ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Automaton: Journal of Digital Media and Culture

Vol 1, No 2 (2021)

Χώροι από Ήχο - Χρόνοι της Τεχνικής

Τεχνικά μέσα, μνήμη και δικτύωση στην ηλεκτρονική μουσική

Λέανδρος Κυριακόπουλος

doi: 10.12681/automaton.29880

Copyright © 2022, Λέανδρος Κυριακόπουλος

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0.

To cite this article:

Κυριακόπουλος Λ. (2022). Τεχνικά μέσα, μνήμη και δικτύωση στην ηλεκτρονική μουσική. *Automaton: Journal of Digital Media and Culture*, *1*(2), 107–136. https://doi.org/10.12681/automaton.29880

https://epublishing.ekt.gr | **e-Publisher:** EKT | **Downloaded at:** 20/01/2026 04:32:48

AYT
OMA
TON
1(2): 107-136

Τεχνικά μέσα, μνήμη και δικτύωση στην ηλεκτρονική μουσική

Λέανδρος Κυριακόπουλος

Περίληψη

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

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

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

Media, Memory and Networking in Electronic Dance Music

Leandros Kyriakopoulos

Abstract

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

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

* Postdoctoral researcher, Department of Music Studies, UoA, leandroskyriakopoulos@gmail.com

Το μέσο είναι το μήνυμα

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

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

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

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

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

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

Η εποχή της κοινωνικής δικτύωσης

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

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

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

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

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

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

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

Η ψηφιακή πολιτιστική βιομηχανία

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

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

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

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

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

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

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

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

Ηθικοί πανικοί και αποδράσεις του σαββατοκύριακου

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Το «περιεχόμενο» των (κοινωνικών) μέσων

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Η βάσει-σήματος άρθρωση του ήχου

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Από-τα-κάτω μουσικές του μέλλοντος

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

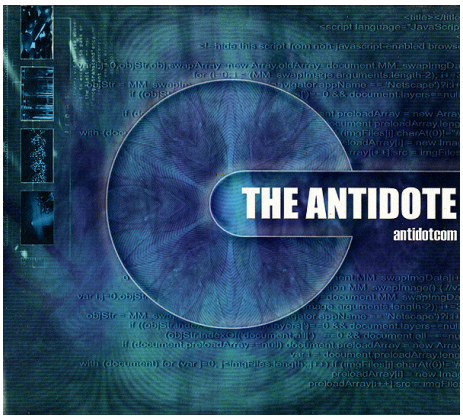
Το Ντιτρόιτ διένυε ήδη μια δεκαετία με τις συνέπειες μιας σκληρής αποβιομηχάνισης λόγω της διεθνούς αλλαγής του οικονομικού παραδείγματος. Από σύμβολο του φορντικού οικονομικού μοντέλου και κέντρο της βαριάς αμερικάνικης αυτοκινητοβιομηχανίας, έγινε τις δεκαετίες μέχρι και το 1980, τοπίο ερειπωμένων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

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

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

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

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



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

Οικουμενικά πεδία ηχητικής ανάτασης

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Σημειώσεις

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

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

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

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

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

6. Αναφέρομαι φυσικά στο ομότιτλο κομμάτι του βρετανικού συγκροτήματος Faithless, «God is a DJ», το οποίο κυκλοφόρησε το 1998 και αποκόμισε τεράστια επιτυχία ειδικά ανάμεσα στους και τις θιασώτες του κλάμπινγκ. Το κομμάτι έχει γίνει πολλάκις διασκευή (remix) από μεγάλα ονόματα της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής όπως Astral Projection (1999), DeadMau5 (2008), Tiesto (2015), και David Guetta (2021).

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

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

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

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

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

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

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

Αναφορές

Αθανασίου, Αθηνά. 2007. *Ζωή στο Όριο: Δοκίμια για το Σώμα, το Φύλο και τη Βιοπολιτική*. Αθήνα: Εκκρεμές.

Αθανασίου, Αθηνά. 2012. *Η Κρίση ως Κατάσταση «Έκτακτης Ανάγκης»: Κριτικές και Αντιστάσεις*. Αθήνα: Σαββάλας.

Albiez, Sean. 2005. «Post-soul futurama: African American cultural politics and early Detroit techno». *European Journal of American Culture* 24(2): 131-152.

Archey, Karen, και Peckham, Robin. 2014. *Art Post-Internet Exhibition Booklet*. Goethe-Institut China: https://ucca.org.cn/storage/public/images/wp/2014/07/PAI_booklet_en.pdf

Berry, M. David, and Michael Dieter (επιμ.). 2015. *Postdigital Aesthetics: Art, Computation and Design*. Λονδίνο: Palgrave Macmillan.

Beeler, Stan. 2007. *Dance, Drugs and Escape: The Club Scene in Literature, Film and Television Since the Late 1980s*. Τζέφερσον και Λονδίνο: McFarland & Company.

Benschop, Ruth. 2009. «All the names: Soundscapes, recording technology, and the historical sensation». Στο *Sound Souvenirs Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*, 182- 198. Άμστερνταμ: Amsterdam University Press,

Bonnet, J. François. 2016. *The Order of Sounds: A Sonorous Archipelago*. Λονδίνο: Urbanomic Media.

Bull, Rick. 1997. «The aesthetics of acid». *Youth-Sound-Space*. http://snarl.freshandnew.org/youth/rickacid.pdf

Chatzidakis, Andreas. 2014. «Athens as a Failed City for Consumption (In a World that Evaluates Everyone and Every Place by their Commodity Value)». Στο *Crisis-Scapes: Athens and Beyond*, 33-46. https://crisis-scape.net/images/conference/CrisisScapesConferenceBookWeb.pdf

Cohen, Stanley. 2002. *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.

Collin, Matthew. 1999. *Παράλληλη Πραγματικότητα: Η Ιστορία της Κουλτούρας του Ecstasy και της Acid House*. Αθήνα: Οξύ.

Collin, Matthew. 2018. *Rave On: Global Adventures in Electronic Dance Music*. Σικάγο: The University of Chicago Press.

Di Scipio, Agostino. 2003. «'Sound is the interface': from interactive to ecosystemic signal processing». *Organised Sound* 8(3): 269-277.

Du Gay, Paul, and Negus, Keith. 1994. «The changing sites of sound: music retailing and the composition of consumers». *Media, Culture & Society* 16(3): 395-413.

Du Gay, Paul. 1997. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. Μίλτον Κέινς: Oxford University Press.

Ernst, Wolfgang. 2016. *Sonic Time Machines: Explicit Sound, Sirenic Voices, and Implicit Sonicity*. Άμστερνταμ: Amsterdam University Press.

Farrugia, Rebecca. 2012. *Beyond the Dance Floor: Female DJs, Technology and Electronic Dance Music Culture*. Μπρίστολ και Σικάγο: Intellect.

Garcia, Luis-Manuel. 2015. «*Beats, flesh, and grain: Sonic tactility and affect in electronic dance music*». *Sound Studies: An Interdisciplinary Journal* 1(1): 59-76.

Gerard, Morgan. 2004. «Selecting ritual: DJs, dancers and liminality in underground Dance music». Στο *Rave Culture and Religion*, 167-184. Λονδίνο: Routledge.

Goodman, Steve. 2009. *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Κέιμπριτζ: The MIT Press.

Gook, Ben. 2016. «Berlin and Detroit: An alien Techno alliance. Cultural politics and social transformation after the fall of the wall". *Limbus: Australian Yearbook of German Literary and Cultural Studies* 8, 171-201.

Hesmondhalgh, David. 1998. «The british dance music industry: A case study in Independent cultural production». *The British Journal of Sociology* 49(2): 234-251.

Hesmondhalgh, David. 2007. *The Cultural Industries*, Λονδίνο: Sage.

Hier, P. Sean. 2002. «Conceptualizing moral panic through a moral economy of harm». *Critical Sociology* 28(3): 311-334.

Homan, Shane. 1998. «After the law: Sydney's Phoenician Club, the New South Wales Premier and the death of Anna Wood.» *Perfect Beat: The Asia-Pacific Journal of Research into Contemporary Music and Popular Culture* 4(1): 56-83.

Hutson, Scott. 2000. «The rave: Spiritual healing in modern western subcultures». *Anthropological Quarterly* 73(1): 35-49.

Κυριακόπουλος, Λέανδρος. 2020α. «'Berlin is the new Athens': Νεωτερισμός και αναγνώριση στην ηλεκτρονική χορευτική μουσική σκηνή της Αθήνας της κρίσης». Στο *Μουσικές Κοινότητες στην Ελλάδα του 21ου αιώνα: Εθνογραφικές Ματιές και Ακροάσεις*, 434-459. Αθήνα: Πεδίο.

Κυριακόπουλος, Λέανδρος. 2020β. *Αναπαραστάσεις του Ανοίκειου: Νομαδισμός και Αισθητική στην Ρέιβ ψυχεδελική Σκηνή*. Αθήνα: Νήσος.

Λαλιώτη, Βασιλική. 2021. «Επιτέλεση και (μετα)ψηφιακές οντολογίες: ένα σχόλιο από τη σκοπιά της ανθρωπολογίας». *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 157: 89-125.

Luckman, Susan. 1999. «'Sorted'?: Mapping the regulation of dance parties in Australia». Στο *Changing Sounds: New Directions & Configurations in Popular Music*, 220-223. Σύδνεϋ: Faculty of Humanities & Social Sciences, University of Technology Sydney.

Luckman, Susan. 2001. «'What are they raving on about?': Temporary Autonomous Zones and Reclaiming the Streets». *Perfect Beat* 5(2): 49-68.

Luckman, Susan. 2003. «Going bush and finding one's 'tribe': Raving, escape and the bush doof». *Continuum* 17(3): 315-330.

Magee, Wendy (επιμ.). 2014. *Music Technology in Therapeutic and Health Settings*. Λονδίνο και Φιλαδέλφεια: Jessica Kingsley Publishers.

McLuhan, Marshall. 1994. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Κέιμπτριτζ: The MIT Press.

McLuhan, Marshall. 2004. «Virtual and acoustic space». Στο *Audio Culture: Readings in Modern Music*, 67-72. Νέα Υόρκη: Continuum.

McRobbie, Angela, και Thornton, L. Sarah. 1995. «Rethinking 'moral panic' for multi-mediated social worlds». *The British Journal of Sociology* 46(4): 559-574.

Μπιλάλης, Μήτσος. 2015. «Ιο-πολιτική και ιστορική κουλτούρα». Στο *Η Δημόσια Ιστορία στην Ελλάδα: Χρήσεις και Καταχρήσεις της Ιστορίας*, 65-82. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

Pope, Richard. 2011. «Hooked on an affect: Detroit Techno and dystopian digital culture». *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture* 2(1): 24-44.

Redhead, Steve. 1993. «The Politics of Ecstasy». Στο *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*. Όλντερσοτ: Ashgate Publishing.

Rietveld, Hillegonda. 1993. «Living the dream». Στο *Rave Off: Politics and Deviance in Contemporary Youth Culture*, 41-78. Όλντερσοτ: Ashgate Publishing.

Rietveld, Hillegonda. 2004. «'Ephemeral spirit': Sacrificial cyborg and communal soul». Στο *Rave, Culture and Religion*, 45-60. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.

Reynolds, Simon. 1999. *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*. Νέα Υόρκη: Routledge.

Rief, Silvia. 2009. *Club Cultures: Boundaries, Identities and Otherness*. Νέα Υόρκη: Routledge.

Ritzer, George και Jurgenson, Nathan. 2010. «Production, consumption, prosumption: The nature of capitalism in the age of the digital 'prosumer'». *Journal of Consumer Culture*, 10(1): 13-36.

Scott, Michael. 2012. «Cultural entrepreneurs, cultural entrepreneurship: Music producers mobilising and converting Bourdieu's alternative capitals». *Poetics* 40: 237-255.

Shapiro, Peter. 2000. *Modulations- A History of Electronic Music: Throbbing Words on Sound*. Νέα Υόρκη: Caipirinha Productions.

Srnicek, Nick. 2016. *Platform Capitalism*. Κέιμπριτζ και Μάλντεν: Polity Press.

St. John, Graham. 2001α. «Doof! Australian post-rave culture». Στο *FreeNRG: Notes from the Edge of the Dancefloor*, 9-36. Μελβούρνη: Common Ground.

St. John, Graham. 2001β. «Techno terra-ism: Feral systems and sound futures». Στο *FreeNRG: Notes from the Edge of the Dancefloor*, 109-130. Μελβούρνη: Common Ground.

Sterne, Jonathan και Tara Rogers. 2011. «The poetics of signal processing». *Differences* 22(2-3): 31-53.

Strachan, Robert. 2017. *Sonic Technologies: Popular Music, Digital Culture and the Creative Process*. Νέα Υόρκη: Bloomsbury Publishing.

Taylor, D. Timothy. 2001. *Strange Sounds: Music, Technology and Culture*. Νέα Υόρκη: Routledge.

Tepper, J. Steven. 2009. «Stop the beat: Quiet regulation and cultural conflict». *Sociological Forum* 24(2): 276-306.

Velden, Job van der και Erik Hitters. 2015. «The distinctiveness of Electronic Dance Music: Challenging mainstream routines and structures in the music industries». *International Journal of Music Business Research* 5(1): 59-84.