν τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Δηλαδή, οι μουσικοί παραγωγοί, οι Ντι-τζέι, οι ομάδες πάρτι και τα νυχτερινά μαγαζιά, μαθαίνουν να συμμετέχουν στη σκηνή μοιράζοντας τη δουλειά τους στη δημόσια σφαίρα· τουτέστιν προσαρμόζοντας την εργασία και τον τρόπο ζωής τους στους μηχανισμούς αναγνώρισης, κοινωνικής επικύρωσης, ιώδους διάδοσης και δημοφιλίας των κοινωνικών δικτύων. Η Ρεμ-

πέκα Φαρούτζια (Rebekah Farrugia) άλλωστε – ερευνήτρια της εν λόγω πολιτιστικής βιομηχανίας – γίνεται παραπάνω από σαφής στην ανάλυσή της για τη σημαντικότητα που απολαμβάνει στις μέρες μας η έννοια του «branding». Είναι μάλιστα τέτοιου βαθμού η σημασία που αποκτά το «ποιος» ή το «ποια» παίρνει μέρος σε κάποια προωθητική ενέργεια, αναφέρει (Farrugia 2012: 43), όπου νεαρά μοντέλα (γυναίκες αλλά και άντρες) εμφανίζονται ως φορείς νέων τάσεων παρά την πραγματικά ελάχιστη εμπειρία τους. Όπως η ίδια θα πει (ό.π.):

Σε μια κουλτούρα εμμονική με τις διασημότητες, η παρουσία ενός σούπερ μοντέλου ή διασημότητας ως το κύριο γεγονός/θέαμα είναι πολύ πιο πιθανό να προσελκύσει όχι μόνο ένα πλήθος αλλά και το σωστό πλήθος, σε αντίθεση με έναν λιγότερο γνωστό αλλά με περισσότερο ταλέντο Ντι-τζέι.

Δεν είναι συμπτωματικό το γεγονός ότι παράλληλα με την απομάκρυνση των κλαμπ από τα πάρτι, γινόταν η είσοδος της ηλεκτρονικής μουσικής στους καλλιτεχνικούς χώρους· με το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα να είναι η ένταξή της στα προγράμματα των μεγάλων πολιτιστικών εκδηλώσεων, όπως της Στέγης-Ίδρυμα Ωνάση, του Ίδρυματος Σταύρου Νιάρχου, και του Φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου. Και πράγματι, σε αυτό το νέο καθεστώς ορατότητας, οι χώροι που αρχικά φιλοξένησαν τα πάρτι ηλεκτρονικής μουσικής στην Αθήνα, ήταν κυρίως δημιουργικοί πολυχώροι – όπως τα Romantso και Six d.o.g.s.: ενώ οι νέες τάσεις και οι πειραματισμοί με τα είδη της μουσικής βρήκαν τον πρόσφορό τους χώρο ανάδειξης στα μουσικά φεστιβάλ των μητροπολιτικών κέντρων, όπως στην Αθήνα συγκεκριμένα, τα Plisskën, ADD, Reworks, Borderline, Fasma κ.α. Δηλαδή, από τη στιγμή που η ηλεκτρονική μουσική άρχισε να αναπτύσσεται εντός ενός παιχνιδιού ορατότητας, ιο-πολιτικής (Μπιλάλης 2015) και κοινωνικού θεάματος, η «φιλοξενία» τους εντάχθηκε στην πολιτική ορθ(ολογικ)ότητα της προώθησης του νεωτερισμού και της έκφρασης του νέου.

Ηθικοί πανικοί και αποδράσεις του σαββατοκύριακου

Στις δεκαετίες του 1990 και του 2000 υπήρχε μια ουσιαστική *διαφορά* όσον αφορά το πώς κυκλοφορούσε η ηλεκτρονική χορευτική μουσική στον δημόσιο λόγο. Και αυτή έγκειται στο ότι τα House, Techno ή Trance πάρτι όπως ήταν περισσότερο γνωστά (ή τα πάρτι με κλαμπ μουσική) αποκρύπτονταν από τη δημόσια σφαίρα· δηλαδή, δεν ήταν τόσο ορατά στο ευρύ κοινό· αποκρύπτονταν τόσο μέσω του κρατικού ελέγχου (εξωτερικά), όσο και της ερμητικά προσδιορισμένης τεχνοκρατικής τους (εσωτερικά). Η συνθήκη αυτή ήταν το αποτέλεσμα της σχέσης αυτής

της κουλτούρας με τις ψυχοδιεγερτικές ουσίες και των τρόπων με τους οποίους ρυθμίστηκε κρατικά η οικονομία των πάρτι.

Από τα μέσα της δεκαετίας του 1990, τα περίφημα «ρέιβ» πάρτι αποτέλεσαν στόχο μιας διεθνούς και συστηματικής εκστρατείας ποινικοποίησης. Τηλεοπτικά επεισόδια δημοσιογραφικού πανικού από τον Καναδά (Hier 2002) και τις ΗΠΑ (Terper 2009) μέχρι την Ευρώπη (Redhead 1993) και την Αυστραλία (Homan 1998), ονομάτισαν και συσχέτισαν τα ρέιβ πάρτι με την κατανάλωση ναρκωτικών όπως το Ecstasy και το MDMA, ενοχοποιώντας τα, εν πολλοίς, για τον ηθικό «ξεπεσμό» των νεαρών εφήβων, και για τον κίνδυνο που ενείχαν για την υγεία τους. Την περίοδο γύρω στο 1995 όπου έλαβε χώρα αυτός ο «ηθικός πανικός» (Cohen 2002), τα ρέιβ πάρτι είχαν αποκτήσει τεράστια δημοσιότητα και υψηλή συμμετοχή. Όπως έχουν διαπιστώσει πολλοί ερευνητές και ερευνήτριες, όμως, αυτό το «κυνήγι μαγισσών»,⁴ δεν έφερε ως αποτέλεσμα τον περιορισμό της ρέιβ μουσικής. Οι αγώνες για το «δικαίωμα στο πάρτι» (βλ. McRobbie & Thornton 1995, St John 2001a) όπως και οι πιο προοδευτικές φωνές που επένδυσαν σε μια ρυθμιστική αντί για μια κατασταλτική πολιτική,⁵ οδήγησαν σε μια κρατική (και ενίοτε παρακρατική) χαρτογράφηση του τοπίου της εν λόγω διασκέδασης όπου η κατανάλωση, η ποιότητα των ουσιών, οι υποδομές των διοργανώσεων, και οι υπηρεσίες που παρέχονταν στους συμμετέχοντες/ουσες, άρχισαν να εποπτεύονται προς όφελος της ανάπτυξης ενός μηχανισμού αγοράς πολιτιστικών αγαθών (Collin 1999: 135-137, Luckman 1999).

Τα πάρτι ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής κατά κύριο λόγο «νομιμοποιήθηκαν» μέσα από αυτά τα τηλεοπτικά επεισόδια ηθικού πανικού. Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1990, δηλαδή, οι δημοσιογραφικές αναφορές για παράνομα ρέιβ είχαν εκλείψει, και στον βαθμό που η κυκλοφορία των «πολιτιστικών αγαθών» ακολουθούσε τις (παρα)κρατικές διαδικασίες, τα πάρτι διεξάγονταν ανενόχλητα. Η «κουλτούρα των κλαμπ» (club culture) άνθησε υπό αυτές τις συνθήκες. Οι χημικοί ρέιβ ονειρόκοσμοι προσεγγίστηκαν θεωρητικά ως «ετεροτοπίες» του σαββατοκύριακου (Luckman 2003), και ο Ντι-τζέι έγινε ένας «Θεός» που συντονίζει το πλήθος σε ρυθμικά επαναλαμβανόμενα ηχοτοπία (Hutson 2000, Gerard 2004).⁶ Παρόμοια, στη διαλεκτική αυτής της ανάπτυξης, τα ιδιωτικά πάρτι σε δάση και παραλίες από αυτοσχέδιες ομάδες, θεωρήθηκαν «προσωρινά αυτόνομες ζώνες» (St John 2001β, Luckman 2001)· πράγματι, η νέα τάση για τους μνημόνους και τις μνημένες που ανανέωναν το «δικαίωμα στο πάρτι» μακριά από την εμπορευματοποιημένη διασκέδαση.

Είναι ενδιαφέρον, επίσης, το πόσα από τα άτομα που εμπλέκονταν στις διαφορετικές σκηνές, επιχειρούσαν να παράξουν τη δική τους μουσική ή να μάθουν



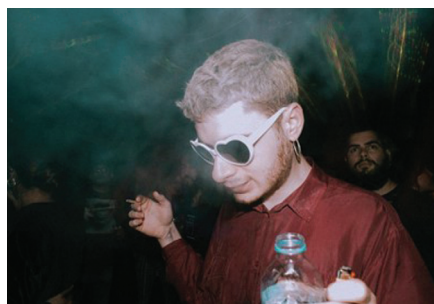
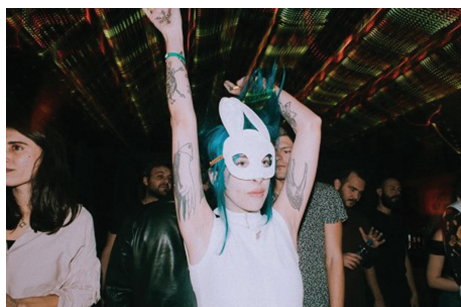
Εικόνα 3: Στιγμιότυπα και σκηνές από δημοσιεύματα της ελληνικής και αγγλικής δημοσιογραφίας την περίοδο του ηθικού πανικού μετά το 1995.

τις δεξιότητες των Ντι-τζέι. Η εμπειρία των ρέιβ ηχοτοπιών δημιούργησε το πεδίο για την αναζήτηση ενός «καλλιτεχνικού εαυτού», ο οποίος επιτελούνταν μέσα από τον εκπλήρωση της αίσθησης του επιτυχημένου «μουσικού ταξιδιού». Ήδη από το τέλος της δεκαετίας του 1990, τα DAW (όπως τα Logic, Cubase, Pro Tools και αργότερα το προσανατολισμένο στην ηλεκτρονική μουσική Ableton Live) ήταν ολοκληρωμένα και αρκετά προσβάσιμα στο κοινό. Οι τιμές επίσης στον αναγκαίο εξοπλισμό για την κατασκευή ενός μικρού οικιακού στούντιο – όπως κάρτα ήχου για τον υπολογιστή, ηχεία αναφοράς, συνθεσάιζερ – άρχισαν να υποχωρούν από το απαγορευτικό τους ύψος. Την περίοδο εκείνη, οι Ντι-τζέι (οι περισσότεροι άντρες) αποκτούσαν το στάτους του σταρ «ως τεχνολογικοί και μουσικοί βιρτουόζοι» (Farugia 2012: 44), και τα πάρτι υπεραξία εορτασμού από την παρουσία τους. Η εκπλήρωση της αυθεντικότητας επιζητούνταν στην εμπειρία του τέλειου «Ντι-τζέι σετ». Και οι περίφημοι ψηφιακοί οδηγοί Pioneer CDJ-100, και τα ξακουστά πικάπ Technics MK2, καταστάθηκαν τα εργαλεία-φετίχ για κάθε ερασιτέχνη και μη Ντι-

τζέι που έψαχνε τον δικό του χώρο στο χρονολόγιο κάποιου πάρτι. «Στο μετά-το-ρέιβ περιβάλλον της δεκαετίας του 2000», θα πει η Φαρούτζια (2012: 44-45):

Τα κλαμπ αντικατέστησαν τα παράνομα ρέιβ και οι Ντι-τζέι έγιναν διασημότες [...] φέρνοντας οριστικές αλλαγές στη δυναμική των εξουσιών. Οι συμμετέχοντες θεωρούνταν πλέον πελάτες που έπρεπε να ακολουθούν τους κανόνες αποδεκτής συμπεριφοράς, [...] και οι Ντι-τζέι άρχισαν να εξαρτώνται από τους ιδιοκτήτες των κλαμπ και τους διοργανωτές.

Κάπως έτσι, συγκροτήθηκε το τοπίο της νυχτερινής διασκέδασης και η αγορά της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής. Οι κουλτούρες των κλαμπ απέκτησαν τον δικό τους «κώδικα» παρουσίασης και συμπεριφοράς στον συμποσιασμό· έγιναν πεδία αναζήτησης αυθεντικότητας και, ως εκ τούτου, διεκδίκησης συμβολικού κεφαλαίου – αυτού που η Σάρα Θόρντον (Sarah Thornton 1995) ονόμασε «υπο-πολιτισμικό κεφάλαιο»· και ακόμα, έναν ετεροτοπικό τρόπο εγκατάστασης στον κοινωνικό ιστό – «φαινομενικά» νομότυπα και φαντασμαγορικά, αλλά συγχρόνως, ως «εκδηλώσεις αισθητικών και προσθετικών μορφών ζωής» (Rief 2009). Εντός των πάρτι συντελούνταν ένας πειραματισμός με την «αισθητική της ζωής» (Κυριακόπουλος 2020β), και έξω, κυκλοφορούσαν εικόνες κρυπτογραφημένες και θολές. Αν μπορούσα να συμπτύξω τη διαφορά μεταξύ αυτών των δύο ιστορικών περιόδων, θα έλεγα το εξής: τα δρώμενα της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής στις δεκαετίες 1990 και 2000 εγκαθιδρύθηκαν σαν αποκρυμμένοι από τη δημόσια σφαίρα ονειροχώροι, ενώ σήμερα, το εορταστικό πλήθος είναι μια εικόνα που κυκλοφορεί μέσα από πολιτικές της ορατότητας.



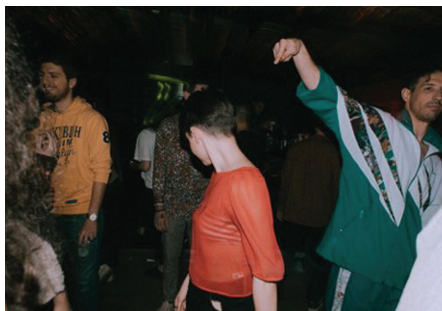
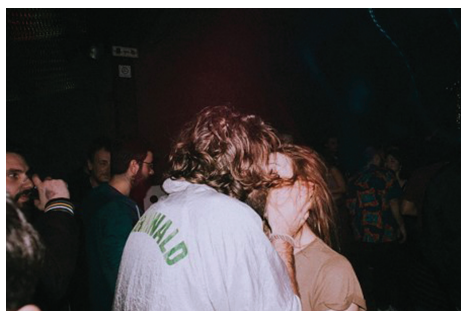
Εικόνες 4α-4δ: Στιγμιότυπα από πάρτι της αθηναϊκής δισκογραφικής εταιρίας Lower Parts, *Lower Parts X Egyptian Lover*, Temple, Αθήνα, 3 Φεβρουαρίου 2018 (φωτό: Lower Parts).

Το «περιεχόμενο» των (κοινωνικών) μέσων

Κατά την ανάπτυξη της θεωρητικής παραδοχής πως το μέσο είναι το μήνυμα ο ΜακΛούχαν θα υποστηρίξει πως δεν υπάρχει ένα σαφές περιεχόμενο που να χαρακτηρίζει το κάθε μέσο· και πως μόνο όταν μεταφέρεται ένα μήνυμα είναι που μπορούμε να αναγνωρίσουμε το μέσο ως τέτοιο. Ο ίδιος θα ισχυριστεί πως «το “περιεχόμενο” του κάθε μέσου συσκοτίζει τον χαρακτήρα του μέσου» (McLuhan 1994: 9)· όπως για παράδειγμα συμβαίνει με τον ηλεκτρισμό που μόνο όταν χρησιμοποιείται για να φωτίσει τα νέον γράμματα μιας επιγραφής μπορεί να προσελκύσει την προσοχή μας ως επικοινωνιακό μέσο.⁷

Εφορμώντας από αυτόν τον συλλογισμό για τα μέσα και το «περιεχόμενο» τους, θα μπορούσα να προβώ στην αντιπαράθεση δύο επιχειρημάτων. Τα επιχειρήματα εξαρτώνται από τα δύο κοινωνικο-ιστορικά παραδείγματα που περιέγραψα παραπάνω. Θα μπορούσα να υποστηρίξω λοιπόν, αρχικά, ότι οι κουλτούρες δικτύωσης ανανεώνουν και εξελίσσουν με ουσιαστικό τρόπο την ηλεκτρονική χορευτική μουσική· δεδομένου α) ότι δίνουν την ευκαιρία σε διαφορετικά υποκείμενα (υποκείμενα χωρίς πόρους, ή χωρίς υποστήριξη, ή με διαφορετικό από το καθιερωμένο στον χώρο έμφυλο στάτους), να αναγνωριστούν για την καλλιτεχνική τους εργασία· β) ότι οι εμπλεκόμενοι παραγωγοί παρακινούνται να παίξουν και να αναμείξουν τα ξεχωριστά μουσικά είδη ζωογονώντας την εξολοκλήρου· και γ) ότι την καθιστούν ορατή σε διαφορετικά κοινά, αφού το ρέιβ πάρτι εξέρχεται από το σκοτεινό σώμα της νύχτας, του υπογείου, του δάσους ή της κατάληψης για να επαναπροσδιορίσει προοδευτικά τη δημόσια σφαίρα.

Αυτό το επιχείρημα μπορεί να εντοπιστεί στις διάφορες βιβλιογραφίες. Όπως για παράδειγμα στην Φαρούτζια (2012: 67) η οποία αναζητά «τους χώρους εκεί-



νους που είναι ξεχωριστοί και ζωτικής σημασίας για τις γυναίκες που θέλουν να ξεφύγουν από την περιθωριοποίησή τους». Το διαδίκτυο κατέχει ξεχωριστό ρόλο στη διερεύνηση αυτή αφού «η εμφατική παρουσία των γυναικών Ντι-τζέι στα ψηφιακά δίκτυα ενθάρρυνε την μεταξύ τους επικοινωνία» (ό.π.). Παρόμοια τίθεται και η προβληματική της αποκέντρωσης της παραγωγής από την μουσική βιομηχανία (Hesmondhalgh 1998), και του εκδημοκρατισμού της καλλιτεχνικής εργασίας και συνεπακόλουθα της ανανέωσης των μουσικών ειδών, λόγω της διάχυσης των ψηφιακών μουσικών τεχνολογιών. Όπως λέει ο Στράκαν (Strachan 2017: 22): «Δίχως αμφιβολία, οι τεχνολογίες ηχογράφησης, σύνθεσης ήχων και εντοπισμού, έχουν γίνει προσιτές τα τελευταία είκοσι χρόνια σε ένα πολύ μεγάλο φάσμα ανθρώπων, αποκλειστικά και μόνο από την ανάπτυξη και την ευρεία διαθεσιμότητα των υπολογιστικών τεχνολογιών.»

Σε αυτό το σημείο, μάλιστα, αξίζει να γίνει μια λεπτή παρατήρηση: ότι οι κουλτούρες δικτύωσης φαίνεται να «ανανεώνουν» και να «εμπλουτίζουν» την ηλεκτρονική χορευτική μουσική από το γεγονός και μόνο ότι «μεταφέρουν» άλλα μέσα – τις επικοινωνιακές ή τις μουσικές τεχνολογίες. Ο ΜακΛούχαν το διατυπώνει ευθέως: «το “περιεχόμενο” του κάθε μέσου είναι πάντα ένα άλλο μέσο», όπως επίσης ότι, «το “μήνυμα” οποιουδήποτε μέσου ή τεχνολογίας είναι η αλλαγή της κλίμακας, του ρυθμού ή του μοτίβου την οποία εισάγει στις ανθρώπινες υποθέσεις» (McLuhan 1994: 8). Με αυτή την έννοια, οι κοινωνικο-ιστορικές περιόδους που περιέγραψα δεν είναι κάτι άλλο από «παραδείγματα» που αφορούν την εντατικοποίηση, την επιτάχυνση ή την αναμόρφωση του μουσικού τεχνουργήματος, και του διαμοιρασμού και της κατανάλωσής του, όπως και της αναγνώρισης του καλλιτέχνη ή της καλλιτέχνιδας.

Θα μπορούσα τώρα να προβώ στο αντεπιχείρημα: Η ηλεκτρονική μουσική στην εποχή την κοινωνικής δικτύωσης *μειώνεται* σε βάθος και συμμετοχή: α) Μόνο τα υποκείμενα που μεταχειρίζονται με δεξιοτεχνία τους μηχανισμούς των κοινωνικών μέσων και είναι ικανά να συμμετέχουν σε πολιτικές της ορατότητας προωθούν τελικά τη δημιουργική τους εργασία – ακόμα και αν αυτή είναι μέτρια ή κακοφτιαγμένη· β) χάνεται ο αβανγκάρντ πειραματισμός που έχει χαρακτηρίσει την ηλεκτρονική μουσική ως τέτοια: μόνο τα έργα που εντάσσονται σε καθεστώς ταυτότητας αποκτούν, τελικά, αξία κυκλοφορίας – και οι πραγματικά δεκάδες κατηγορίες ηλεκτρονικής μουσικής που χρησιμοποιεί το Boiler Room στην ιστοσελίδα του είναι ενδεικτικό ως προς αυτό.⁸ και γ) το ρέιβ εξευγενίζεται. Δεν είναι μόνο ότι τα δρώμενα έχουν μπει στα καλλιτεχνικά προγράμματα των επίσημων πολιτιστικών θεσμών. Ακόμη και ο όρος «EDM» είναι δημιούργημα της μουσικής βιομηχανίας που επιδίωξε από το 2010 και έπειτα, να επαναπροσδιορίσει εμπορικά το

ρέιβ πάρτι απεκδύοντας από την ιστορία του τις συνδηλώσεις των ναρκωτικών με τις οποίες ήταν ταυτισμένο από την εποχή των ηθικών πανικών.⁹

Αυτό το αντεπιχείρημα ανταποκρίνεται στην πολιτισμική κριτική των κοινωνικών δικτύων κυρίως όπως αυτή στοχεύει στην «Νέα Αισθητική» (βλ. Λαλιώτη 2021: 106) ή την «τέχνη μετά-το-διαδίκτυο» (βλ. Causey 2016: 231) – δηλαδή την ει-κονική πρόσληψη και αναπαράσταση του κόσμου μέσα από το φαντασιακό των προσομοιωτικών μοντέλων του υπολογιστή. «Το μετά-το-διαδίκτυο δεν αναφέρεται σε μια στιγμή που έπεται του ίντερνετ, αλλά σε μια ιντερνετική νοοτροπία (state of mind) – δηλαδή το να σκέφτεσαι με τον τρόπο του διαδικτύου», θα εξηγήσουν οι Άρτσι και Πέκχαμ (Archey & Peckham 2014: 2), για να καταδείξουν το πώς τα εύκολα διαθέσιμα εμπορικά εργαλεία λογισμικού, η προώθηση των προϊόντων μέσω οπτικών τεχνικών, και τα τεράστια αποθέματα από έτοιμες-προς-χρήση εικόνες διακυβερνούν τις καλλιτεχνικές πρακτικές. Παρόμοια και στη μουσική παραγωγή, η πληθώρα των εικονικών συνθεσάιζερ με τους εκατοντάδες έτοιμους-προς-χρήση ήχους, η κεντρική θέση που απολαμβάνει το Ableton Live ως βασικό DAW, και η αυτοματοποίηση στα ηχητικά εφέ του «glitch», στο «σπάσιμο» (breaks) των ρυθμών, και στον συγχρονισμό του τέμπο (beat matching), επαναοριοθετούν την ηλεκτρονική μουσική συντονίζοντας την καλλιτεχνική δημιουργία στο εύρος της «αισθητικής του διαδικτύου» (βλ. Berry & Dieter 2015) και του «καπιταλισμού των πλατφορμών»: Τεχνικές που κάποτε προέκυψαν μέσα από τον πειραματισμό, πλέον διατίθενται αυτοματοποιημένες μέσα από ένα «plug-in».

Μέσα από αυτή την πολιτισμική κριτική των κοινωνικών μέσων, μπορούμε να δούμε το πώς εμπορευματοποιείτε η ηλεκτρονική μουσική, μέσα κυρίως από τη «διευκόλυνση» της μουσικής παραγωγής· είναι όμως αποκαλυπτική και για άλλους λόγους, αφού έτσι μπορούμε να διακρίνουμε ότι εμφανίζεται σχεδόν νοσταλγικά μια αυθεντική «μουσική εμπειρία» του ρέιβ πάρτι που υποτίθεται πως έχει χαθεί. Η βιβλιογραφία για το ρέιβ, που είχε μια επίμονη προσήλωση στην «εμπειρία» του πάρτι από την αρχή της εμφάνισής του, είναι μαρτυρία αυτής της νοσταλγίας: Στις αρχές της δεκαετίας του 1990 με την έκρηξη του ρέιβ, το εορταστικό πλήθος παρουσιαζόταν να *εξαφανίζεται* μέσα από την αφομοίωσή του στις αισθητηριακές προσθέσεις και επαυξήσεις της ουσίας Ecstasy και τη μεταβιομηχανική αισθητική του επαναληπτικού μπιτ (Redhead 1993, Rietveld 1993). Από τα τέλη του 1990, το πλήθος στο ρέιβ πάρτι – όντας αυτό έννομο και αποκρυμμένο ως ένας «ονειροχώρος» – παρουσιαζόταν να βιώνει μια ετεροτοπική τεχνο-υπερβατική εμπειρία διαπραγματευόμενο έτσι την *κοινωνική του ταυτότητα* μέσα από τα αποκαλυπτικά ρέιβ ηχοτοπία (Hutson 2000, St John 2001β, Rietveld 2004). Και στις δύο περιπτώσεις, δηλαδή, αυτό που χάνεται μέσω της άρθρωσης της ηλεκτρονι-

κής χορευτικής μουσικής από τα ψηφιακά δίκτυα, είναι μια «άλλη» μουσική εμπειρία. Μια μουσική εμπειρία, ωστόσο, που είναι εξαρχής – αν και με διαφορετική εννοιολόγηση – *τεχνολογικά διαμεσολαβημένη*.

Οι παραδοχές του ΜακΛούχαν φαίνεται να έχουν σημασία. Η σύγχρονη ηλεκτρονική μουσική δεν μπορεί να ταυτίζεται ουσιαστικά με τη συμμετοχή στα κοινωνικά δίκτυα. Δηλαδή, η «ορατότητα» μπορεί να είναι χαρακτηριστικό αυτού του νέου παιχνιδιού, αλλά δεν είναι το χαρακτηριστικό που διαχωρίζει δύο ιστορικά παραδείγματα: την «πριν» και τη «μετά» τα κοινωνικά δίκτυα, εποχή της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής. Δεν υπάρχει ένα σαφές περιεχόμενο που να χαρακτηρίζει το κάθε μέσο, υποστηρίζει ο ΜακΛούχαν. Και πράγματι, στην περίπτωση μας, τα μέσα δικτύωσης δεν μας λένε τί ακριβώς μεσολαβείται μέσω της, και με την ηλεκτρονική μουσική, προκειμένου ο εορτασμός της να καθίσταται τόπος για την *εξαφάνιση του υποκειμένου* από τη μία πλευρά της βιβλιογραφίας, ή για την *πραγμάτευση της κοινωνικής του ταυτότητας* από την άλλη πλευρά, και *συγχρόνως* διακύβευμα για τη «δημόσια αναγνώριση» του τρόπου ζωής του ή της δημιουργικής του εργασίας όπως υποστηρίζεται στη βασική μας υπόθεση εργασίας. Οι τεχνολογίες και τα μέσα εντατικοποιούν ήδη υφιστάμενες οικονομίες. Και ίσως να μην είναι παράδοξο ότι θα πρέπει να στραφούμε στις *τεχνολογίες του ήχου* για να κατανοήσουμε το πώς συγκροτείται η «οικονομία της αναγνώρισης» στην ηλεκτρονική μουσική.

Η βάσει-σήματος άρθρωση του ήχου

Οι κουλτούρες της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής αναπτύσσονται πρωτίστως μέσα από την εμπειρία του ρέιβ πάρτι, και την καλλιτεχνική εργασία της παραγωγής μουσικής και του Ντι-τζέι σετ. Έτσι, διασταυρώνονται πολλαπλώς και εξαρχής με μια πληθώρα τεχνολογικού εξοπλισμού και μέσων. Το γεγονός ότι η μουσική είναι ηλεκτρονική παίζει καθοριστικό ρόλο. Δηλαδή, η σύνθεση ήχων, η ενορχήστρωση των κομματιών και η μουσική παραγωγή επιτελούνται μέσα από τις δυνατότητες των ηχομουσικών τεχνικών εξοπλισμών.

Η τυπική θεωρητική υπόθεση της διαμεσολάβησης μας πληροφορεί ότι τα τεχνικά μέσα προσομοιώνουν τα αισθητήρια όργανα αναδημιουργώντας τις εντυπώσεις του κόσμου (εικόνες, ήχους, γεύσεις) μέσα από τη παραγωγή τεχνουργημάτων τα οποία φέρνουν τον κόσμο «εγγύτερα» σε εμάς. Με διαφορετικές διατυπώσεις, συναντάμε αυτή την υπόθεση από τον Μπένγιαμιν (Benjamin) στον

Κάβελ (Cavell), τη Σόνταγκ (Sontag) και τον Βιριλιό (Virilio)· τη βλέπουμε σε αντιστροφή στον Μπωντριγιάρ (Baudrillard) – όπου ο κόσμος «εξαφανίζεται» από εμάς· και στη φαινομενολογική της διάσταση στον Μπαρτ (Barthes) – όπου σημασία έχει μόνο το συναισθηματικό εφέ των τεχνουργημάτων πάνω μας. Σε όλες τις περιπτώσεις, το ζητούμενο αποτελεί μια θεώρηση της μηχανικής αναπαραγωγής. Για παράδειγμα, όσον αφορά τον ήχο, μπορούμε να πούμε το εξής: ένας κεραυνός μπορεί να ηχογραφηθεί και να αναπαραχθεί από ένα τεχνικό μέσο το οποίο θα παράξει το εφέ της παρουσίας του. Δεν θα το κάνει όμως με το να αναπαραστήσει την πρότερη πραγματικότητα του κεραυνού καθαυτού, αλλά με το να αναπαρουσιάσει αισθητικά μέρη του, που ως ερεθίσματα θα διεγείρουν τα μνημονικά ίχνη της αισθητηριακής του πρόσληψης.

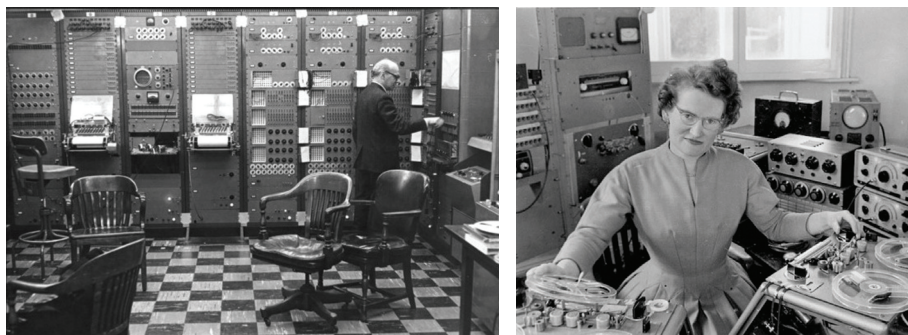
Στην ηλεκτρονική μουσική, όμως, αυτή η υπόθεση της διαμεσολάβησης δεν λειτουργεί με τον ίδιο ακριβώς τρόπο. Και αυτό διότι, στην ηλεκτρονική μουσική, οι ήχοι που κατά κύριο λόγο χρησιμοποιούνται προέρχονται από γεννήτριες ήχου. Δηλαδή, δεν βασίζονται σε ένα εξωτερικό αναφερόμενο ή σε μια απτή «συνήθη» πηγή ήχου όπως θα γινόταν αν είχαμε ένα αποκλειστικό ενδιαφέρον για τις «ρεαλιστικές» ηχογραφήσεις περιβάλλοντος.¹⁰ Η τεχνοαισθητική της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής είναι προϊόν της διαλεκτικής μεταξύ των αβανγκάρντ πειραματισμών με τον ήχο και της εμπορικής διάθεσης του τεχνικού τους εξοπλισμού (βλ. Taylor 2001). Από τον 20^ο αιώνα και την ανάπτυξη του γραμμοφώνου, του τηλεφώνου, του ραδιοφώνου και άλλων τεχνολογιών ήχου, ένα μεγάλο μέρος των νεωτερισμών στη δυτική μουσική – μια μαθηματικοποιημένη και έντονα σημειολογική, κατά τα άλλα, καλλιτεχνική παράδοση (Bonnet 2016: 189) – επένδυσε στην αποξένωση των ακροατών και ακροατριών από τα «οικεία» ηχητικά τους αναφερόμενα, και τις μουσικές τους «έξεις» περί αρμονίας, μελωδίας, ωραίου, συγκροτημένης σύνθεσης, περατωμένου έργου, συναισθηματικής έκφρασης κ.ο.κ. Η μαγνητική ταινία του Πιερ Σεφέρ (Pierre Schaeffer), οι αλγοριθμικές μηχανές του Γιάννη Ξενάκη, οι γεννήτριες ήχου του Στοκχάουζεν (Stockhausen), ο ανηχικός θάλαμος του Τζον Κέιτζ (John Cage) – και οι μετέπειτα συνθέσεις του όπου συμπεριέλαβε τη σιγή –, όλα αποτέλεσαν μέρη σε αυτή τη διάνοηση της μοντερνιστικής φαντασίας για αποδέσμευση του καλλιτεχνικού προϊόντος από τις ορθόδοξες ή κανονικοποιημένες αναφορές του ήχου – εξ ου και η νεωτερική φαντασίωση περί της εκπαίδευσης του υποκειμένου μέσα από την αποξένωσή του από τα καθημερινά και οικεία κοινωνικά του συμφραζόμενα.

«Το μήνυμα των μέσων της νεωτερικότητας είναι ο “ακουστικός χώρος”», θα πει ο Γούλφγκανγκ Ερνστ (Wolfgang Ernst 2016: 25) εκκινώντας από τον συλλογισμό του ΜακΛούχαν για την επιστημολογική συνάφεια μεταξύ ήχου και μέσων:

δόνηση, ταλάντωση κύματος, διάχυση, απτικότητα, μνήμη. «Εάν τα τύμπανα των αυτιών μας ήταν υψηλότερα συντονισμένα, θα ακούγαμε μόρια να συγκρούονται στον αέρα» (McLuhan 2004: 68) αναφέρει ο ΜακΛούχαν στον απόηχο των πειραματισμών του Κέιτζ με τον ανηχικό θάλαμο, για να διανοίξει τη σχέση μεταξύ «επεξεργασίας σήματος» και «απτικού ερεθίσματος» (βλ. Sterne & Rogers 2011). Η ανάπτυξη των τεχνολογιών του ήχου έλαβε χώρα μέσα από αυτόν τον πειραματικό υπολογισμό του εύρους των συχνοτήτων που γίνονται αντιληπτοί ως ήχος, οριοθετώντας τον τελευταίο οντολογικά ως ένα ηλεκτρικό σήμα που αποκτά υπόσταση στο χρόνο και μέσω των σαρκικών απολήξεων. Το «μήνυμα του μέσου» είναι με αυτή την έννοια «ακουστικοκεντρικό» – μια μεταφορά και αρχειοθέτηση των σημάτων ως συχνοτικά κύματα – δηλαδή ένα προμήνυμα για μια «μοντελοποίηση του πολιτισμικού χρόνου με όρους αντήχησης» (Ernst 2016: 2).

Η (καλλι-)τεχνική άσκηση στην αποξένωση του ηχητικού ερεθίσματος από τα όποια πολιτισμικά συμφραζόμενα, λοιπόν, ήταν συγχρόνως και ένας πειραματισμός με το απτικό εφέ του ήχου, με τη διεπαφή σημάτων, αρχείων και μνημονικών ιχνών, και με τις τεχνικές αναπαρουσίασης παράγωγων πολιτισμικών χρόνων. Αν μπορούσα να μεταφράσω αυτό το αποτέλεσμα με όρους ανθρωπολογικής πρακτικής, θα έλεγα το εξής: επουδενί μπορούμε να σκεφτούμε την παραγωγή ενός ήχου κενού νοήματος ή χωρίς αναφερόμενο. Το μοντερνιστικό σχέδιο είχε ως αποτέλεσμα την παραγωγή ήχων που γίνονταν αντιληπτοί αισθητά· δηλαδή, τη διάπλαση αρχείων από σήματα και την αναπαρουσίασή τους· αυτό που ο Ερνστ ονομάζει «ηχώσφαιρα» (sonosphere) –, όπως συμβαίνει με την αίσθηση ενός κεραυνού. Ο Φρανσουά Μπονέ (François Bonnet 2016: 188) το λέει κατηγορηματικά: «Πρέπει να καταλάβουμε ότι η μουσική έχει σταδιακά μετατραπεί από συγκροτητικό στοιχείο σε συγκροτούμενο στοιχείο και ότι, υπό αυτήν την έννοια, εξελίσσεται τώρα ταυτολογικά.» Η δυτική μουσική παράδοση, δηλαδή, εξελίσσεται συνθεσιακά στη βάση αρχείων σήματος και της συχνοτικής τους διάρθρωσης. Οι μουσικές τεχνολογίες σύνθεσης ήχων (τα συνθεσάιζερ), βρίσκονται στην αιχμή αυτού του ζητήματος, καθώς επιτάχυναν τις διαδικασίες της ανάλυσης ήχου και τη βάσει-σήματος άρθρωσή του. Για τον Ερνστ (2016: 32-33), αποτελούν παράδειγμα στη γενεαλογία της δυτικής μουσικής – μια παράδοση που σημαδεύεται, όπως θεωρεί, από τη μαθηματική οπτικοποίηση του ημιτονοειδούς κύματος (sine wave) από τον Φουριέ (Fourier), και κορυφώνεται στην εποχή μας με την τρέχουσα ψηφιοποίηση του ήχου που μετασχηματίζει την οντολογία του από φυσικό σήμα σε μήτρα κατηγοριών και αριθμητικών τιμών.

Οι ήχοι που γίνονται αισθητοί απτικά, λειτουργούν ως χρονοποιητικά στοιχεία – συνηγορούν στην αίσθηση παρόντος. Δεν είναι συμπτωματικό το ότι ο Μάρει



Εικόνες 5α-5β: Ο Αμερικανός συνθέτης Milton Babbitt στο Columbia-Princeton Electronic Music Center με το συνθεσάιζερ «RCA Mark II», και η Βρετανίδα μουσικός Daphne Oram με το δικής της κατασκευής «Oramic» στο Oramics Studios for Electronic Composition.

Σέιφερ (Murray Schafer) εισήγαγε την έννοια του *ηχοτοπίου* ως ευρετικό σχήμα για τη σπουδή (και την ηχητική διάσωση) του ακουστικού περιβάλλοντος (Bonnet 2016: 57). Αν ο ηχητικός πειραματισμός αφορά ένα παιχνίδι με τη μηχανική του ήχου, η σπουδή του ηχοτοπίου αφορά τη φαινομενολογία του ήχου· και η αρχαιοθέτηση των ηχοτοπίων είναι η πολιτική της επεξεργασίας της ιστορίας των περιβαλλόντων και των ακουστικών τους γνωρισμάτων. Στη μεταπολεμική εποχή, το ηχοτοπίο αποτέλεσε ορόσημο στη δημόσια αναγνώριση της ηχώσφαιρας ως διακριτού ερεθίσματος στη συγκρότηση της αίσθησης του περιβάλλοντος. Από τα «εμβυθιστικά περιβάλλοντα» (immersive environments) που εισήγαγαν τα γουόκμαν και οι κινηματογράφοι (Du Gay 1997), την «προκατασκευασμένη» μουσική για σουπερμάρκετ (Benschop 2009), τις θεραπευτικές χρήσεις του ήχου (Magee 2014), μέχρι τις αρχιτεκτονικές εγκαταστάσεις «ακουστικών οικοσυστημάτων» (audible ecosystems, Di Scipio 2003), και τις τεχνικές «ηχητικού πόλεμου» (sonic warfare, Goodman 2009), το ηχοτοπίο έγινε ο τόπος επένδυσης των ερευνητικών, πολιτιστικών και στρατιωτικών βιομηχανιών για τα απτικά και χρονοποιητικά εφέ του ήχου.

Με τη διάχυση των μουσικών τεχνολογιών και τη διεύρυνση στις χρήσεις του ήχου, ο δυτικός κόσμος άρχισε να συντονίζεται σε πολιτισμικές συχνότητες που περιλάμβαναν τους ήχους της πόλης, του λευκού θορύβου,¹¹ των μηχανών και των ηλεκτρονικών κυκλωμάτων ως διακριτές αισθητικές μονάδες. Παράλληλα, οι συνθετικοί ήχοι των συνθεσάιζερ άρχισαν να πλάθουν το φαντασιακό της ατομικής εποχής και του διαστήματος (βλ. Taylor 2001)· και η δειγματοληψία, ο χειρισμός του χρονικού άξονα, το συχνотικό φιλτράρισμα, η μίξη και το ηχομοντάζ που ει-

σήχθησαν με τους μουσικούς νεωτερισμούς, αποτέλεσαν δομικά στοιχεία στη μουσική τεχνολογία, και πρότυπα στην ανάπτυξη των φουτουριστικών ειδών, ανάμεσά τους η Techno στο Ντιτρόιτ και η Acid House στο Σικάγο της δεκαετίας του 1980.

Εδώ εντοπίζονται οι εκλεκτικές συγγένειες των νεωτερισμών του 20^{ου} αιώνα με την ηλεκτρονική χορευτική μουσική: Το παιχνίδι με τις διαβαθμίσεις στην τονικότητα, με το σχήμα και τη χρωματική ποιότητα των ήχων που επέτρεψαν τα συνθεσάιζερ, εξέθεσε τον «αφηρημένο τονικό ιμπρεσιονισμό» που πρότασε το κίνημα του φουτουρισμού σε νέα μοντέλα κατανάλωσης (Bull 1997)· και οι αέναες επαναλήψεις των πρωτόλειων ρυθμών από τα σάμπλερ, έφεραν τη μηχανική μορφή μουσικής που οραματίστηκε ο Πιερ Ενρί (Pierre Henry) κοντά στη καθημερινή εμπειρία μιας εποχής διαρκώς επιταχυνόμενων ροών πληροφορίας (Sharipo 2000: 16). Τα σκληρά ρυθμικά χτυπήματα του μπιτ, και τα συχνотικά μέρη που στοχεύουν στις απολήξεις της σάρκας – όπως το τρίξιμο μιας πόρτας, οι ριπές του ανέμου, το σκίσιμο του χαρτιού, ο ήχος του κεραυνού (Garcia 2015: 71-72) – συνδυάστηκαν αθροιστικά με την αισθητηριακή διέγερση από τις ψυχοτρόπες ουσίες, φτιάχνοντας την ηχώσφαιρα ενός (φανταστικού) τοπίου που *θεωρησιακά* «είχε ξεχάσει» τι υπήρχε πριν τη βιομηχανική επανάσταση – αισθητικοποιώντας έτσι ίχνη από την καθημερινή εμπειρία της μητρόπολης η οποία μπορούσε να «εορταστεί».



Εικόνα 6: Phuture – Acid Trax, Trax Records (Chicago 1987)

Από-τα-κάτω μουσικές του μέλλοντος

Η περίοδος του 1980 όπου εγκαινιάστηκε το μουσικό είδος που στις μέρες μας ονομάζεται «ηλεκτρονική χορευτική μουσική» είναι, λοιπόν, ουσιώδης για να εξετάσουμε τι ακριβώς μεταφέρεται με τα φουτουριστικά ρυθμικά της ηχοτοπία. Εδώ πέρα όμως, το φαντασιακό της αρχής διαθλά τα όρια της «ηλεκτρονικής μουσικής» που εξερευνούσαν μια δεκαετία πριν οι Jean-Michel Jarre, Vangelis, Wendy Carlos, Brian Eno, Kraftwerk, Sun Ra, Herbie Hancock κ.α. Όπως εξίσου διαθλά και τα όρια της «χορευτικής μουσικής» από καλλιτέχνες της Τζαζ, της Φανκ, της Ντίσκο και της Soul. Η αρχή της Techno βρίσκεται στο φαντασιακό των βιομηχανικών ερειπίων που οι πρωτοπόροι της Acid House αισθητοποίησαν κατά τη διασταύρωση των δύο παραπάνω (όχι και τόσο διαφορετικών) «παραδόσεων». Μπορεί η διασταύρωσή τους να ήταν συμπτωματική, όμως ήταν πλήρως ενσυνείδητη και ήταν μια διαδικασία που πήρε σάρκα και οστά σε διαφορετικά μέρη του κόσμου – συγχρόνως στο Ντιτρόιτ και στο Βερολίνο – και η οποία εξερράγη σε μαζικό συμβάν στο Λονδίνο το 1988 με το κίνημα του ρέιβ (βλ. Collin 1999, Reynolds 1999). Όπως αναφέρει ο Μπεν Γκουκ (Ben Cook) σκιαγραφώντας την «ατμόσφαιρα» της εποχής: «Η μουσική ένωσε κοινότητες που ήταν ενθουσιασμένες στο να εκτελούν δυναμικά πειράματα σε συνθήκες που έβριθαν τόσο με οδύνες του παρελθόντος όσο και με ελπίδες για το μέλλον» (Cook 2016: 172).

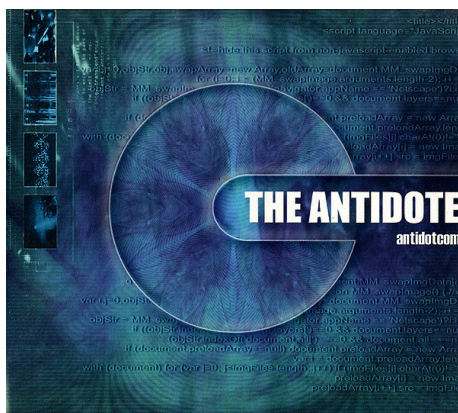
Το Ντιτρόιτ διένυε ήδη μια δεκαετία με τις συνέπειες μιας σκληρής αποβιομηχάνισης λόγω της διεθνούς αλλαγής του οικονομικού παραδείγματος. Από σύμβολο του φορντικού οικονομικού μοντέλου και κέντρο της βαριάς αμερικάνικης αυτοκινητοβιομηχανίας, έγινε τις δεκαετίες μέχρι και το 1980, τοπίο ερειπωμένων ουρανοξυστών και εγκαταλελειμμένων συνοικιών. Το κέντρο της πόλης είχε χάσει το ένα τρίτο του πληθυσμού· είχε χάσει το 50% των επιχειρήσεων· και με την έκρηξη της ανεργίας, είχε εκτιναχθεί και η εγκληματικότητα (Shapiro 2000, Albiez 2005). Σε αυτό το τοπίο γεννήθηκε η Techno. Παρέες νεαρών μαύρων της μεσαίας τάξης των προαστίων οργανώνανε εκστατικά πάρτι υφαίνοντας το σάουντρακ ενός αποκαλυπτικού αστικού τοπίου κάτω από τα φαντάσματα της αυτοματοποίησης, της φορντικής «γραμμής συναρμολόγησης» και της ρομποτικής παραγωγής (Pope 2011). Οι παιγνιώδεις χρήσεις φθηνών «drum machines», κασετοφώνων, και μικτών, απείχαν πολύ από τις μουσικές κουλτούρες των γκέτο και της φυλετικής μαύρης πολιτικής (Shapiro 2000: 121-122, Albiez 2005: 133). Μέσα από τα επίμονα επαναλαμβανόμενα ρυθμικά μέρη και τις πολυαρμονικές ατμόσφαιρες, οι πρωτεργάτες της Techno ανανέωναν τον οικουμενισμό που προοιωνίζε ο μοντερνισμός των συνθεσιακών τους ηχοτοπιών. Ο διαφαινόμενος «κοσμοπολιτισμός»

τους «απέφευγε» τον φυλετικό ετεροκαθορισμό, καθώς επιτελούνταν μέσα από «μια μουσική που εξερευνούσε την ατοπία (placelessness) που άφηναν πίσω οι προηγούμενες δυσχέρειες» (Cook 2016: 172).

Για τους συγγραφείς που ερευνούν την ιστορία της ηλεκτρονικής μουσικής, η ταυτόχρονη ανάπτυξη της μουσικής στο Βερολίνο και η αυτόματη επικοινωνία με το Μάντσεστερ και άλλες ευρωπαϊκές πόλεις, συντελέστηκε πάνω σε αυτή την ηχώσφαιρα που λειτουργούσε ως μνημονικό αρχείο μηχανοκεντρικής σωματικής υπέρβασης. «Τα ηχοτοπία της επιστημονικής φαντασίας της Techno έγιναν το σάουντρακ μιας εγκεφαλικής διαφυγής [...] δεν αποτέλεσαν περιγραφή του περιβάλλοντος χώρου, αλλά ανοιχτή προφητεία για το τι ακόμα θα μπορούσε να υπάρξει» (Shapiro 2000: 122). Το Βερολίνο ειδικά, αποτελούσε τις ίδιες εκείνες δεκαετίες το παγκόσμιο σημείο πίεσης του ψυχρού πολέμου. Επαναλαμβάνοντας καθημερινά την ήττα και τις ενοχές από τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, όπως και τον επακόλουθο διχασμό μεταξύ ανατολής και δύσης, ταυτίστηκε άμεσα με τους νέους ήχους: «Το Βερολίνο έγινε ο κατεξοχήν τόπος για να εκτυλιχθεί η αποξενωμένη σχέση της Techno με την ταυτότητα» (Cook 2016: 172). Αλλά και το Μάντσεστερ στην Αγγλία μετείχε στην ίδια ιστορία αποβιομηχάνισης και ανεργίας σε όλη τη περίοδο του Θατσερισμού· και αποτέλεσε παρόμοια τον τόπο παραγωγής των νέων «αποξενωμένων» ήχων. Οι μουσικοί παραγωγοί από το Ντιτρόιτ, από τη μεριά τους, αφανείς στην ίδια τους τη χώρα, επανέλαβαν την ιστορία νομαδισμού των τζαζ μουσικών και μετακινούνταν στην Ευρώπη για την αναγνώριση που δεν απολάμβαναν στην Αμερική (βλ. Shapiro 2000).

Από το 1988 και το «δεύτερο καλοκαίρι της Αγάπης» των Βρετανών στην Ίμπιτσα, και από το 1989 με τη πτώση του τείχους του Βερολίνου, το «ρέιβ» γνώρισε την απρόσμενη μαζικότητά του, αλλάζοντας όλη τη μουσική βιομηχανία και τα όρια στη μαζική νυχτερινή διασκέδαση. Η νέα μουσική πλημμύρισε το πολιτισμικό ασυνείδητο των αστικών κέντρων, αποτελώντας παράλληλα το πεδίο για τη δημιουργική οικειοποίηση των τεχνικών της μέσων από διαφορετικούς πολιτιστικούς φορείς: «Αντί για μια προσδιορισμένη ιδεολογία, υπήρχε μια σειρά δυνατοτήτων που ο κόσμος μπορούσε να χρησιμοποιήσει για να ορίσει την ταυτότητά του, δυνατότητες οι οποίες προσαρμόζονταν στα βιώματα, την κοινωνική θέση και τα πιστεύω του κάθε ατόμου» (Collin 1999: 14). Έτσι προέκυψε η μακροβιότητα και η ποικιλομορφία της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής. Στην Αθήνα, η «κλαμπ» μουσική ήρθε το 1989 με το νυχτερινό κέντρο Faz που άνοιξε στη πλατεία Μαβίλης από άτομα που είχαν ζήσει τη μουσική εμπειρία των Techno πάρτι και θέλανε να εγκαινιάσουν κάτι «νέο» που θα διερρήγγυε τον ελληνικό συντηρητισμό των προηγούμενων δεκαετιών.¹² Η είσοδος της ηλεκτρονικής χορευτικής

μουσικής στην Ελλάδα αποτέλεσε και την εγγραφή ενός νέου τρόπου σωματικής και δημιουργικής έκφρασης, η οποία επέτρεψε ουσιαστικά τη μετέπειτα ανάπτυξή της.



Εικόνα 7: The Antidote – Transylvania, Solstice Music (Tokyo 2001)

Οικουμενικά πεδία ηχητικής ανάτασης

Ο ΜακΛούχαν θεωρεί πως οι ηλεκτρονικές τεχνολογίες είναι κατά κύριο λόγο προσθέσεις που «ενισχύουν» και «προεκτείνουν» το ανθρώπινο νευρικό σύστημα. Η συγκέντρωσή τους «αποτελεί μια κολοσσιαίων διαστάσεων συλλογική εγχείρηση στο κοινωνικό σώμα [...] η αναπόφευκτη μόλυνση όλου του συστήματος πρέπει να ληφθεί υπόψη» (McLuhan 1994: 64). Η εξάπλωση της Techno μουσικής έγινε με έναν παρόμοιο, ιικό τρόπο – μόλυνε τη βιομηχανία διασκέδασης με τη αισθητική του μεταβιομηχανικού ερειπίου και τις εικόνες φαντασίας των αναδυόμενων πληροφοριακών τεχνολογιών. Ηχητικά περιβάλλοντα και παράγωγα ηχοπεδία που αισθητοποιούσαν «τη δυστοπία της παρακμής, του εκτοπισμού και της έλλειψης» (Cook 2016: 182), κυκλοφόρησαν μέσα από τα δίκτυα των πολιτιστικών εμπορευμάτων ως αρχαία χρονοποιητικές εφέ και απτικές αισθήσεων – λειτουργώντας τελικά ως δυναμικές ανα-παρουσιάσεις μνημονικών ιχνών από «άλλους κόσμους» που υποβλήθηκαν, όπως σε μια γραμμή συναρμολόγησης, τη συλλογική εμπειρία του πάρτι. Η αυτόματη διασταύρωση της Techno με ψυχο-διεγερτικά ναρκωτικά μετέτρεψαν τα ρείβ σε ονειρομηχανές συλλογικών ταξιδιών: ελα-

στικοποιούσαν τις αισθητηριακές απολήξεις σε συλλογικό επίπεδο και τις συνάρμοζαν σε οικουμενικές εικόνες της καπιταλιστικής κρίσης, της αβανγκάρντ έκφρασης και του τεχνολογικού υψηλού. Ο Λουίς-Μανουέλ Γκαρσία (Luis-Manuel Garcia 2015: 71-72) το διατυπώνει εύστοχα: οι αντιληπτικές προσθέσεις από τις παράγωγες σχέσεις ήχου και απτικότητας κατέστησαν, μέσα από την υφή του ηχητικού αντικειμένου, δυνατή τη μεταφορά των συναισθηματικών αντηχήσεων από πρότερες κοινωνικές εντάσεις, δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό, τον υλικό χώρο για παρόμοιες άλλες συναισθηματικές αντηχήσεις.

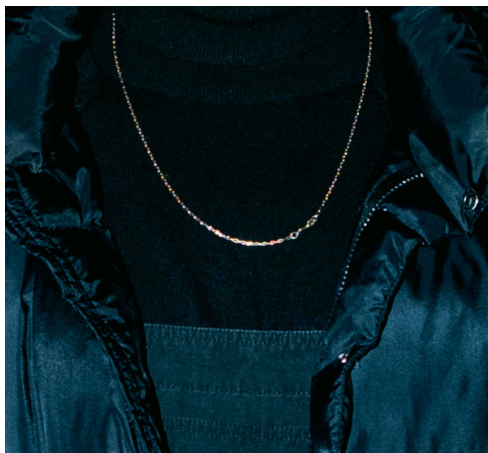
Η εμπειρία του νέου, η αίσθηση της δυνατότητας διαφυγής προς τα εμπρός, οι εικόνες της επιταχυνόμενης τεχνολογίας, αποτέλεσαν στοιχεία ενός μνημονικού αρχείου για μια κοινή βίωση της ιστορίας και του μέλλοντος. Οι μαύροι νέοι του Ντιτρόιτ και του Σικάγο επαναδιατύπωσαν τις διαθέσιμες αφηγήσεις για την πρόοδο και την επιτυχία σε μια καθημερινότητα κρίσης κατά τη διεκδίκηση της δικής τους καλλιτεχνικής αναγνώρισης για τη δημιουργική τους εργασία και έναν αβανγκάρντ τρόπο ζωής. Τελικά, η εξερεύνηση των ήχων στο φαντασιακό του διαστήματος και στα συγκείμενα της πληροφοριακής τεχνολογίας κατέστη μια βαθιά αναστοχαστική και όχι λιγότερο αντισυμβατική άσκηση πάνω σε ηχοτοπία του ταξιδιού και του μέλλοντος, προοριζόμενα για ένα παρόμοια αντισυμβατικό κοινό που επιθυμούσε να ξεφύγει από τις δυστοπίες μιας καθημερινότητας κρίσης, ακόμη και μόνο στα πλαίσια μιας δικής τους διασκέδασης. Και η συμμετοχή στον μποέμ τρόπο ζωής των πάρτι και της παραγωγής ηλεκτρονικής μουσικής από νέους και νέες στο Βερολίνο ή το Μάντσεστερ σήμαινε εν πολλοίς την απόρριψη των συμβατικών νορμών για την εργασία, τον ελεύθερο χρόνο και την ταυτότητα, και τον πειραματισμό με «εικόνες» του μέλλοντος σε συνθήκες κοινωνικής αποστέρησης και λιτότητας. Δηλαδή, η εξερεύνηση της ηχητικής υφής του τεχνο-επιστημονικού φαντασιακού στα πλαίσια της καλλιτεχνικής εργασίας και της βιομηχανίας διασκέδασης έγινε εγχείρημα μιας αυθεντικής έκφρασης και πορεία ζωής, ανανεώνοντας τη διαλεκτική της κοινωνικής προόδου.

Συνεπώς, παρά την «αφάνεια» των πρώτων παραγωγών στο Ντιτρόιτ, το Μάντσεστερ και το Βερολίνο στη δεκαετία του 1980 (Shapiro 2000, Collin 2018)· παρά την «ανωνυμία» που διατηρούσαν οι Ντι-τζέι προς όφελος της αισθητικής αξίας των διαφορετικών ειδών της ηλεκτρονικής μουσικής στη δεκαετία του 1990 (Du Gay & Negus 1994, Hesmondhalgh 1998)· παρά τη «θεοποίηση» τους από τα κοινά για τη δεινότητά τους στο πλάσιμο ενός «Ντι-τζέι σετ» όσο πέρναγαν τα χρόνια (Hutson 2000, Beeler 2007, Farrugia 2012)· και ανεξάρτητα από τον εκδημοκρατισμό στην παρουσίαση της εργασίας που επέτρεψαν οι ψηφιακοί μηχανισμοί αναγνώρισης και δημοφιλίας από το 2010 και μετά (Farrugia 2012, Strachan 2017),

η προσδοκία των παραγωγών για μια προσωπική μουσική έκφραση και έναν καλλιτεχνικό τρόπο ζωής γίνεται κάθε φορά συγκροτητικό στοιχείο μιας αφήγησης εαυτού που θα ταυτίζεται με τον κοσμοπολιτισμό και μια μποέμ τύπου ελευθερία· η οποία αφήγηση αποκτά ολοένα και μεγαλύτερη συναισθηματική αξία σε συνθήκες λιτότητας και κοινωνικής κρίσης.

Υπό αυτή την προοπτική, η ηλεκτρονική χορευτική μουσική δεν καθορίζεται από τις γενεαλογίες στη μηχανική του ήχου· αλλά ούτε και καθορίζεται από τις παραδόσεις του αβανγκάρντ καλλιτεχνικού πειραματισμού. Δεν αποτελεί απλά και μόνο εξέλιξη άλλων χορευτικών μουσικών ειδών όπως της Φανκ ή της Ντίσκο. Και ούτε ανήκει αποκλειστικά στην κουλτούρα μιας αντισυμβατικής τάσης. Αυτά όλα συγκεντρώνονται και πυκνώνουν (σ)την ιστορία και τη φανταστική καταγωγή της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής. Αλλά αν υπάρχει κάποια σχέση μεταξύ της πρόσφατης διεθνούς αναγνωρισιμότητας της Techno μουσικής και των μηχανικών παρουσίασης των ψηφιακών πλατφορμών, αν υπάρχει κάτι που να χαρακτηρίζει την κουλτούρα δικτύωσης στην ηλεκτρονική χορευτική μουσική, τότε αυτό είναι η αναστοχαστική ταύτιση των δρώντων φορέων στο μύθο της νεωτερικής και τεχνολογικής προόδου, η οποία εκδηλώνεται περισσότερο από οπουδήποτε αλλού στην προσδοκία τους για δημόσια αναγνώριση ως υποκείμενα μιας μποέμ πρωτοπορίας.

Στην Ελλάδα, ακόμα και αν απουσίαζαν τα υλικά ερείσματα για την ταυτόχρονη ανάπτυξη ενός «εντόπιου» σιλ τη δεκαετία του 1980, η «κλαμπ» μουσική ήρθε σχεδόν αυτόματα με την έκρηξη του ρέιβ και αγαπήθηκε από ένα κοινό που ταυτίστηκε αμέσως με τις αισθητικές της διαστάσεις. Και παρά τις συνέχειες με τις προηγούμενες περιόδους, η πρόσφατη ανάπτυξη της Techno μουσικής στην Αθήνα διαφέρει από εκείνες, στο ότι τα εμπλεκόμενα άτομα επαναδιαπραγματεύονται ουσιαστικά την ιστορία και τις παραδόσεις της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής και των αβανγκάρντ κινημάτων, σε μια προσπάθεια να παράγουν τα προσωπικά τους χορευτικά ηχοτοπία, τα οποία δεν θα ακολουθούν απλά τις παγκόσμιες τάσεις αλλά θα προσθέτουν στο τεχνολογικό τους αρχείο νέες υφές που θα ανανεώνουν την κοινή εμπειρία της κρίσης και τις διαλεκτικές της κοινωνικής εξέλιξης. Υπό αυτή την έννοια, τα ψηφιακά δίκτυα έχουν πραγματικά «βοηθήσει» στην αναγνώριση της εργασίας (έμφυλων ή θεσμικά «ανίσχυρων») υποκειμένων που μέχρι τώρα αδυνατούσαν να την προωθήσουν. Τα ψηφιακά δίκτυα επαυξάνουν τη δυνατότητα τέτοιων κυκλοφοριών που σαν λάμπεις στις γραμμές του διαδικτύου κάνουν αναγνωρίσιμη μια ιστορικά διακριτή και εντόπια εμπειρία του πάρτι. Οι νέες οικονομίες «βασίζοντες» σε αυτές.



Βίντεο 8: Astytekk – Bringing it Back, Lower Parts (Athens 2018)

Η ηλεκτρονική μουσική έχει αλλάξει ριζικά την πολιτιστική βιομηχανία της νυχτερινής διασκέδασης, και θα συνεχίσει να το κάνει με ιικό τρόπο. Έχασμόλυνει» τα καλλιτεχνικά προγράμματα των πολιτιστικών φορέων και η θεσμική αναγνώριση που αποκτά στις μέρες μας, μόνο προσθέτει κέντρα για την περαιτέρω διάχυσή της. Το «παράνομο» ρέιβ στις «σκοτεινές» παρυφές της κοινωνίας ανανεώνεται διαλεκτικά. Συνεχίζει να υπάρχει ως φανταστική αρχή και, ως εκ τούτου, ως χώρος για περαιτέρω πειραματισμό με ήχους, με το σώμα και με το θυμικό της μητρόπολης. Η «οικουμενικότητα» τέτοιων πολιτισμικών βιωμάτων, δηλαδή, διαπερνά την τακτικότητα των πολιτιστικών φορέων· και συγχρόνως ανταποκρίνεται στην επιθυμία των παραγωγών να αναγνωριστούν για την ικανότητά τους να πλάθουν έναν πυκνό και αδιαπέραστο ρυθμό, ένα τεχνο-ηχοτοπίο που θα εκφράζει μια συλλογική αίσθηση κοινωνικής εξέλιξης. Συνεπώς, η επιθυμία για καλλιτεχνική έκφραση ενός «αυθεντικού» τρόπου ζωής διασταυρώνεται συγχρόνως με την εμπειρία της λιτότητας και με τη μηχανική των κοινωνικών δικτύων· εφόσον εκδηλώνεται μέσα από τη φιλοδοξία για αναγνώριση της προσωπικής εργασίας – επαναδιατυπώνοντας έτσι τον ίδιο μύθο της προόδου και της επιτυχίας που βιώνεται μέσα από τις πολιτικές της λιτότητας εξαρχής. Δεν υπάρχει κάτι παράδοξο εδώ, αφού αυτή η επιθυμία καθίσταται μια κρίσιμη διάσταση στη «διαχείριση του εαυτού» που αντιστοιχεί στην *αδυναμία των νεοφιλελεύθερων ιδεωδών περί επιτυχίας να παρέχουν μια αίσθηση αυθεντικότητας, κοινότητας και κοσμοπολίτικης αίσθησης του ανήκειν.*

Δεν αποτελεί απλώς μια προσδοκία για προσωπική επιτυχία. Είναι μια επιθυμία για καλλιτεχνική αναγνώριση και συναισθηματική πλήρωση, τη στιγμή της ανάληψης μιας μπροέμ καθημερινότητας πάρτι.

Σημειώσεις

1. Αναφέρομαι φυσικά στα βίαια επεισόδια που ξεκίνησαν με τη δολοφονία Γρηγορόπουλου και αποτέλεσαν τον προάγγελο για την ελληνική κρίση χρέους που «ανακοινώθηκε» μετά από έναν χρόνο από τον πρωθυπουργό Γεώργιο Παπανδρέου.

2. Ενδεικτικά αναφέρω τα εξής δημοσιεύματα: theguardian.com/commentisfree/2015/aug/12/death-nightclub-murder-dancefloor-teenagers-triumph-nerd-culture, bbc.com/news/newsbeat-33713015, lifo.gr/various/ti-skotose-athinaiko-clubbing, athensvoice.gr/life/421412_deka-hronia-xenyhtia-10-hronia-athens-voice.

3. Αυτό επί της ουσίας γίνεται όταν οι πλατφόρμες λειτουργούν ως υποδομές για την ανάπτυξη επαγγελματικής δραστηριότητας από «τρίτα μέρη» (third parties) – όπως κάνουν εταιρίες σαν την Amazon Web Services που παρέχει υπολογιστική ισχύ και αποθηκευτικό χώρο, την Airbnb που δίνει τη δυνατότητα σε νοικοκυριά να κεφαλαιοποιήσουν τα περιουσιακά τους στοιχεία, ή την Uber για την αυτοδιαχείριση της εργατικής δύναμης των μεταφορέων (βλ. Srnicek 2016).

4. Αναφέρομαι στο *Criminal Justice and Public Order Act* του 1994 που ψηφίστηκε στο Η.Β. και είχε ως κύριο στόχο την ποινικοποίηση των υπαίθριων ρέιβ πάρτι (Collin 1999: 245-246). Όπως επίσης και στον περίφημο «νόμο Παπαθεμελής» που παρόμοια ψηφίστηκε το 1994 για τη θέσπιση ωραρίου λειτουργίας μέχρι τις 02:00 για τα νυχτερινά κέντρα – σε μια προσπάθεια να περιοριστεί η «αστική ηχορύπανση». Και στις δύο περιπτώσεις, τα νομοσχέδια κατηγορήθηκαν ότι χρησιμοποίησαν ποινικούς νόμους για να αντιμετωπίσουν κοινωνικά ζητήματα. Ο ίδιος ο Παπαθεμελής, μάλιστα, δε σταμάτησε ποτέ να το υπερασπίζεται λέγοντας χαρακτηριστικά πως «δεν πολέμησε τη νύχτα, αλλά πολέμησε τους νομούς της νύχτας.»

5. Ένα δημοσίευμα του 1997 από την εφημερίδα *Το Βήμα*, με τίτλο «Το σκάνδαλο του νερού και το Ecstasy» είναι ενδεικτικό αυτής της αλλαγής πολιτικής που οδήγησε τελικά και στην ευρωπαϊκή οδηγία για πλαφόν στην τιμή του νερού. Στο δημοσίευμα γίνεται λόγος για την κερδοσκοπία που κάνανε τα νυχτερινά μαγαζιά με την πώληση εμφιαλωμένου νερού υπό τη μείωση των πωλήσεων σε αλκοόλ λόγω της κατάλυσης Ecstasy. Βλ. <https://www.tovima.gr/2008/11/24/culture/to-skandalo-toy-neroy-kai-to-ecstasy/>

6. Αναφέρομαι φυσικά στο ομότιτλο κομμάτι του βρετανικού συγκροτήματος Faithless, «God is a DJ», το οποίο κυκλοφόρησε το 1998 και αποκόμισε τεράστια επιτυχία ειδικά ανάμεσα στους και τις θιασώτες του κλάμπινγκ. Το κομμάτι έχει γίνει πολλάκις διασκευή (remix) από μεγάλα ονόματα της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής όπως Astral Projection (1999), DeadMaus (2008), Tiesto (2015), και David Guetta (2021).

7. Παράδειγμα του ίδιου, βλ. MacLuhan 1994: 7-9.

8. Τα βιντεοσκοπημένα Ντι-τζέι σετ με διαφορετικές ετικέτες μουσικών στιλ είναι ένα καλό παράδειγμα ως προς αυτό. Βλ. www.boilerroom.tv/video

9. Αυτή η πληροφορία είναι κάτι παραπάνω από δημόσιο μυστικό αν αναλογιστούμε ότι αναφέρεται από την «Wikipedia» στο λήμμα *Electronic Dance Music*, βλ. https://en.wikipedia.org/wiki/Electronic_dance_music#cite_note-burgess115-5. Παρόμοια σημαντική για να κατανοήσουμε τη δημοσιότητα που έχει απολάβει η Τεχνο μουσική είναι η προσπάθεια φορέων της Γερμανίας να την εντάξουν στο καθεστώς της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς της UNESCO. Αυτή η προσπάθεια που ξεκίνησε στη Γερμανία πολύ

πρόσφατα – την περίοδο της Covid-19 – ακολούθησε την απόφαση να διασωθούν τα κλαμπ του Βερολίνου από τις οικονομικές επιπτώσεις της καραντίνας, με τη μεταφορά της φορολογικής τους κλίμακας σε αυτήν που απολαμβάνουν οι χώροι συναυλιών, τα θέατρα και τα μουσεία, δηλαδή από 19% σε 7%. Βλ. <https://www.athina984.gr/2021/12/09/ekstrateia-gia-tin-entaxi-tis-techno-koyltoygras-toy-verolinoy-sti-politistiki-klironomia-tis-unesco/> και <https://www.euronews.com/2020/11/12/german-court-declares-techno-to-be-music-giving-clubs-tax-break>.

10. Είναι ενδιαφέρουσα η συζήτηση που κάνει ο μουσικολόγος Timothy D. Taylor σχετικά με μια μουσικολογική σύγκρουση που προέκυψε στα μέσα του 20ου αιώνα ανάμεσα στη «musique concrète» του Pierre Schaeffer που ήταν αφοσιωμένη στην αλλοίωση των ήχων όπως καταγράφονται από το περιβάλλον, και στην «elektronische musik» του Karlheinz Stockhausen που επεδίωκε την από του μηδενός σύνθεση ήχων από γεννήτριες ήχου. Η ακαδημαϊκή τρόπον τινά σύγκρουση αυτή αποτελεί πλέον ιστορία στην ηλεκτρονική μουσική, αφού αμφότερες οι προσεγγίσεις είχαν τον ίδιο σκοπό: την αποξένωση του ήχου από τα καθημερινά συμφραζόμενα (βλ. Taylor 2001: 41-71).

11. Ο «λευκός θόρυβος» είναι ένα φάσμα ήχου που παράγεται από το συνδυασμό ήχων όλων των ακουστικών συχνοτήτων μαζί. Συνήθως γίνεται αισθητός ως ένας αέρινος σφουριχτός βόμβος.

12. Η ιστορία του Faz έχει αποτελέσει κατ' επανάληψη αντικείμενο δημοσιευμάτων την τελευταία δεκαετία στα πλαίσια της αναδρομικής ανάγνωσης της ελληνικής μουσικής σκηνής. Για κάποια άρθρα με συνεντεύξεις των πρωταγωνιστών και φωτογραφίες της εποχής, βλ. <https://propaganda.gr/citylife/90s-petros-kozakos-floorfiller-kleinon-asty/> και <https://www.lifo.gr/longstories/faz-edo-xekinisan-ola>.

Αναφορές

- Αθανασίου, Αθηνά. 2007. *Ζωή στο Όριο: Δοκίμια για το Σώμα, το Φύλο και τη Βιοπολιτική*. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Αθανασίου, Αθηνά. 2012. *Η Κρίση ως Κατάσταση «Εκτακτης Ανάγκης»: Κριτικές και Αντιστάσεις*. Αθήνα: Σαββάλας.
- Albiez, Sean. 2005. «Post-soul futurama: African American cultural politics and early Detroit techno». *European Journal of American Culture* 24(2): 131-152.
- Archey, Karen, και Peckham, Robin. 2014. *Art Post-Internet Exhibition Booklet*. Goethe-Institut China: https://ucca.org.cn/storage/public/images/wp/2014/07/PAI_booklet_en.pdf
- Berry, M. David, and Michael Dieter (επιμ.). 2015. *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*. Λονδίνο: Palgrave Macmillan.
- Beeler, Stan. 2007. *Dance, Drugs and Escape: The Club Scene in Literature, Film and Television Since the Late 1980s*. Τζέφερσον και Λονδίνο: McFarland & Company.
- Benschop, Ruth. 2009. «All the names: Soundscapes, recording technology, and the historical sensation». Στο *Sound Souvenirs Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, 182-198. Άμστερνταμ: Amsterdam University Press.
- Bonnet, J. François. 2016. *The Order of Sounds: A Sonorous Archipelago*. Λονδίνο: Urbanomic Media.
- Bull, Rick. 1997. «The aesthetics of acid». *Youth-Sound-Space*. <http://snarl.freshandnew.org/youth/rickacid.pdf>
- Chatzidakis, Andreas. 2014. «Athens as a Failed City for Consumption (In a World that Evaluates Everyone and Every Place by their Commodity Value)». Στο *Crisis-Scapes: Athens and Beyond*, 33-46. <https://crisis-scape.net/images/conference/CrisisScapesConferenceBookWeb.pdf>

- Cohen, Stanley. 2002. *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- Collin, Matthew. 1999. *Παράλληλη Πραγματικότητα: Η Ιστορία της Κουλτούρας του Ecstasy και της Acid House*. Αθήνα: Οξύ.
- Collin, Matthew. 2018. *Rave On: Global Adventures in Electronic Dance Music*. Σικάγο: The University of Chicago Press.
- Di Scipio, Agostino. 2003. «Sound is the interface': from interactive to ecosystemic signal processing». *Organised Sound* 8(3): 269-277.
- Du Gay, Paul, and Negus, Keith. 1994. «The changing sites of sound: music retailing and the composition of consumers». *Media, Culture & Society* 16(3): 395-413.
- Du Gay, Paul. 1997. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. Μίλτον Κέινς: Oxford University Press.
- Ernst, Wolfgang. 2016. *Sonic Time Machines: Explicit Sound, Sirenical Voices, and Implicit Sonicity*. Άμστερνταμ: Amsterdam University Press.
- Farrugia, Rebecca. 2012. *Beyond the Dance Floor: Female DJs, Technology and Electronic Dance Music Culture*. Μπρίστολ και Σικάγο: Intellect.
- Garcia, Luis-Manuel. 2015. «Beats, flesh, and grain: Sonic tactility and affect in electronic dance music». *Sound Studies: An Interdisciplinary Journal* 1(1): 59-76.
- Gerard, Morgan. 2004. «Selecting ritual: DJs, dancers and liminality in underground Dance music». Στο *Rave Culture and Religion*, 167-184. Λονδίνο: Routledge.
- Goodman, Steve. 2009. *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Κέιμπριτζ: The MIT Press.
- Cook, Ben. 2016. «Berlin and Detroit: An alien Techno alliance. Cultural politics and social transformation after the fall of the wall". *Limbus: Australian Yearbook of German Literary and Cultural Studies* 8, 171-201.
- Hesmondhalgh, David. 1998. «The british dance music industry: A case study in Independent cultural production». *The British Journal of Sociology* 49(2): 234-251.
- Hesmondhalgh, David. 2007. *The Cultural Industries*, Λονδίνο: Sage.
- Hier, P. Sean. 2002. «Conceptualizing moral panic through a moral economy of harm». *Critical Sociology* 28(3): 311-334.
- Homan, Shane. 1998. «After the law: Sydney's Phoenician Club, the New South Wales Premier and the death of Anna Wood.» *Perfect Beat: The Asia-Pacific Journal of Research into Contemporary Music and Popular Culture* 4(1): 56-83.
- Hutson, Scott. 2000. «The rave: Spiritual healing in modern western subcultures». *Anthropological Quarterly* 73(1): 35-49.
- Κυριακόπουλος, Λέανδρος. 2020α. «Berlin is the new Athens': Νεωτερισμός και αναγνώριση στην ηλεκτρονική χορευτική μουσική σκηνή της Αθήνας της κρίσης». Στο *Μουσικές Κοινότητες στην Ελλάδα του 21ου αιώνα: Εθνογραφικές Ματιές και Ακροάσεις*, 434-459. Αθήνα: Πεδίο.
- Κυριακόπουλος, Λέανδρος. 2020β. *Αναπαραστάσεις του Ανοίκειου: Νομαδισμός και Αισθητική στην Ρέιβ ψυχεδελική Σκηνή*. Αθήνα: Νήσος.
- Λαλιώτη, Βασιλική. 2021. «Επιτέλεση και (μετα)ψηφιακές οντολογίες: ένα σχόλιο από τη σκοπιά της ανθρωπολογίας». *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 157: 89-125.
- Luckman, Susan. 1999. «Sorted?': Mapping the regulation of dance parties in Australia». Στο *Changing Sounds: New Directions & Configurations in Popular Music*, 220-223. Σύδνεϋ: Faculty of Humanities & Social Sciences, University of Technology Sydney.
- Luckman, Susan. 2001. «What are they raving on about?': Temporary Autonomous Zones and Reclaiming the Streets». *Perfect Beat* 5(2): 49-68.

- Luckman, Susan. 2003. «Going bush and finding one's 'tribe': Raving, escape and the bush doof». *Continuum* 17(3): 315-330.
- Magee, Wendy (επιμ.). 2014. *Music Technology in Therapeutic and Health Settings*. Λονδίνο και Φιλαδέλφεια: Jessica Kingsley Publishers.
- McLuhan, Marshall. 1994. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Κέιμπριτζ: The MIT Press.
- McLuhan, Marshall. 2004. «Virtual and acoustic space». Στο *Audio Culture: Readings in Modern Music*, 67-72. Νέα Υόρκη: Continuum.
- McRobbie, Angela, και Thornton, L. Sarah. 1995. «Rethinking 'moral panic' for multi-mediated social worlds». *The British Journal of Sociology* 46(4): 559-574.
- Μπιλάλης, Μήτσος. 2015. «10-πολιτική και ιστορική κουλτούρα». Στο *Η Δημόσια Ιστορία στην Ελλάδα: Χρήσεις και Καταχρήσεις της Ιστορίας*, 65-82. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Pope, Richard. 2011. «Hooked on an affect: Detroit Techno and dystopian digital culture». *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 2(1): 24-44.
- Redhead, Steve. 1993. «The Politics of Ecstasy». Στο *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*. Όλντερσοτ: Ashgate Publishing.
- Rietveld, Hillegonda. 1993. «Living the dream». Στο *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*, 41-78. Όλντερσοτ: Ashgate Publishing.
- Rietveld, Hillegonda. 2004. «Ephemeral spirit: Sacrificial cyborg and communal soul». Στο *Rave, Culture and Religion*, 45-60. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- Reynolds, Simon. 1999. *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*. Νέα Υόρκη: Routledge.
- Rief, Silvia. 2009. *Club Cultures: Boundaries, Identities and Otherness*. Νέα Υόρκη: Routledge.
- Ritzer, George και Jurgenson, Nathan. 2010. «Production, consumption, prosumption: The nature of capitalism in the age of the digital 'prosumer'». *Journal of Consumer Culture*, 10(1): 13-36.
- Scott, Michael. 2012. «Cultural entrepreneurs, cultural entrepreneurship: Music producers mobilising and converting Bourdieu's alternative capitals». *Poetics* 40: 237-255.
- Shapiro, Peter. 2000. *Modulations- A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sound*. Νέα Υόρκη: Caipirinha Productions.
- Srnicek, Nick. 2016. *Platform Capitalism*. Κέιμπριτζ και Μάλντεν: Polity Press.
- St. John, Graham. 2001α. «Doof! Australian post-rave culture». Στο *FreeNRG: Notes from the Edge of the Dancefloor*, 9-36. Μελβούρνη: Common Ground.
- St. John, Graham. 2001β. «Techno terra-ism: Feral systems and sound futures». Στο *FreeNRG: Notes from the Edge of the Dancefloor*, 109-130. Μελβούρνη: Common Ground.
- Sterne, Jonathan και Tara Rogers. 2011. «The poetics of signal processing». *Differences* 22(2-3): 31-53.
- Strachan, Robert. 2017. *Sonic Technologies: Popular Music, Digital Culture and the Creative Process*. Νέα Υόρκη: Bloomsbury Publishing.
- Taylor, D. Timothy. 2001. *Strange Sounds: Music, Technology and Culture*. Νέα Υόρκη: Routledge.
- Tepper, J. Steven. 2009. «Stop the beat: Quiet regulation and cultural conflict». *Sociological Forum* 24(2): 276-306.
- Velden, Job van der και Erik Hitters. 2015. «The distinctiveness of Electronic Dance Music: Challenging mainstream routines and structures in the music industries». *International Journal of Music Business Research* 5(1): 59-84.

Μουσική, πολιτική και νοσταλγία: Η Fashwave ως μιντιακή τακτική της ακροδεξιάς¹

Πέτρος Πετρίδης, * Αλέξανδρος Αφουξενίδης, ** Μιχάλης Πέτρου, ***
Κάρολος Καβουλάκος****

Περίληψη

Το κείμενο πραγματεύεται τη σχέση μουσικής, πολιτικής και νοσταλγίας με σημείο αναφοράς τη Fashwave. Η Fashwave αποτελεί ένα μουσικό μικροείδος, αλλά και μια ευρύτερη αισθητική τάση (ένα κύμα) που αναδύθηκε από του κόλπους της λεγόμενης «εναλλακτικής δεξιάς» (alt-right), μέσα από πρακτικές οικειοποίησης προγενέστερων μουσικών μικροειδών. Μέσω της Fashwave και συγκεκριμένων ρετροφουτουριστικών και αρχαιοφουτουριστικών αναπαραστάσεων, η alt-right επιδιώκει τη συγκρότηση και κυκλοφορία του συναισθήματος της νοσταλγίας, αποσκοπώντας στη δημιουργία συναισθηματικών κοινοτήτων στο πλαίσιο της ψηφιακής δικτύωσης, καθώς επίσης και στην προπαγάνδηση των θέσεων της αναφορικά με την τέχνη, το έθνος, το φύλο και τη λευκή ανωτερότητα. Έτσι, η Fashwave συνιστά μία μιντιακή τακτική της νέας ακροδεξιάς στην προσπάθεια προσέλκυσης νέων μελών.

Λέξεις κλειδιά: Ακροδεξιά, Fashwave, Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης, Μουσική, Πολιτική.

* Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο, petros.petridis@gmail.com.

** Κύριος Ερευνητής, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών (ΕΚΚΕ). afouxenidis@ekke.gr

*** Κύριος Ερευνητής, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών (ΕΚΚΕ). mpetrou@ekke.gr

**** Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Πολιτικών Επιστημών, ΑΠΘ. kkavoula@gmail.com

Music, Politics and Nostalgia: Fashwave as a Media Tactic of the Far-right

Petros Petridis*, **Alexandros Afouxenidis****, **Mixalis Petrou*****,
Karolos Kavoulakos****

Abstract

The paper seeks to illuminate the relationship of music, politics, and nostalgia with Fashwave as a point of reference. Fashwave is both a music “micro-genre” and a broader aesthetic trend (a wave) that has emerged from within the so-called “alt-right” through practices of appropriation of earlier music micro-genres. Through Fashwave and in accordance with specific retrofuturistic and archaeofuturistic representations, alt-righters seek to create and circulate affects of nostalgia, aiming to the construction of affective communities in the context of digital networking, as well as to propagate their beliefs concerning art, nation, gender, and white supremacy. In this paper, Fashwave is read as a media tactic of the new far-right to attract new members.

Keywords: Alt-right, Fashwave, Music, Politics, Social Media.

* Assistant Professor, Department of Social Anthropology, Panteion University, petros.petridis@gmail.com.

** Principal Researcher, National Centre for Social Research, Athens. afouxenidis@ekke.gr.

*** Principal Researcher, National Centre for Social Research, Athens, mpetrou@ekke.gr.

**** Assistant Professor, Department of Political Sciences, AUT, kkavoula@gmail.com.

Εισαγωγή

Από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα τα ψηφιακά δίκτυα και μέσα έχουν συμβάλει ριζικά στον μετασχηματισμό των πρακτικών που σχετίζονται με τη μουσική και τον ήχο. Η πρόσβαση σε οπτικοακουστικό περιεχόμενο και εξειδικευμένα λογισμικά διαχείρισης ήχου και εικόνας, οι δυνατότητες παραγωγής, δημοσιοποίησης και διαμοιρασμού σε πλαίσια DIY (Do It Yourself), οι μετασχηματισμοί των καθεστώτων πνευματικής ιδιοκτησίας, η ολοένα αυξανόμενη συνύπαρξη ανθρώπων και αλγόριθμων μηχανικής μάθησης, η διασάλευση του ορίου ανάμεσα σε δημιουργό και κοινό, σε καταναλωτή και παραγωγό, διάνοιξαν πεδία ενδεχομενικότητας για να αναδυθούν νέοι μουσικοί πολιτισμοί που αναπτύσσονται *ουσιαστικά* «μέσα» από το διαδίκτυο. Ωστόσο, το «νέο» στο πλαίσιο αυτών των σύνθετων μιντιακών οικολογιών είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με το «παλιό». Οι έννοιες του νέου και του παλιού, του μέλλοντος και του παρελθόντος, καθιστούν τον χρόνο μια σημαντική παράμετρο στη μελέτη των μουσικών πολιτισμών που συγκροτούνται στα πλαίσια της ψηφιακότητας.

Το κείμενο αυτό επικεντρώνεται στη σχέση μεταξύ μουσικών πολιτισμών, χρόνου και πολιτικής. Συγκεκριμένα εστιάζει στη *Fashwave*, ένα μουσικό «μικροείδος» που αναδύθηκε κατά τη δεκαετία του 2010. Βασικό χαρακτηριστικό της *Fashwave* είναι η σύνθεση του παλιού με το νέο καθιστώντας την μια κατεξοχήν έκφανση του ρετροφουτουρισμού και του αρχαιοφουτουρισμού, άξονες στους οποίους περιστρέφεται, όπως θα δούμε, ο ιδεαλισμός των αντιδραστικών κινημάτων. Στην πορεία του κειμένου θα αναφερόμαστε και στην *Trumpwave*, ένα από τα υποείδη της πρώτης που φέρει αρκετά κοινά αισθητικά στοιχεία και συγκεντρώνει παρόμοιο κοινό.

Τα δύο αυτά μικροείδη γεννήθηκαν στους κόλπους της λεγόμενης «εναλλακτικής δεξιάς» (*alt-right*). Για την ανθρωπολόγο Άντζελα Νάγκλ (*Angela Nagle* 2017: 7) η *alt-right* συνιστά μια χαλαρή διαδικτυακή συμμαχία που αποτελείται κυρίως από λευκούς άνδρες που προέρχονται από διάφορα «*fandom*» όπως *gamers*, φαντων *anime*, ανώνυμα *τρολ* του *4chan*, υπερσυντηρητικούς *YouTube*s και διασημότητες του *Twitter* που χαρακτηρίζονται από πίστη στη λευκή ανωτερότητα και έντονο αντιφεμινισμό. Αντλώντας ιδέες από τη γαλλική νέα δεξιά της δεκαετίας του 1970 και την γκραμισιανή έννοια της ηγεμονίας την οποία αντιστρέφει αποδίδοντας ιδεολογική και πολιτισμική ηγεμονία στην αριστερά και τον φιλελευθερισμό, η *alt-right*, μετατοπίζει την πολιτική σύγκρουση στο πεδίο του πολιτισμού και των πολιτιστικών βιομηχανιών (ό.π.: 38-48). Οι ρητορικές και οι αναπαραστάσεις της, με άλλα λόγια, επικεντρώνονται σε ζητήματα και συγκρούσεις πολιτι-

σμικών αξιών όπως η πολυπολιτισμικότητα, τα ομόφυλα ζευγάρια, οι παραδοσιακοί ρόλοι και σχέσεις των φύλων, και οι αναπαραστάσεις των παραπάνω στο πλαίσιο της μαζικής κουλτούρας. Έχοντας πολιτικό προσανατολισμό, η *Fashwave* και η *Trumpwave* επιδιώκουν τη συγκρότηση, ενστάλαξη και κυκλοφορία του συναισθήματος της νοσταλγίας με απώτερο σκοπό την προσέλευση νέων «μελών» και τη συγκρότηση συναισθηματικών κοινοτήτων, την προπαγάνδισή των θέσεων της *alt-right* και, κυρίως, τη διάχυση τους στη σφαίρα του κυρίαρχου ρεύματος (*mainstream*). Συνιστούν, με άλλα λόγια, σύγχρονες μιντιακές τακτικές της ακροδεξιάς.

Σε αυτό το σημείο πρέπει να γίνουν δύο παρατηρήσεις. Πρώτον, τα εν λόγω μικροείδη, δεν συγκροτούνται αποκλειστικά σε σχέση με τον ήχο και τη μουσική. Αναφερθήκαμε σε μουσικούς πολιτισμούς και όχι σε μουσική γιατί το σημείο εστίασης του κειμένου είναι οι πολιτισμοί, τα δίκτυα και οι κοινότητες² που παράγονται τόσο αναφορικά με τη μουσική, όσο και σε σχέση με τους λόγους, τις επιτελέσεις και τις οπτικές αναπαραστάσεις που είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τη μουσική. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, δηλαδή, η εικόνα (φωτογραφίες, βίντεο, ενίοτε *gifs*), διαδραματίζει εξαιρετικά σημαντικό ρόλο στους κόλπους αυτών των μουσικών πολιτισμών. Άλλωστε, έτσι προκύπτει και το επίθημα «κύμα» (*wave*) που υποδεικνύει ότι γίνονται αντιληπτές και ερμηνεύονται ως ευρύτερες αισθητικές τάσεις.

Μια δεύτερη παρατήρηση που προκύπτει από την πρώτη αφορά στο ότι πέραν της ανάλυσης των οπτικοακουστικών αναπαραστάσεων των βίντεο-κομματιών που αναρτούν δημιουργοί και φαν της *Fashwave* και της *Trumpwave*, το κείμενο επικεντρώνεται και σε συγκεκριμένες μιντιακές πρακτικές. Τα μουσικά είδη φέρουν συνεπαγωγές για τη μουσική και τις ταυτότητες κωδικοποιώντας συναισθηματικές ποιότητες (π.χ. επαναστατικότητα) και κοινωνικά χαρακτηριστικά όπως το φύλο, το έθνος, η τάξη, η σεξουαλικότητα (Brackett, αναφέρεται στο Whelan & Nowak 2018: 454). Τα παραπάνω δεν είναι αναγώγιμα μόνο στους σημειωτικούς τους κώδικες, αλλά εξαρτώνται και από τις επιτελέσεις των δημιουργών και των κοινών με αποτέλεσμα «το νόημα [να] διαμορφώνεται ισότιμα από όλους τους συμμετέχοντες, στο πλαίσιο συγκεκριμένων κοινωνικών και πολιτισμικών συμφραζομένων» (Λαλιώτη 2011-2012: 221). Το κείμενο αντλεί υλικό και από σχόλια των χρηστών που συνοδεύουν τα μουσικά κομμάτια, από συνεντεύξεις δημιουργών και ακροατηρίων, από συζητήσεις σε φόρουμ όπως το 4chan. Οι ιστορίες που αφηγούνται διαφορετικοί δρώντες αναφορικά με το τι πρεσβεύουν η *Fashwave* και η *Trumpwave*, συνιστούν ερμηνευτικά σχήματα που μορφοποιούν τα νοήματα και τις επιδιώξεις της κάθε μουσικής – τις νομιμοποιούν ή τις αμφισβητούν. Σε ένα πλαίσιο που οι πρακτικές των θιασωτών και θιασωτριών είναι

εξίσου σημαντικές, αν όχι σημαντικότερες, από αυτές των δημιουργών, ο ίδιος ο κύκλος ζωής, οι σημασίες και τα συναισθήματα που επικοινωνούν σε επίπεδο αισθητικής αυτοί οι μουσικοί πολιτισμοί εξαρτώνται και συνδιαμορφώνονται παρακειμενικά από τα σχόλια, τη δημιουργία και την καταχώρηση αρχείων και λημάτων, τις συνεντεύξεις και τις συζητήσεις.

Fashwave και οπτικοακουστική αισθητική

Κοιτίδα των εν λόγω μικροειδών αποτελούν δύο προγενέστερα μουσικά μικροείδη, η Vaporwave και η Synthwave. Η πρώτη αναδύθηκε και άκμασε στις αρχές της δεκαετίας του 2010 σε διάφορα κοινωνικά δίκτυα όπως το Tumblr, το 4chan και το Bandcamp, ενώ σήμερα είναι πρωτίστως προσβάσιμη μέσω του YouTube. Η Vaporwave βασίζεται στη χρήση σαμπλ από μουσικά είδη των δεκαετιών του 1980 και 1990, απαλής τζαζ, ποπ κομματιών, στοιχεία της Muzak³ και από μουσική διαφημίσεων – δηλαδή από είδη ορχηστρικής μουσικής υπόκρουσης που χαρακτηρίζονται από επανάληψη και πολύ απλές ενορχηστρώσεις. Χαρακτηριστική τεχνική είναι η επιβράδυνση αυτών των σαμπλ (pitch sift down) και η εντατική χρήση των εφέ reverb, echo και delay (Whelan & Nowak 2018: 453, Strachan 2017: 146). Για τον Βιλ (Veal), «η αίσθηση της ηχούς είναι στενά συνδεδεμένη με τη γνωσιακή λειτουργία της μνήμης και την ανάκληση του χρονολογικού παρελθόντος, ενώ ταυτόχρονα ανακαλεί την απεραντοσύνη του απώτερου χώρου κι έτσι (μέσω συνειρμών) του χρονολογικού μας μέλλοντος» (Veal, αναφέρεται στο Strachan 2017: 146). Η εντατική χρήση του εφέ chorus προσομοιώνει ηχητικά εφέ τεχνολογικών δυσλειτουργιών από μέσα όπως το VHS και η μαγνητική κασέτα ήχου, που υπό κανονικές συνθήκες αποκτώνται από την παλαιώση και την εντατική χρήση (Strachan ό.π.). Σε οπτικό επίπεδο χρησιμοποιούνται συνήθως εικόνες με παστέλ χρώματα, γραφικά της πρώιμης εικονογραφίας του διαδικτύου και των ηλεκτρονικών υπολογιστών (γνωστά σύμβολα του 1990 όπως λογότυπα των Windows της εποχής), glitch εφέ, νυχτερινά αστικά τοπία και άδεια εμπορικά κέντρα, παραπέμποντας σημειωτικά σε κυρίαρχες αναφορές της δεκαετίας του 1980 και του 1990.

Πέρα από το επίπεδο της σημειωτικής, η ίδια η παραγωγή της αισθητικής του ήχου και της εικόνας αποτελεί ένα είδος χρονικού ταξιδιού στο παρελθόν δεδομένου ότι τα περισσότερα οπτικοακουστικά σαμπλ αντλούνται από αρχαιακές πηγές του διαδικτύου όπως το YouTube, αναδεικνύοντας τη δυναμική της βάσης δεδομένων στο πλαίσιο της σύγχρονης πολιτισμικής δημιουργικότητας και έκ-

φρασης (Manovich 2001, Azuma 2001). Για τους Άντριου Γουίλαν και Ράφαελ Νόβακ (Andrew Whelan & Raphaël Nowak 2018) η Vaporwave ερμηνεύεται ως μια ειρωνική και αμφίσημη κριτική στον καπιταλισμό και την καταναλωτική κουλτούρα.⁴ Η διαπίστωσή τους αυτή δεν προέρχεται μόνο από τους σημειωτικούς οπτικοακουστικούς κώδικες ή τις προθέσεις των δημιουργών, αλλά και από τους λόγους που παράγονται από άλλους δρώντες (ακαδημία, τύπος, κοινό). Τέτοιοι λόγοι δεν είναι απλώς περιγραφικοί, αλλά καταστατικοί για το ίδιο το μικροείδος επιτελώντας μάλιστα «παιδαγωγικές» λειτουργίες εφόσον μας βοηθούν στο να κατανοήσουμε και να αξιολογήσουμε τόσο το ίδιο το μικροείδος, όσο και τον σύγχρονο καπιταλισμό (ό.π.: 452).

Για αρκετούς φαν σήμερα η Vaporwave είναι νεκρή. Αυτός είναι ένας πολύ συνηθισμένος ισχυρισμός αναφορικά με τα μικροείδη. Αν και η διακήρυξη ενός θανάτου είναι κάτι που παρατηρείται σε οποιοδήποτε μουσικό είδος, τάση ή σκηνή – ένα ζήτημα που είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με την έννοια της αυθεντικότητας και τις διαδικασίες συγκρότησης μουσικών πολιτισμών και ταυτοτήτων – ο κύκλος ζωής ενός μικροείδους τείνει να είναι εξαιρετικά σύντομος. Παρ' όλα αυτά, κάποια μικροείδη φαίνεται να έχουν σημαντική διάρκεια στον χρόνο, να αποκτούν μεγάλη δημοφιλία με μεγάλο αριθμό καναλιών και ραδιοφωνικών εκπομπών, χιλιάδες εγγεγραμμένους σε σχετικά κανάλια, εκατομμύρια θεάσεις, ενώ συχνά διαφεύγουν από τα «στενά» όρια της πλατφόρμας – όλα ζητήματα που καθιστούν την ίδια την έννοια του μικροείδους προβληματική από αναλυτική σκοπιά.

Ένα τέτοιο μικροείδος που απέκτησε μεγάλη δημοφιλία αλλά και βιωσιμότητα αναιρώντας σε μεγάλο βαθμό τον κανόνα του σύντομου κύκλου ζωής, ενώ αποτέλεσε εξίσου αντικείμενο οικειοποίησης από τη Fashionwave, είναι η Synthwave. Η Synthwave βασίζεται στην εντατική χρήση συνθεσάιζερ και λιγότερο στη χρήση των σαμπλ. Ο ήχος αντλεί στοιχεία από τη Synthpop και τη ντίσκο μουσική του 1980, από συγκροτήματα όπως οι Tangerine Dream και οι Daft Punk, καθώς επίσης και από τη γαλλική House σκηνή. Σε οπτικό επίπεδο χαρακτηρίζεται από νέον χρώματα, grid εφέ, χαρακτήρες anime, αισθητική arcane βιντεοπαιχνιδιών, σπορ αυτοκίνητα, ήρωες κινηματογραφικών ταινιών της δεκαετίας (όπως ο Ράμπο), με έμφαση βέβαια στις κυβερνοπάνκ αναπαραστάσεις (Blade Runner, Terminator, Robocop). Αναφορές υπάρχουν και σε σύγχρονες τηλεοπτικές σειρές και ταινίες που αναφέρονται στη δεκαετία του 1980 ή παραπέμπουν σημειωτικά σε αυτή, όπως το Stranger Things και το Drive. Σε αντίθεση με τη Vaporwave, η Synthwave δεν είναι ιδιαίτερα ειρωνική αναφορικά με τη δεκαετία του 1980 και η νοσταλγική διάθεση για αυτήν είναι λιγότερο αμφίσημη – είναι σχεδόν κεντρική.

Το παρελθόν αποτελεί τεράστια πηγή έμπνευσης για τους δημιουργούς των δύο αυτών μικροείδων εξαιτίας του ότι η καλλιτεχνική δημιουργικότητα αναπτύσ-

σεται τόσο στη βάση τεχνικών μέσων και αναπαραστάσεων από τις δεκαετίες του 1980 και 1990, όσο και επειδή η άντληση αρχείων και η μετέπειτα οπτικοακουστική τους σύνθεση είναι καθοριστικής σημασίας. Η οικειοποίηση άλλων μέσων και ο μετασχηματισμός τους μέσα από πρακτικές της προσαρμογής και του ριμίζ εγγράφονται στις διαδικασίες ανάδυσης των συμμετοχικών πολιτισμών (Jenkins 1992, 2007). Τα μέλη τέτοιων πολιτισμικών κοινοτήτων λειτουργούν ως παραγωγοί-καταναλωτές (prosumers) που συμβάλουν στην ανασηματοδότηση πρότερα «οικείων» εταιρικών σημάτων, αλλά και στην παραγωγή αξίας για τις πλατφόρμες που χρησιμοποιούν (ό.π.).

Η *Fashwave* και η *Trumpwave*, λοιπόν, αναδύθηκαν στα μέσα της δεκαετίας του 2010 λίγο μετά την επικράτηση του Ντόναλντ Τραμπ (Donald Trump) στις αμερικανικές εκλογές, μέσα από την οικειοποίηση και την αναπροσαρμογή των προαναφερθέντων αισθητικών στίλ. Αποτελούν, δηλαδή, μια σύνθεση και αναπροσαρμογή των οπτικοακουστικών στοιχείων και των σημειωτικών κωδικών της *Synthwave* και της *Vaporwave* μουσικής κουλτούρας από την *alt-right*. Εξάλλου, τέτοιες μιμητικές οικειοποιήσεις δεν είναι άγνωστες πρακτικές για τα μέλη της. «Χρησιμοποιούμε τα όπλα της αριστεράς εναντίον της» είναι ένα γνωστό μότο του Ρίτσαρντ Σπενσερ (Richard Spencer), ηγετικής φιγούρας της *alt-right*.

Μουσικά, η *Fashwave* αποτελείται κυρίως από ορχηστρικά κομμάτια. Η απουσία στίχων καθιστά δύσκολη έως και αδύνατη τη διάκρισή της από τα προηγούμενα μικροείδη, ενώ η χρήση των συνθεσάιζερ τεχνικά την φέρνει πιο κοντά στη *Synthwave*. Η διασαφήνιση ότι πρόκειται για *Fashwave* μουσική προέρχεται περισσότερο από τους τίτλους των άλμπουμ και των κομματιών, αλλά και από τα ονόματα των παραγωγών. Ορισμένοι από τους πιο δημοφιλείς μουσικούς είναι οι *Cybernazi*, *Xourious*, *Anglosax* και *Teknein*. Από εκεί και πέρα, η *Fashwave* περιορίζεται σε δημιουργούς που ουδέποτε απέκτησαν ιδιαίτερη δημοφιλία, και στις ίδιες τις δημιουργίες των φαν. Τι νόημα έχει λοιπόν να ασχολείται κανείς με έναν μουσικό πολιτισμό που εξαντλείται σε τρεις-τέσσερις δημιουργούς και ορισμένους ακόμη, μικρότερου βεληνεκούς; Η σημασία μιας τέτοιας μελέτης έγκειται στο ότι τόσο η κατανόηση της συγκρότησης και της πορείας συγκεκριμένων μουσικών κουλτούρων, όσο και της νέας ακροδεξιάς εν γένει, απαιτεί την κατανόηση των ιδιωμάτων και των πολιτισμικών κωδικών και επιτελέσεων συγκεκριμένων *fandom* και μιντιακών τακτικών (Tuters 2019, Αφουξενίδης, Πετρίδης, Πέτρου & Καβουλάκος 2021: 110-149, Αφουξενίδης & Πετρίδης 2021: 13-22, Tuters 2021). *Πρόκειται για κουλτούρες δικτύωσης*. Παρόλο που πέρα από λίγους δημιουργούς δεν υπάρχει «πρωτοτυπία» στην παραγωγή μουσικής, αφενός οι φαν – συγχρόνως πολιτικοί ακόλουθοι – κρατούν το είδος ζωντανό μέσα από πρακτικές της δικτύω-

σης, αφετέρου ο «οπτικός πολιτισμός» που παράγεται από τη *Fashwave* παρουσιάζει, λόγω των πρώτων, μεγάλη διάχυση στο διαδίκτυο.

Μια βασική πρακτική των φαν είναι η κοινωνική σήμανση και ο χαρακτηρισμός *Fashwave* ή *Trumpwave* ακόμη και μουσικών κομματιών που σχετίζονται περιφερειακά ή δεν σχετίζονται καθόλου με τα εν λόγω μικροείδη. Οι πρακτικές κοινωνικής σήμανσης επισφραγίζουν την παρουσία των όρων στις μηχανές αναζήτησης και έτσι τα μικροείδη αυτά αποκτούν ζωή και μπορούν να διευρύνουν το κοινό τους. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι κατηγορίες που έχουν συγκροτηθεί στο «Google images» μέσα από την αλληλοδιαπλοκή αλγόριθμων και κοινωνικής σήμανσης των χρηστών με τις βασικότερες από αυτές να είναι *aesthetic*, *pol*, *synthwave*, *fascism*, *tradition*, *trump*, *Oswald Mosley*, *catholic* κ.ά.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της πρακτικής αποτελεί ο *Perturbator*. Αν και ο συγκεκριμένος μουσικός δραστηριοποιείται στη *Synthwave* με πηγές έμπνευσης το κυβερνοπανκ και τα ιαπωνικά *anime* και δεν συνδέεται με νεοναζιστικές ομάδες ή νεοφασιστικές ιδεολογίες, πολλά κομμάτια του αναρτώνται στο YouTube με τη σήμανση *Fashwave*. Λόγω αυτού, ορισμένα ειδησεογραφικά μέσα, όπως οι *New York Times*,⁵ έχουν αφήσει αιχμές για πιθανή του σύνδεση με ναζιστικές ιδέες, γεγονός που ο ίδιος έχει αρνηθεί σε συνεντεύξεις⁶ όπως και σε κάποια tweet του.⁷ Παρομοίως, πολλοί ιδεολογικά προσανατολισμένοι θιασώτες δημιουργούν μουσικές λίστες που «ταγκάρουν» ως *Fashwave*, περιλαμβάνοντας κομμάτια τα οποία τόσο σε επίπεδο αισθητικής του ήχου, όσο και αναφορικά με τις πολιτικές πεποιθήσεις των δημιουργών τους δεν σχετίζονται με αυτήν. Αν και η *Fashwave* δεν βασίζεται πρωτίστως στο «*sampling*», πολλοί φαν, ειδικά από άλλες χώρες πέραν των ΗΠΑ, δημιουργούν δικά τους κομμάτια χρησιμοποιώντας ήδη υπάρχοντα και προσθέτοντας σαμπλ από ομιλίες ηγετών του εθνικισμού (όπως ήχους από βηματισμούς στρατιών, ομιλίες του Χίτλερ, του Μουσολίνι, του δικτάτορα Παπαδόπουλου). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι σε επεισόδιο της διαδικτυακής εκπομπής «*Red Ice TV*» – βασικό ειδησεογραφικό μέσο της *alt-right* – που έφερε τον τίτλο «*Freak-out Over Fashwave & Art With Traditional Beauty Embraced by the Right*», οι δύο παρουσιαστές αναιρούσαν κριτικές που έχει δεχθεί η *Fashwave*, παρουσιάζοντας τη σχετική της εικονογραφία επενδυμένη μουσικά με το «*Cornfield Chase*» του Hans Zimmer, από το σάουντρακ της ταινίας *Interstellar*. Δηλαδή, η *Fashwave* αναδύεται μέσα από μία συνθήκη πολυτροπικότητας, στην οποία οι οπτικές αναπαραστάσεις και το γραπτό κείμενο (σήμανση, τίτλοι κομματιών) είναι αυτά που τελικά επισημαίνουν το είδος και τον πολιτικό προσανατολισμό της μουσικής.

Στα κατεξοχήν *Fashwave* κομμάτια, ο νοσταλγικός, μελαγχολικός και ενίοτε επικός ήχος συνοδεύεται από σχετικά οπτικά αισθητικά στοιχεία όπως αρχαιοελληνικά και ρωμαϊκά αγάλματα θεών και ηρώων (στη συντριπτική τους πλειοψηφία οι χαρακτήρες είναι αρσενικοί), μοναχικούς χαρακτήρες σε περιπλανήσεις εσωτερικής αναζήτησης, πολεμικές αναφορές και στρατιώτες (Ρωμαϊκές Λεγεώνες ή και σύγχρονοι στρατοί), αναφορές για την αξία της ταυτότητας, της παράδοσης και του ανδρισμού, για την παρακμή του δυτικού πολιτισμού, για την ανάγκη υπεράσπισης της Ευρώπης από την απειλή του εξισλαμισμού. Τα παραπάνω συντίθενται με νέον χρώματα, με grid που παραπέμπουν σε ταινίες επιστημονικής φαντασίας του 1980, με παραμορφωτικά εφέ που προσομοιώνουν την εικόνα των VHS βιντεοκασετών⁸. Το παρελθόν αναδύεται μέσα από τη σύνθεση της αναπαράστασης ενός κλασικού ή/και επικού παρελθόντος με αναφορές σε φανταστικά αλλά και ιστορικά πρόσωπα και της αναπαράστασης του *παρελθόντος των ίδιων των δημιουργών*, παράγοντας νοσταλγία τόσο για αυτά που έχουν ζήσει και έχουν απωλέσει όσο και για εκείνα που ποτέ δεν βίωσαν και, συνεπώς, δεν απώλεσαν αλλά διατηρούν ως αξία για ένα επερχόμενο μέλλον με αναφορές σε ένα κλασικό (λαμπρό) παρελθόν (βλ. Appadurai 2014: 116).



Εικόνα 1: Xurios- Revolt against the modern world (Not on Label, 2018)

Τα αγάλματα στην εικονογραφία της *Fashwave*, αποτελούν ακέραιο δάνειο από τη *Vaporwave*. Το αρχαιοελληνικό άγαλμα του θεού Ήλειαίχε χρησιμοποιηθεί από τη δημιουργό «Macintosh Plus» στο άλμπουμ «Floral Shoppe», πιθανότατα ως μια ειρωνική σύνθεση της υψηλής τέχνης με τη μαζική ποπ κουλτούρα. Στο

πλαίσιο της *Fashwave*, ωστόσο, τα αγάλματα περιέρχονται στην εξύμνηση της κλασικής και αντικειμενικής αντίληψης για το «ωραίο». Με σημείο αναφοράς τη *Fashwave*, οι νεοφασίστες διεκδικούν τη θέση τους στο χώρο της αισθητικής και τη διάδοση της δικής τους αφήγησης για το τι είναι τέχνη και «υψηλό». Η τέχνη πρέπει να προωθεί το αντικειμενικά ωραίο και να έχει σημασία («Art should be meaningful», διαβάζουμε σε ένα σχετικό cover art). Πρόκειται για μια σαφή κριτική στη (μετα)μοντέρνα τέχνη και αρχιτεκτονική, που για τους ίδιους εκτόπισαν το ωραίο (του κλασικισμού, της αναγεννησιακής τέχνης, του νατουραλισμού) αντικαθιστώντας το με το άσχημο και το λειτουργικό. Η απέχθεια για τον σύγχρονο κόσμο παρατηρείται σε πολλά κομμάτια και οπτικές αναπαραστάσεις, καθώς βασικό σύνθημα είναι το «Embrace tradition, reject modernity», ενώ ένα από τα πιο δημοφιλή κομμάτια του *Χυρίου* είναι το «Revolt against the modern world» που αποτελεί και τίτλο βιβλίου του φιλοσόφου Ιούλιου Εβόλα. Τα καλλιγράμμα νεοκλασικά σώματα είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με την αντίληψη των «alt-righters» για το σώμα, εν γένει. Οι επιθέσεις στο fat movement και το body shaming είναι εξαιρετικά συχνές, ιδιαίτερα όταν οι σχετικές συζητήσεις λαμβάνουν χώρα σε μέσα όπου οι χρήστες είναι ανώνυμοι. Αν, ωστόσο, πρόκειται για κοινωνικά μέσα στα οποία ο χρήστης είναι επώνυμος (όπως σε ένα βίντεο στο YouTube) τότε η ρητορική αλλάζει και η κριτική μετατοπίζεται από την ομορφιά στην υγεία.

Σε αντίθεση με τον *Χυρίου*, η μουσική του *Cybernazi*, χαρακτηρίζεται από μεγαλύτερη ταχύτητα και πιο σκληρό ήχο και αντλεί στοιχεία από την *Techno* και την *Industrial* ενώ οι οπτικές αναφορές είναι πολύ πιο σαφείς αναφορικά με τον ναζισμό, όπως άλλωστε και το ψευδώνυμο του ίδιου. Στρατιώτες με φουτουριστικό εξοπλισμό και καλυμμένα με κράνη πρόσωπα – κάτι που καθιστά δύσκολη τη διάκριση ανάμεσα σε ανθρώπους και σάιμπορκ – φέρουν χαρακτηριστικά όπως η σβάστικα και το σήμα των SS, εμφανίζονται να συλλαμβάνουν και να εκτελούν αιχμαλώτους. Σε συνέντευξή του, μάλιστα, προτρέπει τα μέλη της alt-right να μην φοβούνται να δηλώσουν ανοικτά ότι είναι φασίστες και εθνικοσοσιαλιστές. Σε πιο πρόσφατα κομμάτια του, πάντως, η μουσική, αλλά και η εικόνα (βίντεο ή φωτογραφία) έχουν αρχίσει να διαφοροποιούνται σημαντικά και να ταυτίζονται με την *Trumpwave*. Στην περίπτωση αυτή, όπως είναι προφανές από την ονομασία, αποκλειστικός πρωταγωνιστής είναι ο Ντόναλντ Τραμπ και η μουσική είναι συνήθως πιο κοντά στη *Muzak*, τη *New Age* και την *Easy Listening*. Εκμεταλλούμενοι τη μεγάλη αμφισημία και την ειρωνική διάθεση της *Vaporwave* απέναντι στον καταναλωτισμό και τον καπιταλισμό, η *Trumpwave* συνιστά έναν ύμνο στην επιδεικτική χλιδή των δεκαετιών του 1980 και του 1990, καθώς επικεντρώνεται γύρω από δημόσιες εμφανίσεις του πρώην Αμερικανού προέδρου σε επιδείξεις μόδας, πολυ-

τελή ξενοδοχεία, σε αναγγελίες για την επιχειρηματική του δραστηριότητα και γκαλά σε μεγάλες αίθουσες δεξιώσεων. Πολλά από τα μεταγενέστερα βίντεο-κομμάτια του Cybernazi, δεν αναφέρονται στον Τραμπ, αλλά σε μεγάλο βαθμό προσομοιάζουν οπτικοακουστικά παραθέτοντας πλάνα από την καθημερινή ζωή του 1980 και του 1990, όπως στο κομμάτι «Take Back Our Future», το βίντεο του οποίου απαρτίζεται από υλικό της καθημερινής ζωής στη Νέα Υόρκη του 1993.



Εικόνα 2: Το εξώφυλλο του άλμπουμ «Floral Shope» της «Macintosh Plus».

Εκτός των ΗΠΑ και της Μεγάλης Βρετανίας, τα βίντεο που αναρτούν οι αντίστοιχοι φαν στο YouTube μπορεί να περιλαμβάνουν υλικό από διαμαρτυρίες και συγκεντρώσεις ακροδεξιών ακτιβιστών στην Ευρώπη και αλλού, τον Παπαδόπουλο και τον Παττακό, τον Πινοςέτ κ.ά. Σχεδόν όλα τα βίντεο «ταγκάρονται» με τον όρο fashwave, ή greek fashwave, polish fashwave κ.ο.κ. Οι γραμματοσειρές που χρησιμοποιούνται στον τίτλο είναι συνήθως γκόθικ ενώ συχνά υπάρχει και ένα γραπτό μήνυμα στη Ιαπωνική ή κορεάτικη γλώσσα.⁹ Ορισμένα από τα συνθήματα που παρατίθενται είναι «ONLY THE WEAK DEMAND EQUALITY», «MASCULINTY IS A SACRED THING», «DEFEND YOUR FAITH», «TOMORROW WE LIVE», «Britain Awake», «Escape from the modern plague», «No future for democracy», «equality is a false god», «defend your race, defend your land», «take up your sword of your forefathers», «reclaim the future», «the west is burning – will you answer the call of Europa», «protect your heritage».

Τι μας δείχνει, λοιπόν, αυτή η ματιά στο παρελθόν, αυτή η νοσταλγική διάθεση που παράγεται από τις εν λόγω μουσικές, πραγματικά διαδικτυακές, κουλτούρες; Πως ρομαντικοποιείται η βιωμένη ιστορία από τους δημιουργούς και τους θιασώτες

αυτών των μικροειδών, και πώς ένα αισθητικό μουσικό κύμα την ιδεολογικοποιεί σε ένα παρόν που σημαδεύεται από διαδοχικές κρίσεις; Και πώς τελικά το παρελθόν (τους) συνομιλεί με το μέλλον που οραματίζονται;

Fashwave και νοσταλγία

Η συγκρότηση και η κυκλοφορία του συναισθήματος της νοσταλγίας δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση αποκλειστικό χαρακτηριστικό των μουσικών μικροειδών και των μουσικών πολιτισμών που πραγματευόμαστε σε αυτό το κείμενο, αλλά μια γενικότερη πολιτισμική τροπή που διατρέχει τα νέα μέσα, αλλά και τον ευρύτερο κοινωνικό κόσμο. Τηλεοπτικές σειρές και κινηματογραφικά remake, βιντάζ έπιπλα και ενδύματα ρετρό αισθητικής, φίλτρα στο Instagram και plug-ins σε προγράμματα διαχείρισης εικόνας και ήχου, μας δείχνουν ότι στη μεταψυχροπολεμική συνθήκη οι κοινωνίες χαρακτηρίζονται από μία «παγκόσμια επιδημία νοσταλγίας», όπως υποστηρίζει η Σβετλάνα Μπόιμ (Svetlana Boym 2001: XIV), ενώ ο Ζίγκμουντ Μπούμαν έχει αποκαλέσει την εποχή μας ως «εποχή της νοσταλγίας» (Zygmunt Bauman 2017).

Η νοσταλγία είναι ιατρικός όρος του 17^{ου} αιώνα από τον Γιοχάνες Χόφερ (Johannes Hofer), και αρχικά υποδήλωνε μια ασθένεια. Αυτή η «ασθένεια» παρατηρήθηκε σε Ελβετούς στρατιώτες που μάχονταν μακριά από την πατρίδα τους και επιθυμούσαν να επιστρέψουν σε αυτήν. Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και ειδικότερα από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα, η ραγδαία επιτάχυνση παγκοσμιοποιητικών διαδικασιών όπως η κινητικότητα ανθρώπων, εμπορευμάτων, εικόνων, κεφαλαίων και τεχνολογιών (Appadurai 2014) και η ραγδαία παλαιώση κάποτε σύγχρονων αντικειμένων, στυλιστικών τάσεων και μοδών, οδήγησε στην ανάδυση ενός «πολιτισμού της μνήμης», με την έννοια ενός νέου είδους μνημονικής βιομηχανίας και μαζικού μάρκετινγκ νοσταλγίας (Huysen 2003: 11-29). Εντός της μετανεωτερικής συνθήκης, δηλαδή, η νοσταλγία καθίσταται μια από τις κυρίαρχες συναισθηματικές τροπές και δεν αφορά αποκλειστικά άτομα αλλά χαρακτηρίζει κοινωνικές ομάδες. Κατά μία έννοια, η έμφαση του νόστου για έναν τόπο εκτοπίζεται από τον νόστο για έναν παρελθοντικό χρόνο που πλέον εξιδανικεύεται (Boym 2001). Παράλληλα, αναδύονται ή και παράγονται νέες μορφές νοσταλγίας, όπως η «νοσταλγία της πολυθρόνας» (Appadurai 2014: 117), η δυνατότητα, δηλαδή, της μαζικής διαφήμισης και του μάρκετινγκ να ενσταλάζουν στους καταναλωτές την αίσθηση της απώλειας ακόμη και για πράγματα που ποτέ δεν βίωσαν και ποτέ

δεν είχαν, δημιουργώντας έτσι το συναίσθημα μιας νοσταλγίας χωρίς βιωμένη εμπειρία, ή συλλογική ιστορική μνήμη (ό.π.).

Αντλώντας από την Μπόιμ, η ιστορικός Άννα Μαρία Δρουμπούκη υποστηρίζει ότι η «παγκόσμια επιδημία νοσταλγίας» λειτουργεί ως μηχανισμός άμυνας σε έναν ακραία θρυμματισμένο και επιταχυνόμενο κόσμο, ενώ «οι νοσταλγικές επιθυμίες μετατρέπονται σε συλλογικές μυθολογίες [που] εκφράζουν μια νέα κατανόηση του χρόνου και του χώρου», παράγοντας, έτσι, ουτοπίες και μεταθέτοντας την έμφαση από την μελαγχολία (συναίσθημα που αφορά την ατομική εμπειρία) στη νοσταλγία, ένα συναίσθημα που λειτουργεί ανάμεσα στην «ατομική βιογραφία/εμπειρία και βιογραφία ομάδων ή εθνών», ανάμεσα «στην ατομική και συλλογική μνήμη» (Δρουμπούκη 2021: 51).

Στη λογική του ύστερου καπιταλισμού ή του μεταμοντέρνου εντοπίζει και ο Φρέντρικ Τζέιμσον (Fredric Jameson 1991) αυτό που ονομάζει «νοσταλγία για το παρόν». Μελετώντας τα «φιλμ νοσταλγίας», ένα δημοφιλές είδος κινηματογραφικών ταινιών που κυκλοφόρησαν τις δεκαετίες του 1980 και 1990, ο Τζέιμσον, υποστηρίζει ότι μέσα από αυτές τις αναπαραστάσεις μπορούμε να διακρίνουμε ότι το παρόν αποικίζεται συνεχώς από τη νοσταλγία (ό.π.: 20). Ταινίες που αναφέρονται και διαδραματίζονται στο τώρα (των δεκαετιών 1980 και 1990) χρησιμοποιούν σημειωτικές τεχνικές (γραμματοσειρές, χρώματα κ.λπ.) που παραπέμπουν στο παρελθόν (ό.π.). Όπως υποστηρίζει ο ανθρωπολόγος Αργιούν Απαντουράι (Arjun Appadurai) αναφερόμενος στη δουλειά του Τζέιμσον, τέτοιες ταινίες «προβάλουν ένα μέλλον, από την προοπτική του οποίου το παρόν όχι μόνο ιστορικοποιείται αλλά και παρανοείται ως κάτι που ο θεατής έχει ήδη χάσει» (Appadurai 2014: 116).

Για τον Τζέιμσον, η πολιτιστική παραγωγή αναπτύσσεται μέσα από προγενέστερες πολιτιστικές παραγωγές, από τη συνεχή μίμηση και την αναγέννηση παλαιών στιλ, τάσεων και αναφορών. Η τέχνη, για τον ίδιο, στερείται βάθους, είναι επίπεδη και επιφανειακή (Jameson 1991: 9), κυριαρχείται από το παστίς και το κολλάζ και αναλώνεται σε ένα παιχνίδι «διακειμενικότητας», μια αέναη, δηλαδή, παραγωγή κειμένων για άλλα κείμενα, ταινιών για άλλες ταινίες και αναπαραστάσεων για άλλες αναπαραστάσεις, με αποτέλεσμα «η ιστορία των αισθητικών στιλ [να] αντικαθιστά την πραγματική ιστορία» (ό.π.: 20). Τα φιλμ νοσταλγίας δείχνουν μια ιδιαίτερη προτίμηση για τη δεκαετία του 1950 στις ΗΠΑ, που χαρακτηρίστηκαν από τον πλούτο και την ευζωία της Pax Americana, αλλά και από την ανάδυση «υποκουλτούρων» και μουσικών τάσεων όπως η ροκ (ό.π.: 19). Εντούτοις, η νοσταλγία δεν αναπαριστά το πραγματικό, αλλά στερεότυπα και μύθους για ένα παρελθόν και συγκεκριμένους τρόπους να βλέπουμε το παρελθόν. Βρισκόμαστε

εντός μιας συνθήκης «πολιτισμικής σχιζοφρένειας» στο πλαίσιο της οποίας ο χρόνος δεν βιώνεται ως ένα συνεχές παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος, αλλά ως ένα συνεχές παρόν, παράγοντας «ιστορική αμνησία» (ό.π.: 69, 170). Όπως σημειώνει ο Αλέξανδρος Αφουξενίδης διαβάζοντας τον Τζέιμσον, «Η βασική επισήμανση που γίνεται από τον Τζέιμσον είναι ότι πρέπει να απορριφθεί η κουλτούρα της κατανάλωσης του ύστερου καπιταλισμού και να αντικατασταθεί από την προσπάθεια της δημιουργίας μιας κριτικής ανάγνωσης του συστήματος που θα αντιστέκεται στην επιφανειακή και εφήμερη εμπορευματοποίηση της καθημερινής ζωής» (Αφουξενίδης 2010: 448).

Ενώ οι προσεγγίσεις του συναισθήματος της νοσταλγίας και της σχέσης της με το μάρκετινγκ, τη διαφήμιση και τον ύστερο καπιταλισμό είναι εξαιρετικά σημαντικές, στη σημερινή συνθήκη τα πράγματα είναι διαφορετικά. Η μετάβαση από το μαζικό μάρκετινγκ και τη μαζική διαφήμιση προς την εξατομικευμένη διαφήμιση μέσω αλγοριθμικών συστημάτων, αλλά και τη δυνατότητα των χρηστών, δημιουργών και κοινών, να εντοπίζουν και να χρησιμοποιούν αρχεία από βάσεις δεδομένων για πολιτισμική παραγωγή πρέπει να ληφθούν υπόψη. Στην περίπτωση μας η νοσταλγία δεν «επιβάλλεται» αποκλειστικά από την πολιτιστική βιομηχανία. Οι χρήστες αναζητούν αρχεία και παράγουν τα δικά τους έργα. Οι πλατφόρμες που τους επιτρέπουν την πρόσβαση σε υλικό και τη δημοσιοποίηση των έργων τους, επίσης, μπορεί να μην επιβάλουν την ενστάλαξη του εν λόγω συναισθήματος, αποσκοπούν ωστόσο στο να το διεγείρουν συνεχώς με σκοπό την αφοσίωση των χρηστών στην πλατφόρμα. Η νοσταλγία έτσι δεν μπορεί να αντιμετωπίζεται ως ένα ομοιογενές συναίσθημα. Η ποικιλομορφία των αντιλήψεων και των λόγων αναφορικά με το τι σημαίνει αυτό το συναίσθημα για διαφορετικές κοινωνικές και πολιτισμικές ομάδες, μας οδηγεί σε διαφορετικά ερωτήματα για την αξία που αποκτούν συγκεκριμένα παρελθόντα, και πώς αυτά τα παρελθόντα συνδέονται – αν συνδέονται – με συγκεκριμένα οράματα για το μέλλον. Έτσι, ενώ αναντίρρητα η *Fashwave* αναδύεται μέσα από τις «μεταμοντέρνες» τροπικότητες του πασιζ, του κολλάζ και της ειρωνείας, η ανάλυσή μας δεν μπορεί να εξαντλείται σε αυτήν την επισήμανση.

Όπως σωστά υποστηρίζει η Σουζάνα Ράντστον (Susannah Radstone 2007), οι κριτικές προσεγγίσεις της νοσταλγίας τείνουν συχνά να την ανάγουν στις διαδικασίες της εμπορευματοποίησης, του μάρκετινγκ και της μόδας. Αν και αναντίρρητα τα παραπάνω παίζουν σημαντικό ρόλο, η ίδια εκτιμά ότι θα ήταν πιο γόνιμο να εξετάσουμε τον ρόλο που παίζει η νοσταλγία στη συγκρότηση ταυτοτήτων και κοινοτήτων και να επικεντρωθούμε «στην πολιτική της νοσταλγίας» (ό.π.: 129). Να πραγματευτούμε, με άλλα λόγια, το ερώτημα των σημασιών και των τρόπων θέασης του πα-

ρελθόντος που μας παρέχει ο «πολιτισμός της νοσταλγίας» και τις επιθυμίες που εκφράζουν τα κοινωνικά υποκείμενα μέσω του συναισθήματος αυτού (ό.π.). Πράγματι, η Δρουμπούκη, αναφέρει ότι δεν νοσηματοδοτούν όλοι και όλες τη νοσταλγία τους με τον ίδιο τρόπο, αλλά ούτε και νοσταλγούν τα ίδια πράγματα από μια περασμένη δεκαετία. Δίνοντας έμφαση στην ετερογένεια των λόγων για τη νοσταλγία αναφορικά με τη δεκαετία του 1980 στις ΗΠΑ, αναφέρεται στον όρο «επιχρυσωμένη δεκαετία» που χρησιμοποιείται από εκείνους/ες που νοσταλγούν τη δεκαετία του 1960 και θεωρούν ότι η δεκαετία του 1980 αναχαίτισε τη δυναμική της. Από την άλλη, εκείνοι/ες που θεωρούν τη δεύτερη ως μία «χρυσή δεκαετία» εκτιμούν ότι τότε αποκαταστάθηκε η όποια ηθική και πολιτισμική τάξη είχε περιέλθει σε παρακμή εξαιτίας των αλλαγών που είχαν συμβεί σε αυτήν του 1960 (Δρουμπούκη 2021: 38-39). Παρομοίως, η ανθρωπολόγος Νάντια Σερεμετάκη επισημαίνει τη διαφορά ανάμεσα στον όρο «nostalgia, με την αμερικανική έννοια» και την ελληνική «νοσταλγία» (Σερεμετάκη 1997: 36). Η πρώτη αφορά περισσότερο σε έναν «τετριμμένο ρομαντικό συναισθηματισμό» ενώ η δεύτερη «φανερώνει τη μετασχηματιστική επίδραση του παρελθόντος ως ασυμφιλίωτη εμπειρία» (ό.π.). Παρατηρεί, εντούτοις, ότι η αμερικανική έννοια χρησιμοποιείται και στη ρητορική του ελληνικού κράτους και των ελληνικών ΜΜΕ με σκοπό τη μετάδοση λόγων «περί ταυτότητας και απώλειας αξιών και των επακόλουθων κοινωνικών κρίσεων» (ό.π.: 37).

Από όλα τα παραπάνω, η σύνδεση της νοσταλγίας με το παρελθόν και το παρόν γίνεται ίσως σαφής. Αυτό όμως που παραμένει ασαφές είναι το πως η νοσταλγία συνδέεται με το μέλλον. Για τον Μαρκ Φίσερ (Mark Fisher), από τη δεκαετία του 1980 και την παγίωση του νεοφιλελευθερισμού και του θατσερικού δόγματος του «δεν υπάρχει εναλλακτική» (there is no alternative), καθίσταται αδύνατο να φανταστούμε ένα μέλλον που να διαφέρει από τον ορίζοντα εικόνων μέσα από τον οποίο κατανοούμε το παρόν μας (Fisher 2009). Έτσι, εφόσον δεν υπάρχει εναλλακτική, το αύριο, αναπόφευκτα, θα είναι το «ίδιο» με το σήμερα. Εντός αυτής της συνθήκης, οι άνθρωποι δεν μπορούν να στοχαστούν και να φανταστούν ένα διαφορετικό μέλλον. Η ρευστότητα, η αβεβαιότητα και η έμφαση στη συνεχή επαγρύπνηση που προτάσσει ο νεοφιλελευθερισμός, οδηγούν σε μια επανάληψη του ήδη καθιερωμένου. Κι επειδή ακριβώς έχουμε πάψει να κατέχουμε την τέχνη του να δημιουργούμε μέλλον, επιστρέφουμε στο παρελθόν προσπαθώντας να δούμε πώς οι άνθρωποι περασμένων δεκαετιών φαντάστηκαν το μέλλον τους. Μέσω αυτού του «ρετροφουτουρισμού» (retrofuturism), αφηνόμεστε στην ασφάλεια του ήδη γνωστού, αποφεύγοντας την αβεβαιότητα και το ρίσκο (βλ. Fisher 2014).

Για τον Φίσερ, συγκεκριμένα, ενώ κάποτε η ηλεκτρονική μουσική ήταν άρρηκτα συνδεδεμένη με το μέλλον, βρίσκεται, πλέον, αντιμέτωπη με ένα γενικότερο

«πολιτισμικό αδιέξοδο: την αποτυχία του μέλλοντος» (Fisher 2012: 16). Από τα μέσα της δεκαετίας του 2000, η ηλεκτρονική μουσική είναι φουτουριστική μόνο με την ίδια έννοια που οι γραμματοσειρές είναι «γκόθικ», με το «φουτουριστικό» εδώ να συνεπάγεται απλώς «ένα παγιωμένο σύνολο εννοιών, συναισθημάτων και συνειρμών» (ό.π.). Εντούτοις, αυτό που στοιχειώνει την ηλεκτρονική μουσική δεν είναι το παρελθόν καθαυτό, αλλά «όλα τα χαμένα μέλλοντα που ο 20^{ος} αιώνας μας είχε διδάξει να προσμένουμε» (ό.π.).

Αυτή η θέση του Φίσερ επιβεβαιώνεται ρητά από δύο βασικούς εκπροσώπους της alt-right. Τον ακροδεξιό οπαδό της λευκής ανωτερότητας και του εθνοτικού εθνικισμού Γκρεγκ Τζόνσον (Greg Johnson) και τον Χυρίους. Σε συνέντευξη που δίνει ο δεύτερος στον πρώτο, στο ραδιόφωνο Counter-Currents, η νοσταλγία επενδύεται με θετικό πρόσημο· μια νοσταλγία που όπως και οι δύο υποστηρίζουν δεν αφορά ένα παρελθόν που δεν υπήρξε, αλλά ένα μέλλον που ποτέ δεν ήρθε, ένα μέλλον «που τους έκλεψαν», ή ένα μέλλον που τη δεκαετία του 1980 (μια εποχή που η Δύση πίστευε ακόμη στον εαυτό της, σύμφωνα με τον Χυρίους) το είχαν φανταστεί «με ιπτάμενα και όχι με φλεγόμενα αυτοκίνητα στα προάστια του Παρισιού». Αυτή η «υπερευρωπαϊκή νοσταλγία», όπως την ονομάζει ο Τζόνσον, είναι στενά συνδεδεμένη με την ηλεκτρονική μουσική, τόσο επειδή «θα αποτελεί το σάουντρακ της επόμενης ευρωπαϊκής επανάστασης», όσο και εξαιτίας του ότι, όπως δηλώνει ο Χυρίους, το μουσικό του παρελθόν είναι αισθητικά συνδεδεμένο με αυτήν και έπαιξε σημαντικό ρόλο στο να δημιουργήσει τη Fashwave (αναφέρεται μάλιστα στους Eat Static, Aphex Twin και System 7 ως αγαπημένους του μουσικούς παραγωγούς). Πέρα από την ηλεκτρονική μουσική, μεγάλη επιρροή στη ζωή του δεύτερου άσκησαν οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές και τα διδάγματα του Τέρενς Μακένα (Terence McKenna), όσον αφορά τη σύνδεση τεχνητής νοημοσύνης και μυστικισμού, διαλογισμού και πνευματιστικών πρακτικών.

Παρόμοια μπορούμε να δούμε το πόσο σημαντικό ρόλο έπαιξαν οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές, τα βιντεοπαιχνίδια και τα anime ως προς την ενασχόληση του Cybernazi με τη Fashwave. Ο ίδιος αναφέρει ότι άρχισε να ασχολείται με τη μουσική παραγωγή περί τα μέσα της δεκαετίας του 2000. Η τότε κυριαρχία της «αφρικανο-εβραϊκής μουσικής» δεν τον ικανοποιούσε, και άρχισε να συνθέτει μουσική πιάνου εμπνευσμένη κυρίως από τον Μπαχ, δεδομένου ότι η κλασική μουσική ήταν «το πολιτισμικό του καταφύγιο». Σταδιακά άρχισε να έρχεται σε επαφή με τα ψηφιακά μέσα, όμως η οικονομική του θέση ήταν τέτοια που τον έκανε να περιοριστεί σε low tech μηχανήματα με αποτέλεσμα την παραγωγή lo-fi αισθητικής ήχου, αναπτύσσοντας έτσι ένα γούστο για το νοσταλγικό και το «ξεπερασμένο». Επιπλέον, αντικείμενα και πολιτισμικά δημιουργήματα προηγούμενων εποχών

όπως παλιά anime, βιντάζ αυτοκίνητα και ρετρό βιντεοπαιχνίδια τον γοήτευαν πάντοτε περισσότερο από τα σύγχρονά του. Έτσι προσπάθησε να συνδυάσει τα παραπάνω μέσα από τη μουσική του. Καθοριστικό ρόλο για τη στροφή του προς τον εθνικοσοσιαλισμό έπαιξε, αναμεσά σε άλλα, το παιχνίδι *Battlefield 1942* που, σύμφωνα με τον ίδιο, δεν χαρακτηρίζεται από «πολιτική ορθότητα». Αυτό το γεγονός σε συνδυασμό με το ότι, όπως ισχυρίζεται, δεν είχε δεχθεί απόλυτη «πλύση εγκεφάλου από τη δημόσια εκπαίδευση», συνέβαλε στο να παρατηρήσει την ομορφιά της αισθητικής των γερμανικών όπλων σε αντίθεση με τα «άσχημα» όπλα των συμμάχων.

Τα ψηφιακά μέσα, τα τεχνικά μέσα προηγούμενων εποχών, η ηλεκτρονική μουσική, η απέχθεια για την πολιτική ορθότητα (άρρηκτα συνδεδεμένη με τον φεμινισμό στη ρητορική της *alt-right*) και ο μυστικισμός, έχουν διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη δημιουργία της *Fashwave*. Στα σημεία που διασταυρώνονται αυτά τα παραπάνω εντοπίζεται το υποκείμενο που έδωσε την υπόσχεση του μέλλοντος κατά τη διάρκεια του 1980, το υποκείμενο που έκλεψε το μέλλον, όπως επίσης και το υποκείμενο από το οποίο κλάπηκε αυτό. Συγκεκριμένα, στη συνέντευξη του *Xurious* μαθαίνουμε ότι βασική επιρροή στη ριζοσπαστικοποίηση του έπαιξε το ντοκιμαντέρ, «*With Open Gates: The Forced Collective Suicide of European Nations*». Το βίντεο δημιουργήθηκε από χρήστες του 8chan στο φόρουμ «*Politically Incorrect*» (βασικό κέντρο της *alt-right*) και προωθήθηκε από διάφορα άλλα ακροδεξιά μέσα όπως το *Breitbart News* και το *Stormfront*. Τεχνικά έχει δημιουργηθεί μέσω της σύνθεσης οπτικοακουστικού υλικού, κυρίως από δελτία ειδήσεων και έχει σαφώς αντιμεταναστευτικό και αντιπροσφυγικό χαρακτήρα. Αν και σήμερα έχει διαγραφεί από το YouTube μπορεί να βρεθεί σε αρκετούς άλλους ιστότοπους, ενώ κέρδισε μεγάλο αριθμό θεάσεων (περίπου 2.000.000) μετά τις τρομοκρατικές επιθέσεις στο Παρίσι. Αυτές οι επιθέσεις, αποτέλεσαν αφορμή για τη δημιουργία ενός από τα πρώτα κομμάτια του *Xurious*, με τίτλο «*Requiem for Paris*», ενώ και οι αναρτήσεις των κομματιών του *Cybernazi* ξεκινούν την ίδια περίπου περίοδο.

Η πρόσληψη και η σημασιοδότηση της νοσταλγίας ως αναφορά όχι σε ένα παρελθόν που χάθηκε, αλλά σε ένα μέλλον που ποτέ δεν ήρθε εντοπίζεται και σε άλλα μικροείδη όπως η *Sovietwave*, ένα μικροείδος ηλεκτρονικής μουσικής που η εικονογραφία του κυριαρχείται από θέματα μοντερνιστικής αρχιτεκτονικής και ταξιδιών στο διάστημα επί της Σοβιετικής Ένωσης. Η ρετροφουτουριστική αισθητική, εδώ, δεν γίνεται αντιληπτή ως καταφύγιο σε ένα παρελθόν εξαιτίας της αδυναμίας να φανταστούμε ένα μέλλον. Αφορά περισσότερο στην προσπάθεια φαντασιακής υλοποίησης αυτού του χαμένου μέλλοντος. Σε αντίθεση με την περί-

πτωση της Sovietwave όπου το μέλλον «χάθηκε», όμως, στην Fashwave το μέλλον «έχει κλαπεί». Για την Μπόιμ υπάρχουν δύο βασικά είδη νοσταλγίας, η «αποκαταστασιακή» και η «αναστοχαστική» (Boym 2001: 41-55). Η πρώτη αποσκοπεί στην ανακατασκευή και στην αναβίωση κυρίαρχων συμβόλων, εμβλημάτων και τελετουργικών του παρελθόντος. Η δεύτερη διακρίνεται από κριτική διάθεση και ο νόστος για το παρελθόν δεν αναιρεί τις δυνατότητες αναστοχασμού. Η «αναστοχαστική νοσταλγία» παραμένει πάντοτε εκκρεμής, αντιλαμβάνεται τη διάφορα μεταξύ ταυτότητας και ομοιότητας και δεν αποσκοπεί στην ανασύσταση του παρελθόντος, αλλά μέσω αυτού διαβλέπει τη διάνοιξη ενδεχομενικοτήτων για την ανάπτυξη μη τελεολογικών ιστορικών μελλόντων. Αντιθέτως, η «αποκαταστασιακή νοσταλγία» είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με την άνοδο του εθνικισμού (όπως με την ανακατασκευή μνημείων του παρελθόντος, και την επαναφορά τελετουργικών) και το βασικό όχημα πολιτισμικής της έκφρασης και ερμηνείας είναι οι θεωρίες συνομωσίας. Σε αυτή τη νοσταλγία υπάρχουν πάντοτε κάποιιοι που συνωμοτούν «εναντίον μας», ενάντια στην επιστροφή σε ένα ένδοξο μέλλον, ενάντια στη επιστροφή στην εποχή που «η δύση πίστευε ακόμη στον εαυτό της» και, έτσι, πρέπει να συνωμοτήσουμε κι εμείς εναντίον τους (ό.π.).

Αυτοί που έδωσαν την υπόσχεση για το μέλλον ήταν οι «παγκοσμιοποιητές» («the globalists») – οι υπερεθνικές ελίτ και θεσμοί, οι αριστερές ακαδημαϊκές ελίτ, τα ελεγχόμενα «από τους εβραίους» μέσα και βιομηχανίες, σύμφωνα με τους «alt-righters» – και αυτοί που το έκλεψαν ήταν οι ίδιοι σε συνέργεια με (ή εκμεταλλευόμενοι) τους πρόσφυγες, τις φεμινίστριες, τους μη-λευκούς και τις μη-λευκές. Στο βάθος αυτής της «συναισθηματικής δομής» βρίσκεται η θεωρία της Μεγάλης Αντικατάστασης, σύμφωνα με την οποία οι παγκοσμιοποιητικές ελίτ προωθούν την πολυπολιτισμικότητα στη Δύση, καθώς επίσης και τις μεταναστευτικές και προσφυγικές ροές με σκοπό τη «βιολογική και πολιτισμική εξόντωση» των λευκών. Αυτή η «θεωρία» διατυπώθηκε το 2010 στο ομότιτλο βιβλίο του Γάλλου εθνικιστή Ρενώ Καμύ (Renaud Camus) και γνώρισε τεράστια άνθηση σε πολλές χώρες. Το κάλεσμα για την υπεράσπισή της Ευρώπης που βλέπουμε στα τεχνουργήματα της Fashwave αφορά ακριβώς σε αυτή την, σύμφωνα με τους ίδιους, απειλή/εισβολή μη ευρωπαϊκών πολιτισμών στην Ευρώπη.

Δούρειος Ίππος αυτής της «εισβολής» είναι η πολιτική ορθότητα – συνδεδεμένη με τον φεμινισμό και τη δικαιωματική αριστερά – η οποία και ευθύνεται για αυτή την κλοπή του μέλλοντος. Δεν είναι παράδοξο που οι αναπαραστάσεις του φύλου στην Fashwave υπακούουν σε κατεξοχήν παραδοσιακούς ρόλους (όπου οι άνδρες καλούνται να προστατέψουν τις γυναίκες τους από τον εισβολέα). Αν κάτι δηλώνουν με σαφήνεια οι οπτικοακουστικές δημιουργίες και θέσεις της alt-right

είναι η συνηθισμένη αντιστροφή των «πολιτικών της ταυτότητας», με τα μέλη της να αναλαμβάνουν τον ρόλο ενός θύματος που κινδυνεύει από τους ισλαμιστές, τον φεμινισμό και την ανεξέλεγκτη σεξουαλικότητα, τα οποία και οδηγούν στην «παρακμή» και τον «εκφυλισμό» της δυτικής κοινωνίας. Με άλλα λόγια, η *Fashwave* αισθητοποιεί την απώλεια των δικαιωμάτων μιας κυρίαρχης Δύσης η οποία συγκροτείται φαντασιακά μέσα από την (ιδεολογική) απειλή του «δικαιωματισμού».¹⁰

Όταν ο Φίσερ έγραψε τα προαναφερθέντα κείμενα η ακροδεξιά βρισκόταν ήδη σε άνοδο. Ωστόσο μετά την αυτοκτονία του συγγραφέα όχι απλώς γιγαντώθηκε, αλλά και εκπροσωπήθηκε σε επίπεδο αρχηγών κρατών και πέτυχε πολιτικές νίκες σε θεσμικό επίπεδο, όπως με το *Brexit*. Έτσι αναδύθηκε και μια «εναλλακτική για το μέλλον» θεσμικά. Μέσα από τη μουσικοαισθητική της *Fashwave* αυτή η εναλλακτική προβάλλει υπό το πρίσμα του αρχαιοφουτουρισμού και τον υπερτονισμό μιας επαπειλούμενης παράδοσης. Αυτή η έμφαση στην παράδοση, όπως διακηρύσσεται με το «*embrace tradition, reject modernity*», όμως, δεν αναιρεί συγκεκριμένες πτυχές του μοντερνισμού όπως είναι η κυριαρχία της τεχνολογίας. Ο ίδιος ο όρος αρχαιοφουτουρισμός περιγράφει ένα μεταπολιτικό όραμα όπου η τεχνο-επιστημονική πρόοδος συνδυάζεται με παραδοσιακές αξίες και έναν ιδεοπολιτισμό που θα λειτουργούν ως ηθική βάση για μια μελλοντική κοινωνία. Όπως σωστά αναφέρει ο Μαρκ Τούτερς (*Marc Tuters*) ο όρος αποτελεί σύνθεση φιλοσοφιών που έδωσαν έμφαση στην παράδοση, την αντικειμενικότητα της αλήθειας, τον εσωτερισμό του Ιούλιου Εβόλα (αγαπημένος φιλόσοφος της *alt-right*) και τον φουτουρισμό του Μαρινέτι (2021: 176). Οι αναφορές του *Chirious* για τη σύνθεση της τεχνητής νοημοσύνης με τον μυστικισμό αποβλέπουν στην προώθηση ακριβώς αυτού του αρχαιοφουτουρισμού.

Λαμβάνοντας υπόψη μας τα παραπάνω βλέπουμε ότι η νοσταλγία δεν αφορά τόσο μια προσπάθεια επαναδιεκδίκησης ενός κλεμμένου μέλλοντος όπως ισχυρίζονται οι δημιουργοί της *Fashwave*, αλλά και οι θιασώτες της *alt-right*. Αφορά στην προσπάθεια αποφυγής ενός μέλλοντος που οι ίδιοι μισούν και φοβούνται. Η δεκαετία του 1980, δεν ήταν μόνο η εποχή που η δύση πίστευε ακόμη στον εαυτό της όπως θεωρεί ο *Chirious*, ή οι τελευταίες αλκυονίδες ημέρες της δύσης όπως λέει ο Σπένσερ. Ήταν επίσης η εποχή κατά την οποία οι μη λευκοί, οι γυναίκες και οι εναλλακτικές σεξουαλικότητες άρχισαν να κερδίζουν ορατότητα μέσα από κινηματικούς αγώνες και πολιτικές διεκδικήσεις. Στον 21^ο αιώνα οι παραπάνω κοινωνικές ομάδες εκπροσωπούνται ακόμη περισσότερο στο επίπεδο της πολιτιστικής βιομηχανίας (μέσα από κινηματογραφικές ταινίες, τηλεοπτικές σειρές, βιντεοπαιχνίδια και μέσα κοινωνικής δικτύωσης). Αυτό δεν σημαίνει ότι

το στάτους τους έπαψε να είναι προβληματικό, ούτε ότι θα έπρεπε να αγνοήσουμε πως στα πλαίσια της πολιτιστικής αγοράς η συμπεριληπτική τους εκπροσώπηση ενίοτε καθίσταται «pink washing» και, εν γένει, παραπέτασμα για την εγκαθίδρυση δομών εξουσίας και την προώθηση νέων ιδεολογικών και συναισθηματικών οικονομιών στη βάση των πολιτικών της ταυτότητας, όπως υποστηρίζει ο Αλεξάντερ Γκάλογουι (Alexander Galloway 2021: 120-143). Αν η Fashwave μπορεί και αναπτύσσεται στα όρια που δημιουργούν οι νέες πολιτιστικές αγορές τότε κατανοούμε ότι η μουσική της δεν αισθητοποιεί ένα μέλλον που το έχουμε ήδη φανταστεί, αλλά ούτε και ένα μέλλον που κλάπηκε. Οι θιασώτες της αποφεύγουν ένα μέλλον που μισούν και φοβούνται, ακριβώς επειδή δεν θα είναι απόλυτα δικό τους, όπως φαντασιακά θεωρούν ότι ήταν ο κόσμος τους μέχρι τις δεκαετίες του 1980 και 1990.

Συναισθηματικές οικονομίες ή αντί επιλόγου

Εκκινώντας την ανάλυσή της από ένα κείμενο αναρτημένο σε εθνικιστική ιστοσελίδα, η Σάρα Άμεντ (Sarah Ahmed) υποστηρίζει ότι «τα συναισθήματα παίζουν έναν κρίσιμο ρόλο στην «ανάδυση» ατομικών και συλλογικών σωμάτων μέσα από τον τρόπο που κυκλοφορούν ανάμεσα σε σώματα και σημεία» (Ahmed 2018: 130). Το υποκείμενο (λευκός άνδρας, λευκή νοικοκυρά κ.λπ.) νιώθει ότι απειλείται από την εγγύτητα αυτών των έτερων άλλων. Αυτοί οι άλλοι ωστόσο δεν απειλούν να πάρουν απλώς κάτι από το υποκείμενο, αλλά φέρεται πως θα πάρουν την ίδια τη θέση του υποκειμένου (ό.π.). «Με άλλα λόγια η παρουσία αυτών των άλλων φαντάζει σαν απειλή για το αντικείμενο της αγάπης» (ό.π.), ενώ το μίσος για τους άλλους βοηθάει στη συγκρότηση και την ευθυγράμμιση της λευκής κοινότητας απέναντί τους. Αντλώντας από τον Χάιντεγκερ και την ανάλυσή του για τον φόβο, υποστηρίζει ότι αυτός δεν συνδέεται με κάτι που βρίσκεται στο παρόν χωρικά και χρονικά, στο εδώ και το τώρα, αλλά σε αυτό που πλησιάζει (ό.π.: 142). Τα κρίσιμα στοιχεία, εδώ, είναι η «μελλοντικότητα του φόβου», καθώς επίσης και το γεγονός ότι τα συναισθήματα, εν προκειμένω ο φόβος, δεν εδρεύουν μέσα στα αντικείμενα και τα σημεία αλλά απορρέουν από την κυκλοφορία τους ανάμεσα στα σώματα και τα σημεία, παράγοντας συναισθηματική αξία. «Το μίσος είναι οικονομικό» γράφει η Άμεντ (ό.π. 132), γιατί «κυκλοφορεί». Μέσα από αυτή την κυκλοφορία των σημείων του συναισθήματος υλοποιούνται συλλογικά σώματα όπως το έθνος (ό.π. 137). Αυτή η μελλοντικότητα, η αστάθεια και η σύγχυση (του φύλου, του σώματος,

του έθνους, της φυλής) είναι τα αντικείμενα του φόβου και του μίσους από τα οποία η νοσταλγία παρέχει καταφύγιο.

Στο φόρουμ /pol/ (Politically Incorrect) του 4chan, ένας/μία θιασώτης της Fashwave δηλώνει ότι η αισθητική της είναι κάτι παραπάνω από ένα μανιεριστικό κολλάζ της νοσταλγικής αισθητικής της «Γενιάς των Millenials». Ο βασικός στόχος είναι η απελευθέρωση του κλασικισμού από την κυριαρχία των μεταμοντέρνων προοδευτικών ακαδημαϊκών που προωθούν αυτήν τη σύγχυση της ταυτότητας. Η σύνδεσή της Fashwave αποκλειστικά και μόνο με τη νοσταλγία είναι, σύμφωνα πάντα με τα λεγόμενά του/της, εσφαλμένη. Ενώ από τη σύνθεση αναφορών της ποπ κουλτούρας των δεκαετιών του 1980, φαίνεται πως ο απώτερος στόχος είναι να αποτελέσει μια τροπικότητα που θα αντιτίθεται στο κυρίαρχο ρεύμα συγκροτώντας μια αυθεντική «αντικουλτούρα». Η πραγματική δύναμη της συγκεκριμένης αισθητικής έγκειται στο ότι μπορεί να συνθέσει διαφορετικούς «αναχρονιστικούς φουτουρισμούς» (ρετροφουτουρισμούς) οι οποίοι έχουν εκτοπιστεί και διαγραφεί από τους επίσημους θεσμούς που οριοθετούν την πολιτιστική αγορά.

Οι συναισθηματικές οικονομίες που περιγράφει η Άμεντ έχουν πάρει μέσα από τα κοινωνικά δίκτυα πολύ μεγαλύτερη έκταση και διαφορετικές σημασίες από αυτή που η ίδια τους αποδίδει. Στην περίπτωση μας η κυκλοφορία επιτυγχάνεται στο πλαίσιο της κινητικότητας των εικόνων και του ήχου από πλατφόρμες όπως το YouTube. Όσο πιο πολύ κυκλοφορούν τα συναισθήματα (το «καύσιμο» της νέας ψηφιακής οικονομίας), με οποιοδήποτε τρόπο (βίντεο, μουσική, γραπτά κείμενα κ.λπ.) τόσο μεγαλύτερο το κέρδος αυτών των πλατφορμών λόγω της αυξημένης συμμετοχής. Την ίδια στιγμή κερδισμένη βγαίνει και η alt-right μέσα από την κυκλοφορία της Fashwave μουσικής, της εικονογραφίας της και των συναισθημάτων νοσταλγίας που επικοινωνεί. Παρά την πραγματικά μικρή μουσική κοινότητα της Fashwave και του ακροατηρίου της, η κρισιμότητα της Fashwave έγκειται στο ότι επικοινωνεί ή καλύτερα διαχέει την αισθητική της μέσω των κοινωνικών δικτύων. Κατά μία έννοια, η ευκολία αυτής της διάχυσης υποδηλώνει ότι η νοσταλγία έχει γίνει καταστατικό μέρος των ψηφιακών κοινωνικών δικτύων.

Πράγματι, η πολιτική που ακολούθησαν οι μεγάλες πλατφόρμες των κοινωνικών μέσων μέχρι και τις αμερικανικές εκλογές, ήταν εξίσου αμφίσημη με τις ειρωνικές τροπές της alt-right. Προσπαθώντας από τη μία να κάνουν έλεγχο περιεχομένου προσπαθούσαν ταυτόχρονα να μην χάσουν τους χρήστες τους. Επί χρόνια στις «τάσεις» (trends) αυτών των πλατφορμών και στις μηχανές αναζήτησης προωθούνταν βίντεο και, εν γένει, αποτελέσματα που υποστήριζαν ότι μαζικές δολοφονίες σε σχολεία και κολλέγια των ΗΠΑ (όπως στην περίπτωση του Sandy Hook) δεν έγιναν ποτέ, ότι οι συγγενείς των θυμάτων είναι ηθοποιοί (crisis actors)

και ότι ο απώτερος στόχος αυτής της «απάτης» ήταν ο περιορισμός του δικαιώματος στην οπλοκατοχή, ότι το ολοκαύτωμα δεν έλαβε χώρα και ότι η γη είναι επίπεδη. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι οι ιδιοκτήτες αυτών των πλατφορμών χρησιμοποιούσαν ακριβώς το ίδιο επιχείρημα με την *alt-right*: την προάσπιση της ελευθερίας του λόγου. Όταν ωστόσο η «ειρωνεία» κατέληξε στα επεισόδια στο Καπιτώλιο, και σε συνδυασμό με την πανδημία και τις θεωρίες συνωμοσίας της ακροδεξιάς, η πολιτική αυτής της κυκλοφορίας αναπόφευκτα άλλαξε. Η διαγραφή περιεχομένου και η ακύρωση καναλιών ακροδεξιών χρηστών στο YouTube είχε ως αποτέλεσμα τη μετακίνηση των δεύτερων προς «εναλλακτικές», φιλικές προς αυτούς πλατφόρμες. Τα κανάλια του *Chirious* και του *Cybernazis* δεν υπάρχουν πια, παρόλο που οι φαν τους επαναναρτούν συνεχώς σχετικό υλικό. Το ζήτημα της συγκρότησης εναλλακτικών πλατφορμών είναι σημαντικό και πρέπει να διερευνηθεί περαιτέρω. Ωστόσο, η μουσική *Fashwave* – μέρος τελικά των μιντιακών τακτικών της *alt-right* – δεν αποσκοπεί στο να αποτελέσει ένα αισθητικό ρεύμα που θα αντιτίθεται στα κυρίαρχα ρεύματα της πολιτιστικής βιομηχανίας, αλλά να αποτελέσει μέρος ενός αισθητικού *καθεστώτος*. Το να κυκλοφορεί η νοσταλγία και το μίσος μόνο στο επίπεδο της αντικουλτούρας δεν θα άφηνε ιδιαίτερο αποτύπωμα. Εδώ όμως κυκλοφορούν με τρόπο βαθιά διχαστικό. Η *Fashwave* έτσι, δεν είναι απλά ένα μουσικό ρεύμα αλλά μέρος μιας αισθητοπολιτικής και η μιντιακή τακτική της νέας ακροδεξιάς στην προσπάθειά της να προσεγγίσει νέα ακροατήρια και, συνεπώς, νέα μέλη.

Σημειώσεις

1. Το παρόν άρθρο προκύπτει από το ερευνητικό έργο «Ακροδεξιά Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης: Διερευνώντας τον Πολιτικό και Πολιτισμικό Ακτιβισμό» με Επιστημονικό Υπεύθυνο τον Αλέξανδρο Αφουξενίδη. Η ερευνητική εργασία υποστηρίχθηκε από το Ελληνικό Ίδρυμα Έρευνας και Καινοτομίας (ΕΛ.ΙΔ.Ε.Κ.) στο πλαίσιο της Δράσης «1η Προκήρυξη ερευνητικών έργων ΕΛ.ΙΔ.Ε.Κ. για την ενίσχυση των μελών ΔΕΠ και Ερευνητών/τριών και την προμήθεια ερευνητικού εξοπλισμού μεγάλης αξίας» (Αριθμός Έργου: HFRI-FM17-3185. Για περισσότερες πληροφορίες δείτε <https://farsocmed.weebly.com/>

2. Για σχετικές μελέτες βλ. Γιάννης Κολοβός & Νικόλας Χρηστάκης 2018, Ασπασία (Σίσσυ) Θεοδοσίου & Ειρήνη Παπαδάκη 2018 και Ασπασία (Σίσσυ) Θεοδοσίου & Ελένη Καλλιμοπούλου 2020.

3. Πρόκειται για προγραμματισμένη μουσική που έχει πάρει το όνομα της από την εταιρεία που δραστηριοποιήθηκε αρχικά στην παραγωγή της. Η *Muzak* χρησιμοποιήθηκε, κυρίως, σε ασανσέρ, αεροδρόμια, σουπερμάρκετ και εμπορικά κέντρα. Για ορισμένες πολιτικές χρήσεις της *Muzak* βλ. Πάνος Πανόπουλος (2010: 177-178).

4. Σχετικά με τη *Vaporwave* βλ. και Λόρα Γκλίτσος (Laura Glitsos 2017).

5. <https://www.nytimes.com/2018/05/18/us/dimitrios-pagourtzis-gunman-texas-shooting.html>

6. <https://www.invisibleoranges.com/perturbator-interview/>

7. https://twitter.com/The_Perturbator/status/1480577228811522049

8. Βλ. το σχετικό υλικό που παρατίθεται στον ιστότοπο του ερευνητικού προγράμματος <https://far-socmed.weebly.com/fashwave.html>

9. Για παράδειγμα σε αυτό <https://www.youtube.com/watch?v=9ukKXQLNbxA> το βίντεο με τίτλο **P a p a d o p o u l o s w a v e** (διατηρώ τη γραμματισειρά) υπάρχει γραμμένη στα Ιαπωνικά η φράση **ギリシャ軍ギ裁**, που στο Google Translation μεταφράζεται ως «Ελληνική στρατιωτική δικτατορία». Σε αυτό το Trumpwave κομμάτι <https://www.youtube.com/watch?v=0ZsD82-HIρ8> ένας από τους χρήστες στα σχόλια υποστηρίζει ότι οι Ιαπωνικές λέξεις και φράσεις που σε αυτή την περίπτωση είναι ενσωματωμένες στο βίντεο σημαίνουν «"President Trump, the most handsome President is school-girl's ideal man" και "Really big!"». Η αισθητική της γραφής είναι, επίσης, σημαντική. Μεγάλα κενά ανάμεσα στα γράμματα και εσκεμμένα ορθογραφικά λάθη (το όνομα του Cybernazi πλέον παρατίθεται ως C Y B E R N Δ Z I και η Fashwave ενίοτε παρατίθεται ως F Δ H W Δ V E) δεν αποσκοπούν μόνο σε μια στιλιστική παραπομπή σε ρουκική γραφή, αλλά και στην προσπάθεια αποφυγής αλγοριθμικού εντοπισμού για ρητορική μίσους ή άλλου σχετικού περιεχομένου. Για τους ίδιους λόγους συχνή είναι και η χρήση emoji (π.χ. δύο κεραυνοί σε γραφικά, αντί για SS).

10. Για μια ανάλυση των θέσεων της alt-right σχετικά με τη θεωρία της Μεγάλης Αντικατάστασης, τον φεμινισμό και την πολιτική ορθότητα βλ. Αλέξανδρος Αφουξενίδης, Πέτρος Πετρίδης, Μιχάλης Πέτρου και Κάρολος Καβουλάκος 2021.

Αναφορές

- Ahmed, Sarah. 2018. «Συν-αισθηματικές οικονομίες». Στο *Το Συν-αίσθημα στο Πολιτικό: Υποκειμενικό-τητες, Εξουσίες και Ανισότητες στο Σύγχρονο Κόσμο*, 129-166. Αθήνα: Νήσος
- Appadurai, Arjun. 2014. Νεωτερικότητα χωρίς σύνορα: Πολιτισμικές διαστάσεις της παγκοσμιοποίησης. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Azuma, Hiroki. 2001. Otaku: Japan's Database Animals. Μινεάπολη & Λονδίνο: University of Minneapolis Press.
- Bauman, Zygmunt. 2017. Retrotopia. Κέιμπριτζ & Μάλντεν: Polity Press.
- Boym, Svetlana. 2001. The Future of Nostalgia. Νέα Υόρκη: Basic Books.
- Fisher, Mark. 2009. Capitalist Realism: Is There no Alternative? Γουίντσεστερ & Ουάσιγκτον: Zero Books.
- Fisher, Mark. 2012. «What Is Hauntology?». *Film Quarterly* 66(1), 16-24.
- Fisher, Mark. 2014. Ghosts of my Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures. Γουίντσεστερ & Ουάσιγκτον: Zero Books.
- Galloway, R., Alexander. 2012. The Interface Effect. Κέιμπριτζ & Μάλντεν: Polity Press.
- Glitsos, Laura. 2017. «Vaporwave, or music optimized for abandoned malls». *Popular Music* 37(1), 100-118.
- Huyssen, Andreas. 2000. «Present Pasts: Media, Politics, Amnesia». *Public Culture* 12(1): 21-38.
- Jameson, Fredric. 1991. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Verso.
- Jenkins Henry. 2007. «The future of fandom». Στο *Fandom: Identities and communities in a mediated world*, 357-574. Νέα Υόρκη: New York University Press.
- Jenkins, Henry. 1992. Textual poachers: Television fans and participatory culture. Νέα Υόρκη: Routledge.

- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Κέιμπριτζ & Λονδίνο: The MIT Press.
- Nagle, Angela. 2017. *Kill all normies: The online culture wars from Tumblr and 4chan to the alt-right and Trump*. Γουίντσεστερ & Ουάσιγκτον: Zero Books.
- Radstone, Susannah. 2007. *The Sexual Politics of Time*. Λονδίνο & Νέα Υόρκη. Routledge.
- Strachan, Robert. 2017. *Sonic Technologies: Popular Music, Digital Culture and the Creative Process*. Νέα Υόρκη & Λονδίνο. Bloomsbury.
- Tuters, Marc. 2019. «LARPing & Liberal Tears: Irony, belief and idiocy in the deep vernacular Web». Στο *Post-digital cultures of the far right: Online actions and offline consequences in Europe and the US*, 37-48. Transcript.
- Tuters, Marc. 2021. «Fashwave and the False Paradox of Ironic Nazism». *Krisis* 41(1): 172-178.
- Whelan, Andrew & Nowak, Raphaël. 2018. «"Vaporwave Is (Not) a Critique of Capitalism": Genre Work in An Online Music Scene». *Open Cultural Studies* 2: 451-462.
- Αφουξενίδης, Αλέξανδρος & Πετρίδης, Πέτρος. 2021. «Άκρα δεξιά και ψηφιακά μέσα: αισθητική, ακτιβισμός και λογοθετικά σχήματα». *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 157, 1-30.
- Αφουξενίδης, Αλέξανδρος, Πετρίδης, Πέτρος, Καβουλάκος, Κάρολος & Πέτρου, Μιχάλης. 2021. *Άκροδεξιά κοινωνικά δίκτυα: Διερεύνηση του πολιτικού και πολιτισμικού ακτιβισμού*. Αθήνα: Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών.
- Αφουξενίδης, Αλέξανδρος. 2010. «Μεταμοντέρνα Κουλτούρα: μια συζήτηση με αναφορά στο έργο του Τζέημσον». Στο *Κοινωνική Σκέψη και Νεωτερικότητα*, 445-459. Αθηνά: Gutenberg.
- Δρουμπούκη, Άννα Μαρία. 2021. *Ξημερώνει πάλι στην Αμερική: Πολιτισμικοί πόλεμοι και μαζική κουλτούρα στις ΗΠΑ τη δεκαετία του 1980*. Αθήνα: Ο Μωβ Σκίουρος.
- Θεοδοσίου, Ασπασία (Σίσσυ) & Καλλιμοπούλου, Ελένη. 2020. *Μουσικές κοινότητες στην Ελλάδα του 21ου αιώνα: Εθνογραφικές ματιές και ακροάσεις*. Αθήνα: Πεδίο.
- Θεοδοσίου, Ασπασία (Σίσσυ) & Παπαδάη, Ειρήνη. 2018. *Πολιτιστικές βιομηχανίες και τεχνοπολιτισμός*. Αθήνα: Νήσος.
- Κολοβός, Γιάννης & Χρηστάκης, Νικόλας. 2018. *Το ροκ πέθανε...ζήτω το ροκ: Κείμενα για τις σύγχρονες μουσικές τάσεις και υποκουλτούρες*. Αθήνα: Εκδόσεις Απρόβλεπτες.
- Λαλιώτη, Βασιλική. 2011-2012. «Η μουσική ως επιτέλεση: Ανθρωπολογικές προοπτικές». *Εθνολογία* 15: 205-226.
- Πανόπουλος, Πάνος. 2010. «Διασχίζοντας την πόλη: Ηχητικές ανανοηματοδοτήσεις του χώρου, του χρόνου και των αισθήσεων στο σύγχρονο αστικό πλαίσιο». Στο *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη: Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού*, 163-193. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Σερεμετάκη, Νάντια. 1997. *Παλιννόστηση αισθήσεων: Αντίληψη και Μνήμη ως Υλική Κουλτούρα στη σύγχρονη εποχή*. Αθήνα: Νέα Σύνορα, Εκδοτικός οργανισμός Λιβάνη.

Κυριακόπουλος Λέανδρος: *Αναπαραστάσεις του ανοίκειου: Νομαδισμός και αισθητική στην ρέιβ ψυχεδελική σκηνή*, Εκδόσεις Νήσος, 2020.

Βασιλική Λαλιώτη*



(Μεθ)οριακότητα και καθημερινή ζωή

Η εθνογραφία του Κυριακόπουλου είναι προϊόν μιας πολύχρονης και συστηματικής έρευνας και αποτελεί πολύτιμη συμβολή στην ανθρωπολογική μελέτη της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής στην Ελλάδα και τον κόσμο. Το εθνογραφικό υλικό του συγκεντρώθηκε από τα ταξίδια και τη συμμετοχή του σε μερικά από τα πιο σημαντικά φεστιβάλ που έλαβαν χώρα κατά την τελευταία δεκαετία: από το Ozora της Ουγγαρίας μέχρι το Island of Fire στη Λήμνο και το Aurora στη Χαλκιδική. Αυτά τα φεστιβάλ συσχετίστηκαν, επίσης, με το Morocco (2001), το Sola Luna (2001) και το Samothraki Dance Festival (2002), αλλά και με κάθε πάρτι, στο οποίο συμμετείχε, σε ιδιωτικούς χώρους, νυχτερινά κέντρα, δάση και παραλίες. Το έργο του φωτίζει πλευρές της ρέιβ

ψυχεδελικής σκηνής, ένα μουσικό φαινόμενο, το οποίο βρίσκεται, δυστυχώς, στις παρυφές των ενδιαφερόντων των ερευνητών στην Ελλάδα, τόσο από τη σκοπιά των μουσικών σπουδών και της ανθρωπολογίας, όσο και άλλων γειτονικών πεδίων, όπως είναι η κοινωνιολογία, η ιστορία, οι πολιτισμικές σπουδές κ.ά.

Παρόλο που η ρέιβ και οι ηλεκτρονικές χορευτικές μουσικές κουλτούρες, όπως δείχνει η συγκεκριμένη εθνογραφία, αλλά και πλήθος μελετών σε διαφορετικά μέρη του κόσμου, αποτελούν μέρος της καθημερινής ζωής πολλών ανθρώπων, σπανίως ελκύει την προσοχή των ανθρωπολόγων. Αυτή η έλλειψη ενδιαφέροντος οφείλεται, αφενός στο γεγονός ότι δεν είναι αρκούντως εξωτική (παρά τις προσπάθειες, ένθεν κακείθεν, εξωτικοποίησής της) και «παραδοσιακή», ώστε να χρήζει «προστασίας» και

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

«διάσωσης», αφετέρου δεν συνδέεται (άμεσα τουλάχιστον ή κυρίως) με τις παραμελημένες, μη ηγεμονικές περιοχές του πλανήτη, στην ανάδειξη των φωνών και των μουσικών των οποίων η ανθρωπολογία έχει ιστορικά αφιερώσει τον εαυτό της. Ωστόσο, όπως βλέπουμε στο συγκεκριμένο έργο, η συμβολή της ανθρωπολογίας στη μελέτη της δημοφιλούς μουσικής γενικότερα μπορεί να είναι εξαιρετικά σημαντική, καθώς αναδεικνύει τις βιοϊστορίες συγκεκριμένων ανθρώπων και ιχνηλατεί, μέσα από την συνολική (μουσική) εμπειρία τους, «τις σχετικές διαδρομές, παραστάσεις, αναπαραστάσεις, μυθολογίες, ενσώματες πρακτικές και φαντασιακές εμπειρίες» (2020: 11). Στρέφει την προσοχή σε συγκεκριμένα υποκείμενα και σε συγκεκριμένα δρώμενα και διερευνά τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους αυτά τα δρώμενα εντάσσονται στην καθημερινότητά τους.

Όπως σημειώνει ο ίδιος ο συγγραφέας, «το psytrance δρώμενο γίνεται το όχημα για να διερευνησ[ει] το εντόπιο και ενίοτε κριτικό ενδιαφέρον για τη φαντασμαγορία της ψυχεδελικής γιορτής, αλλά και για να εξετάσ[ει] το ζήτημα της συγκρότησης του καθημερινού μέσω της ευφορικής διάσχισης των συνόρων στην οποία προτρέπει ο φεστιβαλικός χάρτης» (ό.π.: 38). Προσεγγίζει «τις αναζητήσεις των υποκειμένων για τον εφήμερο άλλο κόσμο του psytrance παραμυθιού», «όχι ως εξαίρεση από το κοινωνικό, αλλά ως διάσταση της σύγχρονης καθημερινής ζωής στη νεωτερικότητα, όπου η φαντασία της πραγμάτωσης “άλλων κόσμων”, μπορεί να θεωρηθεί “κανόνας» (ό.π.: 45). Εντάσσοντας τη δουλειά του στις σύγχρονες αναγνώσεις «του χημικού ρέιβ εορτασμού», οι οποίες εστιάζουν, μεταξύ

άλλων, «στην πολιτική οικονομία των βιοματικών σχηματισμών και της ψυχεδελικής αισθητικής, στην εντόπια αναζήτηση της psytrance “αυθεντικότητας”, στον νοματισμό και στην κοσμοπολιτική ηθική των θιασωτών και θιασωτριών, καθώς και στη διεθνικότητα της ηλεκτρονικής μουσικής και της ριζωματικής και υβριδικής της εξέλιξης» (ό.π.: 44-45), η εθνογραφία του Κυριακόπουλου μας καλεί σε μια εξερεύνηση του πλούτου και των αντιφάσεων της κουλτούρας της καθημερινής ζωής.

Στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού το υποκείμενο παρουσιάστηκε παγιδευμένο σε ένα κοινωνικό σύστημα στο οποίο δεν είχε κανέναν έλεγχο, έγινε απλώς η αντανάκλαση αποπλαισιωμένων εικόνων και αντικειμένων. Το καθημερινό συνδέθηκε με «το βαρετό, το συνηθισμένο, το κοινότυπο, το μη επεισοδιακό, το στοιχειώδες, το μονότονο, το επαναληπτικό, το μη αυθεντικό και το μη ικανοποιητικό» (Sheringham 2006: 23). Πιο σύγχρονες, εντούτοις, προσεγγίσεις, ξαναβλέπουν την καθημερινή ζωή ως μια δυναμική διαδικασία, στο κέντρο της οποίας βρίσκεται ένα υποκείμενο, το οποίο μπορεί και να χρησιμοποιεί τα μέσα και τα καταναλωτικά προϊόντα με ενεργό και δημιουργικό τρόπο, για να συγκροτεί ταυτότητες και τρόπους ζωής αναστοχαστικά. Από αυτή τη σκοπιά, το καθημερινό μπορεί, επίσης, να περιλαμβάνει «το εξαιρετικό, το υπέροχο, τη βαθιά θλίψη και τη βαθιά χαρά, την αγάπη και τη θυσία, πολιτική και ποιητική» (Storey 2014: 3). Το εθνογραφικό υλικό του Κυριακόπουλου αναδεικνύει αυτές ακριβώς τις εντάσεις που υπάρχουν στην πρόσληψη του καθημερινού: οι συνομιλητές και συνομιλήτριές του μοιάζουν δεμένες στις ευρύτερες δομές και

μορφές της πολιτικής οικονομίας και ταυτόχρονα επιχειρούν να απελευθερωθούν από αυτές· αναπαράγουν ευρύτερες κοινωνικές ιεραρχίες και αποπειρώνται να άρουν κοινωνικά εμπόδια· ο λόγος και οι πρακτικές τους αντανακλούν κυρίαρχες αξίες και την ίδια στιγμή επιτελούν εναλλακτικές σχέσεις εξουσίας, προάγουν στερεότυπα και τις ενδυναμώνουν για να συντηρήσουν την ιδιαιτερότητα της κουλτούρας τους. Η ρέιβ ψυχεδελική κουλτούρα, όπως και η καθημερινή ζωή τους, περιλαμβάνει αυτά που κάνουν και δημιουργούν, αυτά που τους αρέσουν και δεν τους αρέσουν, αυτά που μαθαίνουν και θυμούνται. Η ρέιβ κουλτούρα (όπως και κάθε κουλτούρα) δεν είναι ένα σενάριο που υποτίθεται ότι οι άνθρωποι φέρουν στη συνάντησή τους με τον κόσμο (όπως πολλοί ανθρωπολόγοι έχουν επιχειρήσει να δείξουν), αλλά είναι αυτά που πράγματι κάνουν.

Οι αφηγήσεις και οι πρακτικές των συμμετεχόντων και των συμμετεχουσών στη ρέιβ ψυχεδελική σκηνή, μέσα από τα μάτια, τα αυτιά και τη γραφή του Κυριακόπουλου, μοιάζουν να κάνουν σαφές ότι οποιαδήποτε προσπάθεια να διαχωρίσουμε την καθημερινή ζωή από τα μη καθημερινά, εξαιρετικά γεγονότα πέφτει στο κενό: «παρεμπιπτόντως, επιχειρώ να οριοθετήσω την επιστημολογία που αποδέχεται άκριτα τη διαίρεση της κοινωνικής εμπειρίας σε καθημερινή και σε μιαν άλλη. Επιθυμώ, δηλαδή, να εμπλακώ με τα όρια των αφηγηματικών μοτίβων περί ορίων και των παραγνωρίσεων τους ως κυριολεξίας» (ό.π.: 55). Ο Κυριακόπουλος ασκεί κριτική σε κυρίαρχες αναγνώσεις της ρέιβ, οι οποίες κατανοούν την αποκαλυπτική αφήγηση ως κρυπτογραφημένη απόδειξη της οριακής,

πέραν του καθημερινού, εμπειρίας. Αυτές οι μελέτες εξυμνούν το psytrance συμβάν ως «εξαιρετικό» και «εκτός νόρμας», ένα συμβάν που έχει στόχο την «κοινωνική αλλαγή», και χρησιμοποιούν την οριακότητα που εμφανίζεται ως εντόπια επίσημη εξιστόρηση για να εντάξουν το συμβάν «σε ένα δυϊστικό πλαίσιο, που αντιδιαστέλλει αφενός την “καθημερινότητα/παθητικότητα/ρουτίνα” και αφετέρου την “άλλη εμπειρία/αφύπνιση/εξαιρέση”». Εκκινώντας από την ιδέα ότι υπάρχουν διαλείμματα στην κοινωνική ζωή, για τους υποστηρικτές αυτού του δυϊστικού πλαισίου, «η τεχνολογισμική θέαση του καθημερινού κόσμου ως κοινοτοπίας [γίνεται] το βασικό διακύβευμα στη μυθολογία της psytrance σκηνής, η οποία κατανοεί τον εαυτό της ως κατεξοχήν φορέα υλοποίησης του μη καθημερινού» (ό.π.: 226-227).

Η ανάλυση και ερμηνεία του εθνογραφικού υλικού για τον χημικό ρέιβ εορτασμό από τον Κυριακόπουλο αποκαλύπτει το αδιέξοδο στο οποίο μπορεί να οδηγήσει η μετατροπή της οριακότητας από μια εξηγητική θεωρία σε μια πρακτική στρατηγική της ανατρεπτικής δράσης (McKenzie 2001). Πιο συγκεκριμένα, η έννοια της οριακότητας αναπτύχθηκε από τον Βρετανό ανθρωπολόγο Βίκτορ Τέρνερ (Victor Turner) για να περιγράψει έναν τρόπο με τον οποίο η κοινωνία εκφράζει, φανερώνει τον εαυτό της στον εαυτό της. Επιτελεστικά είδη των (μετα)μοντέρνων κοινωνιών, τα οποία συνδέονται με τις τέχνες, τον ελεύθερο χρόνο και τον αθλητισμό, έχουν, κατά τον Τέρνερ (1974b, 1977), στοιχεία οριακότητας που έλκουν την καταγωγή τους από προγενέστερες τελετουργικές μορφές και είναι με έναν τρόπο αναστοχαστικές: οι άνθρωποι, ως

αυτο-επιτελεστικά όντα, παρουσιάζουν σε κοινή θέα κώδικες συμπεριφοράς και αξίες, παίζουν με αυτές, είτε για να τις επανασυνθέσουν με νέους τρόπους, είτε για να τις επανειβειωθούν. Η οριακότητα, συνεπώς, καταλαμβάνει έναν ενδιάμεσο χώρο, συνιστά ένα υποπροϊόν της επιτέλεσης, το οποίο οι συμμετέχοντες και οι συμμετέχουσες σε θεατρικές, μουσικές και άλλες επιτελέσεις μπορούν αν θέλουν να αξιοποιήσουν. Αντί για αυτό, ωστόσο, η έννοια της οριακότητας έγινε κυρίαρχη στις ανθρωπολογικές (και όχι μόνο) προσεγγίσεις των επιτελεστικών τεχνών, οι οποίες θεώρησαν ότι κάθε μορφή επιτέλεσης διαθέτει μια τελετουργική διάσταση και ταύτισαν την οριακότητα με τις μεταμορφωτικές δυνατότητες αυτών των τεχνών. Το ενδιαφέρον των μελετητών στράφηκε σχεδόν αποκλειστικά στους τρόπους με τους οποίους η επιτέλεση διαμορφώνει και αναδιαμορφώνει τα σώματα, τις ταυτότητες και τις κοινότητες, εμπλέκεται με τους κοινωνικούς κανόνες και αλλάζει τους ανθρώπους και τις κοινωνίες. Αντί για μια πιθανή διάσταση, η οριακότητα έγινε μια ποιότητα που όλοι μπορούν σκόπιμα να παράξουν, ελπίζοντας ότι η δράση τους θα οδηγήσει στην επίγνωση και, συνεπώς, στην κοινωνική αλλαγή (η οποία σχεδόν αυτόνοχα ταυτίζεται με την ενίσχυση της κοινωνικής δικαιοσύνης). Αντί να κατέχει έναν δομικά αόρατο, ενδιάμεσο, χώρο, η οριακότητα επιβάλλει τον εαυτό της στο δομικά ορατό προκειμένου να τραβήξει την προσοχή και να αμφισβητήσει το κανονιστικό. Αντί οι μελέτες να θεματοποιούν τις συχνά συντηρητικές επιδράσεις των οριακών συμπεριφορών, οι σχετικά σπάνιες περιπτώσεις ριζοσπαστικής μεταμόρφωσης θεωρήθηκαν

αναπόφευκτες και η οριακότητα μετατράπηκε στον αποκλειστικό χώρο και χρόνο της υπέρβασης και της ανατροπής.

Η εθνογραφία του Κυριακόπουλου ρίχνει φως στην αμηχανία των νεωτερικών και μετανεωτερικών υποκειμένων, θιασωτών και θιασωτριών της ρέιβ ψυχεδελικής σκηνης, αλλά και των ερευνητών και ερευνητριών, μπροστά στο απερίγραπτο και στο εξωπραγματικό: «αυτά τα πράγματα είναι μαγικά και δεν μπορούν να περιγραφούν εύκολα με λέξεις. Η εμπειρία που μπορεί να έχει κανείς είναι μοναδική», λέει η Χαρά και ο Λέανδρος ακούει τις λέξεις της ως μέσα που τον οδηγούν «στην καρδιά του trance ή του ρέιβ βιώματος», «ως βιούμενη λεκτική εκφορά μιας συλλογικής μνήμης». Με αυτό τον τρόπο, «οι μεταφορές γίνονται κυριολεξία και οι λέξεις εξωτερικά σύμβολα και συγχρόνως εσωτερική ουσία» (ό.π.: 66). Η διχοτομία ανάμεσα στο αισθητικό και το κοινωνικό, στο καθημερινό και το εξαιρετικό, στο συντηρητικό και στο ανατρεπτικό καταρρέει. Αυτό που μένει είναι το «επιτυχημένο ταξίδι» σε άλλους κόσμους, «σε αποκαλυπτικές, τεχνολογικές, υπερβατικές εμπειρίες, εναλλακτικές χρονογεωγραφίες, διευρυμένες αντιληπτικές ικανότητες, μυστικιστικές γνώσεις» (ό.π.: 87). Αυτό που μένει, δηλαδή, είναι τα υλικά των ονείρων από τα οποία είμαστε φτιαγμένοι εμείς, τα γλέντια και τα πανηγύρια, τα πάρτι, τα παιχνίδια και οι μύθοι μας. Αυτές οι καθημερινές περιπλανήσεις (κυριολεκτικές και μεταφορικές) μπορούν να είναι οι τρόποι και οι τόποι για να αποκτήσουμε επίγνωση, να θυμηθούμε και να επιλέξουμε αν θα αποκριθούμε με ευθύνη μπροστά στα «αμφιλεγόμενα παρόντα και στα επερχόμενα μέλλοντα» (ό.π.: 231).

Αναφορές

McKenzie, Jon. 2001. *Perform or Else. From Discipline to Performance*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.

Sheringham, Michael. 2006. *Everyday Life. Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Οξφόρδη: Oxford University Press.

Storey, John. 2014. *From Popular Culture to Everyday Life*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.

Turner, Victor. 1977. «Variations on a theme of liminality». Στο *Secular Ritual*, 36-52. Άσεν/Άμστερνταμ: Van Gorcum.

Turner, Victor. 1974. «Liminal to liminoid in play, flow, and ritual. An essay in comparative symbology». *Rice University Studies* 60(3): 53-92.

