



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Δημοφιλής μουσική και
ψηφιακές τεχνολογίες

Χαράλαμπος Ι. Λιβάνιος

Επιβλέπουσα: Βασιλική Λαλιώτη, Μόνιμη Επίκουρη Καθηγήτρια
(Ανθρωπολογία της επιτέλεσης)

ΑΘΗΝΑ

ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2021

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Δημοφιλής μουσική και
ψηφιακές τεχνολογίες

Χαράλαμπος Ι. Λιβάνιος

A.M.: 1569201200034

Επιβλέπουσα: **Βασιλική Λαλιώτη**, Μόνιμη Επίκουρη Καθηγήτρια
(Ανθρωπολογία της επιτέλεσης)

Τριμελής Επιτροπή: **Βασιλική Λαλιώτη**, **Βαθμίδα:** Μόνιμη Επίκουρη Καθηγήτρια
Μαρία Παπαπαύλου, **Βαθμίδα:** Αναπληρώτρια Καθηγήτρια
Νικόλαος Πουλάκης **Βαθμίδα:** Εργαστηριακό Διδακτικό Προσωπικό

Σημείωμα του συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Φεβρουάριο του 2021. Ο συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά τον συγγραφέα και όχι την επιβλέπουσα Καθηγήτρια.

Περιεχόμενα

Εθνογραφία και Δημοφιλής Μουσική.....	7
Η Εθνογραφική Μέθοδος.....	7
Ψηφιακή Εθνογραφία.....	10
Δημοφιλής Μουσική και Τεχνολογία.....	14
Διαδίκτυο και Ψηφιακές Τεχνολογίες.....	18
Δημοφιλής Μουσική και Διαδίκτυο. Χωροχρονικές Μεταβολές.....	18
Ομότιμα δίκτυα διαμοιρασμού, πνευματικά δικαιώματα, δημιουργικότητα.....	20
Μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Το παράδειγμα της νορβηγικής ηλεκτρονικής μουσικής.....	24
Η μουσική στην διαδικτυακή κοινότητα του Tribe.net.....	29
Μουσικό Όργανο, Τεχνολογία και Επιτέλεση.....	32
Ανθρωπολογία, Τεχνολογία και Μεταανθρωπισμός.....	40
Ανθρωπολογία και Τεχνολογία.....	40
Τεχνολογία –πολιτισμός.....	41
Ψηφιακά εργαλεία.....	45
Ζωντανότητα και Ενσώματη Παρουσία.....	48
Μεταανθρωπισμός ή Νεοανθρωπισμός;.....	52
Βιβλιογραφία.....	60

Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία αποτελεί μία βιβλιογραφική μελέτη σχετικά με την σχέση της δημοφιλούς μουσικής και των ψηφιακών και ηλεκτρονικών τεχνολογιών υπό το πρίσμα της ανθρωπολογίας και της εθνομουσικολογίας. Βασιζόμενος σε θεωρητικά κείμενα αλλά και εθνογραφικές έρευνες που πραγματοποιήθηκαν σε ποικίλα σύγχρονα μουσικά περιβάλλοντα, προσπαθώ να αναδείξω τις πολύπλοκες σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των ανθρώπων που «κάνουν» μουσική χρησιμοποιώντας τα νέα ψηφιακά εργαλεία. Κυρίως μελετώ την επίδραση αυτών των νέων μέσων στην διαδικασία της μουσικής σύνθεσης και την ανάδυση νέων μορφών μουσικών επιτελέσεων. Ασχολούμαι συγκεκριμένα με δύο σημαντικές πτυχές της σύγχρονης τεχνολογίας: το Διαδίκτυο και τον ηλεκτρονικό υπολογιστή. Σκοπός μου είναι να αναδείξω πως μέσα από τη χρήση του Διαδικτύου και ποικίλων εφαρμογών του ηλεκτρονικού υπολογιστή από τους εμπλεκόμενους στην δημοφιλή μουσική, αλλάζει ο τρόπος που αντιλαμβανόμαστε τις κατασκευές των μουσικών ταυτοτήτων αλλά και που κατανοούμε την ανθρώπινη μουσική δημιουργικότητα.

Η ανάπτυξη και υιοθέτηση ηλεκτρονικών και αυτόνομων εργαλείων στην μουσική επιτέλεση σε συνδυασμό με την αντίληψη της τεχνολογίας ως μια αυτόνομη διαδικασία, «έξω» από τις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες, επέφερε έναν θεωρητικό διαχωρισμό του ανθρώπου-μουσικού από το ψηφιακό του εργαλείο, καθιστώντας το οποιοδήποτε μουσικό αποτέλεσμα ως ξένο, τεχνητό και μη ανθρώπινο προϊόν. Σε αυτήν την βιβλιογραφική έρευνα υποστηρίζω πως πρέπει να πάμε πέρα από αυτήν την αντίληψη δημιουργώντας μια πιο ενοποιημένη εικόνα μεταξύ του μουσικού και της ψηφιακής μουσικής τεχνολογίας. Τα ίδια τα δρώοντα υποκείμενα αναδεικνύουν την ιδιαίτερη αυτή σχέση και τις πολλαπλές μουσικές δυνατότητες που τους προσφέρουν τέτοιες τεχνολογίες προς μια πιο ολοκληρωμένη προσωπική έκφραση της μουσικότητάς τους. Από την άλλη, οι πολλαπλές χρήσεις του Διαδικτύου και οι εμπειρίες των ανθρώπων από διαδικτυακές μουσικές επιτελέσεις αμφισβητούν την έλλειψη της οικειότητας και της αμεσότητας που μέχρι πρόσφατα θεωρούνταν χαρακτηριστικά των ηλεκτρονικών μέσων διαμεσολάβησης της μουσικής επιτέλεσης. Ακόμα και η ανθρώπινη παρουσία δεν ταυτίζεται πλέον με την παρουσία του φυσικού σώματος, αλλά επιτυγχάνεται μέσα από ιδιαίτερες μορφές ενσωμάτωσης στους δυνητικούς κόσμους (virtual worlds). Έτσι ιδιαίτερη αυτή σχέση μεταξύ του ανθρώπου

και της τεχνολογίας αποδεικνύει όχι τον απόλυτο διαχωρισμό τους αλλά την αλληλεπίδραση, την επικοινωνία και την ενότητα μεταξύ τους.

Όπως ανέφερα, οι πηγές στις οποίες στηρίχθηκα ήταν κυρίως ανθρωπολογικά θεωρητικά κείμενα και εθνογραφίες. Για αυτό και πρώτο μου μέλημα είναι η αναφορά των βασικών σημείων της μεθοδολογίας που ακολουθεί η ανθρωπολογία. Στο πρώτο κεφάλαιο αναλύω συνοπτικά τις θεμελιώδεις έννοιες και τα βασικά χαρακτηριστικά της εθνογραφικής μεθόδου, έτσι όπως αναπτύχθηκαν και εξελίχθηκαν στην ιστορία της ανθρωπολογίας. Επίσης, αναφέρω τα κύρια μεθοδολογικά και εννοιολογικά ζητήματα που προκύπτουν από τη ψηφιακή εθνογραφία, τα νέα αναδυόμενα ανθρωπολογικά πεδία έρευνας, τις νέες τεχνολογίες, το Διαδίκτυο και την αυξημένη κινητικότητα των ανθρώπων στον σύγχρονο παγκοσμιοποιημένο κόσμο. Έπειτα, προχωρώ συγκεκριμένα στις ανθρωπολογικές μελέτες πάνω στην δημοφιλή μουσική και την σχέση της με την τεχνολογία και το Διαδίκτυο.

Το κύριο μέρος της εργασίας μου βασίστηκε σε τρεις πηγές: το άρθρο «Musical Life in Society: An Internet Ethnography» (2003) του ανθρωπολόγου René Lysloff, το «Weaving the Underground Web: Neo-Tribalism and Psytrance an Tribe.net» (2010) της ανθρωπολόγου Jennifer Ryan και το κεφάλαιο «The global social media and music nexus» από το βιβλίο «Music, Social Media and Global Mobility: MySpace, Facebook, Youtube» (2012) του Ole J. Mjøs. Σε αυτές τις τρεις πηγές βασίστηκε η επιχειρηματολογία μου σχετικά με τους τρόπους χρήσης του Διαδικτύου από μουσικά γκρουπ και τους ακροατές, αλλά και σχετικά με την χρήση προγραμμάτων υπολογιστή για την μουσική σύνθεση και δημιουργικότητα. Επίσης, σε αυτό το κεφάλαιο αναφέρομαι και σε πολιτικές διαστάσεις, κυρίως γύρω από ζητήματα καταπάτησης της ιδιοκτησίας πνευματικών δικαιωμάτων σε ιστότοπους που επιτρέπουν τον ελεύθερο διαμοιρασμό μουσικών αρχείων.

Στο τελευταίο κεφάλαιό μου, με αφετηρία την ανάλυση των παραπάνω ανθρωπολογικών ερευνών πραγματεύομαι την συμβολή που μπορεί να παρέχει η ανθρωπολογική προσέγγιση σε μια βαθύτερη αντίληψη της σχέσης μεταξύ του ανθρώπου και των τεχνολογικών του επιτευγμάτων και, εν συνεχεία, μεταξύ του μουσικού και των μουσικών του οργάνων. Με βάση τους ορισμούς της τεχνολογίας από την ανθρωπολογική σκοπιά υποστηρίζω την απομάκρυνση από τον τεχνολογικό ντετερμινισμό που καθιστά την τεχνολογία ως εξωτερική δρώσα «δύναμη» που επηρεάζει τις κοινωνίες, αλλά και από τον απόλυτο σχετικισμό που την καθιστά μια

αυτόνομη δραστηριότητα, παράλληλη με την κοινωνία, χωρίς να την επηρεάζει. Επίσης, η αντιπαράθεση για την οντολογία της επιτέλεσης και οι προβληματισμοί γύρω από τις έννοιες της «ζωντανότητας»(liveness) και της «ενσώματης παρουσίας» κρίνω πως μας ωθούν σε μεταανθρωπιστικές προσεγγίσεις που αμφισβητούν την παντοδυναμία του ανθρώπου και της ανωτερότητάς του. Ωστόσο, τονίζω τη σημασία που πρέπει να δοθεί έτσι ώστε η ανθρωπολογία να μην προσεγγίζει την σχέση μεταξύ του ανθρώπου και ψηφιακών εργαλείων ως μια σχέση που φωτογραφίζει το «θάνατο» του ανθρώπου από την αυτόνομη και ανεξέλεγκτη ψηφιακή τεχνολογία, αλλά ως μία ζωντανή και παραγωγική αλληλεπίδραση.

1.Εθνογραφία και Δημοφιλής Μουσική

1.1 Η Εθνογραφική Μέθοδος

Η παρούσα εργασία εστιάζει στη μελέτη της σχέσης της δημοφιλούς μουσικής με την τεχνολογία μέσα από ανθρωπολογικά, θεωρητικά και εθνογραφικά, κείμενα. Θεωρητική και μεθοδολογική αφετηρία των συγκεκριμένων ερευνητών είναι η εθνογραφία, η «σημαντικότερη συμβολή της ανθρωπολογίας στη μελέτη της δημοφιλούς μουσικής» (Λαλιώτη, 2016, σ.114). Ο όρος αναφέρεται τόσο στις μεθόδους έρευνας και μελέτης μιας κοινωνίας ή μιας ομάδας ανθρώπων, όσο και στο παραγόμενο προϊόν της έρευνας, κυρίως μία μονογραφία του εκάστοτε ερευνητή που αποτελείται από το οργανωμένο και επεξεργασμένο υλικό της έρευνάς του. Η εθνογραφική πρακτική έχει υιοθετηθεί από την ανθρωπολογία από τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, ως αντίδραση στην μέχρι τότε αντίθετη πρακτική των «ανθρωπολόγων της πολυθρόνας». Η ανθρωπολογία ταυτίστηκε με την εθνογραφική μέθοδο και πρακτική, αφότου στάθηκε κριτικά απέναντι σε κάθε μελέτη πολιτισμού που γίνεται από την ασφάλεια της βιβλιοθήκης ή του πανεπιστημίου του κάθε ερευνητή. Ο ανθρωπολόγος από τότε και έπειτα προσπαθεί να κατανοήσει το πολιτισμικό «Άλλο» όχι αφ' υψηλού και απομακρυσμένα αλλά μέσα από την αλληλεπίδραση μαζί του.

Αυτό που συνιστά την ιδιοτυπία της εθνογραφικής μεθόδου δεν είναι τόσο «αντικείμενο» της μελέτης, όσο το βασικό της εργαλείο που είναι η επιτόπια έρευνα βασισμένη στην συμμετοχική παρατήρηση. Επιτόπια έρευνα μπορούμε να ορίσουμε την μακρόχρονη παραμονή του ερευνητή σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον που προτίθεται να μελετήσει. Αποτελεί την εντατική του προσπάθεια κοινωνικοποίησης και κατανόησης των ανθρώπινων δράσεων και των κοινωνικών εκφράσεων, ενώ έρχεται σε επαφή με τους ανθρώπους όχι ως εξωτερικός παρατηρητής αλλά, όσο είναι αυτό δυνατό, ως δραστήριο μέλος της κοινότητας με διακριτό ρόλο στην καθημερινή τους ζωή. Ερευνά, δηλαδή, τα κοινωνικά φαινόμενα δίνοντας έμφαση στις εκ των ένδον εννοιολογήσεις των ατομικών ή συλλογικών πράξεων (Laburthe-Tolra & Warnier, 2003[1993]· Χαψούλας, 2010· Copans, 2004[1998]). Η επιτόπια έρευνα κατέχει την ίδια εμβληματική θέση και στον κλάδο της εθνομουσικολογίας εστιάζοντας κυρίως την μελέτη στους ξένους (ως προς τον ερευνητή) μουσικούς πολιτισμούς (Myers, 2014). Με αυτόν τον τρόπο, η διαφορά

μεταξύ των ανθρωπολόγων και των υπόλοιπων μελετητών των ανθρωπιστικών επιστημών δεν έγκειται μόνο στην πρόταση ότι είναι ειδικοί στην διαφορετικότητα του «Άλλου», αλλά «σε μια συγκεκριμένη μεθοδολογία για την αποκάλυψη ή κατανόηση αυτής της διαφορετικότητας» (Gupta & Ferguson, 1997, σ. 2)

Η ανάλυση των ποιοτικών, και άλλων, δεδομένων της έρευνας χαρακτηρίζονται, σύμφωνα με τη Λαλιώτη (2016), από μία συγκριτική και από μία ολιστική προσέγγιση. Όσον αφορά την πρώτη, συγκριτική, προσέγγιση οι ανθρωπολόγοι μελετούν εθνογραφικά δεδομένα και παράγουν επιστημονική γνώση μέσω της διατύπωσης γενικεύσεων τόσο για τον ρόλο κάποιων κοινωνικών εκφράσεων και συμπεριφορών, όπως η θρησκεία, η μουσική, το φύλο, όσο και για το περιεχόμενο που λαμβάνουν η κάθε μία από τις περιπτώσεις αυτές σε διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα. Μπορεί να είναι βασικό στοιχείο της εθνογραφικής έρευνας η βαθιά κατανόηση του πολιτισμικού «Άλλου» και η έμφαση στην βιωμένη εμπειρία της επιτόπιας έρευνας, ωστόσο, το επιστημονικό προϊόν της έρευνας «παρουσιάζεται συνήθως... στην επιστημονική γλώσσα του ερευνητή» (Χαψούλας, 2010, σ. 29) οργανωμένο με βάση τον «εννοιολογικό χάρτη» και τις γενικεύσεις του ανθρωπολόγου επιστήμονα. Όσον αφορά την δεύτερη, ολιστική, προσέγγιση, οι ανθρωπολόγοι κατανοούν τα πολιτισμικά φαινόμενα όχι ως μονομερή και αυτόνομα αλλά ως αποτελέσματα οικονομικών, πολιτικών και κοινωνικών παραγόντων.

Επειδή όμως, όπως γράφει ο Corrans «ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζουμε την έρευνα... κατασκευάζει το αντικείμενο [αυτής] και όχι το αντίστροφο» (2004, σ. 40) η ανθρωπολογία, μέσα από την ιστορία των ερευνών της, ανέπτυξε πολλές θεωρητικές τάσεις για την μελέτη των ανθρώπινων κοινωνιών και επαναπροσδιόρισε πολλές φορές τόσο την έννοια του πολιτισμού όσο και άλλων σημαντικών επιστημονικών όρων, όπως η «ταυτότητα», το «πεδίο» και η «επιτέλεση». Αρχικά, εδραιωμένη ήταν η αντίληψη πως ο κάθε πολιτισμός είναι μια κλειστή οντότητα, αναλλοίωτη και ανεπηρέαστη από την ιστορία και από το υπόλοιπο περιβάλλον, με κύριο χαρακτηριστικό την αέναη αναπαραγωγή των ίδιων πολιτισμικών αξιών και συμπεριφορών. Η αντίληψη αυτή οδήγησε τους ανθρωπολόγους στην πεποίθηση πως με την ολοένα και περισσότερη μελέτη των κοινωνιών πλησιάζουν όλο και περισσότερο την αντικειμενική αλήθεια, τόσο για τους πολιτισμούς που μελετάνε όσο και γενικότερα για τις ανθρώπινες συμπεριφορές. Ωστόσο, όπως έχουν δείξει πολλές πρόσφατες ανθρωπολογικές μελέτες, οι πολιτισμοί δεν μπορούν να νοηθούν ως ένα

κλειστό κείμενο καθώς αλλάζουν συνεχώς, εξελίσσονται έχοντας την δική τους ιστορία, χαρακτηρίζονται από ποικίλες, διαφορετικές και, αρκετές φορές, αντιθετικές «φωνές», και κυριότερο, αλληλεπιδρούν με τον πολιτισμό του ερευνητή κατά την διάρκεια της επιτόπιας έρευνας.

Η κατανόηση της επιρροής του ανθρωπολόγου στο πεδίο που ερευνά, η αναγνώριση πως ο ερευνητής έχει και ο ίδιος τις δικές του πολιτισμικές καταβολές και πως ο ίδιος ο ερευνητικός σχεδιασμός και τα αποτελέσματά του είναι πολιτισμικά καθορισμένα, οδήγησε στην κριτική στάση απέναντι στον εξουσιαστικό λόγο του ίδιου του εθνογραφικού κειμένου. Ο ανθρωπολόγος-ερευνητής έπαψε να είναι φορέας αντικειμενικής γνώσης και αποτελεί πλέον ο ίδιος μέρος της μελέτης του, περιγράφει και αναλύει μέσα από τα υποκειμενικά και επιστημονικά «γυαλιά» του τα πολιτισμικά φαινόμενα με αναστοχαστικό τρόπο, περιλαμβάνοντας και τις δικές του βιωματικές εμπειρίες. Έτσι το κάθε εθνογραφικό κείμενο είναι προϊόν συνδημιουργίας τόσο του ερευνητή όσο και του ερευνώμενων υποκειμένων την συγκεκριμένη ιστορική στιγμή της έρευνας, παρόλο που η γραφή πραγματοποιείται σε μετέπειτα χρόνο. Η πολιτισμική αυτή κριτική ή αλλιώς η «κρίση της αναπαράστασης» αναπτύχθηκε κυρίως γύρω από τα κείμενα των George Marcus και Michael Fischer (2016[1986]) και οδήγησε επίσης στην άρνηση ύπαρξης οποιασδήποτε αντικειμενικής γνώσης ή αντικειμενικής απεικόνισης των πολιτισμών. Περιγράφοντας την επιρροή που επέφερε η παραπάνω κριτική, η Γκέφου-Μαδιανού γράφει:

Στόχος δηλαδή της ανθρωπολογίας δεν είναι πια να καταχωρήσει την πολιτισμική ποικιλομορφία «κλειστών» πολιτισμικών συστημάτων, αλλά να βρει τρόπους να περιγράψει, στις συνεχώς μεταβαλλόμενες ιστορικές συνθήκες της παγκοσμιοποίησης, την ίδια τη διαδικασία της πολιτισμικής αλλαγής που αυτή συνεπάγεται, μεταξύ άλλων, πώς οι πολιτισμοί επαν-ανακαλύπτονται ή το πώς οι άνθρωποι τους επινοούν εκ νέου...(2011[1998], σ. 20)

Επίσης, όπως γράφουν οι Gupta και Ferguson (1997) η ανθρωπολογική γνώση δεν λαμβάνεται ως η μοναδική, αντίθετα συνυπάρχει μαζί με άλλες μορφές γνώσης.

Ωστόσο, παράλληλα με την «κρίση της αναπαράστασης», ο σύγχρονος κόσμος, η παγκοσμιοποίηση, η αυξημένη κινητικότητα των ανθρώπων και οι σύγχρονες τεχνολογίες, όπως το Διαδίκτυο, δημιούργησαν παραπάνω μεθοδολογικά ζητήματα, αυτή τη φορά σχετικά με τις μεθόδους της ανθρωπολογικής έρευνας και του

προσδιορισμού του «πεδίου» και της «συμμετοχικής παρατήρησης». Οι δύο αυτοί όροι είναι βασικοί για την ανθρωπολογική θεωρία. Συγκεκριμένα, το πεδίο συχνά ταυτίζεται με την τόπο της έρευνας, ωστόσο, είναι κάτι παραπάνω από τοποθεσία. Αν και αρχικά ο παραπάνω ορισμός ίσχυε και στον κλάδο της ανθρωπολογίας, το πεδίο πλέον μπορεί να οριστεί ως αντικείμενο, πρακτική, επιστημονική παράδοση, αλλά κυρίως ως η πιθανή συνθήκη κάθε έρευνας. Αποτελεί το ίδιο μια κατασκευή του ανθρωπολόγου ερευνητή και μπορεί να μην ταυτίζεται με μια γεωγραφική τοποθεσία αλλά με ένα πιο διευρυνμένο και ακαθόριστο γεωγραφικά πολιτισμικό περιβάλλον. Η συμμετοχική παρατήρηση, από την άλλη, ως «σύνολο σύνθετων σχέσεων που δημιουργούνται ανάμεσα στον παρατηρητή και αυτούς που τον φιλοξενούν» (Laburthe-Tolra & Warnier, *ό.π.*, σ. 406) αποδείχθηκε δύσκολο εγχείρημα για τους μελετητές που πλέον δεν είχαν απέναντί τους σταθερούς και οριοθετημένους εντόπιους πολιτισμούς, αλλά έναν κόσμο που άνθρωποι, αντικείμενα και ιδέες συνεχώς μετατοπίζονται. Όπως γράφουν οι Gupta και Ferguson (1997), τι είναι αυτό που πρέπει να γίνει όταν κανείς διαφωνεί έντονα με τις ιδέες τις «τοπικότητας» ενώ παράλληλα επιμένει σε μια μέθοδο που την θεωρεί δεδομένη; Δηλαδή, ποιο είναι το «πεδίο» όταν μελετάει κανείς διαδικτυακές κοινότητες και πώς πραγματοποιείται η συμμετοχική παρατήρηση;

Οι νέοι τρόποι έρευνας που έπρεπε να εφαρμόσουν οι ανθρωπολόγοι, κάτω από αυτά τα καινούρια δεδομένα, δημιούργησε νέες πολυτοπικές, κινητές, και διαδικτυακές εθνογραφίες. Πλήθυναν οι έρευνες σε σύγχρονα κοινωνικά περιβάλλοντα του δικού μας (ανθρωπολογία οίκοι) αλλά και άλλων πολιτισμών με έμφαση στην κινητικότητα και την περιθωριοποίηση, αυξάνοντας την ανάγκη υιοθέτησης μιας πιο υβριδικής μεθοδολογίας που περιλαμβάνει μια σειρά από εναλλακτικούς και πρόσκαιρους «τόπους» για τη συμμετοχική παρατήρηση. Οι νέες συνθήκες, που συνέβαλαν και στην διαμόρφωση της δημοφιλούς μουσικής, πυροδότησαν με αυτόν τον τρόπο μία συζήτηση για τον επαναπροσδιορισμό και τη διεύρυνση του «πεδίου», καθώς και για την έμφαση που πρέπει να δοθεί στις μεταβαλλόμενες τοπικότητες (Gupta και Ferguson, 1997).

1.2 Ψηφιακή Εθνογραφία

Η μαζική πρόσβαση των ανθρώπων στο Διαδίκτυο και στις ψηφιακές τεχνολογίες επέφεραν κοινωνικές και πολιτισμικές αλλαγές που άλλαξαν ριζικά τον

τρόπο που η ανθρωπολογία αντιλαμβάνεται τα εκάστοτε ερευνητικά της πεδία. Η ψηφιακή εθνογραφία, ως εθνογραφική πρακτική σε σύγχρονα διαδικτυακά περιβάλλοντα, διαμορφώθηκε μέσα από την συνειδητοποίηση του σύγχρονου ψηφιακού, υλικού και αισθητηριακού κόσμου και πυροδότησε πολλές συζητήσεις για τον επαναπροσδιορισμό των κεντρικών αναλυτικών όρων της ανθρωπολογίας, μέχρι και την αναθεώρηση της ίδιας της μεθοδολογίας της εθνογραφίας (Παπαηλία & Πετρίδης, 2015). Τα νέα κοινωνικά νοήματα και οι κοινωνικές σχέσεις που προκύπτουν από τα αναδυόμενα ψηφιακά περιβάλλοντα προκαλούν μία αμφιβολία όσον αφορά την καταλληλότητα των μέχρι τώρα διαμορφωμένων ανθρωπολογικών εννοιών και των υπάρχοντων αναλυτικών εργαλείων στην μελέτη σύγχρονων κοινωνικών φαινομένων. Ακόμη παραπάνω, η εθνογραφική έρευνα σε περιβάλλοντα που κυρίως απαρτίζονται από τα ψηφιακά μέσα και η αναμενόμενη ανάδυση καινοτόμων μεθόδων οδηγούν στην επανεξέταση του τρόπου που κατανοούμε τις κοινωνίες της «μη-» ή «προ-»ψηφιακής εποχής (Pink, Horst, Postill, Hjorth, Lewis και Tacchi, 2016). Η μαζική χρήση των ψηφιακών μέσων και ο σύγχρονος τρόπος που οι άνθρωποι κατασκευάζουν, μέσα από αυτά, τα κοινωνικά τους νοήματα και την θέση τους στον κόσμο μεταβάλλουν την εθνογραφική ερευνητική πρακτική και ακολούθως η τελευταία τροφοδοτεί την ανθρωπολογική θεωρία με τη δημιουργία νέων ή την αναθεώρηση των παλαιότερων εννοιολογικών κατηγοριών.

Η αρχική διστακτικότητα της ανθρωπολογίας στην μελέτη του Διαδικτύου και των ευρύτερων ψηφιακών πολιτισμών μπορεί να κατανοηθεί καλύτερα εξετάζοντας κάποιες αρχές που παραδοσιακά διέπουν την μεθοδολογία της και που με τα νέα δεδομένα τίθενται υπό αμφισβήτηση ή αναθεώρηση, όπως είναι η ενσώματη παρουσία και επαφή του ερευνητή με τα μέλη της υπό έρευνας κοινότητας ή μακρόχρονη απουσία του ερευνητή από το οικείο γεωγραφικό και πολιτισμικό του περιβάλλον. Σύμφωνα με τους Παπαηλία και Πετρίδη (2015) επιπλέον αιτίες για την παραπάνω διστακτικότητα είναι η αποστροφή που δείχνει συχνά η ανθρωπολογία για την δυτική τεχνολογία, η αρνητική στάση της απέναντι στην διαμεσολάβηση της ανθρώπινης επαφής και επικοινωνίας και ο διεθνικός χαρακτήρας των ψηφιακών τεχνολογιών που έρχεται σε αντίθεση με την εθνογραφία, ως μελέτη μιας επί μέρους «τοπικότητας». Οι πρώτες ανθρωπολογικές έρευνες που έλαβαν μέρος στο Διαδίκτυο ή τουλάχιστον έθεσαν το Διαδίκτυο ως βασικό αντικείμενο έρευνας, χαρακτηρίζονταν από δύο κύριες τάσεις: α) την έμφαση στις μη-δυτικές χώρες και τον τρόπο που υιοθετούν την ψηφιακή

τεχνολογία και β) την μελέτη των δυνητικών κόσμων, ως ιδιαίτερο «χώρο» μελέτης του «Άλλου». Και οι δύο τάσεις σηματοδότησαν ότι η εθνογραφία εισχωρούσε σε μία νέα εποχή. Με ποιο τρόπο όμως την σηματοδοτούσαν αυτήν την νέα εποχή;

Η απάντηση στην παραπάνω ερώτηση βρίσκεται στην εθνογραφική πρακτική. Η ψηφιακή συνθήκη έθεσε την πρόκληση ως προς τον τρόπο που θα έρθει ο ερευνητής σε άμεση επαφή με τους συνομιλητές του και με την καθημερινή τους ζωή. Πλέον το να «παρακολουθείς» και να «παρατηρείς», ως ερευνητής, μπορεί να περιλαμβάνει την ανάγνωση πληροφοριών μπροστά από μια οθόνη και όχι την οπτική παρατήρηση, η «συμμετοχή» στις καθημερινές πρακτικές μπορεί, αντίστοιχα, να περιλαμβάνει την «πρόσκληση» και την υποδοχή σου σε διαδικτυακά forums και blogs, και το να ακούς τους συνομιλητές σου να περιλαμβάνει την ανταλλαγή ηλεκτρονικών μηνυμάτων. Έτσι, η εμπειρία της επαφής με ανθρώπους είναι τελείως διαφορετική μέσω ακριβώς της διαμεσολάβησης που επιφέρει η ψηφιακή τεχνολογία, μετατοπίζοντας την εθνογραφική πρακτική και την ίδια την ανθρωπολογία σε μία μετα-εμπειρική συνθήκη. Οι πολιτισμικές πληροφορίες δύσκολα προσδιορίζονται αλλά ακόμα δυσκολότερα μπορούν να αναλυθούν και να ερμηνευτούν όταν τα δεδομένα στο Διαδίκτυο είναι καταιγιστικά. Ακόμη και το ίδιο το βιβλίο ως το κατεξοχήν πολιτισμικό προϊόν με το οποίο η ανθρωπολογία επικοινωνεί και αναπτύσσει την γνώση της αρχίζει να γίνεται μία μόνο μορφή από τις ποικίλες πλέον ενδεχόμενες μορφές επικοινωνίας και έκφρασης (video, ηλεκτρονικά βιβλία).

Η μελέτη εναλλακτικών μορφών δικτύωσης κοινοτήτων του Διαδικτύου, όπως τα ομότιμα δίκτυα διαμοιρασμού αρχείων (p2p), συνδέονται άμεσα με τα παραπάνω μεθοδολογικά ζητήματα, και αποτελούν κύρια παραδείγματα των αναφερόμενων διαδικτυακών μουσικών κοινοτήτων της παρούσας εργασίας. Η ελεύθερη κίνηση πληροφορίας και γνώσης, οι ιδιαίτερες κοινωνικές και οικονομικές σχέσεις που παρατηρούνται, σε αυτά τα δίκτυα, και αντιβαίνουν στα κυρίαρχες καπιταλιστικές σχέσεις ώθησαν την ανθρωπολογία να χρησιμοποιήσει αρκετές φορές εννοιολογικές κατηγορίες που συνδέονται άμεσα με οικονομικές πρακτικές, όπως αυτές του «δώρου» και της «ανταλλαγής» (Παπαηλία & Πετρίδης, 2015). Η ανθρωπολογική όμως προσέγγιση του «δώρου», της «αμοιβαιότητας» και της «ανταλλαγής» δεν μπορεί να εφαρμοστεί απόλυτα στα οικονομικά συστήματα που διαμορφώνει η ψηφιακή οικονομία καθώς δεν παρατηρείται η υποχρέωση της ανταπόδοσης από τον λήπτη. Αυτό που παρατηρείται, αντίθετα, είναι πως εκείνος που προσφέρει την πληροφορία ή

το αρχείο προσδοκά ανταπόδοση από το σύνολο των μελών της εκάστοτε κοινότητας, διαμορφώνοντας έτσι μια πιο συλλογική ποιότητα ανταλλαγής. Ακόμη, στα τα παραπάνω δίκτυα έχει δοθεί έμφαση και στις νέες μορφές παραγωγής, διακυβέρνησης και ιδιοκτησίας, λόγω της απουσίας της ανταλλακτικής αξίας του «προϊόντος» που ανταλλάσσεται, της συλλογικής μορφής διεύθυνσης του δικτύου και των συλλογικών μορφών ιδιοκτησίας αντίστοιχα. Παρόλα αυτά τα ομότιμα δίκτυα δεν είναι μία ενιαία οντότητα και η ετερογένεια μεταξύ των διάφορων δικτύων αποκλείει κάθε προσπάθεια γενίκευσης και αναγωγής τους σε έννοιες όπως το «δώρο» ή η «γενικευμένη ανταλλαγή».

Τόσο οι εναλλακτικές όσο και οι κυρίαρχες μορφές δικτύωσης αποτελούν μια ιδιαίτερη πρόκληση για την ανθρωπολογία. Οι Horst και Miller (2012) αναφέροντας τα βασικά ερωτήματα που προκύπτουν από την νέα ψηφιακή ανθρωπολογία στηρίζονται σε έξι αρχές: α) τη διαλεκτική που παρατηρείται στην ψηφιακότητα μεταξύ της απλοποίησης του πολιτισμού σε δυαδικούς κώδικες, από τη μία, και τον πολλαπλασιασμό των ιδιαιτεροτήτων από την άλλη (ομογενοποίηση και επιμερισμός), β) την πεποίθηση ότι η προ-ψηφιακή εποχή δεν είναι λιγότερο διαμεσολαβημένη από την ψηφιακή ούτε περισσότερο αυθεντική ή πραγματική, γ) την επικέντρωση στον ολισμό, δηλαδή όχι μόνο την μελέτη συγκεκριμένων επί μέρους εθνογραφικών πλαισίων αλλά και την παραγωγή επιστημονικών γενικεύσεων για τον ευρύτερο κόσμο, δ) την αντίληψη πως ο ψηφιακός κόσμος μπορεί να αποτελέσει ένα μεγάλο πεδίο έκφρασης διαφορετικών εναλλακτικών φωνών και όχι μέσο που μόνο αναιρεί τις πολιτισμικές διαφορές, ε) την «ασάφεια» που προκαλεί η ψηφιακότητα όσον αφορά την «ανοικτότητα» (openness) που προσφέρουν οι νέες διαδικτυακές μορφές κοινοτήτων, καθώς πολλές φορές αποκλείουν παρά συμπεριλαμβάνουν χρήστες και στ) την υλικότητα της ψηφιακότητας, δηλαδή, την πεποίθηση ότι η ψηφιακή τεχνολογία δεν μας κάνει λιγότερο ανθρώπινους ή αυθεντικούς, αντίθετα «προσφέρει πολλές νέες δυνατότητες στην ανθρωπολογία να μας βοηθήσει να κατανοήσουμε τι σημαίνει να είσαι άνθρωπος» (Horst & Miller, ό.π., 4). Αυτές οι αρχές της ψηφιακής ανθρωπολογίας είναι κεντρικής σημασίας στην κατανόηση της σχέσης τεχνολογίας και ανθρώπου αλλά και τεχνολογίας και μουσικής.

1.3 Δημοφιλής Μουσική και Τεχνολογία

Οι ανθρωπολογικές μελέτες για τη δημοφιλή μουσική άρχισαν να πραγματοποιούνται ύστερα από τις παραπάνω εξελίξεις στον κλάδο, από τις αρχές της δεκαετίας του '90. Ως τότε, οι μελέτες άλλων επιστημονικών κλάδων για την δημοφιλή μουσική ήταν μόνο ιστορικής ή θεωρητικής φύσεως, που δεν περιλάμβαναν τις απόψεις και τις οπτικές των δρώντων υποκειμένων που ασχολούνται με την δημιουργία ή την κατανάλωσή της. Κυριαρχούσε η αντίληψη της δημοφιλούς μουσικής ως μαζικής, και ως μέρος μιας ευρύτερης μαζικής κουλτούρας. Για παράδειγμα, οι νέο-μαρξιστικές προσεγγίσεις της Σχολής της Φρανκφούρτης και ιδιαίτερα αυτές του Adorno (2012[1975]) συσχέτισαν την φτώχη, για τους ίδιους, μορφολογία της μαζικής μουσικής με την αρνητική, για την εργατική τάξη, μορφή των καπιταλιστικών σχέσεων. Με λίγα λόγια, υποστήριζαν πως η εργατική τάξη δεν βίωνε την καπιταλιστική καταπίεση μόνο στον χώρο εργασίας, αλλά και στον ελεύθερο χρόνο (για παράδειγμα μέσω της μαζικής μουσικής), αυτή τη φορά όμως ως αισθητική απόλαυση. Η επιρροή αυτής αντίληψης οδήγησε στην παραμέληση των απόψεων των ίδιων των μουσικών ή των ακροατών αυτής της μουσικής από τις έρευνες, καθώς χαρακτηρίστηκαν ως παθητικοί καταναλωτές ενός μαζικού καλλιτεχνικού προϊόντος.

Ωστόσο, οι ανθρωπολογικές μελέτες ανέδειξαν πολλές πλευρές των δρώντων υποκειμένων όσον αφορά τη δημοφιλή μουσική και συγκεκριμένα τη μουσική δημιουργικότητα των νέων, τη κατασκευή διαδικτυακών, ή και όχι, μουσικών ταυτοτήτων μέσα από πράξεις της καθημερινής ζωής, τη σχέση μεταξύ των τοπικών μουσικών συνόλων με την μεγάλη μουσική βιομηχανία, το παραγωγικό-δημιουργικό κομμάτι της κατανάλωσης της δημοφιλούς μουσικής και τη χρήση των νέων ψηφιακών τεχνολογιών στην κατασκευή τοπικών μουσικών κουλτουρών (Finnegan, 1989· Cohen, 1991· Rose, 1994· Miller και Slater, 2000). Οι εθνογραφικές έρευνες επικεντρώθηκαν επίσης και στην επίδραση που είχε η παρουσία των ίδιων των ανθρωπολόγων στο ερευνητικό τους πεδίο, τονίζοντας άλλοτε ζητήματα που προκύπτουν από το φύλο του ερευνητή, άλλοτε τη δυσκολία πραγμάτωσης μιας επιτόπιας έρευνας σε γνώριμο πολιτισμικό περιβάλλον και άλλοτε την πρόκληση της συμμετοχικής παρατήρησης και της πραγματοποίησης συνεντεύξεων σε διαδικτυακά περιβάλλοντα. Μέχρι σήμερα έχουν πληθύνει ακόμα παραπάνω οι ανθρωπολογικές μελέτες για την δημοφιλή μουσική με κύρια, κατά τη γνώμη μου, δύο χαρακτηριστικά: α) την διεπιστημονικότητα και την υβριδικότητα των μεθόδων έρευνας (Λαλιώτη, 2016· Gupta και Ferguson

1997), και β) την έμφαση στη σχέση «τοπικού»-«παγκόσμιου» μέσα από «σχήματα και τρόπους που...αποτυπώνουν την κοινωνική μεταβολή σ' έναν κόσμο που διέπεται ταυτόχρονα από τάσεις ομογενοποίησης και επιμερισμού» (Γκέφου-Μαδιανού, 2015, σ. 20).

Η σχέση ανάμεσα στη δημοφιλή μουσική και την τεχνολογία μελετάται, κατά τη γνώμη μου, σε δύο διαλεκτικά συνδεδεμένα επίπεδα. Το πρώτο επίπεδο μελέτης αφορά την σχέση της δημοφιλής μουσικής με την γενικότερη πολιτική οικονομία του καπιταλισμού και των μουσικών βιομηχανιών, την πολιτική, την επιχειρηματικότητα, την εμπορευματοποίηση, τις ηγεμονικές τάσεις και πρακτικές στο ζήτημα των μουσικών κουλτουρών και το κατά πόσο οι σύγχρονες τεχνολογίες προωθούν την ελευθερία της αισθητικής έκφρασης ή αντιθέτως συντελούν στην διαμόρφωση αισθητικών και μουσικών προτύπων. Το δεύτερο βιοματικό-επιτελεστικό επίπεδο αναφέρεται σε διάφορων μορφές μεσοποίησης των μουσικών επιτελέσεων (mediated performance), της χρήσης του υπολογιστή, των ηλεκτρονικών ήχων και του Διαδικτύου για την παραγωγή, αναπαραγωγή και ακρόαση της μουσικής, όπως και την κατασκευή και ανα-κατασκευή μουσικών ταυτοτήτων. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρεται στις πολλαπλές χρήσεις των ηλεκτρονικών και ψηφιακών μέσων και στο πώς με αυτά τα μέσα οι άνθρωποι «κάνουν μουσική» ή κατασκευάζουν δικούς τους τρόπους ύπαρξης στον κόσμο μέσω αυτής.

Ωστόσο, τα δύο αυτά επίπεδα δεν διαχωρίζονται αλλά συνυπάρχουν σε όλες της πτυχές της μουσικής έκφρασης. Η τεχνολογία και ο τρόπος χρήσης της από τους εμπλεκόμενους στην παραγωγή και κατανάλωση δημοφιλούς μουσικής έχει άμεσο πολιτικό και οικονομικό περιεχόμενο και πολλές φορές αποδεικνύεται ισχυρή μορφή πολιτικής αντίστασης. Κάποιες μελέτες εστιάζουν στην σχέση μεταξύ της παγκοσμιοποιημένης μουσικής αγοράς με τις τοπικές μουσικές κουλτούρες τόσο μέσα από τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουν οι μουσικοί την ανισότητα που παρατηρείται στην προώθηση της μουσικής τους, σε σύγκριση με αυτήν από μεγάλες μουσικές βιομηχανίες, όσο και από τον τρόπο που «τοπικοποιούν» (localize) τις επιρροές από την παγκόσμια μουσική βιομηχανία, κατασκευάζοντας δικά τους πολιτισμικά συμφραζόμενα.

Όσον αφορά το Διαδίκτυο, πολλές έρευνες έχουν ασχοληθεί με ποικίλες διαδικτυακές μουσικές κοινότητες στις οποίες μουσικοί και ακροατές διαμοιράζονται ελεύθερα αρχεία ήχου και μουσικής, δημιουργούν και προωθούν την μουσική τους

αλλά και επικοινωνούν τις δικές τους απόψεις, εμπειρίες και τρόπους ζωής. Διαμορφώνουν με νέο τρόπο τους κοινούς κανόνες, τους κώδικες και τις πεποιθήσεις όσον αφορά τη σημασία της μουσικής για τους ίδιους. Οι online μουσικές ταυτότητες που διαμορφώνονται σε μέσα κοινωνικής δικτύωσης (social media), σε ομότιμα δίκτυα διαμοιρασμού αρχείων, σε συγκεκριμένες διαδικτυακές μουσικές κοινότητες ή ακόμα και σε διαδικτυακούς εικονικούς κόσμους (όπως το Second Life), προσφέρουν μία νέα οπτική και έναν νέο τρόπο ερμηνείας του χώρου και του χρόνου. Μέσω της εθνογραφικής έρευνας τέτοιων κοινωνικών φαινομένων έχουν τεθεί υπό αμφισβήτηση πολλές κοινές, έως τώρα, παραδοχές για την ίδια την οντολογία της μουσικής επιτέλεσης, της «ζωντανότητας» και της φυσικής ενσώματης παρουσίας.

Η δημοφιλή μουσική είναι συνυφασμένη και με τεχνολογίες ακόμη και πέρα από τις δυνατότητες του Διαδικτύου. Οι ηλεκτρονικές και ψηφιακές τεχνολογίες που εφαρμόζονται σε ποικίλες ροκ, τζαζ, ποπ μουσικές κουλτούρες είναι βασικοί φορείς της αισθητικής τους ποιότητας και ταυτότητας. Ο χειρισμός των ηλεκτρονικών εργαλείων από τους μουσικούς για την παραγωγή του «σωστού» κάθε φορά ήχου, παρατηρείται σε όλες τις μουσικές επιτελέσεις ή στις πρόβες και αποδεικνύεται βασικό, θεμελιώδες χαρακτηριστικό ενός μουσικού. Οι δυνατότητες που προσφέρουν οι νέες τεχνολογίες, όπως ο απόλυτος έλεγχος της ποιότητας του παραγόμενου ήχου και η συνεχόμενη αναπαραγωγή μιας συγκεκριμένης μουσικής ηχογράφησης, έχει επιδράσει στον τρόπο σύνθεσης και δημιουργίας, αλλά και στον τρόπο εκμάθησης μουσικών κομματιών και του αναγκαίου, για κάθε είδος, ρεπερτορίου (Bennett, 2001). Κάτω από αυτήν την ισχυρή επαφή μεταξύ των μουσικών και των ψηφιακών τους εργαλείων, οι μετασχηματιστές, τα εφέ, οι προενισχύσεις και τα μικρόφωνα αντιμετωπίζονται από τους ίδιους ως ισότιμα εργαλεία με τα υπόλοιπα μουσικά τους όργανα με μεγάλη χρησιμότητα στην μουσική επιτέλεση. Σε άλλες περιπτώσεις μουσικών επιτελέσεων παρατηρείται η αντικατάσταση κάποιων βασικών οργάνων μιας μουσικής επιτέλεσης από ηλεκτρονικές πηγές, όπως οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές. Η ανάπτυξη των ηλεκτρονικών ήχων όσον αφορά την προσομοίωση των «φυσικών», αλλά και η δημιουργία αλγοριθμικών προγραμμάτων σύνθεσης μουσικής προσφέρουν νέες μουσικές εμπειρίες και αλλάζουν τον τρόπο που κατανοούμε την σχέση μεταξύ του ανθρώπου και ψηφιακής τεχνολογίας καθώς και την αλληλεπίδραση ή επικοινωνία μεταξύ τους. Οδηγεί πέρα από τις διακρίσεις μεταξύ του «φυσικού» και «τεχνητού»

ήχου προσφέροντας μια πιο ενοποιημένη εικόνα μεταξύ του εργαλείου και του δημιουργού του, δηλαδή μεταξύ ανθρώπου και τεχνολογίας.

2. Διαδίκτυο και Ψηφιακές Τεχνολογίες

2.1 Δημοφιλής Μουσική και Διαδίκτυο. Χωροχρονικές Μεταβολές

Με τη λεγόμενη επανάσταση της πληροφορίας μέσω του Διαδικτύου, διαμορφώθηκαν νέοι δυναμικοί κόσμοι, νέοι τρόποι κοινωνικής οργάνωσης, εργασίας, επικοινωνίας, και πολιτισμικής έκφρασης. Η ψηφιακή τεχνολογία, όπως και κάθε είδους τεχνολογία, αποτελεί μία κοινωνική διαδικασία υλοποίησης των πολιτισμικών εκφράσεων, των κοινωνικών φαινομένων, αλλά και της κοινωνικής αναπαραγωγής. Η ανθρωπολογία ξεκίνησε μετά τη δεκαετία του '90 να μελετάει τις νέες τεχνολογίες έχοντας παρατηρήσει την κοινωνική σημασία του Διαδικτύου, ωστόσο οι αρχικές μελέτες χαρακτηρίζονταν τόσο από την τάση καθολικής διάκρισης της φυσικής και της διαδικτυακής παρουσίας και επικοινωνίας, όσο και από την πεσιμιστική αντίληψη του απόλυτου τεχνολογικού ελέγχου της κοινωνικής πραγματικότητας (Λαλιώτη, 2016). Πολλές μεταγενέστερες έρευνες, ωστόσο, έδειξαν ότι ο διαδικτυακός «χώρος» αποτελεί ένα ιδιαίτερο πολιτισμικό πεδίο στο οποίο διαμορφώνονται νέες σχέσεις και νέες διαδικασίες συγκρότησης πολιτισμικών ταυτοτήτων. Επιπλέον, η εμφάνιση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, στις αρχές της δεύτερης χιλιετίας, αναδείχθηκαν ως ακόμα ένα πεδίο επικοινωνίας και έκφρασης, αλλά και δημιουργίας online κοινοτήτων. Οι ανθρώπινες σχέσεις, ύστερα από την εδραίωση του Διαδικτύου και μετέπειτα των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, έχουν αλλάξει ριζικά καθώς ο χώρος και ο χρόνος έχουν μετασχηματιστεί.

Οι έμφυλες, φυλετικές, μουσικές, και άλλες κοινωνικές ταυτότητες κατασκευάζονται και αναδιαμορφώνονται μέσα από τις ψηφιακές εμπειρίες και κοινωνικές δράσεις. Παραδείγματα όπως ο έλεγχος ενός avatar αντίθετου φύλου ή μιας φαντασιακής φυλής (νάνοι, ξωτικά) κατά τη διάρκεια ενός διαδικτυακού παιχνιδιού ή η συμμετοχή σε μία διαδικτυακή συναυλία μουσικής είναι ενδεικτικά των νέων μορφών εμπειρίας και έκφρασης πολιτισμικών ταυτοτήτων. Όλες, επίσης, οι πτυχές της μουσικής διαδικασίας, όπως η παραγωγή, η αναπαραγωγή, η εκμάθηση και η ακρόαση, έχουν, επίσης, αλλάξει ριζικά. Οι χώροι και οι τόποι ακρόασης έχουν διευρυνθεί αλλάζοντας την φύση της ίδιας της μουσικής ως αγαθό, αλλά και ως διαδικασία τοποθέτησης του εαυτού στην κοινωνία και στη συλλογικότητα. Όλο αυτό το δίκτυο

γύρω από την μουσική που λαμβάνει χώρα σε έναν «αόρατο» τόπο που δεν σταματά ποτέ, έχει μεταβάλει ριζικά το πώς κατανοούμε τα μουσικά φαινόμενα.

Δεν είναι ωστόσο η πρώτη φορά που παρατηρείται ο μετασχηματισμός του χώρου και του χρόνου στην ιστορία της ανθρωπότητας. Όπως αναφέρει ο Dixon (2007), κάποιοι μελετητές έχουν εκφράσει πως το Διαδίκτυο δεν αποτελεί ένα νέο παράδειγμα ή πεδίο αλλά μία επανάσταση στην κατανόηση του χώρου και του χρόνου ανάλογη με αυτή που έφεραν προηγούμενες επαναστάσεις, όπως η κατασκευή των τηλεφωνικών δικτύων. Πράγματι, όλες οι τεχνολογίες, όχι μόνον οι ψηφιακές ή ηλεκτρονικές, είχαν ως αποτέλεσμα το σπάσιμο του φράγματος του χώρου και του χρόνου, δημιουργώντας έτσι συνεχώς μία καινούρια αίσθηση και έναν νέο προσδιορισμό της ανθρώπινης παρουσίας. Αν αναλογιστεί κανείς πως η επικοινωνία ακόμα και μέσω σημάτων καπνού είναι μια ανταλλαγή πληροφοριών (πληροφορία γεωγραφικής θέσης) και συμβόλων μεταξύ δύο ανθρώπων σε διαφορετικούς γεωγραφικούς τόπους με την ταχύτητα του φωτός (ταχύτητα που μόλις τώρα αναπτύσσεται στον χώρο του Διαδικτύου), τότε ίσως συμπεράνει πως η τεχνολογία της επικοινωνίας δεν είναι τίποτα άλλο από μια ανθρώπινη προσπάθεια πάνω στο εξής: να κινηθούν τα σύμβολα και οι πληροφορίες που θα επέφερε η παρουσία του ανθρώπου γρηγορότερα από την ίδια την παρουσία του.

Όμως, όπως υποστηρίζει και ο ίδιος ο Dixon(2007) κάτι εντελώς νέο συμβαίνει στον κόσμο του κυβερνοχώρου. Η επικοινωνία μέσω τηλεφώνου, προϋποθέτει είτε την γνωριμία των δύο ή περισσότερων συνομιλητών είτε απλώς τη γνώση του νούμερου του τηλεφώνου του. Το Διαδίκτυο όμως, όπως αναφέρει ο ίδιος, αποτελεί έναν χώρο επαφής άγνωστων ανθρώπων στη βάση κοινών ενδιαφερόντων, ένα ήδη υπάρχον δίκτυο στο οποίο τα μέλη του μοιράζονται ενδιαφέροντα και δημιουργούν περιεχόμενα: «μια τεράστια γειτονιά από στοιχειωμένα σπίτια που εμπεριέχουν προτιμήσεις, χόμπι και τρόπους ζωής αμέτρητων ανθρώπων που δεν έχουμε δει ούτε συναντήσει.» (Lysloff, 2003, σ. 23). Η ανάπτυξη των μέσων κοινωνικής δικτύωσης ανέπτυξε αυτούς τους χώρους επαφής και επικοινωνίας σε δραματικό βαθμό. Με ποιόν τρόπο όμως οι διαδικτυακές κοινότητες επηρέασαν την μουσική δημιουργία και έκφραση όσον αφορά την δημοφιλή μουσική; Πώς οι μουσικοί της δημοφιλούς μουσικής χειρίζονται τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, το Διαδίκτυο, και με ποιόν τρόπο διανέμουν την μουσική τους; Πώς αντιλαμβάνονται την μουσική δημιουργία μέσα από τα κοινωνικά δίκτυα;

Όπως περιγράφει η Λαλιώτη (2016) οι μελέτες σχετικά με την σχέση της δημοφιλούς μουσικής με τη νέα τεχνολογία αγγίζουν πολλά ξεχωριστά ερευνητικά θέματα όπως η επιρροή της τεχνολογίας στη σύνθεση, τη μουσική δημιουργικότητα, και την παραγωγή νέων ήχων, η ανάδειξη ζητημάτων πνευματικής ιδιοκτησίας και η επιρροή τους στις μουσικές διαδικασίες, οι κινήσεις της πολιτιστικής βιομηχανίας, ο τρόπος αλληλεπίδρασης μουσικών κουλτουρών με την τεχνολογία, η αναπαράσταση φύλου αλλά και η ανάδειξη νέων μουσικών εργαλείων-οργάνων. Η δημοφιλής μουσική, πρώτα απ' όλα, αναπτύσσεται και διαμορφώνεται σε ποικίλους online και offline-φυσικούς τόπους. Από τη μία, τα δίκτυα διαμοιρασμού μουσικών αρχείων και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, και , από την άλλη, μουσικές επιτελέσεις, όπως μαθητικές, επαγγελματικές, ερασιτεχνικές, συναυλίες σε εσωτερικούς ή εξωτερικούς «φυσικούς» χώρους. Η εθνογραφική μέθοδος στη μελέτη των σύγχρονων τεχνολογιών έχει αναδείξει την ανάγκη άρσης οποιασδήποτε διάκρισης μεταξύ των online και offline κοινωνικών φαινομένων, δίνοντας μια εικόνα συνέχειας ή ενότητας, παρά διαχωρισμού των δύο «κόσμων». Παρακάτω ασχολούμαι με τρεις μορφές online μουσικών κοινοτήτων της δημοφιλούς μουσικής που αναδύονται μέσα από: α) ομότιμα δίκτυα διαμοιρασμού, β) συνήθη μέσα κοινωνικής δικτύωσης και γ) άλλους ιστότοπους κοινωνικής δικτύωσης. Επικεντρώνομαι κυρίως στην μουσική σύνθεση και δημιουργικότητα, την ανάδειξη ιδεολογικών ζητημάτων περί πνευματικής ιδιοκτησίας και την ανάδειξη νέων μουσικών εργαλείων.

2.1.1 Ομότιμα δίκτυα διαμοιρασμού, πνευματικά δικαιώματα, δημιουργικότητα.

Η ιδιαίτερα διαδεδομένη ανταλλαγή αρχείων ήχου μεταξύ χρηστών, συνήθως δημοφιλούς μουσικής, μέσα από ομότιμα δίκτυα διαμοιρασμού αρχείων (από τα τέλη της δεκαετίας του '90) αποτελεί ένα πολύ σημαντικό στοιχείο της εν λόγω μουσικής κουλτούρας. Βασικό γνώρισμα αυτών των μορφών πληροφορίας-αρχείων είναι ότι «παράγονται από τα μέλη κοινοτήτων και δικτύων, διακρίνονται από ανοιχτή πρόσβαση, αποτελούν αντικείμενο συλλογικής διαχείρισης και κυκλοφορούν μέσω πρακτικών διαμοιρασμού βασισμένου, εν πολλοίς, στις αρχές της αμοιβαιότητας» (Πετρίδης, 2018, σ. 84).

Το γεγονός αυτό αναδεικνύει δύο σημαντικές πλευρές. Πρώτον, ότι έχουν αναπτυχθεί ψηφιακά προγράμματα και τεχνολογίες ήχου που επιτρέπουν ένα μεγάλο

μέρος της δημοφιλούς μουσικής να προέρχεται από ατομικές, μικρές μουσικές παραγωγές (νέες δημιουργίες ή διασκευές), παρακάμπτοντας έτσι την εμπλοκή της μεγάλης αγοράς της μουσικής βιομηχανίας. (Μπουμπάρης, 2005· Lysloff, 2003). Όπως γράφει η Grebowicz: «Ο καθένας μπορεί παραγάγει μόνος του έναν μουσικό δίσκο» (2016, σ. 72). Αυτές οι μικρές, ωστόσο καθόλου ερασιτεχνικές, μουσικές παραγωγές καθιστούν εφικτή μια διττή υπόσταση των υποκειμένων σε καταναλωτή και παραγωγό, ακροατή και δημιουργό μουσικού περιεχομένου (Μπουμπάρης, 2005· Mjøs, 2012· Lysloff, 2003). Επιπλέον, η διεύρυνση των πεδίων χρήσης πολλών εφαρμογών και προγραμμάτων ψηφιακής επεξεργασίας ήχου και παραγωγής μουσικής έχει αναδείξει την υψηλή σημασία τους ακόμα και στην μουσική εκπαίδευση (Brown και Dillon, 2007). Δεύτερον, αναδεικνύει την ανέλιξη διαδικτυακών χώρων που αμφισβητούν, από τη μία, την καθιερωμένη θεσμική και νομική φύση της κατοχύρωσης των πνευματικών δικαιωμάτων ως ιδιοκτησία, αλλά πειραματίζονται, από την άλλη, με νέους τρόπους διαχείρισης και κατανομής των αγαθών μέσα από μορφές συλλογικής ιδιοκτησίας και κοινοκτημοσύνης (Πετρίδης, 2018· Μπουμπάρης, 2005· Ryan, 2010· Lysloff, 2003).

Οι παραπάνω δύο σημαντικές πλευρές των ομότιμων δικτύων παρατηρούνται στο έργο του ανθρωπολόγου René Lysloff στο άρθρο του «Musical Life in Society: An Internet Ethnography» (2003) που μελετάει την διαδικτυακή μουσική κοινότητα των λεγόμενων moders. Πρόκειται για μια online μουσική κοινότητα οι οποία διαμοιράζεται αρχεία ήχου (mods) κατασκευασμένα από τους ίδιους τους χρήστες. Η ποιότητα των αρχείων είναι τέτοια που επιτρέπει, με την χρήση συγκεκριμένων προγραμμάτων στον υπολογιστή, την ακρόαση, αλλά και την επεξεργασία του μουσικού κομματιού. Εκτός από ιστότοπος που επιτρέπει την ελεύθερη, δωρεάν ανταλλαγή αρχείων και πληροφορίας, η «mod σκηνή», όπως ονομάζει την διαδικτυακή κοινότητα ο Lysloff, προσφέρει πολλές επιπρόσθετες μορφές επικοινωνίας (chat, e-mail), δημιουργώντας έτσι μία μεγάλη μουσική κοινότητα όπου, τα μουσικά ενδιαφέροντα, η γνώση και η δημιουργία διαμοιράζονται δωρεάν, ελεύθερα και απρόσκοπτα ανάμεσα στα μέλη. Τα μέλη είναι δημιουργοί, και θαυμαστές ταυτόχρονα. Εκτός της σφαίρας των γνωστών μέσων κοινωνικής δικτύωσης, η mod σκηνή προσφέρει μία ιδιαίτερη εμπειρία ανταλλαγής μουσικού υλικού και συνθετικών ιδεών, όπως προσφέρει και πολλές μορφές επικοινωνίας μεταξύ των μουσικών-συνθετών. Πολλές φορές, μέσα σε αυτό το δίκτυο οργανώνονται ομάδες και συνεργασίες μεταξύ των moders για τον καλύτερο έλεγχο του όγκου των συνθέσεων. Όπως τονίζει ο

Lysloff, τα αρχεία ήχου που ονομάζονται mods, αποτελούν μία μουσική σύνθεση-επεξεργασία μέσω οικιακού υπολογιστή, παράγοντας ωστόσο ένα αποτέλεσμα αντάξιο των μεγάλων μουσικών βιομηχανιών μουσικής ηχογράφησης.

Η μουσική, η οποία είναι το βασικό σημείο επικοινωνίας, είναι διαφόρων ειδών (ροκ, ποπ, τζαζ), αλλά κυρίως μονοπωλούν οι παραγωγές demo ηχητικών αρχείων, δηλαδή μουσική από ηλεκτρονικούς ήχους του υπολογιστή. Η συγκεκριμένη μουσική «σκηνή» αναδεικνύει την δυνατότητα ταυτόχρονης μουσικής σύνθεσης και εκτέλεσης παρακάμπτοντας την διαμεσολάβηση του μουσικού κειμένου, αλλά και την ικανότητα παραγωγής ήχων εκτός των καθιερωμένων «γήινων» και «φυσικών» που προέρχονται από ακουστικά μουσικά όργανα. Τα ίδια τα μέλη των online μουσικών δικτύων προσδιορίζουν τον υπολογιστή τους ως «μουσικό όργανο» παρόλο που προγραμματίζουν αντί να συνθέτουν. Η τεράστια ποικιλία ήχων και οι άπειρες δυνατότητες ελέγχου όλων των χαρακτηριστικών του, μέσω του υπολογιστή, φαίνεται να προσδίδουν έτσι νέα δεδομένα στη συζήτηση περί της ανθρώπινης μουσικότητας.

Ο κάθε συνθέτης ανεβάζοντας το μουσικό κομμάτι στον ισότοπο, αυτομάτως παροτρύνει τα υπόλοιπα μέλη στην εκκίνηση μιας συζήτησης περί της αισθητικής του αξιολόγησης, η οποία, σύμφωνα με τον Lysloff (2003), αποτελεί και το «νόμισμα» του συγκεκριμένου δικτύου. Η θετική αξιολόγηση και η φήμη ανάμεσα στα μέλη προσφέρει όχι μόνο το «σκαρφάλωμα» στην ιεραρχία της κοινότητας, αλλά αποτελεί και την βασική πηγή κινήτρου, έμπνευσης και παρότρυνσης για δημιουργία νέου υλικού. Αρκετές φορές οι προστριβές ανάμεσα στα μέλη της μουσικής κοινότητας ξεκινούν όταν ένα μέλος παραβιάζει το ηθικό σκέλος των πνευματικών δικαιωμάτων ενός άλλου, κλέβοντας με αυτόν τον τρόπο όχι χρήμα με την συνηθισμένη έννοια, αλλά «χρήμα» με την έννοια που του προσδίδει η συγκεκριμένη διαδικτυακή μουσική κοινότητα, δηλαδή, φήμη.

Επομένως, τα κίνητρα του κάθε χρήστη που διαμοιράζεται μουσική σε αυτά τα δίκτυα ποικίλουν και σε καμία περίπτωση δεν πρέπει τέτοιες κοινότητες να αντιμετωπίζονται ως ομοιογενείς. Για παράδειγμα, στο ζήτημα των πνευματικών δικαιωμάτων, οι απόψεις μεταξύ των μελών ενός ομότιμου δικτύου πολλές φορές έρχονται σε αντίθεση. Το σκέλος των πνευματικών δικαιωμάτων που φαίνεται να αμφισβητείται περισσότερο από την «πειρατεία» που διαπράττεται από τα παραπάνω δίκτυα είναι το περιουσιακό. Οι περισσότεροι από τους χρήστες, πολλές φορές δεν δέχονται τον εγκληματικό χαρακτήρα μιας τέτοιας πράξης καθώς, όπως αναφέρουν, με

τον διαμοιρασμό δεν παρατηρείται καμία προσπάθεια απόκτησης κέρδους εις βάρος του κόπου του δημιουργού, κάτι που οι εταιρείες διαχείρισης των πνευματικών δικαιωμάτων διαπράττουν σε τεράστιο βαθμό και μάλιστα νόμιμα. Ισχύει πως σε μεγάλο βαθμό οι αντι-πειρατικές εκστρατείες που δημιουργούνται είναι αποτέλεσμα του άγχους τέτοιων εταιρειών, επειδή τα κόστη των αποδοχών των στελεχών και των διευθυντών τους βασίζονται στο κέρδος. Το κέρδος αυτό έρχεται μέσα από τη διασφάλιση πνευματικών δικαιωμάτων πολλών καλλιτεχνικών έργων που, ωστόσο, καθόλου δεν συμμετείχαν οι εκάστοτε διευθυντές μιας τέτοιας επιχείρησης στην δημιουργία τους (Demers, 2006). Ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματα, βέβαια, είναι πως εκτός από το κέρδος τέτοιων εταιριών, τα πνευματικά δικαιώματα προσφέρουν και το απαραίτητο εισόδημα για τους καλλιτέχνες-δημιουργούς και η υπεράσπισή των δικαιωμάτων τους ισοδυναμεί με την αναγνώριση του κρίσιμου ρόλου των τεχνών στην κοινωνία. Τελικώς, κατά τη γνώμη μου, αφετηρία αυτής της διαμάχης αποτελεί η αντίφαση που προκαλείται από τον συγκεκριμένο τρόπο παραγωγής: η αμοιβή του καλλιτέχνη να είναι ανάλογη με την ανταλλακτική αξία του έργου του, δηλαδή, να είναι ταυτόχρονα εμπόδιο στην ελεύθερη διάδοσή του.

Το ηθικό σκέλος των πνευματικών δικαιωμάτων από την άλλη, δηλαδή η σχέση ταυτότητας του δημιουργού με το έργο του, διαφυλάσσεται από τα περισσότερα δίκτυα με πολύ μεγάλη αυστηρότητα. Μάλιστα δεν είναι σπάνιες οι περιπτώσεις ύπαρξης ενός εσωτερικού κανονισμού που διαφυλάσσει ακόμα και την ταυτότητα του «πειρατή»-uploader ενός μουσικού κομματιού πέρα από την ταυτότητα του ίδιου του δημιουργού. Δεν λείπουν όμως οι διαφωνίες μεταξύ των χρηστών ακόμα και στην διασφάλιση αυτού του δεύτερου ηθικού σκέλους (Πετρίδης, 2018), αντιτάσσοντας ταυτόχρονα τα ιδανικά της απόλυτης κοινοκτημοσύνης. Ακόμη, μερικοί θεωρητικοί όπως ο Hubbs (2016) αναφέρουν πως η ίδια η «φύση» της ψηφιακής μουσικής μας αναγκάζει να την προσδιορίσουμε ως δημόσιο και όχι ως ιδιωτικό αγαθό, καθώς δεν υπάρχει ανταγωνιστικότητα ως προς την χρήση του, ούτε και εξαιρεί κάποια μερίδα ανθρώπων από την κατανάλωση-ακρόαση. Με την μη-ανταγωνιστικότητα της ψηφιακής μουσικής ο Hubbs εννοεί ότι η χρήση του αγαθού δεν αποκλείει την ταυτόχρονη χρήση του από δεύτερο άτομο, ενώ το γεγονός ότι δεν υπάρχει εξαίρεση ανθρώπων από την χρήση σημαίνει πολύ απλά πως δεν υπάρχει χρηματικό ή άλλο αντίτιμο για να χρησιμοποιήσει κάποιος το συγκεκριμένο αγαθό.

Η συγκεκριμένη online μουσική κοινότητα, χωρίς να τοποθετείται στα ευρέως γνωστά μέσα κοινωνικής δικτύωσης, αποτελεί για τα μέλη του τόσο ένα ιδιαίτερο «μέρος» επικοινωνίας της μουσικής τους, όσο και μια μορφή εναντίωσης στην σύγχρονη μουσική βιομηχανία, δείχνοντας τόσο την ικανότητά τους για ποιοτικά ισάξιες μουσικές παραγωγές, όσο και έναν νέο τρόπο ανταλλαγής πληροφορίας και αγαθών που ομοιάζει περισσότερο με αυτήν της ανταλλακτικής, παρά της καπιταλιστικής, κεφαλαιοκρατικής και κερδοσκοπικής οικονομίας. Με αυτόν τον τρόπο, η σχέση μεταξύ Διαδικτύου και δημοφιλούς μουσικής αναδεικνύει αυτό που τονίζει και ο Bennett (2001), δηλαδή την σημασία πολλών, φαινομενικά, εξω-μουσικών παραγόντων στον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι εκφράζονται μέσω της μουσικής, όπως είναι η πολιτική και ο εναλλακτικός τρόπος ζωής (lifestyle).

Ο Lysloff (2003) παρατηρεί γενικότερα πως οι διάφοροι ορισμοί που κατά καιρούς έχουν τεθεί από διάφορους θεωρητικούς για την έννοια της «κοινότητας», μιας κεντρικής έννοιας στο άρθρο του, τείνουν να την προσδιορίζουν περισσότερο με βάση μια φαντασιακή αίσθηση του ανήκειν, παρά με την υλική και ενσώματη εγγύτητα των μελών. Οι δυνητικές κοινότητες είναι απελευθερωμένες από τον στενό χώρο και χρόνο, οι διαδικτυακές σχέσεις μεταξύ των μουσικών στην mod σκηνή καμπυλώνουν τον χώρο καθώς δύο πολύ μακρινοί γεωγραφικοί τόποι συνυπάρχουν σε ένα δυνητικό τόπο, ο οποίος δεν έχει απλώς την δυνατότητα να γίνει από δυνητικός πραγματικός αλλά είναι ήδη πραγματικός μέσα στην φαντασιακή του ποιότητα.

2.1.2 Μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Το παράδειγμα της νορβηγικής ηλεκτρονικής μουσικής.

Εκτός, από τον κεντρικό ρόλο των ομότιμων δικτύων, μια πολύ σημαντική πτυχή, αν όχι η σημαντικότερη, της χρήσης του Διαδικτύου από τους ανθρώπους που εμπλέκονται με την δημοφιλή μουσική, είναι τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Ο Mjøs (2012) διαχωρίζει την μελέτη της σχέσης μεταξύ της δημοφιλούς μουσικής και των μέσων κοινωνικής δικτύωσης σε δύο πλαίσια: αυτό της σύνδεσης των μέσων κοινωνικής δικτύωσης με την μουσική βιομηχανία και αυτό της υιοθέτησής τους από τους μουσικούς, καλλιτέχνες και εμπλεκόμενους στην δημοφιλή μουσική.

Τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης άρχισαν να αναπτύσσονται και να γίνονται γνωστά και δημοφιλή ανά τον κόσμο κατά την πρώτη δεκαετία του 21^{ου} αιώνα. Οι

σύγχρονες αυτές ψηφιακές πλατφόρμες δημιούργησαν ένα απέραντο δίκτυο ανθρώπων και επιχειρήσεων και ανέδειξε νέους τρόπους κοινωνικής επαφής, νέες εργασιακές σχέσεις, νέους τρόπους προώθησης και κοινωνικής έκφρασης. Γενικότερα, έδωσαν την ευκαιρία σε ανθρώπους και επιχειρήσεις να χτίσουν το δικό τους διαδικτυακό προφίλ, προσωπικό ή εταιρικό, και να μεταφέρουν ή να επικοινωνήσουν νέα και πληροφορίες με άλλους χρήστες.

Ο Mjøs(2012) μελετάει την σχέση της μουσικής με μέσα κοινωνικής δικτύωσης όπως το MySpace και το Facebook, ιδιαίτερα μέσα από την μουσική κουλτούρα της ηλεκτρονικής νορβηγικής μουσικής. Ερευνώντας τους τρόπους με τους οποίους οι μουσικοί επαγγελματίες αλλά και θαυμαστές χρησιμοποιούν τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης για την έκφραση της μουσικής τους ταυτότητας, τονίζει πως πολλοί από τους μουσικούς χρησιμοποιούσαν ως μέσο επικοινωνίας και προώθησης της δουλειάς τους το MySpace, κατά την διάρκεια της πρώτης δεκαετίας του 21^{ου} αιώνα. Η επικοινωνία μεταξύ των μουσικών με τους ακροατές τους έγινε πολύ πιο εύκολη. Οι ηχογραφήσεις ενός μουσικού γκρουπ μπορούσαν να δημοσιευτούν στο δίκτυο και να ακουστούν σε ολόκληρη την υφήλιο. Τα συγκροτήματα αντιμετώπιζαν το προφίλ του MySpace ως ιστοσελίδα του συγκροτήματος, δηλαδή ως κύριο μέσο επικοινωνίας των νέων μουσικών τους συνθέσεων και των διάφορων ανακοινώσεων για επόμενες δουλειές ή επόμενες συναυλίες-περιοδείες.

Βέβαια η χρήση του συγκεκριμένου δικτύου δεν έμενε μόνο σε αυτό το επίπεδο. Τα κοινωνικά δίκτυα διαμόρφωσαν τέτοιες μορφές επικοινωνίας που επέτρεπαν όχι μόνο την επικοινωνία του καλλιτέχνη με τους ανθρώπους που «καταναλώνουν» τα πολιτισμικά αγαθά, αλλά και την επικοινωνία του με άλλους μουσικούς ανά τον κόσμο. Δημιουργήθηκε, για πρώτη φορά σε τέτοια κλίμακα μία «συνάθροιση» μεταξύ όλων των μουσικών, του κάθε είδους μουσικής ξεχωριστά, σε ένα ενιαίο δίκτυο, χώρο δημιουργικής επικοινωνίας. Διαμορφώθηκε ωστόσο και κάτι επιπλέον: η άμεση επαφή του μουσικού καλλιτέχνη ή συγκροτήματος με bars, clubs, δηλαδή με ενδεχόμενους εργοδότες που δραστηριοποιούνται είτε στην ίδια χώρα είτε στο εξωτερικό. Για πρώτη φορά οι επιχειρηματίες δεν θα χρειαζόταν να χτίσουν ένα δίκτυο μουσικών συγκροτημάτων μέσω των διαπροσωπικών τους σχέσεων, αλλά μπορούσαν άμεσα να εισχωρήσουν στο ήδη διαμορφωμένο μουσικό δίκτυο ή αλλιώς στην μουσική «σκηνή» του MySpace.

Ενδεικτικά, και ο Mjøs (2012) χρησιμοποιεί τον ορισμό της «σκηνής»: «μία συγκεκριμένη περιοχή δράσης και όλοι οι άνθρωποι και τα πράγματα που συνδέονται με αυτήν» (Mjøs ό.π., σ. 98). Η αλλαγή στην κατανόηση του χώρου, της γεωγραφικής απόστασης και της ανθρώπινης παρουσίας είναι ριζική καθώς τέτοιες δυνητικές κοινότητες παρέχουν «στα γεωγραφικά διάσπαρτα μέλη [μιας μουσικής κουλτούρας] τα μέσα για να παρουσιαστούν στον κόσμο ως ένα ενοποιημένο σύνολο» (Lysloff, 2003, σ 40-41). Πώς όμως επιτυγχάνεται αυτή η ενοποίηση;

Κεντρικό στοιχείο το οποίο παρατηρεί ο Mjøs (2012) είναι το γεγονός ότι τα εκάστοτε μουσικά συγκροτήματα ηλεκτρονικής μουσικής, δεν «ανεβάζουν» μόνο μουσικές παραγωγές ή ανακοινώσεις για απερχόμενες μουσικές εμφανίσεις, αλλά και εικόνες ή βίντεο, όπως στιγμές από παρασκήνια ή από ταξίδια περιοδειών, ακόμα και στιγμές της καθημερινότητας. Τα δίκτυα κοινωνικής δικτύωσης με αυτόν τον τρόπο συμβάλουν στην συνολική κατασκευή δημοφιλούς μουσικής ταυτότητας, που συνήθως συνδυάζεται με πολλά «άλλα εκφραστικά μέσα όπως το ντύσιμο, τα γλωσσικά ιδιώματα, τη “γλώσσα του σώματος” και ενδεχόμενα άλλες τέχνες». (Μπουμπάρης, 2005, σ. 230). Οι παραπάνω εκφράσεις τροφοδοτούν την δημιουργία ενός εσωτερικού ομαδικού και κοινού κώδικα επικοινωνίας και κοινών πεποιθήσεων για την ποιότητα της «ιδιαίτερης δέσμευσής τους με την μουσική» (Bennett, 2001, σ. 139). Βέβαια, ένα κοινό δίλημμα για τους μουσικούς που δραστηριοποιούνται στον χώρο της δημοφιλούς μουσικής είναι αν πρέπει να διαμορφώσουν το προφίλ τους με έμφαση μόνο τα επαγγελματικά τους σχέδια ή δίνοντας έναν πιο προσγειωμένο χαρακτήρα στους θαυμαστές, μια πιο ανθρώπινη και πιο ευκολά προσεγγίσιμη καλλιτεχνική φιγούρα.

Το ενδιαφέρον στην παραπάνω συζήτηση είναι το γεγονός πως όσο οι δυνητικές-online κοινότητες αποτελούν «χώρο» προώθησης των ζωντανών επιτελέσεων, των συναυλιών και των εκδηλώσεων πολλών μουσικών γκρουπ ανά τον κόσμο, ως μία ανώτερη και ιδιαίτερη μορφή διαφήμισης, άλλο τόσο οι offline ζωντανές μουσικές επιτελέσεις, οι στιγμές από τις δια ζώσης επαφές με τους ανθρώπους, οι πρόβες, τα ταξίδια και τα παρασκήνια, προωθούν και διαφημίζουν το διαδικτυακό προφίλ του εκάστοτε γρουπ και προσελκύουν «επισκέπτες». Παρατηρείται, δηλαδή μία αλληλεπίδραση, μία διαλεκτική σχέση μεταξύ της online και της offline πραγματικότητας. Όπως γράφει και ο Mjøs (2012) θα πρέπει τα εκάστοτε μουσικά γκρουπ να είναι συνεπή όσον αφορά την online ταυτότητά τους με την offline δραστηριότητα, κάτι που διαφέρει από την περίπτωση που μελέτησε ο Lysloff (2003).

Όπως αναφέρει ο τελευταίος, στην περίπτωση της δικής του μελέτης υπερισχύει το online σκέλος, δεδομένου της έλλειψης offline κοινότητας, ωστόσο, γνωρίσματα της offline-φυσικής επικοινωνίας παρατηρούνται και στις διαδικτυακές κοινότητες, όπως η χρησιμότητα των διαπροσωπικών σχέσεων, εδώ χρήστη με χρήστη, οι σχέσεις εξουσίας και η κατασκευή έμφυλων ταυτοτήτων (Λαλιώτη, 2016).

Ένα επίσης σημαντικό δεδομένο του εθνογραφικού παραδείγματος του Mjos (2012) είναι πως οι online μουσικές κοινότητες δεν δίνουν μόνο την δυνατότητα διεύρυνσης ακροατηρίου και γενικότερα τόπων δραστηριότητας σε παγκόσμιο επίπεδο, αλλά συντελούν και στην δημιουργία τοπικών σχέσεων, ενός εντόπιου δικτύου επαφών, μουσικών, επιχειρηματιών και ακροατών. Όπως και στη μελέτη των Miller και Slater (2000) για το τρόπο έκφρασης της εθνικής ταυτότητας του Τρινιντάντ στο διαδίκτυο, έτσι και εδώ αναδεικνύεται ο ιδιαίτερος τρόπος χρήσης του Διαδικτύου ως δυνητικός χώρος έκφρασης τοπικότητας και ενίσχυσης της αναπαράστασης τοπικών μουσικών ταυτοτήτων. Επιπλέον, η αίσθηση της τοπικότητας, ενισχύεται και από το γεγονός ότι οι άνθρωποι αδυνατούν να συλλάβουν το συνολικό σύμπαν του παγκόσμιου Διαδικτύου ακόμα και ενός συγκεκριμένου κοινωνικού δικτύου. Συχνά, μάλιστα, δημιουργούνται διάφοροι πολιτισμικοί αλλά και μουσικοί «μικρόκοσμοι», οι οποίοι συνυπάρχουν μαζί με άλλους πιο «μεγάλους» κόσμους, όπως είναι αυτός της δημοφιλούς μουσικής που παράγεται μαζικά από μεγάλες μουσικές βιομηχανίες. Οι τοπικοί μουσικοί, ωστόσο, δεν σημαίνει ότι δεν λαμβάνουν υπόψη την παγκόσμια φήμη. Για παράδειγμα, όταν το MySpace ανέπτυξε κεντρικούς servers σε διάφορες χώρες, το να ήταν ένας καλλιτέχνης ή ένα μουσικό γκρουπ στην πρώτη σελίδα του MySpace Norway δεν είχε καμία αξία για τους μουσικούς διότι δεν λάμβανε υπόψη στοιχεία από την παγκόσμια πραγματικότητα.

Ενδιαφέρον επίσης είναι ότι παρά το γεγονός ότι τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης είναι πόλος διαφημίσεων, φαίνεται να μην προβληματίζει τους μουσικούς της ηλεκτρονικής μουσικής της Νορβηγίας που, σύμφωνα με την μελέτη του Mjos (2012), υιοθετούν μια πραγματιστική αντίληψη και δεν ενοχλούνται από την παρουσία τους. Είναι σημαντικό εδώ να τονιστεί πως όταν κανείς αναφέρεται στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης αναφέρεται σε επιχειρήσεις, σε πολυεθνικές εταιρίες με τεράστια παρουσία στην παγκόσμια αγορά και σημαντικότεροι παράγοντες στην κυκλοφορία του παγκόσμιου κεφαλαίου. Αναλόγως την ιδιαιτερότητα του κάθε δικτύου (MySpace, Facebook), ποικίλουν και οι τρόποι με τους οποίους αυτή η επαφή επιτυγχάνεται,

ωστόσο, η ελευθερία στην επικοινωνία και η ατελείωτη ροή πληροφορίας, έχει κινήσει το ενδιαφέρον όλων των εταιρειών, από διάφορους κλάδους της οικονομίας, που όχι μόνο βρίσκουν ένα έτοιμο δίκτυο ανθρώπων από διάφορα μέρη του κόσμου, αλλά και έναν «χώρο» στον οποίο η κατηγοριοποίηση των καταναλωτών ανάλογα με τις επιθυμίες και τα ενδιαφέροντα γίνεται με απλή χρήση αλγορίθμων. Τα ενδιαφέροντα και οι πληροφορίες που μοιράζονται οι χρήστες των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, αποθηκεύονται, μέσω των γνωστών cookies, και πολλές φορές, η ενδεχόμενη άρνηση του χρήστη στην παροχή τέτοιας πρόσβασης του απαγορεύει την είσοδο στο εκάστοτε δίκτυο. Η θεωρητική συζήτηση γύρω από την επιχειρηματικότητα και τις διαφημίσεις στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης έχει αναδείξει πολλές πλευρές. Από τη μία, η χρήση των cookies βοηθάει τόσο τις εταιρείες, εν προκειμένω μουσικές βιομηχανίες, να διαφημίζουν τα προϊόντα τους σε μερίδα του κόσμου που όντως ενδιαφέρεται να τα προμηθευτεί, όσο και τους χρήστες να μην ενοχλούνται από άσχετες προς τα ενδιαφέροντά τους διαφημίσεις. Από την άλλη, η «αναγκαστική» παραχώρηση των προσωπικών δεδομένων σε εταιρίες και επιχειρήσεις έχει σηκώσει κατά καιρούς μεγάλα κύματα εναντίωσης και αντίδρασης σε αυτόν τον νέο τρόπο κυβερνητικής επιτήρησης και διαμόρφωσης του καταναλωτικού κοινού σε target groups.

Το MySpace αποτέλεσε όχι μόνο μία πλατφόρμα επικοινωνίας μεταξύ των μουσικών και των θαυμαστών-ακροατών, αλλά και ένα ολόκληρο δίκτυο επαφής με ξένους και τοπικούς εργοδότες, managers, αλλά και άλλους μουσικούς ανά τον κόσμο. Όλη αυτή η προώθηση της μουσικής από πληθώρα γνωστών και μη-γνωστών παγκοσμίως μουσικών γκρουπ δημιούργησε και την ανάγκη εταιρικής συγχώνευσης μεταξύ των εταιριών κοινωνικής δικτύωσης και των διαφόρων ιστότοπων αναπαραγωγής βίντεο και μουσικής. Η συγχωνεύσεις αυτές έφτασαν να είναι τόσο επικερδείς που αποτελούσαν την βασική πηγή αύξησης των κεφαλαίων των μέσων κοινωνικής δικτύωσης (Mjøs, 2012). Σε τέτοια παραδείγματα έχουν δώσει έμφαση πολλοί θεωρητικοί αναδεικνύοντας μάλιστα διάφορες μορφές απλήρωτης εργασίας στους ψηφιακούς κόσμους. Δηλαδή, την συμβολή των χρηστών στην αύξηση του κεφαλαίου των εταιριών που σχετίζονται με τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και όχι μόνο.

2.1.3 Η μουσική στην διαδικτυακή κοινότητα του Tribe.net.

Η τρίτη μορφή online μουσικής κοινότητας είναι αυτή που η ανθρωπολόγος Jennifer Ryan μελέτησε στο άρθρο της «Weaving the Underground Web: Neo-Tribalism and Psytrance an Tribe.net» (2010). Μελετάει την διαδικτυακή κοινότητα του ιστότοπου Tribe.net και ειδικά σε σχέση με την psytrance μουσική κουλτούρα. Το δίκτυο αυτό είναι ένας online «χώρος» στον οποίο έρχονται σε επαφή πολλές μικρές κοινότητες διάσπαρτες σε όλο τον κόσμο. Χρησιμοποιώντας το Διαδίκτυο, αυτές οι κοινότητες διαμορφώνουν το δικό τους ψηφιακό εναλλακτικό κόσμο απέναντι στην παγκόσμια καταπίεση και την καπιταλιστική βιομηχανία. Η μουσική ταυτότητα της psytrance που διαμορφώνεται μέσα από την ανάπτυξή της σε δίκτυα όπως το Tribe.net χαρακτηρίζεται κυρίως από τον εναλλακτικό τρόπο ζωής, από την εναντίωση στην παρούσα τάξη πραγμάτων και την πολιτική εναντίωση στην κυβερνητική επιτήρηση και καταπίεση. Η Ryan αναδεικνύει τον ρόλο της ιδεολογίας τέτοιων δυνητικών κοινοτήτων, αλλά και τον ρόλο της ηλεκτρονικής μουσικής στην έκφρασή της.

Το Διαδίκτυο για την Ryan (2010) είναι κομβικό, καθώς έδωσε την δυνατότητα να διαμορφωθούν τέτοιες ανθρώπινες σχέσεις και συναναστροφές, ανάλογες με αυτές που μπορεί να βρει κανείς ανάμεσα στις πολλές σκηνές έξω από τα φεστιβάλ psytrance μουσικής. Αναφέρει πως η αντι-νεοφιλελεύθερη πολιτική άποψη διακατέχει ακόμα και το ίδιο το Διαδίκτυο, καθώς αναπτύχθηκε κυρίως «από αυτούς που απέρριπταν την θεσμική εξουσία και προσπαθούσαν για την διατήρηση πολιτικών ελευθεριών» (ό.π., σ. 188). Πιστεύει πως οι δυνητικοί κόσμοι και ο υπολογιστής μπορεί να εγκαθιδρύσουν στην πράξη έναν καλύτερο κόσμο και να ενισχύσουν τις δυνάμεις της κοινωνικής αλλαγής. Μία τέτοια πολιτική πτυχή βρίσκουμε και στην σκηνή των mods που ανέφερα παραπάνω που, σύμφωνα με τον Lysloff (2003), αποτελεί ένα μέσο «υπονόμευσης του εμπορευματικού καπιταλισμού και της δυτικής τεχνολογικής κουλτούρας.»(Lysloff, ό.π., σ. 59).

Η online κοινότητα του Tribe.net δεν μοιάζει με τις αντίστοιχες των γνωστών μέσων κοινωνικής δικτύωσης, διότι αποτελεί ένα όχημα για την ροή πληροφορίας και την κοινωνική υποστήριξη σε θέματα που δύσκολα θα άντεχαν σε συζητήσεις μέσα στους ιστότοπους του Facebook ή του MySpace. Όπως αναφέρει η Ryan (2010), το Tribe.net αποτελεί ένα διαδικτυακό «χωριό» που εξειδικεύεται στην διαμόρφωση της DJ κουλτούρας και της trance μουσικής παραγωγής με όλα τα χαρακτηριστικά ενός χώρου φεστιβάλ: «μουσική, ναρκωτικά και χειροτεχνίες που διατίθενται ως

καταναλωτικά είδη, εσωτερικές γνωριμίες ως αξιολογικοί δείκτες· μικρές εστίες περιτριγυρισμένες από αφηγητές και ανθρώπους που νοιάζονται ο ένας για τον άλλον, καλλιεργώντας συντροφικότητα και συλλογικό τρόπο ζωής.» (Ryan, ό.π., σ. 193). Χωρίς να συμπεραίνεται η απουσία οποιασδήποτε είδους ιεραρχίας στον ιστότοπο, διαφέρει από τα άλλα μέσα κοινωνικής δικτύωσης στον τρόπο που δομούνται τα προφίλ και στις μορφές που επιτυγχάνεται η μεταξύ τους επικοινωνία. Το Tribe.net χαρακτηρίζεται ως λιγότερο εγωκεντρικό και περισσότερο βασισμένο στην ροή της πληροφορίας μέσω φόρουμ που είναι ανοιχτά σε όλους τους χρήστες.

Οι διάφορες χρήσεις της νέας τεχνολογίας και ιδιαίτερα του Διαδικτύου έχει αναδείξει πολλά θεωρητικά ζητήματα που έχουν να κάνουν τόσο με τον τρόπο διαμόρφωσης μουσικών ταυτοτήτων μέσα από το ίντερνετ, όσο και γενικότερα για την πραγματική ή όχι «φύση» των δυνητικών κοινοτήτων (Lysloff, 2003). Η μουσική κουλτούρα της Psytrance, εν προκειμένω, διαμορφώνεται μέσα από τις online επαφές αλλά και των offline φεστιβάλ που λαμβάνουν χώρα σε διάφορα σημεία του κόσμου. Οι τοπικές κοινότητες που οργανώνουν τέτοιου είδους φεστιβάλ έχουν την ευκαιρία να μοιραστούν ιδέες και στιγμές από αυτές τις εμπειρίες τους, νιώθοντας κομμάτι μιας μεγαλύτερης ομάδας, ενός συγκροτημένου Όλου που «ζωντανεύει» στην επαφή τους με τον δυνητικό κόσμο του Tribe.net.

Συνοψίζοντας, μερικοί θεωρητικοί κρατούν μία περισσότερο πεσιμιστική τάση για το μέλλον της ίδιας της μουσικής ως ανθρώπινη αισθητική έκφραση και ως κοινωνική διαδικασία (Grebowicz, 2016). Ο μετασχηματισμός των σχέσεων εργασίας, οι νέες μορφές επικοινωνίας και η διαμόρφωση δυνητικών κοινοτήτων που φαίνεται να κατέχουν ιδιαίτερη δομή και λειτουργία τους ωθεί στην απαισιόδοξη αντίληψη της σχέσης της μουσικής με την νέα τεχνολογία. Υιοθετούν την άποψη ότι οι τεχνολογίες είτε αλλάζουν τα μουσικά στυλ, είτε τα «σκοτώνουν», είτε «γεννούν» νέα. Η Grebowicz περιγράφει με πολύ έντονο τρόπο τον «θάνατο» της τζαζ «στα χέρια του Internet»:

Η κοινωνικότητα του Διαδικτύου, μια ατροφική κοινωνικότητα... αποκλείει τον χαρακτήρα της συνύπαρξης και ..την κοινότητα...Οι σύγχρονες τεχνολογίες αποφεύγουν να επενδύσουν στο αδιαφανές, το μη-ολοκληρωμένο, το μη-ορατό, το δύστροπο. Εξαιτίας αυτού ερχόμαστε αντιμέτωποι με μία πολύ σοβαρή κρίση...αυτή του αυτοσχεδιασμού, και ο κίνδυνος της τζαζ δεν είναι ο

ενδεχόμενος θάνατός της, αλλά η μη ζωντανή της ύπαρξη (Grebowicz, ό.π., σ. 82).

Από την άλλη μεριά, η αντίληψη της τεχνολογίας ως μία κοινωνική διαδικασία, μέρος της ευρύτερης έκφρασης της κάθε κοινωνίας, αλλάζει τις βάσεις της μελέτης της σχέσης μουσικής-τεχνολογίας. Ιδιαίτερα στον κλάδο της ανθρωπολογίας, η σχέση μουσικής-τεχνολογίας βασίζεται στον τρόπο που οι μουσικές κουλτούρες ανά τον κόσμο αλληλεπιδρούν με την τεχνολογία, και στον τρόπο που χρησιμοποιούνται τα νέα τεχνολογικά μέσα για την έκφραση των νέων offline και online μουσικών ταυτοτήτων. Μελετά το Διαδίκτυο όχι ως ιδιαίτερη πολιτισμική οντότητα, αλλά ως ένας κόσμος που είναι άρρηκτα δεμένος με τα κοινωνικά, οικονομικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα του φυσικού κόσμου (Λαλιώτη, 2016). Έτσι, μερικοί μελετητές προβλέπουν πως με την εμφάνιση των online μουσικών κοινοτήτων υπάρχουν οι συνθήκες διαμόρφωσης μιας μουσικής που οι ακροατές εμπλέκονται στην δημιουργική διαδικασία και «οι διακρίσεις μεταξύ υψηλής και χαμηλής κουλτούρας εξαφανίζονται» (Lysloff, 2003, σ. 59).

Η σχέση της μουσικής με τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης δείχνει πως η προώθηση μουσικού υλικού και η διεύρυνση κοινού έχει φτάσει σε πολύ μεγάλα επίπεδα, κάνοντας έννοιες όπως ο χρόνος και ο χώρος να μεταβάλλονται και να κατανοούνται με άλλον τρόπο από ότι έχουμε συνηθίσει. Ωστόσο, είναι πολύ σημαντικό να μην θεωρείται το Διαδίκτυο μία ενιαία και συνεκτική οντότητα καθώς η online παραγωγή, δεν χαρακτηρίζεται πάντα από την ενίσχυση των ακροατών ή των καταναλωτών. Η εμπλοκή της μουσικής βιομηχανίας αλλά και γενικότερα της επιχειρηματικότητας στον χώρο των μέσων κοινωνικής δικτύωσης τροφοδότησαν αρκετές συζητήσεις περί καταπάτησης προσωπικών δεδομένων προς όφελος των διαφημιστικών εταιρειών. Κάποια ερευνητικά παραδείγματα αναδεικνύουν μουσικές κοινότητες οι οποίες ανταποκρίνονται με ουδετερότητα στο γεγονός ότι οι μουσικές παραγωγές των μεγάλων μουσικών βιομηχανιών μονοπωλούν τον χώρο των μέσων κοινωνικής δικτύωσης, και δημιουργούν μέσα στο μεγάλο σύμπαν των κοινωνικών δικτύων έναν δικό τους μικρόκοσμο (Mjøs, 2012). Από την άλλη, πολλές διαδικτυακές κοινότητες όπως οι ιστότοποι δωρεάν διαμοιρασμού αρχείων μουσικής ή ιστότοποι όπως το Tribe.net, αντιπαραβάλλουν στον τωρινό καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής, έναν εναλλακτικό τρόπο ζωής και κοινωνικής συναναστροφής με κεντρικά στοιχεία την συντροφικότητα, την κοινοκτημοσύνη, την δωρεάν ανταλλαγή, τον συλλογικό τρόπο

οργάνωσης μιας κοινότητας, και, στην περίπτωση της psytrance μουσικής, την «συνείδηση αυτής της ενότητας [του ανθρώπου με την φύση] που έχει χαθεί και ξεχαστεί ...και που πρέπει να ανακαλυφθεί εκ νέου αν η ανθρωπότητα θέλει να επιζήσει» (Ryan, 2010, σ. 191)

2.2 Μουσικό Όργανο, Τεχνολογία και Επιτέλεση

Ίσως η πιο εμφανής σχέση της μουσικής με την τεχνολογία είναι αυτή που αποτυπώνεται στην ανάπτυξη των μουσικών οργάνων. Πληθώρα μουσικών οργάνων ανά τον κόσμο αναδεικνύουν διάφορες εφαρμογές της τεχνολογικής γνώσης και ανάπτυξης του εκάστοτε πολιτισμού. Όπως γράφει ο Gritten: «η τεχνολογία συχνά ορίζεται ως η πρακτική εφαρμογή της γνώσης» (2011, σ. 188). Τα μουσικά όργανα, με λίγα λόγια, είναι οι υλικές προϋποθέσεις πραγμάτωσης μιας μουσικής, ή αλλιώς ενός «ήχου οργανωμένο με ανθρώπινο τρόπο» (Blacking, 1981, σ. 28) που εκπληρώνει αισθητικές ανάγκες. Η τεχνολογία, ωστόσο, δεν έχει αλλάξει μόνο τις ανθρώπινες κοινωνίες αλλά ακόμη και τον τρόπο με τον ο οποίος ο άνθρωπος κατανοεί τον ίδιο του τον εαυτό. Η πλασματική και ιδεαλιστική διάκριση μεταξύ τεχνολογίας και κοινωνίας βασίζεται κυρίως στον μοντερνιστικό διαχωρισμό ανθρώπου-φύσης, ύλης και συνείδησης. Η αντίληψη της τεχνολογίας ως παράλληλη διαδικασία, δηλαδή πλάι στις κοινωνίες, που έρχεται και ενεργεί πάνω στις ανθρώπινες σχέσεις, έχει εγκαταλειφθεί από τους περισσότερους ανθρωπολόγους. Ο τεχνολογικός ντετερμινισμός από την μία και ο τεχνολογικός σχετικισμός (possibilism) από την άλλη, δεν αναδεικνύουν την διαλεκτική σχέση μεταξύ των κοινωνικών δομών αλλά και των υλικών προϋποθέσεων πραγμάτωσής τους (Ingold, 1997). Επιπλέον η ανάπτυξη της ψηφιακής τεχνολογίας, τουλάχιστον στον δυτικό κόσμο, έχει ωθήσει θεωρητικούς από όλους τους κλάδους στον επαναπροσδιορισμό της θέσης του ανθρώπου στον κόσμο και στην επανεξέταση της σχέσης φύσης και ανθρώπου προχωρώντας σε μεταανθρωπιστικές ερμηνείες.

Η εφαρμογή των τεχνολογικών επιτευγμάτων στις μουσικές επιτελέσεις παρατηρείται σε πολλά σημεία. Η τεχνολογία μέσα στην ιστορία δημιούργησε νέους τρόπους αλλά και χώρους ακρόασης (μέγαρα, συναυλίες, ακρόαση με ακουστικά), νέες διαδικασίες παραγωγής και εκτέλεσης μουσικής και νέους ήχους μέσα από κατασκευές ή αναβαθμίσεις μουσικών οργάνων. Η νέα ψηφιακή και ηλεκτρονική τεχνολογία, ωστόσο, έχει τροφοδοτήσει έντονες συζητήσεις στον χώρο της μουσικής για την φύση

των μουσικών οργάνων ύστερα και από την ανάδυση νέων ηλεκτρονικών μηχανημάτων παραγωγής και ελέγχου του ήχου.

Μία κοινή αντίληψη είναι ότι το μουσικό όργανο λειτουργεί όπως ακριβώς και τα υπόλοιπα εργαλεία που χρησιμοποιεί ο άνθρωπος σε όλα τα κοινωνικά φαινόμενα. Ένα εργαλείο μπορεί να οριστεί ως ένα αντικείμενο που πραγματοποιεί, πρώτον, την μεταφορά ενέργειας και, δεύτερον, την αλλαγή της μορφής της ενέργειας (μετατροπή) κατά τη μεταφορά της. Για παράδειγμα με την άσκηση πίεσης σε μια χορδή ενός έγχορδου οργάνου, η δυναμική ενέργεια που προσδίδεται στην χορδή από το χέρι του εκτελεστή, μετατρέπεται σε κινητική ενέργεια. Η κινητική ενέργεια μεταφέρεται στα μόρια του αέρα, και αφότου μεγιστοποιηθεί η ένταση από τα ηχεία του οργάνου και φτάσει στο τύμπανο του αυτιού μας, η κινητική ενέργεια μετατρέπεται σε ηλεκτρικό σήμα που μεταφέρεται από το νευρικό σύστημα του εγκεφάλου. Ένα εργαλείο, με αυτόν τον τρόπο, δεν είναι τίποτα άλλο από μετατροπέας ενέργειας για την πραγματοποίηση ενός σκοπού. Το ενδιαφέρον, ωστόσο εδώ δεν είναι η Φυσική πίσω από ένα εργαλείο, αλλά πως οποιοδήποτε όργανο-εργαλείο που παράγει ήχους μπορεί να υπηρετήσει μουσικούς σκοπούς και να θεωρηθεί μουσικό όργανο (Gritten, 2011). Διότι, το τί σημαίνει ένα εργαλείο είναι τελείως διαφορετικό από το τί σημαίνει μουσικό εργαλείο. Το δεύτερο συνδέεται πάντα με την εκάστοτε πολιτισμική θεώρηση του τί είναι μουσική.

Ο Gritten (2011) αναφέρει δύο πολύ σημαντικά στοιχεία για την έννοια του μουσικού οργάνου. Το ένα είναι πως το μουσικό όργανο προσφέρει στον οργανοπαίκτη, ύστερα από εξάσκηση, μια άνεση σε τέτοιο βαθμό που μπορεί να θεωρηθεί ως προέκταση του σώματός του. Πραγματικά η τεχνολογία σε μια σειρά από εφαρμογές της στην καθημερινότητα των ανθρώπων έχει ως παράλληλο στόχο την εύκολη χρήση του τεχνολογικού εργαλείου από το ανθρώπινο σώμα και μυαλό. Το δεύτερο σημαντικό στοιχείο δίνει ο συγγραφέας, είναι ο τρόπος που ορίζει την τεχνική στον τομέα της μουσικής. Συγκεκριμένα παραθέτει δύο ερμηνείες. Πρώτα προσδιορίζει την τεχνική ως σωματική εξάσκηση για την εξοικείωση του οργανοπαίκτη με το μουσικό όργανο. Ύστερα, προσθέτει μια δεύτερη, σημαντικότερη ερμηνεία: αυτή του ιδιαίτερου ελέγχου του σώματος έτσι ώστε να καταναλώσει την λιγότερη ενέργεια για το επιθυμητό ακουστικό αποτέλεσμα. Αυτά τα δύο δεδομένα είναι μεγάλης σημασίας για την συζήτηση γύρω από τις νέες τεχνολογίες και για το πώς αυτές αλλάζουν την κατανόησή μας για την μουσική και τα μουσικά όργανα.

Οι νέες ψηφιακές τεχνολογίες ανέδειξαν μια σειρά από ηλεκτρονικά εργαλεία και προγράμματα ελέγχου και διαμόρφωσης του ήχου, μέσω της μετατροπής του σε ψηφιακά δεδομένα και πληροφορίες. Η πρόοδος αυτή όχι μόνο έκανε εφικτή την ηχογράφηση της μουσικής, αλλά ενίσχυσε και την ικανότητα απόλυτου ελέγχου του ακουστικού αποτελέσματος χωρίς την διαμεσολάβηση ανθρώπινης ερμηνείας. Η ηλεκτρονική-ψηφιακή μουσική και οι DJs, καθημερινά δημιουργούν μουσική με ιδιαίτερα «μουσικά» όργανα όπως τα laptops. Λειτουργούν όμως τα laptops με τον ίδιο τρόπο όπως τα γνωστά ακουστικά μουσικά όργανα; Οι μουσικοί που ασχολούνται με την ηλεκτρονική μουσική χρησιμοποιούν συγκεκριμένα προγράμματα του υπολογιστή και ήχους από ηλεκτρονικά όργανα που δεν έχουν δει ποτέ από κοντά ή τελείως φανταστικούς ηλεκτρονικούς ήχους (Lysloff, 2003· Brown και Dillon, 2007). Η επεξεργασία της κάθε ιδιότητας του ήχου και ο απόλυτος έλεγχος του ακουστικού αποτελέσματος καθιστά τέτοιου είδους εργαλεία ως υπερ-όργανα, ικανά για πολλές παραπάνω δυνατότητες, καθώς ωθούν προς το άπειρο τους πιθανούς ήχους που μπορεί να παραχθούν. Όμως, όταν ένας DJ κινεί τα χέρια του στο πληκτρολόγιο του laptop, μεταφέροντας μουσικούς ήχους μέσα από τα ηχεία, είναι μουσική διαδικασία ανάλογη με ενός πιανίστα;

Ο Gritten (2011) σε αυτό το ερώτημα απαντάει πως ένα βασικό χαρακτηριστικό των μουσικών οργάνων είναι ο εξειδικευμένος χαρακτήρας τους. Δηλαδή κατασκευάζονται αποκλειστικά για μουσική χρήση και για τίποτε άλλο, κάτι που δεν ισχύει για τους ηλεκτρονικούς υπολογιστές. Πράγματι οι υπολογιστές δεν αποτελούν μόνο μουσικά εργαλεία αλλά γενικότερα πολύ-εργαλεία, με δυνατότητες αναπαραγωγής πολυμέσων, γραφής και μουσικής σύνθεσης. Αν προσθέσουμε και την δυνατότητα της περιήγησης στο ίντερνετ τότε πραγματικά οι υπολογιστές όχι μόνο μπορούν να αλλάξουν την καθημερινότητα ενός ατόμου, αλλά να αλλάξουν ολόκληρες κοινωνίες. Ο Gritten, ωστόσο, δεν σταματάει σε αυτήν την διάκριση. Διαχωρίζει τα εργαλεία από τις μηχανές. Τα εργαλεία προϋποθέτουν την ανθρώπινη δράση για την εκπλήρωση του σκοπού της κατασκευής τους, ενώ οι μηχανές διατηρούν μία ημι-αυτόνομη «φύση» και η διαμεσολάβηση του ανθρώπου δεν κρίνεται απολύτως απαραίτητη. Αν και ο ίδιος τοποθετεί το μουσικό όργανο ως κάτι ανάμεσα σε εργαλείο και μηχανή, ο ηλεκτρονικός υπολογιστής και τα προγράμματα ηχοληψίας και επεξεργασίας του ήχου δεν θεωρούνται από εκείνον μουσικά όργανα. Δεν αναγνωρίζει, δηλαδή, τις δύο πολύ σημαντικές ικανότητες των υπολογιστών: ότι αποτελούν

προέκταση του σώματος και ότι παράγουν το επιθυμητό ακουστικό αποτέλεσμα με την λιγότερη σωματική ενέργεια.

Τα μουσικά όργανα βέβαια δεν είναι μόνο αντικείμενα. Αποτελούν πολιτισμικά «κείμενα», φέρουν μαζί τους πολλά κοινωνικά συμφραζόμενα και συνδέονται με ποικίλες μουσικές και άλλες κοινωνικές ταυτότητες. Είναι αρκετές οι περιπτώσεις που ο τρόπος χειρισμού ενός εργαλείου αποτελεί αξιολογικό κριτήριο για τον χρήστη. Μάλιστα πολλά έμφυλα στερεότυπα που έχουν εμφανιστεί στην ιστορία, και συνεχίζονται και σήμερα, ενδέχεται να συνδυάζονται με πολλές τέτοιες ικανότητες χειρισμού όπως οι ηλεκτρολογικές γνώσεις για τους άντρες ή τα οικιακά για τις γυναίκες. Με λίγα λόγια, τα εργαλεία και τα μηχανήματα είναι φορείς πολιτισμικών ταυτοτήτων, άρα και τα μουσικά όργανα. Η αυτοματοποίηση που έχει επιφέρει η ψηφιακή τεχνολογία μειώνει όλο και περισσότερο την διαμεσολάβηση της ανθρώπινης δράσης, την σωματική ή πνευματική προσπάθεια και έτσι την σύνδεση του χρήστη με το εργαλείο, πράγμα αναγκαίο για την παραγωγή πολιτισμικών ταυτοτήτων. Έτσι, αλλάζει συνολικά ο τρόπος με τον οποίο κατανοούμε την μουσικότητα και το μουσικό ταλέντο.

Δεδομένου ότι η «μουσική αυτοματοποιημένη μηχανή», για παράδειγμα ένα laptop, είναι ένα είδος ανεπτυγμένου μουσικού εργαλείου, τότε πρέπει να τεθεί το εξής ερώτημα: γιατί μόνο η ψηφιακή τεχνολογία λαμβάνεται ως περισσότερο ξένη για τη μουσική και περισσότερο τεχνητή σε σύγκριση με άλλες μουσικές τεχνολογίες; Θα μπορούσε να υποστηρίξει κάποιος πως καθετί που δεν υπάρχει στην φύση, αλλά προκύπτει από την σχέση ανθρώπου-φύσης αποκαλείται τεχνητό. Ωστόσο, ένας ήχος παραγόμενος από ένα παραδοσιακό όργανο (που προφανώς δεν υπήρχε στη φύση πριν τον άνθρωπο) αποκαλείται «φυσικός», έναντι ενός ήχου του υπολογιστή.

Ακόμη και σε άλλες μη μουσικές περιπτώσεις μπορεί κάτι να θεωρείται τεχνητό, όμως, ο ανθρώπινος κόπος αναγνωρίζεται. Για παράδειγμα, αν εξετάσουμε την περίπτωση του αεροπλάνου, ο ίδιος ο άνθρωπος δεν κατάφερε ποτέ να πετάξει, το αεροπλάνο(εργαλείο) το κατάφερε. Ωστόσο, αναγνωρίζεται, κατά κάποιον τρόπο, η νέα ικανότητα του ανθρώπου να πετάει. Μια φράση όπως: «ο άνθρωπος με την βοήθεια του αεροπλάνου κατάφερε να πετάξει», δεν θα προκαλούσε καμία εντύπωση. Δεν συμβαίνει το ίδιο με την ψηφιακή τεχνολογία. Μια φράση όπως: «ο άνθρωπος κατάφερε να παίξει εκπληκτικά γρήγορα τύμπανα μέσω του υπολογιστή» θα

τροφοδοτούσε μια σειρά από συζητήσεις, καθώς οι περισσότεροι μουσικοί θα έθεταν το επιχείρημα ότι δεν τα κατάφερε ο άνθρωπος αλλά ο υπολογιστής.

Τα παραπάνω παραδείγματα προσπαθούν να περιγράψουν τις σύγχρονες συζητήσεις γύρω από τις υπεράνθρωπες ικανότητες που έχουν οι ψηφιακές μηχανές (Μπουμπάρης, 2005). Ωστόσο, το ότι η ψηφιακή τεχνολογία έρχεται να εκτοπίσει τις ανθρώπινες δραστηριότητες είναι τελείως μη αληθινό. Σύμφωνα με τους Lysloff (2003), Brown και Dillon (2007) και Negus (1992), η ψηφιακή μουσική έδωσε την δυνατότητα στους μουσικούς να είναι συνθέτες, εκτελεστές και ακροατές ταυτόχρονα. Ο συνθέτης δεν γράφει απλά οδηγίες για την αναπαραγωγή της μουσικής του, αλλά ταυτόχρονα ακούει το ακουστικό αποτέλεσμα των επιλογών του με δυνατότητα περαιτέρω παρέμβασης και επεξεργασίας. Έτσι οι ψηφιακές τεχνολογίες «μας ωθούν να αναθεωρήσουμε την καρτεσιανή διάκριση μεταξύ μυαλού και σώματος» (Lysloff, ό.π., σ. 45) που η Δυτική έντεχνη μουσική μέχρι πρότινος είχε εγκαθιδρύσει στον χώρο της μουσικής, δηλαδή την διάκριση συνθετικής έμπνευσης και μουσικής πρακτικής. Η αλλαγή αυτή στην συνθετική πρακτική άνοιξε ευκαιρίες σε πολλούς μουσικούς που δραστηριοποιούνται στον χώρο της ηλεκτρονικής μουσικής να πειραματιστούν με την παραγωγή μουσικής ακόμη και αν δεν γνωρίζουν την θεωρία και τους κανόνες της δυτικής μουσικής σημειογραφίας. Πλέον, τα μουσικά κομμάτια δεν είναι «ανοιχτά» προς ερμηνεία (διότι έχουν ήδη προγραμματισμένο ακουστικό αποτέλεσμα) αλλά ελεύθερα για επεξεργασία και δημιουργία πολλών εκδοχών (versions). Αποτελεί ειρωνεία το γεγονός ότι ένα γραπτό μουσικό κείμενο είναι περισσότερο δυνητικό (γιατί αποτελεί μόνο δυνητικά μουσική), απ' ότι ένα αρχείο `mod` στον υπολογιστή, που αποτελεί τελειωμένη μορφή ακουστικού αποτελέσματος.

Ακόμη, οι νέες τεχνολογίες κατέστησαν εφικτή την μουσική επιτέλεση από μουσικά σύνολα των οποίων τα μέλη είναι γεωγραφικά απομακρυσμένα. Οι Brown και Dillon (2007) περιγράφουν ένα μουσικό πρόγραμμα υπολογιστή, στο οποίο μπορούν ταυτόχρονα να έχουν πρόσβαση πολλοί υπολογιστές μέσω του Διαδικτύου. Οι μουσικοί επιτελεστές βιώνουν αυτήν την εμπειρία με τον ίδιο τρόπο που βιώνουν και την ζωντανή μουσική επιτέλεση διότι συμμετέχουν στη μουσική δημιουργία, συζητούν μέσω chat τις ιδέες τους. Σημαντικό είναι επίσης πως οι αλλαγές που πραγματοποιεί ο ένας από τους συνδεδεμένους χρήστες φαίνεται και ακούγεται ταυτόχρονα στην οθόνη και τα ηχεία των υπολοίπων. Όλη λοιπόν η συνθετική διαδικασία μεταμορφώνεται και αλλάζει.

Με βάση τα παραπάνω νέα δεδομένα στη μουσική και μελετώντας τις σύγχρονες αλληλεπιδράσεις μεταξύ του μουσικού και ψηφιακών εργαλείων, οι Bown, Eldridge και McCormack (2009), υποστηρίζουν πως πρέπει να υπερβούμε τις εννοιολογικές κατηγορίες που διαμορφώθηκαν από το παράδειγμα της ακουστικής μουσικής. Οι διακριτοί ρόλοι του συνθέτη, του τελεστή-μουσικού και του κατασκευαστή μουσικών οργάνων δεν υφίστανται στην ψηφιακή μουσική και οι αλληλένδετες με αυτούς έννοιες και κατηγορίες δεν ταιριάζουν με τα νέα δεδομένα. Η ενεργητική φύση των σύγχρονων μουσικών υπολογιστικών μέσων αναγνωρίζεται μέσα από τρεις τύπους αλληλεπίδρασης(interaction): α) μεταξύ ανθρώπων, β) μεταξύ λογισμικών και γ) μεταξύ ανθρώπου και λογισμικού. Οι αλληλεπιδράσεις αυτές δεν καλύπτονται από το προηγούμενο ακουστικό παράδειγμα καθώς διαμορφώνουν καινούριες εμπειρίες αλλά και μορφές μουσικών συνόλων. Σύμφωνα με τους συγγραφείς, θα πρέπει να υιοθετήσουμε τον όρο «συμπεριφορικά αντικείμενα»(behavioural objects) έτσι ώστε να ταιριάζει στην νέα φύση των εργαλείων ακόμη και αν αυτά τα «αντικείμενα» αποτελούν φαινομενικά άυλα ψηφιακά δεδομένα. Η οπτική τους πιστεύω πως δίνει μια ώθηση για μια πιο ριζοσπαστική θεώρηση της σχέσης μεταξύ μουσικού οργάνου και μουσικού, ιδιαίτερα όταν μουσικοί, πολύ συχνά, κατασκευάζουν τα δικά τους ψηφιακά μουσικά όργανα, κατασκευάζουν δηλαδή την δική τους μορφή αλληλεπίδρασης αλλάζοντας τελείως τους παλαιούς διακριτούς ρόλους του μουσικού, του οργανοποιού και του συνθέτη.

Ενώ τα προγράμματα υπολογιστή έχουν αλλάξει την συνθετική δραστηριότητα, η ανάπτυξη της τεχνολογίας του ήχου έχει αγγίξει και τις δημοφιλείς μουσικές κουλτούρες οι οποίες βασίζονται στα «παραδοσιακά» ακουστικά ή ηλεκτρικά μουσικά όργανα, πέρα από τον υπολογιστή. Οι ενισχυτές, οι προ-ενισχύσεις, τα λεγόμενα «πετάλια», χρησιμοποιούνται σε όλες σχεδόν τις ζωντανές, και όχι μόνο, μουσικές επιτελέσεις όλων των ειδών της δημοφιλούς μουσικής. Οι μουσικές ταυτότητες της rock, punk, jazz, metal αλλά και άλλων, βασίζονται σε μεγάλο βαθμό στην ποιότητα του παραγόμενου ήχου εκτός των άλλων παραγόντων. Η χρήση ηλεκτρονικών συσκευών στην μουσική άλλαξε τελείως τον τρόπο επιτέλεσης καθώς μέχρι πρότινος το μέσο παραγωγής του ηχητικού αποτελέσματος ήταν το ακουστικό όργανο. Αυτό άλλαξε με την έλευση των μικροφώνων και των ενισχυτών και το ηχητικό αποτέλεσμα ερχόταν πλέον όχι από το όργανο αλλά από το μικρόφωνο και το ηχείο. Το παραπάνω γεγονός, το οποίο δεν ήρθε ξαφνικά αλλά αναπτύχθηκε σιγά σιγά ξεκινώντας από τα

πρώτα μηχανήματα ηχογράφησης, τροφοδότησε μία διαλεκτική σχέση μεταξύ ζωντανής και μεσοποιημένης μουσικής.

Όπως αναφέρει ο Auslander (2008) και οι Wallis και Krister (1984) η χρήση ηλεκτρικών μηχανημάτων κατά την διάρκεια των ζωντανών επιτελέσεων κατέστησε εφικτό τόσο τον ταυτόχρονο έλεγχο του παραγόμενου ήχου αλλά και την ηχογράφησή του. Τα εμπορεύματα ολόκληρης της παγκόσμιας μουσικής βιομηχανίας αποτελούν επαγγελματικές ηχογραφήσεις σε μουσικά studios. Η διαδικασία, ωστόσο, της ηχογράφησης περιλαμβάνει την επεξεργασία του ήχου, την βελτίωση του ακουστικού αποτελέσματος αφαιρώντας τυχόν ενοχλητικούς θορύβους, την πρόσθεση ειδικών εφέ ή ακόμα και ηλεκτρονικών ήχων.

Η ηχογραφημένη μουσική φαίνεται να λειτουργεί ως σημείο αναφοράς για την ερμηνεία του εκάστοτε μουσικού κομματιού από τους μουσικούς αλλά και από τους ακροατές και πολλές φορές το επιθυμητό αποτέλεσμα μιας ζωντανής μουσικής επιτέλεσης είναι αυτό που πλησιάζει ποιοτικά την ηχογράφηση (Auslander, 2008). Φαίνεται δηλαδή μια προσπάθεια να προσπεραστεί ή να μειωθεί η επιρροή της μοναδικότητας και του τυχαίου μιας ζωντανής μουσικής επιτέλεσης από τους μουσικούς και από τους ακροατές. Από την άλλη μεριά, οι ζωντανές επιτελέσεις τροφοδοτούν τις τεχνολογίες ήχου, θέτουν νέες προκλήσεις ηχογράφησης, γίνονται οχήματα προόδου για την μουσική τεχνολογία. Για παράδειγμα, πολλά εφέ δημιουργήθηκαν αναγκαστικά έτσι ώστε το ηχητικό αποτέλεσμα να ακούγεται περισσότερο φυσικό και λιγότερο ηλεκτρονικό και τεχνητό, όπως για παράδειγμα η ηχογράφηση εκατό κρουστών στη μουσική του Τρινιτάντ. Το εφέ δημιουργούσε την απαραίτητη ηχητική ψευδαίσθηση της ταυτόχρονης εκτέλεσης εκατό κρουστών ενώ στην πραγματικότητα ηχογραφήθηκαν πολύ λιγότερα (Wallis & Krister, 1984). Με την σειρά τους τα συγκεκριμένα εφέ άρχισαν να υιοθετούνται στις ζωντανές επιτελέσεις (χάριν στην μεσοποίηση) μειώνοντας τους απαραίτητους οργανοπαίκτες για τη πραγματοποίηση της επιτέλεσης.

Ο ανθρωπολόγος Charles Keil στο άρθρο του «Music Mediated and Live in Japan» (1984), μελετάει τέσσερις περιπτώσεις μουσικών επιτελέσεων που χαρακτηρίζονται από ταυτόχρονη ζωντανή παρουσία επιτελεστή αλλά και μεσοποιημένης-ηχογραφημένης μουσικής. Ο Keil περιγράφει περιπτώσεις όπου η χρήση ηχογραφημένης μουσικής μείωσε τον απαιτούμενο αριθμό μουσικών εκτελεστών για τις ζωντανές μουσικές επιτελέσεις και ένα από τα κεντρικά του

ερωτήματα είναι η αναζήτηση ενός αισθητικού κριτηρίου σχετικά με το ποια όργανα θα παρέμεναν ζωντανά στις επιτελέσεις και ποια θα «βρίσκονταν» εκεί μέσω της ηχογράφησης. Μελετώντας όλα τα παραδείγματα, ένα από τα οποία ήταν το караόκε, ο Keil εξερευνεί το γιατί μια τέτοια μουσική πρακτική φαίνεται σε αυτόν τον πολιτισμό να είναι κάτι το φυσικό ακόμα και παραδοσιακό. Το κύριο συμπέρασμά του είναι πως μέσα από αυτήν την σχέση μεσοποιημένης και ζωντανής επιτέλεσης εμφανίζεται μια τάση «ανθρωποποίησης ή εξατομίκευσης των μηχανικών[τεχνολογικών] διαδικασιών» (Keil, 1984, σ. 94)

Η σχέση της τεχνολογίας με την δημοφιλή μουσική, έτσι όπως αποτυπώνεται στα μέσα και τα εργαλεία της, έχει τροφοδοτήσει μια σειρά από θεωρητικά ζητήματα όπως: τι είναι ένα μουσικό όργανο, ποια η διαφορά του από το εργαλείο ή την μηχανή που ονομάζεται υπολογιστής; Πώς επιτυγχάνεται η αυθεντικότητα μέσα από την νέα τεχνολογία κατά την κατασκευή των μουσικών ταυτοτήτων; Είναι σίγουρο πως πολλές μουσικές διαδικασίες έχουν αλλάξει με την ψηφιακή τεχνολογία καθώς, όλο και περισσότερο, πρακτικές όπως η χρήση τεχνολογικών μέσων στις ζωντανές επιτελέσεις ή η επεξεργασία του ηχητικού αποτελέσματος μέσω υπολογιστή, αυξάνονται συνεχώς. Οι ιστορικές συνθήκες κατασκευής της έννοιας της ζωντανότητας και της μεσοποίησης ωθούν ορισμένους θεωρητικούς στην άρση των διαχωρισμών μεταξύ διαμεσολαβημένης ή μη-διαμεσολαβημένης επιτέλεσης. Η άποψη ότι οι ζωντανές επιτελέσεις δεν είναι διαμεσολαβημένες ή αντίστοιχα οι μεσοποιημένες δεν έχουν στοιχεία ζωντανότητας, αμεσότητας και οικειότητας είναι μάλλον ξεπερασμένη.

3. Ανθρωπολογία, Τεχνολογία και Μεταανθρωπισμός

3.1 Ανθρωπολογία και Τεχνολογία

Η ανάπτυξη της ψηφιακής τεχνολογίας έφερε αντιμετώπη την ανθρωπότητα, σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό, με την αιώνια πρόκληση: τον ίδιο της τον προσδιορισμό, την τοποθέτησή της στον γνωστό για αυτήν κόσμο. Τα σύγχρονα εργαλεία χαρακτηρίζονται από περισσότερη αυτονομία, προσφέρουν ποικίλους τρόπους χρήσης από τα υποκείμενα που τα χρησιμοποιούν, και έχουν φτάσει, ακόμη, στο σημείο να διεκδικούν τα οντολογικά χαρακτηριστικά της ανθρώπινης ύπαρξης (τεχνητή νοημοσύνη και αυτοσχεδιασμός, κυβόργια). Ο τομέας της μουσικής δημιουργίας δεν έμεινε ανεπηρέαστος καθώς έχουν κατασκευαστεί πλέον προγράμματα ηλεκτρονικού υπολογιστή που αναδιαμορφώνουν τις διαδικασίες σύνθεσης και εκτέλεσης της μουσικής, εμπλουτίζουν την μουσική εμπειρία, μηδενίζουν τις γεωγραφικές αποστάσεις, δίνουν καινούρια εργαλεία και προσθέτουν νέους ηλεκτρονικούς ήχους στην «ηχητική παλέτα» που έχει να διαχειριστεί ένας μουσικός και προσφέρουν νέους διαδικτυακούς χώρους έκφρασης και κατασκευής των μουσικών ταυτοτήτων.

Ωστόσο η περισσότερη αυτονομία των μουσικών εργαλείων αντιμετωπίζεται από πολλούς μουσικούς και θεωρητικούς ως μία έκπτωση στη δημιουργικότητα του ανθρώπου και στην «φυσικότητα» του μουσικού αποτελέσματος. Η ανάδυση, για παράδειγμα, προγραμμάτων τεχνητής νοημοσύνης που μπορούν να συνθέσουν ορχηστρική κλασική μουσική και να ολοκληρώσουν μη-ολοκληρωμένα μουσικά έργα γνωστών συνθετών της κλασικής και ρομαντικής περιόδου της έντεχνης δυτικής μουσικής θέτει προβληματισμούς για την σχέση που έχουν οι ικανότητες του ανθρώπου με τις αντίστοιχες των ίδιων των εργαλείων του. Γιατί όμως αναπτύχθηκε τόσο έντονα μια δυστοπική αντίληψη για τη μουσική δημιουργικότητα αλλά και για το γενικότερο μέλλον του ανθρώπου σε αυτό το στάδιο της ανάπτυξης της τεχνολογίας; Γιατί οι προηγούμενες τεχνολογικές παρεμβάσεις του ανθρώπου στην φύση ή στην κοινωνία θεωρούνται στον καθημερινό, αλλά και στον ακαδημαϊκό, λόγο λιγότερο τεχνητές, περισσότερο «φυσικές»; Προσπαθώντας να απαντήσω στα παραπάνω ερωτήματα θα ξεκινήσω πρώτα από την μελέτη της σχέσης τεχνολογίας-κοινωνίας. Συγκεκριμένα, αναλύω με ποιόν τρόπο μπορεί η ανθρωπολογική προσέγγιση να συντελέσει στην άρση αυτού του νεωτερικού δίπολου «τεχνολογίας»-«πολιτισμού» και ύστερα αναφέρομαι

στην αναζήτηση της ποιοτικής διαφοράς – αν αυτή υπάρχει – μεταξύ της ηλεκτρονικής-ψηφιακής τεχνολογίας με των υπολοίπων μορφών της.

3.1.1 Τεχνολογία –πολιτισμός.

Η διάκριση της τεχνολογίας από φύση αλλά και από την ανθρώπινη κοινωνία δεν διαμορφώθηκε μόνο τα τελευταία χρόνια. Συγκεκριμένα στον κλάδο της ανθρωπολογίας, η κεντρική σημασία της τεχνολογίας, όχι μόνο στις μουσικές, αλλά και γενικότερα σε όλες τις κοινωνικές δραστηριότητες δεν αναγνωριζόταν από πάντοτε. Βέβαια, για πολλά χρόνια η διστακτική αντίληψη «τεχνολογίας» και «κοινωνίας» παρατηρείτο γενικώς στον ακαδημαϊκό και τον καθημερινό λόγο. Όπως αναφέρει η Λαλιώτη(2016), ένα βασικό χαρακτηριστικό του διαχωρισμού της τεχνολογίας από την κοινωνία είναι η κατηγοριοποίηση των ανθρώπινων δραστηριοτήτων σε «κοινωνικές» και «τεχνικές», χωρίς παρατηρούμενη επικοινωνία μεταξύ τους. Οι οικονομικές συνθήκες, ο υλικός πολιτισμός και η τεχνολογική πολυπλοκότητα της κοινωνικής αναπαραγωγής, δεν θεωρούνταν σημαντικοί παράγοντες για την κατανόηση και την ερμηνεία των κοινωνικών σχέσεων και δομών, αντιτάσσοντας πολλές φορές την αναντιστοιχία τεχνολογικής και κοινωνικής πολυπλοκότητας που έχει παρατηρηθεί σε διάφορους πολιτισμούς (Ingold, 1997· Pfaffenberger, 1992). Πολλοί μελετητές, επίσης, προσπαθώντας να αποστασιοποιηθούν από το Δαρβινικό μοντέλο ερμηνείας των πολιτισμών, αλλά και από τον τεχνολογικό και ιστορικό ντετερμινισμό, στάθηκαν απέναντι σε κάθε μελέτη των τεχνολογικών επιτευγμάτων και των εργαλείων που μπορεί να χρησιμοποιούσε ένας υπο μελέτη πολιτισμός ή έμεναν κυρίως στην απλή καταλογράφησή τους (Ingold, 1997· Λαλιώτη, 2016). Ακόμη, στον κλάδο της εθνομουσικολογίας, τα τεχνολογικά εργαλεία που χρησιμοποιούσε ο εκάστοτε εθνομουσικολόγος, όπως μία συσκευή εγγραφής ήχου, «θεωρούνταν ως πολιτισμικά ουδέτερα από τους περισσότερους μελετητές και χρησιμοποιούταν άκριτα στην μουσική έρευνα» (Lysloff & Gay, 2003, σ. 3). Έτσι, τεχνολογία και κοινωνία δεν είχαν κανένα κοινό πεδίο επικοινωνίας.

Η παραπάνω αντίληψη συνοψίζεται στην άποψη ότι ο πολιτισμός είναι « “η ιδέα πίσω από το τεχνούργημα” (55:65).» (Pfaffenberger, 1992, σ. 492) και οδήγησε πολλούς ανθρωπολόγους στον εξορισμό της μελέτης των υλικών και των εργαλείων του εκάστοτε πολιτισμού δίνοντας βάση μόνο στο κοινωνικά συμφραζόμενα. Μάλιστα, αρκετές φορές η δυτική τεχνολογία εθεωρείτο από τους εθνομουσικολόγους ως μη

κατάλληλη στην μελέτη των μουσικών κουλτουρών καθώς δεν ταίριαζε ούτε «με το ρομαντικό αφήγημα των εξωτικών μουσικών παραδόσεων» (Lysloff και Gay, 2003, σ. 5), ούτε με την γενικότερη προσπάθεια «προστασίας» των παραδοσιακών κοινωνιών και των καλλιτεχνικών εκφράσεών τους. Έπειτα, η αντιμετώπιση της ηλεκτρονικής και ψηφιακής τεχνολογίας ως κάτι το μη-φυσικό ήταν και η κύρια αιτία αποστασιοποίησης των εθνομουσικολόγων και των ανθρωπολόγων από την μελέτη της δημοφιλούς μουσικής.

Ωστόσο, συμφωνώντας με τον Pfaffenberger (1992), η ανθρωπολογία μπορεί να συντελέσει σε μεγάλο βαθμό στην μελέτη της διαλεκτικής σχέσης πολιτισμού και τεχνολογίας, έχοντας πρώτα αντιμετωπίσει ένα εσωτερικό παράδοξο. Η πεποίθηση ότι ο πολιτισμός βρίσκεται στις ιδέες και τις νοηματοδοτήσεις πίσω από ένα εργαλείο-τεχνούργημα δεν μπορεί και δεν πρέπει να απουσιάζει όσον αφορά την μελέτη της ηλεκτρονικής και ψηφιακής τεχνολογίας. Στην τελευταία περίπτωση, η ανθρωπολογία μέχρι πρόσφατα αδυνατούσε να αναγνωρίσει το ιδεολογικό και πολιτισμικό φορτίο που φέρουν μαζί τους τα ηλεκτρονικά και ψηφιακά εργαλεία, σαν να μην υπήρχε από πίσω καμία «ιδέα» ή «νοηματοδότηση». Έτεινε δηλαδή προς μία μοντερνιστική αντίληψη της σχέσης «τεχνολογίας-κοινωνίας».

Αντιθέτως μια πιο διαλεκτική θέση προτάσσει πως κάθε παραγόμενη γνώση μέσω της κοινωνικής χρήσης των εργαλείων-τεχνουργημάτων «γεννά», κατά κάποιο τρόπο, καινούριες ιδέες που θα οδηγήσουν σε νέα εργαλεία-τεχνουργήματα συνεχίζοντας αέναα αυτήν την αλληλεπίδραση (Lysloff και Gay, 2003). Η σύγχρονη ανθρωπολογική προσέγγιση συντελεί στην άρση των διακρίσεων κοινωνίας και τεχνολογίας θέτοντας πρώτα από όλα την κουλτούρα ως βάση δημιουργίας της κάθε αναγκαιότητας που προορίζεται για κάλυψη από την τεχνολογία (Pfaffenberger, 1992). Επιπλέον, αρνείται κάθε γενίκευση της ιστορίας και της τεχνολογικής ανάπτυξης του ανθρώπινου είδους. Αρνείται δηλαδή τον ιστορικό και τεχνολογικό ντετερμινισμό που έχει εδραιώσει ο δυτικός νεωτερισμός. Σύμφωνα με τον τελευταίο, όπως λέει ο Pfaffenberger, αντιμετωπίζεται η εφεύρεση ενός εργαλείου ή τεχνουργήματος σαν την ανακάλυψη της Αμερικής: «ήταν [το τεχνούργημα] εκεί πριν οι εξερευνητές τελικά το βρουν» (ό.π., σ. 496).

Έχοντας σε απόσταση την κοινωνία και την τεχνολογία, η ιστορία γίνεται απλά πεπρωμένο: όλοι οι πολιτισμοί θα «βρουν» ένα συγκεκριμένο τεχνούργημα όσο και αν αργήσουν, όποιες και να είναι οι συνθήκες. Και το κυριότερο από όλα: η «σωστή»

χρήση ενός τεχνουργήματος, σύμφωνα με την δυτική νεωτερική σκέψη, είναι μία και κοινή για όλους τους πολιτισμούς που το υιοθετούν στις δραστηριότητές τους. Πολλές ανθρωπολογικές μελέτες, ωστόσο, έχουν αναδείξει τους ποικίλους τρόπους με τους οποίους μπορεί να χρησιμοποιηθεί ένα εργαλείο σε ποικίλους πολιτισμούς σε διαφορετικές συνθήκες για διαφορετικές τελείως ανάγκες. Αυτή η ποικιλία των χρήσεων και των πολλαπλών κοινωνικών εφαρμογών οδηγεί στο συμπέρασμα πως η έμφαση θα πρέπει δίνεται όχι στο ίδιο το εργαλείο αλλά στην τεχνολογική γνώση που παράγεται, κάτι που οι Lysloff και Gay (2003) ονομάζουν πραγματιστική μεθοδολογική διάκριση της τεχνολογίας και της κοινωνίας. Για παράδειγμα, ένα «απλό» στην δομή εργαλείο χρειάζεται περισσότερη ικανότητα και γνώση ώστε να χρησιμοποιηθεί αποτελεσματικά και να εκπληρώνει ταυτόχρονα πολλές διαφορετικές ανάγκες (Ingold 1997). Η αντίληψη, δηλαδή, ότι η χρήση είναι εγγεγραμμένη στην δομή του εκάστοτε εργαλείου είναι μόνο εν μέρει σωστή, καθώς δεν έχει λαμβάνει υπόψιν της διαφορετικές πολιτισμικές νοηματοδοτήσεις, εκπίπτοντας έτσι στον τεχνολογικό ντετερμινισμό.

Όπως έχω ήδη αναφέρει, σύμφωνα με τον Ingold (1997) ο τεχνολογικός ντετερμινισμός από τη μία και ο τεχνολογικός σχετικισμός από την άλλη, έχουν δύο κοινά χαρακτηριστικά: α) ότι «η τεχνολογία υπάρχει σε ένα αντικειμενικό σύστημα σχέσεων που βρίσκεται έξω από τη σφαίρα του κοινωνικού» και β) «ότι η τεχνολογία μπορεί να μετρηθεί σε βαθμούς περιπλοκότητας» (Ingold, *ό.π.*, σ. 107). Έχω την άποψη ότι η ανθρωπολογία θα πρέπει να σταθεί, και στέκεται, κριτικά στις παραπάνω απόψεις. Η τεχνολογία δεν αποτελεί τον κύριο διαμορφωτή των κοινωνικών δομών, ούτε είναι πολιτισμικά ουδέτερη. Οι δύο κύριες θεωρήσεις της νεωτερικότητας, που είναι α) η αποκοινωνικοποίηση της ανθρώπινης τεχνολογικής δραστηριότητας και η αποκοπή της τελετουργικής της διάστασης και β) ο μη-παραγωγικός ρόλος των πολιτισμικά διαμορφωμένων σημασιών των τεχνολογικών τεχνουργημάτων έχουν δεχθεί ανάλογης κριτικής.

Ο Ingold (1997), επίσης, υποστηρίζει ότι σε όλες τις υπο έρευνα κοινωνίες, ακόμα και στην «δική μας» δυτική κοινωνία, οι τεχνικές (technical) σχέσεις είναι ενσωματωμένες στις κοινωνικές διαμορφώνοντας μία ενιαία πτυχή της ανθρώπινης κοινωνικότητας. Αναφέρει, επίσης, την σημασία της μελέτης της τεχνολογίας μέσω της ανθρωπολογικής προσέγγισης:

Τις τελευταίες δύο ή τρεις δεκαετίες οι ανθρωπολόγοι προσπαθούν να δείξουν πως στην ιστορία του δυτικού καπιταλισμού η οικονομία και η κοινωνία υπέστη έναν θεσμικό διαχωρισμό, πως η ίδια η κατηγορία της οικονομίας είναι προϊόν αυτής της ιστορίας, πως στις προκαπιταλιστικές κοινωνίες ενσωματώνονται οι οικονομικές σχέσεις στις κοινωνικές σχέσεις, πως - με την ανάπτυξη του προσανατολισμένου στην αγορά καπιταλισμού - η οικονομική ζωή αποσυνδέθηκε προοδευτικά από την κοινωνική ζωή... Αυτό το οποίο κάνω είναι να επεκτείνω το ίδιο είδος επιχειρηματολογίας στην έννοια της τεχνολογίας, που μέχρι τώρα έχει διαφύγει της ανάλογης, αφοσιωμένης στην οικονομία, κριτικής. (ό.π., σ. 108)

Πράγματι, η έννοια της τεχνολογίας δεν έχει μελετηθεί μέχρι αρκετά πρόσφατα ως προϊόν της ιστορίας αλλά ως ένα φαινόμενο που έχει δική του ιστορία ανεξάρτητη από αυτές των ανθρώπινων κοινωνιών.

Όσον αφορά τον κλάδο της εθνομουσικολογίας, οι Lysloff και Gay (2003) εισηγούνται την εθνομουσικολογία της τεχνοκουλτούρας, που επικεντρώνεται ερευνητικά στις επιπτώσεις και τις αλλαγές που υφίστανται οι μουσικές κουλτούρες από την τεχνολογία. Οι συγγραφείς αναφέρονται κυρίως σε συγκεκριμένες πολιτισμικές μορφές που χαρακτηρίζονται από την ραγδαία ανάπτυξη της πληροφορικής και των media. Μία τέτοια εθνομουσικολογία αντιμετωπίζει την τεχνολογία ως πλήρως κοινωνική και πολιτισμική διαδικασία και μελετάει όλες τις συμπεριφορές και τις μορφές γνώσης που διαμορφώνονται από τις μουσικές κουλτούρες, είτε αυτές βασίζονται στην τεχνολογία, είτε όχι. Σύμφωνα με τους Lysloff και Gay υπάρχει η ικανότητα να υπερνικηθεί η διάκριση μεταξύ του πολιτισμού και τεχνολογίας αλλά και μεταξύ της φύσης και της τεχνολογίας. Η χρήση της τεχνολογίας από ανθρώπους που εμπλέκονται με την παραγωγή δημοφιλούς μουσικής αλλά και άλλων μουσικών παραδόσεων, αναδεικνύουν ακριβώς αυτές τις κοινωνικές επιπτώσεις της τεχνολογίας και τις διαφορετικές, εναλλακτικές νοηματοδοτήσεις που προκύπτουν μέσα από την χρήση των σύγχρονων εργαλείων. (Lysloff και Gay, 2003· Marsh και West, 2003). Πολύ παραπάνω, αναδεικνύουν την ανάγκη άρσης των νεωτερικών δίπολων «φυσικό-τεχνητό» άρα και «φύση-άνθρωπος».

3.1.2 Ψηφιακά εργαλεία.

Μέχρι τώρα έχω αναφέρει τους τρόπους προσέγγισης της σχέσης τεχνολογίας και πολιτισμού και συγκεκριμένα στο πώς η ανθρωπολογία και η εθνομουσικολογία μπορεί να συμβάλει στην καλύτερη κατανόηση των ανθρώπινης τεχνολογικής δραστηριότητας. Πώς όμως αυτή η κατανόηση θα συμβάλει περαιτέρω στην μελέτη της χρήσης των σύγχρονων μουσικών τεχνολογιών; Η ενσωμάτωση των τεχνικών (technical) σχέσεων στις αντίστοιχες κοινωνικές διαμορφώνει, όπως γράφει και ο Pfaffenberger (1992), ένα «κοινωνικοτεχνικό σύστημα» το οποίο με τη σειρά του αναδεικνύει, πρώτον, την συσχέτιση των χρήσεων ενός τεχνουργήματος με τις διαφορετικές πολιτισμικές του εφαρμογές και δεύτερον, την ποικιλία των ενδεχόμενων χρήσεων σε πολλές κοινωνικές δραστηριότητες. Ένα μόνο εργαλείο μπορεί να χρησιμοποιηθεί είτε ως αγροτικό εργαλείο, είτε ως όπλο, είτε ως μουσικό όργανο αναλόγως τις συνθήκες και τις περιστάσεις. Ας αναφερθώ όμως στην σύγχρονη ψηφιακή τεχνολογία που συνδέεται άμεσα και με την ανάπτυξη της δημοφιλούς μουσικής. Το κατεξοχήν εργαλείο που χαρακτηρίζεται από ποικιλία χρήσεων είναι ο ηλεκτρονικός υπολογιστής, ιδιαίτερα με την ανάπτυξη του Διαδικτύου. Οι χρήσεις που προσφέρει είναι πραγματικά πολλές και εκτείνονται και στον τομέα της μουσικής. Πράγματι οι δυνατότητες παραγωγής, αναπαραγωγής και διάδοσης μουσικής συνεχίζουν να αυξάνονται. Μπορεί παρόλα αυτά να χαρακτηριστεί μουσικό όργανο όπως τα υπόλοιπα γνωστά «φυσικά» μουσικά όργανα; Ποια είναι η διαφορά των μουσικών εργαλείων της ψηφιακής τεχνολογίας με των υπολοίπων μορφών;

Πρώτα από όλα, η δυτική έννοια της τεχνολογίας, ιδιαίτερα από τον Διαφωτισμό και έπειτα, την καθιστά ως μια οικουμενική προσπάθεια του ανθρώπου να μεταμορφώσει και να ελέγξει το φυσικό του περιβάλλον, γνωρίζοντας όλο και περισσότερο τις λειτουργίες της τεράστιας «μηχανής» που ονομάζεται «φύση». Η παρουσία του «ελέγχου» στον ορισμό της τεχνολογίας διαμορφώθηκε, σύμφωνα με τον Ingold (1997) μέσα από μία διαρκή τάση διαχωρισμού του τεχνολογικού σχεδιασμού και της πρακτικής εφαρμογής του, με άλλα λόγια, μέσω της εξειδίκευσης. Η ολοένα και αυξανόμενη αυτοματοποίηση των μηχανών οδήγησε στη θεώρηση της τεχνολογίας ως έλεγχος πάνω στην φύση και στην διάκριση «φυσικών» και «τεχνητών» ποιοτήτων τόσο ανάμεσα στα αντικείμενα όσο και στις ανθρώπινες σχέσεις. Η παραπάνω αυτονομία των μηχανημάτων οδήγησε στην ολική αποκοπή των εργαλείων και των τεχνουργημάτων από τα πολιτισμικά συγκείμενα και την ιστορία, δίνοντας την

εντύπωση ότι δρουν έξω από την κοινωνία και την ανθρώπινη δραστηριότητα. Όπως γράφει ο Pfaffenberger (1992), με την εμφάνιση των μηχανών «πήραμε διαζύγιο» από την φύση: «Όταν αυτά τα αντικείμενα δεν είναι πλέον τα δικά μας αυθεντικά προϊόντα, όπως συμβαίνει με τα βιομηχανικά παραγόμενα αντικείμενα, η προσοχή μας εκτρέπεται από την γνώση του Εαυτού στην ατελή κατανόηση ενός Άλλου που δημιουργεί το τεχνούργημα» (ό.π., σ. 509).

Αυτή κατά τη γνώμη μου είναι και η αιτία της αντιμετώπισης των ψηφιακών εργαλείων ως ξένων προς τον άνθρωπο ή προς την φύση και, εν συνεχεία, της αντιμετώπισης του ηλεκτρονικού υπολογιστή ως μη μουσικό όργανο. Αυτή η διάκριση τεχνολογίας και φύσης παρατηρείται ακόμα και σε μουσικές παραγωγές της δημοφιλούς μουσικής. Οι Marsh και West (2003) περιγράφουν δύο πολύ γνωστές παραγωγές δημοφιλούς μουσικής όπου η διάκριση μεταξύ του «φυσικού» και του «τεχνητού» ήχου αποτελεί βασικό στοιχείο της αισθητικής των μουσικών κομματιών. Η καλλιτεχνικά εκφρασμένη διάκριση έχει πολλά κοινωνικά συμφραζόμενα και εφαρμόστηκε μέσα από την αντίθεση της ανθρώπινης «φυσικής» φωνής με τους ηλεκτρονικούς «τεχνητούς» ήχους του υπολογιστή σε ένα ενιαίο μουσικό δημιούργημα. Μία πολύ ενδιαφέρουσα άποψη μιας τραγουδίστριας που συμμετείχε στην μουσική αυτή παραγωγή είναι πως την μουσική την κάνει ο άνθρωπος και όχι τα εργαλεία. Δεν είναι, δηλαδή, το αμιγώς τεχνικό κομμάτι των τεχνουργημάτων στο οποίο ενσωματώνεται η δημιουργικότητα. Το σημαντικό είναι το τί κάνουν οι άνθρωποι με αυτά τα εργαλεία.

Όπως ανέφερα, απόψεις όπως αυτή του Gritten (2011), που θεωρούν πως ένα μουσικό όργανο κατασκευάζεται για να εκπληρώσει μόνο τις ανάγκες της μουσικής επιτέλεσης, δεν συμφωνούν με πολλές περιπτώσεις εργαλείων που έχουν διαφορετικές χρήσεις (ανάμεσα σε αυτές μπορεί να είναι και η μουσική χρήση) ακόμη και στο πλαίσιο ενός πολιτισμού. Η άνοδος της εξειδίκευσης, τουλάχιστον όσον αφορά την ανάπτυξη της δυτικής τεχνολογίας, δημιούργησε μεν αμιγώς μουσικά όργανα, ωστόσο, αναπτύχθηκε περαιτέρω η αυτονομία των ψηφιακών μηχανημάτων. Κατασκευάστηκαν ψηφιακά προγράμματα μουσικής παραγωγής και αναπαραγωγής των οποίων τα ηχητικά αποτελέσματα χαρακτηρίζονται πολλές φορές, λόγω της παραπάνω αυτονομίας, τεχνητά, ξένα προς τον άνθρωπο και αφύσικα. Η παραπάνω αυτονομία έχει, δυστυχώς κατά τη γνώμη μου, θεωρηθεί ως έλλειψη ανθρώπινης διαμεσολάβησης στην καλλιτεχνική δημιουργία, ανάλογη με την έλλειψη που υπάρχει στην παραγωγή

των υπόλοιπων προϊόντων στην καπιταλιστική αγορά. Το σώμα του ανθρώπου δεν έχει την ίδια άμεση επαφή με τα νέα ψηφιακά μουσικά εργαλεία, όπως είχε παλαιότερα με τα «φυσικά» μουσικά όργανα. Με λίγα λόγια έχει αλλάξει η αλληλεπίδραση μεταξύ του μουσικού εργαλείου και του τελεστή-μουσικού με αποτέλεσμα να βιώνεται μια τελείως διαφορετική μουσική εμπειρία, ξένη ως προς τις προηγούμενες εποχές (Lysloff και Gay, 2003). Ενώ μπορεί οι νέες ψηφιακές τεχνολογίες να προσφέρουν πολλές περισσότερες επιλογές ελέγχου του μουσικού ήχου και περισσότερες ευκολίες στην διαδικασία της μουσικής σύνθεσης, όπως παρατηρείται στην παραγωγή της δημοφιλούς μουσικής, τα μουσικά αποτελέσματα, ωστόσο, αντιμετωπίζονται σαν να έχουν λιγότερο φορτίο ανθρώπινου κόπου, και έτσι, καθίστανται λιγότερο ανθρώπινα και φυσικά. Η αυτονομία των μηχανημάτων είναι τελικώς αυτή που διαχωρίζει το ψηφιακό εργαλείο από τον δημιουργό του, αφαιρώντας του δημιουργικές ικανότητες.

Προφανώς η σχέση τεχνολογίας και μουσικής δεν είναι η ίδια μετά την έλευση των ηλεκτρονικών ήχων και της ψηφιακής τεχνολογίας. Ωστόσο, κατά τη γνώμη μου, κάθε επίτευγμα της ανθρώπινης τεχνολογίας είναι ανθρώπινο και πολιτισμικό επίτευγμα. Η υλική κουλτούρα ενσωματώνεται στις κοινωνικές σχέσεις και ο άνθρωπος γίνεται ένα, κατά κάποιον, τρόπο με το εργαλείο του, με την υλική αποτύπωση της δημιουργικότητάς του. Τα τεχνουργήματα, όπως ένα εργαλείο, ένα μουσικό όργανο ή ο υπολογιστής, αποτελούν προέκταση του σώματος και του μυαλού του ανθρώπου που τα χρησιμοποιεί και κάθε αποτέλεσμα που παράγουν είναι αποτέλεσμα μιας μικτής ικανότητας, μιας ικανότητας που πηγάζει από την επικοινωνία του ανθρώπου με το μη-ανθρώπινο. Οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές, οι ενισχυτές και διάφοροι μηχανισμοί που ελέγχουν την ποιότητα του ήχου (equalizers) κατά τη διάρκεια μιας μουσικής επιτέλεσης, μπορούν να θεωρηθούν ως νέα και ιδιαίτερα μουσικά όργανα ή ως «συμπεριφοριστικά αντικείμενα» που προσφέρουν νέες μορφές αλληλεπίδρασης, μουσικής εμπειρίας και δημιουργίας. Προσθέτοντας και την ικανότητα του διαδικτύου να διαμορφώνει δυναμικές μουσικές σκηνές, τότε η μουσική εμπειρία πραγματικά δεν έχει το τίποτα κοινό με τις προηγούμενες εποχές. Μάλιστα, οι νέες τεχνολογίες έχουν αναδείξει προβλήματα οντολογίας του ίδιου του τελεστή-μουσικού. Ο ακροατής δεν γνωρίζει αν αυτό που ακούει είναι αποτέλεσμα της σωματικής προσπάθειας του μουσικού ή ενός μηχανήματος. Όλα όμως τα μουσικά όργανα είχαν και έχουν μια μορφή αυτονομίας την οποία πάντα εκμεταλλεύεται ο μουσικός για την επικοινωνία της μουσικής του (Gritten, 2011).

3.2 Ζωντανότητα και Ενσώματη Παρουσία

Ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά της μουσικής είναι ότι η μορφή και το περιεχόμενό της δεν είναι τα αποτελέσματα αλλά η ίδια η αισθητική και καλλιτεχνική διαδικασία. Με λίγα λόγια, η μουσική είναι επιτελεστική τέχνη, και αν κάτι παραδοσιακά διαχωρίζει τις επιτελεστικές τέχνες από τις υπόλοιπες είναι ακριβώς η ζωντανή συνύπαρξη τελεστή και κοινού στον ίδιο χώρο και χρόνο. Η ενσώματη παρουσία, με αυτόν τον τρόπο, αποτέλεσε την ουσία της «ζωντανότητας» ενός γεγονότος. Όταν, γενικότερα στην επικοινωνία, δεν παρατηρείται ταυτόχρονη παρουσία των συνομιλητών, τότε η επικοινωνία μεταξύ τους επιτυγχάνεται με την βοήθεια ενός μέσου ή εργαλείου που καθιστά εφικτή την μεταξύ τους ανταλλαγή νοημάτων. Η παραπάνω διαμεσολάβηση δεν είναι απλώς μια αντικατάσταση της ενσώματης παρουσίας. Διαμορφώνει νέους τρόπους κατανόησης του χώρου και του χρόνου, νέους τρόπους έκφρασης και μπορεί να μεταμορφώσει πολλές φορές ολόκληρες την κοινωνικές δομές. Η γραφή, ως παράδειγμα διαμεσολάβησης, αποτέλεσε και συνεχίζει να αποτελεί ένα ιδιαίτερο μέσο επικοινωνίας, που επηρέασε τη οργάνωση της κοινωνίας, την κατανόηση του παρελθόντος, τον τρόπο που λειτουργεί η συλλογική μνήμη αλλά δημιούργησε και νέα είδη καλλιτεχνικής έκφρασης.

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, όμως, εμφανίστηκε μία καινούρια «γραφή». Συγκεκριμένα κατέστη εφικτό κάτι που μέχρι τότε ήταν φαινομενικά αντιφατικό: η αποτύπωση της κίνησης σε στατικό μέσο. Η τεχνολογία αυτή ήταν η «γραφή» ηχητικών κυμάτων ή αλλιώς η ηχογράφηση. Στις πρώτες δεκαετίες αυτής της νέας τεχνολογίας η ικανότητα ηχογράφησης δεν σήμαινε απαραίτητα και ικανότητα αναπαραγωγής της καταγεγραμμένης ηχητικής πληροφορίας, ωστόσο, με τον καιρό έγινε και αυτή εφικτή. Από τότε, όπως ήταν αναμενόμενο, παρατηρήθηκε ραγδαία αύξηση ηχογραφήσεων μουσικής. Η διαμεσολαβημένη πλέον μουσική άλλαξε ριζικά τον τρόπο ακρόασης και μουσικής δημιουργίας, και δημιουργήθηκαν οι ιστορικές συνθήκες προβληματοποίησης της «ζωντανότητας» των μουσικών επιτελέσεων. Η νέες τεχνολογίες που ακολούθησαν όπως η τηλεόραση, το ραδιόφωνο και το Διαδίκτυο ενίσχυσαν την παραπάνω αντίθεση μεταξύ της ζωντανής εμπειρίας της επιτέλεσης και της διαμεσολαβημένης και, επιπλέον, δημιούργησαν νέα υποκείμενα και επιτελεστικούς χώρους.

Ο Auslander (2002) αναφέρει τον ορισμό της «ζωντανής επιτέλεσης» που υπάρχει στο Αγγλικό Λεξικό της Οξφόρδης (δεύτερη έκδοση) και παρατηρεί μία αναγκαιότητα που υπάρχει σε κάθε προσπάθεια ορισμού. Αυτή η αναγκαιότητα είναι ο προσδιορισμός μιας έννοιας σύμφωνα με τους όρους του αντιθέτου της. Έτσι, ο ορισμός της ζωντανής επιτέλεσης ακολουθεί αυτήν την αναγκαιότητα και είναι ο εξής: η επιτέλεση που «“παρακολουθείται ή ακούγεται τη στιγμή που συμβαίνει, όπως διακρίνεται από την καταγεγραμμένη σε ταινία ή κασέτα, κτλ.”» (Auslander, ό.π., σ. 16). Δηλώνεται με εμφατικό τρόπο η μη-«ζωντανότητα» των καταγεγραμμένων επιτελέσεων ασχέτως το μέσο στο οποίο έχουν καταγραφεί και αποθηκευτεί και ως εκ τούτου πυροδοτείται μια συζήτηση περί της οντολογίας της επιτέλεσης. Ο συγγραφέας συμπεραίνει με αυτόν τρόπο ότι η έννοια της «ζωντανότητας» γεννήθηκε μόνο σε εκείνο το ιστορικό πλαίσιο που θα μπορούσε να υπάρξει τεχνολογία καταγραφής.

Η συζήτηση για την οντολογία της επιτέλεσης επικεντρώνεται κυρίως γύρω από δύο απόψεις. Η πρώτη άποψη αντιμετωπίζει την διαδικασία της αναπαραγωγής μιας επιτέλεσης ως αντίθεση στην ίδια την οντολογία της, καθώς αντιβαίνει στο βασικό χαρακτηριστικό της: την ταυτόχρονη συνύπαρξη των φυσικών ανθρώπινων σωμάτων σε έναν φυσικό χώρο (Phelan, 1993). Η διάκριση μεταξύ μεσοποιημένης και «ζωντανής» επιτέλεσης βασίζεται στην αδυναμία αποτύπωσης της μοναδικότητας του «ζωντανού» γεγονότος. Δεν μπορεί να καταγραφεί μία επιτέλεση χωρίς να γίνει κάτι άλλο, διότι για την Phelan (1993), παραμένει μία στατική αναπαράσταση της αναπαράστασης.

Η δεύτερη άποψη, από την άλλη, δεν δέχεται την οντολογική διαφορά μεταξύ της μεσοποιημένης και της «ζωντανής» επιτέλεσης, καθώς, ιδιαίτερα με την νέα τεχνολογία, η αίσθηση της αμεσότητας, της οικειότητας και του παρόντος της επιτέλεσης όχι μόνο υπάρχει στις μεσοποιημένες επιτελέσεις αλλά, πολλές φορές, αυξάνεται σε μεγαλύτερο βαθμό από αυτήν την μεσοποίηση. Ο Auslander (2008) περιγράφει για παράδειγμα την αμεσότητα που επιτυγχάνεται κατά την διάρκεια μιας μεγάλης ζωντανής μουσικής συναυλίας μέσω των τοποθετημένων γιγαντο-οθόνων, με την βοήθεια δηλαδή της καταγραφής της επιτέλεσης. Ιδιαίτερα με τις «ζωντανές» συνδέσεις της τηλεόρασης, του ραδιοφώνου και του Διαδικτύου, αρχίζει να περιπλέκεται η έννοια της «ζωντανότητας», καθώς βιώνονται ως ζωντανά συμβάντα μόνο με βάση τον χρόνο και όχι τον χώρο (Λαλιώτη, 2018).

Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι το ραδιόφωνο. Για παράδειγμα, η «ζωντανή» μουσική επιτέλεση που μεταδίδεται μέσω ραδιοφώνου δεν βιώνεται με βάση το «εδώ» του ακροατή αλλά με βάση το «τώρα». Ωστόσο, το ραδιόφωνο εγείρει προβληματισμούς ως προς την οντολογία της επιτέλεσης καθώς ο ακροατής δεν μπορεί να γνωρίζει αν αυτό που ακούει είναι όντως «ζωντανή» μουσική ή αναπαραγωγή μιας ηχογράφησης. Το πράγμα περιπλέκεται ακόμα περισσότερο με την διάκριση που επικρατεί μεταξύ των μουσικών δίσκων που αποτελούν ηχογραφήσεις από επαγγελματικά στούντιο, και των δίσκων που αποτελούν ηχογραφήσεις «ζωντανών» επιτελέσεων. Για τις τελευταίες μάλιστα χρησιμοποιείται παραδόξως και ο όρος «ζωντανή ηχογράφηση», κυρίως από τον καθημερινό λόγο. Ο Auslander (2008) παρόλα αυτά υποστηρίζει πως με τις νέες τεχνολογίες ηχογράφησης της μουσικής ο στόχος του τελεστή αλλά και η προσδοκία του κοινού στις «ζωντανές» μουσικές επιτελέσεις συνοψίζονται στο εξής: επιθυμούν το ακουστικό αποτέλεσμα να έχει όσο το δυνατόν λιγότερη διαφορά από αυτό της επαγγελματικής ηχογράφησης του γνωστού, στο κοινό, δίσκου. Οι «ζωντανές» επιτελέσεις χαρακτηρίζονται από την τάση ελαχιστοποίησης της τύχης και τείνουν να πραγματώνονται με τέτοιον τρόπο που να επιτρέπει την μετέπειτα αναπαραγωγή τους. Οι τελεστές, δηλαδή, ενσωματώνουν στις επιτελέσεις τους τα τεχνολογικά μέσα που θα τους επιτρέψουν την αναπαραγωγή. Έτσι, παρατηρείται ότι ολόκληρη η συζήτηση για την οντολογία της επιτέλεσης, με βάση την ενσώματη παρουσία, αποκτά περισσότερο ιδεολογική διάσταση.

Η παραπάνω συζήτηση περί «ζωντανής» και μεσοποιημένης μουσικής επιτέλεσης έδωσε τις βάσεις και για την διάκριση μεταξύ του πραγματικού και του δυνητικού. Οι «ζωντανές» επιτελέσεις θεωρήθηκαν ως πραγματικές ενώ οι δυνητικές ή μεσοποιημένες ως «νεκρές» αναπαραστάσεις των αναπαραστάσεων. Πολλές, ωστόσο, μελέτες πάνω στις περιπτώσεις ενσωμάτωσης της ψηφιακής τεχνολογίας, έχουν οδηγήσει στην άρση της αντίθεσης μεταξύ της τεχνολογίας και της υποτιθέμενης αντικειμενικής πραγματικότητας. Οι νέοι ψηφιακοί κόσμοι, αν και θεωρείται πως λειτουργούν ως διαμεσολαβητές μεταξύ του φυσικού και του δυνητικού κόσμου, αποτελούν ιδιαίτερες πραγματικότητες και μας ωθούν να επανεξετάσουμε όλους τους τύπους δυνητικότητας, όχι μόνο αυτή των νέων τεχνολογιών. Η δυνητικότητα δεν συνδέεται μόνο με τις ψηφιακές τεχνολογίες αλλά με όλες τις τεχνικές διαμεσολάβησης, όπως το βιβλίο ή η εφημερίδα. Για αυτό και η ρομαντική αντίληψη περί αυθεντικής και μη-διαμεσολαβημένης «ζωντανής» επιτέλεσης έχει αρχίσει να

εξασθενεί λόγω του ότι δεν υπάρχει μη-διαμεσολαβημένος άνθρωπος ή σώμα που να μην είναι πολιτισμικά προσδιορισμένο. «Ο “πραγματικός” κόσμος ήταν πάντα ένας χώρος δυνητικότητας» (Λαλιώτη, 2018, σ. 59).

Σε αυτό το σημείο, συμμερίζομαι την άποψη του Dixon (2007) ότι η παραπάνω θεωρητική διαμάχη για την «ζωντανότητα» μπορεί να παραλληλιστεί με την φιλοσοφική και ιδεολογική συζήτηση γύρω από την σχέση ανθρώπου και μηχανής. Αυτό διαφαίνεται στην προσπάθεια προσδιορισμού της «ζωντανότητας» που βασίζεται κυρίως στην παρουσία ή απουσία ενός «φυσικού», και για αυτό το λόγο «μη-διαμεσολαβημένου», ανθρώπινου σώματος σε μία επιτέλεση. Η έμφαση όμως στην απαραίτητη παρουσία του «φυσικού» ανθρώπινου σώματος, παραγνωρίζει την ιδιότητα των δυνητικών σωμάτων, όπως τα avatars, να αποτελούν «μορφές ενσωμάτωσης σε συγκεκριμένους δυνητικούς κόσμους» (Λαλιώτη, 2018, σ. 57). Κατά τη γνώμη μου, το κύριο στοιχείο της «ζωντανότητας» των ψηφιακών κόσμων είναι η συλλογική κατασκευή νοήματος και τρόπων ύπαρξης στον κόσμο. Με τον ίδιο τρόπο που το «φυσικό» μας σώμα λειτουργεί ως μορφή ενσωμάτωσής μας στον «πραγματικό» κόσμο, έτσι ακριβώς λειτουργούν και τα δυνητικά σώματα για τους αντίστοιχους δυνητικούς κόσμους. Η αύξηση των πολυμεσικών επιτελέσεων, όπως οι διαδικτυακές θεατρικές και μουσικές παραστάσεις ή οι επιτελέσεις που ενσωματώνουν την ψηφιακή τεχνολογία κατασκευάζουν νέους επιτελεστικούς χώρους και έχουν αναδείξει τρεις σημαντικές πλευρές: α) ότι η «παρουσία έχει να κάνει με το ενδιαφέρον και την πρόκληση προσοχής και όχι με τον χώρο ή την “ζωντανότητα”» (Dixon, ό.π., σ. 132), β) ότι δημιουργείται ένα νέο είδος θεατή-χρήστη μέσω της δυνατότητας που του προσφέρεται από την τεχνολογία για «ζωντανή» διαντίδραση με τους τελεστές και γ) ότι τέτοιες επιτελέσεις δεν λειτουργούν έξω από το περιβάλλον του «πραγματικού» αλλά αποτελούν κοινωνικούς χώρους που από κοινού με τα offline περιβάλλοντα κατασκευάζουν πολιτισμικά νοήματα.

Η παραπάνω διαπίστωση έχει ως συνέπεια την άρση του διωσμού τεχνολογίας και ανθρώπου. Επισημαίνει τον ιδιαίτερο τρόπο χρήσης των ψηφιακών κόσμων αλλά και την λειτουργία των δυνητικών σωμάτων ως μέσων ενσωμάτωσης και έκφρασης ατομικών ή συλλογικών καλλιτεχνικών ταυτοτήτων. Θεωρώ πως ο διαχωρισμός της ψηφιακής τεχνολογίας από τις κοινωνικές, καλλιτεχνικές και πολιτικές δραστηριότητες έχει τις βάσεις του στον δυτικό στερεοτυπικό μοντέλο του «φυσικού» ανθρώπινου σώματος. Αντιμετωπίζεται ως ο μόνος φορέας «ζωντανότητας», εκτοπίζοντας ωστόσο

τον νου και τη συνείδηση, ως αναπόσπαστα μέρη της υλικότητάς μας και όχι ως κάτι αντίθετο από το «φυσικό» μας σώμα. Οι δυνητικοί κόσμοι έχουν αναδείξει την ενδεχομενικότητα που χαρακτηρίζει ακόμα και το «φυσικό» σώμα. Σε αντίθεση ακόμα και με την συμβατική δυτική ιατρική που κατασκευάζει ένα καθολικό μοντέλο «υγιούς» οργανισμού, οι νέες ψηφιακές τεχνολογίες έχουν εγείρει ερωτήματα για το αν το «φυσικό» μας σώμα είναι μόνο μία από τις ενδεχόμενες μορφές ενσωμάτωσης μας στον «πραγματικό» μας κόσμο.

3.3 Μεταανθρωπισμός ή Νεοανθρωπισμός;

Η μελέτη γύρω από τις σχέσεις μεταξύ της μουσικής, της τεχνολογίας και της κοινωνίας, όπως εκφράστηκε και μέσα από την συζήτηση περί «ζωντανότητας» και ενσώματης παρουσίας, πιστεύω πως ανοίγει έναν νέο δρόμο για την ανθρωπολογία και την εθνομουσικολογία, προς μία νέα γενικότερη κατανόηση και της τεχνολογίας και του ανθρώπινου υποκειμένου. Συγκεκριμένα, έχω την άποψη ότι οι αλλαγές που επιφέρουν οι νέες ψηφιακές τεχνολογίες στην κατανόηση της ίδιας της επιτέλεσης, αναδεικνύουν την αναγκαιότητα της ανθρωπολογίας να μπορεί να μελετάει την ενότητα μεταξύ του ανθρώπου και του μη-ανθρώπου. Μία τέτοια ανθρωπολογία στρέφεται προς τον μεταανθρωπισμό που μας καλεί να επανατοποθετήσουμε τον άνθρωπο στο περιβάλλον του, και να εγκαταλείψουμε ανθρωποκεντρικές αντιλήψεις που θέτουν τον άνθρωπο ως την μοναδική αυτόνομη και ανώτερη μορφή ζωής ή τον μοναδικό φορέα συνείδησης και σκοπιμότητας στον μέχρι τώρα γνωστό κόσμο. Όπως γράφει η Λαλιώτη: «Τόσο η αναγνώριση της ρευστότητας της έννοιας της ταυτότητας,... όσο και η εμφάνιση ποικίλων μεταανθρώπινων οντοτήτων (κυβόργια, υβρίδια), οδήγησαν στην αμφισβήτηση της αποκλειστικότητας της δύναμης της ανθρώπινης γνώσης ... αλλά και στην αμφισβήτηση της κεντρικής θέσης του ανθρώπου στη φύση.» (2018, σ. 44)

Ο μεταανθρωπισμός μας ωθεί στην αναγνώριση της αλληλεξάρτησης των ανθρώπων, της τεχνολογίας και της φύσης, αντικαθιστώντας την μηχανιστική και ατομιστική κοσμοθεωρία της Δυτικής σκέψης και την άρση ορισμένων προκαταλήψεων του ανθρωποκεντρισμού. (Hellsten, 2012· Λαλιώτη, 2018). Μερικές από αυτές τις προκαταλήψεις είναι ότι ο άνθρωπος είναι ανώτερο διακριτό ον, μπορεί να ελέγξει κατά βούληση την φύση και τις αλλαγές του περιβάλλοντός του, καθώς και

ότι η σκέψη του είναι η μόνη που μπορεί να παραγάγει γνήσια και αληθινή γνώση της αντικειμενικής πραγματικότητας. Επίσης, ο μεταανθρωπιστικός τρόπος σκέψης αμφισβητεί κάθε ορισμό του ανθρώπου που αναφέρεται στην υπερβατική, α-ιστορική και αιώνια φύση του, καθώς κάθε προσπάθεια τέτοιου ορισμού του «Ανθρώπου» οδηγεί περισσότερο σε εξαιρέσεις ανθρώπινων ή και μη-ανθρώπινων ζώων και συμπεριφορών, παρά στην ενότητά τους. Πίσω από προσπάθειες ορισμού, που κατά τ' άλλα προσδίδουν στον άνθρωπο έναν οικουμενικό χαρακτήρα, κρύβεται ένας ατομικισμός, κυρίως μέσα από την έμφαση στον συνεκτικό εαυτό ή στην πίστη στο προσωπικό συμφέρον. Τέτοιες αξίες επίσης αμφισβητούνται από την μεταανθρωπιστική προσέγγιση που αναδεικνύει τα θολά όρια του σώματος και του εαυτού. Όπως γράφει η Hellsten:

Ως συνέπεια των νέων επιστημονικών αποκαλύψεων και των σχετικών τεχνολογιών, η έννοια του ατομικισμού αμφισβητείται επίσης σε μεταφυσικό επίπεδο, όταν η ολιστική φύση του σύμπαντος επιβεβαιώνεται, η διάκριση μεταξύ του νου και της ύλης καταργείται και τα συλλογικά θεμέλια της καθολικής συνείδησης κατανοούνται περαιτέρω. (ό.π., σ. 5)

Οι ανθρωπολογικές μελέτες πάνω στην ιδιαίτερη σχέση τεχνολογίας και ανθρώπου που παρατηρείται στις ψηφιακές επιτελέσεις, καταλήγουν να αμφισβητούν ακόμα παραπάνω την διάκριση μεταξύ του ζωντανού και του διαμεσολαβημένου γεγονότος. Μουσικές επιτελέσεις όπως οι διαδικτυακές μουσικές συναυλίες και τα διαδικτυακά ορχηστρικά σύνολα είναι μερικές από τις περιπτώσεις που θολώνουν τα όρια μεταξύ του δυνητικού και του «πραγματικού» κόσμου και αναδεικνύουν τον ιδιαίτερο ρόλο του Διαδικτύου στην κατασκευή μουσικών ταυτοτήτων αλλά και τις διαδικασίες κατασκευής μορφών ενσωμάτωσης σε δυνητικούς μουσικούς κόσμους. Τέτοιες περιπτώσεις ψηφιακών επιτελέσεων δίνουν «την δυνατότητα στους συμμετέχοντες να ορίσουν με νέους τρόπους την ενσώματη παρουσία, τον χώρο και τον χρόνο.» (Λαλιώτη, 2018, σ. 70). Πραγματικά, η ένωση του δυνητικού και του «πραγματικού» φέρνει την ανάγκη υιοθέτησης μεταανθρωπιστικών ερμηνευτικών πλαισίων και αποφυγής οποιασδήποτε θεώρησης που ενισχύει τον μεταξύ τους δυισμό (Klich, 2007).

Ο Auslander (2002) παρατηρεί πως η έλευση των chatterbots δημιούργησε μια νέα κρίση στην κατανόηση της «ζωντανότητας», πολύ διαφορετική από αυτή που δημιούργησε η εφεύρεση και η χρήση του ραδιοφώνου. Ενώ, όπως ανέφερα, το

ραδιόφωνο δημιουργεί μια αμφιβολία όσον αφορά την οντολογία μιας μουσικής επιτέλεσης, η νέα τεχνολογία των chatterbots θέτει μια νέα αμφιβολία που βασίζεται στο πρόβλημα της οντολογίας του τελεστή. Δεν μπορεί, δηλαδή, να γίνει γνωστό από τον άνθρωπο αν ο συνομιλητής του έχει τεχνητή ή ανθρώπινη νοημοσύνη. Στην θέση των chatterbots, που αποτελούν αυτόματα συστήματα γραπτής συνομιλίας, μπορούμε να φανταστούμε τις νέες τεχνολογίες επεξεργασίας του ήχου. Με αυτόν τον τρόπο, ένας ακροατής δεν είναι ποτέ σίγουρος αν αυτό που ακούει είναι ψηφιακός ήχος ή όχι, είτε μετέχει σε «ζωντανή» μουσική επιτέλεση είτε όχι. Ανατρέπεται έτσι η «υπαρξιακή σπουδαιότητα που αποδίδεται στη ζωντανή επιτέλεση» (Λαλιώτη, 2018, σ. 67) . Μήπως, όμως, υπάρχει κάποιος τρόπος να καταλάβει κάποιος την διαφορά; Υπάρχει αυτή η διαφορά ή μπορεί μία μηχανή να δημιουργήσει την ίδια ποιότητα μουσικού ή άλλου υλικού με έναν άνθρωπο;

Το πρόβλημα της οντολογίας διευρύνεται όταν η ζωντανή επιτέλεση προκύπτει να μην είναι μόνο ανθρώπινη δραστηριότητα. Οι νέες ψηφιακές τεχνολογίες και η ρομποτική έχουν αναπτύξει πολλά παραδείγματα τεχνητής νοημοσύνης και μηχανισμών που προσδίδουν μια πιο «αυθεντική» αίσθηση της επικοινωνίας μεταξύ ανθρώπου και ρομπότ. Πολλοί μελετητές υποστηρίζουν πως ο αυτοσχεδιασμός και η προθετικότητα των πράξεων παρατηρείται μόνο σε όντα τα οποία έχουν αναπτύξει συνείδηση και μηχανισμούς φαντασίας, και έτσι διαχωρίζουν την ποιότητα της επικοινωνίας μεταξύ ανθρώπου και μηχανής από αυτήν της πρόσωπο-με πρόσωπο ανθρώπινης επικοινωνίας (Λαλιώτη, 2018). Ακολούθως, η έννοια της δημιουργίας και της καλλιτεχνικής έκφρασης φαίνεται να συνδέεται μόνο με την ανθρώπινη ύπαρξη. Όμως, η όλο και μεγαλύτερη ανάπτυξη σε αυτόν ακριβώς τον τομέα, έχει αναδείξει δύο σημαντικά παραδείγματα δημιουργικότητας και αυτοσχεδιαστικής δράσης των σύγχρονων μηχανημάτων. Το πρώτο παράδειγμα έχει να κάνει με περιπτώσεις που η τεχνολογία καθίσταται πραγματική επέκταση του ανθρώπινου σώματος (πρόσθετα μέλη, προγράμματα αναγνώρισης ανθρώπινης κίνησης), που αυτόματα οδηγεί στην συνεργασία του ανθρώπου με τα συγχωνευμένα μηχανήματα και όχι στην ξεχωριστή τους δραστηριότητα (Klich, 2007). Το δεύτερο παράδειγμα έχει να κάνει με την ανάδυση των ψηφιακών avatar που είναι εφαρμογές και μηχανισμοί με αυξημένη αυτονομία ως προς τις λειτουργίες, προγραμματισμένες και σχεδιασμένες έτσι ώστε να αντιδρούν με το περιβάλλον, να αποκρίνονται στα διάφορα ερεθίσματα, σαν να έχουν ενσωματώσει μία «μηχανή συναισθήματος». Αυτά τα δύο παραδείγματα, αν και

διαφορετικά, οδηγούν στον επανακαθορισμό του ανθρώπινου σώματος και του νου και στην υιοθέτηση μια μεταανθρωπιστικής λογικής.

Η πρώτη περίπτωση που ανέφερα εφαρμόζεται κυρίως σε επιτελέσεις που υιοθετούν ιδιαίτερα τεχνολογικά συστήματα ελέγχου και επικοινωνίας. Ένα παράδειγμα είναι τα συστήματα που ενεργοποιούνται μέσα από την κίνηση του τελεστή. Μία συγκεκριμένη κίνηση του σώματος μεταφέρει μια συγκεκριμένη ψηφιακή πληροφορία σε ένα ηλεκτρονικό σύστημα που ενεργοποιεί την αναπαραγωγή μουσικής ή βίντεο (Dixon, 2007). Υπάρχουν πολλοί τρόποι εφαρμογής αυτών των συστημάτων και στην ουσία αποτελούν ποικίλες χρήσεις της τεχνολογίας ως προέκταση του σώματος αλλά και της ενσώματης παρουσίας. Το αποτέλεσμα όμως έρχεται μέσα από την επικοινωνία του ανθρώπου με το μη-ανθρώπινο και τέτοιου είδους παραδείγματα αναδεικνύουν ότι το φυσικό σώμα και η μεσοποιημένη μουσική ή βίντεο «δεν είναι πλέον διαχωρισμένα: συνδέονται στενά μέσα από συστήματα ελέγχου και επικοινωνίας.» (στο ίδιο, σ. 147).

Η δεύτερη περίπτωση της προσομοίωσης της ανθρώπινης συμπεριφοράς και δράσης είναι αυτή που, κατά τη γνώμη μου, χαρακτηρίζεται από την τάση της «ανθρωποποίησης» των μηχανών. Η ανάπτυξη της τεχνητής νοημοσύνης και η μεγάλη προσπάθεια του ανθρώπου να κατασκευάσει αυτόνομες μηχανές που αλληλεπιδρούν με τον ίδιο και αλλά και με το περιβάλλον με τρόπο αυτοσχεδιαστικό και μη προβλέψιμο, είναι ένας από τους μεγαλύτερους του στόχους. Να καταφέρει, δηλαδή, έναν τέτοιον ψηφιακό προγραμματισμό που τα αποτελέσματά του να μην αναγνωρίζονται ως προγραμματισμένα και προσχεδιασμένα. Η αντίφαση αυτή έχει μερικές φορές συνδεθεί με την αντίστοιχη που, έτσι κι αλλιώς, παρατηρούμε στην ανθρώπινη σκέψη. Πολλοί μελετητές έχουν συσχετίσει το δυαδικό σύστημα των ψηφιακών προγραμμάτων με τα αντιθετικά σχήματα που δημιουργεί η ανθρώπινη σκέψη κατά την κατασκευή εννοιών. Με λίγα λόγια, εφόσον η κάθε έννοια κατασκευάζεται μαζί με την αντίθετή της, μαζί με την απουσία της, έτσι, μερικοί θεωρητικοί προτείνουν ότι η ανθρώπινη νοημοσύνη λειτουργεί περίπου όπως και το δυαδικό σύστημα (Dixon, 2007). Συνεπώς, σύμφωνα με τη παραπάνω σύνδεση, ίσως είναι εφικτή μια νοημοσύνη πέρα από τον άνθρωπο. Πολλοί, ωστόσο, διαφωνούν και, όπως ανέφερα και παραπάνω, η έλλειψη της προθετικότητας στις πράξεις των ανθρώπινων προσομοιώσεων είναι η κύρια αιτία της αδυναμίας ύπαρξης μιας τεχνητής συνείδησης.

Είναι σημαντικό σε αυτό το σημείο να τονιστεί πως η «ανθρωποποίηση» των μηχανών δεν σημαίνει ότι αποτελεί μια συνεχή διαδικασία αναβάθμισης των λειτουργιών των ψηφιακών avatar με στόχο την ύψιστη αυτονομία, αλλά μερικές φορές επιτυγχάνεται μέσα από υποβαθμίσεις διάφορων λειτουργιών και ικανοτήτων που έχουν υπερβεί τα ανθρώπινα όρια. Η διαμόρφωση των ικανοτήτων των μηχανών έτσι ώστε να μοιάζουν με τις αντίστοιχες ανθρώπινες, ακόμα και αν αποτελούν μειονεκτήματα ή ατέλειες, είναι μία πολύ σημαντική πλευρά της προσπάθειας να αναπτυχθεί η επικοινωνία μεταξύ του ανθρώπου και της μηχανής. Για παράδειγμα, αναφερόμενος σε μία δημοσίευση πάνω στην σχεδίαση γραφικών υπολογιστή γράφει ο Remshardt:

...οι συγγραφείς ενδιαφέρονται να δώσουν στους εικονικούς ανθρώπους τη δυνατότητα όχι μόνο να αντιλαμβάνονται και να θυμούνται πληροφορίες, αλλά και να τις ξεχνούν (Strassner and Langer, 2005). Με άλλα λόγια, οι προγραμματιστές προσπαθούν να απο-ψηφιοποιήσουν την αυστηρή και περιοριστική ικανότητα αντίληψης, δράσης και έκφρασης, που εξακολουθούν να είναι τυπικά χαρακτηριστικά των περισσότερων ψηφιακών ειδώλων, προς την αναζήτηση ενός είδους ατελούς ψηφιακής συνείδησης. (2008, σ. 55)

Η παραπάνω προσπάθεια ανθρωποποίησης παρατηρείται και στον τομέα των τεχνών και της επιτέλεσης. Πρώτα, η ικανότητα του ανθρώπου να επιτελεί, να υποδύεται ρόλους και χαρακτήρες, να αυτοσχεδιάζει μουσικά ή υποκριτικά είναι μια μεγάλη πρόκληση, καθώς κάθε ψηφιακό avatar κατασκευάζεται ως ο ίδιος ο χαρακτήρας όχι ως ένας χαρακτήρας που υποδύεται έναν άλλον (Remshardt, ό.π, σ. 58). Με άλλα λόγια φαίνεται αρχικώς να μην έχουν την απαραίτητη αυτοσυνείδηση. Σε πολλές, όμως περιπτώσεις ψηφιακών avatar παρατηρείται μια πρωτοφανής αυτοσχεδιαστική δράση κατά την υιοθέτησή τους στις σύγχρονες επιτελέσεις.

Η αναζήτηση γύρω από το αν οι άνθρωποι είναι τα μόνα αυτόνομα όντα με ατομικές ελευθερίες, επιλογές και καλλιτεχνική έκφραση είναι κεντρική για τον μεαανθρωπισμό. Η «ζωντανότητα» η οποία προέρχεται μόνο από το ανθρώπινο φυσικό σώμα όπως και η αντίληψη ότι οι ικανότητες του είναι διαχωρισμένες από το περιβάλλον του ως ξεχωριστές ενότητες, είναι μία πλάνη που οδηγεί άμεσα σε μία δεύτερη πλάνη, αυτή της επιτέλεσης και της ενσώματης παρουσίας. Η ίδια η ανάπτυξη της τεχνολογίας μέσα από τους προβληματισμούς που έχει αναδείξει μας οδηγεί να στραφούμε περισσότερο προς την ενότητα ανθρώπου, φύσης και τεχνολογίας, και την

αμφιβολία απέναντι στην αντίληψη που θέτει την ανθρώπινη κατανόηση του κόσμου ως τη μοναδική, αλλά και την περισσότερο αληθινή.

Το ερώτημα, όμως, σχετικά με την εμφάνιση μιας μη-ανθρώπινης οντότητας ή μηχανής που θα αδυνατούσε κανείς να την ξεχωρίσει από τον άνθρωπο δεν έχει τεθεί μόνο πρόσφατα. Ο Badmington (2003) συγκεκριμένα στηρίζεται στον Descartes ο οποίος αναφέρεται όχι μόνο στον άνθρωπο αλλά και στο μη άνθρωπο. Σύμφωνα με τον Descartes η διαφορά του ανθρώπου και μηχανής βρίσκεται στην αδυναμία της μηχανής να ελέγξει τόσα πολλά διαφορετικά όργανα και λειτουργίες ώστε να μπορέσει να ανταποκριθεί στα απρόβλεπτα ερεθίσματα του περιβάλλοντος. Ο ίδιος ο Descartes όμως παρατηρεί πως αν κάτι τέτοιο μπορούσε να γίνει πραγματικότητα τότε πραγματικά δεν θα μπορούσε να σταθεί καμία καθαρή διάκριση μεταξύ τους. Έτσι, ακόμα και στους κόλπους του ίδιου του ανθρωποκεντρισμού η περίπτωση της ύπαρξης νοημοσύνης έξω από τον άνθρωπο ήταν μία σημαντική απορία. Όπως γράφει ο Badmington: «Ο ανθρωποκεντρισμός περιέχει ήδη τις συνθήκες της υπερβατικότητάς του.» (ό.π., σ. 19). Η Hellsten (2012) γράφει επίσης πως η τάση για κάτι πέρα από τον άνθρωπο, η ενότητα ανάμεσα στον άνθρωπο και στην τεχνολογία και η υβριδικότητα του σώματος υπήρχαν ήδη στους κόλπους του ανθρωπισμού, ωστόσο, μόνο ως απορία ή όραμα. Στις μέρες μας πολλά από αυτά τα παραδείγματα έχουν αρχίσει να γίνονται πραγματικότητα.

Για αυτόν τον λόγο, ο μεταανθρωπισμός δεν έχει ξεφύγει της κριτικής και πολλοί θεωρητικοί υποστηρίζουν πως η απόλυτη υπέρβαση των αρχών του ανθρωπισμού είναι υπερβολή. Όπως γράφει ο Remshardt (2008) η μη-δυστοπική πτυχή του μεταανθρωπισμού δεν σημαίνει το τέλος της ανθρωπότητας, ούτε το τέλος της ανθρώπινης περιέργειας όσον αφορά την τοποθέτησή του στον κόσμο. Απεναντίας, ερωτήματα όπως: «πότε ξεκινάει ή τελειώνει η ανθρώπινη ζωή;» ή «πώς διαχωρίζεται η ανθρώπινη ζωή από τις άλλες;», είναι ερωτήματα που όχι μόνο δεν έχουν παραμεληθεί από τον μεταανθρωπισμό αλλά βρίσκονται στον πυρήνα της θεωρίας του. Για αυτό και ο μεταανθρωπισμός πρέπει να «αναθεωρήσει την πρόωρο εορτασμό του απόλυτου τέλους του “ανθρώπου”» (Badmington, 2003, σ. 10).

Υποστηρίζω εδώ πως ο μεταανθρωπισμός αποτελεί περισσότερο ένα βήμα προς έναν σημαντικό επανορισμό του ανθρωπισμού παρά ένα σημάδι της ολοκληρωτικής ήττας του. Ο τρόπος με τον οποίο κάθε φορά ορίζει η θεωρία την σχέση ανθρώπου και τεχνολογίας, αρθρώνει και έναν διαφορετικό ορισμό της ανθρώπινης ύπαρξης και

ζωής, με λίγα λόγια τί εστί άνθρωπος. Οι διαφορετικές θεωρίες και οι ποικίλοι πολιτισμοί δημιούργησαν μέσα στην ιστορία μια μεγάλη γκάμα «Ανθρώπων», κάθε φορά με διαφορετικά χαρακτηριστικά, όντας διαφορετικά πολιτισμικά πνευματικά προϊόντα. Δεν είναι λίγες οι φορές που έχουν γίνει εγκλήματα για χάρη μιας γενικής «Ανθρωπότητας». Όμως θα πρέπει κανείς να επικεντρωθεί στο ότι το έγκλημα, όπως και η ηθική, δεν είναι αιώνιες και αντικειμενικές έννοιες αλλά είναι κοινωνικές κατασκευές. Ο τρόπος που ορίζεται ο άνθρωπος, το ανθρώπινο σώμα και η ανθρώπινη παρουσία καθορίζει και την έννοια του εγκλήματος. Το συνίσταται τώρα έγκλημα δεν έχει καμία σχέση με αυτό που συνιστούσε στο παρελθόν ή θα συνίσταται στο μέλλον.

Αυτό, όμως, που θέλω να πω εδώ είναι πώς ο άνθρωπος, σαν έννοια, ίσως τελικά ποτέ να μην έπαψε να είναι στο επίκεντρο ακόμα και από μεταανθρωπιστικής σκοπιάς. Ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τον άνθρωπο και το περιβάλλον του είναι αυτό το οποίο διαφοροποιεί τις θεωρήσεις. Όπως γράφει ο Badmington (2003), ο μεταανθρωπισμός δεν πρέπει να σημάνει τον θάνατο του ανθρωπισμού αλλά να πάρει την μορφή της κριτικής μέσα στον κόλπο του, χωρίς να τον επαναφέρει στο προσκήνιο αλλά μετασχηματίζοντάς τον. Γιατί, κάθε καινούρια θεώρηση γράφεται με την «γλώσσα» και τα «υλικά» της παλαιάς θεώρησης, αυτής στην οποία στέκεται κριτικά απέναντι. Απέναντι στο γεγονός ότι το 1983 τιμήθηκε ως «Άνθρωπος της Χρονιάς» ένας ηλεκτρονικός υπολογιστής, αναδεικνύοντας για πολλούς την αποτυχία του ανθρώπου να αναγνωριστεί ως τέτοιος, ο Badmington παρατηρεί το εξής: εφόσον η τιμή που δόθηκε στον ηλεκτρονικό υπολογιστή δεν ήταν αυτή του «Μηχανήματος της Χρονιάς» αλλά του «Ανθρώπου της Χρονιάς», πώς γίνεται ο άνθρωπος να είναι παρόν στην ίδια του την «κηδεία»;

Οι παραπάνω προσεγγίσεις για την σχέση ανθρώπου και τεχνολογίας πιστεύω πως είναι πολύ σημαντικές για την συζήτηση γύρω από την μουσική τεχνολογία. Η μεταμόρφωση των ψηφιακών μέσων «από απλά κανάλια που παρέχουν ζωντανή μετάδοση μιας εκδοχής της φυσικής πραγματικότητας, σε προάγγελοι και συνιστώσες μιας νέας συνθήκης της δυνητικότητας» (Remshardt, 2008) έχει πυροδοτήσει πολλές συζητήσεις γύρω από την «ζωντανότητα» των διαδικτυακών μουσικών επιτελέσεων, την κατασκευή των μουσικών ταυτοτήτων από το Διαδίκτυο και την αυθεντικότητα των ηλεκτρονικών ήχων και συνθέσεων. Η επικέντρωση στον διαχωρισμό του ανθρώπου από τα ψηφιακά του εργαλεία, καθιστά τα τελευταία ως ξεχωριστές οντότητες, ανεξάρτητες από τις ιστορικές και οικονομικές συνθήκες που

τροφοδότησαν την διαδικασία κατασκευής τους. Η μεταανθρωπιστική προσέγγιση, από την άλλη, διαφωνεί με το ανθρωποκεντρικό μοντέλο ερμηνείας το οποίο υποστηρίζει πως η ανθρώπινη δράση είναι η μόνη «φυσική» και «αληθινή», ωστόσο, η έμφαση στο «θάνατο» του ανθρώπου λόγω της υψηλής αυτονομίας που φέρει η τεχνητή νοημοσύνη, διαχωρίζει ακόμα παραπάνω το ψηφιακό εργαλείο από τον δημιουργό του και εν τέλει τον μουσικό από το μουσικό έργο. Παρόλα αυτά οι διαφορετικές χρήσεις της τεχνολογίας από ανθρώπους που ασχολούνται με την παραγωγή και αναπαραγωγή της δημοφιλούς μουσικής και ο τρόπος που βιώνουν αυτήν την εμπειρία αναδεικνύουν τα θολά όρια μεταξύ της τεχνολογίας και του ανθρώπου αλλά και μεταξύ της τεχνολογίας και της μουσικής έκφρασης.

Βιβλιογραφία

- Adorno, T. (2012). *Η φιλοσοφία της νέας μουσικής*. Αθήνα: Εκδόσεις νήσος.
- Auslander, P. (2002). Live from cyberspace. Or, i was sitting at my computer this guy appeared he thought i was a bot. *Performing Arts Journal*, 24(1), σσ. 16-21.
- Auslander, P. (2008). *Liveness: Performance in a mediated culture*. Νέα Υόρκη: Routledge.
- Badmington, N. (2003). Theorizing posthumanism. *Cultural Critique*, 53(1), σσ. 10-27.
- Bennett, A. (2001). *Cultures of popular music*. Φιλαδέλφεια: Open University Press.
- Blacking, J. (1981). *Η έκφραση της ανθρώπινης μουσικότητας*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Bown, O., Eldridge, A., & McCormack, J. (2009). Understanding interaction in contemporary digital music: From instruments to behavioural objects. *Organized Sound*, 14, σσ. 188-196.
- Brown, A., & Dillon, S. (2007). Networked improvisational musical environments: Learning through online collaborative music making. Στο J. Finney, & P. Burnard, *Music education with digital technology* (σσ. 95-106). Λονδίνο: Continuum.
- Cohen, S. (1991). *Rock culture in Liverpool: Popular music in the making*. Οξφόρδη: Clarendon Press.
- Copans, J. (2004). *Η επιτόπια εθνολογική έρευνα*. Αθήνα: Gutenberg.
- Demers, J. (2006). *Steal this music: How intellectual property law affects musical creativity*. Αθήνα, Λονδίνο: The University of Georgia Press.
- Dixon, S. (2007). *Digital performance: A history of new media in theatre, dance, performance art and installation*. Κάιμπριτζ, Μασαχουσέτη: The MIT Press.
- Finnegan, R. (1989). *The hidden musicians: Music-making in an english town*. Κέιμπριτζ: Cambridge University Press.
- Grebowicz, M. (2016). The internet and the death of jazz: Race, improvisation, and the crisis of community. Στο R. Purcell, & R. Randall, *21st century perspectives on music, technology, and culture: Listening spaces* (σσ. 72-83). Μπείσινγκστόουκ: Palgrave Macmillan.
- Gritten, A. (2011). Instrumental technology. Στο T. Gracyk, & A. Kania, *The routledge companion to philosophy and music* (σσ. 187-198). Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Routledge.
- Gupta, A., & Ferguson, J. (1997). Discipline and practice: "The field" as site, method, and location in anthropology. Στο A. Gupta, & J. Ferguson, *Anthropological locations. Boundaries and grounds of a field science* (σσ. 1-46). Μπέρκλεϋ: University of California Press.

- Hellsten, S. (2012). "The meaning of life" during a transition from modernity to transhumanism and posthumanity. *Journal of Anthropology*, σσ. 1-7.
- Horst, H., & Miller, D. (2012). The digital and the human: A prospectus for digital anthropology. Στο H. Horst, & D. Miller, *Digital anthropology* (σσ. 3-46). Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Berg.
- Hubbs, G. (2016). Digital music and public goods. Στο R. Purcell, & R. Randall, *21st century perspectives on music, technology, and culture: Listening spaces* (σσ. 134-152). Μπεϊσινγκστούκ: Palgrave Macmillan.
- Ingold, T. (1997). Eight themes in the anthropology of technology. *Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice*, 41(1), σσ. 106-138.
- Keil, C. (1984). Music mediated and live in Japan. *Ethnomusicology*, 28(1), σσ. 91-96.
- Klich, R. (2007). Performing posthuman perspective: Can You See Me Now? *Scan. Journal of media arts culture*.
- Laburthe-Tolra, P., & Warnier, J.-P. (2003). *Εθνολογία-Ανθρωπολογία*. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.
- Lysloff, R. (2003). Musical life in softcity: An internet ethnography. Στο R. Lysloff, & L. Gay, *Music and technoculture* (σσ. 23-62). Middletown: Wesleyan University Press.
- Lysloff, R., & Gay, Jr, L. (2003). Introduction: Ethnomusicology in the twenty-first century. Στο R. Lysloff, & L. Gay, *Music and technoculture* (σσ. 1-22). Middletown: Wesleyan University Press.
- Marcus, G., & Fischer, M. (2016). *Η ανθρωπολογία ως κριτική του πολιτισμού. Μια πειραματική στιγμή στις επιστήμες του ανθρώπου*. Αθήνα: Ηριδανός.
- Marsh, C., & West, M. (2003). The nature/technology binary: Opposition dismantled in the music of Madonna and Björk. Στο R. Lysloff, & L. Gay, Jr, *Music and technoculture* (σσ. 182-203). Μιντλτάουν: Wesleyan University Press.
- Miller, D., & Slater, D. (2000). *The internet: An ethnographic approach*. Οξφόρδη, Νέα Υόρκη: Berg.
- Mjøs, O. (2012). *Music, social media and global mobility: MySpace, Facebook, YouTube*. Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Routledge.
- Myers, H. (2014). Επιτόπια έρευνα. Στο Ε. Καλλιμοπούλου, & Α. Μπαλάντινα, *Εισαγωγή στην εθνομουσικολογία* (σσ. 119-164). Αθήνα: Εκδόσεις Ασίνη.
- Negus, K. (1992). *Producing pop: Culture and conflict in the popular music industry*. Εξαντλημένο: Goldsmiths Research. Διαθέσιμο στην διεύθυνση: http://research.gold.ac.uk/5453/1/Producing_Pop.pdf.

- Pfaffenberger, B. (1992). Social anthropology of technology. *Annual Review of Anthropology*, 21, σσ. 491-516.
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance*. Λονδίνο, Νέα Υόρκη: Routledge.
- Pink, S., Horst, H., Postill, J., Hjorth, L., Lewis, T., & Tacchi, J. (2016). *Digital ethnography: Principles and practice*. Λονδίνο: SAGE Publications.
- Remshardt, R. (2008). Beyond performance studies: Mediated performance and the posthuman. *Culture, Language and Representation*, 6, σσ. 47-64.
- Rose, T. (1994). *Black noise: Rap music and black culture in contemporary America*. Μιντλτάουν: Wesleyan University Press.
- Ryan, J. (2010). Weaving the underground web: Neo-tribalism and psytrance on Tribe.net. Στο S. Graham, *The local scenes and global culture of psytrance* (σσ. 186-202). Νέα Υόρκη: Routledge.
- Wallis, R., & Krister, M. (1984). *Big sounds from small peoples: The music industry in small countries*. Νέα Υόρκη: Pendagon Press.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (2015). Εισαγωγή: Από την ολιστική προσέγγιση στις μερικές αλήθειες. Στο Δ. Γκέφου-Μαδιανού, *Ανθρωπολογική θεωρία και εθνογραφία: Σύγχρονες τάσεις* (σσ. 11-108). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Λαλιώτη, Β. (2016). *Το σάουντρακ της ζωής μας: Σύγχρονα θέματα στη μελέτη της δημοφιλούς μουσικής*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Λαλιώτη, Β. (2018). Ψηφιακή επιτέλεση και μεταανθρωπιστική ανθρωπολογία. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 150(A), σσ. 37-76.
- Μπουμπάρης, Ν. (2005). Η μουσική βιομηχανία σε μετάβαση. Στο Ν. Βερνίκος, Σ. Δασκαλοπούλου, Φ. Μπαντιμαρούδης, Ν. Μπουμπάρης, & Δ. Παπαγεωργίου, *Πολιτιστικές βιομηχανίες: Διαδικασίες, υπηρεσίες, αγαθά* (σσ. 225-247). Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική.
- Παπαηλία, Π., & Πετρίδης, Π. (2015). *Ψηφιακή εθνογραφία*. Αθήνα: ΣΕΑΒ.
- Πετρίδης, Π. (2018). Διαμοιρασμός αρχείων, δικαιώματα πνευματικής ιδιοκτησίας και ψηφιακά κοινά. Στο Α. Θεοδοσίου, & Ε. Παπαδάκη, *Πολιτιστικές βιομηχανίες και τεχνοπολιτισμός* (σσ. 83-107). Αθήνα: νήσος.
- Χαπούλας, Α. (2010). *Εθνομουσικολογία: Ιστοριογραφικές και εθνογραφικές διαστάσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις νήσος.

