

Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας

Τόμ. 10 (2003)

Διακυβέρνηση



Αναλύοντας την ακουσματική εμπειρία - προς μια πολιτισμική κοινωνιολογία του ήχου

Νίκος Μπουμπάρης

doi: [10.12681/sas.705](https://doi.org/10.12681/sas.705)

Copyright © 2015, Νίκος Μπουμπάρης



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Μπουμπάρης Ν. (2015). Αναλύοντας την ακουσματική εμπειρία - προς μια πολιτισμική κοινωνιολογία του ήχου. *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, 10, 207-247. <https://doi.org/10.12681/sas.705>

Αναλύοντας την ακουσματική εμπειρία - προς μια πολιτισμική κοινωνιολογία του ήχου*

Νίκος Μπουμπάρης**

Στο άρθρο που ακολουθεί συζητείται η συμβολή των ήχων και του ακούσματος στην εμφύχωση των πολιτισμικών και κοινωνικών πρακτικών στα περιβάλλοντα της ύστερης νεωτερικότητας. Η συμβολή αυτή είναι ιδιαίτερη στον χαρακτήρα όσο και τη σημασία της, διότι το ακουστικό περιβάλλον συγκροτεί τελεστικές πραγματικότητες σε ατομικό-συλλογικό επίπεδο, οι οποίες ενδημούν αλλά και υπερβαίνουν τη λογική της υπερφορτωμένης οπτικής εμπειρίας και των συσχετιζόμενων κοινωνικο-πολιτισμικών μορφωμάτων της νεωτερικότητας. Προσεγγίζοντας, αρχικά, την ακουστική αίσθηση του χώρου, του χρόνου και του σώματος, διακρίνουμε ότι η κοινωνική, πολιτισμική και επικοινωνιακή σημασία του ήχου μπορεί να κατανοηθεί καλύτερα με όρους κομβικών σημείων μεταστοιχείωσης της 'κάψουλας' σε 'πλημμυρίδα' πληροφοριών, αισθήσεων και εμπειριών και αντίστροφα, παρά με όρους διασύνδεσης δύο μερών με ένα 'κανάλι' ή μια 'λεωφόρο' ροής πληροφοριών. Η ιδιότυπη αυτή οργάνωση και οι μεταβολές της ακουστικής εμπειρίας συζητούνται αναφορικά με α) την ηλεκτροακουστική τεχνολογία, η οποία ενισχύει την εξαντικεμένιση (objectification) και ταυτόχρονα τη διάχυση των ήχων, β) την τηλεόραση,

* Σχέδιο της μελέτης αυτής παρουσιάστηκε στο άτυπο μεταπτυχιακό σεμινάριο 'Πολιτική Κοινωνιολογία και Συγκριτική Πολιτική Ανάλυση' του Παντείου Πανεπιστημίου. Ο συγγραφέας ευχαριστεί τον διευθύνοντα Καθηγητή κ. Ηλία Κατσούλη και τα μέλη του σεμιναρίου για τις πολύτιμες επισημάνσεις τους. Ιδιαίτερα ευχαριστεί τον Καθηγητή κ. Νίκο Δεμερτζή, τα σχόλια και οι υποδείξεις του οποίου συνέβαλαν σημαντικά στη διαμόρφωση της παρούσης μελέτης.

** Διδάκτωρ πολιτικής επικοινωνίας, διδάσκων Πανεπιστημίου του Αιγαίου.

η οποία οργανώνει, σε σημαντικό βαθμό, την εικόνα σύμφωνα με την ψυχοδυναμική της ακουστικής/προφορικής εμπειρίας και αντίστροφα τον ήχο με βάση την οπτική λογική της κατάκτησης και της διαιρετότητας, γ) τη συνεργία φωνοκεντρισμού και τεχνοκεντρισμού στην τέλεση της πολιτισμικής πράξης, με παραδείγματα από τη ρομαντική μουσική του 19ου αιώνα, τους πειραματισμούς του John Cage και τη *gave* κουλτούρα και δ) τη διεπαφή (interface) ανθρώπου και τεχνολογίας, όπως αυτή επιτελείται στις ηχητικές παραστάσεις κυβερνοοργανισμών (cyborgs).

Ακουσματική εμπειρία και επικοινωνία

Ο όρος 'ακουσματικός' αναφέρεται στην εμπειρία προσλαμβανόμενων ήχων που έχουν αποσπαστεί από την πρωτογενή, οπτική πηγή, την αιτία και το περιβάλλον τους. Έλκει την καταγωγή του από ένα στάδιο μύησης στην πυθαγόρεια φιλοσοφία, κατά το οποίο ο Πυθαγόρας δίδασσε στους, υποβαλλόμενους σε αλαλία, μαθητές, ευρισκόμενος πίσω από ένα αδιαφανές παραπέτασμα. Με την οπτική απόκρυψη του ομιλητή και τη συνακόλουθη προσοχή στον καθαυτό ήχο, ο Πυθαγόρας αποσκοπούσε στην ενεργοποίηση των ανεξιχνίαστων διεργασιών της ανθρώπινης ψυχής, οι οποίες, πίστευε, συν-κινούνται με τις δυνάμεις του Κόσμου. Η αντίληψη για τον ακουσματικό ήχο ως εκμαίευση της 'Αρμονίας των Σφαιρών' απαντάται και στα πατερικά κείμενα, που καθορίζουν τον ήχο ως απόηχο της Θείας Φωνής του Δημιουργού, η οποία, μέσω της σιωπής του κατηχούμενου, δύναται να ενηχήσει καθαρότερα και να απολυτρώσει την ανθρώπινη ψυχή από τους 'αλλότριους' ήχους του σώματος και της επίγειας ζωής. Κατά τη νεώτερη δυτική ιστορία, και ιδιαίτερα με την ανάπτυξη των διαδικασιών του πολιτισμού και της εκκοσμίκευσης, η ιδέα αυτή για τον ήχο ως άυλο και ασώματο πνεύμα ενσαρκώνεται στον εγκόσμιο Δημιουργό, τον Συγγραφέα ή τον Μουσικό, αναπληρώνεται από τη γραμματική και τη μουσική σημειογραφία, η δε νοηματοδότησή του εστιάζεται στο αντί της σκέψης και την εκφορά του Ορθού Λόγου. Στα μέσα περίπου του 20ού αιώνα, ο Pierre Schaeffer, μουσικός, τεχνικός και πρωτοπόρος του ρεύματος της 'συγκεκριμένης μουσικής' (*musique concrete*), υποστηρίζει ότι η ακουστική/μουσική εμπειρία είναι από τη φύση της ακουσματική και, πειραματιζόμενος με τις δυνατότητες της ηλεκτροακουστικής τεχνολογίας της εποχής του, μετατοπίζει το ενδιαφέρον από την ουσιοκρατική ποιότητα στις σχεσιακές δυναμικές του ήχου.

Αρχικά, η εφεύρεση του φωνογράφου στα τέλη του 19ου αιώνα και η μετέπειτα καθιέρωση της ηλεκτροακουστικής τεχνολογίας φαίνεται να εναρ-

μονίζονται με το ιδεολόγημα αποκάλυψης της μυστικής, αναλλοίωτης και πρωταρχικής ουσίας του εγκόσμιου ήχου. Η αντίληψη αυτή πραγματώνεται μέσα από τις διαδικασίες αφαίρεσης του ήχου από το σώμα, την κοινωνία και το περιβάλλον, την επεξεργασία του με όρους υψηλής πιστότητας (high fidelity) και την επαναπλαισίωσή του στους ίδιους ή σε άλλους χώρους, χρόνους και σώματα. Με την πάροδο του χρόνου και ιδιαίτερα με την ανάπτυξη της πειραματικής μουσικής, της δημοφιλούς κουλτούρας και, πιο πρόσφατα, της ψηφιακής τεχνολογίας, γίνεται ολοένα και πιο φανερό ότι οι δυναμικές της ηλεκτροακουστικής τεχνολογίας δεν εξαντλούνται στην αληθοφανέστερη δυνατή αναπαράσταση και προσομοίωση των φυσικών και ανθρωπογενών ήχων, αλλά καθιστούν δυνατή την εκ νέου σύνθεση του ήχου, του σχεδιασμού του ακουστικού χώρου και των συνειρμικών διασυνδέσεων της ακουστικής εμπειρίας. Η πληθώρα ring tones των κινητών τηλεφώνων, η αναπλήρωση της 'ατμοσφαιρικής' και διακριτικής μουσικής παρασηκηνίου (Muzak)¹ από τη δημοφιλή μουσική στο ακουστικό προσκήνιο των εμπορικών καταστημάτων και οι τηλεοπτικές κραυγές σε ένταση ανάλογη μιας φιλικής κουβέντας είναι μερικές μόνο από τις πολυάριθμες περιπτώσεις της σύγχρονης ακουσματικής εμπειρίας. Αποκομμένοι από το γενεσιουργό αίτιο, σώμα και περιβάλλον, οι ήχοι υπόκεινται σε αλλεπάλληλες διαμεσολαβήσεις και μεταμορφώσεις, καθιστώντας τα πολύβουνα περιβάλλοντα της καθημερινής ζωής πανταχόθεν αναπόδραστο πεδίο οργάνωσης της ανθρώπινης αντίληψης και των κοινωνικών σχέσεων.

Η ιδιότυπη αυτή μορφή πολιτισμικής-ακουστικής επικοινωνίας, η οποία αναπτύσσεται κυρίως από τη σύμμιξη αισθητικών αξιολογήσεων και αισθητηριακών προσλήψεων, επιστημονικών και τεχνολογικών επιτευγμάτων, εθιμικών πρακτικών και ανακατασκευών της ανθρώπινης ταυτότητας, ριζοσπαστικοποιεί την ακουσματική εμπειρία μέσα από τη διάνοιξη του μονολογικού, αφαιρετικού και κατηγορικού χαρακτήρα της στον αποκλεισμένο ή απρόσιτο ήχο του άλλου. Έτσι, η Πυθαγόρεια Αρμονία των ρητών αριθμών δεν μπορεί πια να παραβλέπει την ουσιώδη σημασία των ασύμμετρων αριθμών και σχέσεων, ο Λόγος του Θεού κοινωνείται και προσαρμόζεται στον λόγο (discourse) των εγκόσμιων μέσω επικοινωνίας και η μέχρι πρότινος ηχομονωμένη από τους θορύβους μουσική πράξη ενσωματώνεται και ενσωματώνει, στο στάδιο της δημιουργίας και της πρόσληψης, το ακουστικό τοπίο των καθημερινών πρακτικών και τελετουργιών. Διανογόμενο στην περιηχούμενη πολυπλοκότητα του καθημερινού ακουστικού βιώματος, ο ήχος δεν συνιστά μονάχα απόληξη της γενεσιουργής αρχής των πραγμάτων αλλά πο-

λιτισμικό σχηματισμό (figuration) των αλληλεξαρτώμενων διεργασιών δόμησης της πραγματικότητας.

Έτσι, η ακρόαση δεν συνιστά απλώς επακόλουθη και εν πολλοίς επιφαινώμενη διαδικασία απο- και επανα-κωδικοποίησης ενός ήδη διαμορφωμένου μηνύματος, στο πλαίσιο ενός δυαδικού συστήματος επικοινωνίας, αλλά διαρκής διεργασία απρόβλεπτης ενεργοποίησης του ακροατή και του δυναμικού χαρακτήρα της κοινωνικής οργάνωσης. Με άλλα λόγια, το άκουσμα δεν υπόκειται μόνο στη δύναμη του πομπού, στη γραμματική του Μέσου ή την αντιληπτική ικανότητα του ακροατή, αλλά συναρθρώνει τη δυναμική των διαρκώς μεταβαλλόμενων σχέσεων που αναπτύσσουν όλα τα παλλόμενα στοιχεία της επικοινωνιακής διεργασίας (πηγή, μέσο, δέκτης, χωροταξία, γνωστικά σχήματα, σώματα, φυσικά στοιχεία και επεξεργασμένα υλικά, εκούσια και ακούσια μνήμη, άλλοι ήχοι, κ.ά.) στο συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Πέρα λοιπόν από τις αφαιρέσεις της μονολογικής αιτιότητας και της γραμμικής συνέχειας, το άκουσμα δεν είναι μόνο η αίσθηση της πράξης αλλά κυρίως μια πρακτική αίσθηση (sens pratique). Μια μορφή *έξης* (habitus) α la Bourdieu (2002: 214-22) ή *δομής του αισθάνεσθαι* (structure of feeling) σύμφωνα με τον Williams (1994: 325-35), η οποία συγχρωτίζοντας την ατομική και συλλογική συνείδηση με τις μη έλλογα εγνωσμένες εσχαιές τους, κινητοποιεί πολύτροπες ζεύξεις και διαζεύξεις του ανθρώπου και της κοινωνίας, τόσο στις εσωτερικές και μεταξύ τους σχέσεις όσο και στις σχέσεις που αναπτύσσονται με τη φύση.

Το άκουσμα συνιστά δυναμική διεπαφή (interface) της ταυτότητας με τη διαφορά, δυναμική ομοιοστασία του Ενός με τα Πολλά, αλληλοένθεση και μεταστοιχείωση της ενότητας και της πολλαπλότητας. Και αυτό γιατί η ακρόαση είναι πάντα κεντροδοτική εμπειρία, αφού ο ακροατής μορφοποιεί, κατά τρόπο μοναδικό και απροσπέλαστο, το κέντρο του ακουστικού του κόσμου (Ong 1997: 101). Ταυτόχρονα, όμως, το κέντρο αυτό είναι πορώδες γιατί ο ακουστός ήχος προϋποθέτει και εξαρτάται, φέρει και μετασχηματίζει τον περιβάλλοντα χώρο, την κοινωνική οργάνωση και τις τεχνολογίες διαμεσολάβησης. Ο ήχος ενώνει χωρίς να εξισώνει, να διευθετεί ή να συμμορφώνει τους ακροατές σε ένα προδιατεταγμένο Όλο. Με αυτή την έννοια, το άκουσμα διακρίνεται τόσο από την εγωκεντρική, σολιψιστική αίσθηση του 'είναι όλα μέσα στο κεφάλι σου' όσο και από τη μηχανιστική ενεργοποίηση των κοινωνικών εγγραφών στο επίπεδο της κατηγορικής σκέψης, της δοσμένης ταυτότητας και της θεσμικής παγίωσης. Ως βιωματική πρακτική και ενσώματη εκφορά της κοινωνικής ζωής, το άκουσμα κυλάει στο χείλος της

απόφρασης και του κανόνα και με αυτήν την έννοια, όπως έχει συζητήσει ο Attali (1991), εγγράφει διαρκώς και άμεσα τόσο τις υφιστάμενες κοινωνικές σχέσεις και ιεραρχίες όσο και τις επικείμενες συγκρούσεις και αλλαγές τους, προτού αυτές συγκροτηθούν σε συνειδησιακό, υλικό και θεσμικό επίπεδο.

Μέσα σε αυτές τις συνθήκες των συνεχών αλληλεπιδράσεων και των φευγαλέων αλλαγών, το άκουσμα δεν μπορεί πλέον να προσεγγίζεται αποκλειστικά ως αποχρώσα ή παραλλάσσουσα συνέπεια (effect) ενός, λίγο έως πολύ, κλειστού συστήματος μετάδοσης πληροφοριών· αντίληψη που καθιερώθηκε από τα μοντέλα 'μεταφοράς ενέργειας' (energy-transfer) των φυσικών επιστημών (Truax 2001) και του 'διαβιβαστικού μοντέλου' (message-transmission) των σπουδών επικοινωνίας (Carey 1992). Μια πολιτισμική θεώρηση για την ακουστική επικοινωνία εστιάζει αυτονόητα στην ακρόαση, μια και οι ήχοι δεν υπάρχουν από μόνοι τους αλλά εξαρτώνται από τους πρακτικούς τρόπους πρόσληψης και νοηματοδότησής τους. Η προσοχή στην ακρόαση ως ζώσα και δημιουργική διαδικασία, όμως, δεν τεκμηριώνει, έναν άκρατο εμπειρισμό και υποκειμενισμό ή, ανατρέχοντας στο πεδίο των πολιτισμικών σπουδών, τη θεωρητική νομιμοποίηση του ακροατή- καταναλωτή σε δημιουργό των ήχων². Η 'απούλοποίηση' (de-materialisation) του πρωτογενούς πομπού στην ακουσματική εμπειρία δεν οδηγεί στην πραξολογική επικυριαρχία του ακροατή στη νευτώνεια πλάστιγγα επικοινωνίας μεταξύ πομπού και δέκτη, αλλά αναδεικνύει το άκουσμα ως αδιόρατο και αβαρή τόπο πολλαπλών ενεργούμενων και ενεργημάτων, συναντήσεων και αποσπάσεων, που διεμβολίζει τις σαφείς διακρίσεις μεταξύ του πομπού και του δέκτη, του 'εδώ' και του 'εκεί', του ηχοδοτικού ή ακουστικού υποκειμένου έναντι του ηχητικού αντικειμένου. Έτσι, στο πλαίσιο της ανάπτυξης των διεργασιών νεωτερίκευσης, η ακουσ(μα)τική επικοινωνία διακρίνεται από τη λογική της ολοένα ταχύτερης μεταφοράς στο 'διάυλο', το 'κανάλι' ή τη 'λεωφόρο' της πληροφορίας. Καταδύομενη στο συνειδησιακό υπόστρωμα του ακροατή και ταυτόχρονα αναδυόμενη στον περιβάλλοντα κόσμο, προσιδιάζει περισσότερο στους χρόνους της εισπνοής και της εκπνοής, αναστρέφοντας διαρκώς την ανθρώπινη εμπειρία από 'κάψουλα' σε 'πλημμυρίδα' πληροφοριών, σχέψεων και αισθήσεων.

Ήχος, νεωτερικότητα και το έργο του Walter Ong

Η ανάπτυξη του νεότερου δυτικού πολιτισμού είναι συνυφασμένη με την επικυριαρχία της όρασης στη μετα-αναγεννησιακή ιεραρχία των αισθήσεων

και την κεντροθέτηση της εικόνας στη σχηματοποίηση της ανθρώπινης αντίληψης και της κοινωνικής οργάνωσης. Κατά την προσπάθεια των σχηματιζόμενων νεωτερικών κοινωνιών να απεγκλωβιστούν από τις παραδοσιακές, περιστασιολογικές και αποκεντρωμένες δομές της φεουδαρχίας καθώς και από το συνονθύλευμα παγανιστικών δοξασιών με τα εκκλησιαστικά δόγματα του Μεσαίωνα, ο οπτικοκεντρισμός λειτουργεί ως πλατφόρμα οριοθέτησης, ελέγχου και κίνησης των σχημάτων πίστης στον ανθρωποκεντρισμό και στη μεσσιανική αποστολή αστικού πολιτισμού. Προς αυτήν την κατεύθυνση, η πραγματικότητα ταυτίζεται με την ορατότητα, η οποία δεν ευνοεί απλώς τη σταθεροποίηση και την ταξινόμηση αλλά κυρίως τη λελογοισμένη πρόοδο της επιστημονικής γνώσης, των θεσμικών μορφωμάτων και των κοινωνικών προτύπων, στο πλαίσιο του μονογραμμικού εξελικτικισμού. Με άλλα λόγια, ο παραδοσιακός οπτικοκεντρισμός δεν διευκολύνει μονάχα μιαν αυθαίρετη ή αφαιρετική αναπαράσταση της πραγματικότητας, αλλά κυρίως προάγει τη συστηματική καλλιέργεια των δυνατοτήτων που εγκλείονται σε αυτήν.

Ωστόσο, αν οι οπτικές διευθετήσεις της προοπτικής, της εστίασης, της διαιρετότητας και της πλαισιοθέτησης προήγαγαν τον αντικειμενισμό, την αφαίρεση, την ανάλυση και τον ατομικισμό ως θεμελιακές δομές οργάνωσης της νεωτερικότητας και της βιομηχανικής κοινωνίας, τότε τα φαινόμενα-διεργασίες που χαρακτηρίζουν τα περιβάλλοντα της ύστερης νεωτερικότητας, όπως αυτά της ρευστοποίησης των οριοθετήσεων, της διάχυτης κινητικότητας, της άμεσης και διαδραστικής επικοινωνίας, της σύμμιξης του φαντασιακού με το πραγματικό και της εξατομικευμένης αίσθησης του κοινοτικού, προσιδιάζουν περισσότερο σε μια ηχητικού/ακουστικού τύπου αντίληψη των πολλαπλών πραγματικότητων που αλληλοδιεισδύουν και βρίσκονται σε διαρκή μετάβαση.

Η παραπάνω υπόθεση παραπέμπει, σ' ένα βαθμό, στο έργο του Ong *Προφορικότητα και Εγγράμματος* και ιδιαίτερα σε αυτό που ονομάζει 'δευτερογενή προφορικότητα' (secondary orality). Συγκεκριμένα ο Ong διακρίνει δύο μεγάλα ιστορικά στάδια στην εξέλιξη της ανθρώπινης γνώσης και της κοινωνικής οργάνωσης: τους πρωταρχικά προφορικούς, μη εγγράμματους πολιτισμούς και τους εγγράμματος/τυπογραφικούς πολιτισμούς. Με την ανάπτυξη ιδιαίτερα της ηλεκτρονικής τεχνολογίας, ο Ong (1997: 193-7) υποστηρίζει ότι η ανθρώπινη εμπειρία σχηματίζεται μέσα από τη μίξη του άμεσου, δυναμικού και κοινοτικού χαρακτήρα των προφορικών πολιτισμών με την αναλυτική, κριτική και εξατομικευμένη εσωτερικότητα της εγγράμματης συνείδησης. Στο πλαίσιο αυτό της δευτερογενούς προφορικότητας, η

ενθάρρυνση της εξωστρέφειας, της αυθορμησίας και της κοινοτικής αίσθησης δεν εκκινούν από έλλειψη εναλλακτικής λύσης, όπως στην περίπτωση των πρωταρχικά προφορικών πολιτισμών, αλλά από ενσυνείδητες επιλογές και προγραμματισμούς που κληροδοτούνται και μεταλλάσσουν την εγγράμματη/τυπογραφική παράδοση και σκέψη.

Η μελέτη του Ong, και ιδιαίτερα οι αναλύσεις για τον τελεστικό και συμβαντικό ψυχοδυναμισμό της προφορικότητας, είναι ουσιαστικής σημασίας στην προσπάθεια άρθρωσης μιας κοινωνικής και πολιτισμικής μελέτης του ήχου. Κατά την επίκλησή της, ωστόσο, ο μελετητής οφείλει να προσέξει τρία, κατά τη γνώμη μας, κείρια ζητήματα. Το πρώτο αφορά τις 'εξω-τεχνολογικές' διεργασίες συγκρότησης της τεχνολογίας και του κοινωνικού. Υποδειγματική εφαρμογή της θεωρίας του Μέσου (Medium Theory)³, η μελέτη του Ong τείνει να εκλαμβάνει την εκτεχνολογισμένη διαμεσολάβηση ως δεσπόζον, αυτόνομο και αυτόματο φορέα οργάνωσης της γνώσης, της σκέψης και της εμπειρίας του ανθρώπου. Ωστόσο, η δυναμική της οπτικοκεντρικής εκτεχνολόγησης δεν συνιστά τη μοναδική αιτία των κοινωνικών και πολιτισμικών αλλαγών, αλλά είναι αλληλένδετη με συγκεκριμένες ιστορικές, κοινωνικές και οικονομικές διεργασίες⁴ όσο και με 'τεχνολογίες' της καθημερινής επιβίωσης, ταυτότητας και κοινωνικοποίησης (όπως η περιέργεια, ο φόβος, η ορμή, η οικειοποίηση, η επιθετικότητα, η εναίσθηση, κ.ά.).

Το δεύτερο σχετίζεται με την ανθρωποκεντρική διάσταση της ακουστικής επικοινωνίας. Εστιάζοντας αποκλειστικά στην ανθρωπομετρική ομιλία και τις προεκτάσεις της (τυπογραφικό κείμενο, ηλεκτρονικό υπερ-κείμενο), ο Ong παραβλέπει την ηχογόνο σύνδεση του ανθρώπου με το περιβάλλον του τόσο μέσω της μουσικής, η οποία οργανώνει τη διεύρυνση της ανθρώπινης ύπαρξης στα όρια του ανθρωπομορφικού με το 'φυσικό' όσο και μέσω του ηχοτοπίου (soundscape). Το τελευταίο αναφέρεται στην πανταχόθεν παρουσία εξηλεκτρισμένων ακουσματικών ήχων και την αυξανόμενη αντίληψη του ήχου ως περιβάλλοντος, που περιπλέκουν τα όρια της ανθρωπίνης και ανθρωπογενούς με τη φυσική ηχοδυναμική. Σύμφωνα με τον Truax (2001: 49-56, 156-8), το ηχοτοπίο συσσωματώνει, στις μέρες μας, την ομιλία και τη μουσική, οι οποίες αποτελούσαν τα μέχρι πρότινος δεσπόζοντα, περισσότερο συνεκτικά και ευκολότερα αναγνωρίσιμα, συστήματα ακουστικής επικοινωνίας. Παρά τις δομολειτουργικές εμμονές του Truax, η έννοια του ηχοτοπίου είναι ιδιαίτερα σημαντική και χρήζει περαιτέρω συζήτησης, στον βαθμό που σχηματοποιεί τη ρευστή, πολύπλοκη και απρόβλεπτη όσωση ανθρώπου και

περιβάλλοντος, πέρα από τις αξιακές διαζεύξεις του πολιτισμικού versus φυσικού και του υποκειμένου versus αντικειμένου.

Το τρίτο ζήτημα αφορά το μονοσήμαντο χαρακτήρα των θεωρήσεων για τον οπτικοκεντρισμό και των θεωριών του 'Μεγάλου Χάσματος' (Great Divide)⁵ μεταξύ των προφορικών/ακουστικών και εγγράμματων/οπτικών πολιτισμών, τις οποίες, εν πολλοίς, ασπάζεται και αναπτύσσει περαιτέρω ο Ong. Και αυτό γιατί, ο οπτικοκεντρισμός δεν δημιουργείται αφ' εαυτού αλλά απορρέει από ιστορικές διεργασίες διαχωρισμού των αισθήσεων και αποσύνδεσης της σκέψης και του συναισθήματος από την πράξη.⁶ Επιπρόσθετα, η κεντροθέτηση του οπτικού δεν συντελεί μόνο στον ετεροπροσδιορισμό των αισθήσεων της 'περιφέρειας' (δούναι) αλλά και στη μετάλλαξη του ίδιου του 'κέντρου' από αυτές (λαβείν). Καθώς διερχόμαστε από το Διαφωτισμό στην εκβιομηχάνιση και από εκεί στη μεταμοντέρνα ή, κατά Mestrovic, μετασυναισθηματική κοινωνία (postemotional society), ο διαπιστευμένος στη συγκεκριμενοποίηση του αφηρημένου συναισθήματος (abstract emotion) οπτικοκεντρισμός αναπτύσσει πολλαπλά και 'αλληλοσυγκρούμενα' πρόσωπα, μέσα και από την εσωτερίκευση των ιδιαίτερων λογικών των άλλων αισθήσεων. Έτσι, η αναγωγή της όρασης σε κεντρικό φίλτρο της νεωτερικής εμπειρίας δεν συρρικνώνει μόνο την ακρόαση σε αίσθηση μονής κατεύθυνσης,⁷ αλλά στη ροή του χρόνου αμφισβητεί την ταύτιση του οπτικού με το αληθινό, μέσα και από τη συναισθητική επιμειξία του με τις ιδιότυπες λειτουργίες του ήχου και της ακοής.

Για παράδειγμα, η ενσάρκωση της νεωτερικότητας του 19ου αιώνα (modernite) στο πρόσωπο του πλάνητα (flaneur), ο οποίος τριγυρνώντας στους δρόμους και παρατηρώντας το πλήθος του Παρισιού, εξάγει το αιώνιο και το ιστορικό μέσα από το μεταβατικό, το φευγαλέο και το ενδεχόμενο (Baudelaire 1984: 50-1), δεν μετεξελίσσει απλώς την κυριαρχία του ανδρικού βλέμματος (male gaze), όπως συνήθως υποστηρίζεται, αλλά ενδορρηγνύει τις στέρρες, παραδοσιακές κατασκευές της νεωτερικότητας, μέσα από την ηχητικού τύπου οργάνωση της οπτικής αντίληψης. Ωστόσο, ο πλάνητας δεν προαναγγέλλει απλώς την υπερφόρτωση της οπτικής εμπειρίας στην εποχή της κινούμενης εικόνας και της κοινωνίας της θέασης. Στον βαθμό που αυτή διακρίνεται μεν από τον 'αυστηρό' οπτικοκεντρισμό της ανάγνωσης, αλλά συντηρεί την αλληλεπίδραση των αισθήσεων ως εσωτερική υπόθεση της κάθε αίσθησης ξεχωριστά, (επ' αυτού βλ. την παρακάτω συζήτηση για την οργάνωση της τηλεοπτικής εικόνας σύμφωνα με τη ψυχodynamική της ακουστικής/προφορικής εμπειρίας και τον σχεδιασμό του τηλεοπτικού ήχου με βάση

την οπτική λειτουργία της κατάτμησης και της διαιρετότητας), ο πλάνητας υπαινίσσεται τη διαλογική σχέση των αισθήσεων στην αφυπνιζόμενη ακούσια μνήμη, η οποία ενισχυμένη με την ανάγκη αμεσότερης σύνδεσης του συναισθήματος με την πράξη, συνιστά σημαίνουσα λογική οργάνωσης των πολιτισμικών πρακτικών στα περιβάλλοντα της ύστερης νεωτερικότητας.

Ως εκ τούτου, η πολιτισμική θεώρηση του ακουστικού περιβάλλοντος ως ουσιώδους πεδίου τέλεσης και κατανόησης της ανθρώπινης δραστηριότητας δεν αποσκοπεί στην ανατροπή της όρασης από την κορυφή μιας αναδιατασόμενης ιεραρχίας των αισθήσεων, πράγμα που θα ωθούσε τη σύγχρονη μετα-γουτεμβέργια εποχή πίσω στους προφορικούς/πρωτόγονους πολιτισμούς ή, υπό το νεωτερικό-οπτικό τρόπο σκέψης, θα περιόριζε την εμφανή πολυπλοκότητά της σε μια ατέρμονη, ελεύθερη από κάθε έρμα και αιτιότητα 'αναλυτικό-συνδυαστική' διεργασία συγκρότησης του κοινωνικού. Αλληλένδετη με τις μελέτες για την υπερανάπτυξη και μετάλλαξη των διεργασιών νεωτερικευσης, η πολιτισμική θεώρηση της ακουστικής επικοινωνίας έχει διπλό στόχο. Αφενός να αναδεικνύει τις διαδικασίες μονολογικής κατασκευής του ακούσιματος, οι οποίες, εγκλείοντας στον εσωτερικό πυρήνα του τις άλλες αισθήσεις, κυρίως αυτές της όρασης και της αφής, ευνοούν, ανάμεσα στα άλλα, τη συλλήβδην απόρριψη και τη ματαιοπνία για κάθε παρέμβαση στο δίκην υπερφυσικό ακουστικό περιβάλλον της καθημερινής ζωής με αποτέλεσμα την ατελεύτητη υπερφόρτωσή του. Αφετέρου να διερευνά σε αυτές τις συνθήκες την ιδιότητα του ακούσιματος να ενοποιεί τον ήχο με την ακουστική εμπειρία και να ενεργοποιεί τη διαλογική σχέση των αισθήσεων,⁸ επανασυνδέοντας δυναμικά την πράξη με τη σκέψη και το συναίσθημα, το άτομο με το κοινωνικό και φυσικό περιβάλλον σε ένα ποικιλόμορφο και μη προσνοησιμένο Όλο. Σε κάθε περίπτωση, η πολιτισμική μελέτη της ακουστικής επικοινωνίας επιχειρεί να αφουγκραστεί και να εκφράσει, παρά να αποδείξει και να οριοθετήσει, τις εντάσεις, τα όρια και τους μετασχηματισμούς των αντιληπτικών διεργασιών, των πρακτικών διαμεσολάβησης και της δύναμης (power) ως συμπλέγματα (clusters) προσωπικής αυτενέργειας, θεσμικής εξουσίας και ευρύτερων κοινωνικών πρακτικών.

Σώμα, χρόνος, χώρος

Με βάση τα προηγούμενα, η σημασία των μουσικών ήχων δεν μπορεί να συζητηθεί αναφορικά μόνο με ένα προσνοησιμένο μετρικό και τονικό σύστημα, όπως, παρόμοια, η σημασία του φωνούμενου λεξιλογίου δεν βρισκε-

ται πολλές φορές στον ετυμολογικό προσδιορισμό, δηλαδή στο *τι* λέγεται αλλά στο *πώς* λέγεται. Η ανθρώπινη ομιλία, μια μουσική σύνθεση ή το αστικό ηχοτοπίο δεν συνιστούν απλώς κειμενικές διαμεσολαβήσεις αλλά ηχογόνες τελέσεις συναισθημάτων, ιδεών, αξιών και κανόνων. Με άλλα λόγια, η επικοινωνιακή σημασία του ακουστού ήχου δεν περιορίζεται μόνο στην περιγραφή, αναπαράσταση και σημειοδότηση, λόγου χάριν, της έντασης, της χαράς ή της εξουσίας, αλλά έγκειται εξίσου, αν όχι καταρχήν, στο ότι ο ήχος είναι έντονος, δημιουργεί ευχαρίστηση και καταπιέζει. Η σύμπτωση αλλά όχι απαραίτητα ταύτιση των δύο αυτών διεργασιών δημιουργεί την ανάγκη της ουσιαστικότερης μελέτης της φυσιολογίας του ήχου και συνακόλουθα της διεύρυνσης των οργανικών διεργασιών της ακουστικής αντίληψης και της ηχογένεσης.

Το ενδιαφέρον για τη φυσιολογία, δηλαδή την υλικότητα (materiality) του ακουστού ήχου δεν συνιστά παλινδρομήση σε ένα προ-γλωσσικό και προ-κοινωνικό στάδιο, ούτε προκρίνει, αυτήν τη φορά, την ύλη έναντι της ουσίας, τη μορφή έναντι του περιεχομένου. Όπως προείπαμε, ο ακουστός ήχος είναι πρακτική αίσθηση και με αυτή την έννοια ενεργοποιεί και ταυτόχρονα συναρθρώνει ένα σύνολο απτών λειτουργιών του ζώντος σώματος, ατομικού και κοινωνικού, προτού η συνάρθρωση αυτή αποτιμηθεί και ρυθμιστεί σύμφωνα με τους ισχύοντες ή ενσυνείδητα επιθυμητούς κώδικες και συμβάσεις. Για παράδειγμα, η φωνή δεν συνιστά απλώς εφαρμογή γραμματικών και συντακτικών κανόνων που διεκπεραιώνεται από την κατά Denes & Pinson (1993) 'ομιλιακή αλυσίδα' (speech chain), δηλαδή τη μηχανιστική και γραμμική λειτουργία των προσηκόντων οργάνων, (πνεύμονες, χορδές, στοματική κοιλότητα) ως μεταφορέων και απολήξεων των σημάτων του εγκεφάλου. Εκφέρει, περισσότερο, τη σύνολη ενέργεια του παλλόμενου σώματος, του περιπλοκου αυτού ηχητικού οργάνου που ακούει, εγγράφει, μεταβολίζει και εκπέμπει ταυτόχρονα. Η φωνή συναρτά και μετασχηματίζει ένα σύμπλεγμα οργανικών λειτουργιών το οποίο δομεί και δομείται και από την υποκειμενική και βιωματική διάσταση της κοινωνικής ζωής του ομιλητή. Υποδειγματικό και ανυπέρβλητο πεδίο πολλαπλών φωνομένων και φωνημάτων, το ανθρώπινο σώμα ενοφθαλμίζει τα άμεσα δεδομένα του βιώματος, του ενεστώτος χρόνου και του προσκείμενου τόπου, στη συλλογική εμπειρία και στο βάθος του χρόνου και του χώρου, όπως και αντίστροφα. Για να κατανοήσουμε όμως καλύτερα την ιδιότητα συστολής και διαστολής του σώματος, τη δυναμική μεταστοιχείωσή του από κάψουλα σε πλημμυρίδα και αντίστροφα, θα αναφερθούμε συνοπτικά στην ιδιότυπη οργάνωση του ακουστικού χρόνου

και χώρου, η οποία διακρίνεται από τη λογική της ωρολόγιας και χαρτογραφικής μετρονομίας, μια λογική που οριοθέτησε επίσης το σώμα σε χειραγωγίσιμο και επιχειρησιακό αντικείμενο του πνεύματος-υποκειμένου.

Το άκουσμα της φωνής του συνομιλητή μας, μιας μουσικής σύνθεσης ή του διερχόμενου αυτοκινήτου δεν είναι απλώς παράγωγο ενός αντικειμενικού συστήματος χρονόμετρησης –αυτή προηγείται ή έπεται αυτού–, αλλά είναι το εν ενεργεία προϊόν εμπύχωσης του παρόντος χρόνου, το οποίο, κατά τον Levi-Strauss (1994), επενεργεί ταυτόχρονα στον αρχέγονο σπλαχνικό χρόνο της φυσιολογίας του ακροατή. Με άλλα λόγια, το ηχητικό συμβάν τελείται μόνο μέσα από τις εξελισσόμενες κάθε φορά συνθήκες της στιγμιαίας ανάπτυξης και εξασθένησής του, ταυτόχρονα όμως φέρει ίχνη και προμηνύματα μιας ρέουσας ακολουθίας. Για παράδειγμα, δεν μπορούμε να προφέρουμε/ακούσουμε τη λέξη ‘τώρα’ μονομιάς: το ‘τω’ πρέπει να εξαφανιστεί για να ακολουθήσει το ‘ρα’, το οποίο αφενός δεν καθορίζεται αιτιολογικά από το πρώτο, είναι όμως ανούσιο χωρίς τη συγκράτησή του ως γνωστικού σχήματος, και αφετέρου, δεν καθορίζει αιτιατά την επόμενη συλλαβή-ήχο, ωστόσο την προαναγγέλλει ως ενδεχόμενη. Επιπρόσθετα, το ‘ρα’ μπορεί να θεωρηθεί μεν ως ένας διακριτός ήχος-μονάδα, την ίδια στιγμή όμως είναι και σύμπλεγμα μικρο-ήχων, ενώ σε σχέση με το ‘τω’ συνιστά διαφορετικό όσο και παραλλαγμένο ήχο της ίδιας φωνής. Παρόμοια, η φωνή ενός μακροχρόνιου φίλου είναι ίδια και ταυτόχρονα διαφορετική με αυτήν που ακούγαμε πριν από δύο δεκαετίες, αφού αυτή εκφράζει άμεσα την παρούσα κατάσταση του και ταυτόχρονα είναι ‘φορτωμένη με το παρελθόν και εγκυμονεί το μέλλον’ της εξελισσόμενης ζωής του.

Οι ήχοι λοιπόν της ανθρώπινης φωνής, μιας κιθάρας ή της βροχής ανήκουν στον κόσμο του εφήμερου, του φευγαλέου και του ‘διαρκώς-νέου’, ταυτόχρονα όμως φέρουν το γνώριμο, το ‘παντοινά-ίδιο’ ή ανεπαίσθητα μεταβαλλόμενα. Με αυτήν την έννοια, ο ακουστός ήχος δεν συμμορφώνεται στον άδειο, ομογενοποιημένο και τετμημένο χρόνο της νεωτερικότητας, αλλά προσιδιάζει εγγενώς και ενδοσυσχετίζει τις δύο δεσπόζουσες υστερονεωτερικές εμπειρίες του χρόνου: τον στιγμιαίο (instantaneous) χρόνο της άμεσης απόκρισης, της αυτόματης σκέψης, της συνεχούς αλλαγής και της ακαριαίας μετακίνησης στο Διαδίκτυο από τη μία και από την άλλη τον σταλακτιτικό (glacial) χρόνο που φέρει όλα τα ίχνη της αργής αλλά διαρκώς εξελισσόμενης διάρκειας (duree) της ιστορίας του ανθρώπου, της κοινωνίας και της φύσης.⁹ Η ενδοσυσχέτιση των δύο αντιθετικών αυτών εμπειριών του χρόνου, δηλαδή της στιγμής που διαστέλλεται στην ιστορία και της ιστορίας που

συμπυκνώνεται στη στιγμή, προϋποθέτει και αναπτύσσεται μέσα από τη δυναμική αλληλενέργεια πολλών και ανόμοιων ρυθμών-χρόνων, η ιδιαιτερότητα των οποίων δεν προσαρμόζεται απαραίτητα σε ένα άξονα αμοιβαίων συγκλίσεων ή σε ένα προσχεδιασμένο σύστημα ντετερμινιστικών ακολουθιών.¹⁰ Πράγματι, το ηχητικό/ακουστικό περιβάλλον ενός δρόμου ή του σπιτιού μας συνιστά έναν αστερισμό διαρκών αλληλεπιδράσεων από ετερογενείς ήχους-διεπαφές της ενδημικής οργάνωσης των πηγών τους και του περιβάλλοντος αποδημίας τους.

Έτσι, η χαρακτηρισολογία του ακουστικού χώρου διακρίνεται από λογικές που παραπέμπουν στον πεπερασμένο οπτικό χώρο, όπως αυτές της ευταξίας και της προοπτικής, δίχως, όμως, να εξομοιώνεται με τη λογική μιας διδιάστατης, θρυμματισμένης, αθεμελίωτης και τελικά αδιαφοροποίητης επιφάνειας. Ο ακουστικός χώρος συνυπάρχει και διαποτίζει παρά καταλαμβάνει και εκτοπίζει, είναι διαπερατός παρά συμπαγής, κυμαινόμενος παρά σταθερός, ευπροσάρμοτος παρά άκαμπτος, πανταχόθεν κινούμενος παρά προσανατολισμένος. Με μία λέξη είναι 'σφαιρικός' αφού εντοπίζεται 'εδώ', διαχέεται όμως και εμπεριέχει πολλαπλά σημεία και διαστάσεις του χώρου. Ο ακουστικός χώρος αναδεικνύει την τοπολογία των διαφορών παρά διαφορικούς τοπισμούς. Έτσι, ένας δυνατός ήχος δεν κυριαρχεί σε έναν ασθενέστερο με τον ίδιο τρόπο που ένα αντικείμενο του προσκηνίου δεσπόζει στην οπτική μας θέα. Ακόμη και ένα λίγο έως πολύ προβλέψιμο ηχητικό περιβάλλον, όπως για παράδειγμα μια σχολική αίθουσα, συνιστά ένα δεσμό πολλαπλών ήχων προσκηνίου και παρασκηνίου, η εκτατική ανισότητα των οποίων δηλώνει περισσότερο διαρκώς μεταβαλλόμενες σχέσεις διεισδύσεων, επικαλύψεων και εξουδετερώσεων, παρά σταθερή εδραίωση προκαθορισμένων ιεραρχιών και επακόλουθα συγκρουσιακές ανατροπές υπέρ του ενός ή του άλλου.

Ο ήχος εκφέρει τη δράση του παλλόμενου χώρου και όχι κάποιο σχέδιο εκπόνησης, υλοποίησης ή εκτίμησης της δράσης, σύμφωνα με μια διδιάστατη χαρτογράφηση βουβών και ακίνητων αντικειμένων που ριζούν αποστάσεις και επιτρέπουν ενδιάμεσες διαδρομές και κτητικές περιχαρ ακώσεις. Αν ο ακουστικός χρόνος αποσπάται από την αυθαίρετη ομογενοποίησή του, φέροντας και διαστελλοντας την έγχρονη διάσταση της ανθρώπινης δραστηριότητας, η τέλεση της τελευταίας δεν μπορεί να αναπτυχθεί στο πλαίσιο της εξίσου αφαιρετικής καρτεσιανής γεωμετρίας. Ο ακουστός χώρος αίρει τον διαχωρισμό μεταξύ χώρου και χρόνου, ο οποίος μεταφράζει τον τελευταίο με όρους του πρώτου στην επιφάνεια της αμοιβαίας συρρίκνωσής τους, στο

βαθμό που αναπτύσσει μια διαφορετική λογική χωρικότητας (spatiality), αυτή τη φορά με όρους κίνησης παρά αλλαγής, εντάσεων παρά ταυτοτήτων.¹¹ Με άλλα λόγια, αν ο ηχητικός χρόνος είναι έγχωρος, προϋποθέτει δηλαδή ένα 'σώμα' πραγμάτωσης ή, καλύτερα, σώματα που αλληλεπιδρούν στον χώρο και με τον χώρο, ο ηχητικός χώρος, προκειμένου να μετ-εξελιχθεί αυτή η σχέση, δεν μπορεί παρά να είναι έγχρονος.¹² Ο ακουστός χώρος περιέχεται στο περιβάλλον που εγκλείεται στον ακουστό χώρο και αντίστροφα, το περιβάλλον περιέχεται στον ακουστό χώρο που εγκλείεται στο περιβάλλον. Αυτή η μοριοκλασματικού τύπου (fractal) χαρτογραφία του χώρου εγείρει ζητήματα απορροφήσεων και ανακλάσεων μαζί, επαναλήψεων και διαφορών, συνθέσεων και αποσυνθέσεων, σε μια μη συντεταγμένη ακολουθία σχέσεων, αφού οι διαδικασίες αφαίρεσης δεν καθορίζονται από τα έξω, τα πάνω ή τα κάτω, το πριν ή το μετά, αλλά συνιστούν εμμενές και κομβικό σημείο της μεταβατικότητας της ύλης-σώματος.

Παύση

Στο σημείο αυτό, θα μπορούσε να αντιταχθεί ότι η ακουστική εμπειρία της καθημερινής πραγματικότητας πόρρω απέχει από αυτήν τη μάλλον θεωρητική προσέγγιση για τη φύση του ήχου/ακούσματος. Πώς μπορούμε σήμερα να μιλάμε ουσιαστικά για την αυτενέργεια του ακουσ(μα)τικού ήχου, όταν με την ανάπτυξη της ηλεκτροακουστικής τεχνολογίας οι φευγαλέοι ήχοι 'παγώνουν', ελέγχονται, κατασκευάζονται και επαναλαμβάνονται με πρωτόγνωρη ευκολία και ακρίβεια; Όταν η Μουσική, η κατεξοχήν Τέχνη έκφρασης του άρρητου συναίσθηματος, έχει εκπέσει σε βασικό εργαλείο της οικονομίας των σημείων των μέσων μαζικής επικοινωνίας, της κουλτούρας της κατανάλωσης και του μετα-φορντικού τρόπου παραγωγής; Όταν η αναπόφευκτη και συχνά ανεξέλεγκτη έκθεση σε αλληπάληλα κύματα ανεπιθύμητων ήχων όχι μόνο περισπά την ακρόαση αλλά απευαισθητοποιεί και την ίδια την αισθητήρια λειτουργία της ακοής; Μήπως τελικά, στην προσπάθειά μας να περισώσουμε την ουμανιστική παράδοση, συγχέουμε το πλήρες νοήματος ευάρεστο ή δυσάρεστο συναίσθημα που γεννιέται από την προσηλωμένη ακρόαση με την αναπόδραστη έκθεση στο anything goes ακουστικό βίωμα;

Από ό,τι διαφαίνεται μέχρι στιγμής στο κείμενό μας, η απάντηση σ' αυτές τις εύλογες απορίες, είναι ναι, μπορούμε να μιλούμε και να ακούμε την υλικότητα του ήχου ως φορέα και εμψυχωτή της απρόβλεπτης δυνατότητας της ανθρώπινης πράξης. Και αυτό γιατί στα σύγχρονα περιβάλλοντα 'πολιτι-

σμικής απο-διαφοροποίησης',¹³ το 'όταν' και το 'μήπως' δεν περιορίζουν τις διαφορές σε ένα κλειστό, εν πολλοίς προβλέψιμο και καταγράψιμο σύστημα δράσης-αντίδρασης, όπως στο δεσπόζον μοντέλο του ερεθίσματος-αντίδρασης (stimulus-response) της παραδοσιακής ψυχοακουστικής (psychoacoustics), αλλά αντίθετα ενεργοποιούν μια πληθώρα εναλλακτικών, μη-προβλέψιμων ωστόσο, πολύπλοκα διαρθρωμένων δυναμικότητων (virtualities) που ενδημούν στον δυσπροσδιόριστο κοινό τόπο του 'εδώ' με το 'εκεί', του 'τώρα' με το 'άλλοτε'.¹⁴

Και αυτό γιατί με το άκουσμα συμμετέχουμε εκόντες-άκοντες στο παιχνίδι των αμφισημιών, της ενδοσυσχέτισης και της αποσυσχέτισης των 'αντιθέτων', όπως αυτών του 'μέσα' με το 'έξω', της ζωής με τον θάνατο, του πραγματικού με το φαντασιακό. Πράγματι, όταν μιλάμε ταυτόχρονα ακούμε τη φωνή μας ως ήχο του περιβάλλοντος, ενώ, αντίστροφα, προσλαμβάνουμε έναν εξωτερικό ήχο ως εσωτερική δόνηση του σώματός μας. Ο ακροατής είναι αποδέκτης, επεξεργαστής και πομπός μαζί του ηχητικού ερεθίσματος. Ο ήχος είναι ενεργούμενο και ενέργημα του ζώντος σώματος και της ζώσας εμπειρίας, το γεγονός όμως ότι ο ήχος υπάρχει μόνο καθώς εξαφανίζεται, υποδηλώνει ότι η ζωή δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς τον θάνατο, ή καλύτερα χωρίς μια μορφή αναιρέσης. Στον βαθμό όμως που η ακρόαση είναι πρακτική αίσθηση, και όχι απλώς αίσθηση της πράξης, ο αλληλομετασχηματισμός αυτός της ζωής με τον θάνατο, του ήχου με τη σιωπή, δεν αναφέρεται απλώς στα άμεσα δεδομένα του βιώματος και το βιταλισμό του σώματος, αλλά καθιστά ενδεχόμενη την απρόσμενη διακλάδωση και βίαια απόσπαση από αυτήν την ακολουθία. Το ότι ο ακουστός ήχος πληρούται και πληροί τον χρόνο του Τώρα (Jetztzeit) σημαίνει και την παρεϊσφρηση και στιγμιαία αποκρυστάλλωση ενός αστερισμού μνημονικών θραυσμάτων από την ακούσια μνήμη, τα οποία κείτονταν, μέχρι πρότινος, ανενεργά, κατακερματισμένα και μη αναγώγιμα.¹⁵ Η μνημική αυτή δυναμική του ακούσματος δεν αποκαλύπτεται εξ ουρανού αλλά καταδύεται και αναδύεται διαρκώς από την κοινωνικά δομημένη υλική κουλτούρα (Σερεμετάκη 1997) με όλη την προσωρινότητα, τη λήθη, τη διακινδύνευση και τη σιωπή¹⁶ που διακρίνει αυτή τη διεργασία. Μέσα από αυτή τη διαλεκτική σε ακινησία (dialectics at a standstill)¹⁷ σχηματίζεται μια υπαρκτή κατάσταση που διαπερνά μεν την εργαλειακά λελογισμένη οπτική πραγματικότητα, η οποία εξοστρακίζει και μυθοποιεί το φαντασιακό και το ασυνείδητο στο επέκεινα των κοινωνικών διεργασιών, ενισχύει όμως την οπτική ή καλύτερα τη συγκεκριμένη

(concrete) πραγματικότητα μέσα από την ενεργοποίηση των πολλαπλών και αδιόρατων διαστάσεών της.

Μην μπορώντας αφενός να απαρνηθεί και αφετέρου να ιδιοποιηθεί τον ήχο και τον Άλλο εντός του, ο ακροατής υπόκειται και την ίδια στιγμή είναι το υποκειμένο πολλαπλών και φευγαλέων συναντήσεων και αναχωρήσεων και με αυτόν τον τρόπο εκδιπλώνεται η δυναμική ομοιοστασία του έργου των ήχων, των ανθρώπων, της κοινωνίας και της φύσης. Το ζήτημα, λοιπόν, στην ακουσ(μα)τική επικοινωνία, ως δράση, γνωστικό αντικείμενο και θεωρία, αφορά κομβικά σημεία περασμάτων και μεταστοιχειώσεων, στα οποία ο ακροατής δεν συμφωνεί, διαφωνεί ή αποφαίνεται κριτικά, ως εάν να στέκεται είτε απέναντι είτε μέσα σε αυτά. Η ακουσματική εμπειρία εξυφίνεται με μια μορφή αφήγησης χωρίς αρχή, μέση και τέλος, δίχως ψυχολογικά, ηθικολογικά και πληροφοριακά βάρη προς φόρτωση, απαλλαγή ή εκλέπτυνση. Ο ακουσματικός ακροατής παραδίδεται στον ρυθμό της αφήγησης, βρίσκει απρόσμενες εισόδους ενδιαφέροντος που μετασχηματίζονται αναλλακτικά στη μνήμη και ζωογονούν τον δικό του διασταυρούμενο ρυθμό του ακούσματος. Και εδώ ακριβώς φωλιάζει η κοινωνική και πολιτική σημασία του ακούσματος, καθώς έχουμε περάσει από την αναλογική μετεγγραφή των 'διαφορετικότητων' της σπείρας του βινυλίου στην ψηφιακή ευπλασία ενός ανεξάντλητου φάσματος ήχων μέσω του ηλεκτρονικού υπολογιστή: όχι μόνο στη δυνατότητα της πειθήνιας υπαγωγής ή απόρριψης απόσπασης από αυτό που ακούγεται, αλλά και της σύνθεσης και τέλεσης αλληλοδιδουμένων πραγματικότητων ή με άλλα λόγια της απόρριψης ροής της ιστορικής συνέχειας.

Ο ηλεκτροακουσματικός ήχος ως οιονεί-αντικείμενο (quasi-object)

Με την εφεύρεση του φωνόγραφου και στη συνέχεια την καθιέρωση της ηλεκτροακουστικής τεχνολογίας εγγραφής, αποθήκευσης και (ανα)παραγωγής του ήχου, οι διεργασίες της πολιτισμικής ακουστικής και επικοινωνίας αναπτύσσονται, σε ένα μεγάλο βαθμό, γύρω από δύο αντιθετικές ωστόσο ενδοσχετιζόμενες κατευθύνσεις: από τη μία η εξαντικειμενίση (objectification) του ήχου διαρκώς συρρικνώνεται και από την άλλη διευρύνεται η ακουστική του ένταση και εμβέλεια. Η εξαντικειμενίση του ήχου αφορά καταρχήν την παγιόποιηση του φευγαλέου χρόνου και μη-ισομορφικού χώρου του ήχου σε αντικείμενα-συσκευές (Eisenberg 1988), τα οποία από τη μία διευκολύνουν την περαιτέρω πραγματοποίηση (reification) των ηχητικών σχέσεων σε εμπο-

ρεύματα-φετίχ στο πλαίσιο των πολιτιστικών βιομηχανιών και από την άλλη παρέχουν τη δυνατότητα ακριβολογικής επέμβασης στη μορφολογία του ηχητικού/μουσικού 'αντικειμένου', για καλλιτεχνικούς και επικοινωνιακούς σκοπούς. Οι διεργασίες εξαντικειμενίσης του ήχου συνιστούν, με μια έννοια, μετεξέλιξη των διαδικασιών αφαίρεσης του ήχου/μουσικής από το ανθρώπινο, κοινωνικό και φυσικό περιβάλλον και την ηχομονωμένη από αλλότριους ήχους μεταφορά τους στην αυτοαναφορική αίθουσα συναυλιών, στην ιδεοκρατική και σιωπηλή μουσική σημειογραφία και στην καρτεσιανή λογική της προσηλωμένης ακρόασης. Ταυτόχρονα με αυτήν την αντίληψη του ήχου/ακουσματος ως κάψουλας, η ηλεκτροακουστική τεχνολογία επιτείνει την εμπειρία του ήχου ως πλημμυρίδας αφού ενισχύει την ακουστότητα του ήχου (ενισχυτές, ηχεία, κ.λπ.) σε διεσπαρμένους τόπους και χρόνους. Οι διεργασίες επανένθεσης των εξαντικειμενευμένων ήχων σε ατομικά, κοινωνικά και φυσικά περιβάλλοντα δεν πολλαπλασιάζουν απλώς τις δομές αναπαράστασής τους, δηλαδή την οπτικοκεντρική ανάλυση και συσκευασία ήχων που έχουν αποσπασθεί από το οπτικό τους περιβάλλον, υποκαθιστώντας ή/και προσομοιώνοντας την αντικειμενική, φυσική και εξω-τεχνολογική Πραγματικότητα. Μάλλον ενισχύουν την πραγματικότητα μέσα από την ενεργοποίηση και τη διασταύρωση της πλανόδιας φαντασίας με τις πολιτισμικές πρακτικές και με την υλική κουλτούρα, εκδιπλώνοντας έτσι τη συνάντηση πολλαπλών πραγματικοτήτων σε μετάβαση. Ας συζητήσουμε, όμως, λίγο πιο αναλυτικά τα παραπάνω.

Φέρουσα στον γενετικό της κώδικα τη μακραίωνη ιδέα του φωνοκεντρισμού (phonocentrism), δηλαδή την αντίληψη για την ανθρώπινη φωνή ως πεμπτουσία του έρχατου Είναι, η ηλεκτροακουστική τεχνολογία προάγει τον αφηρημένο χαρακτήρα του ήχου μέσα από την καταρχήν υποκατάσταση του φωνούμενου σώματος, τη διαρκή συρρίκνωση της ηχητικής ύλης και την οπτική απόκρυψη των τρόπων ηχοδότησης.¹⁸ Ενισχύοντας λοιπόν το μύθευμα περί της άυλης και υπερβατικής φύσης του ήχου, η ηλεκτροακουστική τεχνολογία ιδιοποιείται, κατασκευάζει και αναπαράγει τον 'καθαυτό' ήχο ως αποκάλυψη της υπερκόσμιας και αιώνιας Φωνής του Δημιουργού, μέχρι πρότινος ακουστής μόνο από τους μύστες και ενσταλλαγμένης στην Τέχνη της Μουσικής. Καθώς αναπτύσσεται αυτή η ακουσματική ή, κατά τον Schafer (1969: 43-47), 'σχιζοφωνική' (schizophonic) λειτουργία, αυξάνει η ανάγκη αγκύρωσης των νοημάτων, όπως έχει συζητήσει ο Barthes (1988: 47), αυτή τη φορά μέσω του οπτικού, κύρια στο επίπεδο της προσομοίωσης της ανθρώπινης αυθεντικότητας (pop stars), της αισθητικοποίησης της συσκευασίας

(εξώφυλλα και ένθετα των cds) και της ευκρίνειας της πληροφορίας (υψηλή πιστότητα – high fidelity). Με αυτόν τον τρόπο, η ηλεκτροακουστική βιομηχανία υπαινίσσεται εκκωφαντικά τη μυθολογία του ήχου (της) μέσα από τον φετιχιστικό χαρακτήρα του εμπορεύματος και τις λειτουργίες της τυποποίησης, της ψευδο-εξατομίκευσης, του κατακερματισμού και της παλινδρομικής ακρόασης όπως ενδεδλεχώς έχει συζητήσει πρώτος ο Adorno (1997). Στο πλαίσιο της ψηφιακής τεχνολογίας, και πιο συγκεκριμένα της πλήρους πλέον αποϋλοποίησης του ήχου, της διαρκούς επεξεργασίας ηχητικών σχέσεων και της εξομοίωσης του μη-μουσικού με το μουσικό ήχο, η σκέψη του σημαντικού αυτού φιλοσόφου αποκατά τώρα μια νέα δυναμική καθώς η κριτική του ενάντια στη μαζική κουλτούρα και τον Διαφωτισμό διασταυρώνεται με την εναλλακτική θεώρησή του για την αυτονομία, τη ‘μη-ταυτότητα’ (non-identity) και την ‘αρνητική διαλεκτική’ (negative dialectics).

Η διασταύρωση αυτή εκκινεί από το γεγονός ότι στο πλαίσιο της ηλεκτροακουστικής επικοινωνίας, οι ‘γραφοκεντρικές’ διεργασίες εξαντικειμενίωσης του ήχου οργανώνονται γύρω από το σμίλευμα της ακουστότητας του ίδιου του ήχου και έτσι διακρίνονται από τις ιδεοκρατικές αφαιρέσεις της μουσικής σημειογραφίας, του σωστού χορδίσματος, της προδιατεταγμένης αρμονίας και της προσηλωμένης ακρόασης. Με άλλα λόγια, αναδεικνύεται η πολύπλοκη και πολύκροτη κινητικότητα του ηχητικού θραύσματος ως αστειρισμού ηχητικών σχέσεων, οι οποίες εκφράζονται συχνά με οπτικές μεταφορές, όπως αυτές των ρευστών όγκων, των μεταλλασσόμενων πυκνοτήτων, των ηχοχρωμάτων, κ.ά. Με την ανάπτυξη κυρίως των διαφόρων ρευμάτων της πειραματικής μουσικής από τα μέσα κυρίως του 20ού αιώνα, η εικαστική παρά κειμενική αυτή πρόσληψη και σύνθεση των ήχων οδηγεί στη διατύπωση νέων ‘λεξιλογίων’ και ‘αντικειμενιοτήτων’. Ιδιαίτερη θέση σ’ αυτό το στερέωμα κατέχει η εκτεταμένη επεξεργασία ηχογραφημένων φυσικών ήχων από τον Γάλλο τεχνικό και μουσικό Pierre Schaeffer (1966) ο οποίος συγκροτεί μια τυπολογία ‘ηχητικών αντικειμένων’ (objet sonore) και θεμελιώνει το ρεύμα της ‘συγκεκριμένης μουσικής’, μυθολογικής ρίζας της ηλεκτροακουστικής εμπειρίας καθώς αυτή μετέρχεται από το collage αναλογικών μαγνητοταινιών στις μεταλλάξεις ψηφιοποιημένων ή ψηφιακών ήχων.¹⁹ Στο σημείο αυτό θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι στο πλαίσιο της εν λόγω μουσικής, ο όρος ‘συγκεκριμένο’ δεν σημαίνει επιστροφή στους φυσικούς ήχους και την ακουστική εμπειρία του ‘αυθεντικού’, αλλά, αντίθετα, εκφράζει την πλήρη αυτονόμησή τους από κάθε ιδέα ευανάγνωστης αναφορικότητας και αναπαράστασης με σκοπό την απροκατάληπτη εκμείωση της αυτενέργειας των

αδιάλειπτα μεταλλασσόμενων μικρο-σχέσεων στο εσωτερικό της ηχητικής ύλης.²⁰

Έτσι λοιπόν, η δυνατότητα της ηλεκτροακουσματικής να υπερβαίνει τα χωρικά, χρονικά και αντιληπτικά όρια της φυσικής ακουστικής επικοινωνίας, ενδυναμώνει από τη μία τον ομογενοποιητικό και καθολικό χαρακτήρα της μαζικής επικοινωνίας και κουλτούρας και από την άλλη την ιδιαίτερη και ετερογενή κινητικότητα αχαρτογράφητων μικρο-περιοχών. Με άλλα λόγια, οι ηλεκτροακουστικές διεργασίες εξαντικειμενίσης του ήχου διασταυρώνουν κεντρομόλες δυνάμεις τυποποίησης της διαφορετικότητας με κεντρόφυγες δυναμικές των πολλών από το ελάχιστο και μερικό (particular). Με την ηλεκτροακουστική τεχνολογία ο Νάρκισσος εκτοπίζει αρχικά την Ηχώ αλλά στη συνέχεια η Ηχώ ενηγεί δυνατότερα στο σώμα του Νάρκισσου.²¹

Εδώ εκκολάπεται μια ουσιώδης διάκριση της ηλεκτροακουσματικής από την οπτικοκεντρική επικοινωνία. Επικαλούμενη τη νεωτερική παράδοση του προγραμματισμού, της διευθέτησης και του συμβολαίου, η οπτικοκεντρική επικοινωνία αξιώνει τον ορισμό ενός ενδιάμεσου σημείου μεταξύ πομπού και λήπτη, εξουσιαστή και εξουσιαζόμενο, του Εγώ και του Άλλου, θεμελιώνοντας έτσι την επικοινωνία ως πόλεμο πληροφορίας και το Μέσο ως αυτόνομο και αυτόκλητο διαμεσολαβητή της προβληματικής συμβίωσης των 'αντιθέτων'. Αν η αντίληψη αυτή ανακαλεί την αφαιρετική συγκρότηση του 'αντικειμένου' ως σταθεροποιητή των ενδοατομικών και κοινωνικών σχέσεων όπως και των λελογισμένων αλλαγών τους, η ηλεκτροακουσματική επικοινωνία ανατρέχοντας στη σκέψη του Serres, υποπροσδιορίζει και υποπροσδιορίζεται σε 'οιονεί-αντικείμενα' (quasi-objects), τα οποία συνίστανται και συνιστούν ανοικτούς τόπους υποδοχής των διεσπαρμένων αντιληπτικών ριπιδίων που υπεισέρχονται, αλληλεπιδρούν και αναδιακτινίζονται το ίδιο απροσδόκητα και φευγαλέα. Ο υποπροσδιοριστικός χαρακτήρας των οιονεί-αντικειμένων δεν οφείλεται στην καταλοιπική (residual) δομή τους ως απόηχο της πρωταΐας πηγής, ούτε στην αδυναμία επακριβούς επανακωδικοποίησης στο πλαίσιο ενός δομο-λειτουργικού συστήματος αξιολόγησης ή, τέλος, στην αποσυγκρότησή τους στο ανεργάτιστο χάος και την απόλυτη τυχαίότητα. Ως πρακτική τέλεσης παρά του τετελεσμένου, εκκολάπεται ανακλαστικές δυναμικές μεταξύ των πολλαπλών και ετερογενών σχέσεων που αναπτύσσονται όλα τα παλλόμενα στοιχεία της ακουστικής επικοινωνίας (πηγή, μέσο, δέκτης, χωροταξία, γνωστικά σχήματα, σώματα, φυσικά υλικά, εκούσια και ακούσια μνήμη, άλλοι ήχοι, κ.ά.) και κυρίως της διεπαφής και μεταστοιχειώσής τους στο χρόνο του συμβάντος και στο αβαρές τόπο του ακούσματος. Με

αυτήν την έννοια, η ηλεκτροακουσματική εμπειρία δεν συνάδει μόνο με τη μετατροπή του 'εν ενεργεία υπαρκτού' (actual) σε 'δυνητικό' (virtual), οργανωτικό στοιχείο της εμπειρίας στον κυβερνοχώρο,²² αλλά η ιδιότητά της να δίνει διάρκεια στον βιωματικό χρόνο την ανάγει σε σημαντικό πεδίο κριτικής και πολιτικής έντασης στον ψηφιακό πολιτισμό.

Το άκουσμα δηλώνει ενεργοποίηση του δυνητικού, παρά πραγμάτωση του δυνατού, διότι ως κεντροδοτική πάντα διεργασία που ταυτόχρονα διασπείρεται στο περιβάλλον συγκροτεί και συγκροτείται από την 'πλανόδια κυκλοφορία' (colportage) των αισθήσεων, των βιωμάτων και των πρακτικών παρά με τη μηχανική ή 'μαστορική' (bricolage) μετάβαση από το σημείο Α προς το σημείο Β.²³ Ο κατ' ουσία περιπλανώμενος χαρακτήρας του ακούσματος ενεργοποιεί την in situ δυναμική συνύφανση του αρχαϊκού με το νεωτερικό, του ονειρου με την πραγματικότητα και του ατομικού βιώματος με τη συλλογική εμπειρία, προκλώντας έτσι την επιλεκτική συνείδηση και τους μηχανισμούς της. Αν λοιπόν ο μηχανικός και έως ένα βαθμό ο μαστορικός τρόπος οργάνωσης επιτείνουν το 'νέο-ως-παντοτινά-ίδιο', δομική συνθήκη του καπιταλισμού κατά τον Benjamin, η πλανόδια/πλανητική κυκλοφορία προσδίδει στο 'ίδιο' μια διαρκώς μεταβαλλόμενη ταυτότητα. Με αυτόν τον τρόπο καθιστά διαπερατή και υπερβαίνει την αξιακή διάξευξη μεταξύ του 'εδώ' και του 'εκεί', του 'μέσα' και του 'έξω' εκδιπλώνοντας πολλαπλές πραγματικότητες σε μετάβαση, παρά ισχυροποιώντας ή ανατρέποντας (τη) μία αντικειμενική ή ρεαλιστική Πραγματικότητα.

Η ιδιότητα του ακούσματος να συσχετίζει δυναμικά το ατομικό με το κοινωνικό σώμα εξελίσσεται σήμερα, σ' ένα μεγάλο βαθμό, μέσα στα ακουστικά περιβάλλοντα των μητροπόλεων ή πιο απλά στο μητροπολιτικό θόρυβο. Και τούτο διότι καθώς οι διεργασίες εκβιομηχάνισης, ατομικοποίησης και αστεακής κινητικότητας συσσωματώνονται και διαντιδρούν με αυτές της μετα-βιομηχάνισης, της εξατομίκευσης και της νομαδικής κίνησης, ο θόρυβος σήμερα δεν εκλαμβάνεται μόνο ως αναπόδραστη πρόσληψη ανεπιθύμητων ή απροσδόκων ήχων, αλλά ως αναγκαία, όχι όμως επαρκής, συνθήκη αναζωογόνησης της δυναμικής ομοιοστασίας του ατομικού, κοινωνικού και φυσικού περιβάλλοντος.

Κατά την οργάνωση των νεωτερικών μεγαλουπόλεων στον 19^ο αιώνα, ο θόρυβος δεν σηματοδοτεί πλέον τον τυρβώδη, περιστασιολογικό και ενεργοβόρο προ-νεωτερικό δημόσιο χώρο, έναντι στον οποίο αντιτίθεται η ηχομονώμενη σε εσωτερικούς χώρους καλλιέργεια της ατομικότητας, αλλά ρυθμοδοτεί την αμφιθυμία στην εξέλιξη της βιομηχανικής προόδου και την κατά

Sennett 'τυραννία της οικειότητας' μεταξύ των συγχρωτιζόμενων αλλά ετεροόκλητων ατόμων και των αυτοσχεδιαστικά χορδισμένων και διαπλεκόμενων διαδρομών τους. Έτσι, από τη μία πλευρά, ο χαμηλής συχνότητας και πιστότητας παραγόμενος βόμβος φαίνεται να εγκυβώνει στη γη τον 'ιερό θόρυβο' (sacred noise) των εκκωφαντικών και άχρονων συνηχίσεων της κοσμογονίας και των φυσικών δυνάμεων (Schafar 1977). Ταυτόχρονα, όμως, δυσχεραίνει την ευκρινή ανάγνωση της ηχητικής πληροφορίας, προκαλεί απροθυμία για ακρόαση και, συνεπώς, υποκαθιστά την ανάγκη για άμεση κοινωνική αλληλόδραση (Truax 2001: 65, 82, 161). Με αυτές τις συνθήκες ο ακροατής, δοξάζοντας και δοξαζόμενος, απαξιώνοντας και απαξιωμένος, εγκλείεται σε ένα ατομικό ηχητικό νεφέλωμα, παλινδρομώντας, με μια έννοια, στην ακουστική εμπειρία και την αγγλωσσία του εμβρύου στον αμνιακό σάκο. Με την ηλεκτρονική μεταλλαξιμότητα των ήχων η ιδέα του θορύβου ενισχύεται με την πλανόδια εμφύτευση ηλεκτροακουσματικών ήχων σε ακουστικά περιβάλλοντα και ηχογόνες συσκευές, η οποία αποσυσχετίζει τον ήχο από τη φυσική κίνηση του παλλόμενου σώματος, κινητοποιώντας τη μεταστοιχειωτική δυναμική της μνήμης στο άκουσμα. Τα αναρίθμητα ring tones των κινητών τηλεφώνων και οι συνακόλουθες συνδιαλέξεις, για παράδειγμα, εκλαμβάνονται ως αναφορικοί θόρυβοι μιας νέας, κατά Sennet, 'τυραννίας της οικειότητας', στον βαθμό που ο αμφίθυμος νεωτερικός ακροατής προβάλλει ακόμα το μηχανικό 'ντριν' του παραδοσιακού σταθερού τηλεφώνου ως διάτρηση του ελεγχόμενου κλειστού χώρου. Από την άλλη, όμως, τέτοιοι ήχοι δεν σηματοδοτούν μονάχα την αποτοπικοποιημένη (deterritorialised) μετα-πόλη (Virilio 2000), αλλά, όπως έχουμε προαναφέρει για τη φύση του ακουστού ήχου, εκφράζουν πολύτροπες διασταυρώσεις της 'εδώ' με της 'εκεί' τοπολογίας του σώματος. Έτσι, αυτή τη φορά, ο θόρυβος δεν είναι παράσιτο στο πλαίσιο του εδραιωμένου-στο-χώρο διαβιβαστικού μοντέλου πολιτισμικής επικοινωνίας, αλλά δυναμική παραγωγής μεταμορφωτικών διαδικασιών (Levy 1999), από υποκείμενα-νεογνά αγνώστου γονέα' αλλά με πλούσια αποθέματα ακούσιας μνήμης και με πληθώρα υπερ-ορθολογικών παιχνιδιών.

Πριν όμως συζητήσουμε επ' αυτών, με παράδειγμα από μια περίπτωση κυβερνοοργανικής (cyborgian) ηχοδότησης, ας μας επιτραπεί πρώτα να αναφερθούμε στις οπτικές και ακουστικές λειτουργίες της τηλεόρασης η οποία δεσπόζει στην κοινωνία της θέασης, μιας ιστορικής περιόδου που μεταλλάσσει τον αυστηρό οπτικοκεντρισμό της νεωτερικότητας και προετοιμάζει την μετακουσματική εμπειρία στην ύστερη νεωτερικότητα.

Τηλεόραση: Μιλώντας (σ)την εικόνα σου

Στη μείζονος σημασίας μελέτη *Media. Οι προεκτάσεις του ανθρώπου*, ο McLuhan υποστηρίζει ότι σε αντίθεση με τη μονο-αισθητηριακή οργάνωση των Μέσων (για παράδειγμα του ραδιοφώνου ως προέκτασης της ακοής, της φωτογραφίας ως προέκταση της όρασης), η τηλεόραση καλλιεργεί την προέκταση της αφής, μιας αίσθησης που εμπλέκεται στην αλληλεπίδραση όλων των άλλων αισθήσεων. Με την επικυριαρχία του Μέσου στο πεδίο της επικοινωνίας, οι τηλεοπτικοί διαμεσολαβητές αρέσκονται στη γενική διαπίστωση ότι κατόρθωσαν να αμβλύνουν και να υποκαταστήσουν τον 'αγωνιστικό' χαρακτήρα της ρητορικής και της πολιτικής πράξης, μια διεργασία που παραπέμπει στην κλειστότητα του τυπογραφικού κειμένου κατά τον Ong (1997: 196-7). Αντιλαμβάνονται, ωστόσο, ότι το πολιτισμικό κεφάλαιο των τηλεοπτικών ήχων έγκειται πλέον στα ηχοχρώματα και τη χροιά της φωνής (κραυγές, θρήνοι, ειρωνεία, απόγνωση, κ.λπ.), στα ηχητικά εφέ και τις δραματουργικές μουσικές επενδύσεις των γεγονότων της τρέχουσας επικαιρότητας. Η ηχοτροπία αυτή εκφέρει με τον πιο άμεσο τρόπο την αγωνιώδη αμηχανία επιβίωσης του Μέσου στα νέα περιβάλλοντα που προάγουν, ως καθήκον και ευχαρίστηση μαζί, περισσότερη διεπαφή και διαδραστικότητα μεταξύ υποκειμένου και κοινωνίας, οικονομίας και τεχνολογίας. Η τηλεόραση διακρίνεται πράγματι από τα παραδοσιακά οπτικά μέσα (εφημερίδες, βιβλία, κ.λπ.) που προήλθαν και ενίσχυσαν τις διαδικασίες διαχωρισμού των αισθήσεων, της εγκράτειας, της αποστασιοποίησης και της εσωστρεφούς καλλιέργειας. Ωστόσο, ο οπτικός χαρακτήρας της δεν προάγει την αισθητηριακή και κοινωνική αλληλόδραση παρά μόνο ως εσωτερική υπόθεση του κάθε εμπλεκόμενου μέρους. Έτσι, τουλάχιστον μέχρι στιγμής, ο οπτικο-ακουστικός χαρακτήρας του Μέσου αναπτύσσεται, σε σημαντικό βαθμό, γύρω από ένα διπλό παράδοξο: την οργάνωση της εικόνας σύμφωνα με την ψυχοδυναμική της ακουστικής/προφορικής εμπειρίας και τον σχεδιασμό του ήχου με βάση την οπτική λειτουργία της κατάκτησης και της διαιρετότητας.

Οι διεργασίες 'ηχοποίησης' της εικόνας μπορούν να συζητηθούν αναφορικά: α) Με την τεχνολογία του Μέσου. Σε αντίθεση με την κινηματογραφική οθόνη, η τηλεοπτική επιφάνεια είναι 'αυτόφωτη', αποτελεί, δηλαδή, όπως και ο ήχος, εμπύχωση και όριο του ζώντος εσωτερικού. Ταυτόχρονα, και παρά την ορθογώνια σχεδίαση, η τηλεοπτική εικόνα συνιστά ρευστή δέσμη φωτεινών και σκοτεινών σημείων, τα οποία διαμορφώνονται με βάση τη χρονική ροή. Έτσι, η τηλεοπτική εικόνα προσλαμβάνεται με τρόπο ανάλογο της

παροδικής εναλλαγής των μικρο-ήχων μιας λέξης, όπως αναφέραμε παραπάνω, δηλαδή ως κουκίδες φωτός όπου ανά εκατομμυριοστό του δευτερολέπτου στέλνουν ερεθίσματα στον εγκέφαλο ο οποίος τα συνδέει με τα προηγούμενα και αναμένει τα επόμενα (Schwartz 1973). β) Με τη 'γραμματική' του Μέσου. Σε αντίθεση, για παράδειγμα, με τον αφηρημένο συμβολισμό των γραμμάτων και την έντυπη σελίδα, οι τηλεοπτικές εικόνες είναι περισσότερο άμεσες, απλές και οικείες γιατί βρίσκονται κοντά στην πρακτική, αθροιστική και περιστασιολογική σκέψη του προφορικού ανθρώπου παρά στην αφηρημένη, αναλυτική και κατηγορική σκέψη του εγγράμμου.²⁴ Παρόμοια με την κεντροδοτική εμπειρία της απρόσμενης, πολύβουης και μη-κανονιστικής ροής ήχων στο ακουστικό περιβάλλον, η δόμηση και πρόσληψη της τηλεοπτικής εικόνας οργανώνεται μέσα από την ατελείωτη ροή βραχύβιων, ετερογενών και λογικά ασύνδετων γεγονότων (Fiske 1991, 2000), η εξέλιξη της οποίας προϋποθέτει τον ακροατή ως το ερήμην επίκεντρό της. γ) Με την εμπλοκή του υποκειμένου. Πανταχού παρούσα πλέον στα συμβάντα της καθημερινής ζωής, η τηλεόραση εμπλέκει το κοινό στην καταγραφή και εκπομπή του τηλεοπτικού θεάματος διπλά: ως καταναλωτή του τηλεοπτικού περιεχομένου και ως οργανικό κομμάτι-προϊόν του ίδιου του περιεχομένου της. Παρόμοια, με την περίπτωση του ταυτοχρόνου πρόσληψης και εκπομπής του ακούσματος, που συζητήσαμε παραπάνω, ο θεατής είναι παθητικός και μαζί ενεργητικός αποδέκτης του τηλεοπτικού μηνύματος, σύμφωνα με τις επισταμένες και μακρόχρονες μελέτες των 'σπουδών του κοινού' (audience studies) και της 'θεωρίας της πρόσληψης' (reception theory), όπως και ενσωματώνεται, ενίοτε κυριολεκτικά και σχεδόν πάντα ενσυναισθητικά, στην εικονοροή ως άλλος ένας εφήμερος τηλεοπτικός ήρωας. Όσο εύκολα, όμως, ο τηλεθεατής μπορεί να ενσωματωθεί και να ενσωματώσει αυτήν την ηχητικού τύπου γνώση, άλλο τόσο εύκολα μπορεί να αποσπαστεί απαξιώνοντας, ανατρέποντας ή γελοιοποιώντας την (Fiske 2000: 164).

Οι διεργασίες αυτές συνδέονται στενά με τη διαπλοκή του άλλοτε σιωπηλού, εσωστρεφούς και εύτακτου ιδιωτικού χώρου με τον θορυβώδη δημόσιο χώρο.²⁵ Όπως η ομιλία συνιστά κοινοποίηση του εσωτερικού κόσμου του υποκειμένου στον δημόσιο χώρο, η τηλεοπτική λογική εξωθεί σε ανακοινώσεις της απόκρυφης και άλλοτε περίκλειστης ιδιωτικής ζωής στη σφαίρα της δημοσιότητας, μέσα από ένα συνονθύλευμα, κατά τον Williams (1974), αυτοαποτιμήσεων και 'κίνητοποιημένων ιδιωτικοποιήσεων' (mobile privatization). Κοντολογίς, όντας περισσότερο πράξη-διεργασία παρά αναπαράσταση-συμβάν, η (αυτο)νοηματοδότηση της τηλεοπτικής εικόνας δεν αρκείται στη γου-

τεμβέργια λογική του 'η εικόνα αξίζει όσο χίλιες λέξεις', αλλά στο ότι 'η εικόνα μιλά από μόνη της'. Η τηλεοπτική εικόνα εγκολπώνεται την ψυχοδυναμική της προφορικότητας, διότι η διερώτηση του οπτικού δεν απαντάται στην προφορική παράδοση, αλλά είναι απόρροια των αναλυτικών οπτικοκεντρικών πολιτισμών. Οι τηλεοπτικές εικόνες υποσκάπτουν την εικονογραφική κουλτούρα της τυπογραφίας, καταφεύγουν αλλά αδυνατούν να ασπαστούν πλήρως την αμεσότητα και την ετερογένεια της προφορικής επικοινωνίας (Silverstone 1991: 47), καθώς υποσκάπτονται με τη σειρά τους από τους οπτικοκεντρικά δομημένους ήχους τους.

Επίγονος της ιδέας του άυλου ήχου και της ηλεκτρακουστικής εξαντικειμενισής του, ο τηλεοπτικός ήχος επιλέγεται, φιλτράρεται και κατασκευάζεται με αποκλειστικό σκοπό την εμφύχωση του εξεικονισμένου μηνύματος. Ιδιαίτερα στο πλαίσιο της οπτικής λογικής της κατάτμησης και της διαρετότητας, η αποκλειστική χρήση πυκνωτικών μικροφώνων επιτρέπει την απόσπαση της τηλεοπτικής ηχώδρασης από το περιβάλλον της, είτε αυτή εξελίσσεται στο στούντιο ή σε ένα εξωτερικό χώρο. Ιδιαίτερα στην πρώτη περίπτωση, και παρά την εν γένει χαμηλή πιστότητα (low-fidelity) της συσκευής, ο τηλεθεατής-ακροατής δύναται να προσλάβει τους ήχους της αναπνοής, του στόματος και των μικρο-κινήσεων του τηλεοπτικού προσώπου, ήχους δηλαδή μέχρι πρότινος ακουστός μόνο στις οικείες σχέσεις διαπροσωπικής αλληλόδρασης. Ανακαλώντας την ακουστική εμπειρία της φωνής του άλλου ως οριζήτηση ή εξάλειψη της διαπροσωπικής και κοινωνικής απόστασης (Van Leeuwen 1999: 24-6), ο τηλεοπτικός ήχος εμφυχνώνει τη 'διαμεσολαβημένη οιονεί-αλληλόδραση', η έλλειψη άμεσης διαλογικής σχέσης της οποίας διαμορφώνει την αίσθηση της 'εξ αποστάσεως μονόδρομης οικειότητας' (Thompson 1998: 357-66). Έτσι, η τηλεοπτική ομιλία είναι συχνά ήπια, καλοσυνάτη και συναινετική. Για την ακρίβεια, ανάλογα με το πολιτισμικό κεφάλαιο και το γούστο του κοινού στόχου, η τηλεοπτική ομιλία συνδυάζει στοιχεία από την αποστασιοποίηση, την αντικειμενικότητα και την ηρεμία του αναγνώστη αφενός και αφετέρου του εγγράμματος στερεότυπου της εκρηκτικής και ανεξέλεγκτης αυθορμησίας του προφορικού ανθρώπου. Η ελεγχόμενη πυροδότηση της τελευταίας στο πλαίσιο της τηλεοπτικής αυτοαποφορικότητας, εκφράζει άμεσα την αμηχανία του Μέσου σε συνθήκες ψηφιακής εκτεχνολόγησης και προϊούσας δευτερογενούς προφορικότητας.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον προκαλεί η τηλε-ηχητική παρουσίαση του δημόσιου χώρου. Στις εξωτερικές λήψεις η ποιικιλότητα του ηχητικού περιβάλλοντος κατακερματίζεται ή, καλύτερα, εξαφανίζεται, για να προταχθεί αδιατάρακτη

η τηλεοπτική φωνή. Οι φυσικοί, μηχανικοί ή ανθρώπινοι ήχοι του περιβάλλοντος υπάρχουν και ενισχύονται εξίσου μονοδιάστατα, μόνο όταν αποτελούν το άμεσο αντικείμενο τηλεοπτικής δραματοποίησης (ο ήχος της βροχής σε περίπτωση πλημμύρας, της μπουλντόζας σε κατεδάφιση αυθαιρέτου, κ.λπ.).²⁵ Ενισχύοντας το αυτοαναφορικό μύθευμα της υψηλής πιστότητας, τόσο του εξηλεκτρισμένου ήχου όσο και του αντικειμενικού γεγονότος, η τηλεόραση διασπά την ταυτοχρονία-ενδοσυσχέτιση του ακροατή με τον ομιλητή και των δύο με το περιβάλλον τους, ταυτιζόμενη έτσι μόνο με την αυτιστική κώφωσή της. Με αυτόν τον τρόπο κατασκευάζει παθητικούς ακροατές οι οποίοι όταν μιλούν αδυνατούν και δεν επιθυμούν να ακούσουν και να διαλεχθούν.²⁶ Εγκλωβισμένη στη λατρεία στερεοτυπικών σχημάτων, η τηλεοπτική ροή είναι πολυφωνική ως ακολουθία κατακερματισμένων μονολόγων. Έτσι, τα reality shows υποκινούν κραυγές και αντεγκλήσεις ενώ μια πολιτική συζήτηση οφείλει να διακρίνεται από κοσμιότητα και συναίνεση. Αν αυτή παρεκτραπεί, όπως γίνεται συνήθως, υπενθυμίζει την εκτός τηλεόρασης ανεπιθύμητη και καταπιεστική πραγματικότητα του θορυβώδους δημόσιου χώρου.²⁷

Η τρέχουσα διάρθρωση της τηλεοπτικής εικονοροής ως (α)συνέχειας του ετερόκλητου και του βραχύβιου, του αποκαλυπτικού και του ονειρικού, είναι ο σοβαροφανής κληρονόμος των μουσικών videos της δεκαετίας του 1980, της μουσικής τηλεόρασης MTV και των κλώνων της. Επί μακρόν υποδειγματικό αντικείμενο ανάλυσης για το μεταμοντέρνο και την προσομοίωση του πραγματικού, τα μουσικά videos εισήγαγαν τη φρενήρη εναλλαγή ρεαλιστικών και μη εικόνων ως αιωρούμενων σημειομένων που ακυρώνουν τη δυνατότητα ενιαίας σύνδεσης και ρηματικής ανάγνωσης. Όμως η ιδιαιτεριότητα αυτή δεν έγκειται και τόσο στην πολυσυζητημένη κατάλυση της γραμμικής αφήγησης και της κοινωνικής πραγματικότητας, όπως κατέδειξαν έγκαιρα οι Goodwin (1987) και Kaplan (1987), όσο στην αναστροφή πραγματικού και φαντασιακού, η οποία στη συγκεκριμένη περίπτωση εξελίσσεται από την εκατέρωθεν προβολή της οπτικής λειτουργίας και της θέασης στην ακοή, και κυρίως στο άκουσμα. Το μουσικό video δεν στοχεύει στην εικονική ενσάρκωση του Δημιουργού και του έργου του αλλά στον εξεικονισμό της εμπειρίας της ακρόασης που διεγείρει τον συναισθηματικό και μνημικό κόσμο του ακροατή/θεατή-καταναλωτή. Στον τόπο της ακουσματικής αυτής εξεικόνισης, το οπτικό αιθεροποιεί τη νευτώνεια πραγματικότητα ενώ ο άυλος ήχος μορφοποιείται σε κινούμενη εικόνα.

Ιδιαίτερα στα videos αναπαράστασης της ζωής στη μητρόπολη, η αποσύν-

δεση εικόνας και ομιλίας δεν αναπληρώνεται από τη σωματική υπερ-εκφραστικότητα του εικονιζόμενου, όπως στην εποχή του βωβού κινηματογράφου, μια και η συχνή ακινησία των εικονιζόμενων ατόμων δηλώνει την οπτικά απροσπέλαστη ηχητική πληρότητα του εσωτερικού τους κόσμου. Ωστόσο, ο ανακλαστικός χαρακτήρας αυτής της εμπύθισης διεγείρει την ανάγκη αμεσότερης εμπλοκής του ανθρώπου με το σώμα του σε μια αμεσότερη εκτεχνολογισμένη ή μη τελετουργία. Ο ενθουσιασμός για τα μουσικά videos έχει πλέον παρέλθει όχι μόνο επειδή αποτέλεσαν συγκυριακό μηχανισμό προβολής της μουσικής βιομηχανίας, όπως είχε διαβλέψει στην εποχή της ακμής τους ο Frith (1988: 205-20), αλλά και γιατί αδυνατούν να ανταποκριθούν περαιτέρω στην επιθυμία του μετεγγράμματος υποκειμένου να δράσει με και διά του σώματός του στα νέα ψηφιακά επικοινωνιακά πεδία.

Η δυναμική συνεργία φωνοκεντρισμού και γραφοκεντρισμού

Η σύμμεξη της ‘συγκεκριμένης’, ‘παροντικής’ και ‘κοινωνικής’ προφορικότητας με τη λογική, πλαισιοθετική και ατομικιστική εγγραματοσύνη δεν συνιστά ιδιοτυπικό σύμπτωμα-διεργασία της δευτερογενούς προφορικότητας. Αρχής γενομένης από τον Πλάτωνα, ο οποίος από τη μία επικρίνει στον *Φαίδρο* τη γραφή ως φορέα κατάλυσης της μνήμης και της γνώσης, ενώ από την άλλη αποκλείει τον παραδοσιακό κόσμο των ποιητών από τον αναλυτικό και ακριβολογικό ιδεώδη κόσμο της *Πολιτείας*, η πορώδης και αμοιβαία σχέση του ‘φυσικού’ φωνοκεντρισμού με τον ‘τεχνητό’ γραφοκεντρισμό, δηλαδή το πάντρεμα της ιδέας για τη φωνή ως άμεση έκφραση του έσχατου Είναι με την αντίληψη για την τεχνολογία ως αυτόματο και αυτόνομο φορέα εκπολιτισμού, συνιστά αναπόσπαστο, αν και συχνά μη συνειδητό, οργανωτικό στοιχείο ανάπτυξης του δυτικού πολιτισμού. Κατά τη δευτερογενή προφορικότητα, γίνεται περισσότερο αντιληπτό ότι στην πράξη, οι εναντιωματικές σχέσεις φωνοκεντρισμού και τεχνοκεντρισμού συντελούν στην εκατέρωθεν ισχυροποίηση των μερών αυτού του ζεύγους, αφού η ενδυνάμωση του ενός προϋποθέτει τη χρήση και τη βελτίωση του άλλου (θυμηθείτε τη χρήση του αδιαφανούς παραπαιτάσματος από τον Πυθαγόρα). Η ενδυνάμωση αυτής της συμβιωτικής σχέσης μέσα από τη διαρκή ‘εναντίωση’ δεν απολήγει στην επικυριαρχία του ενός έναντι του άλλου ή στη συναρμογή τους σε ένα κυλιόμενο άξονα ισορροπίας, αλλά αναδεικνύει τόπους μεταστοιχείωσης πολλαπλών επιρροών και θέσεων που διασταυρώνονται κινούμενες στον χρόνο. Με τη δευτερογενή προφορικότητα, ή καλύτερα με την ακουσματική οργάν-

ωση της εμπειρίας, η σχέση αυτή υπερβαίνει τα όρια της προφορικής-εγγραμμάτης ανθρωπομετρίας όσο και του οπτικο-ακουστικού (audio-visual) ανθρωπομορφισμού προς μια περισσότερο πολυαισθητηριακή σύζευξη του ανθρώπου με τον Κόσμο σε εξέλιξη. Έτσι, αναφορικά με την οργάνωση της ακουστικής επικοινωνίας ευνοείται καταρχήν η μουσική έναντι της ρητορικής, δηλαδή ένα μη-λεκτικό και μη-αποφαντικό γλωσσικό σύστημα επικοινωνίας το οποίο δηλώνει τις δυναμικές του υποκειμένου και της κοινοτικής – υπερ-κοινωνικής οργάνωσης, παρά μια έλλογη οικοδόμηση της κοινωνίας μέσα από τη μεγιστοποίηση των ‘αντιθέτων’. Καθώς η μουσική ρυθμοδοτεί και εμπνύχνει την αισθητικοποίηση του καθημερινού και του τετριμμένου, η εμπειρία της οργάνωσης των ήχων αποσυμπιέζεται από τους λογοκεντρικούς περιορισμούς και τη ‘μεταφυσική της παρουσίας’²⁸ για να πλεύσει στη δυναμική ομοιοστασία της παρουσίας με την απουσία, του ετέρου με το ταυτό, που εμπριέχουν, χωρίς να υπάγονται και να εξαντλούνται μονομερώς, στο τυχαίο και το απρόβλεπτο, στο σχεδιασμένο και το προσδιοριστικό.

Η κατακλυσμαία παρουσία της μουσικής, όπως τη γνωρίζουμε ακόμη, στις σύγχρονες κοινωνίες θα μπορούσε να κατανοηθεί και αναφορικά με την ιδιότητά της να ενθέτει ‘ανώδυνα’ την τεχνολογική πρόοδο στην άμεση έκφραση του πάθους για διάχυση και συνταύτιση των ορίων της ανθρώπινης ύπαρξης με το υπερ-κοσμικό Όλο. Και αυτό διότι, ανατρέχοντας στην ιστορική διαδρομή της – δυτικής – μουσικής, διακρίνουμε ότι στην πράξη η πρόκριση του φωνοκεντρισμού στηρίζεται και προάγει τη δυναμικότερη διεπαφή του ανθρώπου και του σώματος με το τεχνούργημα και την τεχνολογία, σε ένα σύστημα αμοιβαίων επιδράσεων και προσδιορισμών. Ας αναφερθούμε όμως πιο συγκεκριμένα σε τρεις εκφάνσεις του ρομαντικού πνεύματος, αυτών του 19ου αιώνα, των πειραματισμών του John Cage και της μουσικής κουλτούρας rave. Αντιτιθέμενοι στην ορθολογική και επιστημονικιστική ρότα του Διαφωτισμού, οι ρομαντικοί συνθέτες του 19ου αιώνα προκρίνουν το μύθο και τη φαντασία έναντι της νευτώνειας πραγματικότητας, επιστρέφουν όμως σ’ αυτή για να εξωτερικεύσουν τις έμμονες ιδέες τους, αποκηρύγματα βιογραφικών περιστατικών και έξαψης του φαντασιακού. Η εκμυστήρευση του εσωτερικού κόσμου στο κοινό επιδρά καταλυτικά στις άκαμπτες αντικειμενικές βεβαιότητες της κοινωνικής οργάνωσης ενυδατώνοντας τις με τον προγραμματισμό του συναισθήματος και του συγκινησιακού. Ο ιδιότυπος αυτός προγραμματισμός εδραιώνει τις τεχνολογίες της παρτιτούρας και του πιάνου, επικυρώνει τη συμφωνική ορχήστρα ως αναπαράσταση του αρμονικού καταμερισμού εργασίας στη βιομηχανική κοινωνία και θεμελιώνει το

μύθο του ιδιόρρυθμου μουσικού-star, δέσμιου της πολιτιστικής βιομηχανίας (Attali 1991).

Απέναντι στον κλασικό ρομαντισμό της ψυχοσυναισθηματικής απεραντοσύνης του Ανθρώπου - Δημιουργού, ο Αμερικανός πρωτοπόρος της πειραματικής μουσικής John Cage αντιτείνει στη μουσική-αντικείμενο τη μουσική των αντικειμένων, με σκοπό την επαναφορά του μύθου στον πρακτικό κόσμο (Kahn 1999: 158-60, 196). Θέτοντας στο επίκεντρο των επιρροών του τις ιδέες των ανατολικών φιλοσοφιών για την ανυστεροβουλία, την τυχαιότητα και την απροσδιοριστία, ο Cage προϋποθέτει τη σιωπή για την απελευθέρωση των μη-ακουστών μικρο-ήχων που εκδιπλώνουν και αποδεικνύουν τον πλήρη ήχο (*all sound*) και αέναο ήχο (*always sound*) της καθημερινής και υλικής πραγματικότητας. Εμμένes στο ρομαντικό πνεύμα αποκάλυψης της ανθρωπο-κοσμικής πληρότητας και αιωνιότητας, το πολυσχιδές μουσικό έργο του Cage αντιπαρβάλλει στην ιδεοκρατική και ανθρωποκεντρική κοσμοθεώρηση, την πανακουστικότητα (*panaurality*) της ενόργανης ύλης. Αρχικά με την αποσιώπηση του πιάνου²⁹ και με την εκτεταμένη χρήση μικροφώνων μετέπειτα, ο Cage συνέβαλε καθοριστικά στη διεύρυνση της ακουστικής αντίληψης και ταυτόχρονα νομιμοποίησε, διά της υποτιθέμενης ουδετερότητας της τεχνολογίας, την αποσιώπηση του κοινωνικού και τον πανταχόθεν αδιαφοροποίητο βόμβο των μέσων επικοινωνίας, της pop κουλτούρας και της σύγχρονης μητρόπολης (Kahn 1999: 199).

Ο τεχνο-νατουραλιστικός χαρακτήρας της σύγχρονης χορευτικής ή μη ηλεκτρονικής μουσικής αναζωογονεί τη ρομαντική ιδέα της ολικής συνταύτισης του ανθρώπου με τον Κόσμο. Ωστόσο διακρίνεται τόσο από το υπερχειλίζον και μεγαλοργών Εγώ, που υπερβαίνει την πραγματικότητα και γι' αυτό εκπληρώνεται μόνο σε συμβολικό και φανταστικό επίπεδο όσο και από την καιηξιανή εξίσωση της ύλης με την ουσία και την πρόκριση της διεργασίας έναντι του συμβάντος. Παρά τις στρατηγικές της συσσωματωμένης-στα-Μέσα βιομηχανίας της μουσικής και της τεχνολογίας,³⁰ ο dj δεν είναι 'θεό-πνευστος' Δημιουργός ούτε pop star, διότι επανάγει διά της ηχοπλασίας το ζων βίωμα του ακροατή στη συλλογική εμπειρία εξυφαίνοντας ελάχιστα σημεία αναφορικά με το θορυβώδες αστικό και μεσοποιημένο περιβάλλον. Εφοδιασμένος και συχνά 'κρυμμένος' πίσω από ένα παραπέτασμα ψηφιακών και ενίοτε αναλογικών συσκευών δειγματοληψίας και επεξεργασίας των ήχων, ο dj-χειροτέχνης λειτουργεί όπως και ο αφηγητής ο οποίος 'όσο πιο φυσικά κατορθώνει να απαλλάξει την εξιστόρησή του από ψυχολογικές αποχρώσεις, τόσο αυξάνει η αξίωση της τελευταίας για μια θέση στη μνήμη

του ακροατή, τόσο τελειότερα ενσωματώνεται στη δική του εμπειρία' (Benjamin 1999: 105). Η ρυθμική επαναληπτικότητα δυσπροσδιορίστων με 'ρεαλιστικούς' ήχους δεν μεταφέρει την 'καθαρή ουσία των πραγμάτων' αλλά βυθίζει τα πράγματα στη ζωή του ακροατή για να αναζωογονηθούν μέσα από αυτόν (Benjamin 1999: 107). Χαλαρωμένος από την ενατένιση και την προσπάθεια εκμείωσης της προταγμένης μοναδικότητας, ο ακροατής/χορευτής οικειοποιείται απτικά, ενοφθαλμίζει και πολλαπλασιάζει, ως εάν να είναι κάποιος άλλος, τον ρυθμό στα 'ρεύματα της εμπειρίας' του που συμπίπτουν εναισθητικά με τα 'συλλογικά πλαίσια της μνήμης'.³¹

Για να αναπτυχθεί όμως αυτή η διεργασία, το σώμα πρέπει να ανακτήσει την περιπέτεια της ηχητικότητάς του, να διέλθει δηλαδή από τον ρόλο του ενόργανου αντηχείου σε ηχητικό τοπίο (sonoric landscape) πρόσληψης, διασταύρωσης και εκπομπής εντάσεων μεταξύ κοινωνικά κατεστημένων και διαφευγόντων ήχων (Leppert, R. 1993). Στον απόηχο της διάκρισης του 'επίγειου' ανθρωπίνου σώματος από το 'θείο' πρόσωπο-κεφάλι, η κλασική ρομαντική μουσική τονίζει το πάθος και την εμμονή, ως το επώδυνο 'Υπέροχο' (sublime) για τον Kant ή την απόλαυση (jouissance) για τον Barthes, που κυριεύουν το σώμα, ύστατο όριο/διεπαφή μεταξύ εγκλωβισμού και έκβασης. Κατά τους Νέους Χρόνους το σώμα δεν τιμωρείται αλλά εξασκείται στην υπέρβασή του, σύμφωνα με την κατά Elias (1996) διαδικασία του εκπολιτισμού, η εξέλιξη της οποίας αποτυπώνεται, ανάμεσα στα άλλα, στη σωματοθεσία της συναυλίας κλασικής μουσικής: το ακίνητο σώμα των ακροατών προβάλλεται στο λελογισμένα κινούμενο ωστόσο επίσης καθιστό σώμα των εκτελεστών, το οποίο καθοδηγείται από τις συγκινησιακά φορτισμένες, γι' αυτό ημι-κατανοητές, κινήσεις του όρθιου μαέστρου, ύστατης οπτικής ενσάρκωσης του απόντος σώματος αλλά παντοτινά ζώντος πνεύματος του Δημιουργού. Αν λοιπόν στη ρομαντική μουσική του 19ου αιώνα το σώμα προβάλλει την 'αναπαράσταση του χώρου', η οποία προϋποθέτει το απροσπέλαστο της απουσίας, με τον Cage έρχεται στο προσκήνιο ως ο 'χώρος της αναπαράστασης'.³² Με την εμπειρία της επίσκεψής του στην ανηχητική αίθουσα (anechoic chamber), στον ερημητικά ηχομονωμένο χώρο της οποίας οι μόνοι ακουστοί ήχοι είναι αυτοί της καρδιάς και του κυκλοφορικού του συνθέτη, το σώμα δεν αναδεικνύεται μόνο ως ένα ιδιότυπο και αδιάλειπτο εργαστήριο, αλλά, χάρη στην τεχνολογία, ανατέμνεται σε τόπο ανάλυσης, επέμβασης και διορθωτικής. Οι πολύπλοκες βιο-μνημονικές λειτουργίες σε συνθήκες ελέγχου αφενός και δυναμικής επέκτασης αφετέρου της φυσιολογίας του σώματος, αποτελεί το βασικό χαρακτηριστικό της ενσώματης ηλεκτρονι-

κής/ψηφιακής μουσικής εμπειρίας. Διότι, αρχής φαινομένης από τη γανε κοουλτούρα, η δυναμική ομοιοστασία του σπλαχνικού ηλεκτρονικού ήχου με το σώμα που χορεύει ή χαλαρώνει (chill out) δεν σκορπά απλώς τη σκόνη του Συμβολισμού και της Ταυτότητας, παλινδρομώντας απλώς στην προ-έμφυλη και προ-γλωσσική jouissance, η απώλεια της οποίας δηλώνει το πέρασμα στον ανθρωπινό πολιτισμό (Gilbert & Pearson 1999: 64-8,104-7). Κυρίως ξεδιπλώνει την τοπογραφία των διαφορών και των συνταυτίσεων καθώς άνθρωπος και μηχανή συμπίπτουν και αλληλοπλέκονται, αυτονομούνται και εναντιώνονται σε ένα ιδιότυπο αισθητηριακό και υλικό, ‘φυσικό’ και ‘πολιτισμικό’ πεδίο.

‘Φορώντας την ανθρωπότητα στην επιδερμίδα σου’

Οι κινηχητικές παραστάσεις κυβερνοοργανισμών (cyborgs) αποτελούν ένα από τα χαρακτηριστικά πεδία της τρέχουσας δυναμικής διασύνδεσης φωνοκεντρισμού και τεχνοκεντρισμού, ανθρώπου και τεχνολογίας. Πρόκειται για μια μορφή ηχητικής παράστασης-χορογραφίας κατά την οποία οι κινήσεις του σώματος, στο οποίο έχουν προσαρμοστεί κατάλληλα ηλεκτρονικοί αισθητήρες, ενεργοποιούν σε πραγματικό χρόνο το ηχητικό λογισμικό ενός ηλεκτρονικού υπολογιστή. Με αυτόν τον τρόπο, η κινησιολογία του σώματος δεν διεκπεραιώνει τον υπερβατικό χαρακτήρα της μουσικής πράξης όσο τελεί παρούσα την ίδια τη μουσική πράξη. Αν η ακρόαση των συνθετικών ήχων του σώματος, ενσύρματα ή ασύρματα συνδεδεμένου με ηλεκτρονικό υπολογιστή, διεγείρει εκ πρώτης ανάμικτα συναισθήματα νεο-ουμανιστικής τεχνολατρίας και τεχνοφοβισμού, ο υβριδισμός αυτός προκαλεί ποικίλα ανθρωπολογικά, γλωσσικά, αισθητικά, πολιτισμικά, ηθικά και πολιτικά ζητήματα, η συνθετότητα των οποίων υπερβαίνει τα όρια και τους σκοπούς της παρούσης μελέτης.³³ Ας μας επιτραπεί, όμως, να προχωρήσουμε σε κάποιες πρώτες σκέψεις αναφορικά με τρία σχετικά με τη συζήτησή μας ζητήματα, αυτά της διαμεσολάβησης, του σώματος και της ακουσματικής εμπειρίας.

Σε διάκριση από το παραδοσιακό μουσικό όργανο, σύμβολο πολιτισμού μέσα από την υπέρβαση της –νεκρής– φύσης, αλλά και από τα ηλεκτρικά όργανα, μαζικά σύμβολα εξατομικευμένων οικειοποιήσεων στο πλαίσιο της κατανάλωσης της τεχνολογίας, τα προκείμενα τεχνουργήματα αποτελούν το καθένα μοναδικές, ιδιωματικές και με μία έννοια εξαρχής κατασκευές, για τις οποίες συνδράμουν, κάθε φορά και ανάλογα με τις εκάστοτε αναζητήσεις, τεχνικοί και επιστήμονες από διαφορετικούς κλάδους όπως και, αρκετά

συχνά, ο ίδιος ο χρήστης-καλλιτέχνης. Ο τελευταίος είναι συνθέτης, εκτελεστής και το οιονεί-μουσικό όργανο ταυτόχρονα. Ο performer δεν εκτελεί εδώ-και-τώρα ένα έργο που έχει σχεδιαστεί και ολοκληρωθεί αλλού και άλλοτε, ενδεχόμενα και από άλλους, αλλά αυτοσχεδιάζει δομώντας και δομεί αυτοσχεδιάζοντας ετερόνυμες εγγραφές συμβιωτικών σχέσεων που ενεργοποιούνται στη συγκυρία της στιγμής. Η διαρκής αυτή ακροβασία στον ένσαρκο ήχο αναπτύσσει τον ανακλαστικό αυτο-έλεγχο ως δυναμική ομοιοστασία πολλαπλών αλληλεπιδράσεων, η οποία διακρίνεται τόσο από την νεωτερική 'αυτοπειθαρχία' σε ένα προσωποποιημένο και αρμονικό Όλο (Κονδύλης 1995), όσο και από τον επαμφοτερισμό μεταξύ ελέγχου (control) και απελευθέρωσης (de-control) στο πλαίσιο της κουλτούρας της κατανάλωσης (Featherstone 1991).

Αν λοιπόν η ενατένιση-ιδέα συμπίπτει χρονικά και πραξεολογικά με την εκτέλεση-υλοποίηση, αν οι θετικές και ανθρωπιστικές επιστήμες, εφηροσμένες και θεωρητικές, συνεργούν με την τέχνη και την τεχνολογία και η μουσική πράξη με την κινησιολογία, σε ένα μη-προκαθορισμένο σύστημα αμοιβαίων σχέσεων, τότε δεν μπορεί παρά να αναδεικνύεται η διαπερατότητα των διαδικασιών αφαιρέσεις των νεωτερικού-καπιταλιστικού μοντέλου, που θέλει την ανθρώπινη δράση, γνώση, εμπειρία και αισθήσεις κατακερματισμένες σε εξειδικεύσεις, εύτακτες ιεραρχίες και αξιακούς διπολισμούς. Η υποβόσκουσα διερώτηση της δυαδικής (one-to-one) λογικής στο επίπεδο των επικοινωνιακών, κοινωνικών και πολιτισμικών πρακτικών, είναι όμως σύμφυτη με τη διερώτηση του οικουμενικού ρόλου της διαμεσολάβησης (mediation) στην κατανόηση και ερμηνεία τους. Και αυτό γιατί η ανάδειξη ταυτολογικών συστημάτων επικοινωνίας, τα οποία είναι ταυτόχρονα κόμβοι ετερογενών δικτύων, διαφεύγει αφενός της ιδέας της διαμεσολάβησης ως σύνδεσης δύο πόλων, εναντιωματικών κοσμοθεωρήσεων ή ελλειμματικών μερών του Όλου, και αφετέρου του πολλαπλασιασμού εκλεπτυσμένων μορφών διαμεσολάβησης που διαστέλλουν τις πολυσχιδείς πτυχές του περιρρέοντος και πολύπλοκου ελαχίστου. Σταθερά η πρώτη στο ένα ή το άλλο ρεύμα και εξισορροπώντας η δεύτερη στο ενδιάμεσο των διαχωριστικών γραμμών του ιδεοδρόμου της διαμεσολάβησης ως άυλης πληροφορίας, οι αντιλήψεις αυτές κινούνται διαρκώς αναφορικά με το όριο-κράσπεδο της ίδιας της αφαιρέσής τους: την εξαφάνιση της διαμεσολάβησης και της συνακόλουθης εξίσωσης ανθρώπου και τεχνολογίας και εν προκειμένω ανθρώπου και ηλεκτρονικού υπολογιστή.

Όμως, η διεπαφή ανθρώπου και μηχανής και των δύο με τον ήχο, είναι

πεδίο ανάμιξης και διακύβευσης προσωπικών εμπειριών, κοινωνικών πρακτικών και μορφών δύναμης, δυναμικός όσο και πραγματικός αγώνας δημιουργικότητας και ποίησης με ενδιάθετη την αυτοαναίρεση και την αλλοτρίωση. Στις κινηητικές παραστάσεις, η με-υπολογιστή-διαμεσολαβημένη επικοινωνία δεν λειτουργεί ενισχυτικά στο σώμα-εργαλείο, σηματοδοτώντας την κορυφαία εξέλιξη στη λογική του –κοινωνικού– δαρβινισμού, αλλά ούτε απαλλακτικά ολοκληρώνοντας τον οικουμενικό εαυτό ως ‘σώμα-δίχως-όργανα’. Αυτό που διαφαίνεται είναι ότι αν η εγγύτητα στην τεχνο-ουτοπία της προόδου ευαγγελίζεται συνήθως ως προϊούσα απουσία του σώματος, κάθε νέο προς αυτήν βήμα προϋποθέτει νέες και απρόβλεπτες ενσώματες δεξιότητες, οι οποίες καταδεικνύουν την ανέκκλητη συνεργία σώματος και μηχανής ως, με τα λόγια της Harraway, ‘κείμενη γνώση’ (situated knowledge).³⁴ Η πολύτροπη και αγωνιστική συμβίωση ή συν-κατασκευή (co-construction), λοιπόν, και όχι η εξαφάνιση ή καθυπόταξη του σώματος στη μηχανή-πνεύμα είναι το ζήτημα αυτής της ηχητικής γλυπτικής του σώματος που κινείται, ιδρώνει και κραυγάζει κατά τους συνεχείς εναγκαλισμούς, αναδράσεις και αποχωρισμούς του σχεδιασμού με την τυχαιότητα, του εσωτερικού με το εξωτερικό, του μύθου με την ύλη, πέρα από την αξιακή συγκριτική της χαμηλής με την υψηλή πιστότητα, της τελείωσης με την ημιτέλεια. Πρόκειται, ίσως, για μια προϊούσα μορφή ακουσματικής εμπειρίας που ηχεί αμεσότερα τις ψυχοσωματικές δυναμικές της επιθυμίας, του πόνου, του φόβου, της έλξης, της πάλης κ.ά., υπερβαίνοντας, μέσα από τη διαρκή αλληλόδραση, τις διαχωριστικές γραμμές ή την εξισορρόπηση δυαδικών σχημάτων του τύπου παρουσία-απουσία, ήχος-απόηχος, οπτικο-ακουστικό, ανοικτό-κλειστό. Όντας ρηματικός δεσμός (discursive alliance) που υπερβαίνει τη λογική του κειμένου (Grossberg 1997: 31), το κινούμενο σώμα δεν σηματοδοτεί τον χώρο της αναπαράστασης ή την αναπαράσταση του χώρου, αλλά διακυβεύεται ως τόπος δυναμικότητας. Με την καλλιέργεια της συναισθησίας μεταξύ ακρόασης, θέασης και αφής, το οπτικά παρόν σώμα απεκδύεται των νεωτερικών οπτικοκεντρικών αφαιρέσεων, προκαλώντας, τιθασεύοντας και μεταστοιχειώνοντας τον θόρυβο της τρέχουσας ανθρώπινης εμπειρίας.³⁵

Η δυναμική ομοιοστασία ήχου και κινούμενου σώματος εγχολπώνεται τον θόρυβο ως διαλεκτική σε ακινησία, δηλαδή ως μια μη-αξιολογική σύνολη ακουστική εμπειρία διαρκούς μετάβασης, παύσης και επανεκκίνησης. Ο ολοκληρωτικά συνθετικός ήχος, η ανακάλυψη ενός ρυθμού που διακόπτεται από απρόσμενους γδούπους, οι μικροαλλαγές του βόμβου είναι μερικά από τα στοιχεία των, ας μας επιτραπεί η έκφραση, *μετα-μουσικών και πρωτο-*

μουσικών πρακτικών των κινηηχητικών παραστάσεων. Με άλλα λόγια, ο κινηηχητικός αυτός θόρυβος δεν είναι απλώς το ενδημικό, απρόσκλητο ή μεταλλαγμένο παράσιτο στο κειμενικό πλαίσιο της νεώτερης μουσικής (και) τεχνολογίας, δεν διανοίγει, δηλαδή, τους περιορισμούς της τονικής σημειογραφίας, δεν μουσικολογεί τις ηλεκτρομαγνητικές παρεμβολές, αλλά μεταστοιχειώνει το συγκεκριμένο (concrete) πολυφωνικό ηχοτοπίο της μητρόπολης, όπου η μουσική, όπως συνήθως τη γνωρίζουμε, αποτελεί πλέον έναν από τους αναφορικούς ήχους-θορύβους του. Η μη-προσανατολισμένη ακρόαση του αχού της πόλης από κάποιο λόφο ή πάρκο, δηλαδή η πρόσληψη του αστικού ηχοτοπίου ως συνόλου των ηχογενετικών, ηχομεταδοτικών και ηχομετατρεπτικών βιωτών του, είναι κομβικής σημασίας για την εμπειρία και κατανόηση της εξελισσόμενης αυτής προσπάθειας άρθρωσης μιας τρέχουσας ηχητικής γλώσσας μέσα από τον 'προσδιορισμό του θεμελιακού θορύβου' (Attali 1991: 243). Ταυτόχρονα, η βιοργανική σύνδεση σώματος, οργάνου και ήχου, πέρα από τις νεωτερικές εξειδικεύσεις σε ανθρώπινο, ρηματικό και τεχνολογικό επίπεδο, επανάγει τη μουσική ως σύνολη τέχνη του ήχου, του κορμού και της ποίησης διά της οποίας ο άνθρωπος συνδέεται με την κοινότητα και οι δύο με τη φύση, παρόμοια με τελετουργίες στις πρωτόγονες κοινωνίες (Blacking 1981) και την αρχαιοελληνική θεατρική εμπειρία. Διακρινόμενη από την απόσταξη της αληθινής και καθαρής γνώσης, η μετακουσματική εμπειρία των κινηηχητικών παραστάσεων εκδιπλώνει την πολλαπλότητα του εν(τ)ός στο δυναμικοποιημένο σώμα, η έξοδος του οποίου από το 'εδώ', σύμφωνα με τον Levy, δεν αναπτύσσεται με όρους αποσάρκωσης (desincarnation) αλλά μετενσωμάτωσης και ανυματοποίησης (vectorialisation) του ανθρώπου. Η μελέτη της κοινωνικής και πολιτισμικής σημασίας του ήχου αποτελεί μια προσπάθεια κατανόησης της παραπάνω ακριβώς σχέσης.

Στο σημείο αυτό θα θέλαμε να τονίσουμε ότι οι αναπτυσσόμενες αυτές πρακτικές της παράστασης-παρουσίας, της πολυφωνίας και της ανοικτής συνεργίας δεν διακρίνονται ευκρινώς από τις νεωτερικές πρακτικές της αναπαράστασης-απουσίας, της μονολογίας, του κατακερματισμού και της γραμμικής συνέχειας, στον βαθμό που συνιστούν ουσιαστική ανάληψη της ρευστότητας, της αβεβαιότητας και της πολυμορφίας. Για παράδειγμα, αρκετά συχνά υπό τον μανδύα της νέας τέχνης, οι κινηηχητικές παραστάσεις στοχεύουν στην εφαρμογή και δοκιμασία αποκλειστικά τεχνολογικών πειραματισμών. Παρόμοια, ο χρήστης-μουσικός κάθε άλλο παρά ανοιχτός είναι στην αυτενέργεια της στιγμής, αφού έχει προετοιμάσει με ακρίβεια και προγραμματίσει με κάθε λεπτομέρεια τις συνθέσεις του. Τέλος, μπορεί βίσιμα

να υποστηριχθεί ότι οι παραστάσεις αυτές μετεξελίσσουν, στην ουσία, τον ποιητικό/γνωστικό διαχωρισμό μεταξύ ειδικού και κοινού, καλλιτέχνη και θεατή/ακροατή, όπως αυτός θεμελιώθηκε στη λογική της συναυλίας κατά την άνοδο της αστικής τάξης και τον σχηματισμό της βιομηχανικής κοινωνίας. Ωστόσο, ίσως είναι αυτή η απουσία της ριζικής τομής που απελευθερώνει έμπρακτα τον πολυσχιδή χαρακτήρα της νεωτερικότητας σε μετάβαση.

Παρόμοια, λοιπόν, με τη συζήτησή μας για τον πολιτισμικό χαρακτήρα της φυσιολογίας του ήχου, η πολιτισμικό-κοινωνική μελέτη των κινηχητικών παραστάσεων εκκινεί από το γεγονός ότι αυτές δεν υπάρχουν αφ' εαυτού ή αντ' αυτού, αλλά συνιστούν συγκεκριμένες πρακτικές που αναδειύουν και μετασχηματίζουν τα όρια και την πολυμορφία της ανθρώπινης αντίληψης, της κοινωνικής οργάνωσης, των μορφών διαμεσολάβησης και των δυναμικών της νεωτερικότητας μέσα από την αδιάλειπτη ακολουθία προσαρμογών και αποστάσεων, ενδυναμώσεων και αποδυναμώσεων, συνθέσεων και αποσυνθέσεων. Με αυτήν την έννοια δεν θα πρέπει να λησμονηθεί ότι οι αναπόληρητα συναρπαστικοί και 'έξωτικοί' κυβερνοοργανισμοί υψηλής τεχνολογίας, υπερβαίνουν αλλά και προϋποθέτουν, αποσπώνται αλλά και επιστρέφουν στις περισσότερο ή λιγότερο κοινότητες τεχνολογίες της καθημερινής ζωής (Michael, M. 2000). Η οδήγηση αυτοκινήτου και μοτοσυκλέτας όπως και η χρήση των walkman και των κινητών τηλεφώνων συνιστούν καθ' ἑξῆ περιπτώσεις κινηχητικής διεπαφής του ανθρώπου με περισσότερο ή λιγότερο χαμηλές μορφές τεχνολογίας,³⁶ οι οποίες συμβάλλουν ενεργά στη τρέχουσα αλληλομεταστοιχείωση του ακούσματος-κάψουλα σε άκουσμα-πλημμυρίδα.

Σημειώσεις

1. Επωνυμία, αρχικά, εταιρείας διανομής 'μουσικής περιβάλλοντος' και ενός ευρύτερου μουσικού ύφους στη συνέχεια, η μουσική Muzak σχεδιάζεται για να επενδύσει διακριτικά συγκεκριμένους χώρους της καθημερινής ζωής (εμπορικά κέντρα, εστιατόρια, κτίρια γραφείων, κ.ά.), με σκοπό την ανάλογη επίδραση στην ανθρώπινη διάθεση και συμπεριφορά. Η οργανική αυτή σύνδεση μουσικής και περιβάλλοντος έχει επικριθεί ως δούρειος ίππος της αγοράς από τη μία και από την άλλη συνδέεται και, μερικές φορές, συγχέεται με ανάλογες προσπάθειες διαφορετικών γενιών μουσικών πειραματιστών (Satie, Cage, Eno, κ.ά.). Για τη Muzak και τη 'μουσική περιβάλλοντος' γενικότερα βλ. Lanza (1994).

2. Αναφερόμαστε εδώ σε μια σημαντική τάση των πολιτισμικών σπουδών η οποία, κατά την προσπάθεια διαφοροποίησής της από τον άκαμπτο λόγο των κριτικών θεωριών για τη μαζική κουλτούρα, προβαίνει στη μονομερή ανάδειξη των δημιουργικών δυνατοτήτων που απελευθερώνονται με την κατανάλωση, τη χρήση του εμπορεύματος και τη δημοφιλή κουλτούρα. Ενδεικτικό και σχετικό με τη συζήτησή μας παράδειγμα αυτής της τάσης είναι η μελέτη

του Chambers (1994) 'The Aural Walk', η οποία πραγματεύεται την πολιτισμική σημασία του walkman.

3. Της θεωρίας δηλαδή η οποία, συμπτυκνωμένη στη γνωστή ρήση του McLuhan 'το μέσο είναι το μήνυμα', διατείνεται ότι τα εκτεχνολογισμένα μέσα επικοινωνίας δεν συνιστούν ουδέτερους μεταφορές αλλά ουσιώδεις διμορφωτές νοημάτων, αντιληπτικών συμβολικών και γνωστικών διεργασιών και κοινωνικών σχέσεων.

4. Όπως άλλωστε διευκρινίζει και ο ίδιος ο Ong (1997: 253-4), το πέρασμα από την προφορικότητα στη εγγραμματοσύνη συσχετίζεται με αλλαγές στην οικονομία, στην πολιτική, στην οικογένεια, κ.ά.

5. Με ρίζες στην ανθρωπολογία του 19^{ου} αιώνα, μια σειρά μελετών από το πεδίο της στρουκτουραλιστικής ανθρωπολογίας (Levi-Strauss 1971, Goody & Watt 1963, κ.ά.) ανάγουν τη γραφή σε αναγκαία και επαρκή συνθήκη οργάνωσης των νοητικών ικανοτήτων (λογική, κριτική σκέψη) και της κοινωνικής προόδου (ανάπτυξη της ελισθημής, της δημοκρατίας), εισάγοντας έτσι μια μεγάλη και απόλυτη γνωστική διάκριση μεταξύ των μη-εγγράμματων και των εγγράμματων πολιτισμών. Διαπνεόμενες από το ρομαντικό πνεύμα εξιδανίκευσης των προφορικών πολιτισμών, το οποίο προάγει συνήθως το μονολογικό ντετερμινισμό και τον απόλυτο ιστορισμό, οι θεωρίες αυτές έχουν δεχθεί εκτεταμένη κριτική αναφορικά κυρίως με την αυτόνομη δυναμική της εγγραμματοσύνης και την παράβλεψη των κοινωνικών, πολιτισμικών και πολιτικών διεργασιών με τις οποίες αυτή συνδιαμορφώνεται. Εδώ θα πρέπει, όμως, να σημειώσουμε, όπως επισημαίνει και ο Θεόδωρος Παραδέλλης στην κατακλειδα της εισαγωγής στην ελληνική έκδοση της *Προφορικότητας και Εγγραμματοσύνης*, ότι το έργο του Ong βρίσκεται στο μεταξύμιο από το 'αυτόνομο' μοντέλο στο 'ιδεολογικό' μοντέλο των θεωριών για την εγγραμματοσύνη.

6. Για τις κοινωνικο-πολιτισμικές διεργασίες κατασκευής του εσωστρεφούς θεατή μέσα από την οπτική παρατήρηση των άλλων και των δημόσιων δράσεων, όπως και της διχοστομίας μεταξύ του διεγερόμενου 'αισθάνεσθαι' του εσωτερικού κόσμου και της πρακτικής εξωτερικότητάς του, βλ. Sennett (1999).

7. Όπως για παράδειγμα η σχέση του ακροατή με τα παραδοσιακά οικιακά και κινηματογραφικά συστήματα στερεοφωνίας, η οποία, σύμφωνα με τον Cubitt (1999: 114), αναπαράγει την καρτεσιανή λογική της επικεντρωμένης ακρόασης.

8. Για την δι-αισθητηριακή ενεργοποίηση και την ενότητα του ήχου με την ακοή βλ. Merleau-Ponty (1991: 227).

9. Για την κοινωνική κατασκευή της εμπειρίας του χρόνου στη νεωτερικότητα και την ύστερη νεωτερικότητα βλ. Adam (1998) και Lash, Quick and Roberts (1998).

10. Περισσότερα για τη συσχετιζόμενη οργάνωση της κοινωνίας και των ήχων (της αναφορικά με τον μετρονομικό, άμετρο και πολυρυθμικό χρόνο, τις ενοποιητικές, ετερογενείς και κυρίαρχες συνιστώσες της αλληλόδρασης (interaction), βλ. Leeuwen Van, (1999: 35-60, 78-84).

11. Η αντίληψη αυτή παραπέμπει στην ιδέα του Grossberg (1997) για το χωρικό υλισμό (spatial materialism) ο οποίος προσδίδει μορφή όσο και περιεχόμενο στην ιδέα της άρθρωσης (articulation) ως ρηματικού δεσμού (discursive alliance), σε μια διεργασία υπέρβασης τόσο των ορίων του κειμένου όσο και της ρηματικής πρακτικής. Η θέωρηση της σουλούρας από τον Grossberg (1998, http://culturemachine.tees.ac.uk/frm_fl.htm) ως νοηματοδοτικής διαδικασίας που ενεργεί και πέραν του γνωστικού (cognitive), αποτελεί τον ένα πόλο της τρέχουσας σύζήτησης με το κριτικό-εμφαντικό μοντέλο για τις πρακτικές διαμεσολάβησης (Fornas 2000, http://culturemachine.tees.ac.uk/frm_fl.htm) στο πεδίο των πολιτισμικών σπουδών.

12. Για την αλληλεξάρτηση του χώρου με το χρόνο πέρα από τη νευτώνεια λογική βλ. Massey (1997).

13. Ο όρος 'πολιτισμική 'απο-διαφοροποίηση' (cultural de-differentiation) εισάγεται από τους Crook, Pakulski, Waters (1992: 68-75) και αναφέρεται στον πολλαπλαιοσισμό/κατακερματισμό των ορίων και των επιμέρους περιοχών στο εσωτερικό των διακριτών διαφοροποιήσεων στο επίπεδο π.χ. της ταυτότητας, της τάξης, της δύναμης, των αξιών, κ.ά. Σύμφωνα με τους συγγραφείς, ο πολλαπλαιοσισμός/κατακερματισμός δεν προέρχεται από τη συσπείρωση αλλά από την πολλαπλών κατευθύνσεων διάνοιξη και απρόβλεπτη αφομοίωση στοιχείων από άλλες περιοχές. Η αναγωγή της κατανάλωσης σε κοινωνική πρακτική διαμόρφωσης της ταυτότητας αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα. Με αυτήν την έννοια, η 'απο-διαφοροποίηση' δεν παλινδρομεί σε μια μη-διαφοροποιημένη προνεωτερική κουλτούρα, αλλά απορρέει από την 'υπερ-διαφοροποίηση' ως υπερ-επέκταση της νεωτερικής διαφοροποίησης στην κουλτούρα, το κράτος, την πολιτική, την οικονομία και τις τεχνο-επιστήμες.

14. Ας υπενθυμίσουμε εδώ ότι ο πολυσχιδής, συγκυριακός και απρόβλεπτος χαρακτήρας των διεργασιών της ύστερης νεωτερικότητας δεν συνιστά εξωτερικό αλλά εμμενές στοιχείο της επαγωγικής και αφαιρετικής σκέψης στη νεωτερικότητα, το οποίο αποσυμπιέζεται καθώς η τελευταία υπερ-αναπτύσσεται με όρους γραμμικότητας, προγραμματισμού, ελέγχου, ποσοτικοποίησης και ανάλυσης. Ωστόσο, η παρούσα μελέτη δεν ελκμαβάνει το σύγχρονο ακουστικό περιβάλλον μόνο ως πεδίο πραγμάτωσης των παραπάνω σχέσεων αλλά κυρίως ως αμφίρροπο πεδίο τέλεσης και μεταστοιχείωσής τους, στον βαθμό που, σύμφωνα με τον Truax (2001: 78), η ποικιλότητα, πολυπλοκότητα και η δυσκολία ανάλυσης είναι κατεξοχήν γνωρίσματα της ακουστικής επικοινωνίας, προτού αυτή (υπερ-)εκτεχνολογιστεί από τα μοντέρνα επικοινωνιακά συστήματα.

15. Επ' αυτών βλ. τις θέσεις του Benjamin (1983: 7-19, 27-54) και ιδιαίτερα αυτών για την καταστροφή ως εξέλιξη του συνεχούς της ιστορίας.

16. Αναπτύσσεται, εδώ, μια αίσθηση της σιωπής παρόμοια με την αίσθηση της ηρεμίας στο μάτι του κυκλώνα ή της ακινησίας μέσα στην υπερβολική ταχύτητα. Αίσθηση σιωπής που διακρίνεται τόσο από τον επιλεκτικό ή ολοκληρωτικό αποκλεισμό (αποσιώπηση) όσο και από την κατακλισμαία ασφυξία από ήχους (απώλεια ακοής). Περισσότερα επ' αυτού και ιδιαίτερα σε σχέση με την ακουστική εμπειρία σε γανε κλαμπ και πάρτι στο Bubaris (2001).

17. Benjamin, όπ. π.

18. Σχετικά προς αυτό βλ. τη συζήτηση για το πέρασμα από το πικάπ και τον δίσκο βινυλίου στο cd player και τον δίσκο ακτίνας στο Corbett (1994: 40-44). Το ζήτημα αυτό μπορεί να συζητηθεί επίσης σε σχέση με την περαιτέρω 'εξαφάνιση' του ηχητικού αντικειμένου, των τρόπων επεξεργασίας και ηχοδότησής του με τον ηλεκτρονικό υπολογιστή.

19. Με την καθολική σχεδόν επικράτηση της με-υπολογιστή ηχοσύνθεσης, η ευπλασία της ηχητικής ύλης δεν διερευνάται μόνο στο πλαίσιο νέων τάσεων της πειραματικής μουσικής, όπως αυτών του Glitch, Microsound scene, κ.ά., αλλά και στο πλαίσιο της δημοφιλούς μουσικής, της διαφήμισης και του κινηματογράφου.

20. Γι' αυτόν το λόγο ο Schaeffer απέρριψε το πρώτο έργο του *Etude aux chemins de fer* (1948), αμέσως μετά την ολοκλήρωσή του, εξαιτίας της εμφανούς αναγνωρισιμότητας των εγγραφόμενων ήχων από τον σταθμό του τρένου.

21. Ή, με τη σκέψη του McLuhan όπως αυτή συμπυκνώθηκε στο ομώνυμο βιβλίο του, 'Το Μέσο είναι Μασάζ' (The Medium is the Massage). Με την ηλεκτρική τεχνολογία, υποστηρίζει ο McLuhan, ο άνθρωπος επεκτείνει το σώμα του και το κεντρικό νευρικό του σύστημα έξω

από τον εαυτό του. Ωστόσο, όπως και ο Νάρκισσος, αρχικά δεν μπορεί να αναγνωρίσει το είδωλό του εξαιτίας του 'μουδιάσματος' των αισθήσεων από το πρωτόγνωρο σοκ. Η οπτική όψη της σκέψης του McLuhan θέλει τον 'αυτοακρωτηριασμό' αυτό να ευνοεί τη συνειδητότητα του αυνειδήτου, υπό τη ενεργοποίηση ενός Μπεργκσόνιου τύπου συλλογικού αυνειδήτου, με αποτέλεσμα 'στην ηλεκτρική εποχή να φοράμε όλη την ανθρωπότητα στην επιδερμίδα μας'.

22. Επικαλούμενος κυρίως τη διάκριση του Levy (1999) μεταξύ πραγματικού (real), δυνατού (possible), δυνητικού (virtuel) και εν ενεργεία υπαρκτού (actual), ο Δεμερτζής (2002: 442-9) προχωρά σε μια ιδιαίτερα συστηματική και διαφωτιστική ανάλυση των νοηματοδοτήσεων του δυνητικού, το οποίο, διακρινόμενο από τον προκαθορισμένο χαρακτήρα του δυνατού, μετασχηματίζει με την παρέμβαση της ανθρώπινης δράσης -στην περίπτωση μας του ακούσιματος-, το 'εν ενεργεία υπαρκτό' σε ένα σύνολο 'εξιστάμενων' δυνατοτήτων. Με αυτήν την έννοια και σύμφωνα με τα επιχειρήματα του συγγραφέα, ο όρος virtual έχει εσφαλμένα μεταφραστεί και επικρατήσει στην ελληνική γλώσσα ως 'εικονικό', στον βαθμό που το τελευταίο αναφέρεται, με μια έννοια, περισσότερο 'στη μορφή' παρά στο 'περιεχόμενο' της πολιτικής αυτής διαδικασίας.

23. Οι τρεις αυτές αντιληπτικές πρακτικές αντιπαραβάλλονται από τη Σερεμετάκη (1997, 85-98) στη συζήτηση της για τις πολλαπλές μορφές της παράδοσης στη νεωτερικότητα και την όσωση της μη-συγχρονικότητας στο παρόν. Συνοπτικά, η συγγραφέας διακρίνει την πλανόδια κυκλοφορία, έννοια που εισάγεται από τον Bloch και αναφέρεται στην αλληλεπίδραση και τη συμπίκνωση ετερογενών μνημικών θραυσμάτων σε φιγούρες και αντικείμενα πέρα από διακριτά συστήματα ταξινόμησης, τόσο από τη μηχανιστική λογική νετερμινισμών και τελικότητων όσο και από το 'μαστόρεμα', έννοια που εισάγεται από τον Levi-Strauss (1977: 117-130) και η οποία αναφέρεται στη συναρμογή του τυχαίου και του διαθέσιμου σε μια σταθεροποιητική δομή.

24. Σύμφωνα με αυτές τις διακρίσεις από το έργο του Ong, μπορούμε να πούμε ότι για τον τηλεοπτικό άνθρωπο, όπως και για τον μη-εγγράμματο προφορικό, η έννοια 'νοσοκομείο', για παράδειγμα, νοηματοδοτείται με υλικούς, συμβατικούς, βιωματικούς και παροντικούς όρους, παρά μέσα από τη σύνθεση περίπλοκων λογισμών, κατηγορικών αναγωγών και μεσο-και μακρο-πρόθεσμων προσδοκιών (θυμηθείτε την περίπτωση με την κασαρίδα που σηματοδότησε μια ολόκληρη πολιτική αναπαράθεση για το Εθνικό Σύστημα Υγείας). Σχετική με το θέμα μας είναι η συζήτηση για την τηλεοπτικού τύπου γενίκευση του συγκεκριμένου και συγκεκριμενοποίησης του γενικού, όπως και το ζήτημα του τηλεοπτικού ρεαλισμού των αισθήσεων στο Πλειός (2001: 363-377 και 298-326).

25. Επ' αυτού Δεμερτζής (2002: 198-282).

26. Αντίστοιχα, η μουσική επένδυση της τηλεοπτικής ειδησεογραφίας περιορίζεται στη λεγόμενη 'παράλληλη χρήση', όπου η μουσική επαναλαμβάνει και ενισχύει τις καταστάσεις και το νόημα των εικόνων που συνοδεύει. Χαρακτηριστική είναι η δήλωση σκηνοθέτη στα δελτία ειδήσεων μεγάλου καναλιού (εφημερίδα *Ελευθεροτυπία*, 'Αάντεν σε μουσική Μοριμόνε'): 'Αν δείχνουμε μια σκηνή έντασης, μια επίθεση, βάζουμε πιο έντονη μουσική. Όταν έχουμε κάποια είδηση από το Χόλιγουντ, χρησιμοποιούμε χολιγουντανή μουσική. Αν το θέμα είναι ρέιβ πάρτι, θα βάλουμε ρέιβ.' Η ουσία είναι να υποβάλουμε τον θεατή, να τον κάνουμε να συμμετάσχει, να βλέπει. Έτσι θα διαλέξουμε κάποια μουσική που να μην τον ενοχλεί, και που θα βοηθήσει την είδηση'.

27. Αναφερόμενος στα reality shows, ο Καραποστόλης (1999: 172) γράφει σχετικά: 'η

κώφευση του ενός παράγει τη φλυαρία του άλλου. 'Ο άνθρωπος που μιλάει πρόχειρα για τα μύχια του, εκδικείται πρώτα τον εαυτό του που δεν κατόρθωσε να έχει κάποιους έμπιστους αντίκρου του, κι εκδικείται έπειτα όλους τους άλλους μέσα από τον φρακό, δηλώνοντάς τους πως καθόλου δεν τον νοιάζει που ξεγυμνώνεται έτσι, μπροστά τους'.

28. Εξάιρεση αποτελεί το 'πολιτισμένο' ηχητικό περιβάλλον των εκπομπών που παρουσιάζουν εξομολογήσεις των πολιτικών από την προσωπική τους ζωή, μια περίπτωση που εντάσσεται στη διαδικασία της 'προσωποποίησης της πολιτικής διαμέσου της τηλεόρασης' (επ' αυτής βλ. Δεμερτζής, (2002: 250-8).

29. Επ' αυτού βλ. τη συζήτηση των Gilbert και Pearson (1999: 38-60) για τον λογοκεντρισμό (logocentrism) και τη μεταφυσική της παρουσίας (metaphysics of presence), δύο έννοιες που εισάγονται από τον Derrida στο πλαίσιο της αποδομητικής κριτικής του Ορθού Λόγου, ως οργανωτικές αρχές πρόσληψης της μουσικής και της κοινωνικής δυναμικής της στο έργο μεϊζόνος σημασίας φιλοσόφων όπως ο Πλάτωνας, ο Kant, ο Rousseau και ο Adorno.

30. Εδώ αναφερόμαστε στο πλέον συζητημένο έργο του Cage με τίτλο '4' 33"', όπου ο' αυτό το χρονικό διάστημα ο μουσικός κάθεται ακίνητος μπροστά στο πιάνο, μια συμβολική πράξη αποκαθίλωσης του φωτιστέφανου της Μουσικής και επαναφοράς στο ακουστικό-μουσικό προσκήνιο των ήχων του κοινού και της αιθουσας.

31. Για τις συσσωματώσεις των Μέσων (media conglomerates) βλ. Negt & Kluge (1981).

32. Για τον ρόλο της εναίσθησης (empathy) και της 'ηχοποίησης' του γανeri ακροατή/χορευτή, συζητούμε αναλυτικότερα Μπουμπάρης 2000: 247-56 και 2001 αντίστοιχα.

33. Οι δύο αυτοί όροι τοπογραφίας είναι δάνεια από τον Lefebvre (1991).

34. Οι συζητήσεις αυτές περιστρέφονται γύρω από τους 'κυβερνοοργανισμούς' (cyborg) και το 'μετα-ανθρώπινο'/'μετα-άνθρωπο' (post-human). Ενδεικτικά βλ. Agre (1997), Hables (1996, 2001), Hayles (1999), Harraway (1991).

35. Για το διαρκές 'όνειρο της αποσωμάτωσης' και της αναπόδρασης 'επιστροφής του σώματος' μέσα από την ανάπτυξη της τεχνολογίας, βλ. Michael (2000: 98-101).

36. Στις κινηχητικές παραστάσεις, η συναισθησία (synesthesia), δηλαδή η αντίληψη μιας αίσθησης μέσα από μία άλλη (για παράδειγμα, η πρόσληψη ενός ήχου ως χρώματος), δεν αναζωογονεί απλώς τη μοντερνιστική λειτουργία της στη μείωση του άμορφου και εκείθεν θορύβου (βλ. Khan 1999: 116-22), στον βαθμό που η σύμμιξη των αισθήσεων δεν γίνεται και τόσο με όρους μετάφρασης της μιας στο λεξιλόγιο της άλλης αλλά με όρους πρόσθεσης, πολλαπλασιασμού και σύμφυσης που αναπτύσσουν μια περισσότερο πολυ-αισθητηριακή εμπειρία (Wilson & Bromwich 2000: 12-3).

37. Για τους 'κυβερνοοργανισμούς χαμηλής ευκρίνειας' (low-tech cyborgs), βλ. Hess (1996).

Βιβλιογραφικές Αναφορές

- Adam, B. (1998). *Timescapes of Modernity*. London: Routledge.
- Adorno, T. (1997). 'Για τη Δημοφιλή Μουσική'. Μετάφραση Φώτης Τερζάκης. Σε Adorno, T. *Η Κοινωνιολογία της Μουσικής*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Adorno, T. (2000 [1938]). 'Για το Φετιχιστικό Χαρακτήρα της Μουσικής και

- την Παλινδρόμηση του Τρόπου Ακρόασης'. Μετάφραση Γιώργος Φιτσιώρης. *Μουσικολογία*, 14: 71-106.
- Agre, P.E. (1997). *Computation and Human Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ατταλί, Ζ. (1991). *Θόρυβοι. Δοκίμιο Πολιτικής Οικονομίας της Μουσικής*. Αθήνα: Ράππα.
- Barthes, R. (1988). *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Baudelaire C. (1984). *Αποφθέγματα Παρηγοριάς για τον Έρωτα*. Αθήνα: Ερστώ.
- Benjamin, W. (1983). *Θέσεις για τη Φιλοσοφία. Ο Σουρρεαλισμός. Για την Εικόνα του Προσπ.* Αθήνα: Ουτοπία.
- Benjamin, W. (1999 [1936]). 'Ο Αφηγητής'. Σε Benjamin, W. *Δοκίμια Φιλοσοφίας της Γλώσσας*. Μετάφραση, Εισαγωγή, Επιμέλεια Φώτης Τεοζάκης. Αθήνα: Νήσος.
- Bourdieu, P. (2002[1979]). *Η Διάκριση. Κοινωνική Κριτική της Καλαισθητικής Κρίσης*. Αθήνα: Πατάκης.
- Blacking, J. (1981). *Η Έκφραση της Ανθρώπινης Μουσικότητας*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Bubaris, N. (2001). 'Flooded with Sound, Youth and Modernity'. Ανακοίνωση στο Διεθνές Συνέδριο *Global Youth? Young People in the Twenty-First Century*. British Sociological Association Youth Study Group, University of Plymouth.
- Carey, J. (1992). *Communication as Culture*. London: Routledge.
- Chambers, I. (1994). The Aural Walk. Σε Chambers, I. *Migrancy, Culture, Identity*. London: Routledge.
- Corbett, J. (1994). *Extended Play. Sounding off from John Cage to Dr. Funkenstein*. Durham/London: Duke University Press.
- Crook, S., Pakulski, J. & Waters, M. (1992). *Postmodernisation: Change in Advanced Society*. London: Sage.
- Cubitt, S. (1998). *Digital Aesthetics*. London: Sage.
- Δεμερτζής, Ν. (2002). *Πολιτική Επικοινωνία. Διακινδύνευση, Δημοσιότητα, Διαδίκτυο*. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Denes, P. B. & Pinson, E. N. (1993). *The Speech Chain*. New York: W. H. Freeman.
- Eisenberg, E. (1988). *The Recording Angel: Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*. London: (Picador) Pan Books.

- Elias, N. (1996 [1939]). Η Διαδικασία του Πολιτισμού. Μετάφραση Θεόδωρος Λουπασάκης. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Featherstone, M. (1991). *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage Publications.
- Fiske, J. (1991). Postmodernism and Television. Σε Curran, J. & Gurevitch M. (επιμ.) *Mass Media and Society*. London: Edward Arnold.
- Fiske, J. (2000). *TV. Η Ανατομία του Τηλεοπτικού Λόγου*. Αθήνα: Δρομέας.
- Fornas, J. (2000). 'The Crucial In Between'. *European Journal of Cultural Studies*, 3, 1: 45-65.
- Fornas, J. Life After the Death of the Text. *Culture Machine*, http://culture-machine.tees.ac.uk/frm_f1.htm
- Frith, S. (1988). *Music for Pleasure*. Polity Press.
- Gilbert, J. & Pearson, E. (1999). *Discographies: Dance Music, Culture and The Politics of Sound*. London: Routledge.
- Goodwin, A. (1987). 'Music Video in the (Post) Modern World'. *Screen*, 28, 3.
- Goody, J. & Watt, I. (1963). 'The Consequences of Literacy'. *Contemporary Studies in Society and History*, 5: 304-45.
- Grossberg, L. (1997). Cultural Studies, Modern Logics and Theories of Globalisation. Σε McRobbie, A. (επιμ.) *Back to Reality? Social Experience and Cultural Studies*. Manchester: Manchester University Press.
- Grossberg, L. (1998). 'The Cultural Studies' Crossroads Blues'. *European Journal of Cultural Studies*, 1, 1: 65-8.
- Grossberg, L. 'A Prisoner of the Modern?' *Culture Machine*, http://culturemachine.tees.ac.uk/frm_f1.htm
- Hables, G. E. (επιμ.) (1996). *The Cyborg Handbook*. London: Routledge.
- Hables, G. E. (2001). *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*. London: Routledge.
- Harraway, D. (1991). *Simians, Cyborgs and Nature*. London: Free Association Books.
- Hayles, N. K. (1999). *How we Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetic, Literature and Informatics*. The University of Chicago Press.
- Hess, D. (1996). On Low-Tech Cyborgs. Σε Hables, G. H. (επιμ.) *The Cyborg Handbook*. New York: Routledge.
- Καραποστόλης, Β. (1999). *Ο Πειρασμός του Ηρόστρατου*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Κονδύλης, Π. (1995 [1991]). *Η Παρακμή του Αστικού Πολιτισμού. Από τη*

- Μοντέρνα στη Μεταμοντέρνα Εποχή κι από τον Φιλελευθερισμό στη Μαζική Δημοκρατία.* Αθήνα: Θεμέλιο.
- Kaplan, E.A. (1987). *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture.* New York: Routledge.
- Khan, D. (1999). *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Art.* Massachusetts: The MIT Press.
- Lanza, J. (1994). *Elevator Music. A Surreal History of Muzak, Easy-Listening and other Moodsongs.* St. Martin's Press.
- Lash, S., Quick, A. & Roberts, R. (επιμ.) (1998). *Time and Value.* Oxford: Blackwell.
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space.* Malden, MA: Blackwell.
- Leppert, R. (1993). *The Sight of Sound: Musical Representation and The History of the Body.* Berkeley: University of California Press.
- Levy, P. (1999). *Δημητική Πραγματικότητα. Η Φιλοσοφία του Κυβερνοχώρου.* Αθήνα: Κριτική.
- Levi-Strauss, C. (1971 [1955]). *Θλιβεροί Τροπικοί.* Αθήνα: Χατζηνικολή.
- Μπουμπάρης, Ν. (2000). *Νεανική Κουλτούρα και Επικοινωνία στην Ύστερη Νεωτερικότητα.* Διδακτορική Διατριβή. Τμήμα Ε.Μ.Μ.Ε., Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Massey, D. (1997). Spatial Disruptions. Σε Golding, S. (επιμ.) *The Eight Technologies of Otherness.* London and New York: Routledge.
- McLuhan, M. (1988). *Media. Οι Προεκτάσεις του Ανθρώπου.* Αθήνα: Κάλλιβος.
- Merleau-Ponty, M. (1991). *The Phenomenology of Perception.* London: Routledge and Keagan Paul.
- Mestrovic, S. (1997). *Postemotional Society.* London: Sage Publications.
- Michael, M. (2000). *Reconnecting Culture, Technology and Nature. From Society to Heterogeneity.* London: Routledge.
- Negt, O. & Kluge, A. (1981). 'The Context of Life as Object of Production of Media Conglomerates'. *Media, Culture and Society*, 5: 65-74.
- Ong, W. (1997). *Προφορικότητα και Εγγραμματοσύνη.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Πλειός, Γ. (2001). *Ο Λόγος της Εικόνας. Ιδεολογία και Πολιτική.* Αθήνα: Παπαζήσης.
- Schaeffer, P. (1966). *Traite des Objets Musicaux.* Paris
- Schafer, R. M. (1969). *The New Soundscape.* Vienna: Universal Edition.
- Schafer, R. M. (1977). *The Tuning of the World.* New York: Knopf.

- Schwartz, T. (1973). *The Responsive Chord*. New York: Anchor.
- Sennett, R. (1999). *Η Τυραννία της Οικειότητας*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Σερεμετάκη, Κ. Ν. (1997). *Παλινόστηση Αισθήσεων. Αντίληψη και Μνήμη ως Υλική Κουλτούρα στη Σύγχρονη Εποχή*. Αθήνα: Νέα Σύνορα - Λιβάνης.
- Silverstone, R. (1991). Television, Rhetoric and the Return of the Unconscious in Secondary Orality. Σε Gronbeck, B., Farrell, T. & Soukup, P. (επιμ.) *Media, Consciousness and Culture*. California: Sage.
- Thompson, J. B. (1998 [1995]). *Νεωτερικότητα και Μέσα Επικοινωνίας*. Εισαγωγή Νίκος Δεμερτζής. Μετάφραση Γιώτα Καραμπίνη-Νένα Σώκου. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Truax, B. (2001). *Acoustic Communication*. Ablex Publishing.
- Van Leeuwen, T. (1999). *Speech, Music, Sound*. London: MacMillan.
- Virilio, P. (2000). *The Information Bomb*. London: Verso.
- Williams, R. (1975). *Television: Technology and Cultural Form*. New York: Schocken Books.
- Williams, R. (1994). *Κουλτούρα και Ιστορία*. Εισαγωγή-Μετάφραση Βενετία Αποστολίδου. Αθήνα: Γνώση.
- Wilson, J. & Bromwich, M. (2000). 'Lifting Bodies'. *Organised Sound*, 5, 1: 9-16.