

**ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ**

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ»**

ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟ ΕΤΟΣ : 2015 – 2016

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή:

Παναγιώτης Γέρος (Επιβλέπων)

Λεωνίδας Οικονόμου (Μέλος)

Αλίκη Αγγελίδου (Μέλος)

Το “Do It Yourself” ως Πολιτισμικό Φαινόμενο.

*Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις της DIY Μουσικής Πρακτικής και Κουλτούρας στην Αθηναϊκή
Μητρόπολη.*

Δημήτρης Ροσολάτος

Ιούνιος 2016

Πίνακας Περιεχομένων

Εισαγωγή.....	3
1 Οι Κουλτούρες Πίσω από το DIY	10
1.1 Μια Προσπάθεια Ορισμού του DIY.....	10
1.2 Υποκουλτούρες, Σκηνές, Διαδρομές.....	12
1.3 Οι DIY Μουσικές Διαδρομές στον Αστικό Χώρο.....	18
2 Το DIY ως Κοινωνικοπολιτικό Φαινόμενο.....	21
2.1 Πολιτικές Προσεγγίσεις.....	21
2.2 Οικονομικές Προσεγγίσεις.....	24
3 Το DIY ως Πρακτική Τέχνης και Επιτελεστικότητα.....	36
3.1 Η Διάδοση της Της Τεχνογνωσίας και της Τεχνολογίας.....	36
3.2 Ήχος και Ριζοσπαστική Τέχνη	38
3.3 Η Σημασία της DIY Πρακτικής και Επιτελεστικότητας στην Κατασκευή Μουσικών και Πολιτισμικών Ταυτοτήτων.....	42
Επίλογος.....	46
Βιβλιογραφία.....	51

Ήταν λίγο πριν την έλευση του 2013 όταν κολλημένος στην κίνηση σε κεντρικό δρόμο της Αθήνας άκουσα στο ραδιόφωνο για την εκκένωση της κατάληψης Villa Amalias, ενός από τα πλέον γνωστά στέκια Do It Yourself (DIY στο εξής) συναυλιών. Ο υπουργός Δημόσιας Τάξης της τότε συγκυβέρνησης ΝΔ-ΠΑΣΟΚ-ΔΗΜΑΡ χαρακτήρισε το χώρο αυτό ως «εργαστήριο ανομίας» λέγοντας: «το μήνυμά μας είναι σαφές [...] η νομιμότητα θα αποκατασταθεί οπουδήποτε και εάν αυτή παραβιάζεται».¹ Η τότε αντιπολίτευση του ΣΥΡΙΖΑ αντίθετα υποστήριζε ότι πρόκειται περί «ενός κοινωνικού και πολιτιστικού κέντρου, που εδώ και 22 χρόνια λειτουργεί χωρίς κερδοσκοπικά κριτήρια».² Αλλάζοντας σταθμό έπεσα επάνω σε μια διαφήμιση σχετικά με «DIY κοσμήματα», τα οποία πωλούνταν σε πολύ προσιτές τιμές, ενώ επιστρέφοντας σπίτι και ψάχνοντας στο διαδίκτυο σχετικά με τον όρο DIY, ανακάλυψα τη σελίδα *Do It Yourself Musician*, στην οποία παρέχονταν (δωρεάν) συμβουλές σχετικά με ιδιοκατασκευές μουσικών οργάνων και τεχνολογιών ηχητικού εξοπλισμού.³ Πρόσφατα, και ενώ ήδη είχα αρχίσει να γράφω την εργασία μου, διάβασα ένα άρθρο σε μια ενημερωτική ιστοσελίδα με τίτλο: «Πασχαλινά αυγά: Μια πανεύκολη DIY κατασκευή για το τραπέζι σου!».⁴

Μια σειρά ερωτημάτων προκύπτει από τα παραπάνω. Εντέλει υπάρχει άλλος τρόπος (μη DIY) να βάψεις πασχαλινά αυγά; Ποια είναι η σχέση του DIY με το κέρδος, την τεχνολογία, το διαδίκτυο, τη διάδοση της τεχνογνωσίας, τη μουσική; Ποιος είναι ο ρόλος του DIY στην κατασκευή κοινωνικών, πολιτιστικών και πολιτισμικών αντιλήψεων; Πρόκειται για μια έκνομη πρακτική ή για μια διαφορετική ηθική και δικαιοσύνη κουλτούρα; Στις παραπάνω ερωτήσεις και σε επιμέρους που θα προκύψουν θα επιχειρήσω να απαντήσω στην εργασία μου. Στοχεύοντας στη μελέτη μουσικών DIY εγχειρημάτων στην Αθήνα, μέσα από την αντίστοιχη εθνογραφική επιτόπια έρευνα που πραγματοποίησα τον τελευταίο χρόνο, θα επιχειρήσω να δω «τι

¹ <http://www.protothema.gr/greece/article/244996/asyllhpta-eyrhmata-apo-gklomp-mexri-narkotika-sth-vila-amalia/>

² <http://www.tovima.gr/politics/article/?aid=491308>

³ <https://www.youtube.com/user/DoItYourselfMusician>

⁴ <http://www.newsit.gr/lifestyle/Pasxalina-ayga-Mia-paneykoli-DIY-kataskeyi-gia-to-trapezi-soy/602220>

είναι αυτό που κάνουν τα μέλη» αυτών των εγχειρημάτων και «γιατί το κάνουν με αυτό τον ιδιαίτερο τρόπο» (Πανόπουλος 2005: 17). Με άλλα λόγια, το ζητούμενο είναι να δώ μέσα από τις εκφάνσεις τέτοιων πρακτικών τη δυνατότητα και τον τρόπο σύνθεσης, δημιουργίας και παραγωγής ενός εναλλακτικού πολιτισμού, στα πλαίσια ενός ευρύτερου, κυρίαρχου πολιτισμικού παραδείγματος, εν προκειμένω της εμπορευματοποιημένης, καπιταλιστικής μουσικής παραγωγής και πρακτικής.

Επέλεξα να εμπλακώ σε αυτή την αναζήτηση με γνώμονα ότι ζω και εργάζομαι ως ηχολήπτης στο πλέγμα της αθηναϊκής μητρόπολης, γεγονός που κατά το παρελθόν με έχει φέρει σε επαφή με τα εγχειρήματα που μελετώ, επομένως θεώρησα ότι υπάρχει – μεθοδολογικά - το πρόσφορο έδαφος για τη σχετική επιτόπια έρευνα, με συμμετοχική παρατήρηση, με συλλογή προσωπικών μαρτυριών, ενδεχομένως με καταγραφή αυτοβιογραφικών στοιχείων, με τη χρήση αρχειακού υλικού από το σχετικό DIY τύπο. Επέλεξα με άλλα λόγια να πραγματοποιήσω την εν λόγω έρευνα για λόγους που σχετίζονται με τη μεθοδολογία της «ανθρωπολογίας οίκου»· θεώρησα ότι η εγγύτητα που έχω στα εν λόγω εγχειρήματα και η δυνατότητα πρόσβασης σε ένα πλαίσιο το οποίο νομίζω ότι αντιλαμβάνομαι πολιτισμικά, γλωσσικά και βιωματικά με όρους συμ-πάθειας (empathy), θα με βοηθήσει να κατανοήσω καλύτερα τυχόν «δυσανάγνωστα» πολιτισμικά σημαινόμενα (Γκέφου-Μαδιανού, 2011: 391-2). Σκοπός είναι να αναδείξω ακριβώς αυτές τις «κρυμμένες» λεπτομέρειες που δίνουν υπόσταση σε τέτοιου είδους κουλτούρες, ακολουθώντας τη λογική του David Graeber: «η εθνογραφία αφορά την απόσπαση της κρυμμένης συμβολικής, ηθικής ή και πραγματιστικής λογικής που αποτελούν τη βάση συγκεκριμένων μορφών κοινωνικής δράσης· πώς οι συνήθειες και οι δράσεις των ανθρώπων έχουν νόημα που και οι ίδιοι δεν έχουν αντιληφθεί πλήρως» (Graeber, 2012: 16-7).

Οι Βιογραφίες και οι Κοινότητες στον Αστικό Χώρο

Το γεγονός ότι είχα εκ των πρότερων έρθει σε επαφή με αντίστοιχα εγχειρήματα συνέτεινε στη συνειδητοποίηση ότι η ταυτότητά μου υπήρξε αρκετά ρευστή κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου, με αποτέλεσμα να μην έχω μια σαφή υποκειμενικότητα. Έτσι, «απομακρύνθηκα» για ένα χρονικό διάστημα, προκειμένου να «αποδεσμευτώ διανοητικά» και να κρατήσω μια λεπτή ισορροπία, εφόσον έπρεπε συγχρόνως να διεξάγω έρευνα «από τα μέσα», αλλά και να αποστασιοποιούμαι, εξετάζοντας τα ευρήματα «πιο αντικειμενικά» (Γκέφου-Μαδιανού, 2011: 395, 402-3). Ωστόσο, η

οπτική μου, αλλά και η κριτική προσέγγισή μου σχετικά με τα εν λόγω εγχειρήματα, σε αρκετές περιπτώσεις φαίνεται ότι ταυτιζόταν με αυτή των συνομιλητών μου.

Κάνοντας εθνογραφία στην πόλη προέκυψε η αμφισημία της έννοιας του χώρου και των αντίστοιχων κοινοτήτων: με το να παίρνεις ως δεδομένο ότι προϋπάρχει μια σχηματισμένη, «αυτόνομη κοινότητα» υπό μελέτη, χάνεις την ικανότητα να μελετήσεις τις διαδικασίες κατασκευής αυτής της «κοινότητας» στο χρόνο και στο χώρο, καθώς και τη θέση της σε ένα αλληλοσχετιζόμενο σύστημα δυνάμεων (Gupta & Ferguson, 2006: 76). Αφενός, το γεγονός ότι τέτοιου είδους κουλτούρες εδράζονται σε ένα ευρύτερο πολιτισμικό παράδειγμα, δεν τις κατατάσσει ως ένα υποπροϊόν αυτού του παραδείγματος - ως υποκουλτούρες όπως είθισται να αποκαλούνται - αντίθετα όπως θα δούμε, είναι η διαπραγμάτευσή τους με το ευρύτερο πλαίσιο που τις διαμορφώνει.⁵ Αφετέρου, εφόσον αναφερόμαστε σε μουσικές πρακτικές αντίστοιχων ομάδων, θα δούμε ότι, ιδιαίτερα στα πλαίσια ενός ποικιλόμορφου αστικού περιβάλλοντος, αυτές αναδύονται μέσα σε συγκεκριμένους πολιτισμικούς τόπους – «σκηνές», στις οποίες συναντώνται ετερόκλητα άτομα, καταναλωτικά έθνη, μουσικά είδη και πρακτικές, παρά σε παγιωμένες κοινωνικές κατηγορίες (Bennett & Kahn-Harris, 2004: 13-4).

Παράλληλα, θα προσπαθήσω να αναδείξω τη σημασία επιμέρους παραγόντων στο σχηματισμό τέτοιων κοινοτήτων, όπως αυτόν του διαδικτύου. Στα πλαίσια τέτοιων εικονικών διασυνδέσεων μάλιστα, επανορίζεται τόσο η ίδια η έννοια της κοινότητας όσο και της μεθοδολογίας της επιτόπιας έρευνας και της συμμετοχικής παρατήρησης. Για παράδειγμα, υπήρχαν περιπτώσεις όπου έπρεπε να απευθυνθώ στο διαδίκτυο για να ερευνήσω θέματα που σχετίζονταν με τις προς μελέτη κοινότητες. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το γεγονός ότι κατά τη συγγραφή της εργασίας και ενώ είχα ολοκληρώσει την έρευνά μου, έπεσα επάνω σε μια συζήτηση της ιστοσελίδας Indymedia,⁶ στην οποία μέλη DIY συλλογικοτήτων διαπραγματεύονταν εξόχως σημαντικά ζητήματα που άπτονταν του θέματος της

⁵ Στα αγγλικά είθισται να αναφέρεται ως «DIY Culture». Χρησιμοποιώ εναλλακτικά τους όρους κουλτούρα και πολιτισμός, ως μετάφραση της λέξης culture (βλ. και στο Γκέφου-Μαδιανού, 1999: 39-40), αν και το «κουλτούρες» φαίνεται συχνά πιο δόκιμο, εφόσον δεν μιλάμε για μια ενιαία και συνεκτική λογική.

⁶ Η κουβέντα βρίσκεται εδώ: <https://athens.indymedia.org/post/1557290/>.

εργασίας μου και που αναπόφευκτα με οδήγησαν σε νέες πληροφορίες, σκέψεις και ερμηνείες, κάνοντας «lurking», «παρακολουθώντας» δηλαδή μια εικονική κοινότητα, χωρίς να είναι γνωστή σε αυτήν η παρουσία μου (Αθανασίου, 2004: 67-8).

Σήμερα υπολογίζω ότι υπάρχουν τουλάχιστον 10 «οργανωμένες» DIY μουσικές συλλογικότητες στην Αθήνα, και σίγουρα πολλαπλάσιες πιο «χαλαρές». Η δομή, αλλά και η συνοχή τέτοιων ομάδων αποτέλεσε ένα βασικό κριτήριο επιλογής του ποια ομάδα θα μελετήσω. Έτσι επέλεξα να μελετήσω δυο ομάδες που κάνουν DIY στην Αθήνα, τον «Ηχο», μια οργανωμένη συλλογικότητα που πραγματοποιεί DIY συναυλίες και τους «Free Improvisators» (FI στο εξής), ένα πιο «χαλαρό» σχήμα μουσικών που λειτουργεί με ανάλογες πρακτικές. Συνομίλησα με αρκετά άτομα από την εκάστοτε ομάδα, εστίασα όμως και παρέθεσα στο κείμενο τα λεγόμενα 2-3 ατόμων από την κάθε περίπτωση, των οποίων «ακολούθησα τη βιογραφία» (Marcus, 1995: 109)· επεδίωξα δηλαδή οι συναντήσεις και οι συνομιλίες μας να λάβουν χώρα τόσο στα πλαίσια DIY εγχειρημάτων, όσο και στην «αντίπερα όχθη», αυτή της καθημερινότητας και της εργασιακής βιοπάλης, ένας «δυσμός» που όπως θα φανεί αργότερα, έχει σημασία.

Παράλληλα, προκειμένου να μην «εκπαιδεύσω» τους συνομιλητές μου, να μην τους εκμαιεύσω δηλαδή με κάποιο τρόπο τις απαντήσεις που ενδεχομένως θα επιθυμούσα (Γκέφου-Μαδιανού, 2011: 401), προτίμησα αρχικά να μην υποβάλω συγκεκριμένες ερωτήσεις, αλλά επισημαίνοντας το θέμα της εργασίας μου, να τους αφήσω να απαντήσουν συνειρμικά και αναστοχαστικά, οδηγώντας συχνά σε διάλογο μεταξύ τους/μας. Επειδή ακριβώς τα αποτελέσματα της έρευνάς μου βασίστηκαν σε συμπεράσματα που πρόέκυψαν από πολύωρες συζητήσεις και όχι από διάσπαρτες πληροφορίες, θα προτιμήσω αναφερόμενος στα δρώντα υποκείμενα της μελέτης μου να τα χαρακτηρίζω ως «συνομιλητές», παρά ως «πληροφορητές». Γι' αυτό το λόγο εκτός από τις περιπτώσεις που προσπαθώ να αναπαραστήσω με δικά μου λόγια εικόνες και πρακτικές από την εθνογραφία μου, επέλεξα να δώσω το βήμα στα ίδια τα δρώντα υποκείμενα, παραπέμποντας συχνά αυτολεξεί στα λεγόμενά τους. Αυτό το πεδίο είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον σε σχέση με το αντικείμενο της μελέτης, το DIY. Η Laurel Sutton περιγράφει στην εθνογραφία της πώς μέσα από αντίστοιχες DIY προσπάθειες μέσων κοινωνικής δικτύωσης και ενημέρωσης, αναπαριστώνται ατομικές λέξεις και σκέψεις, για την έκφραση των οποίων είναι υπεύθυνα

αποκλειστικά τα ίδια τα δρώντα υποκείμενα και όχι η αυθεντία των μέσων μαζικής ενημέρωσης (1999: 165).

Αντιστάσεις και Εναλλακτικές Δυνατότητες

Η ίδια η λογική του DIY εναντιώνεται στην «αυθεντία των ειδικών». Σε πολλές περιπτώσεις οι εκάστοτε ειδικοί θεωρείται ότι αποτελούν ένα καίριο παράγοντα των εξουσιαστικών δομών, αποτελώντας τα όργανα μέσα από τα οποία κανονικοποιούνται οι στρατηγικές διακυβέρνησης των πληθυσμών (Sharma & Gupta, 2006: 9). Έτσι, παράλληλα με τα αντιπροσωπευτικά λεγόμενα των δρώντων υποκειμένων, επέλεξα να χρησιμοποιήσω και κάποιες πηγές από αντίστοιχα κείμενα, και DIY περιοδικά, με γνώμονα ότι δεν χρειάζεται όλες οι (γραπτές) πηγές να εμπίπτουν στην «ακαδημαϊκή αυθεντία». Σε πολλές από αυτές τις περιπτώσεις καθίσταται σαφές ότι το περιεχόμενο των πηγών μπορεί να αναδημοσιευτεί ελεύθερα, μόνο όμως για «κινηματικούς» ή για μη εμπορικούς σκοπούς. Σε άλλες περιπτώσεις χρησιμοποίησα τέτοιες πηγές, χωρίς ωστόσο να παραπέμπω σε αυτές, προκειμένου να μην «αποκαλυφθούν» στοιχεία των υπό μελέτη ατόμων ή ομάδων, εφόσον δεν είναι αυτό το ζητούμενο. Τέλος, επέλεξα να μην χρησιμοποιήσω κάποιες πηγές με σημαντικό υλικό, εφόσον οι συγγραφείς τους δεν το επιθυμούσαν.⁷

Μέσα από αυτό το σχήμα εναντίωσης στην αυθεντία και θέλησης να το «κάνεις μόνος σου» αρχίζουν να διαφαίνονται δυο βασικοί λόγοι για τους οποίους, και εκ των οποίων, αναδύονται οι DIY πρακτικές και κουλτούρες, οι οποίοι συχνά αλληλοσυμπληρώνονται: ο πρώτος σχετίζεται με μια (αντι)στάση ενάντια σε ένα κυρίαρχο μοντέλο οργάνωσης, ανταλλαγής, διακίνησης και διασκέδασης που σχετίζεται με την παραγωγή της μουσικής, άλλα και με τον τρόπο ζωής, ενώ ο δεύτερος αναφέρεται τόσο σε λόγους ανάγκης, όσο και σε λόγους που σχετίζονται με την (αυτο)έκφραση, τη δημιουργία κτλ. Με βάση αυτά τα δυο χαρακτηριστικά λοιπόν επέλεξα να προσεγγίσω τις δυο αντίστοιχες ομάδες: ο «Ηχος» φαίνεται να δίνει προτεραιότητα στο να κάνεις DIY για λόγους αντίστασης, ενώ οι «FI» για λόγους που σχετίζονται με την ανεξάρτητη καλλιτεχνική παραγωγή και έκφραση.

⁷ Είναι χαρακτηριστική η «προτροπή» μιας εξ αυτών: «η αναπαραγωγή αυτού του βιβλίου είναι στη διάθεση όλων με κινηματικές προθέσεις, εννοείται δε, πως [αλήτες-ισσες ρουφιάνοι-ες] δημοσιογράφοι, ακαδημαϊκοί, από τους φοιτητάκους έως τους προφεσόρες, και κάθε κατακάθι απολίτικ, καριερίστικο, παρτάκικο να πάει να χορέψει το χορό του Ζαλόγγου».

Επειδή μάλιστα, στις περισσότερες περιπτώσεις, οι εν λόγω συλλογικότητες δραστηριοποιούνται πολιτικά στον αναρχικό/αντιεξουσιαστικό χώρο, και με δεδομένο ότι ο εν λόγω χώρος έχει συχνά στοχοποιηθεί από την αστυνομία και τις εκάστοτε κυβερνήσεις, τα άτομα που συμμετέχουν, ακόμα και εάν δεν εμπλέκονται ενεργά σε πολιτικά ακτιβιστικές ενέργειες, παρά μόνο σε αντίστοιχες «καλλιτεχνικές», έχουν στο πίσω μέρος του μυαλού τους το φόβο ότι μπορεί να στοχοποιηθούν, εν προκειμένω άδικα. Είναι αλήθεια ότι σε κάποιες περιπτώσεις αντιμετώπισα κάποια καχυποψία όσον αφορά το περιεχόμενο της έρευνάς μου. Ακόμα και στις περιπτώσεις όπου οι συνομιλητές μου ήταν φίλοι, ή άτομα με τα οποία είχα αναπτύξει μια σχέση οικειότητας, δεν ήταν ιδιαίτερα πρόθυμοι να μαγνητοφωνηθούν οι συνομιλίες μας. Στις περιπτώσεις μάλιστα όπου δεν γνώριζα καθόλου εκ των προτέρων τους συνομιλητές μου, έπρεπε να έχω τα «διαπιστευτήρια» κάποιου κοινού γνωστού, προκειμένου να έρθω σε επαφή μαζί τους.

Πρακτική και Επιτελεστικότητα

Σε κάποιες περιπτώσεις που θα αναφερθούν παρακάτω συμμετείχα ενεργά ως κομμάτι πλέον του παζλ που μελετούσα: ηχογράφησα μαζί με συνομιλητές μου σε ένα αυτοοργανωμένο στούντιο και βοήθησα να συνδεθεί ο ηχητικός εξοπλισμός σε μια αυτοοργανωμένη συναυλία. Όπως το θέτει και ο Tim Ingold, το ζητούμενο είναι να κάνεις ανθρωπολογία μελετώντας *με* και μαθαίνοντας *από* τη διαδικασία, η οποία εντέλει είναι μετασχηματιστική (transformational), και όχι να κάνεις μια εθνογραφία μελετώντας και μαθαίνοντας *για* κάποιον, κάτι το οποίο είναι απλά καταγραφικό (documentary) (2013: 3). Η διάδραση μεταξύ των ανθρωπολόγων και της υπό μελέτη κοινότητας, είναι ιδιαίτερα χρήσιμη για την Abu-Lughod, προκειμένου να ξεφύγουμε από τις μεγαλόστομες θεωρίες σχετικά με τον πολιτισμό, που αναγάγουν την ανθρωπολογία σε ένα εργαλείο κατασκευής του «άλλου». Ακολουθώντας τη λογική της, προσπάθησα να κάνω μια «εθνογραφία του συγκεκριμένου», να μελετήσω, να καταγράψω και να περιγράψω δηλαδή τις DIY κουλτούρες με τρόπο όχι γενικευτικό και ουδέτερο, αλλά με ένα τρόπο που θα αναδεικνύει το στίγμα της εν λόγω πραγματικότητας (1991: 147-51).

Με γνώμονα τα παραπάνω, στο πρώτο κεφάλαιο θα διερευνήσω τις συσσωματώσεις αυτών των εγχειρημάτων: πώς οργανώνονται, αν και πώς «οριοθετούνται», υπό ποιους όρους και με ποιους τρόπους, σε σχέση και με το

ευρύτερο αστικό περιβάλλον στο οποίο δραστηριοποιούνται. Στο δεύτερο κεφάλαιο θα προσπαθήσω να δώ τη θέση τους και τις πρακτικές τους μέσα στο ευρύτερο πολιτικό και οικονομικό πλαίσιο, δίνοντας έμφαση στις πολιτικοοικονομικές προεκτάσεις αυτού του φαινομένου· πώς και γιατί δημιουργούν, αλλά και πώς αντιλαμβάνονται τις πολιτικές και ανταλλακτικές πρακτικές και ιδέες τους, εν συγκρίσει με το πολιτικό και το καπιταλιστικό σύστημα. Μέσω της διάδρασής μου με τα δρώντα υποκείμενα, επιχείρησα να εντρυφήσω στις DIY μουσικές πρακτικές και επιτελέσεις, λαμβάνοντας υπόψη τον αντίκτυπο που έχει σε αυτές το σύγχρονο μεταβαλλόμενο τεχνολογικό πλαίσιο. Έτσι, στο τρίτο κεφάλαιο, θα εστιάσω στους τρόπους με τους οποίους οι βιωματικοί αναστοχασμοί και η επιτελεστικότητα επηρεάζουν και διαμορφώνουν τα δρώντα υποκείμενα και τη μουσική τους, η οποία και αντίστροφα επηρεάζει και διαμορφώνει τα δρώντα υποκείμενα και τις ταυτότητές τους.

1. ΟΙ ΚΟΥΛΤΟΥΡΕΣ ΠΙΣΩ ΑΠΟ ΤΟ DIY

1.1 Μια Προσπάθεια Ορισμού του DIY

Στα αγγλικά είθισται ο όρος να αναφέρεται ως Do It Yourself ethic. Πρόκειται για την ιδέα σύμφωνα με την οποία μπορείς να κάνεις μόνος σου πράγματα που κανονικά θα λάμβαναν χώρα μέσα στην καπιταλιστική παραγωγή, όπου τα προϊόντα δημιουργούνται για κατανάλωση μέσα σε ένα σύστημα που ευνοεί την αποξένωση και τη μη συμμετοχή. Έτσι, οτιδήποτε από τη μουσική και τα περιοδικά, μέχρι την εκπαίδευση και τη διαμαρτυρία μπορούν να δημιουργηθούν με ένα μη αλλοτριωτικό, αυτο-οργανωμένο και συνειδητά αντικαπιταλιστικό τρόπο. Ενώ τέτοιες παραγωγές λαμβάνουν χώρα κυρίως σε ένα περιορισμένο και τοπικό επίπεδο, είναι σύνηθες να χρησιμοποιούνται εκτενή και συχνά παγκόσμια κοινωνικά δίκτυα για τη διανομή τους. Ενώ το DIY είναι πιο διαδεδομένο σε περιπτώσεις πολιτιστικών και πολιτισμικών παραγωγών, εντούτοις διευρύνεται συνεχώς για να επανοικειοποιηθεί σύνθετες μορφές εργασίας, παραγωγής και αντιστάσεων (Holtzman, Hughes & Van Meter, 2007: 44). Ο George McKay, συγγραφέας και επιμελητής του (μοναδικού απ' όσο γνωρίζω) ακαδημαϊκά προσανατολισμένου συλλογικού τόμου *DIY Culture* θεωρεί το DIY ως μια νεολαιίστικη αντικουλτούρα της δεκαετίας του '90, με ενδιαφέροντα και πρακτικές που σχετίζονται με τη ριζοσπαστικότητα της πολιτικής άμεσης δράσης και των νέων μουσικών ήχων και πειραματισμών (1998: 2).

Αναστοχαζόμενοι τις λέξεις από τις οποίες αποτελείται η φράση Do It Yourself προκύπτουν κάποιες βασικές πτυχές τέτοιων εγχειρημάτων: Το "Do It" έχει μια σαφή και άμεση επίκληση στην πρακτική, το να «κάνεις κάτι» σε κοινωνικό ή πολιτικό επίπεδο. Αυτή η δράση μπορεί να πάρει πολλές μορφές, από το να διοργανώσεις ένα ελεύθερο πάρτι σε ένα δημόσιο χώρο, στο να παράξεις και να διαθέσεις ένα δίσκο μόνος σου (McKay, 1998: 4-5). Το «Yourself» είναι λίγο αμφίσημο εφόσον αναφέρεται σε ατομικές πρακτικές οι οποίες ωστόσο συνήθως γίνονται σε ένα πλαίσιο συλλογικό. Όπως σημειώνει ο McKay (1998: 19-20), συχνά συγχέεται το DIY έθος με το «αυτάρκες» σχήμα του νεοφιλελεύθερου ατομικισμού που αντιπαράβάλλεται με την κοινωνία, ως ένα παράδειγμα ενός «Underground Θατσερισμού». Είναι αλήθεια ότι πολλοί συνομιλητές μου δεν απέκλειαν το ενδεχόμενο και τη δυνατότητα το Do It Yourself να αναφέρεται σε μια ατομική

πρακτική, ωστόσο οι ίδιοι αναφέρονταν σε εγχειρήματα τα οποία ήταν σαφέστατα συλλογικά. Όπως το θέτει και ο McKay, εντέλει μάλλον θα έπρεπε να μιλάμε για Do It Ourselves, παρά για Do It Yourself (1998: 27).

Ιστορικά το DIY ως συνειδητή πρακτική μπορεί να εντοπιστεί στα κινήματα αντικουλτούρας της δεκαετίας του '60 (Καραμπελιάς, 1988: 77-81), ενώ στην Ελλάδα, αν και δεν αυτοχαρακτηρίζονταν ως DIY, υπάρχουν παραδείγματα αντίστοιχων εκδοτικών προσπαθειών μέσα στη δεκαετία του '70 (Ρασσιάς, 1988: 76-7, Χρηστάκης, 2008: 113-20). Στη μουσική ένα πρώιμο παράδειγμα DIY αποτέλεσε το Skiffle, το οποίο αρχικά αποτελούσε ένα μουσικό είδος της Αφρο-αμερικάνικης παραδοσιακής μουσικής, στο οποίο οι μουσικοί προσπαθούσαν να μιμηθούν παραδοσιακά αφρικανικά μουσικά όργανα χρησιμοποιώντας οικοκυρικά εργαλεία (ψαλίδια, κατσαρόλες κτλ.) Στη δεκαετία του '50, ωστόσο, το είδος αυτό γνώρισε ιδιαίτερη άνθηση στην Αγγλία, όπου πλέον λευκοί μουσικοί έπαιζαν μουσική χρησιμοποιώντας αντίστοιχα αντικείμενα ή αυτοσχέδια μουσικά όργανα. Οι τελευταίοι όμως ακολουθούσαν μια συνειδητή (αντι)στάση απέναντι στην παγκόσμια μουσική βιομηχανία που γιγαντωνόταν, προκειμένου να αναδείξουν το γεγονός ότι δεν χρειάζεσαι τα ακριβότερα και τα ποιοτικότερα μηχανήματα ή όργανα για να παίξεις καλή μουσική, αντίθετα μπορείς να χρησιμοποιήσεις δημιουργικά όποιες διαθέσιμες πηγές έχεις (Spencer, 2008: 154-5). Ο ίδιος ο όρος Do It Yourself φαίνεται να πρωτοεμφανίζεται το 1966 σε αγγλικό περιοδικό που αναφερόταν σε αυτό το είδος της μουσικής (McKay, 1998: 1).

Οι Πρώτες DIY Προσπάθειες στον ελλαδικό Χώρο

Οι πρώτες συναυλιακές DIY απόπειρες στην Ελλάδα εμφανίζονται κάπου στις αρχές της δεκαετίας του '80 (Συλλογικό, χ.χ.β.: 6-7, Κολοβός, 2015: 191-3). Ένας πυρήνας περίπου 200-300 ατόμων, οι περισσότεροι εκ των οποίων αποτελούσαν μέλη αναρχικών ομάδων, διοργάνωναν συναυλίες που λάμβαναν χώρα με υποτυπώδη ηχητικό εξοπλισμό κυρίως σε σχολεία και σε πανεπιστημιακούς χώρους ή σε πλατείες και σε καταλήψεις και συχνά συνδέονταν με αιτήματα πολιτικού περιεχομένου. Σύμφωνα με τα λεγόμενα των τότε πρωταγωνιστών, το μουσικό, το στιχουργικό και το στιλιστικό περιεχόμενο της εν λόγω «υποκουλτούρας», προσπαθούσε να δημιουργήσει ένα κοινωνικό φαντασιακό μιας «συγκεκριμένης ετερότητας» με «ψυχή

και ζωντάνια» που εναντιωνόταν στις δομές και τους θεσμούς της εξουσίας και της καπιταλιστικής πραγματικότητας (Συλλογικό, χ.χ.α.: 141-3).

Τα χαρακτηριστικά της DIY κουλτούρας όπως διαμορφώθηκαν στην Ελλάδα διαφαίνονται και σε πιο πρόσφατη μπροσούρα που εκδόθηκε από ένα αυτοοργανωμένο ραδιόφωνο και συνοδεύει ένα cd με D.I.Y. μουσικές παραγωγές: «είναι ο τρόπος να πραγματώνεις τις επιθυμίες σου με τα δικά σου μέσα. Να προωθείς τις ιδέες και την κουλτούρα σου σε όσο το δυνατόν περισσότερους ανθρώπους, χωρίς να κάνεις την έκφρασή σου άλλο ένα εμπορεύσιμο προϊόν, χωρίς να βάζεις φραγμούς στη δημιουργικότητά σου» (Ράδιο Κατάληψη, 2011: 3). Σε αντίστοιχη μπροσούρα που είχε κυκλοφορήσει η ομάδα συναυλιών της κατάληψης Villa Amalias, υποστηρίζει και αιτιολογεί το DIY με δυο λόγους: στο ότι είναι «επιλογή μας» και στο ότι «δεν τους έχουμε ανάγκη»: πρόκειται για «ελεύθερη μουσική έκφραση», εφόσον «ανιχνεύουμε και [...] πειραματιζόμαστε με τον δικό μας πολιτισμό», «είναι μια άποψη, μια εναλλακτική ματιά, μια στάση ζωής που δεν χωράει σε καλούπια, δε δέχεται κανόνες, αντέχει στο χρόνο και πάνω από όλα σταδιακά ωριμάζει μέσω των εμπειριών, ατομικών ή συλλογικών», «για να γίνονται οι ιδέες μας πράξη» και «γιατί δεν θέλουμε [...] να ξεπουλιόμαστε σε μαγαζιά και εταιρείες, και να νοθεύουμε την αυθεντικότητα και τις αλήθειες μας με [...] τα άλλοθι της μουσικής βιομηχανίας που “θέλει να μας χωράει όλους”» (Ράδιο Rvilla, 2002: 1-2).

1.2 Υποκουλτούρες, Σκηνές, Διαδρομές

Από την Υποκουλτούρα στη Σκηνή

Ο Μάρκος και ο Νώντας είναι δυο μέλη DIY χιπ χοπ συγκροτημάτων οι οποίοι μαζί με άλλα τρία άτομα διατηρούν μια συνεταιριστική επιχείρηση καφενείο σε γειτονιά της Αθήνας. Και οι δυο συμφωνούν πάνω κάτω με τους παραπάνω ορισμούς. Όπως λέει και ο Νώντας: «το κάνουμε μόνοι μας, μακριά από αφεντικά, μακριά από χορηγούς, μακριά από μάνατζερ, παίρνουμε τη μουσική και την πράξη πάνω μας». Ο Μάρκος είχε ίσως το πρώτο χιπ χοπ συγκρότημα που ακολούθησε τη λογική DIY κάπου στα τέλη του '90, ενώ συμμετείχε και στην ομάδα συναυλιών της κατάληψης Villa Amalias. Πλέον το σχήμα έχει διαλυθεί, κάνει ωστόσο κάποιες σποραδικές

εμφανίσεις. Ο ίδιος εξακολουθεί να «παρακολουθεί» τη σκηνή και να δραστηριοποιείται πιο πολύ ως «αλληλέγγυος», δηλαδή βοηθά όποτε μπορεί και χρειάζεται. Το σχήμα εκείνο έφτιαξε μια ευρύτερη συλλογικότητα τη «Hir» που αποτελούνταν από επιμέρους σχήματα του ίδιου ύφους που συνδιοργάνωναν συναυλίες. Η εν λόγω συλλογικότητα πλέον έχει διασπαστεί σε επιμέρους συλλογικότητες που ακολουθούν το ίδιο παράδειγμα. Ο Νώντας δραστηριοποιείται και συνεργάζεται με μια από τις συλλογικότητες που προήλθαν από τη «Hir», τον «Ηχο», ενώ διατηρεί αντίστοιχα ένα χιπ χοπ σχήμα. Ο Νώντας ανήκει στην κατηγορία αυτών που «την τρέχουν τη φάση», όπως λέγεται, δηλαδή είναι όχι απλά «αλληλέγγυο» μέλος της συλλογικότητας, αλλά ένα πιο δραστήριο, που επωμίζεται ευθύνες σχετικά με την διεκπεραίωση του εκάστοτε εγχειρήματος. Ωστόσο, είναι σαφές ότι λέγοντας «μέλος», δεν εννοείται κάποια συγκεκριμένη σύμβαση με τη συλλογικότητα. Ο ίδιος τονίζει ότι το συγκρότημά του, «ανήκει και δεν ανήκει» στη DIY χιπ χοπ κοινότητα, δίνοντας μια διάσταση ρευστότητας στις σχέσεις των μελών που την απαρτίζουν. Θεωρεί ωστόσο τον εαυτό του αν όχι μέλος, τουλάχιστον μέρος αυτής της «κοινότητας» εφόσον συμμετέχει ενεργά σε αντίστοιχες δράσεις για πάνω από μια δεκαετία.

Με βάση τα παραπάνω προκύπτουν προφανώς ερωτήματα σχετικά με τον ορισμό τέτοιων συλλογικοτήτων. Είθισται τέτοιου είδους συλλογικότητες να ονομάζονται υποκουλτούρες. Ωστόσο μια τέτοια «οριοθέτηση» προϋποθέτει ότι οι εν λόγω «υποκουλτούρες» ορίζονται ως αντίθεση μιας κυρίαρχης κουλτούρας, κάτι που σαφώς δεν ισχύει. Όπως το θέτουν οι Muggleton και Weinzierl οι σύγχρονες νεανικές κουλτούρες είναι πολύ πιο σύνθετες από την απλή διχοτομία μεταξύ «μονολιθικού mainstream και αντιστεκόμενης υποκουλτούρας» (2003: 7). Ιδιαίτερα η οπτική των θεωρητικών του Πανεπιστημίου του Birmingham έτεινε να συνδέει την υποκουλτούρα με την ταξική καταγωγή των εμπλεκόμενων, κάτι που στην περίπτωση του «Ηχου» δεν είναι εμφανές. Η συλλογικότητα έχει ως σημείο συνάντησης μια κατάληψη σε γειτονιά των Δυτικών Προαστίων, επομένως τα «μέλη» της προέρχονται στην πλειοψηφία τους από τις γύρω περιοχές. Τόσο η κατάληψη, όσο και η συλλογικότητα επιδιώκουν να «παράξουν πολιτικό λόγο», ο οποίος θεμελιώνεται σε αριστερές και αντιεξουσιαστικές θεωρήσεις με σαφές (προλεταριακό) ταξικό πρόσημο, το οποίο για πολλά μέλη αναδύεται από το γεγονός

ότι ζουν σε μια μεριά της πόλης με αντίστοιχη ιστορία και πληθυσμό. Ωστόσο, αφενός δεν μπορεί να υποστηριχτεί ότι όλα τα μέλη της συλλογικότητας έχουν την ίδια ταξική καταγωγή, ενώ αφετέρου δεν μπορεί να εξηγηθεί γιατί άλλα άτομα της γειτονιάς που προέρχονται από την ίδια ταξική δεξαμενή δεν ακολουθούν κατ' ανάγκη την ίδια υποπολιτισμική οδό. Παράλληλα, όπως διαφαίνεται και εδώ, οι θεωρίες για τις υποκουλτούρες δεν μπορούν να είναι κάτι οικουμενικό, αφού συνήθως αναδύονται μέσα σε ένα τοπικό πλαίσιο, με τις αντίστοιχες επιρροές (Bennett & Kahn-Harris, 2004: 8-9). Ο Νώντας για παράδειγμα αναφέρει ότι διαφορετικές DIY ομάδες, σε διαφορετικές πόλεις της Ελλάδας αντιλαμβάνονται και πραγματώνουν διαφορετικά το όλο «concept», γεγονός που οφείλεται (και) στο διαφορετικό κοινωνικό πλαίσιο της εκάστοτε πόλης. Εντέλει, οι υποπολιτισμικές θεωρήσεις τείνουν περισσότερο να «δημιουργούν» παρά να επιβεβαιώνουν κοινότητες (Bennett & Kahn-Harris, 2004: 10).

Για το Νώντα μπορεί να μην υπάρχει μια σαφής DIY κοινότητα, υπάρχει ωστόσο αντίστοιχη «σκηνή» και μάλιστα θεωρεί ότι τα τελευταία χρόνια είναι «πολύ δυνατή», κάτι που όπως υποστηρίζει δεν συμβαίνει σε τέτοιο βαθμό στο εξωτερικό.⁸ Ο ίδιος ορίζοντας την έννοια της σκηνής θεωρεί ότι είναι «πολλά παιδιά, που σκέφτονται [με αυτή τη λογική] το τρέχουν, το στηρίζουν» και συνεργάζονται, αποτελώντας ένα «δίκτυο». Όντως, σε αυτή την περίπτωση ο όρος σκηνή φαίνεται να είναι πιο δόκιμος, εν αντιθέσει με τον όρο υποκουλτούρα, εφόσον μάλιστα εμπίπτει συγχρόνως και στις τρεις «κατηγορίες» σκηνών που διακρίνουν οι Bennett & Peterson: πρόκειται για «τοπική σκηνή», εφόσον σχετίζεται με συσσωματώσεις μουσικών που ενθυλακώνονται σε ένα συγκεκριμένο γεωγραφικό χώρο, για «διατοπική σκηνή», εφόσον αφορά σε περιπτώσεις επικοινωνίας γύρω από ένα διακριτό είδος μουσικής και τρόπου ζωής, και για «εικονική σκηνή», εφόσον άνθρωποι διασκορπισμένοι σε εκτεταμένους φυσικούς χώρους, διαμορφώνουν την αίσθηση της σκηνής μέσω περιοδικών και κυρίως μέσω του διαδικτύου (2004: 6-7). Ο όρος «σκηνή» αρχίζει να χρησιμοποιείται σε ακαδημαϊκό επίπεδο από τη δεκαετία του '90 και ύστερα. Πρόκειται για «άτυπα σύνολα» στα οποία οι ερμηνευτές και το κοινό συναντιούνται σε καθορισμένους χώρους και δημιουργούν μουσική για ιδίαν

⁸ Ιδιαίτερα κατά τους καλοκαιρινούς μήνες, υπολογίζεται ότι μόνο τα σαββατοκύριακα συμβαίνουν τουλάχιστον 10 διαφορετικά DIY δρώμενα μόνο στην Αθήνα.

ευχαρίστηση. Αυτό το μοντέλο θεωρητικά έρχεται στον αντίποδα της πολυεθνικής μουσικής βιομηχανίας, ωστόσο όταν γιγαντώνεται αναπόφευκτα ενσωματώνεται σε αυτήν. Όταν ωστόσο η σκηνή ακολουθεί μια DIY λογική (όπου πρόκειται δηλαδή για πεδία που συμπράττουν μικρές συλλογικότητες, εθελοντές και οπαδοί-«μικροεπιχειρηματίες»), τότε η αντίστοιχη μουσική «βιομηχανία» που δημιουργείται απέχει πολύ από τις εταιρικά βασισμένες μουσικές βιομηχανίες, οι οποίες παράγουν, πουλάνε και διακινούν τη μουσική ως «προϊόν» που απευθύνεται σε εξατομικευμένους «καταναλωτές» (Bennett & Peterson, 2004: 2-5).

Από τη Σκηνή στις Αστικές Διαδρομές

Ο Αντρέας και ο Σωτήρης διατηρούν ένα DIY σχήμα που παίζει αυτοσχεδιαστική τζαζ τους «Free Improvisators» (FI). Συνολικά το σχήμα αριθμεί 11 άτομα, αρκετοί από τους οποίους είναι από το εξωτερικό και οι οποίοι με τη σειρά τους συμμετέχουν σε επιμέρους μπάντες. Ο Αντρέας έχει εργαστεί κατά καιρούς ως επαγγελματίας μουσικός, ενώ ο Σωτήρης είναι επαγγελματίας ηχολήπτης. Οι δυο τους «ανήκουν» σε αυτό που θα αποκαλούσαμε ευρύτερη μουσική σκηνή της DIY τζαζ, ωστόσο ο Αντρέας διαφωνεί με τον όρο σκηνή: για τον ίδιο δεν υπάρχει σκηνή, αντίθετα «υπάρχουν κάποιοι παίχτες», οι οποίοι προερχόμενοι από διαφορετικούς «τόπους», χωρικούς και προσωπικούς, συναντιούνται σε μέρη της πόλης, όπως αυτοοργανωμένα στούντιο και αίθουσες τέχνης και συναυλιών, για να επικοινωνήσουν μουσικά.

Κάποιοι από τους ορισμούς που αναφέρθηκαν παραπάνω, όπως σκηνή, κοινότητα, δίκτυα, κτλ. φαίνεται ότι είναι αρκετά «κλειστοί» για να χαρακτηρίσουν τέτοιου είδους μουσικές συνενυρέσεις (όπως η παραπάνω), κυρίως επειδή αποτυγχάνουν να αναδείξουν τη ρευστότητα και τις καθιερωμένες συμβολικές και εξικές (habitual) πρακτικές που έχουν σημασία για την εκάστοτε ομάδα. Αντίθετα, ιδιαίτερα στα πλαίσια μιας σύγχρονης μεγαλούπολης, όπως τονίζει η Ruth Finnegan, οι μουσικοί φαίνεται να ακολουθούν προσωπικές και συλλογικές καθιερωμένες αστικές διαδρομές (pathways), τόσο πραγματικά (όταν μετακινούνται από τον ένα χώρο μουσικής συνενυρέσης στον άλλο), όσο και φαντασιακά. Αυτό συμβαίνει, για παράδειγμα, όταν συμπράττουν μουσικά με διαφορετικούς μουσικούς και μουσικές, γεγονός που τους επιτρέπει να δουν τον εαυτό τους τόσο ως μέλη μιας «κοινωνίας» που για τους ίδιους έχει σημασία, όσο και πολιτισμικών μορφών που προϋπάρχουν

και διανθίζονται μέσα από τα κανάλια αυτοέκφρασης τα οποία επιλέγει το εκάστοτε δρων υποκείμενο. Πρόκειται για μια «αόρατη δομή», που ενδεχομένως είναι πιο σταθερή από τα προσωπικά δίκτυα που δημιουργούνται στην καθημερινότητα, και η οποία κατασκευάζεται μέσα από τις συνειδητές πρακτικές με τις οποίες τα άτομα επιλέγουν να καθοδηγούν τις ζωές τους (Finnegan, 2007: 304-7).

Όπως και στην περίπτωση του «Ηχου», έτσι και για τους «FI» οι συναντήσεις τους και τα events που διοργανώνουν λαμβάνουν χώρα κυρίως τα σαββατοκύριακα, ιδιαίτερα κατά τους καλοκαιρινούς μήνες. Η Finnegan αναδεικνύει τη σημαντική παράμετρο του χρόνου στη διατήρηση τέτοιων μορφών «κοινότητας». Μπορεί χωρικά οι διαδρομές των δρώντων υποκειμένων να μην είναι σταθερές, οι χρονικές ωστόσο συνευρέσεις τους έχουν μια κανονικότητα, μια κυκλικότητα. Φαίνεται συνεπώς, ότι αυτές οι διαδρομές αποτελούν δομές και τελετουργίες μέσα από τις οποίες οι άνθρωποι ζουν τις ζωές τους, οι οποίες μεταβάλλονται συνέχεια και διαμορφώνονται από τα δρώντα υποκείμενα που συμμετέχουν. Ακόμα και αν κάποια άτομα φύγουν, αυτές παραμένουν για να επαναδιαμορφωθούν. Αντίθετα, δηλαδή, με το στατικό μοντέλο της μεταβίβασης μιας σταθερής παράδοσης από γενιά σε γενιά, αυτές αποτελούν μια ζωντανή παράδοση και αναπόφευκτα -ανάλογα και με τις συνθήκες- μπορεί να χάνονται, να διατηρούνται, να επανανοηματοδοτούνται κτλ. (Finnegan, 2007: 318-20, 325-6).

Η Ανομοιογένεια ως Συνεκτικός Παράγοντας

Όπως διαφαίνεται και στις δυο περιπτώσεις του «Ηχου» και των «FI» η ρευστότητα των ατόμων που απαρτίζουν τέτοιες ομάδες είναι δεδομένη. Όπως το θέτει και ο Νώντας, «σχεδόν ο οποιοσδήποτε μπορεί να συμμετέχει ή να αποχωρεί κατά βούληση από την ομάδα. Λέω σχεδόν διότι η ομάδα αυτή έχει θέσει κάποια ελάχιστα χαρακτηριστικά που πρέπει να είναι κοινά για όλους τους συμμετέχοντες, όπως είναι η σύμπλευση με αντιφασιστικά, αντισεξιστικά και αντιεραρχικά ιδεώδη». Αντίστοιχα για τους FI η σύμπλευση πρέπει να είναι καλλιτεχνική: «πρέπει να μπορούμε να συνεννοηθούμε μουσικά, να είμαστε στο ίδιο μήκος κύματος». Όπως τονίζει όμως ο Νώντας, «άλλο να υπάρχει μια αρχική κοινή ιδέα και άλλο η ομοιογένεια». Μου αναφέρει ένα περιστατικό όπου σε συναυλία με το συγκρότημά του, μια φεμινιστική ομάδα με την οποία θεωρητικά ανήκουν στον ίδιο πολιτικό «κύκλο», μοίραζε φυλλάδια εναντίον του συγκροτήματος, επειδή θεωρούσε ότι

χρησιμοποιούν σεξιστικό λεξιλόγιο στους στίχους τους. Με το παραπάνω παράδειγμα γίνεται σαφής η συνθετότητα των σχέσεων και των ρόλων μέσα σε ένα υποπολιτισμικό περιβάλλον και η ανομοιογένεια που το διακρίνει. Για το Νώντα όμως, κάτι τέτοιο είναι «υγιές», εφόσον η θέληση για ομοιογένεια οδηγεί σε εσωστρέφεια και λογικές «καθαρότητας» και «κλίκας» που δεν αρμόζουν στο συγκεκριμένο χώρο. Αντίθετα όπως το θέτει, το ζητούμενο είναι «να ανοιχτείς στην κοινωνία και να προωθήσεις τέτοιες δομές». Όπως τονίζει η Ρίανο, εντέλει αυτό που ορίζει μια «υποπολιτισμική ταυτότητα» δεν είναι η ομοιότητα, αλλά η διαφορά, όπου επιμέρους μέλη προέρχονται από διαφορετικά κοινωνικά υπόβαθρα αλλά μοιράζονται κοινές αξίες που εκφράζονται μέσω των κοινών συμμετοχών σε ένα συγκεκριμένο «υποπολιτισμό» (2003: 263).

Ο Νώντας ταξιδεύει συχνά σε διάφορες πόλεις της Ελλάδας, προκειμένου να εμφανιστεί ζωντανά σε DIY συναυλίες με το συγκρότημά του. Μου εξηγεί ότι πλέον, με τη βοήθεια του διαδικτύου είναι πολύ εύκολο να «γίνεις γνωστός» σε κόσμο που ακούει αντίστοιχη μουσική και να έρθεις σε επαφή με αντίστοιχες ομάδες εκτός Αθήνας: «ανεβάζοντας» τα κομμάτια σου σε αντίστοιχου ύφους ιστότοπους κοινωνικής δικτύωσης (όπως το <http://www.diymusic.org/>), μπορείς να γίνεις «μέλος» ενός ευρύτερου πραγματικού, αλλά συχνά και εικονικού δικτύου που ασχολείται με τη DIY μουσική. Είναι σαφές ότι σε αυτή την περίπτωση η έννοια της κοινότητας επανακαθορίζεται. Με την ανάδυση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης και της ευρείας χρήσης του διαδικτύου, οι «δεδομένες» κοινωνικές θεωρήσεις σχετικά με τις νεανικές κουλτούρες έχουν γίνει δυσδιάκριτες, αφού αναγνωρίζεται ότι αυτές δεν βασίζονται τόσο στις στενές διαπροσωπικές διαδράσεις που εδράζονται σε ένα ορισμένο φυσικό χώρο, αλλά κυρίως σε εκείνες τις «κοινές ιδέες» που μοιράζονται, εν προκειμένω διαδικτυακά. Αντί λοιπόν να βλέπουμε το διαδίκτυο ως ένα (υπο)πολιτισμικό πλαίσιο, θα ήταν προτιμότερο να το βλέπουμε ως μια πολιτισμική πηγή (resource) που χρησιμοποιείται μέσα σε ένα προϋπάρχον πολιτισμικό πλαίσιο, και λειτουργεί ως μέσο συμμετοχής και/ή διαπραγμάτευσης, αυτού του πλαισίου (Bennett, 2004: 163-165).

Στα πλαίσια του κυβερνοπολιτισμού αναδιαρθρώνονται οι συμβατικές και «πραγματικές» συνιστώσες της ανθρώπινης εμπειρίας, όπως είναι ο τόπος και ο χρόνος. Σε μια τέτοια «φαντασιακή» κυβερνοκοινότητα, η έννοια του τόπου (place)

εξαυλώνεται και γίνεται αυτό που ο Marc Augé αποκαλεί «μη-τόπος». Η έννοια της χωρικότητας όμως δεν χάνεται εξ ολοκλήρου, αφού εδώ προκύπτει καλύτερα η έννοια του «χώρου» (space), όχι ως περιχαρακωμένος πολιτισμός, αλλά ως πολιτισμικές πρακτικές που αλληλοδιασταυρώνονται και επιτελούνται μέσα σε αυτόν. Τέτοιες δυνητικές «κοινότητες», οι οποίες εκ των πραγμάτων διαφοροποιούνται από αυτό που θα λέγαμε συμβατικά «πραγματικές» κοινότητες, προσιδιάζουν ως προς τη σύνθεσή τους σε αυτό που ο Benedict Anderson αποκάλεσε «φαντασιακές κοινότητες», με τη διαφορά ότι το καίριο (τεχνολογικό) προτέρημά τους εδώ δεν είναι ο έντυπος καπιταλισμός, αλλά ο «κυβερνητικός καπιταλισμός» (Αθανασίου, 2004: 55-58, 62-3).

1.3 Οι DIY Μουσικές Διαδρομές στον Αστικό Χώρο

Πόλη, Κοινότητες και Φαντασιακό

Η προσπάθεια να οριστούν τέτοιες ομάδες ως ενιαία και συμπαγή κοινωνικά σύνολα, γίνεται εξόχως πιο δύσκολη στα χωρικά πλαίσια μιας πόλης. Η έννοια του «χώρου» αποτελεί μια κεντρική πηγή προβληματισμού για τη DIY κουλτούρα, με πολλές προεκτάσεις. Για παράδειγμα, είθισται μια κοινή πρακτική τέτοιων εγχειρημάτων να προσβλέπει στην κατασκευή ή/και την επανουκειοποίηση του χώρου, μέσω, για παράδειγμα, της κατάληψης κτηρίων, ή της πραγματοποίησης συναυλιών και πάρτι σε δημόσιους χώρους. Παράλληλα, η συντριπτική πλειοψηφία των συμμετεχόντων σε DIY εγχειρήματα που σχετίζονται με κάποιο πολιτικό στέκι χρησιμοποιεί την έκφραση «αντιεξουσιαστικός χώρος» προκειμένου να αυτοχαρακτηριστεί πολιτικά, γεγονός που - συνειρμικά έστω - έχει και γεωγραφικές προεκτάσεις. Οι «φαντασιακές κοινότητες» του Anderson μπορούν να εφαρμοστούν και στο επίπεδο της πόλης, ως «φαντασιακό περιβάλλον», ενάντια στο πλαίσιο που θέλει την πόλη ως ένα σταθερό, συνεκτικό και περιχαρακωμένο πλαίσιο. Για παράδειγμα οι «χρήστες» της πόλης συνεχώς κατασκευάζουν οι ίδιοι ένα φαντασιακό σχετικά με την πόλη, αλλά και με τον εαυτό τους. Με αυτό τον τρόπο η πόλη αναπαράγεται και επανορίζεται συνεχώς μέσα από τέτοια φαντασιακά και κοινωνικές πρακτικές, ιδιαίτερα αυτές που σχετίζονται με τις τέχνες (Cinar & Bender, 2007: xii). Οι πόλεις ωστόσο επιχειρήθηκε να παρουσιαστούν ως πεδία ενιαίας φαντασιακής

σύλληψης μέσω αντίστοιχων «αστικών παρεμβάσεων» από το κράτος και την αγορά: είτε μέσω της φαντασιακής σύλληψης της πόλης ως πεδίο εμπορευματοποίησης και οικονομικού φιλελευθερισμού, είτε μέσω της προσπάθειας ανάδειξης ενός ενιαίου πλαισίου έκφρασης και κουλτούρας της πόλης, με έμφαση στις τέχνες και τον πολιτισμό, με απώτερο σκοπό τη δημιουργία μιας «κοινοτικής ταυτότητας», την προσπάθεια δηλαδή κατασκευής ενός μοντέλου «πολιτών» στα πλαίσια μιας αστικής δημοκρατίας (Stevenson, 2007: 164-9).

Κουλτούρες και Αντιστάσεις στις Πόλεις

Η Sassen ωστόσο αναδεικνύει το γεγονός ότι όλες οι μεγάλες πόλεις διέπονται από ένα δυισμό, τόσο στο επίπεδο της οικονομικής εξουσίας, όσο και στο επίπεδο της πολιτισμικής αναπαράστασης, σχήμα το οποίο είναι συνήθως και χωρικά ορατό (στο Stevenson, 2007: 155-6). Έτσι, στον αντίποδα της προσπάθειας δημιουργίας ενός ενιαίου φαντασιακού της πόλης, αλλά και εξαιτίας αυτού, βρίσκουμε περιπτώσεις ανάδειξης της διαφορετικότητας όσον αφορά στην αστική εμπειρία. Σε μια περίπτωση ο «Ηχος» πραγματοποίησε ένα πάρτι σε μια υπόγεια διάβαση μιας κεντρικής λεωφόρου της πόλης, σε άλλη περίπτωση μια συναυλία σε μια πλατεία, ενώ πιο συχνά πραγματοποιεί αντίστοιχα δρώμενα σε καταλήψεις κτηρίων, και πολιτικά στέκια, σε αντίστοιχες «δομές» όπως τα χαρακτηρίζουν. Παρακολούθησα μια συναυλία, η οποία πραγματοποιήθηκε σε ένα (περιφραγμένο) γήπεδο μπάσκετ. Συμμετείχαν διάφορα συγκροτήματα χιπ χοπ, κάποια παιδιά έπαιζαν μπάσκετ και κάποια άλλα έκαναν graffiti σε παρακείμενους τοίχους, ενώ μέσω ενός προτζέκτορα προβαλλόταν ένα ντοκιμαντέρ σχετικά με τη χιπ χοπ «κουλτούρα του δρόμου», όπως αυτή αναδύθηκε μέσα από τα γκέτο των αμερικανικών μεγαλουπόλεων, σε μια προσπάθεια «συνταύτισης» των εδώ «αποκλεισμένων» με τις εκεί αντίστοιχες μειονότητες. Δίπλα από την εξέδρα της συναυλίας υπήρχαν πάγκοι με έντυπο υλικό και cd από αντίστοιχες ομάδες και συγκροτήματα, ενώ σε κάποιες γωνιές υπήρχαν παρέες που έκαναν χρήση απαγορευμένων ουσιών.

Σε μπροσούρα που μοιραζόταν στη συναυλία γίνεται αρκετά σαφής η λογική του εγχειρήματος: «Γιατί; Γιατί οι χώροι δεν έχει σημασία σε ποιους ανήκουν. Έχει σημασία ποιοι τους ζουν [...] ποιοι τους χρησιμοποιούν. Όλοι εμείς. Στους «δημόσιους χώρους» το παγκάκι δεν έχει τιμή, δεν πάει με την ώρα. Η μπασκέτα επάνω δεν έχει χορηγό. Επίσης δεν έχει είσοδο για να μπει. Περπατώντας στην πόλη

μπαίνεις σε αυτούς και βγαίνεις, όταν ο περίπατός σου ή η διάθεσή σου σε πάει προς τα εκεί [...]. Δεν περιμένουμε το “κράτος”, “δημάρχους”, ούτε κάποια φιλόδοξη ΜΚΟ, να μας παροτρύνει να πλαισιώσουμε τα πάρκα και τις πλατείες. Μπορούμε και μόνοι μας. Στις πλατείες και στα πάρκα ανασαίνουμε. Δεν μας νοιάζει να τους κατοχυρώσουμε, αλλά να τους ελευθερώσουμε. Από την αποξένωση. Την ερημιά των ζώων μας – την ερημιά των σχέσεών μας. Και μαζί μ’ αυτούς και εμάς... Να πάρουμε πίσω τις πλατείες, τα πάρκα, τη ζωή μας. Να κερδίσουμε χώρους μέσα στη μητρόπολη, που μας θέλει ‘χαμένους’ μέσα της».

Για τη Barker (2009: 157-60) τέτοιες DIY «κουλτούρες δρόμου» είναι ιδιαίτερα επιτυχημένες, επειδή οι συμμετέχοντες δείχνουν τον τρόπο να είσαι αυτάρκης, δημιουργώντας μια τοπική κοινότητα με κοινά αποδεκτά φαντασιακά, όπου οι ταυτότητες και οι πολιτισμικές πρακτικές υπερβαίνουν τα αντίστοιχα συμβατικά σχήματα, ιδιαίτερα αυτά που έχουν διαμορφωθεί από τα οικονομικά και πολιτικά δίκτυα που ακριβώς έχουν αποκλείσει αυτές τις ατομικότητες. Εφόσον τέτοιες συσσωματώσεις είναι αποκλεισμένες, είναι λογικό να συμπεριλάβουν στις τάξεις τους και άτομα ή πρακτικές οι οποίες είναι «αντικοινωνικές» ή και παράνομες. Αυτό το σχήμα λοιπόν εστιάζει πιο πολύ στη δημιουργία και τη δημιουργικότητα εναλλακτικών δικαϊκών, πολιτικών και πολιτισμικών πρακτικών και «αντιπολιτών» (countercitizenship) παρά σε μια φάση φιλελεύθερης δημοκρατίας. Ο Lefebvre αντίστοιχα, θεωρούσε πως οι δημόσιοι χώροι μπορούν να ανακαταληφθούν και να αναδιαμορφωθούν ως τόποι κοινωνικοποίησης και πολιτικής δράσης, με σκοπό την «αστική παρέκκλιση», τον μετασχηματισμό δηλαδή της πόλης σε ένα τόπο όπου αναπαράγονται κοινωνικά και επαναστατικά οι επιθυμίες αυτών που τον ζουν, τον χτίζουν και τον συντηρούν (στο Harvey, 2013: 31-2).

2. ΤΟ DIY ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΟ ΦΑΙΝΟΜΕΝΟ

2.1 Πολιτικές Προσεγγίσεις

Αντιστάσεις-Στάσεις Ζωής

Το «Do It Yourself» μεταφράζεται σε μια στάση ζωής που συμπυκνώνεται στο να παίρνεις πρωτοβουλίες και να μην αναθέτεις σε άλλους ζητήματα που αφορούν τη δική σου ζωή. Όπως το θέτει ο Νώντας: «μην κάθεσαι σπιτάκι σου και τα περιμένεις όλα έτοιμα από το κράτος [...] πάρε τη ζωή στα χέρια σου», «η μουσική είναι όπλο [...] και μέσα από τη μουσική μπορείς να πεις πράγματα που δεν μπορείς να πεις με άλλα μέσα». Ο Νάσος, που συμμετέχει σε μια DIY πανκ μπάντα, θεωρεί το DIY ως μια ανταρσία απέναντι στο υπάρχον, ως ένα εξεγερσιακό φαινόμενο. Ωστόσο, τονίζει ότι, ακόμα και εάν η όλη πρακτική είναι αντιστασιακή, δεν σημαίνει ότι είναι και επαναστατικά ανατρεπτική, εφόσον η εξουσία δεν είναι «οι Βερσαλλίες, για να πάμε να τις καταλάβουμε», αλλά σχέσεις. Τονίζει ότι σχέσεις εξουσίας και εξουσιαστικές λογικές ενυπάρχουν ακόμα και μέσα σε πλαίσια DIY εγχειρημάτων που αυτοαποκαλούνται αντιεξουσιαστικά.

Ο Μάρκος για παράδειγμα τονίζει τους «όρους» υπό τους οποίους κάνεις κάτι έτσι ώστε να θεωρηθεί εξεγερσιακό, εφόσον όσοι συμμετέχουν σε DIY εγχειρήματα δεν το κάνουν κατ' ανάγκη για λόγους αντίστασης: «κάποιος μπορεί για παράδειγμα να σκάει σε DIY φάσεις, απλά επειδή είναι τζάμπα, έχει φτηνές μπύρες και γκόμενες», όπως το θέτει. Για τον ίδιο, αυτό που μετράει είναι ότι «υπάρχουν κάποιοι τρελοί» που θα καταφέρουν να αντισταθούν και να δημιουργήσουν νέες αντίστοιχες δομές. Παλιότερα οι μελέτες σχετικά με τις αντιστάσεις ακολουθούσαν μια δυαδική προσέγγιση: κυριαρχία εναντίον αντίστασης, όπου η κυριαρχία αναφερόταν σε μια σταθερή και θεσμοθετημένη μορφή εξουσίας και η αντίσταση ήταν η οργανωμένη αντίθεση σε αυτήν. Ωστόσο το τι ορίζεται ως αντίσταση και τι όχι παραμένει ζητούμενο. Κάποιοι εστιάζουν στην πρόθεση: εάν δεν υπάρχει δηλαδή μια πρόδηλη και συνειδητή πρόθεση για αντίσταση τότε δεν αποτελεί μια αντιστασιακή πράξη (Ortner, 1995: 175-6).

Από το Πάρτι στη Διαμαρτυρία

Για τον McKay (1998) οι DIY σκηνές αποτελούν μια σύνθεση της διασκέδασης με την αντίσταση· «από το Πάρτι στη Διαμαρτυρία», όπως το θέτει και στον τίτλο του βιβλίου του. Όταν όμως οι κινήσεις αυτές παίρνουν χαρακτηριστικά «οργανωμένου» πολιτικού λόγου, τότε ξεφεύγουν από την έννοια της σκηνής και αποκτούν χαρακτηριστικά κινήματος (1998: 23-4). Τα κινήματα αυτού του είδους αποτελούν αντιστάσεις ενάντια σε μια ηγεμονική αντίληψη σχετικά με τη μουσική παραγωγή, τη διασκέδαση, αλλά και την κοινωνική οργάνωση, που δεν προσβλέπουν στη βελτίωση των συνθηκών διαβίωσης, αλλά προσπαθούν να μεταβάλλουν ριζοσπαστικά την πολιτική και κοινωνική πραγματικότητα και τις καθιερωμένες δομές (Gledhill, 2013: 121-2). Πρόκειται δηλαδή για συμβολικούς αγώνες, που παίρνουν δυο μορφές: αυτή όπου τα υπεξούσια στρώματα προσπαθούν να αναδείξουν την αντίθεσή τους με τις κυρίαρχες αναπαραστάσεις και αυτή όπου τα υπεξούσια στρώματα αναλαμβάνουν να δημιουργήσουν μια νέα αντίληψη και εκτίμηση για την κοινωνική τάξη, που να ανταποκρίνεται πιο πολύ στις οπτικές τους (Bourdieu, 1990: 134-5).

Για παράδειγμα, το DIY εμπλέκεται ενίοτε σε έκνομες πρακτικές. Η έννοια της παρανομίας είναι αναπόφευκτα συνδεδεμένη με τα DIY εγχειρήματα, εφόσον επί παραδείγματι για να πραγματοποιηθούν συναυλίες σε εξωτερικούς δημόσιους χώρους θα πρέπει να κλέψεις ρεύμα από κάποιο καφάο της ΔΕΗ για να ηλεκτροδοτήσεις όλα τα μηχανήματα, ή να έρθεις σε ρήξη με το δήμο ή το κράτος, εφόσον δεν έχεις πάρει την αντίστοιχη άδεια. Αυτό, σε συνδυασμό με τους συχνά επικριτικούς, ευφημιστικούς, ή και υβριστικούς στίχους, που χρησιμοποιούν πολλά DIY συγκροτήματα, εναντίον της εξουσίας, του κράτους, της αστυνομίας κτλ., έχει συχνά οδηγήσει σε αντίστοιχες επιθέσεις. Εδώ λοιπόν πρόκειται μάλλον για ένα σαμποτάζ που εναντιώνεται σε μια ηγεμονική αντίληψη περί γιορτής και διασκέδασης, με ένα κεκαλυμμένο τρόπο, σε ένα - κατά τον James Scott - hidden transcript, σύμφωνα με το οποίο τα υπεξούσια στρώματα κατασκευάζουν δικές τους «υποπολιτικές» (infrapolitics) οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους σε ένα επίπεδο πολιτισμικού αγώνα και πολιτικής έκφρασης που δεν είναι ορατό στην κυριαρχία (1990: 2-4, 183-4). Όντας παράνομο, προσπαθεί να δημιουργήσει χώρους και χρόνους αποκλειστικά από και για τους συμμετέχοντες. Η αμφισβήτηση του μονοπωλίου του κράτους να

διοργανώνει καταναλωτικές «γιορτούλες» και η άρνησή τους να ζητήσουν την κρατική άδεια για να πραγματοποιήσουν τις ανάγκες τους, επανανοηματοδοτεί την πολιτική και την καθημερινή ζωή με όρους που ανταποκρίνονται στις δικές τους επιθυμίες και όνειρα (Holtzman, Hughes & Van Meter, 2007: 50-51). Στην προκειμένη περίπτωση, ο συνδυασμός πολιτικής ανυπακοής και γιορτής στοχεύει στον μετασχηματισμό του εδώ και του τώρα, σε μια – κατά τον Hakim Bey - «προσωρινή αυτόνομη ζώνη» (στο Klein, 2005: 389, 392-3). Συνεπώς, μολονότι οι εκφάνσεις τέτοιων πολιτισμών επηρεάζονται από την κυριαρχία (εφόσον δημιουργούνται ενάντια σε αυτήν), εντούτοις ο σχηματισμός και ο εμπλουτισμός τους γίνεται αποκλειστικά με βάση τις αρχές, τις αξίες, το γούστο, τις ανάγκες κτλ. των αντίστοιχων δρώντων υποκειμένων· αυτοί αποφασίζουν τι είναι αποδεκτό να διαδοθεί και, υπό αυτή την έννοια, κατασκευάζουν νέες πολιτισμικές πρακτικές και σχήματα (Scott, 1990: 157).

DIY Αντιστάσεις και «Αυθεντικότητα»

Σε αυτό το σημείο ωστόσο, πρέπει να είμαστε ιδιαίτερα προσεκτικοί, έτσι ώστε να μην υποπέσουμε σε μια «ρομαντικοποιημένη» αντίληψη σχετικά με τις DIY αντιστάσεις, εφόσον το ζητούμενο δεν είναι να εστιάσουμε στο κατά πόσο τα αντιστεκόμενα υποκείμενα -μπορούν να- αμφισβητούν το υπάρχον σύστημα, αλλά στον τρόπο με τον οποίο το κάνουν, και με τον οποίο μεταβάλλεται η πολυεπίπεδη σχέση της εξουσίας με την αντίσταση. Η Lila Abu-Lughod τονίζει, για παράδειγμα, ότι υπάρχουν περιπτώσεις στις οποίες οι μορφές που λαμβάνει χώρα μια αντίσταση έναντι μιας κυριαρχίας, ενδέχεται (ενίοτε ασυνείδητα) να εμπίπτουν σε -και να αποδέχονται- ένα έτερο σύστημα σχέσεων εξουσίας (1990: 41-2, 50). Τέτοια ήταν και η περίπτωση που ανέφερε ο Νάσος, κατά την οποία μέσα σε αντιεξουσιαστικούς κύκλους εξακολουθούν να υπάρχουν «αρχηγοί» και «καθοδηγητές».

Όπως είδαμε, δεν έχουν όλοι οι συμμετέχοντες στα DIY εγχειρήματα μια κοινή ταυτότητα, ούτε συμμετέχουν όλοι σε αυτά για λόγους αντίστασης. Γι' αυτό, πρέπει να είμαστε προσεκτικοί, προκειμένου να μην παράξουμε μια «ενοποιητική θεωρία» σχετικά με τη DIY αντίσταση, σύμφωνα με την οποία όλα τα υπεξούσια υποκείμενα έχουν την τάση να αντιστέκονται στην καταπίεση. Όντως, μια τέτοια προσέγγιση τείνει να διαγράφει τις όποιες υπαρκτές διαφορές μεταξύ των υπάλληλων υποκειμένων. Με τον τρόπο αυτόν, αγνοείται η υποκειμενική συνείδηση για

αντίσταση, η οποία μεταβάλλεται ανάλογα με τις πολιτισμικές και κοινωνικές διεργασίες, συμπεριλαμβανομένων αυτών που επιβάλλονται από την κυριαρχία (Gledhill, 2013: 119-21).

Η Sherry Ortner αναδεικνύει το πολύπλοκο του ζητήματος που εντείνεται στην αναζήτηση του κατά πόσο κάτι είναι «αυθεντικό» ή όχι. Σε αυτό το πλαίσιο είναι χρήσιμο αυτό που ο John και η Jean Comaroff αποκαλούν «η ενδογενής ιστορικότητα των τοπικών κόσμων», σύμφωνα με το οποίο, κομμάτια της πραγματικότητας, ακόμα και εάν είναι δανεισμένα, ενώνονται μεταξύ τους στη λογική ότι αποτελούν ένα ιδιαίτερο τοπικό και ιστορικό σύμπλεγμα μιας ομάδας (Ortner, 1995: 176). Το ζητούμενο συνεπώς είναι να εστιάσουμε κυρίως στις διακριτές κουλτούρες που παράγουν οι ακτιβιστές του DIY και όχι τόσο στη δυναμική τους ως πολιτικά κινήματα. Κι αυτό διότι οι ίδιοι δεν επιθυμούν να γίνουν μέρος της πολιτικής αρένας, αλλά να εναντιωθούν στην κυριαρχία με όρους που επικεντρώνουν στην υποκειμενικότητα, στη ζώσα εμπειρία και στην ανάπτυξη εναλλακτικών πρακτικών. Με άλλα λόγια, αυτό που μετρά είναι τόσο η συνείδηση, όσο και οι εμπρόθετες δράσεις τους (Pleyers, 2013: 109, 112-3). Όπως υποστηρίζει ο Arturo Escobar, η δυναμική τέτοιων εγχειρημάτων έγκειται στο γεγονός της συλλογικής μορφής που παίρνουν οι καθημερινές πρακτικές τους και ο τρόπος που δημιουργούν εναλλακτικές «πολιτισμικές δυνατότητες» (στο Gledhill, 2013: 268).

2.2 Ανταλλακτικές Πρακτικές

Στις Παρυφές της «Επίσημης» Οικονομίας

Η συνομιλία μου με τον Αντρέα έγινε στο αυτοοργανωμένο στούντιο μουσικής που διαθέτει στο κέντρο της Αθήνας. Αρχικά το έφτιαξε, όπως λέει, για να καλύπτει τις μουσικές ανάγκες του ιδίου και των «projects» στα οποία συμμετέχει (πρόβες, ηχογραφήσεις κτλ.). Στην πορεία ωστόσο, λόγω οικονομικής ανάγκης άρχισε να το «νοικιάζει» σε άλλες μπάντες έτσι ώστε να «βγάζει ένα χαρτζιλίκι· μαύρα εννοείται», δηλαδή με ένα ανεπίσημο τρόπο, εφόσον το στούντιο δεν λειτουργεί νομικά ως επιχείρηση. Πρόκειται δηλαδή μάλλον για μια υβριδική κατάσταση, εφόσον είναι μεν ένα DIY στούντιο, λειτουργεί όμως, έστω και άτυπα, ως μια οικονομική δραστηριότητα με σκοπό την αποκομιδή (μικρο)κέρδους. Μου εξήγησε τη διαδικασία

κυκλοφορίας του cd του με τους «FI»· ο ίδιος ηχογράφησε και «μίξαρε» όλα τα όργανα εκεί, ενώ ο Σωτήρης έκανε την απαραίτητη τεχνική επεξεργασία (mastering), έτσι ώστε να αποθηκευτεί το τελικό αποτέλεσμα σε cd. Για τον ίδιο, το να αναλάβει να φέρει εις πέρας και να κυκλοφορήσει τη δουλειά του μόνος του, ήταν κυρίως μια πρακτική επιλογή: αφενός πλέον είναι αρκετά φθηνό να αγοράσεις μηχανήματα που μπορείς να ηχογραφήσεις τις ιδέες σου έχοντας ένα αρκετά ποιοτικό αποτέλεσμα, εν αντιθέσει με τα πολλά χρήματα που θα χρειαζόσουν να ηχογραφήσεις σε ένα επαγγελματικό στούντιο. Αφετέρου, δεν υπάρχουν δισκογραφικές εταιρείες να κυκλοφορήσουν τη δουλειά του, λόγω του πολύ ιδιαίτερου μουσικού στυλ που παίζει· οι δισκογραφικές εταιρείες επιζητούν εμπορικά ακούσματα που θα τους φέρουν άμεσο κέρδος.

Οι διαθέσιμες επιλογές προκειμένου να κυκλοφορήσει τη δουλειά του ήταν δυο: είτε μέσω της δημιουργίας ενός δικού του «label», είτε διαθέτοντάς το ελεύθερα και «ανεπίσημα», μέσω αντίστοιχων δικτύων και φίλων. Η δεύτερη επιλογή δεν του άρεσε, επειδή η λογική του «τζάμπα» τείνει να «θάβει» τη -σε πολλές περιπτώσεις πολύωρη και επίπονη- εργασία της παραγωγής. Η πρώτη πάλι επιλογή ήταν ανέφικτη, επειδή δεν είχε τους απαραίτητους πόρους: να «κάνει έναρξη» επιχείρησης να πληρώσει το ΤΕΒΕ κτλ. Έτσι ακολούθησε μια ενδιάμεση οδό: ο πατέρας του διατηρεί ήδη ένα κατάστημα με κρέατα. Τον έπεισε λοιπόν να κάνει τις απαραίτητες νομικές και φορολογικές ενέργειες, έτσι ώστε να κυκλοφορήσει το cd μέσω του καταστήματος, όπως και έγινε. Έφτιαξε τη «butcher records» και διέθεσε τη δουλειά του μέσω του κρεοπωλείου. Όπως μου ανέφερε: «έβαλα το cd μου στη βιτρίνα δίπλα από τα κρέατα [έτσι ώστε] όπως έχει απλωμένες τις μπριζόλες [...] να έχει και μια στήλη με cd». Για τον ίδιο ήταν μια πρακτική κίνηση, αλλά και μια συμβολική· θέλοντας να αναδείξει το γεγονός ότι οι δισκογραφικές και τα αντίστοιχα εταιρικά δίκτυα διακίνησης είναι πλέον αχρείαστα. Επισημαίνει ότι μπορείς να ακολουθήσεις τέτοιες «ενδιάμεσες οδούς σε μικροπράγματα», όπως το να κυκλοφορήσεις ένα cd, όχι όμως πλήρως στην καθημερινότητά σου· το να ακολουθήσεις μια «συμβατική» πορεία σημαίνει ότι θα πρέπει να «χωθείς χοντρά στο παιχνίδι»: να ανοίξεις δηλαδή μια μεγάλη επιχείρηση-στούντιο, είτε «ρίχνοντας πολύ χρήμα, που δεν υπάρχει», είτε βασιζόμενος σε επιχορηγήσεις προγραμμάτων ΕΣΠΑ μέσω του κράτους, τα οποία ωστόσο πάλι πρέπει μέχρι ένα σημείο να τα χρηματοδοτήσεις εσύ. Όπως το θέτει:

«δεν έχεις περιθώρια για μια ενδιάμεση οδό και το όλο πράγμα απλά δεν λειτουργεί». Αυτό που λειτουργεί για τον ίδιο είναι μια (ημι)ανεπίσημη οδός DIY.

Σύμφωνα με τον Keith Hart (2010: 144-8), η έννοια της ανεπίσημης ή άτυπης οικονομίας αναδύθηκε τη δεκαετία του '70 για να αναφερθεί σε εκείνες τις ανταλλακτικές πρακτικές των «αποκλεισμένων», οι οποίες δεν συμπεριλαμβάνονταν στις στατιστικές και τις οικονομικές δομές είτε του κράτους πρόνοιας, είτε του ιδιωτικού τομέα. Για την ακρίβεια, η παρακμή του κράτους πρόνοιας και η ανάδυση των νεοφιλελεύθερων πολιτικών, έδωσαν μια ώθηση σε τέτοιου είδους πρακτικές, μεταθέτοντας με όρους ανταγωνιστικότητας την ευθύνη της «αυτάρκειας» αποκλειστικά στα μεμονωμένα άτομα. Τέτοιου είδους πρακτικές θεωρούνται παράνομες, επειδή φοροδιαφεύγουν, πουλάνε δίχως άδεια κτλ., είναι όμως ακριβώς το κυρίαρχο οικονομικό και νομικό παράδειγμα, -στο οποίο παρεμπιπτόντως επίσης μπορεί να συμβαίνουν παράνομες πράξεις- το οποίο τις «βλέπει» ως παράνομες, επειδή δεν εμπίπτει στα δικά του πλαίσια. Σε πολλές περιπτώσεις όμως, η αντίθεση μεταξύ επίσημης και ανεπίσημης οικονομίας γίνεται δυσδιάκριτη. Το να τις ονομάσουμε απλά «ανεπίσημες» είναι κάπως αφαιρετικό, γεγονός που αγνοεί πτυχές της πραγματικής ζωής. Αντίθετα το ζητούμενο είναι να δούμε την ενδεχόμενη σύνθεση αυτών των δυο.

Στην περίπτωση λοιπόν του Αντρέα και του στούντιο, η –φαινομενικά αντιθετική- σχέση εργασίας-κέρδους, αποκτά μια διαλεκτική σχέση· η υπαρκτή ανάγκη για αποκόμιση κέρδους, αποκτά μια πολιτισμική διάσταση, εφόσον δεν αποτελεί απλά μια υλικοτεχνική δεξιότητα, αλλά εμπερικλείει επιμέρους ατομικές και συλλογικές αξίες και φιλοδοξίες, που σχετίζονται με το DIY, την αυτοοργάνωση κτλ. Η αυτοοργάνωση όμως από μόνη της δεν λέει κάτι· είναι η διευθέτηση της σχέσης εργασίας-κέρδους και η διαχείριση των οικονομοτεχνικών και λοιπόν θεσμικών υποχρεώσεων, με τρόπο που να εμπερικλείεται και να αναδεικνύεται ακριβώς αυτή η (εναλλακτική) κουλτούρα που έχει σημασία (Bryer, 2011: 27). Σύμφωνα με τα παραπάνω, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι το DIY αυτής της μορφής δεν είναι σε καμία περίπτωση μια «αναρχική» ή αυτόνομη αντιπρόταση, αντίθετα σε πολλές περιπτώσεις συμπλέει με τη νομική οδό, εξού και η νομιμοποίηση-θεσμοποίηση που επιζητάται από το κράτος. Το γεγονός ότι σε πολλές περιπτώσεις τα άτομα που

συμμετέχουν σε τέτοιου είδους εγχειρήματα έχουν ως μέλημα (και) τη λύση του βιοποριστικού προβλήματος μαρτυρά του λόγου το αληθές (Rakopoulos, 2014: 203).

Η Αλληλεγγύη (και) ως Ανταλλακτική Πρακτική

Αντίθετα με την «ενδιάμεση οδό» των «FI», ο Νώντας τάσσεται σαφώς κατά της εμπορευματοποιημένης μουσικής βιομηχανίας, εφόσον με το συγκρότημά του έχει επιλέξει συνειδητά να μην παίζει σε εμπορικά μαγαζιά, παρά μόνο σε αυτοοργανωμένους χώρους και συναυλίες. Όπως το θέτει, «εμείς δεν το κάνουμε για να βγάλουμε λεφτά από αυτό», επομένως το θεωρεί λάθος να παίζει σε ένα χώρο που εντέλει θα καρπωθεί λεφτά από αυτό. Αναγνωρίζει ότι είναι δύσκολο να λειτουργεί κανείς έτσι σε όλη του την ζωή, ωστόσο για τον ίδιο «μπορείς να σκέφτεσαι έτσι», μέσα από δράσεις συνεργατικές, αλληλέγγυες κτλ. Αν και φαινομενικά διαχωρίζει την καλλιτεχνική δραστηριότητά του από την επαγγελματική -εφόσον εργάζεται ως μέλος ενός συνεργατικού καφενείου που λειτουργεί ως μια καθόλα νόμιμη επιχείρηση-, εντούτοις επιδιώκει να εισάγει πτυχές της DIY φιλοσοφίας και στον χώρο εργασίας του, όπως είναι η αντιεραρχία μεταξύ των μελών-εργαζομένων, η δουλειά «χωρίς αφεντικά» κτλ.

Ο «Ήχος» ήθελε να διοργανώσει ένα «live αλληλεγγύης» και οικονομικής ενίσχυσης σε απεργούς παρακείμενης βιομηχανίας. Επειδή στο εν λόγω κτήριο δραστηριοποιούνται και άλλες ομάδες με διαφορετικό προσανατολισμό, έπρεπε να «πάρει την έγκρισή» τους, όπως και της διαχειριστικής συνέλευσης του κτηρίου. Θεώρησα σημαντικό να παρακολουθήσω τη συνέλευση που έλαβε χώρα. Το βασικό ζήτημα που τέθηκε ήταν η εύρεση και η παροχή μηχανημάτων ήχου για την τεχνική διεκπεραίωση της συναυλίας. Αποφασίστηκε ο καθένας να προσφέρει και από ένα μηχανήμα που είχε διαθέσιμο, μια κονσόλα, ένα ηχείο, ένα μικρόφωνο κ.ο.κ. Έτσι προσφέρθηκα κι εγώ να συμβάλω με κάποια μηχανήματα, αλλά και να βοηθήσω στη σύνδεσή τους. Αυτή η ανταλλακτική πρακτική προσιδιάζει στην ανταλλαγή του «δώρου», η οποία σύμφωνα με το Marcel Mauss, αν και φαντάζει ως αυτοπροαίρετη και ανιδιοτελής, εντούτοις κρύβει μέσα της μια υποχρέωση, εν προκειμένω μιας αντίστοιχης παροχής στο μέλλον, όσο και μια ιδιοτέλεια, εν προκειμένω τη χρήση του εξοπλισμού για έναν σκοπό όπως η συναυλία (Mauss, 1979: 68-9). Το μεγαλύτερο κομμάτι του εξοπλισμού, ωστόσο, παραχωρήθηκε από μια «κοινή αποθήκη» που υπάρχει μεταξύ τέτοιων εγχειρημάτων, ο οποίος «γυρίζει», όπως λέγεται, μεταξύ

αντίστοιχων χώρων, χωρίς βέβαια κάποια χρηματική ανταλλαγή. Σε αυτή την περίπτωση, οι αντίστοιχες ανταλλακτικές πρακτικές προσιδιάζουν στις ανταλλαγές Kula που μελέτησε ο Malinowski (1920: 100-5): πρόκειται για «κύκλους» που αποτελούνται από γειτονικές ομάδες που ανταλλάσσουν μεταξύ τους τον εξοπλισμό με όρους αμοιβαίας εμπιστοσύνης (ο εξοπλισμός δεν ανήκει σε αυτόν που τον «κατέχει»-χρησιμοποιεί την εκάστοτε στιγμή, γι' αυτό πρέπει να τον προσέχει, εφόσον πρέπει να τον επιστρέψει όταν ζητηθεί από άλλη ομάδα), κάτι που εντέλει δημιουργεί κοινωνικούς δεσμούς μεταξύ των ομάδων. Παράλληλα, ενώ πρόκειται για μια οικονομική πρακτική, εφόσον οργανώνεται έτσι ώστε να καλύπτει τις ανάγκες για

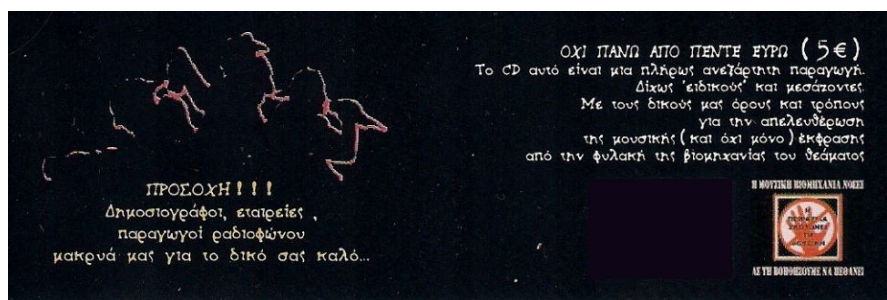


την κατοχή και τη χρήση των αντίστοιχων μηχανημάτων, εντούτοις φανερώνει μια ανταλλακτική πρακτική στην οποία η έννοια της αξίας και της ιδιοκτησίας απέχει παρασάγγας από τις αντίστοιχες που επικρατούν στη νεωτερική καπιταλιστική κοινωνία.

Για την ακρίβεια οι περισσότεροι συμμετέχοντες σε DIY εγχειρήματα φαίνεται να συμπλέουν με το διάσημο σχήμα που εισήγαγε ο γάλλος αναρχικός Προυντόν, σύμφωνα με το οποίο η ιδιοκτησία είναι κλοπή, εφόσον αυτό που κατέχεται από κάποιον δεν χρησιμοποιείται, αλλά αντίθετα αποτελεί πηγή πλουτισμού. Η ιδιοκτησία και πιο συγκεκριμένα η νομή είναι θεμιτή, εφόσον αυτό που κατέχεται αποτελεί πηγή

ιδίας χρήσης (2010: 29). Αυτή η οπτική ισχύει και στην περίπτωση των πνευματικών δικαιωμάτων, που δεν έχουν copyright (αντίθετα για λόγους ευφημισμού αποκαλείται «copyleft»),⁹ και είναι ελεύθερα προς αναδημοσίευση ή διακίνηση, ακολουθώντας τη λογική των «Creative Commons» (Δημιουργικά Κοινά).¹⁰ Αυτή η λογική έρχεται σε αντίθεση με την εμπορευματοποιημένη αντίληψη σχετικά με τη νομοθεσία περί πνευματικών δικαιωμάτων, η οποία οδηγούμενη από επιχειρήσεις και κέντρα με οικονομικά συμφέροντα που επιβάλλουν διεθνή στάνταρ, αντιμετωπίζουν τη μουσική ως εμπόρευμα, ενώ παραμερίζουν τις υπάρχουσες τοπικές έννοιες της ιδιοκτησίας και της διάθεσης, της δημόσιας κτήσης (public domain) και της δίκαιης χρήσης (fair use) (Seeger, 2004: 74-5).

Στις περισσότερες περιπτώσεις, τα DIY cd διακινούνται δωρεάν ή απαιτείται ένα αντίτιμο ίσο με το κόστος παραγωγής του. Σε κάποιες περιπτώσεις το αντίτιμο που



ζητείται είναι προαιρετικό - «αν κάποιος έχει» όπως λένε. Στο οπισθόφυλλο

του cd του συγκροτήματος του Νώντα διαβάζουμε: «το παρών cd αποτελεί μια ανεξάρτητη παραγωγή, η διακίνησή του γίνεται με αντιεμπορευματικούς όρους και η οικονομική του στήριξη ορίστηκε στα 3 ευρώ για την κάλυψη του κόστους του». Παράλληλα στο cd του συγκροτήματος στο οποίο συμμετείχε ο Μάρκος διαβάζουμε: «OXI PANΩ AΠO ΠENTE EYPΩ (5€). Το cd αυτό είναι μια πλήρως ανεξάρτητη παραγωγή. Δίχως “ειδικούς” και μεσάζοντες. Με τους δικούς μας όρους και τρόπους για την απελευθέρωση της μουσικής (και όχι μόνο) έκφρασης από την φυλακή της βιομηχανίας του θεάματος» Σε διπλανό σχέδιο αναφέρει: «η μουσική βιομηχανία νοσεί. Ας την βοηθήσουμε να πεθάνει», κοροϊδεύοντας ένα αντίστοιχο διαφημιστικό που τασσόταν κατά της μουσικής πειρατείας. Στις παραπάνω περιπτώσεις γίνεται αντιληπτό ότι επανανοηματοδοτούνται η έννοια της ιδιοκτησίας της αξίας και της χρησιμότητας ενός αντικειμένου, το οποίο δεν χαρακτηρίζεται μόνο από το κατά

⁹ <https://el.wikipedia.org/wiki/Copyleft>

¹⁰ https://el.wikipedia.org/wiki/Creative_Commons

πόσο μπορεί να καλύψει επιμέρους υλικές ανάγκες, αλλά κυρίως από τη συμβολική αξία που του δίνουν οι ίδιοι οι άνθρωποι, όπως αυτή έχει διαμορφωθεί από το αντίστοιχο πολιτισμικό και φυσικό περιβάλλον (Σάλινς, 2009: 44, 75-6).

Εστιάζοντας σε πολιτικά και ηθικά κριτήρια που σχετίζονται με την παραγωγή, η «αλληλέγγυα οικονομία» χαρακτηρίζεται και διαχωρίζεται με τρεις τρόπους από την «επίσημη αγορά»: μέσω της αυτοδιαχείρισης της παραγωγής, της ενσυνείδητης κατανάλωσης και του δίκαιου εμπορίου (Zibechi, 2010: 123-4). Οι αλληλέγγυες οικονομίες αποτελούν ένα πλουραλιστικό μοντέλο που συνδυάζει τις τρεις βασικές οικονομικές αρχές όπως αυτές εκφράζονται στο έργο του Καρλ Πολάνυι: την αρχή της προσφοράς και της ζήτησης, την αρχή της αναδιανομής και την αρχή της αμοιβαιότητας (χ.χ.: 50-55), ενώ διέπονται από το αίσθημα της αυτοσυντήρησης, όχι από αυτό του κέρδους (στο Σπυριδάκης, 2010: 420). Αυτού του είδους οι «αγορές» συνεπώς, δεν αποτελούν ένα «αυτόνομο» -εν συγκρίσει με άλλες καθημερινές δραστηριότητες- πλαίσιο, αλλά εδράζονται στο ευρύτερο πολιτισμικό σύμπαν (Laville, 2010: 230-2). Οι οικονομίες αλληλεγγύης αποτελούν ένα καθαρά εγχρήματο φαινόμενο, εφόσον εστιάζουν -ενδεχομένως και- στην αποκομιδή κέρδους τόσο για τους παραγωγούς, όσο και για τους καταναλωτές. Δεν αποτελούν αντιπραγματιστικές οικονομίες, αλλά μάλλον εναλλακτικούς θύλακες εντός της επίσημης οικονομίας, που χρησιμοποιούν το οπλοστάσιο της τελευταίας με διαφορετικούς όμως σκοπούς (Ρακόπουλος, 2014: 19).

Κατά τη διάρκεια της συνέλευσης κάποιοι πρότειναν ο εξοπλισμός να ενοικιαστεί από ένα κατάστημα μουσικού εξοπλισμού. Όπως πληροφορήθηκα, είθισται σε κάποιες περιπτώσεις τα μηχανήματα να νοικιάζονται από αντίστοιχα μαγαζιά. Όταν ρώτησα αν αυτό είναι ανακόλουθο με τη DIY πρακτική μου είπαν ότι είναι (γι' αυτό και στη συγκεκριμένη περίπτωση επέλεξαν να απορρίψουν αυτή την πρόταση), ωστόσο, υπάρχει το πλεονέκτημα ότι η ηχητική ποιότητα είναι σαφώς καλύτερη. Παράλληλα, κάποια άτομα αναγνώριζαν ότι στην περίπτωση ενοικίασης του εξοπλισμού, δεν μπορείς να «επιβάλλεις» μια DIY λογική, εφόσον υφίσταται μια ήδη διαμορφωμένη σχέση επιχειρηματία-πελάτη, που με όρους αμοιβαίου συμφέροντος, διαπραγματεύονται για τη χρήση και την ενοικίαση των μηχανημάτων-εμπορευμάτων.

Για το Marx το κίνητρο να παράξεις εμπορεύματα και όχι απλά προϊόντα είναι το να παράξεις αξίες χρήσης για τους άλλους, δηλαδή κοινωνικές αξίες χρήσης. Ο Appadurai ωστόσο τονίζει ότι υπάρχουν ανταλλακτικές πρακτικές που δεν εμπίπτουν στο παραπάνω σχήμα, όπως το φιλοδώρημα και το δώρο που είδαμε παραπάνω. Για τον ίδιο όμως, δεν υπάρχει αντιθετικότητα μεταξύ των μη αξιακών ανταλλαγών, όπως αυτή του δώρου που με ένα ρομαντικό τρόπο θεωρούνται ως προκαπιταλιστικές, και των επικερδών, όπως αυτές που λαμβάνουν χώρα στα καπιταλιστικά πλαίσια (1987: 8-10). Αντίθετα, θεωρεί πως τα εμπορεύματα έχουν διαφορετικές φάσεις –άρα και πιθανές χρήσεις- στη ζωή τους, από την παραγωγή τους, διαμέσου της διακίνησης/ανταλλαγής τους, στην κατανάλωσή τους. Αυτό που μετράει για τον ίδιο είναι να δούμε τις κοινωνικές συνδηλώσεις που προκύπτουν από την ανταλλακτικότητα (exchangeability) που ακολουθεί το εκάστοτε πράγμα-εμπόρευμα στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον του (Appadurai, 1987: 12-3). Είναι σαφές στο παραπάνω παράδειγμα ότι τα μηχανήματα μπορεί να έχουν περάσει από διάφορες φάσεις στη ζωή τους: αρχικά να αγοράστηκαν ως εμπορεύματα, έπειτα να προσφέρθηκαν ως δώρο, να παρέμειναν αχρησιμοποίητα σε κάποια αποθήκη κτλ.

Για τον Appadurai εντέλει, η ανταλλαγή δεν αποτελεί ένα υποπροϊόν της αλληλοεκτίμησης, αλλά την πηγή της. Ακόμα και στην περίπτωση ανταλλαγής ανθρώπων, όπως στους γάμους που γίνονται από προξενιό, αυτό που μετράει είναι η σύνδεση μεταξύ του κοινωνικού περιβάλλοντος του «εμπορεύματος» με τη χρονική και τη συμβολική του κατάσταση (1987: 4, 15). Για παράδειγμα οι DIY ανταλλακτικές πρακτικές μπορούν να συμβαίνουν και με ανθρώπινο δυναμικό. Για την πραγματοποίηση του «live», έπρεπε κάποιος να «πάρει» -με όχι και τόσο νόμιμο τρόπο- ρεύμα από παρακείμενο καφάο της ΔΕΗ και να φτιάξει μια ηλεκτρική εγκατάσταση που να «αντέχει» τις απαιτήσεις σε ήχο, φώτα κτλ. Επειδή δεν υπήρχε κάποιος από τη συνέλευση που να γνωρίζει, απευθύνθηκαν σε κάποιον γνωστό από αντίστοιχο κατειλημμένο χώρο παρακείμενης γειτονιάς, ο οποίος, αν και επαγγελματίας ηλεκτρολόγος στην καθημερινή του ζωή, έσπευσε να προσφέρει τις υπηρεσίες του αφιλοκεδώς, εφόσον ήταν για «κινηματικό σκοπό». Αυτή η «προσφορά», αν και δεν ειπώθηκε ρητά, αποτελούσε όμως μια υποχρέωση που θα έπρεπε να ανταποδοθεί προς το αντίστοιχο στέκι, όταν και άμα χρειαζόταν, πράγμα που συνέβη. Το καινοφανές συνεπώς έγκειται στον τρόπο που γεννιέται αυτή η

ανταλλακτική πρακτική και στις νέες κοινωνικότητες που δημιουργεί. Είναι η διασύνδεση επιμέρους εμπρόθετων δράσεων με βασικό γνώμονα την αλληλεγγύη, που διαμορφώνουν ένα ιδιαίτερο και εν πολλοίς διακριτό πολιτισμικό σύμπαν (Ρακόπουλος, 2014: 18).

Εμπορευματικό Κέρδος ή Ηθική Αξία

Αφού λύθηκαν τα «τεχνικά» ζητήματα σχετικά με τη διοργάνωση της συναυλίας, συζητήθηκε το ποια συγκροτήματα και υπό ποιους όρους θα συμμετέχουν: μπορεί να συμμετέχει όποιο συγκρότημα θέλει, ή αποκλείονται συγκροτήματα που έχουν παίξει σε εμπορικά μαγαζιά; Αυτό αποτελεί ίσως το σημαντικότερο δίλλημα, τόσο σε επίπεδο αντίστοιχων εγχειρημάτων, όσο και σε επίπεδο θεωρητικό. Αρκετοί θεωρούν ότι για να συμμετέχεις σε μια DIY συναυλία πρέπει να είσαι «μόνο DIY» και να το «κρατάς αληθινό», όπως λέει ο Μάρκος: να το στηρίζεις δηλαδή και να το ενσαρκώνεις (τουλάχιστον) στην καλλιτεχνική σου ζωή. Αν κάποιο συγκρότημα δηλαδή έχει παίξει στο παρελθόν σε κάποιο εμπορικό μαγαζί, θεωρείται ότι, ακόμα και αν δεν έβγαλε κέρδος από αυτό, εντούτοις ενεπλάκη σε μια εμπορική δραστηριότητα, επομένως απεμπόλησε τα DIY χαρακτηριστικά του. Υπάρχουν και αυτοί ωστόσο που είναι πιο «ελαστικοί» θεωρώντας ότι είναι εξόχως δύσκολο να είσαι εξ ολοκλήρου μουσικός DIY. Ο Αντρέας, για παράδειγμα, έχει αναγκαστεί για λόγους οικονομικούς να παίξει ως επαγγελματίας μουσικός, αν και θα προτιμούσε να μην το κάνει, για λόγους καλλιτεχνικούς, εφόσον δεν καταφέρνει να εκφράζεται μουσικά όπως θα ήθελε, λόγω των συχνών παρεμβάσεων που συμβαίνουν από «εξωμουσικούς» παράγοντες όπως οι μάνατζερ και οι διαφημιστές. Ωστόσο τονίζει ότι πρέπει να υπάρχει μια αντιστοιχία ανάμεσα στην επαγγελματική και στην καλλιτεχνική οδό: ο ίδιος επισημαίνει ότι «δεν γουστάρει την mainstream οδό», όχι επειδή είναι κακή, αλλά επειδή είναι ανειλικρινής, κάτι που δεν ταιριάζει με την προσωπικότητα και τη συνολικότερη στάση ζωής του.

Για το Νώντα το να βγάλεις κέρδος από το DIY δεν είναι μεμπτό, αρκεί αυτό να χρησιμοποιηθεί για έναν αντίστοιχο σκοπό, όπως για παράδειγμα στη χρηματοδότηση μιας επόμενης DIY παραγωγής, συναυλίας κτλ. Για τον ίδιο, το μεμπτό θα ήταν να καρπώνεται κάποιος κέρδη εκμεταλλευόμενος αυτή την πρακτική, ενώ δεν «ανήκει» σε αυτή. Μπορούμε να συμπεράνουμε δηλαδή ότι η αντιεμπορευματικότητα δεν σημαίνει κατ' ανάγκη DIY, εφόσον μπορεί να υπάρξει -και όντως υπάρχει-

εμπορευματικό DIY. Ο Νάσος υποστηρίζει ότι η βασική πτυχή τέτοιων εγχειρημάτων είναι «το να δίνεις»· δεν είναι κατακριτέο να ζεις και να βιοπορίζεσαι από τη μουσική, αντίθετα είναι υποκριτικό να λες ότι είσαι DIY και να μην είσαι όντως. Για τον ίδιο, δηλαδή, είναι ζήτημα ηθικό και αξιακό. Αναφέρει, για παράδειγμα, το γεγονός ότι κάποιοι εξακολουθούν να συμμετέχουν σε αυτό για να «διατηρούν το εγώ τους» και χρησιμοποιείται ως πρόσχημα έτσι ώστε κάποιες πολιτικές ομάδες και κόμματα να «κάνουν εισοδισμό» και να παράγουν «πολιτικό λόγο και υπεραξία». Εδώ η διάσταση που παίρνει η έννοια του κέρδους είναι κομβική: μπορεί να υπάρχει μια επίφαση αντιεμπορευματικότητας που δεν εκκινεί από τη θέληση για παραγωγή χρηματικού κέρδους, ωστόσο βασίζεται στην αποκομιδή προσωπικών, πολιτικών, συμβολικών κ.ο.κ. οφελών. Όπως επισημαίνει και ο Bourdieu, ιδιαίτερα στο επίπεδο της πολιτισμικής παραγωγής, ακόμα και οι συμπεριφορές που θεωρούνται «ανιδιοτελείς» ή «αντι-οικονομικές», οδηγούνται από μια αίσθηση οικονομικής ορθολογικότητας που σχετίζεται με τη συσσώρευση συμβολικού κεφαλαίου (2013 [1977]: 177-82). Εφόσον μάλιστα το συμβολικό κεφάλαιο χρησιμοποιείται ως ένα μέσο διάκρισης, αποκτά νόημα μέσω της αποκλειστικής χρήσης του· πρέπει να «προστατεύεται» από -και να επανανοηματοδοτείται εν συγκρίσει με- την εμπορευματοποίηση και τις κυρίαρχες τάσεις, έτσι ώστε τα δρώντα υποκείμενα να παράγουν ένα εναλλακτικό και διακριτό γούστο (Muggleton & Weinzierl: 2003: 9).

Η Εμπορευματοποίηση του DIY

Παλιότερα, τέτοιου είδους κουλτούρες θεωρούνταν πολιτικά εξεγερσιακές, λόγω της «τελετουργικής αντίστασής» τους στις καπιταλιστικές επιχειρήσεις. Αυτό ωστόσο δεν είναι απόλυτο, εφόσον υπάρχουν τέτοιες (όπως οι snowboarders, οι windsurfers κτλ.) που εν τη γενέσει τους είναι άκρως καταναλωτικές και βασίζονται στα καπιταλιστικά αγαθά· στα (ειδικά) ρούχα, στα όργανα άθλησης, στον αντίστοιχο εξοπλισμό κτλ. Παράλληλα, και μέσα στο DIY ακολουθούνται πρακτικές του εμπορικού μάρκετινγκ, όπως στην περίπτωση της (αυτο)διαφήμισης ενός αντίστοιχου εγχειρήματος, μέσω αφισών, ανακοινώσεων στο διαδίκτυο κτλ. Σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα, αυτές οι πρακτικές γίνονται αντικείμενο οικειοποίησης από τις καπιταλιστικές επιχειρήσεις, προκειμένου να εμπορευματοποιηθούν αντίστοιχα στυλ, μουσικές κτλ. (Muggleton & Weinzierl: 2003: 8).

Για πολλούς από τους συνομιλητές μου, το DIY χρησιμοποιείται πλέον ως μια μέθοδος μάρκετινγκ που προσβλέπει στην μείωση του κόστους παραγωγής και την αύξηση των πωλήσεων. Πολλοί μάλιστα, αναφέρθηκαν στο παράδειγμα των καταστημάτων IKEA, τα οποία πουλάνε φθηνά έπιπλα, χρησιμοποιώντας μια DIY ρητορική, εφόσον υποτίθεται ότι τα φτιάχνεις (συναρμολογείς) μόνος σου. Ο Αντρέας μου ανέφερε ένα περιστατικό όπου του προτάθηκε να συμμετέχει σε ένα DIY φεστιβάλ που θα πραγματοποιούνταν σε ένα γνωστό μπαρ για λογαριασμό ενός (εμπορικού) ραδιοφωνικού σταθμού, με σκοπό τα έσοδα να διατεθούν για την οικονομική ενίσχυση μεταναστών. Οι συμμετέχοντες μουσικοί ανέλαβαν να προσκομίσουν τον απαραίτητο ηχητικό και οπτικό εξοπλισμό, κομμάτι του οποίου αναγκάστηκαν να νοικιάσουν, εννοείται δε ότι δεν πληρώθηκαν, εφόσον δεχτήκαν να συμμετέχουν εθελοντικά. Ο ίδιος ενοχλήθηκε ωστόσο, όταν συνειδητοποίησε ότι τα έσοδα από τα ποτά που πούλησε το μπαρ δεν διατέθηκαν στο σκοπό του φεστιβάλ, αλλά παρέμειναν «στις τσέπες του ιδιοκτήτη», γεγονός που για τον Αντρέα δεν ήταν «τίμιο».

Η σχέση του καπιταλισμού με το DIY και με αντίστοιχες κουλτούρες, είναι πολυεπίπεδη. Πολλοί πιστεύουν, για παράδειγμα, ότι τα δρώντα υποκείμενα επηρεάζονται από τον καπιταλισμό, αλλά τον χρησιμοποιούν με άλλους όρους. Όπως δείχνει ο Paul Willis, οι νέοι της εργατικής τάξης στην προσπάθειά τους να αποστασιοποιηθούν από την «κοινή λογική» και να δημιουργήσουν μια διακριτή κουλτούρα, χρησιμοποιούν προϊόντα, στιλ, νοήματα και συμβολικές συμπεριφορές της κυρίαρχης καταναλωτικής και καπιταλιστικής κουλτούρας, με τρόπο όμως διαφορετικό από αυτό για τον οποίο προορίζονταν αρχικά (Willis, 1977: 17). Αυτό είναι ιδιαίτερα αισθητό στην περίπτωση της χρήσης νέων τεχνολογιών. Όπως είδαμε είναι ιδιαίτερα σύνηθες να χρησιμοποιούνται τα (καπιταλιστικά) ιντερνετικά μέσα κοινωνικής δικτύωσης για να διαδοθεί μια μη καπιταλιστική DIY κουλτούρα.

Η σχέση συνεπώς ανάμεσα στο DIY και τον καπιταλισμό, δεν είναι μια μονολιθική και παγιωμένη συνθήκη ανάμεσα σε κυριάρχους και υποτελείς, αλλά μάλλον μια διαπραγματευόμενη σχέση, που διαμορφώνεται με όρους διελκυστίνδας. Όπως τονίζει και ο Λεωνίδας Οικονόμου (1999: 244-6), «χωρίς να παραγνωρίσει κανείς τις σημαντικές συνέπειες της εμπορευματοποίησης των καλλιτεχνικών προϊόντων που έχει αναδείξει η κοινωνική κριτική, ο κατηγορηματικός ισχυρισμός

ότι η εμπορευματοποίηση απαξιώνει τα προϊόντα αυτά κρίνεται σήμερα γενικευτικός και απλουστευτικός». Με άλλα λόγια δεν μπορούμε να πούμε ότι η εμπορευματοποίηση και η κατανάλωση προϊόντων οδηγείται αποκλειστικά από το κεφάλαιο και από τις δυνάμεις της προσφοράς και της ζήτησης, εφόσον υπάρχουν αντίστοιχοι πολιτισμικοί, κοινωνικοί και χρηστικοί παράγοντες που επηρεάζουν αυτές τις συνήθειες και πρακτικές. Αντίστοιχα με τις σχέσεις εξουσίας που διαμορφώνονται και αλληλοδιαπλέκονται σε πολιτικό επίπεδο, έτσι και στο οικονομικό επίπεδο η μαζική (μουσική) μονοπωλιακή βιομηχανία συχνά διαπλέκεται με την αντίστοιχη ατομική και «αυτονομημένη» καλλιτεχνική, διαμορφώνοντας αντίστοιχους συσχετισμούς δυνάμεων.

Υπάρχει μάλιστα και η άποψη ότι οι DIY κουλτούρες διαμορφώνουν τον καπιταλισμό και όχι το αντίθετο. Ο DIY μουσικός Matt Mason υποστηρίζει ότι οι DIY κουλτούρες, οι οποίες εν πολλοίς αναδύονται μέσα από την προσωπική δημιουργικότητα και τις νέες τεχνολογίες, πλέον αποτελούν το νέο κυρίαρχο μοντέλο, γεγονός που (θα) έχει τέτοιο αντίκτυπο στην αντίστοιχη επιχειρηματικότητα και στην κοινωνία, όσο είχε η μετάβαση από το γεωργικό τρόπο παραγωγής στο βιομηχανικό. Τονίζει ότι αυτή η μετατόπιση, δεν (θα) είναι (μόνο) τεχνολογική, αλλά κυρίως και επί της ουσίας πολιτισμική. Φέρνει ως παράδειγμα την ανάδυση της νέας τεχνολογίας των 3-D εκτυπωτών. Όταν η διάδοση και η χρήση τους γίνει μαζική υποστηρίζει ότι επί της ουσίας θα καταργηθούν τα σύνορα μεταξύ καταναλωτή και παραγωγού, εφόσον ο καθένας θα μπορεί να παράγει-εκτυπώνει ότι θέλει, με βάση τη δημιουργικότητα και την ευφυΐα του, από παπούτσια μέχρι μοτοσυκλέτες, με την άνεση που τώρα κάποιος «κατεβάζει» τραγούδια από το διαδίκτυο. Όπως το θέτει, όταν ξεκίνησε το DIY ήταν απλά μουσικές συγχορδίες που αναπαράγονταν σε συναυλίες και περιοδικά. Με την ανάδυση νέων τεχνολογιών αυτό μπορεί να επικρατήσει σε όλο το φάσμα της ζώσας εμπειρίας (Mason, 2008: 27-30).

3. ΤΟ DIY ΩΣ ΠΡΑΚΤΙΚΗ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟΤΗΤΑ

3.1 Η Διάδοση της Τεχνογνωσίας και της Τεχνολογίας

Ο Νώντας συμμετέχει με το συγκρότημά του σε ένα αυτοοργανωμένο στούντιο μουσικής, που βρίσκεται στο κέντρο της Αθήνας, το οποίο μοιράζονται με άλλα επτά συγκροτήματα. Αν και για λόγους νομικούς, υπάρχει ένας υπεύθυνος «που φαίνεται», επί της ουσίας το στούντιο δεν ανήκει σε κάποιο μεμονωμένο πρόσωπο, αλλά σε όλους όσους το χρησιμοποιούν, εφόσον όλοι συνεισφέρουν ισότιμα τόσο στα έξοδα για τη λειτουργία του, όσο και στην παραχώρηση του ηχητικού εξοπλισμού. Παραβρέθηκα στο εν λόγω στούντιο και επί τη ευκαιρία ηχογράφησα το Μάρκο να παίζει μπουζούκι, επισημαίνοντας παράλληλα κάποιες επαγγελματικές τεχνικές ηχογράφησης και χρήσης του ηχητικού εξοπλισμού. Όταν ρώτησα το Νόντα αν χρειάζεται να «αφήσω κάτι» ως οικονομική ενίσχυση για τη χρήση του στούντιο αυτός αρνήθηκε, λέγοντας ότι αυτό δεν «ενοικιάζεται», αλλά παραχωρείται σε φίλους και γνωστούς που έχουν την ίδια λογική. Για τον ίδιο, η δική μου συνεισφορά (το γεγονός ότι τους έδειξα κάποιες τεχνικές που δεν γνώριζαν) ήταν πολύ σημαντικότερη από «ένα χαρτζιλίκι» και αποτελεί την επιτομή του DIY· αυτή της διάδοσης της τεχνογνωσίας. Σύμφωνα με τον ίδιο, ο καθένας που χρησιμοποιεί το στούντιο προσθέτει και μοιράζεται τις γνώσεις που έχει, «χωρίς σταριλίκια», κάτι που εντέλει οδηγεί σε μια συσσώρευση συλλογικών γνώσεων που συγχρόνως σπάει την εξατομίκευση και σε φέρνει πιο κοντά στον άλλο.

Για το Νόντα αυτό που μετράει είναι η «όλη διαδικασία» του DIY, το να αναλάβεις δηλαδή να στήσεις εξ ολοκλήρου μόνος σου την έκαστοτε μουσική παραγωγή, χωρίς τη συνδρομή αντίστοιχων «επαγγελματιών ειδικών»: από το να ηχογραφήσεις, να επεξεργαστείς τεχνικά και να «αποθηκεύσεις» τη μουσική σε ένα μέσο όπως το cd, μέχρι το να σχεδιάσεις το εξώφυλλο και το συνοδευτικό βιβλιαράκι και να το διανέμεις είτε χέρι με χέρι σε αντίστοιχες συναυλίες, είτε ψηφιακά μέσω του διαδικτύου. Αυτό για τον ίδιο πλέον με την τεχνολογική πρόοδο είναι ιδιαίτερα εύκολο και μάλιστα αναφέρει ότι - όχι μόνο στις DIY – χιπ χοπ παραγωγές (που η μουσική γράφεται κατά κύριο λόγο με τη χρήση αντίστοιχων προγραμμάτων στον υπολογιστή) είναι μάλλον ο κανόνας, παρά η εξαίρεση. Για τους Bennett και Peterson αυτό αποτελεί μια «δημοκρατικοποίηση» της μουσικής παραγωγής, εφόσον τα «μέσα

παραγωγής» της μουσικής πλέον μπορούν να βρίσκονται στα χέρια των ίδιων των παραγωγών και όχι σε κάποια πανάκριβα μουσικά στούντιο που μονοπωλούν τις αντίστοιχες δραστηριότητες (2004: 4-6).

Ωστόσο η απο-υλοποίηση που πραγματοποιείται μέσω της χρήσης του διαδικτύου δεν συνεπάγεται κατ' ανάγκη και τη μείωση των χρηματικών συναλλαγών και των αντίστοιχων οικονομικοκοινωνικών επιπτώσεων που αυτές έχουν, γεγονός που θα μπορούσε να είναι εφικτό. Αντίθετα, παρατηρείται μια εκ νέου γιγάντωση των οργανισμών που κατέχουν τα μέσα γνώσης, τα αντίστοιχα μέσα παραγωγής του 19ου αιώνα (Τσάμπρα, 2008: 350). Ο Νώντας συμφωνεί ότι η τεχνολογία και το διαδίκτυο έχει βοηθήσει σημαντικά στο να δημιουργήσεις και να προωθήσεις μια δική σου μουσική παραγωγή, τονίζει ωστόσο ότι πλέον υπάρχει υπερπληθώρα αντίστοιχων «πληροφοριών» στο διαδίκτυο, οπότε μπορεί να «χαθείς» μέσα σ' αυτό το συνονθύλευμα. Φαίνεται ότι εντέλει, μπορείς να γίνεις γνωστός συνήθως μόνο στα πλαίσια ενός αντίστοιχου DIY δικτύου και όχι σε ένα ευρύτερο κοινό -σε περίπτωση που θα το ήθελες- εφόσον τα δεδομένα δίκτυα διακίνησης μουσικής παραμένουν στα χέρια συγκεκριμένων μονοπωλίων.¹¹

Ο Νάσος επισημαίνει ότι η DIY πρακτική είναι το μέσο, δεν είναι πανάκεια. Για τον Marshall McLuhan όμως το «μέσο είναι το μήνυμα», γιατί – ιδιαίτερα το τεχνολογικό μέσο – αποτελεί μια προέκταση του ανθρώπου και καθορίζει «την κλίμακα και τη μορφή των ανθρωπίνων σχέσεων και δραστηριοτήτων» (1990: 234-5). Εφόσον τα μέσα είναι προέκταση των αισθήσεών μας, διαμορφώνουν – όπως οι αισθήσεις – τη συνείδηση και την εμπειρία μας, έτσι ώστε τα τεχνολογικά μέσα που χρησιμοποιούνται να δημιουργούν «το μοναδικό πολιτισμικό άρωμα [της εκάστοτε] κοινωνίας» (McLuhan, 1990: 251-2). Όπως το θέτει και ο εθνομουσικολόγος και ηχολήπτης Paul Greene, η ερμηνεία σχετικά με τις πρακτικές παραγωγής και αναπαραγωγής της μουσικής, δεν θα πρέπει να αποτελεί μια απλή συσχέτιση με τον τεχνικό έλεγχο ηχητικών σημάτων και κουμπιών, αλλά θα πρέπει να αντιμετωπίζεται με όρους εμπρόθετης δράσης: η διαχείριση ηχητικών τεχνολογιών συμπίπτει με τη

¹¹ Ο Martin Stokes αναφέρει τις «Big Six», τις έξι μεγαλύτερες δηλαδή πολυεθνικές δισκογραφικές εταιρείες, οι οποίες μονοπωλούν την παγκόσμια μουσική παραγωγή, διακίνηση και νομοθεσία με ένα «πολιτισμικό ιμπεριαλισμό», όπως το θέτει (2004: 54).

διαχείριση νοημάτων, λειτουργιών και κοινωνικών στρατηγικών που σχετίζονται με τη μουσική κουλτούρα, αλλά και με πολιτισμικές, αισθητικές, πολιτικές και οικονομικές συνδηλώσεις (2005: 4). Μπορεί λοιπόν οι DIY παραγωγές να φαίνονται ως ένας τοπικός και πολύ ιδιαίτερος τρόπος μουσικής παραγωγής, ωστόσο, όταν πλέον διαμοιράζονται στο διαδίκτυο, αυτομάτως καταχωρούν την «ιδιαιτερότητά» τους στο παγκόσμιο κύκλωμα (Greene, 2005: 8), στις «ροές» δηλαδή πληροφοριών που διαμορφώνουν αντίστοιχα τεχνο-τοπία, σύμφωνα με τον Arjun Appadurai (2014: 223).

3.2 Ήχος και Ριζοσπαστική Τέχνη

Από τις Υλικές Ανάγκες στην Ανάγκη Έκφρασης

Στην περίπτωση του αυτοοργανωμένου στούντιο στο οποίο συμμετέχει ο Νώντας με τη μπάντα του, ο ηχητικός εξοπλισμός δεν είναι «ο καλύτερος της αγοράς», ούτε «ο χλιδάτος εξοπλισμός των επαγγελματικών στούντιο», ωστόσο «τη δουλειά του την κάνει» όπως τονίζει. Ο Bourdieu επισημαίνει τη «διάκριση» που υπάρχει στο γούστο και στις καταναλωτικές συνήθειες ανάμεσα στους φτωχούς και τους πλούσιους, τους κυρίαρχους και τους υπεξούσιους κτλ.: οι πλούσιοι χαρακτηρίζονται από ένα «γούστο πολυτέλειας», δίνουν έμφαση δηλαδή στο πως «φαίνεται» ένα προϊόν, παρά στο τι κάνει, ενώ οι φτωχοί από ένα «γούστο αναγκαιότητας», δηλαδή δίνουν έμφαση στη λειτουργικότητα ενός προϊόντος, στο πόσο καλά εξυπηρετεί την κάλυψη μιας πρακτικής ανάγκης. Τα δυο αυτά γούστα έχουν προφανώς και αντίστοιχες οικονομικές όψεις: τα πρώτα είναι συνήθως ακριβά, ενώ τα δευτέρω φτηνότερα, ωστόσο έχουν και συμβολικές προεκτάσεις, εφόσον ταυτίζονται με νοήματα, όπως η εκάστοτε ταυτότητα, η κοινωνική θέση κτλ. (2002: 277-9, 290-1). Αν και δεν μπορούμε να ταυτίσουμε τις DIY πρακτικές με τους «φτωχούς», ωστόσο είναι εμφανής η παραπάνω λογική του Bourdieu, εφόσον η επιλογή του –φτηνού, λόγω έλλειψης πόρων- εξοπλισμού του εν λόγω στούντιο έχει γίνει με βάση την κάλυψη των βασικών αναγκών μιας μουσικής παραγωγής, αλλά και με γνώμονα την ίδια την κουλτούρα των δρώντων υποκειμένων, η οποία αντιστρατεύεται την «εξειδικευμένη πολυτέλεια».

Η πρακτική του DIY, εκτός από μια «λύση ανάγκης», φαίνεται ότι αποτελεί και «ανάγκη» καλλιτεχνικής (αυτο)έκφρασης. Ο Νώντας αναφέρεται στην «έκφραση»

και την «αλήθεια» που επιδιώκει μέσα από αυτό το εγχείρημα, η οποία μπορεί να επιτευχθεί μόνο με έναν DIY τρόπο και όχι μέσα από «συγκεκριμένες καριέρες και καλούπια που θέτει το lifestyle». Για το Μάρκο είναι ένας τρόπος έκφρασης σε ένα σύστημα κοινωνίας και πολιτισμού που δεν σε αφήνει να εκφραστείς, εφόσον σε έχει μάθει μέσω της εξειδίκευσης να βασίζεσαι πάντα σε «ειδικούς», πληρώνοντας προκειμένου να κάνεις κάτι. Για τον Αντρέα η ανάγκη για εσωτερική έκφραση που επιχειρείται μέσω της DIY κατάστασης έχει ριζοσπαστικά και πολιτικά χαρακτηριστικά, τονίζει ωστόσο, ότι δεν έχει ανάγκη από την «προστασία» κάποιας πολιτικής ομαδοποίησης. Φαίνεται δηλαδή, ότι εν αντιθέσει με τον πολιτικό λόγο που υιοθετείται από τον «Ηχο», στην περίπτωση του η DIY πρακτική παίρνει πιο πολύ μια μορφή αντίστοιχου καλλιτεχνικού λόγου, που εναντιώνεται στα μονοπώλια της μουσικής βιομηχανίας, κυρίως όμως σε επίπεδο μουσικό. Για παράδειγμα, η αυτοσχεδιαστική τζαζ που παίζει επιχειρεί να ανατρέψει την αρμονία, την τονικότητα, τη «μουσική κανονικότητα», όπως λέει, των δημοφιλών μουσικών μοτίβων. Επισημαίνει ότι η κυρίαρχη κουλτούρα δεν διαφαίνεται μόνο στο οικονομικό επίπεδο, αλλά και στο μουσικό-καλλιτεχνικό· η (μουσική) παιδεία για παράδειγμα που προσφέρεται είναι «καναλιζαρισμένη» σε μια εμπορευματοποιημένη δυτικότροπη μουσική αντίληψη που περιθωριοποιεί τις όποιες εναλλακτικές - «αυθεντικές» όπως το θέτει - κουλτούρες.

Η κουβέντα με τον Αντρέα συμπυκνώνει κάποιες βασικές πτυχές του DIY φαινομένου, όπως είναι η αμφισβήτηση της εκάστοτε αυθεντίας και η εναντίωση στην πολιτιστική βιομηχανία. Ο ίδιος έχει σπουδάσει μουσική, ωστόσο θεωρεί ότι ο (ευρωπαϊκός) τρόπος διδασκαλίας της μουσικής σε «βάζει σε καλούπια», γεγονός που «περιορίζει τη μουσική έκφραση και φαντασία σου». Όπως λοιπόν η εκπαιδευτική διαδικασία δημιουργεί πειθήνιους μαθητές που υπακούουν στη γνωστική αυθεντία των δασκάλων τους (Horkheimer, 1988: 35), μετατρεπόμενοι από πολίτες σε πελάτες, που θα «σώσουν» οι εκάστοτε ειδικοί (Ιλλις, 1999: 57), έτσι και η μαζική μουσική βιομηχανία κατασκευάζει ψευδοπρότυπα και πλαστές ανάγκες που, μέσω ενός καθολικού τρόπου σκέψης που αναπαράγει το κυρίαρχο εργαλειακό μοντέλο εξουσίας, αποτρέπουν τον άνθρωπο από την αληθινή αναζήτηση για αυτοέκφραση, δημιουργία και αλήθεια. Η αυθεντική, ανιδιοτελής τέχνη που επιζητάτε από τους FI διαθέτει «λογική» και «σύνθεση» δικιάς της υφής, υπό την έννοια ότι δεν απαιτεί, δεν

χειραγωγεί και δεν επιζητά την αισθητική ομορφιά με εξουσιαστικούς όρους (Wellmer, 1989: 23-5) και έχει ως σκοπό τόσο να προάγει τη δημιουργικότητά τους σε συνθήκες δυστοπικές, όσο και να αποτελέσει μια κριτική σε αυτό το κυρίαρχο μοντέλο (Craib, 2011: 317-9).

Οι DIY μουσικές παραγωγές, αποκτούν και μια συμβολική διάσταση η οποία πηγάζει πρωτίστως από ένα αντίστοιχο πολιτισμικό σύμπαν, το οποίο έρχεται σε ρήξη με το κυρίαρχο πολιτισμικό σύμπαν του καπιταλισμού. Για τον Marshall Sahlins ο πολιτισμός αποτελεί ένα ευρύτερο περιβάλλον το οποίο περιλαμβάνει επιμέρους θεσμούς όπως η οικονομία, η κοινωνία, η πολιτική οργάνωση κτλ., και δεν είναι απλά ένα μέσο δράσης αλλά η ίδια η δράση και πιο συγκεκριμένα η «λογική» της, αυτό που ονομάζει «συμβολικό λόγο». Ο συμβολικός λόγος έρχεται σε αντίθεση με τον «πρακτικό λόγο», δηλαδή με τη θεωρία της ωφελιμότητας και την εργαλειακή λογική που χαρακτηρίζει τις νεωτερικές κοινωνίες (Παπαταξιάρχης, 2003: 14-6). Ο πολιτισμός ως ένα σύνολο συμβόλων καθορίζει, εν δυνάμει αλλά και επί της ουσίας, και τις ανθρώπινες δραστηριότητες (Παπαταξιάρχης, 2003: 28), δεν είναι δηλαδή οι πρακτικές διεργασίες εκείνες που διαμορφώνουν την πολιτισμική κατάσταση (Sahlins, 2003: 41).

Ο DIY Ήχος ως «Βιωματικός Αυτοσχεδιασμός»

Παρακολούθησα ένα τετραήμερο εργαστήρι ήχου και ελεύθερου αυτοσχεδιασμού που πραγματοποιήθηκε στο στούντιο του Αντρέα και σε ένα αντίστοιχο στούντιο χορού, από τον Αντρέα, ένα μουσικό-χορογράφο και μια υπεύθυνη φωτισμού, και στο οποίο έλαβαν μέρος συναυλίες και συζητήσεις γύρω από τη μουσική και όχι μόνο. Η είσοδος ήταν ελεύθερη, ενώ τη συνολική εγκατάσταση επιμελήθηκαν οι τρεις καλλιτέχνες, με την αρωγή φίλων. Αν και υπήρχε μια χωρική διάσταση μεταξύ κοινού και μουσικών, ο Αντρέας υποστηρίζει ότι σκοπός του εργαστηρίου ήταν και η δημιουργία μιας διαδραστικής σχέσης, εφόσον οι μουσικές, οι ήχοι και οι διαλέξεις είχαν ως σκοπό να «ξυπνήσουν» το κοινό, έτσι ώστε να συμμετέχει και αυτό. Όπως το θέτει, στο εργαστήρι «δίνεις αλλά παίρνεις κιόλας». Σκοπός ήταν να «δημιουργήσεις καταστάσεις [...] εμπειρίες», να «κάνεις ασκήσεις ύφους» και να «φιλοσοφήσεις γενικά για τον ήχο», μέσω ενός «βιωματικού αυτοσχεδιασμού» και της «προσομοίωσης καταστάσεων» που αντλείς από «το δρόμο» -εν προκειμένω από το αστικό περιβάλλον της αθηναϊκής μητρόπολης- και

όχι να μιλήσεις «απλά για τις νότες, με όρους ωδείου». Η αίσθηση που αποκόμισα από την όλη διαδικασία ήταν ότι επιχειρήθηκε μια ηχητική αναπαράσταση του κοινωνικού, του φυσικού και του πολιτισμικού περιβάλλοντος, όπως το βιώνουν οι καλλιτέχνες, η οποία, στα πλαίσια μιας DIY έκφρασης, καταδεικνύει μια προσωπική και ουσιαστική θέση που μοιράζεται και επικοινωνείται, ανατροφοδοτώντας εκ νέου συλλογικά βιώματα μεταξύ μουσικών και κοινού.

Η σημασία του περιβάλλοντος στο σχηματισμό μιας ηχητικής και κοσμολογικής αντίληψης είναι σε πολλές περιπτώσεις εξόχως σημαντική. Όπως έχει επισημάνει ο Steven Feld στην εθνογραφία του για τους Kaluli της Νέας Γουινέας, η «σύνθετα συμβολική» αντίληψή τους, σχηματίζεται τόσο από την παρατήρηση, όσο και από την πρακτική εμπειρία του φυσικού κόσμου. Σε αυτό το πλαίσιο, τόσο η μορφολογική προσέγγιση του κόσμου, όσο και η ηχητική, διαμορφώνει την αντίληψή τους σε συνδυασμό με το περιβάλλον και τις κοινωνικές ανάγκες τους. Οι πολιτισμικές και οι ηχητικές αντιλήψεις τους είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τις αντίστοιχες κοινωνικά δομημένες αντιλήψεις για τον κόσμο (2012: 218). Οι κοινωνικο-μουσικές πρακτικές συνεπώς αναδύονται μέσα από τη διαδικασία της κοινωνικής διάδρασης και της φυσικής δραστηριότητας τόσο των μουσικών, όσο και των ακροατών, μέσω της μεταβίβασης ηχητικών κυμάτων. Όπως το θέτει ο Martin Stokes «ότι ακούγεται συνεπάγεται μορφές και διαδικασίες ενσώματης κοινωνικής διάδρασης». Αν και αυτές οι μορφές μπορεί να μην θεωρούνται σημαντικές στο επίπεδο του καθιερωμένου πολιτισμικού Λόγου, εντούτοις είναι εξόχως αναγνωρίσιμες σε υφέρπουσες πτυχές της φαντασίας και της ευχαρίστησης, που επιταχύνουν την πολιτισμική κινητικότητα. Επομένως η όποια πολιτισμική ανάλυση που σχετίζεται με τη μουσική, πρέπει να λαμβάνει υπόψη, όχι μόνο τις πολιτικές, κοινωνικές και οικονομικές, αλλά και τις μουσικές εξηγήσεις σχετικά με το γιατί υπάρχουν και ανακυκλώνονται οι αντίστοιχες πρακτικές (2004: 68).

3.3 Η σημασία της DIY Πρακτικής και Επιτελεστικότητας στην Κατασκευή Μουσικών και Πολιτισμικών Ταυτοτήτων

Πρακτική και Επιτελεστικότητα

Όπως είδαμε, στην περίπτωση του «Ήχου» και των «FI» υπάρχει μια κοινή συνισταμένη, η οποία έγκειται στο «να κάνεις» μουσική, συναυλίες, στούντιο, βιωματικά εργαστήρια κτλ., παρά στο «να βρίσκεσαι» κάπου» (Piano, 2003: 254). Για το Μάρκο το DIY αναφέρεται «στη χαρά της δημιουργίας», «σε κάτι που δημιουργείται από τα χέρια σου», ακόμα και αν δεν είναι άρτιο τεχνικά. Όπως το θέτει, «αισθάνεσαι πιο ικανοποιημένος, πιο γεμάτος· ότι το έφερα όλο εις πέρας μόνος μου [...] είναι άλλη φάση να το κάνεις μόνος σου».

Συνεπώς αυτές οι πρακτικές, οι επιτελέσεις και οι συνήθειες που, έστω και σε ένα «περιορισμένο» χρονικό διάστημα εγγράφονται στα σώματα, δίνουν νόημα και έχουν σημασία στη συνολική ταυτότητα των δρώντων υποκειμένων και των αντίστοιχων κοινοτήτων. Για τον Bourdieu, η κοινωνική πρακτική έχει ένα «νόημα» και μια «εσωτερική λογική» που συντελεί στην κοινωνική αναπαραγωγή. Αυτό παράλληλα επηρεάζεται και από το ίδιο το δρών υποκείμενο, το οποίο έχει μια «αίσθηση» του πώς να συμπεριφερθεί μέσω της έξης του (στο Λελεδάκης, 2006: 435, 439). Ο Michael Herzfeld βλέπει την επιτέλεση ως ποιητική, στη οποία, διαμέσου των γλωσσικών και των μη γλωσσικών νοημάτων «εκφράζεται η σημαντικότητα στην επιτέλεση της δράσης» και αποκτά «σημασία» (2012: 24). Ωστόσο επισημαίνει την αμφισημία αυτού του φαινομένου, αφού το τι έχει νόημα και τι αποκτά κοινωνική υπόσταση εξαρτάται από επιμέρους παράγοντες και είναι συνεχώς διαπραγματεύσιμο. Για παράδειγμα, όπως είδαμε, το πώς θα ερμηνευτεί η DIY επιτελεστικότητα ποικίλλει στην εκάστοτε χρονική στιγμή και ανάλογα με επιμέρους προσωπικούς, συλλογικούς και χωρικούς παράγοντες, ακόμα και μεταξύ ατόμων που θα μπορούσαμε να πούμε ότι συμμερίζονται την ίδια «κοινωνική και πολιτισμική ιδεολογία» (Herzfeld, 2011: 490, 497). Για τη Judith Butler, η επιτελεστικότητα έγκειται στην τελετουργική επανάληψη πράξεων και πρακτικών που πετυχαίνουν τα αποτελέσματά τους μέσω της φυσικοποίησής τους στο πλαίσιο ενός σώματος, και η οποία καθορίζει (με έμφυλους όρους, στη θεώρησή της) το εκάστοτε υποκείμενο (2009: 8).

Τόσο η μουσική, όσο και οι επιμέρους πρακτικές που σχετίζονται με τη DIY λογική αποτελούν «ενσώματες επιτελεστικές επικοινωνίες» μέσα από τις οποίες σφυρηλατούνται και συγκροτούνται οι συμβολικές κοινότητες και η αντίστοιχη κοινωνική μνήμη. Αν και όπως είδαμε είναι αρκετά επίφοβο να υποστηρίξουμε ότι υπάρχει μια σταθερή και συνεκτική DIY κοινότητα, εντούτοις είναι κατά τη διάρκεια τέτοιων (κοινών και συλλογικών) επιτελέσεων που αναδύεται. έστω σε συμβολικό επίπεδο, μια αντίστοιχη κοινότητα (Τσιμουρής, 1999: 219). Οι DIY μουσικές και πρακτικές που χαρακτηρίζονται από αυτοοργάνωση, αντιεραρχία κτλ. δεν αποτελούν απλώς μια έκφραση μιας αντίστοιχης εξισωτικής κοινότητας, αλλά «ενεργητική κατασκευή της» μέσα από αυτές τις επιτελέσεις (Πανόπουλος, 2005: 23). Παράλληλα, η διαλεκτική σχέση της μουσικής και της πρακτικής επιτελεστικότητας, του μουσικού στυλ και της καθημερινής ζωής είναι που συνθέτουν κοινωνικά νοήματα και σημασίες (Τσιμουρής, 1999: 221), όπως είναι η αυτοοργάνωση, η αλληλεγγύη, η αντίσταση, η δημιουργική αυτοέκφραση κτλ. Στην περίπτωση του DIY, δεν είναι αναγκαίο κάποιος μουσικός να έχει μουσική παιδεία με αντίστοιχες σπουδές, αρκεί να είναι προσεκτικός ακροατής, έτσι ώστε να αναπαράγει σωστά τις πρακτικές που αναδύονται από τη συλλογική αντίστοιχη δραστηριότητα. Παράλληλα, «πρέπει να το νιώθει», όπως λέει ο Νώντας και «να το κρατάει ζωντανό», όπως λέει ο Μάρκος· πρόκειται δηλαδή πιο πολύ για ένα ζήτημα συναισθηματικό, παρά για ένα ζήτημα γνωσιακό. «Με αυτή την έννοια [...] γίνεται το «όχημα» ανθρώπινων συναισθημάτων και παθών και όχι απλό μέσο έκφρασης της σκέψης», όπως το θέτει και ο Τσιμουρής (1999: 225-6).

Μουσικές και Πολιτισμικές Ταυτότητες

Οι περισσότεροι συνομιλητές μου συσχετίζουν άμεσα «το να κάνεις» με την ενσυνείδητη πρακτική. Ο Νώντας, για παράδειγμα, τονίζει ότι εντέλει δεν έχει τόσο σημασία το αν κάποιος εμπορευματοποιείται ή όχι, αλλά το να συμμετέχει στο DIY συνειδητοποιημένα, να έχει επίγνωση πού είναι και τι κάνει. Όντως, η Sutton αναδεικνύει το γεγονός ότι, δεν έχει τόσο σημασία αν οι DIY πρακτικές είναι εντελώς ανεξάρτητες σε σχέση με τις αντίστοιχες επικρατούσες, όσο το γεγονός ότι τα δρώντα υποκείμενα απορρίπτουν συνειδητά τις συμβατικές οδούς προκειμένου να παράξουν μια εναλλακτική ταυτότητα (1999: 177). Αποφεύγοντας μια ουσιοκρατική αντίληψη περί ταυτότητας, μπορούμε να πούμε ότι οι ταυτότητες των συμμετεχόντων σε DIY

εγχειρήματα δεν είναι οντολογικά διακριτές ή προϋπάρχουσες, ωστόσο αναδύονται, κατασκευάζονται και επιτελούνται μέσα από τις καθημερινές δράσεις, το (μουσικό) στυλ, και τις αντίστοιχες πολιτισμικές πρακτικές (Muggleton & Weinzierl: 2003: 11). Είναι η ενσώματη πλέον οικειοποίηση μιας DIY θέσης, όπως αυτή διαφαίνεται τόσο μέσα από τις επιμέρους (μουσικές) οδούς, όσο και από την αντίστοιχη χρήση του στυλ και του τρόπου ζωής, που χρησιμεύουν ως «όρια στην κατασκευή εναλλακτικών ταυτοτήτων στο mainstream» (Piano, 2003: 260). Μέσα από την ενσώματη δράση της μουσικής και τις συμβολικές μορφές που αυτή παίρνει, τα δρώντα υποκείμενα δρουν και βιώνουν με ένα ιδιαίτερο τρόπο τις ζωές τους και αρθρώνουν ένα λόγο ο οποίος ενδεχομένως δεν θα μπορούσε να αρθρωθεί μέσα στον καθημερινό λόγο (Cohen, 1995: 444).

Όπως έχει υποστηρίξει ο Stan Cohen, υπάρχει το ενδεχόμενο να υπάρχει αναντιστοιχία μεταξύ της «υποκουλτούρας» και της «πραγματικής ζωής», όπως βιώνεται από τα δρώντα υποκείμενα (στο Hall & Jefferson, 2006: xii). Όντως, όπως είδαμε σε πολλές περιπτώσεις υπάρχει μια αμφισημία μεταξύ «πραγματικής ζωής» και DIY. Όπως δείχνει ο Makris (1996), υπάρχει το ενδεχόμενο, ο ταυτοτικός αυτοορισμός υπεξούσιων ομάδων να λαμβάνει χώρα μόνο κατά τη διάρκεια αντίστοιχων τελετουργιών, διαμέσου (και) μουσικοχορευτικών επιτελέσεων. Στην υπόλοιπη καθημερινότητά τους «επιστρέφουν» στη -και ενδέχεται να αποδέχονται τη- θέση του ετεροκαθορισμένου υπεξούσιου. Στην περίπτωση όμως όπου η επαγγελματική ιδιότητα και η καλλιτεχνική συμπίπτουν, όπως στους «FI», προκύπτουν κάποιες ταυτίσεις που σχετίζονται με μια συνολικότερη στάση ζωής. Όπως αναδεικνύει η Χριστίνα Καρακιουλάφη σε αντίστοιχη έρευνα που έκανε για τους Έλληνες ηθοποιούς, είναι σύνηθες η επαγγελματική ταυτότητα ατόμων που δραστηριοποιούνται στον «καλλιτεχνικό χώρο» να ταυτίζεται με την αντίστοιχη καλλιτεχνική, μέσα από την υιοθέτηση ενός προσωπικά ιδιαίτερου τρόπου ζωής (2012: 119).

Ειδικότερα στην περίπτωση του DIY, θα ήταν εντελώς λανθασμένο να υποστηρίξουμε ότι αποτελεί μια «καθαρή», ή αυθεντική κουλτούρα. Αφενός όπως είδαμε η έννοια της «καθαρότητας» αποτελεί ταμπού για πολλά από τα δρώντα υποκείμενα, αφετέρου οι πολιτικές, οικονομικές, ιστορικές και πολιτισμικές επιρροές που δέχονται από το ευρύτερο περιβάλλον που ζουν δεν μπορούν να μην ληφθούν

υπόψη. Είναι φανερό ότι η νέα και ενδεχομένως πολύ ιδιαίτερη (μουσική) ταυτότητα που κατασκευάζεται από τα DIY δρώντα υποκείμενα είναι a priori ετεροκαθορισμένη εφόσον κατασκευάζεται εν συγκρίσει και εν αντιθέσει με κάτι Άλλο, εν προκειμένω την κυρίαρχη μουσική βιομηχανία (Χρηστάκης, 1999: 208, 215). Η DIY μουσική παραγωγή είναι συνυφασμένη με την υβριδικότητα. Για παράδειγμα, τόσο η χιπ χοπ μουσική του «Ήχου», όσο και η αυτοσχεδιαστική τζαζ των «FI», δεν αποτελούν «καθαρές» τοπικές μουσικές εκφράσεις, αλλά παγκόσμια μουσικά ιδιώματα, τα οποία έχουν περαστεί μέσα από ένα τοπικό φίλτρο που σχετίζεται και με τη DIY πρακτική. Παραθέτοντας τον Martin Stokes, η Sara Cohen καταλήγει να αναδείξει όχι τόσο το πώς ένα είδος «αυθεντικής» μουσικής δημιουργίας διακρίνεται από ένα άλλο, αλλά πώς αυτό το είδος χρησιμοποιείται από τα δρώντα υποκείμενα μέσα από τοπικές συνδηλώσεις για να παράξουν σύνορα και διακρίσεις μεταξύ αυτών και των Άλλων (1995: 436).

Όπως είδαμε, οι ομάδες και τα υποκείμενα που σχετίζονται με το DIY δεν αποτελούν ομοιογενείς και παγιωμένες συσσωματώσεις, αλλά σκηνές και διαδρομές στον αστικό χώρο. Αναστοχαζόμενος αυτή τη σύνδεση και την επικοινωνία μου ήρθε στο μυαλό το σχέδιο μιας σπειροειδούς κίνησης: πρόκειται για μεμονωμένα δρώντα υποκείμενα, που συνδέονται μεταξύ τους σε (μουσικές) ομάδες, οι οποίες με τη σειρά τους συνευρίσκονται σε τόπους και χώρους, οι οποίοι συνδέονται με ευρύτερους, συνήθως πολιτικούς, σχηματισμούς κ.ο.κ., ενώ η συμμετοχή ή όχι σε αυτούς τους κύκλους δεν είναι δεδομένη, αλλά χαρακτηρίζεται από μια συνεχή κίνηση και ρευστότητα. Με αυτό τον τρόπο επανανοηματοδοτείται η έννοια της κοινότητας, αφού πρόκειται μάλλον για ένα «πλήθος» όπως το αποκαλούν οι Hardt και Negri, το οποίο μακράν από το να αποτελεί μια ταυτότητα (όπως ο λαός), ή κάτι ομοιόμορφο (όπως οι μάζες), προσπαθεί να ανακαλύψει «κάτι κοινό» μέσα στη διαφορετικότητά του. Αυτό το «κοινό» απέχει πολύ από αυτό που θα αποκαλούσαμε παγιωμένα «κοινό έδαφος» στους προκαπιταλιστικούς σχηματισμούς, αντίθετα πρόκειται για ένα κοινό που «περισσότερο παράγεται παρά ανακαλύπτεται», πρόκειται δηλαδή για μια νέα σύνθετη κοινωνική εξέλιξη (2011: 15).

Πολλοί από τους συνομιλητές μου αντιλαμβάνονταν ότι το DIY αναδύεται ως μια μορφή αντίστασης που εναντιώνεται σε ένα ηγεμονικό μοντέλο διασκέδασης, οργάνωσης και παραγωγής μουσικής. Θεωρώ ωστόσο, ότι δεν είναι όλα τα δρώντα υποκείμενα που σχετίζονται με το DIY συνειδητά αντιστεκόμενα, ενώ αυτού του είδους η αντίσταση δεν γίνεται αντιληπτή με όρους ενός επαναστατικού μετασχηματισμού του κοινωνικού και πολιτικού γίνεσθαι. Αντίθετα, είναι μέσα από την κατασκευή «DIY δομών», που επιζητείται η δημιουργία ενός διακριτού «κόσμου αλληλεγγύης» που βασίζεται σε (αμεσο)δημοκρατικά, αντιεξουσιαστικά και αντιεραρχικά-εξισωτικά πρότυπα. Με αυτό τον τρόπο επανανοηματοδοτούνται οι κοινωνικές, οι πολιτικές, αλλά συχνά και οι ηθικοδικαιϊκές πρακτικές και νόρμες που σχετίζονται με την οργάνωση και την επικοινωνία. Είναι μάλιστα αυτές οι εσωτερικές πρακτικές και οργανωτικές προσπάθειες τέτοιων εγχειρημάτων που κάνουν πραγματιστικά εφικτό –εφόσον το διαμορφώνουν εσωτερικά– ένα δημοκρατικό πλαίσιο (Hardt & Negri, 2011: 15-6). Νομίζω ότι η εναντίωση στο κυρίαρχο

καπιταλιστικό μοντέλο ανταλλαγής και διακίνησης της μουσικής είναι σαφώς πιο ξεκάθαρη στην περίπτωση του «αλληλέγγυου εμπορίου» και των ανεπίσημων δικτύων ανταλλαγής που χρησιμοποιούνται. Η παραγωγή μουσικών με ένα τρόπο αυτοοργανωμένο και η αντίστοιχη διάθεσή τους με όρους που οι ίδιοι επιβάλλουν και που σχετίζονται με τον αντίστοιχο τρόπο ζωής τους, επαναανοηματοδοτεί τις έννοιες της ιδιοκτησίας, του κέρδους και της αξίας, της χρήσης και της ανταλλαγής, τα οποία επίσης επιδιώκεται να περάσουν στη σφαίρα των κοινών. Πρόκειται δηλαδή για μια γενικότερη «βιοπολιτική παραγωγή» (Hardt & Negri, 2011: 15), που δεν σχετίζεται μόνο με την παραγωγή υλικών αγαθών, αλλά και με την κοινωνική, πολιτική, πολιτισμική, ηθική, αισθητική κ.ο.κ. παραγωγή.

Το «να το κάνεις μόνος σου», προκύπτει όχι μόνο ως αμφισβήτηση της κυρίαρχης οικονομικής, πολιτικής και επιστημονικοτεχνικής κουλτούρας, αλλά και ως ανάγκη, ακριβώς λόγω της ανεπάρκειας της κυρίαρχης κουλτούρας -όπως αυτή είναι δομημένη- να καλύψει επιμέρους υλικές και πνευματικές ανάγκες των δρώντων υποκειμένων. Στην περίπτωση του DIY, οι νέες τεχνολογικές μεταβολές έρχονται εν πολλοίς να καλύψουν αυτές τις ανάγκες, με όρους και τρόπους που θέτουν τα ίδια τα δρώντα υποκείμενα, όπως η ελεύθερη πρόσβαση, διάδοση και χρήση της γνώσης και της πληροφορίας, πρακτική η οποία στο νέο ψηφιακό κόσμο γίνεται ευρεία και διανθίζεται, δημιουργώντας μια αέναη παραγωγή κοινών. Αν θεωρήσουμε ότι βρισκόμαστε στην τρίτη μεγάλη ανθρώπινη επιστημονική επανάσταση (μετά τη νεολιθική και τη βιομηχανική), αυτή «της πληροφορίας», μένει να δούμε τους νέους συσχετισμούς που θα προκύψουν ανάμεσα στην καπιταλιστική παραγωγή και εμπορευματοποίηση και στα αυτοοργανωμένα εγχειρήματα όπως το DIY.

Ο Seeger, για παράδειγμα, τονίζει ότι μια μεταβολή στην τεχνολογία μπορεί να αλλάξει τον τρόπο που παράγεται και βιώνεται η μουσική, οδηγώντας όμως ταυτόχρονα σε νέες μορφές εμπορευματοποίησης άλλων πτυχών της μουσικής, όπως οι συναυλίες (2004: 80-1). Σε κάθε περίπτωση, οι νέες μεταβολές ενδεχομένως να οδηγήσουν σε ένα νέο τεχνολογικό, επιστημονικό και εντέλει πολιτισμικό «παράδειγμα».¹² Οι παραπάνω επιτελέσεις και πρακτικές της επικοινωνίας, της σύμπραξης και της συνεργασίας, που παράγουν το κοινό σε μια αντίστοιχα

¹² Με την έννοια που προσδίδει στον όρο ο Thomas Kuhn (χ.χ.: 56).

«διευρυνόμενη σπειροειδή σχέση» (Hardt & Negri: 15), επανανοηματοδοτούν τις έννοιες της αυθεντίας, της τέχνης, και εντέλει της πολιτισμικής ταυτότητας των δρώντων υποκειμένων, η οποία εδράζεται σε ένα πλαίσιο συλλογικής συνείδησης με ντυρκεμιανούς όρους, το οποίο δημιουργεί αντίστοιχους «αυτόνομους» πολιτισμικούς κώδικες. Είναι αυτές οι πρακτικές και επιτελέσεις που δημιουργούν αυτό τον πολιτισμό, αλλά και αντίστροφα είναι αυτός ο πολιτισμός που «οδηγεί» τέτοιου είδους πρακτικές.

Όπως επισημαίνει όμως και ο Adam Kuper, «ο πολιτισμός δεν δίνει απαντήσεις για τα πάντα» (1999: 198-9). Προκειμένου λοιπόν να μην φτάσουμε σε μια φάση «πολιτισμικού ντετερμινισμού», δεν πρέπει να υποβαθμίζουμε τις ευρύτερες κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές-εξουσιαστικές σχέσεις και διεργασίες, που αναπόφευκτα επηρεάζουν τις αντίστοιχες πολιτισμικές πρακτικές. Όπως είδαμε αυτές οι κουλτούρες δεν μπορούν –αν και επιδιώκουν- να ξεφύγουν πάντα από το ευρύτερο κοινωνικό, οικονομικό και πολιτικό σύστημα, εφόσον υπάρχουν μεταβαλλόμενες κοινωνικοιστορικές, οικολογικές, αλλά και πρακτικές συνθήκες, όπως οι νομικές και οι κρατικές θεσμοθετήσεις, που σχετίζονται με -και επηρεάζουν- τον τρόπο (μουσικής) παραγωγής (Harris, 1989: 13-5, 130-7). Έτσι είναι σημαντικό να δούμε το πώς και ποιες (ευρύτερες) δυνάμεις διαμορφώνουν το αντίστοιχο πολιτισμικό σύστημα, το οποίο με τη σειρά του επηρεάζει και την υλική δομή μιας κοινωνίας (Wolf, 1999: 61-3). Ο Stephen Shukaitis παράλληλα, αναδεικνύει το γεγονός ότι τα ίδια τα «αυτοθεσπισμένα ριζοσπαστικά φαντασιακά» δεν είναι α-ιστορικά, δεν είναι δηλαδή αυθύπαρκτα, αλλά βασίζονται σε προϋπάρχουσες μορφές αντίστοιχων ιδεών, κινήματων κτλ., τα οποία αποτελούν ενσώματες, κοινωνικές και υλικές σχέσεις και διαδράσεις. Το ζήτημα λοιπόν είναι να δούμε τη διαδικασία κατασκευής τέτοιων «φαντασιακών μηχανών» παραγωγής του ριζοσπαστικού κοινωνικού και ιστορικού γίνεσθαι που επηρεάζει –άλλα και επηρεάζεται από- τον ευρύτερο κόσμο, δημιουργώντας νέες μορφές αυτόνομων κοινωνικοτήτων και συλλογικών αυτοπροσδιορισμών (2009: 10).

Αν και δεν μπορούμε λοιπόν να υποστηρίξουμε ότι τέτοιες κουλτούρες είναι εντελώς αυτόνομες, όπως φαντάζονταν αρκετοί συνομιλητές μου, εντούτοις πολλές σύγχρονες ανθρωπολογικές προσεγγίσεις εστιάζουν στο γεγονός ότι μπορούν να παράξουν ξεχωριστές κουλτούρες. Όπως το θέτει και ο Οικονόμου (2015: 21, 39),

ιδιαίτερα όσον αφορά στις περιπτώσεις αντιστεκόμενων και αποκλινόντων ανεξάρτητων μουσικών προϊόντων, όπως το DIY, μπορούμε να δούμε τα «καλλιτεχνικά ιδιώματα ως πεδία αναδυόμενης συνείδησης και πολιτισμού, στα οποία μορφοποιούνται νέες σχέσεις, ιδέες, αντιθέσεις και συναισθήματα, παρά αντανακλώνται ήδη διαμορφωμένες στάσεις». Στην περίπτωση του DIY, είναι η στάση ζωής, τα βιώματα και η καλλιτεχνική επιτέλεση των δρώντων υποκειμένων, που μέσω της δημιουργίας μιας εναλλακτικής –σε σχέση με την κυρίαρχη- κουλτούρας, επιδιώκεται το «ξεπέρασμα της τέχνης» και η ανάδειξη της ίδιας της ζωής ως μορφής τέχνης. Οι παλιότερες «μεγάλες επαναστατικές θεωρίες», απέτυχαν ακριβώς επειδή ανήγαγαν την τέχνη σε ένα πλαίσιο διακριτό από την καθημερινή ζωή (Jordan, 1998: 130-1).

Όπως είδαμε, υπάρχει μια αμφισημία μεταξύ της DIY δραστηριότητας και της καθημερινότητας. Τόσο στην περίπτωση του Αντρέα και των «FI», όσο και στην περίπτωση του Μάρκου, του Νώντα και του «Ηχου», αυτά τα δυο άλλοτε «συμπίπτουν» και αλληλοδιαπλέκονται και άλλοτε αποτελούν διακριτές «ζώνες» δραστηριότητας. Όπως προκύπτει όμως, το ζητούμενο και στις δυο περιπτώσεις παραμένει η σύνδεση αυτών των δυο· μπορεί δηλαδή για κάποιους συνομιλητές μου ο χώρος της καθημερινότητας, της εργασίας κτλ. να γίνεται αντιληπτός ως αντιθετικός από τους χώρους που συμβαίνουν τα DIY, σε ένα επίπεδο φαντασιακό και συνειδησιακό όμως, αυτά τα δυο επιχειρείται να συμπλεύσουν. Επομένως, αντί να βλέπουμε τέτοιου είδους εγχειρήματα με χωρικούς όρους, ως «νησίδες ελευθερίας» όπως είθισται, θα ήταν προτιμότερο να αναδείξουμε τη χρονική και την επιτελεστική τους διάσταση· είναι την ώρα που επιτελούνται αυτές οι πρακτικές που παράγονται τα αντίστοιχα πολιτισμικά νοήματα, τα οποία έχουν και μια συνέχεια στο χρόνο και στο φαντασιακό των δρώντων υποκειμένων και των αντίστοιχων δομών. Αντί λοιπόν να σκεφτόμαστε με όρους ταξινομητικών «δυναδικών αντιθέσεων» όπως ισχυρός-αδύναμος, πράξη-διαδικασία (Levi-Strauss, 2010: 189-90), οικονομικό-μη οικονομικό, αυθεντικό-ετεροκαθορισμένο, DIY-καθημερινότητα κτλ., θα ήταν προτιμότερο να μιλάμε για *παράλληλα πολιτισμικά σύμπαντα*, τα οποία μπορούν να συνυπάρχουν, να διασταυρώνονται, να κινούνται παράλληλα, να εφάπτονται, να είναι εντελώς ανεξάρτητα κ.ο.κ., σε μια άπειρη αλληλουχία γεγονότων, συνθηκών και πιθανοτήτων.

Ο Zygmunt Bauman θεωρεί ότι σε παλιότερες εποχές τα πολιτισμικά πρότυπα είχαν τη διάσταση της συμπερίληψης και της ενσωμάτωσης, ενώ στο σύγχρονο «πολιτισμό του καζίνο» προκρίνουν είτε την αναλωσιμότητα, είτε τον αποκλεισμό των «αταίριαστων» (2005: 191, 213). Προκειμένου λοιπόν να αποφύγουμε να δούμε το DIY ως μια αποκλίνουσα κουλτούρα, είναι προτιμότερο να δούμε τη θέση του στο -αλλά και τη σύνθεσή του με το- ευρύτερο πολιτισμικό περιβάλλον, βλέποντας τους πολιτισμούς ως ροές ενέργειας που κινούνται μέσα σε ένα σύνθετο χαοτικό όλο. Ιδιαίτερα στην περίπτωση του DIY, η μουσική δεν αποτελεί ένα ξέχωρο πεδίο από την υπόλοιπη ζωή, αλλά σε συνδυασμό με εξω-μουσικά στοιχεία, όπως είναι η κοινωνική, η πολιτική, η οικονομική, η αξιακή-δικαιϊκή, η συμβολική και εντέλει η πολιτισμική αμφισβήτηση του υπάρχοντος και η κατασκευή ενός παράλληλου πολιτισμικού σύμπαντος, διαμορφώνουν αυτό που ο Πανόπουλος (2005: 16) αποκαλεί τη μουσική *μέσα* στον πολιτισμό. Εδώ λοιπόν η μουσική αλλά και η πρακτική και η πολιτισμική επιτέλεση δεν έχει σκοπό να αναδείξει το DIY ως μια κοινωνία «άλλων», αλλά να αναδείξει τη DIY μουσική *ως* πολιτισμό.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Abu-Lughod, Lila. 1990. «The Romance of Resistance: Tracing Transformations of Power through Bedouin Women», στο *American Ethnologist*, 17 (1), σ. 41-55.
- . 1991. «Writing Against Culture». Στο Fox, Richard G (επιμ.). *Recapturing Anthropology. Working in the Present*. Santa Fe: School of American Research Press, σ. 137-62.
- Appadurai, Arjun. 1986. «Introduction: Commodities and the Politics of Value». Στο Appadurai, Arjun (επιμ.) *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, σ. 3-63.
- . 2014. *Νεωτερικότητα Χωρίς Σύννορα. Πολιτισμικές Διαστάσεις της Παγκοσμιοποίησης*, μτφ. Αθανασίου, Κ., Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Barker, Joshua. 2009. «Street Life», στο *City & Society*, 21 (2), σ. 155–62.
- Bauman, Zygmunt. 2004. *Σπαταλημένες Ζωές. Οι Απόβλητοι της Νεωτερικότητας*, μτφ. Καρασαρίνης, Μ., Αθήνα: Κατάρτι.
- Bennett, Andy & Kahn-Harris, Keith. 2004. «Introduction» στο Bennett, Andy & Kahn-Harris, Keith. (επιμ.). *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, Νέα Υόρκη, Palgrave Macmilan, σ. 1-18.
- Bennett, Andy & Peterson, Richard A. 2004. «Introducing Music Scenes», στο Bennett, Andy & Peterson, Richard A. (επιμ.). *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press, σ. 1-15.
- Bennett, Andy. 2004. «Virtual Subculture? Youth, Identity and the Internet» στο Bennett, A. & Kahn-Harris, K. (επιμ.): *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, Νέα Υόρκη, Palgrave Macmilan, σ. 162-72.
- Bourdieu, Pierre. 1990. *In Other Words. Essays towards a Reflexive Sociology*, California: Stanford University Press.
- . 2002. *Η Διάκριση. Κοινωνική Κριτική της Καλαισθητικής Κρίσης*, μτφ. Καψαμπέλη, Κ., Αθήνα: Πατάκης.
- . 2013. *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge & New York: Cambridge University Press
- Bryer, Alice. 2011. «The Politics of the Social Economy: A Case Study of the Argentinean Empresas Recuperadas», στο *Dialectical Anthropology*, 36 (1-2), σ. 21-49.
- Butler, Judith. 2009. *Αναταραχή Φύλου. Ο Φεμινισμός και η Ανατροπή της Ταυτότητας*, μτφ. Καράμπελας, Γ., Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Cinar, Alev & Bender, Thomas. 2007. «Introduction. The City: Experience, Imagination, and Place», στο Cinar, Alev & Bender, Thomas (επιμ.). *Urban Imaginaries. Locating the Modern City*, Minneapolis, University of Minnesota Press, σ. xi-xxvi.

- Cohen, Sara. 1995. «Sounding out the Place: Music and the Sensuous Production of Place», στο *Transactions of the Institute of British Geographers*, New Series, 20 (4), σ. 434-46.
- Craib, Ian. 2011. *Σύγχρονη Κοινωνική Θεωρία: Από τον Πάρσονς στον Χάμπερμας*, μτφ. Λέκκας, Π., Αθήνα: Τόπος.
- Feld, Steven. 2012. *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Durham & London: Duke University Press.
- Finnegan, Ruth. 2007. *The Hidden Musicians. Music-making in an English Town*, Connecticut, Wesleyan University Press.
- Gledhill, John. 2013. *Οι Μεταμφιέσεις της Εξουσίας: Ανθρωπολογικές Οπτικές για την Πολιτική*, μτφ. Μαρκέτου, Π., Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Graeber, David. 2012. *Στο Ανκόφως των Πρωτοποριών. Η Ανάδυση των Σύγχρονων Κοινωνικών Κινήματων*, μτφ. Κουρούκλης Σ. & Μαντζουράνη, Λ., Αθήνα: Στάσει Εκπίπτοντες.
- Greene, Paul D. 2004: «Introduction. Wired Sound and Sonic Cultures», στο Greene, Paul D. & Porcello, Thomas (επιμ.). *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Middletown: Wesleyan University Press, σ. 1-22.
- Gupta, Akhil & Ferguson, James. 2006. «Πέρα από την Κουλτούρα: Χώρος, Ταυτότητα και η Πολιτική της Διαφοράς», μτφ. Κυριακάκης, Γ., στο Κυριακάκης, Γιάννης & Μιχαηλίδου, Μάρθα (επιμ.). *Η Προσέγγιση του Άλλου. Ιδεολογία, Μεθοδολογία και Ερευνητική Πρακτική*, Αθήνα: Μεταίχμιο, σ. 71-101.
- Hall, Stuart & Jefferson, Tony. 2006. «Once More Around Resistance through Rituals», στο Hall, Stuart & Jefferson, Tony (επιμ.). *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*, London: Routledge, σ. vii-xxxii.
- Hardt, Michael & Negri, Antonio. 2011. *Πλήθος. Πόλεμος και Δημοκρατία στην Εποχή της Αυτοκρατορίας*, μτφ. Καραμπέλας, Γ., Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Harris, Marvin. 1989. *Η Ιερή Αγελάδα και ο Βδελυρός Χοίρος. Αινίγματα της Διατροφής και του Πολιτισμού*, μτφ. Κωνσταντόπουλος, Ν., Αθήνα: Τροχαλία.
- Hart, Keith. 2010. «Informal Economy», στο Hart, Keith., Laville, Jean-Louis & Cattani, Antonio David (επιμ.). *The Human Economy. A Citizen's Guide*, Cambridge: Polity Press, σ. 142-53.
- Harvey, David. 2013. *Εξεγερμένες Πόλεις. Από το Δικαίωμα στην Πόλη στην Επανάσταση της Πόλης*, μτφ. Χαλμούκου, Κ., Αθήνα: ΚΨΜ.
- Herzfeld, Michael. 2011. «Η Κοινωνική Ποιητική: Όψεις από την Ελληνική Εθνογραφία», στο Γκέφου-Μαδιανού, Δήμητρα (επιμ.). *Ανθρωπολογική Θεωρία και Εθνογραφία: Σύγχρονες Τάσεις*, Αθήνα: Πατάκης, σ. 477-518.
- . 2012. *Η Ποιητική του Ανδρισμού. Ανταγωνισμός και Ταυτότητα σε ένα Ορεινό Χωριό της Κρήτης*, μτφ. Καστανάρá, Μ., Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Holtzman, Ben, Hughes, Craig & Van Meter, Kevin. 2007. «Do It Yourself ...and the Movement Beyond Capitalism», στο Shukaitis, Stevphen, Graeber, David &

- Biddle, Erika (επιμ.). *Constituent Imagination. Militant Investigations, Collective Theorization*, Oakland, AK Press, σ. 44-61.
- Horkheimer, Max. 1988. *Το Τέλος του Λόγου*, μτφ. Ροζάνης, Σ., Αθήνα: Έρασμος.
- Ingold, Tim. 2013. *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London & New York: Routledge.
- Jordan, John. 1998. «The Art of Necessity: the Subversive Imagination of Anti-Road Protest and Reclaim the Streets», στο McKay, George (επιμ.). *DIY Culture. Party & Protest in Nineties Britain*, London: Verso, σ 129-51.
- Klein, Naomi. 2005. *No Logo. No Space, No Choise, No Jobs. Η Βίβλος του Αντι-Εταιρικού Ακτιβισμού*, μτφ. Βούβαλη, Δ., Αθήνα: Λιβάνης.
- Kuhn, Thomas. χ.χ. *Η Δομή των Επιστημονικών Επαναστάσεων*, μτφ. Γεωργακόπουλος, Γ. & Κάλφας, Β., Αθήνα: Σύγχρονα Θέματα.
- Kuper, Adam. 1999. *Culture. The Anthropologist's Account*, Massachusetts: Harvard University Press.
- Laville, Jean-Louis. 2010. «Solidarity Economy (Economie Solidaire)», στο Hart, Keith., Laville, Jean-Louis & Cattani, Antonio David (επιμ.). *The Human Economy. A Citizen's Guide*, Cambridge: Polity Press, σ. 225-35.
- Levi-Strauss, Claude. 2010. *Δομική Ανθρωπολογία*, τ. Α', μτφ. Παραδέλλης, Θ., Αθήνα: Κέδρος.
- Makris, Gerasimos. 1996. «Slavery, Possession and History: The Construction of the Self among Slave Descendants in the Sudan», στο *Africa: Journal of the International African Institute*, 66 (2), σ. 159-82.
- Malinowski, Bronislaw. 1920. «Kula: the Circulating Exchange of Valuables in the Archipelagoes of Eastern New Guinea», στο *Man*, 20, σ. 97-105.
- Mason, Matt. 2008. *The Pirate's Dilemma. How Youth Culture Is Reinventing Capitalism*, Free Press.
- McKay, George. 1998. «DiY Culture: Notes towards an Intro», στο McKay, George (επιμ.). *DIY Culture. Party & Protest in Nineties Britain*, London: Verso, σ. 1-57.
- Mcluhan, Marshall. 1990. «Το Μέσο Είναι το Μήνυμα», μτφ. Λυκιαρδοπούλου, Α., στο Cooley, Park, κ.ά., *Το Μήνυμα του Μέσου. Η Έκρηξη της Μαζικής Επικοινωνίας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ. 234-52.
- Muggleton, David & Weinzierl, Rupert. 2003. «What is 'Post-subcultural Studies' Anyway?» στο Muggleton, David. & Weinzierl, Rupert. (επιμ.). *The Post-Subcultures Reader*, Oxford: Berg σ. 3-26.
- Ortner, Sherry. 1995. «Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal», στο *Comparative Studies in Society and History*, 37 (1), σ. 173-93.
- Piano, Doreen. 2003. «Resisting Subjects: DIY Feminism and the Politics of Style in Subcultural Production» στο Muggleton, David. & Weinzierl, Rupert. (επιμ.). *The Post-Subcultures Reader*, Oxford: Berg σ. 253-65.

- Pleyers, Geoffrey. 2013. «From Local Ethnographies to Global Movement. Experience, Subjectivity, and Power among Four Alter-globalization Actors», στο Juris, S. Jeffrey & Khasnabish, Alex (επιμ.). *Insurgent Encounters. Transnational Activism, Ethnography, and the Political*, London: Duke University Press, σ. 108-28.
- Rakopoulos, Theodoros. 2014. «The Crisis Seen from Below, Within, and Against: from Solidarity Economy to Food Distribution Cooperatives in Greece», στο *Dialectical Anthropology*, 38, σ. 189-207.
- Sahlins, Marshall. 2003. *Πολιτισμός και Πρακτικός Λόγος*, μτφ. Κούρκουλος, Ν., Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Scott, James. 1990. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, New Haven: Yale University Press.
- Seeger, Anthony. 2004. «The Selective Protection of Musical Ideas: The “Creators” and the Dispossessed», στο Verdery, Katherine & Humphrey, Caroline (επιμ.). *Property in Question. Value Transformation in the Global Economy*, Oxford & New York: Berg, σ. 69-84.
- Sharma, Aradhana & Gupta, Akhil. 2006. «Introduction: Rethinking Theories of the State in an Age of Globalization», στο Sharma, Aradhana & Gupta, Akhil (επιμ.). *The Anthropology of the State. A Reader*, London: Blackwell Publishing, σ. 1-42.
- Shukaitis, Stephen. 2009. *Imaginal Machines. Autonomy & Self-Organization in the Revolutions of Everyday Life*, New York: Autonomedia.
- Spencer, Amy. 2008. *DIY: The Rise of Lo-Fi Culture*, Marion Boyars Publishers.
- Stevenson, Deborah. 2007. *Πόλεις και Αστικοί Πολιτισμοί*, μτφ. Πεντάζου, Ι., Αθήνα: Κριτική.
- Stokes, Martin. 2004: «Music and the Global Order», στο *Annual Review of Anthropology*, 33, σ. 47-72.
- Sutton, Laurel A. 1999. «All Media Are Created Equal: Do-It-Yourself Identity in Alternative Publishing», στο Bucholtz, Mary, A. C. Liang & Sutton, A. Laurel (επιμ.). *Reinventing Identities. The Gendered Self in Discourse*, Oxford: Oxford University Press, σ. 163-80.
- Wellmer, Albrecht. 1989. *Λόγος, Ουτοπία και Διαλεκτική του Διαφωτισμού*, μτφ. Λυκιαρδόπουλος, Γ., Αθήνα: Έρασμος.
- Willis, Paul. 1977. *Learning to Labour. How Working Class Kids Get Working Class Jobs*, London: Saxon House.
- Wolf, R. Eric. 1999. *Envisioning Power. Ideologies of Dominance and Crisis*, California: University of California Press.
- Zibechi, R. 2010: *Αυτονομίες και Χειραφετήσεις. Η Λατινική Αμερική σε Κίνηση*, Αθήνα, Αλάνα.
- Αθανασίου, Αθηνά. 2004. «Εθνογραφία στο Διαδίκτυο ή το Διαδίκτυο ως Εθνογραφία: Δυνητική Πραγματικότητα και Πολιτισμική Κριτική». Στο *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 115, σ. 49-74.

- Γκέφου-Μαδιανού, Δήμητρα. 1999. *Πολιτισμός και Εθνογραφία. Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- . 2011. «Αναστοχασμός, Ετερότητα και Ανθρωπολογία Οίκοι: Διλλήματα και Αντιπαραθέσεις», στο Γκέφου-Μαδιανού, Δήμητρα (επιμ.). *Ανθρωπολογική Θεωρία και Εθνογραφία. Σύγχρονες Τάσεις*, Αθήνα: Πατάκης, σ. 365-435.
- Ίλλιτς, Ιβάν. 1999. *Για τις Ανάγκες του Ανθρώπου Σήμερα*, μτφ. Τομανάς, Β. Σκόπελος: Νησίδες.
- Καρακιουλάφη, Χριστίνα. 2012. «'Είναι και η Τέχνη Επάγγελμα': Προσλήψεις της Καλλιτεχνικής Εργασίας – Το Παράδειγμα των Ηθοποιών στην Ελλάδα», στο *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών* 137-138 (Α-Β), σ. 113-40.
- Καραμπελιάς, Γιώργος. 1988. «The Movement. Από την Αμφισβήτηση στην Έκρηξη», στο Γκαβί, κ.ά. *The Movement. Το Αμερικανικό '68*. Αθήνα: Κομμούνα, σ. 57-109.
- Κολοβός, Γιάννης. 2015. «Κοινωνικά Απόβλητα;». *Η Ιστορία της Πανκ Σκηνής στην Αθήνα, 1979-2015*. Αθήνα: Απρόβλεπτες Εκδόσεις.
- Λελεδάκης, Κανάκης. 2006. «Επίμετρο. "Η Αίσθηση της Πρακτικής": Μια Θεωρία Κοινωνικής Κατασκευής του Υποκειμένου, Κοινωνικής Δράσης και Αναπαραγωγής της Κοινωνίας», στο Bourdieu, Pierre. *Η Αίσθηση της Πρακτικής*, μτφ. Παραδέλλης, Θ., Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ. 433-50.
- Μως, Μαρσέλ. 1979: *Το Δώρο. Μορφές και Λειτουργίες της Ανταλλαγής*, μτφ. Σταματοπούλου-Παραδέλλη, Α., Αθήνα: Καστανιώτης.
- Οικονόμου, Λεωνίδα. 1999. «Τα Ρεμπέτικα Τραγούδια στο Ελληνικό Σύστημα Τέχνης και Πολιτισμού», στο *Δοκίμης*, 8: 225-46.
- . 2015. *Στέλιος Καζαντζίδης. Τραύμα και Συμβολική Θεραπεία στο Λαϊκό Τραγούδι*, Αθήνα: Πατάκης.
- Πανόπουλος, Παναγιώτης. 2005. «Εισαγωγή» και «Επίμετρο. Εθνογραφικές και Ιστορικές Προσεγγίσεις του Ήχου», στο Πανόπουλος, Παναγιώτης (επιμ.). *Από τη Μουσική στον Ήχο. Εθνογραφικές Μελέτες των S. Feld - M. Roseman - A. Seeger*, μτφ. Πανόπουλος, Π., Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ. 13-31, 217-42.
- Παπαταξιάρχης Ευθύμιος. 2003. «Μαθήματα Ανθρωπολογίας», στο Sahlins, Marshall. *Πολιτισμός και Πρακτικός Λόγος*, μτφ. Κούρκουλος, Ν., Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σ. 9-40.
- Πολάνυι, Καρλ. χ.χ.: *Ο Μεγάλος Μετασχηματισμός. Οι Πολιτικές και Κοινωνικές Απαρχές του Καιρού μας*, μτφ. Γαγανάκης, Κ., Σκόπελος: Νησίδες.
- Προυντόν, Πιερ Ζοζέφ. 2010. *Ιδιοκτησία και Επανάσταση*. μτφ. Παπαδάκη Μ., Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος / Ημερησία.
- Ράδιο Rvlla, 2002, 1, Αθήνα.
- Ράδιο Κατάληψη, 2011, 1, Πάτρα.
- Ρακόπουλος, Θεόδωρος. 2014. «Άτυπη και Ανεπίσημη Οικονομία Αλληλεγγύης στην Εν Κρυπτώ Κοινωνική Πρόνοια της Κρίσης», στο *Σύγχρονα Θέματα*, 124, σ. 16-24.

- Ρασσιάς, Βλάσης. 1988. *Underground Press*, Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.
- Σάλινς, Μάρσαλ. 2009. «Η Πρωταρχική Κοινωνία της Αφθονίας», μτφ. Κουραβέλος Θ., στο Κουραβέλος Θανάσης (επιμ.). *Κοινωνίες Μοιράσματος. Οι Σύγχρονοι Απλοί Τροφосυλλέκτες*, Αθήνα, Πολιτειακές Εκδόσεις, σ. 33-82.
- Σπυριδάκης, Μάνος. 2010: «Οικονομία της Αγοράς, Οικονομική Κοινωνιολογία και Κοινωνική Πολιτική: Η Συμβολή του Καρλ Πολάνυι στην Κριτική της Οικονομικής Διαμόρφωσης της Νεωτερικότητας», στο Κονιόρδος, Σωκράτης (επιμ.). *Κοινωνική Σκέψη και Νεωτερικότητα*. Αθήνα: Gutenberg, σ. 417-43.
- Συλλογικό, χ.χ.α. «Underground και Συλλογική Πολιτική. Μια Γεύση από το Πανκ στην Ελλάδα», σ. 140-150, ανακτήθηκε από: <https://www.scribd.com/doc/31929805/Underground-%CE%BA%CE%B1%CE%B9-%CF%83%CF%85%CE%BB%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%B9%CE%BA%CE%B7-%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%B7-%CE%9C%CE%B9%CE%B1-%CE%B3%CE%B5%CF%85%CF%83%CE%B7-%CE%B1%CF%80%CE%BF-punk-%CF%83%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B1%CE%B4%CE%B1>, στις 10-4-2016.
- Συλλογικό, χ.χ.β. *Η Ιστορία Των Punk, Hardcore και Άλλων Σχημάτων από το 1980 έως το 2000 στον Ελλαδικό Χώρο*, Αθήνα: Αναρχική Αρχαιοθήκη.
- Τσάμπρα, Μαρία. 2008. «Χώρος και Νέες Τεχνολογίες στην Αναδυομένη «Αβαρή» Οικονομία» στο: Λεοντίδου, Λίλα (επιμ.). *Ευρωπαϊκές Γεωγραφίες, Τεχνολογία και Υλικός Πολιτισμός*, Πάτρα: ΕΑΠ, σ. 348-50.
- Τσιμουρής, Γιώργος. 1999. «Τραγούδια Μνήμης, Διαμαρτυρίας και Κοινωνικής Ταυτότητας: Η Περίπτωση των 'Ρεϊσντεριανών' Μικρασιατών Προσφύγων», στο Παραδέλλης Θεόδωρος. & Μπενβενίστε Ρίκα. (επιμ.). *Διαδρομές και Τόποι Μνήμης. Ιστορικές και Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, σ. 211-38.
- Φωτόπουλος, Νίκος. 2008. «Από τον Μονοδιάστατο Άνθρωπο στην Αποικιοποίηση του Βιοκόσμου: Χέρμπερτ Μαρκούζε και Γιούργκεν Χάμπερμας απέναντι στη Νεωτερικότητα», στο Κονιόρδος, Σωκράτης (επιμ.). *Κοινωνική Σκέψη και Νεωτερικότητα*, Αθήνα: Gutenberg, σ. 325-46.
- Χρηστάκης, Λεωνίδας. 2008. *Τα Εξάρχεια Δεν Υπάρχουν στην Ιστορία, στο Χάρτη, στη Ζωή*, Αθήνα: Τυφλόμυγα.
- Χρηστάκης, Νικόλας. 1999. *Μουσικές Ταυτότητες. Αφηγήσεις Ζωής Μουσικών και Συγκροτημάτων της Ελληνικής Ανεξάρτητης Σκηνής Ροκ*, Αθήνα: Τυπωθήτω.

