ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

Αυτόματον: Περιοδικό Ψηφιακών Μέσων και Πολιτισμού

Τόμ. 1, Αρ. 2 (2021)

Χώροι από Ήχο - Χρόνοι της Τεχνικής

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

Πέτρος Πετρίδης, Αλέξανδρος Αφουξενίδης, Μιχάλης Πέτρου, Κάρολος Καβουλάκος

doi: 10.12681/automaton.29882

Copyright © 2022, Πέτρος Πετρίδης, Αλέξανδρος Αφουξενίδης, Μιχάλης Πέτρου, Κάρολος Καβουλάκος

Άδεια χρήσης Creative Commons Αναφορά 4.0.

Βιβλιογραφική αναφορά:

Πετρίδης Π., Αφουξενίδης Α. ., Πέτρου Μ., & Καβουλάκος Κ. (2022). Μουσική, πολιτική και νοσταλγία: Η Fashwave ως μιντιακή τακτική της ακροδεξιάς. *Αυτόματον: Περιοδικό Ψηφιακών Μέσων και Πολιτισμού*, *1*(2), 137–160. https://doi.org/10.12681/automaton.29882

AYT
OMA
TON
1(2): 137-160

Μουσική, πολιτική και νοσταλγία: Η Fashwave ως μιντιακή τακτική της ακροδεξιάς[1]

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

Περίληψη

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

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

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

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

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

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

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

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

Abstract

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

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

* Assistant Professor, Department of Social Anthropology, Panteion University, petros.pe tri dis@gmail.com.

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

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

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

Εισαγωγή

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

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

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

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

Σε αυτό το σημείο πρέπει να γίνουν δύο παρατηρήσεις. Πρώτον, τα εν λόγω μικροείδη, δεν συγκροτούνται αποκλειστικά σε σχέση με τον ήχο και τη μουσική. Αναφερθήκαμε σε μουσικούς πολιτισμούς και όχι σε μουσική γιατί το σημείο εστίασης του κειμένου είναι οι πολιτισμοί, τα δίκτυα και οι κοινότητες[2] που παράγονται τόσο αναφορικά με τη μουσική, όσο και σε σχέση με τους λόγους, τις επιτελέσεις και τις οπτικές αναπαραστάσεις που είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τη μουσική. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, δηλαδή, η εικόνα (φωτογραφίες, βίντεο, ενίοτε gifs), διαδραματίζει εξαιρετικά σημαντικό ρόλο στους κόλπους αυτών των μουσικών πολιτισμών. Άλλωστε, έτσι προκύπτει και το επίθημα «κύμα» (wave) που υποδεικνύει ότι γίνονται αντιληπτές και ερμηνεύονται ως ευρύτερες αισθητικές τάσεις.

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

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

Fashwave και οπτικοακουστική αισθητική

Κοιτίδα των εν λόγω μικροειδών αποτελούν δύο προγενέστερα μουσικά μικροείδη, η Vaporwave και η Synthwave. Η πρώτη αναδύθηκε και άκμασε στις αρχές της δεκαετίας του 2010 σε διάφορα κοινωνικά δίκτυα όπως το Tumblr, το 4chan και το Bandcamp, ενώ σήμερα είναι πρωτίστως προσβάσιμη μέσω του YouTube. Η Vaporwave βασίζεται στη χρήση σαμπλ από μουσικά είδη των δεκαετιών του 1980 και 1990, απαλής τζαζ, ποπ κομματιών, στοιχεία της Muzak[3] και από μουσική διαφημίσεων – δηλαδή από είδη ορχηστρικής μουσικής υπόκρουσης που χαρακτηρίζονται από επανάληψη και πολύ απλές ενορχηστρώσεις. Χαρακτηριστική τεχνική είναι η επιβράδυνση αυτών των σαμπλ (pitch sift down) και η εντατική χρήση των εφέ reverb, echo και delay (Whelan & Nowak 2018: 453, Strachan 2017: 146). Για τον Βιλ (Veal), «η αίσθηση της ηχούς είναι στενά συνδεδεμένη με τη γνωσιακή λειτουργία της μνήμης και την ανάκληση του χρονολογικού παρελθόντος, ενώ ταυτόχρονα ανακαλεί την απεραντοσύνη του απώτερου χώρου κι έτσι (μέσω συνειρμών) του χρονολογικού μας μέλλοντος» (Veal, αναφέρεται στο Strachan 2017: 146). Η εντατική χρήση του εφέ chorus προσομοιώνει ηχητικά εφέ τεχνολογικών δυσλειτουργιών από μέσα όπως το VHS και η μαγνητική κασέτα ήχου, που υπό κανονικές συνθήκες αποκτώνται από την παλαίωση και την εντατική χρήση (Strachan ό.π.). Σε οπτικό επίπεδο χρησιμοποιούνται συνήθως εικόνες με παστέλ χρώματα, γραφικά της πρώιμης εικονογραφίας του διαδικτύου και των ηλεκτρονικών υπολογιστών (γνωστά σύμβολα του 1990 όπως λογότυπα των Windows της εποχής), glitch εφέ, νυχτερινά αστικά τοπία και άδεια εμπορικά κέντρα, παραπέμποντας σημειωτικά σε κυρίαρχες αναφορές της δεκαετίας του 1980 και του 1990.

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

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

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

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

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

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

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

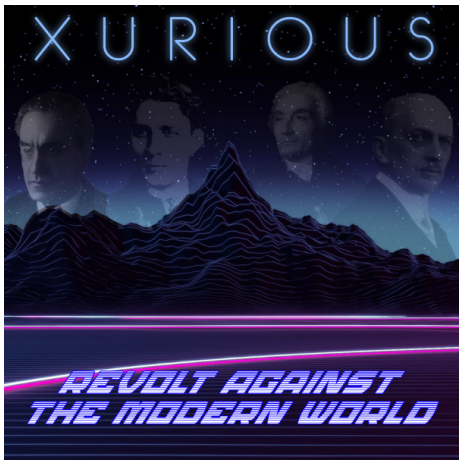
Μουσικά, η Fashwave αποτελείται κυρίως από ορχηστρικά κομμάτια. Η απουσία στίχων καθιστά δύσκολη έως και αδύνατη τη διάκρισή της από τα προηγούμενα μικροείδη, ενώ η χρήση των συνθεσάιζερ τεχνικά την φέρνει πιο κοντά στη Synthwave. Η διασαφήνιση ότι πρόκειται για Fashwave μουσική προέρχεται περισσότερο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

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

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

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της πρακτικής αποτελεί ο Perturbator. Αν και ο συγκεκριμένος μουσικός δραστηριοποιείται στη Synthwave με πηγές έμπνευσης το κυβερνοπανκ και τα ιαπωνικά anime και δεν συνδέεται με νεοναζιστικές ομάδες ή νεοφασιστικές ιδεολογίες, πολλά κομμάτια του αναρτώνται στο YouTube με τη σήμανση Fashwave. Λόγω αυτού, ορισμένα ειδησεογραφικά μέσα, όπως οι New York Times,[5] έχουν αφήσει αιχμές για πιθανή του σύνδεση με ναζιστικές ιδέες, γεγονός που ο ίδιος έχει αρνηθεί σε συνεντεύξεις[6] όπως και σε κάποια tweet του.[7] Παρομοίως, πολλοί ιδεολογικά προσανατολισμένοι θιασώτες δημιουργούν μουσικές λίστες που «ταγκάρουν» ως Fashwave, περιλαμβάνοντας κομμάτια τα οποία τόσο σε επίπεδο αισθητικής του ήχου, όσο και αναφορικά με τις πολιτικές πεποιθήσεις των δημιουργών τους δεν σχετίζονται με αυτήν. Αν και η Fashwave δεν βασίζεται πρωτίστως στο «sampling», πολλοί φαν, ειδικά από άλλες χώρες πέραν των ΗΠΑ, δημιουργούν δικά τους κομμάτια χρησιμοποιώντας ήδη υπάρχοντα και προσθέτοντας σαμπλ από ομιλίες ηγετών του εθνικισμού (όπως ήχους από βηματισμούς στρατιών, ομιλίες του Χίτλερ, του Μουσολίνι, του δικτάτορα Παπαδόπουλου). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι σε επεισόδιο της διαδικτυακής εκπομπής «Red Ice TV» – βασικό ειδησεογραφικό μέσο της alt-right – που έφερε τον τίτλο «Freak-out Over Fashwave & Art With Traditional Beauty Embraced by the Right», οι δύο παρουσιαστές αναιρούσαν κριτικές που έχει δεχθεί η Fashwave, παρουσιάζοντας τη σχετική της εικονογραφία επενδυμένη μουσικά με το «Cornfield Chase» του Hans Zimmer, από το σάουντρακ της ταινίας Interstellar. Δηλαδή, η Fashwave αναδύεται μέσα από μία συνθήκη πολυτροπικότητας, στην οποία οι οπτικές αναπαραστάσεις και το γραπτό κείμενο (σήμανση, τίτλοι κομματιών) είναι αυτά που τελικά επι-σημαίνουν το είδος και τον πολιτικό προσανατολισμό της μουσικής.

Στα κατεξοχήν Fashwave κομμάτια, ο νοσταλγικός, μελαγχολικός και ενίοτε επικός ήχος συνοδεύεται από σχετικά οπτικά αισθητικά στοιχεία όπως αρχαιοελληνικά και ρωμαϊκά αγάλματα θεών και ηρώων (στη συντριπτική τους πλειοψηφία οι χαρακτήρες είναι αρσενικοί), μοναχικούς χαρακτήρες σε περιπλανήσεις εσωτερικής αναζήτησης, πολεμικές αναφορές και στρατιώτες (Ρωμαϊκές Λεγεώνες ή και σύγχρονοι στρατοί), αναφορές για την αξία της ταυτότητας, της παράδοσης και του ανδρισμού, για την παρακμή του δυτικού πολιτισμού, για την ανάγκη υπεράσπισης της Ευρώπης από την απειλή του εξισλαμισμού. Τα παραπάνω συντίθενται με νέον χρώματα, με grid που παραπέμπουν σε ταινίες επιστημονικής φαντασίας του 1980, με παραμορφωτικά εφέ που προσομοιώνουν την εικόνα των VHS βιντεοκασετών[8]. Το παρελθόν αναδύεται μέσα από τη σύνθεση της αναπαράστασης ενός κλασικού ή/και επικού παρελθόντος με αναφορές σε φανταστικά αλλά και ιστορικά πρόσωπα και της αναπαράστασης του *παρελθόντος των ίδιων των δημιουργών*, παράγοντας νοσταλγία τόσο για αυτά που έχουν ζήσει και έχουν απωλέσει όσο και για εκείνα που ποτέ δεν βίωσαν και, συνεπώς, δεν απώλεσαν αλλά διατηρούν ως αξία για ένα επερχόμενο μέλλον με αναφορές σε ένα κλασικό (λαμπρό) παρελθόν (βλ. Appadurai 2014: 116).



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

Τα αγάλματα στην εικονογραφία της Fashwave, αποτελούν ακέραιο δάνειο από τη Vaporwave. Το αρχαιοελληνικό άγαλμα του θεού Ήλιου[9] είχε χρησιμοποιηθεί από τη δημιουργό «Macintosh Plus» στο άλμπουμ «Floral Shoppe», πιθανότατα ως μια ειρωνική σύνθεση της υψηλής τέχνης με τη μαζική ποπ κουλτούρα. Στο

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

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

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

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

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

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

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

Fashwave και νοσταλγία

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Συναισθηματικές οικονομίες ή αντί επιλόγου

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

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

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

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

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

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

Σημειώσεις

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

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

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

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

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

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

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

8. Βλ. το σχετικό υλικό που παρατίθεται στον ιστότοπο του ερευνητικού προγράμματος https://farsocmed.weebly.com/fashwave.html

9. Για παράδειγμα σε αυτό https://www.youtube.com/watch?v=9ukKXQLNbxA το βίντεο με τίτλο Ｐａｐａｄｏｐｏｕｌｏｓ ｗａｖｅ (διατηρώ τη γραμματοσειρά) υπάρχει γραμμένη στα Ιαπωνικά η φράση ギリシャ軍ギ裁, που στο Google Translation μεταφράζεται ως «Ελληνική στρατιωτική δικτατορία». Σε αυτό το Trumpwave κομμάτι https://www.youtube.com/watch?v=0ZsD82-Hlp8 ένας από τους χρήστες στα σχόλια υποστηρίζει ότι οι Ιαπωνικές λέξεις και φράσεις που σε αυτή την περίπτωση είναι ενσωματωμένες στο βίντεο σημαίνουν «"President Trump, the most handsome President is schoolgirl's ideal man" και "Really big!"». Η αισθητική της γραφής είναι, επίσης, σημαντική. Μεγάλα κενά ανάμεσα στα γράμματα και εσκεμμένα ορθογραφικά λάθη (το όνομα του Cybernazi πλέον παρατίθεται ως C Y B E R N Δ Z I και η Fashwave ενίοτε παρατίθεται ως FΔ HWΔ\/E) δεν αποσκοπούν μόνο σε μια στιλιστική παραπομπή σε ρουνική γραφή, αλλά και στην προσπάθεια αποφυγής αλγοριθμικού εντοπισμού για ρητορική μίσους ή άλλου σχετικού περιεχομένου. Για τους ίδιους λόγους συχνή είναι και η χρήση emoji (π.χ. δύο κεραυνοί σε γραφικά, αντί για SS).

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

Αναφορές

Ahmed, Sarah, 2018. «Συν-αισθηματικές οικονομίες». Στο *Το Συν-αίσθημα στο Πολιτικό: Υποκειμενικότητες, Εξουσίες και Ανισότητες στο Σύγχρονο Κόσμο*, 129-166. Αθήνα: Νήσος

Appadurai, Arjun. 2014. Νεωτερικότητα χωρίς σύνορα: Πολιτισμικές διαστάσεις της παγκοσμιοποίησης. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Azuma, Hiroki. 2001. Otaku: Japan's Database Animals. Μινεάπολη & Λονδίνο: University of Minneapolis Press.

Bauman, Zygmunt. 2017. Retrotopia. Κέιμπριτζ & Μάλντεν: Polity Press.

Boym, Svetlana. 2001. The Future of Nostalgia. Νέα Υόρκη: Basic Books.

Fisher, Mark. 2009. Capitalist Realism: Is There no Alternative? Γουίντσεστερ & Ουάσιγκτον: Zero Books.

Fisher, Mark. 2012. «What Is Hauntology?». Film Quarterly 66(1), 16-24.

Fisher, Mark. 2014. Ghosts of my Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures. Γουίντσεστερ & Ουάσιγκτον: Zero Books.

Galloway, R., Alexander. 2012. The Interface Effect. Κέιμπριτζ & Μάλντεν: Polity Press.

Glitsos, Laura. 2017. «Vaporwave, or music optimized for abandoned malls». Popular Music 37(1), 100-118.

Huyssen, Andreas. 2000. «Present Pasts: Media, Politics, Amnesia». Public Culture 12(1): 21-38.

Jameson, Fredric. 1991. Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Verso.

Jenkins Henry. 2007. «The future of fandom». Στο *Fandom: Identities and communities in a mediated world*, 357-574. Νέα Υόρκη: New York University Press.

Jenkins, Henry. 1992. Textual poachers: Television fans and participatory culture. Νέα Υόρκη: Routledge.

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