

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



ΣΧΟΛΗ ΔΙΕΘΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ, ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΜΕΣΑ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

*Μουσικά Δίκτυα και Κοινωνικά Κινήματα:
η ηλεκτρονική μουσική σκηνή της Αθήνας*

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Πανίνα (Παναγιώτα) Καρύδη
Α.Μ. 4118Μ018

Αθήνα, 2020

Τριμελής Επιτροπή

Γιάννης Σκαρπέλος, Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπων)

Μάρθα Μιχαλίδου, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

Βασίλειος Αυδίκος, Επίκουρος Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Πανίνα (Παναγιώτα) Καρύδη, 2020

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνωμών του συγγραφέα.

*Στον πατέρα μου, που αν και λείπει ήρθαμε πιο κοντά,
και στην Βάσια, που δεν λείπει ποτέ*

Ευχαριστίες

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά όλους όσους συνέβαλαν στην εκπόνηση της διπλωματικής μου εργασίας, την οικογένειά μου, τους φίλους μου, τους συμφοιτητές και όσους συμμετείχαν απλόχερα στις συνεντεύξεις. Ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω τη μητέρα μου Νότα, τη Νίκη και την Εριφύλη, αλλά και τον Δάσκαλό μου, καθηγητή Γιάννη Σκαρπέλο. Χωρίς την επιστημονική συνεισφορά του, την διαθεσιμότητα και την υπομονή του ο κόσμος της ηλεκτρονικής μουσικής θα είχε παραμείνει στο χάος του σύμπαντος...

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	9
Μεθοδολογία της έρευνας	12
Οι θεωρητικές μεθοδολογικές αφητηρίες.....	12
1. Αποσαφήνιση του όρου ηλεκτρονική μουσική και περιοδολόγηση.....	14
2. Στοιχειοθέτηση του κόσμου της ηλεκτρονικής μουσικής: εργαλεία, μέθοδοι και περιορισμοί.....	15
Εισαγωγικά Κεφάλαια	20
Νέα Κοινωνικά Κινήματα.....	20
Μουσική και κοινωνικά κινήματα	24
Ηλεκτρονική μουσική: από τις απαρχές ως την επικράτηση στις χώρες καταγωγής της.....	28
1. Η πειραματική διάσταση της ηλεκτρονικής μουσικής στις χώρες καταγωγής της	30
2. Η χορευτική διάσταση της ηλεκτρονικής μουσικής στις χώρες καταγωγής της	33
Ο κόσμος της ηλεκτρονικής μουσικής στην Ελλάδα και την Αθήνα	43
1958 – 1966: οι απαρχές της ηλεκτρονικής μουσικής	43
1967 – 1974: η ηλεκτρονική μουσική κατά την περίοδο της Δικτατορίας.....	48
1975 – 1979: η ηλεκτρονική μουσική τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης.....	55
1990 – 1999: η ηλεκτρονική μουσική στο κατώφλι της χιλιετίας	66
2000 – 2009: η ηλεκτρονική μουσική κατά την περίοδο της ευφορίας και της τρομοκρατίας.....	81
2010 – 2018: η ηλεκτρονική μουσική την περίοδο της κρίσης	90
Ηλεκτρονική Μουσική και Κοινωνικά Κινήματα: συνομιλώντας με τους δημιουργούς	96
Συμπεράσματα	101
Βιβλιογραφία - Πηγές	103
Παράρτημα.....	118

Διαγράμματα

Διάγραμμα 1: Ετήσια δισκογραφική παραγωγή ανά εταιρεία (1967-1974).....	52
Διάγραμμα 2: Υποείδη (styles) που συναντάμε στην δισκογραφική παραγωγή (1967-1974)	54
Διάγραμμα 3: Ετήσια δισκογραφική παραγωγή ανά εταιρεία (1975-1979).....	57

Διάγραμμα 4: Υποείδη (styles) που συναντάμε στην δισκογραφική παραγωγή (1975-1979)	60
Διάγραμμα 5: Η εξέλιξη του υποείδους Disco ανά δεκαετία ('70s, '80s, '90s).....	63
Διάγραμμα 6: Ετήσια δισκογραφική παραγωγή ανά εταιρεία (1990-1999).....	70
Διάγραμμα 7: Τα επικρατέστερα υποδείδη (styles) (1990-1999).....	76
Διάγραμμα 8: Συνολική δισκογραφική παραγωγή ανά δεκαετία ('60s, '70s, '80s, '90s)	78
Διάγραμμα 9: Τα μουσικά είδη (genres) με τα οποία συνομιλεί η ηλεκτρονική μουσική (1968-1999)	79
Διάγραμμα 10: Η συνολική δισκογραφική παραγωγή ανά εταιρεία (1968-1999)	80

Εικόνες

Εικόνα 1: Το δίκτυο της ηλεκτρονικής μουσικής μέσα από τη δισκογραφία, 2000 – 2018. Δημιουργήθηκε μέσω του Gephi, ένα λογισμικό πρόγραμμα ανάλυσης δικτύων και οπτικοποίησης.....	89
---	----

Περίληψη

Η ηλεκτρονική μουσική εν τη γενέσει της αμφισβητεί τις κυρίαρχες νόρμες, με τη βασική ρήξη να εντοπίζεται στην είσοδο του θορύβου στη μουσική, ενός μουσικού θορύβου που παύει να μιμείται τους ήχους της φύσης και του πολιτισμού αλλά που -με την αρωγή πλέον της τεχνολογίας- εντάσσει τους κοινωνικούς ήχους και απόηχους της εποχής. Σε αυτούς τους ήχους όμως, συμπεριλαμβάνεται και ο ήχος της αμφισβήτησης, της σύγκρουσης, των μετασχηματισμών αλλά και της ενσωμάτωσης του Λόγου των κοινωνικών κινημάτων.

Η παρούσα έρευνα επιδιώκει να σκιαγραφήσει την ιστορία της ηλεκτρονικής μουσικής στην Αθήνα στο κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο τοποθετείται από την εμφάνισή της το 1958 έως το 2018, συμπληρώνοντας 60 χρόνια αδιάκοπης παρουσίας στη χώρα μας. Επιχειρεί να διερευνήσει επίσης, τα *σημεία* στα οποία τέμνεται με τα συλλογικά αιτήματα και τη συλλογική δράση των κοινωνικών κινημάτων.

Αρχικά, επιχειρείται μια επισκόπηση και εννοιολόγηση του σύνθετου όρου *νέα κοινωνικά κινήματα*, και στη συνέχεια εξετάζεται η σχέση της μουσικής προς και με αυτά, το πως δηλαδή συμπλέει τελικά το πολιτιστικό στοιχείο με το κοινωνικο-πολιτικό, ενώ ακολουθεί η ιστορία της ηλεκτρονικής μουσικής στις χώρες καταγωγής της. Στη συνέχεια, στοιχειοθετείται ο κόσμος της ηλεκτρονικής μουσικής στην Ελλάδα και την Αθήνα σε συνάρτηση με τις εξελίξεις στο πολιτικό και κοινωνικό τοπίο, ενώ τέλος, μέσα από την ανάλυση της οπτικής των δημιουργών, διερευνάται η σχέση ανάμεσα στην ηλεκτρονική μουσική και τα κοινωνικά κινήματα. Η μελέτη ολοκληρώνεται με τα συμπεράσματα αλλά και τους γόνιμους προβληματισμούς που προκύπτουν.

Λέξεις-κλειδιά: ηλεκτρονική μουσική, κοινωνικά κινήματα, κόσμος της τέχνης, κοινωνική ανάλυση δικτύων

Music Networks and Social Movements: the electronic music scene of Athens

Abstract

Panina (Panagiota) Karydi

Electronic music in its infancy challenges the prevailing norms, with the basic rupture located at the introduction of noise in music, a musical noise that ceases to imitate the sounds of nature and culture but rather - with the help of technology now - integrates the social sounds and echoes of the time. Moreover, these sounds include the sound of questioning, of conflict, of transformations, but also the incorporation of the Discourse of social movements.

The present research seeks to outline the history of electronic music in Athens in its social and political context, from its appearance in 1958 to 2018, completing 50 years of uninterrupted presence in Greece. It also seeks to explore the *signs* where it intersects with the collective demands and collective action of social movements.

Firstly, an overview and conceptualization of the polyvalent term *new social movements* is attempted, and then the relationship of music with those movements is examined, ie how the cultural element finally coincides with the socio-political one, followed by the history of electronic music in its countries origin. its origin. Then, the world of electronic music in Greece and Athens is documented in relation to the developments in the political and social landscape, while finally, through the analysis of the perspective of the creators, the relationship between electronic music and social movements is investigated. The study comes to an end with the conclusions and the fruitful reflections that arise.

Keywords: electronic music, social movements, art world, social network analysis

Εισαγωγή

Μέσα από την παρούσα έρευνα επιχειρείται η συγκρότηση του κόσμου της ηλεκτρονικής μουσικής σκηνής της Αθήνας και η διερεύνηση των τρόπων και των σημείων με και δια των οποίων η μουσική αυτή κουλτούρα συμβάλλει στη διατύπωση, στη διάδοση αλλά και στη διατήρηση του Λόγου των κοινωνικών κινημάτων.

Στο πλαίσιο των σύγχρονων ερμηνευτικών σχημάτων περί των κοινωνικών κινημάτων, έχει πυκνώσει ένας θεωρητικός λόγος που προτάσσει το ζήτημα της ηγεμονίας στο συμβολικό πεδίο, στα αντιτιθέμενα δηλαδή αξιακά ζητήματα. Το πεδίο των κοινωνικών συγκρούσεων, όπως τεκμηριωμένα υποστηρίζεται στον θεωρητικό αυτόν διάλογο, έχει μετατοπιστεί στο επίπεδο της καθημερινότητας, των ποικίλων καθημερινών επιλογών και πρακτικών που συγκροτούν αφενός την ατομική ταυτότητα και αφετέρου τη συλλογική, η ύπαρξη της οποίας είναι απαραίτητη για την κινηματική δράση.

Η μουσική είναι πολλά περισσότερα από κάτι το οποίο απλώς προσλαμβάνουμε δια μέσω του ακουστικού μας οργάνου, δηλαδή του αυτιού μας: «αποτελεί “ολικό μουσικό-κοινωνικό γεγονός” (Martin, 2006) υψηλής συμβολικής πυκνότητας, καθώς εκφράζει χωρίς λέξεις, σε ένα ιδίωμα άμεσα προσεγγίσιμο από όλους, τον μεταλλασσόμενο κόσμο μας» (Κολοβός & Χρηστάκης, 2018, σελ.9), αναδεικνύει και αντανακλά δηλαδή το κοινωνικό μέσα στο συμβολικό, μέσω της μουσικής αναπαράστασης. Για τον Barthes, το *σημαίνον* της αναπαράστασης «είναι μια ορισμένη “μεταχείριση” της εικόνας, οφειλόμενη στη δράση του δημιουργού, και της οποίας το σημαινόμενο, είτε αισθητικό, είτε ιδεολογικό, παραπέμπει σε μία ορισμένη “κουλτούρα” της κοινωνίας που δέχεται το μήνυμα» (Barthes, 2007, σελ. 27). Το *σημείο* δηλαδή της μουσικής διαμεσολαβείται από την αντίληψη του δημιουργού, του ακροατή αλλά και του συστήματος της βιομηχανίας το οποίο το παράγει, αντιλήψεις στις οποίες κοινός τόπος και κοινός κώδικας είναι οι πραγματικές -οικονομικές, κοινωνικές, πολιτικές- συνθήκες που επικρατούν σε συγκεκριμένο χρόνο και χώρο.

Η ηλεκτρονική μουσική εν τη γενέσει της αμφισβητεί τις κυρίαρχες νόρμες, με τη βασική ρήξη να εντοπίζεται στην είσοδο του θορύβου στη μουσική, ενός μουσικού θορύβου που παύει να μιμείται τους ήχους της φύσης και του πολιτισμού αλλά που -με την αρωγή πλέον της τεχνολογίας- εντάσσει τους κοινωνικούς ήχους και αποήχους της εποχής. Η εξέλιξή της, που προχωρά παράλληλα με την εξέλιξη και τον

πολλαπλασιασμό των μηχανών, ανατρέπει πλήρως τη δομή του κόσμου της μουσικής -ως ευρύτερο σχηματισμό- καθώς προτείνει νέους τρόπους παραγωγής και πρόσληψης του μουσικού έργου. Τέλος, οι νέοι ήχοι και τα ρυθμικά σχήματα που παράγονται από τα -όλο και πιο εύκολα στη χρήση τους- ηλεκτρονικά μηχανήματα, υιοθετούνται -στις χώρες καταγωγής της ηλεκτρονικής μουσικής τουλάχιστον- από τις μειονότητες οι οποίες δημιουργούν μια μουσική που ανθίσταται στην κυρίαρχη έως ότου αφομοιώνεται από αυτήν.

Στην Ελλάδα η ηλεκτρονική μουσική εισάγεται από το εξωτερικό το 1958 και μετράει πλέον περισσότερο από μισό αιώνα παρουσίας, με την πορεία της να συντονίζεται ουσιαστικά από το τέλος της δεκαετίας του 1980 και μετά με την αντίστοιχη του εξωτερικού, καθώς η εποχή της πληροφωρίας και της συνδεσιμότητας εκμηδένισε τις χρονικές και γεωγραφικές αποστάσεις, εγκαινιάζοντας την εποχή της συγχρονικότητας. Πώς όμως εξελίχθηκε η ηλεκτρονική μουσική στην Ελλάδα τα τελευταία 60 χρόνια; Πώς τέμνεται με την κοινωνική ιστορία της χώρας; Πώς διασταυρώνεται με τα συλλογικά αιτήματα των κοινωνικών κινημάτων, με τον λόγο δηλαδή που ανθίσταται στον ηγεμονικό; Αυτά είναι τα κεντρικά ερωτήματα τα οποία επιδιώκει να διερευνήσει η παρούσα έρευνα.

Στο πρώτο κεφάλαιο περιγράφονται οι θεωρητικές και μεθοδολογικές αφητηρίες, τα στάδια, τα εργαλεία αλλά και οι περιορισμοί της έρευνας. Στο επόμενο κεφάλαιο, μέσα από τη βιβλιογραφική επισκόπηση, επιχειρείται αφενός μεν μια εννοιολόγηση του σύνθετου όρου *νέα κοινωνικά κινήματα*, αφετέρου δε μια περιγραφή των χαρακτηριστικών των συλλογικών δρώντων και της συλλογικής δράσης. Το τρίτο κεφάλαιο εξετάζει τη σχέση της μουσικής με τα κοινωνικά κινήματα και τους τρόπους με τους οποίους συμπλέει τελικά το πολιτιστικό στοιχείο (μουσική) με το κοινωνικό-πολιτικό (κοινωνικά κινήματα). Το τέταρτο κεφάλαιο σκιαγραφεί την ιστορία της ηλεκτρονικής μουσικής στις χώρες καταγωγής της, με την επιδίωξη να διερευνηθεί με αυτόν τον τρόπο η οντολογία της ηλεκτρονικής μουσικής -τι είναι- και η κοινωνική της τελεολογία -ως προς τι δηλαδή είναι.

Στο κεφάλαιο «ο κόσμος της ηλεκτρονικής μουσικής στην Ελλάδα και την Αθήνα», παρουσιάζεται η εξέλιξη του είδους μέσα στο χρόνο, εξέλιξη που τοποθετείται σε συνάρτηση με το πολιτικό και κοινωνικό τοπίο της χώρας αλλά και τις μεταβολές που παρατηρούνται στον ευρύτερο κόσμο της μουσικής. Εδώ, αξιοποιούνται

βιβλιογραφικές πηγές αλλά και τα πρωτότυπα ερευνητικά δεδομένα που προκύπτουν μέσα από τον κατάλογο των καταγεγραμμένων δίσκων και κοινωνικών δρώντων που δημιουργήθηκε στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης, όσο και από τις συνεντεύξεις που, ομοίως, πραγματοποιήθηκαν με τους καλλιτέχνες.

Στο έκτο κεφάλαιο επιδιώκεται να διερευνηθεί η σχέση ανάμεσα στην ηλεκτρονική μουσική και τα κοινωνικά κινήματα, μέσα από την ανάλυση των δεδομένων των συνεντεύξεων. Η εργασία ολοκληρώνεται με τα συμπεράσματα, τους γόνιμους, αναστοχαστικούς προβληματισμούς της παρούσας έρευνας, αλλά και με τα ερωτήματα που ανοίγονται στην προοπτική μιας μελλοντικής διερεύνησης.

Μεθοδολογία της έρευνας

Οι θεωρητικές μεθοδολογικές αφηρησίες

Στην απόπειρα που επιχειρείται εδώ να διερευνηθεί δηλαδή το πως τέμνεται η ιστορία της εγχώριας ηλεκτρονικής μουσικής με την κοινωνική ιστορία της χώρας και τις διεκδικήσεις των μειονοτήτων, τα θεωρητικά σχήματα που αξιοποιούνται είναι ο κατά Becker (1982) κόσμος της τέχνης, η σχεσιακή προσέγγιση της Ανάλυσης Κοινωνικών Δικτύων και η έννοια της σκηνης (Straw, 1991).

Ο Η. Becker προσεγγίζοντας το ζήτημα της τέχνης και της παραγωγής της από κοινωνιολογική σκοπιά, χρησιμοποιεί τον όρο «κόσμος της τέχνης» για να «...ορίσει ένα δίκτυο ανθρώπων των οποίων η συνεταιριστική δραστηριότητα, οργανωμένη μέσω της κοινής τους γνώσης των συμβατικών μεθόδων δια των οποίων πράττουν, παράγει το είδος των έργων τέχνης από τα οποία χαρακτηρίζεται ο καλλιτεχνικός κόσμος» (Becker, 1982, σελ. xxiv). Στο επίκεντρο ο Becker θέτει τα δίκτυα συνεργασίας ως το κλειδί της κοινωνιολογικής ανάλυσης της τέχνης (ο.π. σελ. xxv) και όχι τον καλλιτέχνη ως αυτόνομη μονάδα που δημιουργεί αλλά ως μονάδα που αλληλοεπιδρώντας με τις υπόλοιπες μονάδες του *κόσμου της τέχνης* παράγει το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Η προσέγγισή του, εκτός του ότι «...αποκαλύπτει την αυταπάτη της ρομαντικής ιδέας της τέχνης ως κάτι το ξεχωριστό, εσωτερικό και αγνό» (Prior, 2011, σελ. 123) εστιάζει στην τέχνη ως «συλλογική πράξη» που συνδέεται με τις έννοιες των δικτύων, των συμβάσεων και των πόρων, έννοιες ικανές -αν διερευνηθούν- να ξεκλειδώσουν τις πόρτες των *κόσμων της τέχνης* (Bottero & Crossley, 2011, σελ. 104). Οι *συμβάσεις* βασίζονται σε πρωθύστερες συμφωνίες, δηλαδή σε συμφωνίες που αποτελούν τον συμβατικό τρόπο με τον οποίο γίνονται τα πράγματα σε έναν συγκεκριμένο κόσμο της τέχνης, όπως είναι ο κόσμος της μουσικής, και οι οποίες αφορούν σε όλα τα στάδια και σε όλες τις αποφάσεις που πρέπει να ληφθούν κατά την παραγωγή ενός έργου τέχνης (Becker, 1982, σελ. 29). Τα *δίκτυα* ως έννοια διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στον *κόσμο της τέχνης*, και περιλαμβάνουν όλους τους ανθρώπους, οργανισμούς και θεσμούς που είναι αναμειγμένοι στην παραγωγή του πολιτιστικού έργου. Πρόκειται για δίκτυα συνεργασίας ή αλληλεπίδρασης που δημιουργούν ευκαιρίες και περιορισμούς (ο.π. σελ. 78), βασίζονται στην εμπιστοσύνη (ο.π. σελ. 87) και ταυτοχρόνως διευκολύνουν την «..εμφάνιση και τη διάδοση των συμβάσεων ενώ περιορίζονται από αυτές» (Bottero & Crossley, 2011, σελ. 104). Οι *πόροι* τέλος, υλικοί, άυλοι και

ανθρώπινοι, είναι απαραίτητοι για την παραγωγή κάθε μορφής τέχνης (Becker, 1982, σελ. 69). Οι καλλιτέχνες επιλέγουν από την διαθέσιμη «δεξαμενή» των πόρων του κόσμου της τέχνης στον οποίο εργάζονται, αλλά ο κάθε επιμέρους κόσμος διαφέρει από τους υπολοίπους τόσο στη διαθεσιμότητα των πόρων αλλά και στον τρόπο πρόσβασης και χρήσης αυτών (ο.π. σελ. 92).

Αυτή η προσέγγιση, ιδωμένη από τη σκοπιά της παραγωγής της κουλτούρας που μας απασχολεί εδώ, εξετάζει τις διαδικασίες παραγωγής των πολιτιστικών έργων, το δίκτυο των δρώντων που αλληλοεπιδρούν ή/και συνεργάζονται για τη δημιουργία, την προβολή, τη διάδοση και την πρόσληψη ενός έργου τέχνης. «Πρόκειται για ένα δίκτυο που διασφαλίζει τους οικονομικούς πόρους για τη δημιουργία του έργου και την επιβίωση του καλλιτέχνη, την αναγνώριση του προϊόντος της εργασίας του ως έργου τέχνης, τη διακίνησή του για την παραγωγή οικονομικού και συμβολικού κεφαλαίου, την πρόσβαση του κοινού σε αυτό, την προβολή του καλλιτέχνη» (Σκαρπέλος, 2019, σελ. 47).

Απαραίτητο όμως μεθοδολογικό πρίσμα που επιτρέπει την οριοθέτηση αυτού του αχανούς κόσμου της τέχνης, αποτελεί η Ανάλυση Κοινωνικών Δικτύων, η οποία αναπτύχθηκε ως διεπιστημονική τεχνική με επιρροές από πεδία όπως η κοινωνιολογία, τα μαθηματικά και η επιστήμη των υπολογιστών. Σύμφωνα με τη βιβλιογραφία, δεν νοείται ως θεωρία στις κοινωνικές επιστήμες αλλά περισσότερο ως μια προσέγγιση, μια τεχνική διερεύνησης των κοινωνικών δομών (Zhang, 2010), μια μεθοδολογία για την χαρτογράφηση και ανάλυση των σχέσεων και των κοινωνικών δικτύων «ως συλλογές ανθρωπίνων κοινοτήτων» (Kasaras et al., 2012, σελ. 338), η οποία ως τέτοια έχει τις ρίζες της στην απαρχή της κοινωνιολογίας του 19^{ου} αιώνα. Τα εργαλεία της Ανάλυσης Κοινωνικών Δικτύων μπορούν να χαρτογραφήσουν το χώρο της πολιτιστικής παραγωγής και να αναδείξουν ζητήματα δομής και θέσης, αλλά και τους όρους της συνεργασίας και τους τρόπους αλληλεπίδρασης μεταξύ των δρώντων, το μέγεθος και το είδος των δεσμών που αναπτύσσονται, το πλαίσιο μέσα στο οποίο δημιουργούνται και προωθούνται ροές πληροφοριών, υπηρεσιών και πόρων. Όπως σημειώνει και ο Prior, η εφαρμογή εναλλακτικών θεωρητικών σχημάτων σε στρατηγικά σημεία της έρευνας συντελεί στην εξαγωγή διαφορετικών χαρακτηριστικών και σε διαφορετική κλίμακα (Prior, 2015, σελ. 83).

Στον κόσμο των μουσικών δικτύων όμως, κομβικής σημασίας είναι και η έννοια της σκηνης όπως αναδεικνύεται από τον Straw το 1991 και χρησιμοποιείται για να περιγράψει, όπως εύστοχα εικονογραφεί ο Σκαρπέλος (2019, σελ. 54) τις διακριτές νησίδες σχέσεων που δημιουργούνται από τις συνεργασίες εντός του δικτύου. Ο Straw ορίζει τη σκηνή ως «τον πολιτισμικό χώρο εντός του οποίου συνυπάρχουν διάφορες μουσικές πρακτικές, οι οποίες αλληλεπιδρούν στο πλαίσιο μιας ποικιλόμορφης διαδικασίας διαφοροποίησης, ακολουθώντας πολύ ιδιαίτερες μορφές αλλαγής και αλληλογονιμοποίησης» (Straw, 1991, σελ. 373 στο Σκαρπέλος, 2019, σελ. 55).

Με την πορεία αυτή ο ερευνητικός φακός διέρχεται σε μια τροχιά από το γενικό (κόσμος) στο ειδικό (σκηνή) καθώς επιχειρείται μια απόπειρα ολιστικής προσέγγισης και διερεύνησης του κοινωνικού χώρου της τέχνης, επικεντρωμένη τόσο στο επίπεδο της δομής όσο και στο επίπεδο των σχέσεων και αλληλεπιδράσεων ανάμεσα σε ενεργούς και -λιγότερο ή περισσότερο συνδεδεμένους- δρώντες.

Τα στάδια της έρευνας

1. Αποσαφήνιση του όρου ηλεκτρονική μουσική και περιοδολόγηση

Για την μελέτη των τρόπων με τους οποίους συναρθρώθηκε η ηλεκτρονική μουσική με την ελληνική κοινωνία, απαραίτητο βήμα ήταν ο προσδιορισμός του τί νοείται ως ηλεκτρονική μουσική. Μία λύση θα ήταν η υιοθέτηση ενός ορισμού που θα αφορούσε στον τρόπο παραγωγής και αναπαραγωγής του ήχου μέσω της χρήσης ηλεκτρονικών οργάνων, ηλεκτρικών συστημάτων και άλλων παντός είδους μηχανικών συστημάτων, αναλογικών και ψηφιακών. Η παρακολούθηση όμως της εξέλιξης του είδους υπό αυτό το πρίσμα θα ήταν αδύνατη γιατί ο ηλεκτρικός ήχος, στη δημοφιλή τουλάχιστον μουσική, υιοθετήθηκε ραγδαία από όλο σχεδόν το φάσμα της μουσικής. Για την αποσαφήνιση τελικά του είδους, αναζητήθηκαν -μέσω της βιβλιογραφικής επισκόπησης- οι απαρχές της ηλεκτρονικής μουσικής, που τοποθετούνται στο Β' μισό του 20^{ου} αιώνα, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, και στις μουσικές κινήσεις που δημιουργήθηκαν με άξονα την αναζήτηση νέων τρόπων και συμβολικών συστημάτων και με αρωγό τις τεχνολογικές εξελίξεις.

Αυτή η διασαφήνιση όρισε και την χρονική αφετηρία της έρευνας, καθώς η επισκόπηση ανέδειξε τον ακριβή χρόνο εισαγωγής της ηλεκτρονικής μουσικής στην Ελλάδα, δηλαδή το 1958. Με αυτήν την χρονολογία ως αφετηρία, υιοθετήθηκε στη

συνέχεια η περιοδολόγηση που ακολουθεί ο Σκαρπέλος (2019) στα «Αβέβαια Σημεία», επιστημονική έρευνα με την οποία συνομιλεί και συνδιαλέγεται διαρκώς η παρούσα εργασία. Ο Σκαρπέλος μελετώντας τον κόσμο της ελληνικής δισκογραφίας το χρονικό διάστημα 1960 – 2016 -του οποίου τμήμα είναι η ηλεκτρονική μουσική- σημειώνει ότι

η κατανάλωση της μουσικής πραγματοποιείται σε διάλογο με την κοινωνία, και επομένως η κοινωνική και πολιτική ιστορία θα μπορούσε να μας προσφέρει τις χρονικές τομές που επιτρέπουν μια εύλογη περιοδολόγηση, χωρίς να είναι απαραίτητο να συνδέεται με αντίστοιχες τομές στο ίδιο το υλικό (Σκαρπέλος 2019, σελ. 73)

και το διαιρεί σε 7 περιόδους, οι οποίες υιοθετήθηκαν ουσιαστικά εδώ¹ αντιστοίχως για το διάστημα 1958 – 2018, που οριοθετεί το εύρος της έρευνας.

2. Στοιχειοθέτηση του κόσμου της ηλεκτρονικής μουσικής: εργαλεία, μέθοδοι και περιορισμοί

Για τη στοιχειοθέτηση του κόσμου της ηλεκτρονικής μουσικής, σε όσο το δυνατόν μεγαλύτερο εύρος και βάθος, επιλέχθηκε καταρχάς η βιβλιογραφική επισκόπηση, η οποία αποδείχθηκε σε μια εξαιρετικά απαιτητική διαδικασία καθώς στην Ελλάδα, η ηλεκτρονική μουσική δεν έχει αποτελέσει πεδίο συστηματικής επιστημονικής έρευνας. Σημαντικές εξαιρέσεις αποτελούν η μελέτη του Κυριακόπουλου (2013) που κινείται γύρω από τις νομαδικές πρακτικές των psytrance δρώμενων για την ηλεκτρονική μουσική στην Ελλάδα και το άρθρο της Λαλιώτη (2018) για τις επιτελέσεις της ηλεκτρονικής/χορευτικής μουσικής στην Αθήνα. Η κοινωνική κατά συνέπεια ιστορία της ηλεκτρονικής μουσικής συγκροτήθηκε πρωτίστως από τις μελέτες που έχουν γίνει για την διαδρομή του ροκ στην Ελλάδα (Νταλούκας, 2006, Μποζίνης, 2008)² και από ηλεκτρονικές πηγές, μουσικά blog και περιοδικά, σε συνάρτηση με επιστημονικά άρθρα από τον αντίστοιχο μουσικό κόσμο του εξωτερικού.

Για την συγκρότηση του κόσμου όμως με όρους σκηνης και υπό το πρίσμα των σχέσεων που αναπτύσσονται ανάμεσα σε συνδεδεμένους κοινωνικούς δρώντες, ακολουθώντας και πάλι το παράδειγμα του Σκαρπέλου (2019), δημιουργήθηκε ένας κατάλογος με ερευνητική πηγή την ανοιχτή διαδικτυακή πλατφόρμα discogs, που

¹ Υιοθετήθηκε η περιοδολόγηση με τη διαφορά της χρονικής αφετηρίας (1958) και τέλους (2018) και της διαφορετικής ονομασίας των περιόδων.

² Τα όρια των μουσικών κόσμων και ειδών είναι άλλωστε δυσδιάκριτα· ο Μποζίνης (2008) πχ αναφέρεται στο rave και το hip hop ως «νέα ροκ υποπολιτισμικά στίλ» (σελ. 236).

ξεκίνησε το 2000 και θεωρείται η μεγαλύτερη και ταχύτερα αναπτυσσόμενη μουσική ιστοσελίδα παγκοσμίως³. Για τη συγκρότηση του καταλόγου, από όπου αντλήσαμε τόσο ποσοτικές (πλήθος δίσκων, πλήθος δισκογραφικών ανά έτος) όσο και ποιοτικές πληροφορίες (κοινωνικοί δρώντες -μουσικοί, συνθέτες, παραγωγοί, οι μεταξύ τους σχέσεις και συσπειρώσεις μέσα από τις συνεργασίες στο επίπεδο του ηχογραφήματος), για την εξέλιξη της σκηνής διαχρονικά, και προς αποφυγή αξιολογικών κρίσεων της γράφουσας ως προς την ένταξη ή όχι ενός δίσκου στον κατάλογο με βάση μουσικά κριτήρια, αποφασίστηκε η συμπερίληψη όλων των δίσκων που εμφανίζονται το διάστημα αλίευσης των δεδομένων (Ιανουάριος 2020 – Ιούλιος 2020) με βάση τρία κριτήρια: την κατάταξή τους στη βάση δεδομένων στην κατηγορία “electronic” (ηλεκτρονική), την δημιουργία τους από Έλληνες καλλιτέχνες, την έκδοση του δίσκου στην Ελλάδα. Κατ’ αυτόν τον τρόπο δεν συμπεριλαμβάνονται στον κατάλογο δίσκοι Ελλήνων μουσικών που εκδόθηκαν σε συνεργασία με κάποια δισκογραφική του εξωτερικού, αλλά στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, αυτή η απόφαση κρίθηκε απαραίτητη.

Επίσης απαραίτητη κρίθηκε και η απόφαση, λόγω χρονικών περιορισμών, διερεύνησης των συνεργασιών και των σχέσεων όπως αποτυπώνονται μέσα από το δίκτυο της δισκογραφίας για το διάστημα 2000 – 2018. Η εμβάθυνση στη συγκεκριμένη χρονική περίοδο επιλέχθηκε καθώς το διάστημα αυτό α. η ηλεκτρονική μουσική εδραιώνεται στην Ελλάδα β. συντελούνται ριζικές αλλαγές στον κόσμο της μουσικής και της μουσικής βιομηχανίας λόγω της ραγδαίας τεχνολογικής εξέλιξης και της διεθνούς οικονομικής κρίσης γ. το διάστημα αυτό παρατηρείται διεθνώς άνοδος των κοινωνικών κινημάτων, τοπικής αλλά και παγκόσμιας εμβέλειας και θεματικών.

Τέλος, και καθώς τελικός στόχος της παρούσας έρευνας είναι η συλλογή δεδομένων που σκιαγραφούν την σύνδεση της ηλεκτρονικής μουσικής με τα κοινωνικά κινήματα μέσα από την εμπειρία, τις στάσεις και τις απόψεις των δημιουργών, παραμένοντας έτσι συνεπείς στην οπτική της παραγωγής της κουλτούρας, επιλέχθηκε η ποιοτική μέθοδος της ημιδομημένης εις βάθος συνέντευξης.

³Για την ανάπτυξη και τη δημοφιλία της πλατφόρμας βλ. ενδεικτικά: Ανώνυμος (7/06/2017), *Πως το Discogs άλλαξε το μέλλον του βινυλίου για πάντα*. Rockyourlife.gr. Διαθέσιμο στο <http://www.rockyourlife.gr/pos-discogs-allaxe-mellon-tou-vinyliou-gia-panta/>

Η μέθοδος αυτή προκρίθηκε για αυτό το στάδιο της έρευνας, καθώς «αποσκοπεί στην παραγωγή σφαιρικής αντίληψης επί τη βάσει πλούσιων και λεπτομερών στοιχείων, όπως αυτά εμφανίζονται στο φυσικό κοινωνικό τους πλαίσιο» (Mason, 2011, σελ. 19) και χαρακτηριστικό της είναι ότι «βασίζεται σε συγκριτικά μικρότερο αριθμό περιπτώσεων με στόχο όχι την ανακάλυψη γενικών τάσεων, αλλά τη διαμόρφωση ολικής εικόνας για κάθε περίπτωση και την ανεύρεση των κοινών τους στοιχείων» (Κυριαζή, 2011, σελ. 52). Η επιλογή της ημιδομημένης ποιοτικής συνέντευξης εις βάθος έγινε καθώς επιδιώκεται να καταγραφεί η προσωπική γνώμη και εμπειρία των συμμετεχόντων ως προς τη σχέση ηλεκτρονικής μουσικής και κοινωνικών κινημάτων, και ως μεθοδολογικό εργαλείο χαρακτηρίζεται από ένα σύνολο προκαθορισμένων θεματικών, ενώ ταυτόχρονα παρουσιάζει πολύ μεγαλύτερη ευελιξία ως προς τη σειρά των ερωτήσεων, ως προς την τροποποίηση του περιεχομένου τους, ανάλογα με τον ερωτώμενο, και ως προς την προσθαφαίρεση ερωτήσεων και θεμάτων για συζήτηση, ενώ δίνει τη δυνατότητα στους συμμετέχοντες στην έρευνα να μιλήσουν ελεύθερα και σε βάθος για τις αντιλήψεις τους, τις σκέψεις τους ή τις εμπειρίες τους (Robson, 2007). Επιπλέον, πρόθεση ήταν οι συμμετέχοντες στις συνεντεύξεις να αφηγηθούν όσο το δυνατόν πληρέστερα την ιστορία τους στον άξονα του βιωμένου χρόνου και αυτές οι αφηγήσεις να αποτελέσουν ακόμα μια πηγή -προφορική αυτή τη φορά- για τη συγκρότηση της κοινωνικής ιστορίας της ηλεκτρονικής μουσικής.

Η επιλογή των συμμετεχόντων στο δείγμα, ακολούθησε το μοντέλο της σκόπιμης δειγματοληψίας (purposive sample), μέσω της οποίας «ο ερευνητής συνήθως επιλέγει περιπτώσεις που θεωρεί ότι είναι χαρακτηριστικές του θέματος που θέλει να ερευνήσει» και «επικεντρώνεται σε κάποιες περιπτώσεις που θεωρεί ότι είναι τυπικές του πληθυσμού και μπορούν να δώσουν απαντήσεις στα ερωτήματά του» (Κυριαζή, 2011, σελ. 116). Για την όσο το δυνατόν πιο σφαιρική προσέγγιση του κόσμου της ηλεκτρονικής μουσικής, στην τελική επιλογή του δείγματος λάβαμε υπόψιν το ζήτημα της διαχρονικής παρουσίας σε αυτήν, καθώς η έρευνά μας βαθαίνει σε χρόνο, την ισότιμη εκπροσώπηση των δύο βασικών εκφάνσεών της, δηλαδή της χορευτικής και της πειραματικής, την ισότιμη εκπροσώπηση στο δείγμα γυναικών και ανδρών, και τέλος, την συμπερίληψη και ενός δρώντος από τον χώρο των ΜΜΕ και των DJ, εκτός δηλαδή των ορίων του δικτύου όπως τέθηκε προηγουμένως. Λόγω όμως της δυσκολίας πρόσβασης που αντιμετωπίσαμε τελικά στους ανθρώπινους πόρους, καθώς η έρευνα

διεξήχθη υπό τις συνθήκες της *κοινωνικής απόστασης* που επέβαλε η πανδημία του Covid-19, αυτό δεν κατέστη απολύτως εφικτό.

Το τελικό δείγμα περιλαμβάνει τους (αλφαβητικά):

- Γιάννη Ιασωνίδα – μουσικός, δημιουργός της δισκογραφικής Otila, προγραμματισμός και παραγωγή εκδηλώσεων στο Kinky Kong (2007 – 2010), «τόπος» συνάντησης των πειραματικών ηλεκτρονικών ήχων (2007 – σήμερα)
- Κώστα Μόσχο – συνθέτης, ερευνητής, μουσικοπαιδαγωγός, Διευθυντής του Ινστιτούτου Έρευνας Μουσικής & Ακουστικής – Κέντρου Μουσικής Τεκμηρίωσης (IEMA), με εποπτεία και συμμετοχή στο χώρο της ηλεκτροακουστικής μουσικής από το τέλος της δεκαετίας του '70
- Μαριλένα Ορφανού - συνθέτης, εκπρόσωπος της synth-pop electronica και της electro-punk (2007 – σήμερα)
- Λένα Πλάτωνος – συνθέτης, εκπρόσωπος της ηλεκτρονικής μουσικής και του ηλεκτρονικού τραγουδιού στο πρώιμο στάδιο αλλά και στην εξέλιξή της (1981 – σήμερα)
- Φώφη Τσεσμελή (DJ Fo) – DJ ηλεκτρονικής μουσικής από τη δεκαετία του '90, δημοσιογράφος, ραδιοφωνική παραγωγός, σύμβουλος δισκογραφικών
- Coti K – συνθέτης, ηχολήπτης και μουσικός παραγωγός με ενεργή παρουσία από τα μέσα της δεκαετίας του '80 έως σήμερα, σταθερός συνεργάτης των Στέρεο Νόβα έως και το 1995.

Για τη διεξαγωγή των συνεντεύξεων, όπως ορίζει η μέθοδος της ημιδομημένης συνέντευξης, καταρτήθηκε οδηγός συνέντευξης (βλ. Παράρτημα), ο οποίος είχε ανοιχτές ερωτήσεις, περιγραφικές (ερωτήσεις γνωριμίας, μορφωτικό επίπεδο, μουσική και προσωπική πορεία στον χρόνο κλπ), ερωτήσεις γνώμης, σχετικά με τη σκηνή, τις συνεργασίες και τις σχέσεις που έχουν βιώσει εντός της, αλλά και σχετικά με τα κοινωνικά κινήματα, στοχεύοντας στη διερεύνηση των στάσεων και των αντιλήψεων απέναντι κυρίως στα τελευταία.

Τελικά, πραγματοποιήθηκαν 4 ατομικές εις βάθος συνεντεύξεις οι οποίες διεξήχθησαν κατά πρόσωπο, και 2 μέσω Skype. Σε όλες τις περιπτώσεις, ακόμα και στις διαμεσολαβημένες από την τεχνολογία, δημιουργήθηκε το κατάλληλο ευνοϊκό κλίμα για την όσο το δυνατόν πλουσιότερη διάδραση. Για την διασφάλιση της δεοντολογίας

στην ερευνητική διαδικασία, όλοι οι συμμετέχοντες ενημερώθηκαν πριν την έναρξη της συνέντευξης, για τη φύση, το σκοπό και τον τρόπο αξιοποίησής της. Όλοι οι συμμετέχοντες συναίνεσαν και επέλεξαν να συμμετάσχουν στην έρευνα επώνυμα.

Εισαγωγικά Κεφάλαια

Νέα Κοινωνικά Κινήματα

Η έννοια του *κοινωνικού κινήματος* συνδέεται με τις έννοιες της εξουσίας, της αμφισβήτησης, της συλλογικής δράσης, της -συμβολικής ή κυριολεκτικής- αντίστασης στο κυρίαρχο, της σύγκρουσης, των μετασχηματισμών αλλά και της ενσωμάτωσης.

Τα κοινωνικά κινήματα δεν νοούνται ως ένας στατικός χώρος δράσης με παγιωμένες αντιλήψεις και χαρακτηριστικά, αλλά ως ένα φαινόμενο «...όπου η κουλτούρα βρίσκεται σε μια διαδικασία μετασχηματισμού, οι άνθρωποι σε μια διαδικασία κινητικότητας τόσο ως προς μια θεωρητική επανατοποθέτηση απέναντι στον κόσμο που ζουν όσο και ως προς την αναζήτηση και διεκδίκηση νέων πρακτικών» (Παπαπαύλου, 2015, σελ. 32). Φαινόμενο, οι εκφάνσεις και οι πρακτικές του οποίου αναζητούνται εντός της καθημερινής ζωής, των συνηθειών και των επιλογών που επιτελούνται από τους κοινωνικούς δρώντες, στις αλληλεπιδράσεις και στις αλληλοδιαμορφώσεις που αυτές οι επιλογές -ακόμα και αν δεν είναι πάντοτε πολιτικά εμπρόθετες, συνειδητές ή συνειδητοποιημένες- επιφέρουν.

Η απόπειρα απόδοσης ενός επί της αρχής ορισμού της έννοιας του *κοινωνικού κινήματος* κρίνεται μάλλον αδύνατη, καθώς -όπως συμβαίνει με πλήθος άλλων κοινωνιολογικών φαινομένων- οι κατά καιρούς ορισμοί που έχουν αποδοθεί λαμβάνουν υπόψη τους τα ιδιαίτερα στοιχεία που χαρακτηρίζουν κάθε κίνημα (πολιτικό, θρησκευτικό, οικολογικό, περιβαλλοντικό, κινήματα σχετικά με το φύλο κ.ά.) και εκκινούν από διαφορετικές θεωρητικές αφετηρίες.

Από το τέλος της δεκαετίας του '60 παρατηρείται ένα ολοένα και αυξανόμενο ενδιαφέρον της ακαδημαϊκής κοινότητας – με την κοινωνιολογία και τις πολιτισμικές σπουδές να δίνουν το στίγμα- διερεύνησης του χώρου των κοινωνικών κινήματων, γεγονός που οφείλεται εν πολλοίς στις κινητοποιήσεις του «παγκόσμιου '68» και της περιόδου που ακολούθησε, όπου «...γίνεται λόγος για μια νέα πρόσληψη και σημασιολόγηση της πολιτικής συμμετοχής, που επιμένει ακριβώς σε αυτοοργανωμένες μορφές συλλογικής δράσης, οι οποίες διακηρύσσουν μεταξύ άλλων την 'επανοικειοποίηση της καθημερινής ζωής'» (Σούζας, 2014, σελ. 7).

Ο όρος *νέα κοινωνικά κινήματα* αντανακλά τις απόπειρες των κοινωνιολόγων να διαφοροποιήσουν τα κινήματα των δεκαετιών του '60 και του '70 από τα παλαιότερα, τα οποία -όπως σημειώνει η Παπαπαύλου, «...ήταν κυρίως ταξικά προσανατολισμένα» (2015, σελ. 39). Προς αυτήν την κατεύθυνση δομήθηκαν δύο μεγάλες θεωρητικές Σχολές, η αγγλοσαξονική 'Θεωρία Κινητοποίησης Πόρων' και η ευρωπαϊκή 'Θεωρία των Νέων Κοινωνικών Κινήματων' (Ψημίτης, 2017, σελ. 10 – 11), κοινό σημείο των οποίων ήταν η 'κοινωνία της αφθονίας' ως τόπος όπου εντοπίζεται η συλλογική δράση, και ένας «...αντίστοιχα υψηλό[ς] βαθμό[ς] ικανοποίησης των βασικών βιοτικών αναγκών του πληθυσμού» (ό.π., σελ. 11). Και στις δύο προσεγγίσεις, στον πυρήνα των συλλογικών αιτημάτων τίθενται μεταϋλιστικές πολιτισμικές και επικοινωνιακές διεκδικήσεις. Οι κινηματικές όμως εμπειρίες που παρατηρούνται από το τέλος της δεκαετίας του '90 και εξής, περιλαμβάνουν κινήματα που οργανώνονται στους «...κοινωνικούς σχηματισμούς των 'αναπτυσσόμενων' ή περιφερειακών χωρών που βρίσκονται μακριά από την πραγματικότητα της 'κοινωνίας της αφθονίας' των πλούσιων δυτικών χωρών» (ό.π. σελ. 13) αφενός, και αφετέρου στους «...κοινωνικούς σχηματισμούς που χαρακτηρίζουν τη 'δυτικού τύπου ανάπτυξη' με τους αναπτυγμένους πόρους και την ανάλογη ικανοποίηση βασικών υλικών αιτημάτων» (ό.π. σελ. 14). Το αφήγημα δηλαδή περί της καταλυτικής ύπαρξης της 'κοινωνίας της αφθονίας' ως προαπαιτούμενο στοιχείο συγκρότησης νέων κοινωνικών κινήματων τείνει να καταστεί -από την εμπειρία της πραγματικότητας- προβληματικό.

Η σύγχρονη προσέγγιση των νέων κοινωνικών κινήματων συνεπώς μετατοπίζει το ενδιαφέρον της προς την «πολιτική της προεικόνισης» (Σούζας, 2014, σελ. 8), που αφορά ουσιαστικά σε «...μορφές συλλογικής δράσης που επιχειρούν, εν τη πράξει και μέσα από συλλογικά πειραματικά εγχειρήματα της καθημερινότητας, να προεικονίσουν παραδειγματικά στο παρόν την κοινωνική συμβίωση του μέλλοντος» (Ψημίτης, 2017, σελ. 16). Η εννοιολόγηση αφορά δηλαδή σε μια συλλογική προσπάθεια άμεσης υλοποίησης της ζητούμενης κοινωνικής μεταβολής και «...άμεσης δημιουργίας διαφορετικών μορφών κοινωνικών σχέσεων, που θα είναι αδιαμεσολάβητες από το κράτος και το κεφάλαιο και θα προεικονίζουν νέους τρόπους κοινωνικής οργάνωσης» (Σούζας, 2014, σελ. 29).

Στις σύγχρονες προσεγγίσεις συνεπώς, τα κοινωνικά κινήματα συνδέονται άρρηκτα με την έννοια της συλλογικής δράσης αλλά και τις πρακτικές της καθημερινότητας, ενώ συγκροτούνται, όπως είδαμε, από ανθρώπους διαφορετικών τάξεων. Χαρακτηρίζονται

μάλλον ως «θεματικά» (Σερντεδάκης 2005, στο Παπαπαύλου, 2015, σελ. 39) που στοχεύουν στη «...δημιουργία ενός άλλου τρόπου ζωής και νέων ταυτοτήτων, ανεξάρτητα από την ταξική προσέλευση και την ταξική στόχευση» (ό.π., σελ. 40).

Σε αυτό το πλαίσιο της άμεσης σύνδεσης των κινήματων με την καθημερινότητα, κομβικής σημασίας, ειδικά και για το θέμα που εξετάζουμε εδώ, δηλαδή την σχέση της ηλεκτρονικής μουσικής με τα νέα κοινωνικά κινήματα, είναι η προσέγγιση των κοινωνικών κινήματων που τοποθετεί στο επίκεντρο την έννοια του πολιτισμού. Στην μεταβιομηχανική κοινωνία και την αντίστοιχη κυρίαρχη ιδεολογία της, δηλαδή στον «μεταβιομηχανικό καπιταλισμό» (Ψημίτης, 2017, σελ. 20), η ηγεμονική πάλη έχει μεταφερθεί στο πεδίο των αξιών. Σύμφωνα με τον Alain Touraine (Παπαπαύλου, 2015, σελ. 41, Ψημίτης, 2017, σελ. 21) οι συλλογικοί δρώντες επιδιώκουν πλέον να συμμετέχουν στον καθορισμό του πολιτισμικού και του κοινωνικού πεδίου, καθώς η εξουσία διαθέτει όλο και περισσότερα μέσα άσκησης του ελέγχου της. Μέσα που υπερβαίνουν τους καθιερωμένους θεσμούς (πχ. σχολείο, οικογένεια κ.ά) και διαχέονται στο καθημερινό περιβάλλον. Από την «...ανάγκη των ανθρώπων της μεταβιομηχανικής κοινωνίας να επανασηματοδοτήσουν το βίο τους, τον τρόπο ζωής και συνύπαρξής τους» (Παπαπαύλου, 2015, σελ. 41), προκύπτει τελικά η εξέγερση που πλέον έχει πολιτισμικό χαρακτήρα. Έτσι, «...η μορφή του σύγχρονου κοινωνικού κινήματος, παραπέμπει σε έναν ειδικό τύπο συλλογικής δράσης, μέσω της οποίας συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες ποικίλως συγκροτημένες αμφισβητούν μια συγκεκριμένη μορφή κοινωνικής κυριαρχίας που είναι ταυτόχρονα οικονομική, πολιτική και πολιτισμική» (Ψημίτης, 2017, σελ. 60).

Στην ίδια κατεύθυνση της οπτικής του πολιτισμού και της βαρύνουσας σημασίας της πολιτισμικής επιρροής τοποθετείται και ο Alberto Melucci, ο οποίος «...αναδεικνύει την κρισιμότητα του πολιτισμικού και συμβολικού στοιχείου για την κατανόηση της μετάβασης από το 'εγώ' στο 'εμείς', δηλαδή της διαδικασίας συγκρότησης της συλλογικής ταυτότητας» (Σούζας, 2014, σελ. 7), του στοιχείου δηλαδή μέσω του οποίου οι κοινωνικοί δρώντες αναγνωρίζονται μεταξύ τους και αναπτύσσουν συναισθηματικούς δεσμούς. (Della Porta & Diani, 2010, σελ. 174 – 175). Επιπλέον, ο Melucci συμβάλει στο λόγο περί των κοινωνικών κινήματων με παρατηρήσεις που αφορούν ουσιαστικά στη σύγκλιση της δημόσιας με την ιδιωτική σφαίρα, καθώς τα αιτήματα που εγείρονται αφορούν στο «...ατομικό δικαίωμα να ορίζει ο καθένας την ταυτότητά του, τον ιδιωτικό και συναισθηματικό του βίο εναντίον της πανταχού

παρούσας και συνολικής χειραγώγησης από το σύστημα» (ό.π. σελ. 44). Προτάσσεται ουσιαστικά ως πεδίο σύγκρουσης η καθημερινότητα και οι κυρίαρχοι κανόνες που επιβάλλονται σε επίπεδο ιδεών, αξιών και σημασιών. Η προσέγγιση του Melucci που τείνει να καταργήσει τη διάκριση ανάμεσα στη δημόσια και την ιδιωτική σφαίρα, ενισχύει το λόγο περί της «πολιτικής της προεικόνισης» που αναπτύχθηκε προηγουμένως, και ταυτοχρόνως επιφέρει μια τομή καθώς αναδεικνύονται πρακτικές εναλλακτικών τρόπων κινητοποίησης -πέραν της συγκρουσιακής- που τέμνονται με τις καθημερινές συνήθειες και τους τρόπους ζωής. Κατά αυτόν τον τρόπο, τα κοινωνικά κινήματα δεν νοούνται μόνο μέσα από τις μαζικές -ορατές και ηχηρές- εκφάνσεις τους αλλά και στην λιγότερο ορατή σφαίρα της καθημερινής διαδικασίας συμβολικής νοηματοδότησης. Τελικά,

τα κοινωνικά κινήματα λειτουργούν ως πειραματικά εργαστήρια παραγωγής και επεξεργασίας νέων πολιτισμικών και οργανωτικών μορφών και συγκροτούν άτυπα δίκτυα, τα οποία υπό συγκεκριμένες συνθήκες καθίστανται ορατά στη δημόσια σφαίρα, εμπνέουν παρόμοια εγχειρήματα, πολλαπλασιάζονται και κατά κανόνα υποχωρούν, προλαβαίνοντας όμως να διαδώσουν σε ευρεία κλίμακα τα πολιτισμικά τους προϊόντα και να συμβάλουν στη διαμόρφωση μιας συλλογικής μνήμης οργανωτικών δυνατοτήτων που περνά από κίνημα σε κίνημα. (Σούζας, 2014, σελ. 8)

Ο σύγχρονος λόγος περί των κοινωνικών κινήματων αφορά τελικά σε μια διακριτή συλλογική δράση – περισσότερο ή λιγότερο ορατή- κατά την οποία οι διάφοροι δρώντες εμπλέκονται σε πολιτικές ή/και πολιτισμικές συγκρούσεις επιζητώντας τον «...έλεγχο του ίδιου διακυβεύματος -είτε πρόκειται για την πολιτική, την οικονομική ή την πολιτιστική εξουσία...» (Della Porta & Diani, 2010, σελ. 62). Οι συγκρούσεις αυτές είναι άμεσα συνδεδεμένες με την καθημερινότητα και με τις διαδικασίες μέσω των οποίων «...άτομα ή/και συλλογικοί δρώντες [...] αποδίδουν συγκεκριμένη σημασία στα χαρακτηριστικά τους, στα συμβάντα της ζωής τους και στα συστήματα κοινωνικών σχέσεων στα οποία βρίσκονται ενθυλακωμένοι» (ό.π. σελ. 176). Η διαδικασία όμως ακριβώς της νοηματοδότησης ανάγεται στην πολιτισμική σφαίρα, προϊόν της οποίας είναι σαφώς και η μουσική, η οποία -όπως θα δούμε στη συνέχεια- έχει επιτελέσει κομβικό ρόλο στο πλαίσιο των κοινωνικών κινήματων.

Μουσική και κοινωνικά κινήματα

Η κρισιμότητα της πολιτισμικής επιρροής για τη συγκρότηση συλλογικών ταυτοτήτων και για την ενθάρρυνση της συλλογικής δράσης τονίζεται, όπως είδαμε, στον θεωρητικό λόγο περί των νέων κοινωνικών κινήματων. Πώς όμως έχει συμπορευθεί η συλλογική κινηματική δράση με τη συλλογική δράση της μουσικής; Με ποιους τρόπους συμπλέει τελικά το πολιτισμικό στοιχείο (μουσική) με το κοινωνικό – πολιτικό (κοινωνικά κινήματα);

Η μελέτη της σχέσης της μουσικής με τα κοινωνικά κινήματα, όπως σημειώνει η Παπαπαύλου (2015, σελ. 57) έχει πρωτίστως αναδυθεί από τους κλάδους της κοινωνιολογίας της μουσικής και των πολιτισμικών σπουδών, με τους κλάδους της ανθρωπολογίας της μουσικής και της εθνομουσικολογίας να έπονται. Οι ερευνητές, αναλύοντας συγκεκριμένα παραδείγματα κινήματων⁴ -εκκινώντας από παλαιότερα όπως το κίνημα για τα πολιτικά δικαιώματα της δεκαετίας του '50 και φτάνοντας έως πιο επίκαιρα παραδείγματα όπως αυτό της «Αραβικής Άνοιξης»- έχουν συστηματικά επιδιώξει την ανάδειξη της σύνδεσης των δύο πεδίων του κοινωνικού γίνεσθαι, δηλαδή του πολιτικού και του πολιτισμικού.

Ο Street (2003, σελ. 16) αναφέρει χαρακτηριστικά ότι η ανάδειξη της σύμπλευσης του πολιτικού και του πολιτισμικού, η συνάφεια ανάμεσα στην κοινωνική δράση και τη μουσική έχει στην πραγματικότητα καταδειχθεί από τις αρχαιοελληνικές κοινωνίες - όπου η μουσική νοούνταν και ως φορέας πολιτικής διαφοροποίησης- και τη φιλοσοφία του Πλάτωνα έως τη Σχολή της Φρανκφούρτης, φτάνοντας μέχρι το σήμερα. Ο Adorno, «αντιλαμβάνεται την κοινωνία ως δυναμικό και εξελισσόμενο όλον, οι πτυχές του οποίου (οικονομική, ιδεολογική, πολιτική, καλλιτεχνική κλπ.) αλληλοεπιδρούν...» (Τσέτσος, 2020, σελ. 61), ενώ στις συγκρούσεις που εντοπίζονται στην εξελικτική πορεία της μουσικής, καθώς καινοτόμα στοιχεία και σκέψεις έρχονται σε ρήξη με τις μουσικές παραδόσεις, θεωρεί ότι αντανακλώνται οι συγκρούσεις της κοινωνίας συνολικά. Ομοίως, ο Attali (1991) εννοιολογεί τη μουσική ως την «...ακροάσιμη ταινία των παλμών και των σημείων που κάνουν την κοινωνία» (ό.π., σελ. 15) προσδίδοντάς

⁴Βλ. ενδεικτικά: Eyerman R., Jamison A. (1998), *Music and Social Movements: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*, Syndicate of the University of Cambridge: Κάμπριτζ, Crossley, N. (2008), *Pretty Connected: The Social Network of the Early UK Punk Movement*. Theory, Culture & Society, Vol. 25, issue 6, pp 89 – 116, Roy W. (2010), *Whites, and Blues. Social Movements, Folk Music and Race in the United States*, Princeton University Press: Πρίνστον, Rosental B. (2001), *Serving the movement: The role(s) of music*, Popular Music and Society, vol. 25, issue 3-4, pp 11-24

της προφητικές, προεικονιστικές ιδιότητες. Σε αυτήν την ηχητική ταινία γίνεται η εγγραφή «...των ακόμα ανεκδήλωτων ατομικών και συλλογικών τάσεων και στάσεων, αυτών που θα φέρουν τις μελλοντικές ανακατατάξεις» (ό.π., σελ. 9). Η καινοτομία και οι αλλαγές στη μουσική τελικά «...προμηνούν απαιτήσεις πολιτισμικής αυτονομίας, διεκδικήσεις διαφορών ή περιθωρίου...» (ό.π., σελ. 21). Η πολιτική σημασία του πολιτισμικού αφορά σε μια αέναη πάλη στο επίπεδο των σημασιών ανάμεσα στον μειονοτικό λόγο, που οραματίζεται και αιτείται άλλες κοινωνικές σχέσεις, και τον κυρίαρχο.

Στο ακαδημαϊκό χώρο που ερευνά τη σχέση της μουσικής με τα κοινωνικά κινήματα, η αντανάκλαση και η προεικόνιση τείνει να εντοπίζεται περισσότερο στη φόρμα του τραγουδιού και λιγότερο σε άλλες μουσικές παραμέτρους. Η Παπαπαύλου (2015, σελ. 57 – 59) που -στο πλαίσιο της εθνογραφικής της έρευνας για την εμπειρία της πλατείας Συντάγματος το 2011- μελετά σε βάθος τη σχέση της μουσικής με τα κοινωνικά κινήματα, σημειώνει ως κοινό τόπο των περισσότερων ερευνών και δημοσιεύσεων το τραγούδι, διακρίνοντάς το σε *τραγούδια διαμαρτυρίας* (protest songs) όταν στους στίχους τους εντοπίζονται αναφορές σε συγκεκριμένες κοινωνικο-πολιτικές περιστάσεις, και σε αυτά που εκφράζουν μια γενικότερη αντίθεση με την κυρίαρχη αφήγηση και ορίζονται ως *μουσική της αντίστασης* (resistance music) (ό.π., σελ. 58). Η δύναμη όμως της μουσικής να ανθίσταται δεν περιορίζεται μόνο στις λεκτικές φόρμες· μουσικές φόρμες που εδράζονται στον πειραματισμό και τη χρήση του θορύβου ή που καθοδηγούν στην έκφραση μέσω του χορού έχουν νοηθεί ως πράξεις αντίστασης, όπως το αντιναζιστικό swing του '40 (Street, 2003, σελ. 120) ή το rave της δεκαετίας του '80 (Λαλιώτη, 2016, σελ. 205). Πρόσφατες έρευνες έρχονται τελικά να καλύψουν αυτό το έλλειμμα, στρέφοντας το ενδιαφέρον τους προς το *ηχοτοπίο*⁵ των κοινωνικών κινήματων, προς το ηχητικό περιβάλλον και τις ηχητικές ποιότητες, καθώς τελικά «...η επίδραση του ήχου είναι βαθύτερη και λιγότερο συνειδητή από αυτή των λέξεων» (Roy, 2010, στο Παπαπαύλου, 2015, σελ. 60).

⁵ Ο όρος ηχοτοπίο (soundscape), αποδίδεται στον Καναδό μουσικοσυνθέτη και θεωρητικό του ήχου R. Murray Schaffer, ο οποίος εισήγαγε την έννοια στα τέλη της δεκαετίας του 1960, στο πλαίσιο του World Soundscape Project και της ακουστικής οικολογίας. Ο Μπουμπάρης (2006, σελ.2) ορίζει το ηχοτοπίο ως «ένα δυναμικό πεδίο αλληλεπιδράσεων μεταξύ διαφορετικών ηχογόνων φορέων δράσης (ανθρώπων, υλικών, φυσικών, τεχνολογικών, κ.ά.). Μπορεί να αναφέρεται στο φυσικό περιβάλλον, στο αστικό τοπίο, στο ηχητικό περιβάλλον που σχεδιάζουμε ή παράγουμε όταν παίζουμε ένα παιχνίδι, κ.ά. Το ηχοτοπίο νοείται ως περιβάλλον οργάνωσης ήχων λεκτικών, μουσικών, καθημερινών, θορύβων, κ.ά.»

Σύμφωνα με τους Eyerman & Jamison (1991, στο Crossley, 2002, σελ. 4) «τα κοινωνικά κινήματα...εννοούνται καλύτερα ως προσωρινές δημόσιες σφαίρες, ως στιγμές συλλογικής δημιουργίας που παρέχουν στις κοινωνίες, ιδέες, ταυτότητες ακόμη και ιδανικά». Η έννοια της δημιουργικότητας εισάγεται έτσι ταυτόχρονα με τις έννοιες του χώρου, της ταυτότητας, αλλά και του εφήμερου, φανερώνοντας ακόμα μια φορά την αναπόδραστη σχέση πολιτικού – πολιτισμικού, αλλά και μια ακόμα διάσταση που μπορεί η πολιτισμική σφαίρα -και δη η μουσική- να επιτελέσει. Στην κουλτούρα υπάρχει η δυνατότητα της έκφρασης αλλά και ταυτοχρόνως της εγγραφής, με αποτέλεσμα ο απόηχος του κοινωνικού κινήματος, του μειονοτικού λόγου που αρθρώνεται, προτού εξαλειφθεί ή μετατραπεί σε συναίνεση, να καταγράφεται ή και ακόμα να δημιουργεί συνδέσεις στους κοινωνικούς δρώντες διαφορετικών ιστορικών χρόνων και χώρων, συμβάλλοντας έτσι στη διαμόρφωση της συλλογικής ταυτότητας.

Ο Eyerman (2002) εννοιολογεί περαιτέρω τα κοινωνικά κινήματα ως χώρους ευκαιρίας πολιτικού και πολιτισμικού πειραματικού και μάθησης και υποστηρίζει ότι οι τέχνες μπορούν να λειτουργήσουν ως *πολιτικοί διαμεσολαβητές* (political mediators), χωρίς να έχουν αναγκαστικά αυτήν την πρόθεση ή και παρά τις προθέσεις των δημιουργών (Eyerman, 2002, σελ. 445). Κάθε μορφή τέχνης, και συνεπώς και η μουσική, μπορεί να χρησιμοποιηθεί από τους κοινωνικούς δρώντες και τις κοινότητες που συγκροτούν, για την προώθηση των συλλογικών τους στόχων, καθώς είναι μια μορφή επικοινωνίας ικανή να εδραιώσει κοινά νοήματα και ενδιαφέροντα (Mattern, 1998, στο Street, 2003). Είναι δηλαδή ικανή να ενισχύσει το αίσθημα της ταυτότητας (ατομικής και συλλογικής) και του *ανήκειν*. Η *πολιτισμική πολιτική* (culture politics) των κοινωνικών κινήματων (Eyerman, 2002, σελ. 446), των ελεύθερων δηλαδή πεδίων μάθησης και πειραματισμού, συνεπάγεται τελικά «...τη δημιουργία και την αναδημιουργία πολιτιστικών παραδόσεων που είναι και οι ίδιες με τη σειρά τους γενεσιουργές περαιτέρω πολιτικής δραστηριότητας» (Eyerman & Jamison, στο Street, 2003, σελ. 126). Η σύνδεση πολιτικού και πολιτισμικού συνεπώς βαθαίνει.

Η μουσική διαδραματίζει επομένως καίριο ρόλο στο σχηματισμό, τη συντήρηση αλλά και στην μνημονική διατήρηση των κοινωνικών κινήματων, καθώς συμβάλει στην διαμόρφωση της απαραίτητης συλλογικής ταυτότητας. Μπορεί να αναφέρεται άμεσα στους κινηματικούς στόχους και τα κοινωνικά αιτήματα (*τραγούδι διαμαρτυρίας*) ή να αφορά στην έκφραση μιας ευρύτερης αντίθεσης/αντίστασης στο ηγεμονικό (*μουσική της αντίστασης*). Μέσα από την ανάδυση μουσικών φορμών και μορφών που

αντιτίθενται στις μορφές και τις κοινωνικο-οικονομικές σχέσεις της κυρίαρχης (μουσικής) παράδοσης, ασκείται επίσης μια *πολιτισμική πολιτική* που μπορεί να προσβλέπει στην διατάραξη όλων των προγενέστερων συμβάσεων.

Στην ποικιλότροπη συμβολή που διαφαίνεται ήδη ότι έχει το πολιτισμικό στοιχείο εν γένει και η μουσική συγκεκριμένα στη συγκρότηση των κοινωνικών κινημάτων, προστίθενται και άλλες διαστάσεις, καθώς μέσα από την έρευνα φωτίζονται περαιτέρω οι πτυχές της καθημερινής ζωής και των συναισθημάτων.

Η μουσική επηρεάζει τα συναισθήματά μας, όπως ομοίως και αυτά αντανακλώνται τελικά στη μουσική (είδος και ύφος) που επιλέγουμε να ακούσουμε. Σύμφωνα με τους Eyerman & Jamison, όπως σημειώνει η Παπαπαύλου (2015, σελ. 68), «τα τραγούδια και η μουσική επιτρέπουν την είσοδο και των συναισθημάτων και των σκέψεων στο χώρο του συλλογικού». Η μουσική όμως, καθώς «...υπάρχει εντός της ακουστικής εμπειρίας εκείνων που την ακούν και την ορίζουν ως τέτοια, και το νόημά της, εσωτερικό και εξωτερικό, εξαρτάται από τον ακροατή, τις αντιδράσεις αλλά και από τις χρήσεις του ακροάματος που εκείνος πραγματοποιεί» (Crossley & Bottero, 2015, σελ. 5), όταν βιώνεται και επιτελείται στο πλαίσιο ενός κοινωνικού κινήματος «είναι συγχρόνως και υποκειμενική και αντικειμενική, και ατομική και συλλογική, και στη μορφή της και στα αποτελέσματα» (Eyerman & Jamison 1998, στο Παπαπαύλου, 2015, σελ. 68). Αυτή ακριβώς «η δύναμη της [μουσικής] να απελευθερώνει συναισθήματα σε προσωπικό επίπεδο αλλά και σε κοινωνικό» (Street 2012, στο Παπαπαύλου, 2015, σελ. 69) αποτελεί και το κλειδί της σύνδεσης με την πολιτική και τα κοινωνικά κινήματα, καθώς μέσω αυτής οι κοινωνικοί δρώντες «μπορούν [...] να συμπάσχουν (compassion) ο ένας με τον άλλο και από κοινού να οραματίζονται έναν καινούργιο κόσμο» (ό.π.).

Στο επίπεδο της καθημερινότητας και των λιγότερο συνεπώς ορατών εκφάνσεων της κινηματικής δράσης και σκέψης, οι πολιτισμικές επιλογές είναι όπως είδαμε τελικά πολιτικές. Μέσω της επιτέλεσης ή της ακρόασης της μουσικής -μιας μουσικής που μέσω του τελετουργικού της χαρακτηρίρα πρόσληψης ή παραγωγής της, μέσα από τις μνήμες που ανακαλεί ή/και μέσα από τις μουσικές φόρμες και τον μουσικό λόγο που προτάσσει, συνδέεται με τον χειραφετικό λόγο των κοινωνικών κινημάτων και συνδέει τελικά την ατομική με τη συλλογική συνείδηση.

Συμπερασματικά, η μουσική στο πλαίσιο ενός κοινωνικού κινήματος, σύμφωνα με τον Rosenthal (2001, σελ. 12 – 15) μπορεί: 1) να υπηρετεί τους στόχους του κινήματος,

προσελκύοντας υλικούς και άυλους πόρους, ενισχύοντας τους συναισθηματικούς δεσμούς, συντελώντας στην υπερπήδηση εσωτερικών διαφωνιών, 2) να εκπαιδεύει όσους δεν σχετίζονται με αυτό, λειτουργώντας ως κίνητρο αλλαγής στάσεων και πεποιθήσεων, ενημερώνοντας και προκαλώντας κοινωνική ευαισθητοποίηση και προβληματισμό, 3) να προσελκύει νέους οπαδούς, κινητοποιώντας τους κοινωνικούς δρώντες να συνταχθούν στις οργανωτικές δομές του κινήματος και με τη συλλογική ταυτότητα που αυτό φέρει και, 4) να κινητοποιεί προς την ενεργό συμμετοχή όσους συντάσσονται μεν με το κίνημα αλλά παρακολουθούν τη δράση του αμέτοχοι.

Στις λειτουργίες αυτές της μουσικής – υπηρετήση των στόχων του κινήματος, εκπαίδευση, στρατολόγηση, κινητοποίηση- προσθέτει ομοίως ο Reed (2005), καθώς σύμφωνα με την άποψή του όπως σημειώνεται από τον Σούζα (2014, σελ. 10), μέσω πολιτισμικών παραγόντων, άρα και της μουσικής:

προωθείται μια απολαυστική εκδοχή της δράσης που ενθαρρύνει τη συμμετοχή, εναρμονίζονται οι εσωτερικές αντιθέσεις, ενδυναμώνεται η συναισθηματική ταύτιση και καλλιεργείται αίσθημα ενότητας, θεσπίζονται νέοι κινηματικοί στόχοι, μετατοπίζεται το εκάστοτε επίκεντρο της προσοχής και μετασχηματίζονται οι ακολουθούμενες τακτικές, (ανα)παράγεται η ιστορία/αυτοβιογραφία της εκάστοτε συλλογικής ταυτότητας, επικρίνονται οι διάφορες εσωτερικές αγκυλώσεις και διαχέονται κοινωνικά οι παραγόμενες κινηματικές αξίες (Σούζας, 2014, σελ. 10).

Για να μπορέσουμε να διερευνήσουμε τους τρόπους με τους οποίους η ηλεκτρονική μουσική έχει συμβάλει πιθανώς στη συγκρότηση, τη διάδοση αλλά και τη διατήρηση των νέων κοινωνικών κινήματων στην Αθήνα, είναι απαραίτητο να διερευνήσουμε την οντολογία της ηλεκτρονικής μουσικής -τι είναι- και την κοινωνική της τελεολογία - προς τι δηλαδή είναι.

Ηλεκτρονική μουσική: από τις απαρχές ως την επικράτηση στις χώρες καταγωγής της

Η ηλεκτρονική μουσική προέκυψε -όπως άλλωστε τα περισσότερα μουσικά είδη- από τη σύντηξη ξεχωριστών μουσικών ειδών, και, όπως προδίδει και ο επιθετικός προσδιορισμός που την περιγράφει, ήταν εξαρχής συνυφασμένη με την τεχνολογικές εξελίξεις. Μελετώντας τους ήχους, την ιστορία αυτής της μουσικής, γίνεται εξαρχής εμφανής μια μεγάλη διάκριση. Ένα τμήμα της σχετίζεται άμεσα και αφορά στην ποπ μουσική, δηλαδή τη «μουσική που κατασκευάζεται εξαρχής με σκοπό την ευρεία κατανάλωση» (Μποζίνης, 2008, σελ. 19), και ένα άλλο τμήμα της σχετίζεται περισσότερο με μια πιο διανοητική – εγκεφαλική (cerebral) και εσωτερική πολιτισμική

παραγωγή, και που αντλεί εν πολλοίς το περιεχόμενό της από τις avant-garde πρακτικές και τους πειραματισμούς, «που επιχειρούν έναν αγώνα για αλλαγή της αντίληψης» (Pes, 2019, σελ. 15) ενώ επιδιώκουν ταυτοχρόνως τη δημιουργία ενός μουσικού χώρου απελευθερωμένου από τις κυρίαρχες -πολιτισμικές και κοινωνικές- παραδόσεις. Οι δύο αυτές τάσεις της ηλεκτρονικής μουσικής -που θα τις διακρίνουμε από εδώ και στο εξής ως προς την τελολογική τους λογική (προς τί δηλαδή είναι) σε ηλεκτρονική/χορευτική και πειραματική⁶, έχουν ως κοινό σημείο αφετηρίας τον πειραματισμό και την εισαγωγή καινοτόμων στοιχείων στη μουσική σύνθεση, καθώς συνδέονται με την τολμηρή και ρηξικέλευθη χρήση της τεχνολογίας στη μουσική παραγωγή. Αυτή η χρήση επιτρέπει αφενός τη δημιουργία νέων ηλεκτρονικών ήχων και θορύβων -από το theremin της δεκαετίας του '20 και τους πρώτους ηλεκτρονικούς υπολογιστές της δεκαετίας του '50 έως τα ψηφιακά προγράμματα του σήμερα- και αφετέρου εισάγει νέους τρόπους στην επεξεργασία και την αποθήκευση του ήχου -από την μαγνητοταινία της δεκαετίας του '40 στις σύγχρονες τεχνολογίες διαχείρισης και διάθεσης της μουσικής πληροφορίας.

Πρωτοπόρες συνθετικές τακτικές -με τη σύμπραξη και των επιστημών, καθώς «η στενή σχέση τέχνης και τεχνολογίας... προϋποθέτει τη συνεργασία της τέχνης με τις επιστήμες» (Λώτης, 2010, σελ. 2)- μεταβάλλουν τον τρόπο της συνθετικής σκέψης αλλά και της ίδιας της μουσικής γραφής, και διατυπώνουν ουσιαστικά έναν διάφωνο μουσικό λόγο απέναντι στους τότε κυρίαρχους, εισάγοντας ταυτοχρόνως διαφορετικές έννοιες, όπως η τυχαιότητα και ο ρόλος των μηχανημάτων, στη μουσική σύνθεση. Επιπλέον, το πλέον ριζοσπαστικό που φέρνει η ηλεκτρονική μουσική έγκειται στον ίδιο τον τρόπο μετάδοσης και πρόσληψης ενός έργου ή τμημάτων του: η μουσική μεταδίδεται από ηχεία, μπορεί να μην παίζεται ζωντανά ή να εμπεριέχει προηχογραφημένα σημεία, και «...δημιουργεί ηχητικούς κόσμους που περνούν από τα μεγάφωνα προς τα αυτιά των θεατών...» (Ξανθουδάκης, 2019). Σταδιακά, όπως θα δούμε στη συνέχεια, δομείται ένας νέος τρόπος αντίληψης, σύνθεσης και εκτέλεσης της μουσικής που έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία ουσιαστικά μιας νέας εκφραστικής γλώσσας με καινοτόμες ηχοχρωματικές ιδιότητες.

⁶ Στην πραγματικότητα και οι δύο όροι που θα χρησιμοποιούνται από εδώ και πέρα αφορούν σε ένα ετερογενές σύνολο συνθετικών και μουσικών στίλ, τα οποία δημιουργούνται και επιτελούνται πρωτίστως μέσω της ηλεκτρονικής τεχνολογίας.

1. Η πειραματική διάσταση της ηλεκτρονικής μουσικής στις χώρες καταγωγής της

Σε κάθε νέα κίνηση που δημιουργείται, έτσι και στον τομέα της μουσικής, υπάρχουν προσωπικότητες που με την σκέψη και τη δημιουργία τους προτείνουν και προωθούν το νέο παράδειγμα και αναδεικνύονται σε κεντρικούς κόμβους που επηρεάζουν βαθιά όσους μοιράζονται την ίδια περιέργεια. Στην περίπτωση της ηλεκτρονικής, δεν θα μπορούσαμε να μην αναφέρουμε δημιουργούς όπως οι Luigi Russolo, Edgar Varèse, Pierre Schaeffer, Karlheinz Stockhausen, Delia Derbyshire, John Cage κ.α. Στη σύντομη αυτή σκιαγράφιση της ιστορίας της ηλεκτρονικής μουσικής, θα σταθούμε περισσότερο στην εξέλιξη της μουσικής διαδικασίας και σκέψης παρά σε συγκεκριμένους συνθέτες και πρόσωπα, καθώς η αλλαγή δεν επέρχεται ως το προϊόν μιας μονάδας αλλά προκαλείται από την ωρίμανση μιας διαδικασίας και την ανάγκη που επιτάσσει η εποχή. Η ηλεκτρονική μουσική, «...κοινωνιολογικά, αναδεικνύεται ως ένα είδος, μια δομή και μια αισθητική που συνάδει με τις σύγχρονες τάσεις και τον τρόπο ζωής» (Μπούρα, 2006, σελ. 14).

Στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα σημειώνεται μια γενική τομή, καθώς το αίτημα με τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου ήταν αυτό ενός νέου ξεκινήματος σε όλους τους τομείς της κοινωνίας. Η μουσική, όπως και οι υπόλοιπες μορφές τέχνης, είχε διέλθει από τις γόνιμες συζητήσεις, αναζητήσεις και κατευθύνσεις των κινημάτων πρωτοπορίας των αρχών του 20^{ου} αιώνα, ενώ είχαν ήδη αρχίσει να δημιουργούνται νέες πηγές παραγωγής και επεξεργασίας του ήχου. Οι συνθέτες είχαν ξεκινήσει να πειραματίζονται με νέες μουσικές γλώσσες και ηχητικούς φθόγγους, καταλήγοντας στην ατονική μουσική, την αλεατορική⁷ και την μουσική της χωροθεσίας⁸ (spatial music) αλλά και στην εξερεύνηση των νέων τεχνολογικών δυνατοτήτων, οι οποίες προσέφεραν στους μουσικούς «μια ηχητική παλέτα τόσο πλατιά που θα μπορούσε να χωρέσει όλους τους ήχους του περιβάλλοντός του[ς]» (Λώττης, 2010, σελ. 5).

⁷Με τον όρο *αλεατορική μουσική* νοείται η μουσική σύνθεση στοιχεία της οποίας δεν ορίζονται ρητώς από τον συνθέτη αλλά αφήνονται στην τύχη ή στις επιλογές του εκτελεστή-ερμηνευτή. Ομοίως και η ίδια η συνθετική διαδικασία μπορεί να εκκινεί από τυχαίες διαδικασίες και επιλογές, όπως πχ. το ρίξιμο του ζαριού για την επιλογή της τονικότητας ή μια σειρά αριθμών που παράγονται από τον υπολογιστή.

⁸Στη *μουσική της χωροθεσίας* (spatial music) η χωρική παράμετρος, η αντίληψη δηλαδή του περιβάλλοντος χώρου και όσων στοιχείων -έμφυχα ή άψυχα- και σχέσεις (απόστασης, μεγέθους, σχήματος κλπ.) περιλαμβάνει, αντιμετωπίζεται ως βασικό συστατικό της μουσικής σύνθεσης.

Από τη δεκαετία του 1950, εμφανίζονται στην Ευρώπη -με κέντρα το Παρίσι και την Κολωνία- και τις Η.Π.Α. -με κέντρο τη Νέα Υόρκη- μουσικά κινήματα που βασίστηκαν ακριβώς σε αυτήν την ανάγκη μετεξέλιξης ή/και απαγκίστρωσης από τις κυρίαρχες μουσικές τάσεις.

Στην Ευρώπη (Nyman, 2012, σελ. 88) δημιουργούνται δύο διακριτά πεδία ηλεκτρονικής μουσικής, η γαλλική *musique concrète* (συγκεκριμένη μουσική) και η γερμανική *elektronische Musik* (ηλεκτρονική μουσική). Στην πρώτη περίπτωση γίνεται λόγος ουσιαστικά για τον μετασχηματισμό ήχων που προέρχονται από κάποια αρχική πηγή σε κάτι άλλο, για μια διαδικασία δηλαδή μεταμόρφωσης ήχων και ηχητικών περιβαλλόντων, ενώ στη δεύτερη για την εκ του μηδενός δημιουργία νέων ήχων (μέσω αναλογικών ή ψηφιακών ηλεκτρονικών κυκλωμάτων και διαδικασιών). Κεντρικοί κόμβοι και πρωτεργάτες των δύο αυτών τάσεων, που μέσα από το έργο τους άλλαξε ριζικά η έννοια του μουσικού έργου, είναι ο Pierre Schaeffer -στην περίπτωση της *musique concrète*- και οι Werner Meyer Eppler και *Karlheinz Stockhausen* στην *elektronische Musik*, οι οποίοι ήδη από το 1948, όπως σημειώνει ο Λώτης (2010, σελ. 5), στη Γαλλική Ραδιοφωνία στο Παρίσι και στη Ραδιοφωνία της Κολωνίας στη Γερμανία, όπου υπήρχαν τα απαραίτητα τεχνολογικά μέσα, «δημιούργησαν τα πρώτα παραγόμενα με ηλεκτρονικά μέσα μουσικά έργα» (ό.π.).

Στην άλλη πλευρά του Ατλαντικού, στις Η.Π.Α. δημιουργείται την ίδια περίοδο η κίνηση της ‘πειραματικής μουσικής’ (*experimental music*)⁹, με πρωτεργάτη τον συνθέτη John Cage, ο οποίος ορίζει την ‘πειραματική μουσική’ το 1955:

η λέξη «πειραματικό» είναι δόκιμη, αρκεί να την κατανοήσουμε όχι ως περιγραφή μιας πράξης που θα κριθεί αργότερα με όρους επιτυχίας και αποτυχίας, αλλά μιας πράξης της οποίας το αποτέλεσμα είναι απλώς άγνωστο (Cage στο Nyman, 2012, σελ. 15).

Η ‘πειραματική μουσική’ γεννιέται από τους ίδιους σπόρους με τις κινήσεις που συμβαίνουν παράλληλα στην Ευρώπη και επιζητά ομοίως τον επαναπροσδιορισμό και τη ριζική ανανέωση της μουσικής. Οι ομοιότητες δεν σταματούν στην απαίτηση για ολικό ανακαθορισμό. Η μουσική καινοτομία περιλαμβάνει νέα σημειογραφία με μη μουσικά γραφικά σύμβολα και γραπτές οδηγίες, ανοιχτές διαδικασίες τυχαίου καθορισμού του μουσικού αποτελέσματος με μεγάλες ελευθερίες να δίνονται στους

⁹ Για να αποφύγουμε την σύγχυση και την ταύτιση του φάσματος του όρου *πειραματική μουσική* -όπως εννοιολογείται στο παρόν, για το ρεύμα που δημιουργήθηκε στην Αμερική γύρω από τον συνθέτη John Cage, θα αποδίδουμε τον όρο με τη χρήση εισαγωγικών, δλδ. ‘πειραματική μουσική’.

εκτελεστές αλλά και με την πρόκληση και ενσωμάτωση ηχητικών πράξεων που εξαρτώνται από απρόβλεπτες συνθήκες και μεταβλητές, αλλά και μια συνεχή διεύρυνση και διερεύνηση της ηχητικής πηγής (Nyman, 2012, σελ. 33 – 67), ώστε τελικά «για τους εκτελεστές και τις καλλιτεχνικές ομάδες η πειραματική μουσική αποτελεί ένα πεδίο μόνιμης δημιουργικότητας, έναν τρόπο αντίληψης του κόσμου» (ό.π., σελ. 57). Από τις αρχές της δεκαετίας του '60, η 'πειραματική μουσική' συνδέεται στενά με τη χρήση ηλεκτρονικών στοιχείων, σύνδεση που επέτρεψε τον πειραματισμό με ένα νέο φάσμα ηχητικών πηγών αλλά και με την ηλεκτρονική σύνθεση. Οι συνθέτες, που είναι ταυτοχρόνως εφευρέτες και εκτελεστές, σχεδιάζουν και δημιουργούν τον ηλεκτρονικό εξοπλισμό και τα ηλεκτρονικά συστήματα για τη δημιουργία ή/και την επεξεργασία του ήχου, αξιοποιώντας και «καθημερινά προϊόντα της ηλεκτρονικής τεχνολογίας -δίσκους, κασέτες, ραδιόφωνα, μικρόφωνα» (ό.π. σελ. 143) αλλά και την πιο απλή μορφή ηλεκτρονικής επεξεργασίας που είναι η ενίσχυση, για να ανακαλύψουν και να αποκαλύψουν -με την ελεύθερη επενέργεια των εκτελεστών- προηγουμένως ανήκουστους ήχους¹⁰.

Οι τάσεις της πειραματικής μουσικής εκκινούν από τα ίδια σημεία και διαχειρίζονται παρόμοιους τρόπους, αλλά μεταξύ τους σημειώνονται και κάποιες σημαντικές διαφορές. Η ευρωπαϊκή παράδοση που δημιουργείται, ενώ διαρρηγνύει τα κυρίαρχα στοιχεία της λόγιας μουσικής, δομεί «ένα σύστημα *προτεραιοτήτων*, το οποίο φτιάχνει οργανωμένες σχέσεις ανάμεσα στα συστατικά του, ώστε όλα να ορίζονται μέσω των αντιθέτων τους» (Nyman, 2012, σελ. 63, η έμφαση στο πρωτότυπο), στο οποίο -ακόμα και αν η έννοια του τυχαίου είναι παρούσα- η ευθύνη των συσχετίσεων του τελικού προϊόντος, του τελικού ακροάματος «βαραίνει» τον συνθέτη. Στην 'πειραματική μουσική', οι συσχετίσεις προκύπτουν φυσικά καθώς τίθενται σε κίνηση διαδικασίες όπου κάθε τι που μπορεί να συμβεί έχει την ίδια αξία.

Στην κατακερματισμένη από τον πόλεμο Ευρώπη του μεγάλου τρόμου και των μεγάλων όμως στοχασμών, οι συνθέτες της εποχής ένιωσαν την ανάγκη να πειραματιστούν και να δημιουργήσουν την μουσική του μέλλοντος στο σήμερα, και είχαν ως αποτέλεσμα (Λώτης, 2010, σελ. 6) την κατάρρευση των παραδοσιακών προσεγγίσεων, τη συμπερίληψη πρωτάκουστων ήχων και την σύνδεση της μουσικής

¹⁰Η περιέργεια, ο πειραματισμός και η διεύρυνση των ορίων του ηχητικού φάσματος φτάνει μέχρι το σημείο της χρήσης του ηλεκτροεγκεφαλογραφήματος (Alvin Lucier, *Music for solo performer*, 1965): ένα σήμα εγκεφαλικού κύματος ενισχύεται με ηχητικό εξοπλισμό και ακούγεται μέσω ηχείων, τα οποία με τη σειρά τους ενεργοποιούν έναν μεγάλο αριθμό κρουστών οργάνων.

με την τεχνολογία. Τα μουσικά αυτά ρεύματα -συγκεκριμένη μουσική, ηλεκτρονική μουσική, 'πειραματική μουσική'- συνεχίζουν να εξελίσσονται μέχρι σήμερα με βάση την αρχή του πειραματισμού και της διαρκούς διεύρυνσης της ερώτησης 'τί είναι τελικά η μουσική;', ενώ είχαν ισχυρό αντίκτυπο και «σε ονόματα», από το χώρο της δημοφιλούς μουσικής, «όπως Kraftwerk, Tangerine Dream, Brian Eno, Cabaret Voltaire, Depeche Mode –μέχρι και την πειραματική δουλειά των Beatles στην δεκαετία του '60» (Παπαλιάς, 2011, σελ.2).

Σήμερα, και υπό το πρίσμα των ραγδαίων αλλαγών στο παγκόσμιο οικονομικό και πολιτικό κλίμα, το ενδιαφέρον γύρω από το πεδίο της πειραματικής, όπως την ονομάσαμε εδώ, μουσικής έχει ανανεωθεί, καθώς μοιάζει να βρίσκεται, όπως σημειώνει ο Prévost (2019, σελ. 53), στον «χώρο απόρριψης της καθιερωμένης τάξης πραγμάτων», μέσα από «μουσικές δραστηριότητες [που] επιχειρούν να διαταράξουν τις αντιληπτικές, πολιτισμικές και, κάποιες φορές, τις κοινωνικές ισορροπίες» (ό.π.).

2. Η χορευτική διάσταση της ηλεκτρονικής μουσικής στις χώρες καταγωγής της

Ο μουσικός πειραματισμός με τον ηλεκτρονικό ήχο ήταν εν πολλοίς στην αποκλειστικότητα της χρήσης όσων είχαν πρόσβαση στην αντίστοιχη τεχνολογία. Τα πρώτα μηχανήματα, οι πρώτοι ηλεκτρονικοί υπολογιστές της δεκαετίας του '50 αλλά και τα πρώτα synthesizers ήταν εξαιρετικά ογκώδη αλλά και ακριβά και τελικά «μπορούσαν να βρεθούν μόνο σε εργαστήρια μελετών και πανεπιστήμια δίνοντας έτσι την δυνατότητα για μουσικό πειραματισμό μόνο σε συγκεκριμένους ανθρώπους» (Παπαλιάς, 2011, σελ. 5).

Στα τέλη της δεκαετίας του 1950, ο υλοποιημένος στο παρόν ήχος του μέλλοντος που παραγόταν στα εργαστήρια των ραδιοφωνικών εταιρειών αλλά και μέσω των πρώτων ηλεκτρονικών οργάνων (theremin, ondes martenot) συναντήθηκε με τον κινηματογράφο και την τηλεόραση, καθώς στα soundtrack ταινιών και σειρών επιστημονικής φαντασίας φιλοξενείται ο ηλεκτρονικός ήχος¹¹, εξοικειώνοντας σταδιακά το κοινό με το νέο ηχητικό φάσμα. Ο νέος ήχος αρχίζει να γίνεται προϊόν ευρείας κατανάλωσης αλλά όχι ακόμα παραγωγής. «Η ανάλυση του ήχου σε

¹¹ Όπως σημειώνει ο Παπαλιάς στο άρθρο του για την ιστορία της ηλεκτρονικής μουσικής (2011, σελ. 2-4), η ταινία "Forbidden Planet" (1956, Fred M. Wilcox) «ήταν η πρώτη ταινία μεγάλων προδιαγραφών που το soundtrack της αποτελούνταν εξ ολοκλήρου από κομμάτια ηλεκτρονικής μουσικής» (ό.π., σελ. 3).

ατελείωτες σειρές από μηδενικά και άσσους και τελικά σε ροές μικροσκοπικών φορτισμένων σωματιδίων» (Ξάγας, 2014, σελ. 6), οι ραγδαίες δηλαδή εξελίξεις στην τεχνολογία και οι εφαρμογές τους, έγιναν σταδιακά προσβάσιμες σε ένα ευρύτερο κοινό, και ο μουσικός πειραματισμός πέρασε σταδιακά στη δημοφιλή μουσική, οδηγώντας αφενός τα υπάρχοντα μουσικά είδη σε ηλεκτρονικά μονοπάτια, και δημιουργώντας αφετέρου νέα είδη, ως αποτέλεσμα σύντηξης ειδών και σύμπραξης με τους παραγόμενους από τα μηχανήματα ήχους. Ο Eco γράφει χαρακτηριστικά το 1964 ότι «η εισροή της “μουσικής από μηχανές” δεν θέτει τόσο φιλοσοφικά και αισθητικά προβλήματα, όσο μια σειρά κοινωνιολογικών, ψυχολογικών και κριτικών προβλημάτων που διαφέρουν για την αναπαραγόμενη μουσική ή για τη μουσική που παράγεται μέσω μηχανών» (σελ. 367, η έμφαση στο πρωτότυπο).

Η ηλεκτρονική χορευτική μουσική βιώνεται ως εμπειρία σε ειδικά διαμορφωμένους χώρους που λειτουργούν τη νύχτα όπου, από τα ηχεία δημιουργείται ένα αδιάκοπο ρυθμικό ηχητικό περιβάλλον, τη δραματουργία του οποίου καθορίζει ο DJ σε διαρκή συνομιλία με τους ακροατές-χορευτές. Πριν την επικράτηση του όρου club, οι χώροι αυτοί ονομάζονταν *discotheques* (κυριολεκτικά: *δισκοθήκες*) και δημιουργήθηκαν στο Παρίσι κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής, ως παράνομοι αλλά ελεύθεροι χώροι -μουσικής και όχι μόνο- έκφρασης. Με το τέλος του πολέμου και τις εξελίξεις στη μουσική βιομηχανία και την έλευση της μαζικής κουλτούρας του rock 'n' roll, ήταν φτηνότερο και ευκολότερο να ακούγεται η μουσική ηχογραφημένη παρά από ζωντανά σχήματα, στα οποία πάντα υπήρχε ο κίνδυνος να αποτελούνται από αμφιβόλου ή μετρίου επιπέδου εκτελεστές. Οι ντισκοτέκ πέρασαν από την Ευρώπη στην Αμερική στις αρχές της δεκαετίας του '60 και έγιναν «σημείο εστίασης για την αμφισβήτηση των κοινωνικών κανόνων (social norms) και τον πειραματισμό με άλλα επίπεδα πραγματικότητας» (Kries, 2018, σελ. 10). Ο χώρος όπου ακούγεται η 'μουσική των μηχανών', είναι σαφώς διαχωρισμένος χωρικά και χρονικά από άλλους κοινωνικούς χώρους, θυμίζοντας την Φουκωϊκή ετεροτοπία. Λειτουργεί αφενός τη νύχτα και στο πλαίσιο του ελεύθερου χρόνου, αντί της ημέρας και στο πλαίσιο του παραγωγικού χρόνου εργασίας, γεγονός που εξηγεί εν μέρει το ότι «από τη δεκαετία του '60 έχουν υπάρξει το επίκεντρο της διαφυγής και του πειραματισμού» (Eisenbrand & Rossi, 2018, σελ. 16), δηλαδή «“χώροι ισότητας” (Pizzorno, 1996), όπου οι συμμετέχοντες αναγνώριζαν τους εαυτούς τους ως ισότιμους, και αισθάνονταν ότι μοιράζονταν ένα κοινό μέλλον» (Della Porta & Diani, 2010, σελ. 179).

Στις αρχές της δεκαετίας του '70, μοιάζει να εδραιώνεται παγκόσμια μια κουλτούρα του χορού, η οποία στις Η.Π.Α. από όπου και ξεκινάει ουσιαστικά, είναι «ριζωμένη στις δράσεις του κινήματος για τα δικαιώματα των ομοφυλόφιλων, του κινήματος των πολιτικών δικαιωμάτων, του φεμινισμού, της LSD κουλτούρας, της αντιπολεμικής διαμαρτυρίας, της πολιτικής της Νέας Αριστεράς [αλλά] και της διαβίωσης στα loft¹²» (Lawrence, 2018, σελ. 90). Με τον DJ να αναδεικνύεται σε κεντρικό κόμβο της δημοφιλούς αυτής μουσικής, τις εξελίξεις στον ευρύτερο τομέα της παραγωγής και αναπαραγωγής του ήχου, αλλά και την παγκόσμια συνδεσιμότητα, η χορευτική μουσική γίνεται σταδιακά η πολιτισμική *lingua franca*¹³ της παγκοσμιοποιημένης κοινωνίας. Μία γλώσσα που εξελίσσεται διαρκώς δημιουργώντας διαρκώς νέα υποείδη (subgenres) και στιλ, η ανάπτυξη των οποίων εξαρτάται τόσο από την τεχνολογία, η οποία λειτουργεί ως «τροφοδότης δημιουργικότητας και πολύτιμος σύμμαχος» (Γερακοπούλου, 2018, σελ. 217), αλλά και από τις πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες της εκάστοτε τοπικής και παγκόσμιας πραγματικότητας. Η ηλεκτρονική χορευτική μουσική καλύπτει «ένα ευρύ φάσμα αλληλοκαλυπτόμενων και αλληλεξαρτώμενων ή αλληλένδετων στιλ, που εκκινούν από τη χάουζ και το ρέιβ έως το ελέκτρο, τη τζανγκλ, τη σάϊκεντέλικ τρανς κ.ά, απασχολώντας τη διεθνή βιβλιογραφία ήδη από τη δεκαετία του '90» (Γερακοπούλου, ό.π., σελ. 216). Στην ηλεκτρονική μουσική, όπως επισημαίνει ο McLeod, και ειδικά σε ό,τι αφορά στη χορευτική διάσταση του φαινομένου, η ταχύτητα με την οποία εμφανίζονται τα διάφορα υποείδη της, σχετίζεται με την μουσική βιομηχανία και τις στρατηγικές προώθησης που υιοθετούνται, με την αυξημένη ταχύτητα της κατανάλωσης και την ευκολία αντικατάστασης των πολιτισμικών προϊόντων (η μουσική γίνεται εφήμερη και αντικαθίσταται εύκολα), αλλά και με τις διαδικασίες «ιδιοποίησης της μουσικής των μη λευκών και χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων από τους λευκούς της μεσαίας και ανώτερης μεσαίας κοινωνικής τάξης των Η.Π.Α. και της Μεγάλης Βρετανίας» (McLeod, 2001, σελ. 60). Οι διαφορές ανάμεσα στα μουσικά υποείδη είναι εμφανείς τόσο μουσικά -αν και ίσως όχι στο αντί του μη μνημένου, κάτι που φανερώνει και την λειτουργία των κατηγοριών ως θεματοφύλακες της εκάστοτε επιμέρους κουλτούρας με την οποία ταυτίζονται ή

¹² Όπως αναφέρει στο άρθρο του ο *Iván López Munuera* (2018, σελ. 118), η αυξανόμενη κρίση στη βιομηχανία οδήγησε -μεταξύ άλλων- στην παρακμή των αστικών κέντρων, με αποτέλεσμα την πτώση των ενοικίων και τη διαθεσιμότητα προς ενοικίαση βιομηχανικού τύπου χώρων, που μετατρέπονται σε σπίτια, εργαστήρια, στούντιο αλλά και μαγαζιά.

¹³ Στο πρώτο επεισόδιο της σειράς ντοκιμαντέρ του BBC "Can You Feel It – How Dance Music Conquered the World". Διαθέσιμο στο <https://www.youtube.com/watch?v=9WpudasPafg>. [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/8/2020]

συνομιλούν- όσο και στα δημογραφικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά των δημιουργών και των καταναλωτών τους.

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, είναι αδύνατον να αναλυθούν ή να αναφερθούν τα μουσικά και κοινωνικά χαρακτηριστικά όλων των επιμέρους ειδών της χορευτικής ηλεκτρονικής μουσικής. Για να μπορέσει όμως να κατανοηθεί το φαινόμενο όπως παρατηρείται στα δεδομένα της Αθηναϊκής μουσικής σκηνής, είναι απαραίτητο να διερευνήσουμε τις καταβολές, την μουσική και κοινωνική βάση πάνω στην οποία δομήθηκε ο κόσμος της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής σκηνής διεθνώς. Μια βάση που είχε συντελεστεί έως τα τέλη της δεκαετίας του '90, καθώς από τη disco και την electronica της δεκαετίας του '70, περνάμε στην house της δεκαετίας του '80 και στην techno της δεκαετίας του '90. Τρία δηλαδή μουσικά είδη που δομούν το DNA της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής.

Disco: από το περιθώριο στο mainstream

Στη disco μουσική και στην σταδιακή της επικράτηση τη δεκαετία του 1970 στις Η.Π.Α., αποτυπώνεται τόσο η σημασία των τεχνολογικών εξελίξεων στην πορεία της μουσικής, όσο και η επίδραση που έχει το πολιτισμικό στο πολιτικό πλαίσιο, το πώς οι πολιτισμικές επεξεργασίες διευκολύνουν τον προσδιορισμό κοινωνικών ζητημάτων ή ακόμα και το πώς στις αλλαγές στην μουσική προεικονίζονται οι αλλαγές στις κοινωνικές σχέσεις.

Στο τέλος της δεκαετίας του '60 και εν μέσω εσωτερικών αλλά και εξωτερικών ταραχών της αμερικάνικης κοινωνίας -Ψυχρός πόλεμος, πόλεμος του Βιετνάμ, δολοφονία του Μάρτιν Λούθηρ Κινγκ, φυλετικός αποκλεισμός, εθνικισμός, σεξουαλική υποτέλεια- το νεανικό κίνημα πέρασε γρήγορα στην παρακμή καθώς «είχε κατακερματιστεί σε συγκρουόμενες φατρίες (factions), πολλές από τις οποίες χωρίζονταν σε γραμμές φυλής, φύλου και σεξουαλικότητας» (Gillian, 2007, σελ. 281), και η ροκ μουσική που είχε ταυτιστεί με τις έννοιες της αμφισβήτησης και της ελευθερίας που πρότασσε το κίνημα, έφτασε στο σημείο να είναι μια μουσική του αποκλεισμού. Αντιθέτως, η disco και η έκφραση μέσω του χορού, γινόταν ολοένα και πιο σημαντική στα μέλη της ομοφυλοφιλικής κοινότητας που διεκδικούσαν όλο και πιο σθεναρά τα δικαιώματά τους, μέσα από πολιτικές και πολιτιστικές συγκρούσεις. Η

disco, ως χώρος και μουσική, έγινε πρωταρχικός τόπος διεκδίκησης δικαιωμάτων αλλά και φυγής από ρατσιστικές συμπεριφορές.

Η disco ως μουσικό είδος γεννήθηκε στις πίστες των ντισκοτέκ, από όπου και πήρε το όνομά της, και κυρίως *underground* χώρους που απευθύνονταν στα περιθωριοποιημένα κοινωνικά στρώματα των ομοφυλόφιλων, αφροαμερικανών και λατινοαμερικανών. Οι DJs προσπαθώντας να ικανοποιήσουν την ανάγκη του κοινού να χορέψει, πειραματίζονται με soul κομμάτια, latin, funk, rock αλλά και με αφρικάνικα ρυθμικά μοτίβα, μπλέκοντας το ένα κομμάτι μέσα στο άλλο και προσπαθώντας να κρατήσουν μια σταθερή ρυθμική ροή. Ο χαρακτηριστικός ήχος όμως που ήταν η υπογραφή της disco ήταν το ρυθμικό μοτίβο «τέσσερα στο πάτωμα» (Four-on-the-Floor), κατά το οποίο η *μπότα* των ντραμς χτυπάει διαρκώς τέταρτα σε ίσα χρονικά διαστήματα¹⁴, ρυθμικό σχήμα στο οποίο βασίστηκε τελικά η χορευτική ηλεκτρονική μουσική, ένας ρυθμός που παραπέμπει «δονητικά στο αρχαιότερο σκεύος παλμών: την ανθρώπινη καρδιά» (Γερακοπούλου, 2018, σελ. 219). Με τον ήχο να δημιουργείται πρωτίστως με τη χρήση synthesizer και drum machines, η μουσική δημιουργείται στο studio με γνώμονα την ευρεία κατανάλωσή της στις ντισκοτέκ και όχι στο ραδιόφωνο, έχοντας την επίγνωση ότι ο DJ, συνδυάζοντας τεχνικές δεξιότητες αλλά και τις τεχνολογικές δυνατότητες των μηχανημάτων, θα το μεταμορφώσει σε κάτι άλλο εγκαινιάζοντας έτσι την εποχή των remix, προκαλώντας -χειροκίνητα- ηχητικές αλλοιώσεις και παντρεύοντας το με άλλα κομμάτια· «κάθε είδος μουσικής που εστίαζε στο ρυθμό κυρίως παρά στη μελωδία ήταν αξιοποιήσιμο» (Ανώνυμος, 2009, σελ. 45).

Από το 1975, η μειοψηφική έως τότε κουλτούρα της disco έγινε η κυρίαρχη τάση για τη διασκέδαση και την βιομηχανία της. Όπως σημειώνει ο Gillian «από το καλοκαίρι του 1975 έως το καλοκαίρι του 1977 άνοιξαν περισσότερες από 12.000 ντισκοτέκ στις Η.Π.Α. καθώς η disco διεύρυνε το ακροατήριό της» (2007, σελ. 287). Επιπλέον, το 1977 βγήκε στις κινηματογραφικές αίθουσες η ταινία *Saturday Night Fever*, στην οποία πρωταγωνιστεί ένας λευκός ετεροφυλόφιλος άντρας, ο οποίος υπό τους ήχους των -επίσης λευκών- Bee Gees περιπλανιέται στη Νέα Υόρκη προσπαθώντας να αναδειχθεί κοινωνικά, ξεπερνώντας τις δυσκολίες της εργατικής τάξης από την οποία προέρχεται. Το soundtrack της ταινίας εκτοξεύθηκε στην πρώτη θέση των

¹⁴ Το ρυθμικό σχήμα Four-on-the-Floor αποδίδεται στον ντράμερ Earl Young, ο οποίος δούλευε ηχογραφώντας soul κυρίως κομμάτια για τη δισκογραφική Philadelphia International Records, στο studio της οποίας δημιούργησε αυτόν τον ρυθμό. Ήταν ένα από τα αρχικά μέλη των “The Trammps”, που έγιναν παγκοσμίως γνωστοί για το κομμάτι “Disco Inferno” (1976).

Αμερικανικών τσαρτ, όπου και παρέμεινε για 24 εβδομάδες, ενώ συντέλεσε στο να γίνει η disco παγκόσμιο φαινόμενο (Gillian, 2007, σελ. 288). Το 1978, ο ραδιοφωνικός σταθμός WKTU της Νέας Υόρκης γίνεται ο πρώτος σταθμός που έπαιζε αποκλειστικά disco, και έως το 1979 είχε μετατραπεί στον πιο δημοφιλή σταθμό των Η.Π.Α., οδηγώντας έτσι και άλλους σταθμούς να ενσωματώσουν στο πρόγραμμά τους χορευτική μουσική, συντελώντας στην περαιτέρω διάδοση αλλά και την εμπορευματοποίηση της disco μουσικής και την απομάκρυνση από τις κινηματικές και κοινωνικές της ρίζες. Η disco, ως μουσική και ως χώρος όπου επιτελείται ο χορός, όσο κέρδιζε σε δημοφιλία έριχνε όλο και περισσότερο φως στις μειονότητες και ταυτοχρόνως έφερνε σε επαφή δρώντες που διαφορετικά θα παρέμεναν κοινωνικά απομακρυσμένοι¹⁵, προκαλώντας όμως και τις αντίστοιχες αρνητικές κοινωνικές αντιδράσεις.

Το 1979 κατά τη διάρκεια ενός αγώνα μπίιζμπολ συγκεντρώθηκε ένα πλήθος 70.000 ατόμων, μέσα και έξω από το γήπεδο, το οποίο απάντησε θετικά στην πρόσκληση του ραδιοφωνικού παραγωγού της ροκ, Steve Dahl, ο οποίος τους κάλεσε να κάψουν σε μια γιγαντιαία φωτιά κατά τη διάρκεια του ημιχρόνου δίσκου disco μουσικής. Το συμβάν που έμεινε γνωστό ως *Disco Demolition Night* (Νύχτα Κατεδάφισης της Disco) κράτησε μόνο μισή ώρα, αλλά θεωρήθηκε ως το αποκορύφωμα της ρατσιστικής ρητορικής εναντίον -όχι τόσο της μουσικής όσο- της συλλογικής ταυτότητας με την οποία είχε ταυτιστεί η disco. Το συμβάν ναι μεν καταδικάστηκε θεωρητικά, αλλά στην πράξη σήμανε την ανακατάληψη του χώρου της δημοφιλούς κουλτούρας από τους ετεροφυλόφιλους λευκούς άντρες, καθώς η βιομηχανία της διασκέδασης εγκατέλειπε μαζί με το είδος. Έως τον Ιανουάριο του 1980 «η disco είχε επίσημα τελειώσει, με τη χρήση της λέξης να μην εμφανίζεται στα κυρίαρχα μέσα παρά μόνο υποτιμητικά» (Mel Cheren, στο Gillian, 2007, σελ. 304).

Η εξέλιξη από τη disco στη house και την techno

Αν η disco δημιουργείται, εδραιώνεται και τελικά παρακαμάζει με κέντρο τη Νέα Υόρκη της δεκαετίας του 1970, η house μουσική μοιάζει να γεννιέται στο Σικάγο στα τέλη της ίδιας δεκαετίας, μια πόλη στην οποία υπήρχαν δύο σαφώς φυλετικά διαχωρισμένες

¹⁵ Όπως σημειώνεται στο «it rules ok! Μια σύντομη ξενάγηση στην ιστορία των djs και της χορευτικής μουσικής στις ΗΠΑ. [από το dj culture του Ulf Poschardt]», ο Truman Capote είχε πει για τις ντισκοτέκ «Αγόρια με αγόρια, κορίτσια με κορίτσια, κορίτσια με αγόρια, μαύροι και άσπροι, καπιταλιστές και μαρξιστές, κινέζοι και οποιοσδήποτε άλλος, όλοι σε ένα τεράστιο μίγμα» (Ανώνυμος, 2009, σελ. 52)

κοινότητες που ζούσαν παράλληλα. Όπως σημειώνει και ο McLeod, «κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980, είχε επικρατήσει η αντίληψη ότι η disco είχε ‘πεθάνει’, αλλά είχε απλώς επιστρέψει στο υπόγειο στο βασικό της Μαύρο και ομοφυλόφιλο ακροατήριο των πόλεων (Black and gay urban audiences)» (2001, σελ. 62). Η house μουσική θεωρείται ότι είναι αποτέλεσμα της «μεταdisco ομοφυλοφιλικής και αφροαμερικανικής underground χορευτικής κουλτούρας» (Twemlow, 2018, σελ. 219), όπου το “μετα” νοείται προς μια κατεύθυνση αισθητικής και τεχνολογικής ριζοσπαστικοποίησης. Πρωτοπόροι του είδους θεωρούνται DJs και παραγωγοί όπως ο Frankie Knuckles και ο Ron Hardy, οι οποίοι χρησιμοποίησαν τη νέα διαθέσιμη τεχνολογία¹⁶ για να δώσουν στη disco ένα πιο μηχανικό ρυθμό, αλλά και για να ενσωματώσουν στοιχεία από την ευρωπαϊκή ηλεκτρονική μουσική της δεκαετίας του ’70 αλλά και την gospel μουσική, με την οποία είχαν γαλουχηθεί. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται σε ντοκιμαντέρ του BBC «ο ρυθμός των τεσσάρων τετάρτων της house του Σικάγο φτιαχνόταν για τον ιδρώτα και το σεξ του Σαββατόβραδου αλλά ήταν ποτισμένος με το πνεύμα του πρωϊνού της Κυριακής»¹⁷. Σε αντίθεση με τη disco, η house έχει ένα περισσότερο μελαγχολικό άκουσμα, που δημιουργείται από τον βαρύ μπάσο ήχο των νέων μηχανημάτων αλλά και από τις gospel φωνές που αξιοποιούνται για την παραγωγή της. Η μουσική που έπαιζαν οι πρωτοπόροι αυτοί DJ’s στο club *Warehouse* – από όπου και πήρε τελικά το όνομά της αυτή η μουσική- έγινε αμέσως δημοφιλής στους ακροατές/χορευτές και βρήκε γρήγορα μιμητές· οι νέοι της αφροαμερικανικής κοινότητας του Σικάγο υιοθέτησαν κατά κάποιον τρόπο την DIY διάθεση του πανκ που είχε ήδη προηγηθεί, και άρχισαν να δημιουργούν τη μουσική που ήθελαν να ακούν και να χορεύουν. Το διάστημα από το 1981 και το 1985 άρχισε να καθιερώνεται ως μουσικό είδος και να γίνεται γνωστό, πρωτίστως από τις νυχτερινές πίστες και τα πάρτι και δευτερευόντως από το ραδιόφωνο, ενώ το 1984 δημιουργήθηκε από τον DJ και παραγωγό Jesse Saunders η πρώτη απολύτως προσανατολισμένη στο είδος δισκογραφική, η Trax Records, με την

¹⁶ Όπως μηχανήματα που παράγουν και ηχογραφούν για samples (μουσικές φράσεις, λούπες), mixers, drum machines (ρυθμομηχανές) όπως το *θρυλικό* Roland TR 808 και synthesizers. Όπως θα δούμε και στη συνέχεια, η τεχνολογία είναι καθοριστική για την εξέλιξη της μουσικής, καθώς έκανε ευρέως διαθέσιμους νέους ήχους. Με τη χρήση των ίδιων μηχανημάτων διαφορετικές κοινότητες παράγουν διαφορετική μουσική.

¹⁷ Ο.π., BBC “Can You Feel It – How Dance Music Conquered the World”.

D.J. International Records να ακολουθεί έναν χρόνο αργότερα. (Ανώνυμος, 2009, σελ. 91)¹⁸.

Από τη στιγμή που η νέα αυτή μουσική άρχισε να κυκλοφορεί σε δίσκους και να παίζεται στο ραδιόφωνο, άρχισε ουσιαστικά και να ταξιδεύει, καθώς οι δισκογραφικές ήταν συνδεδεμένες στο δίκτυο διανομής της Νέας Υόρκης αλλά και του Λονδίνου. Στην Αγγλία, δημιουργήθηκε μια σκηνή house το 1987, όταν μια παρέα λονδρέζων DJ, ακούγοντας τη μουσική που παιζόταν στα club στην ισπανική Ίμπιζα, θέλησαν να μεταφέρουν αυτήν την ατμόσφαιρα στο Λονδίνο. Επιστρέφοντας, αναζητούν σε εξειδικευμένα δισκοπωλεία τις house μουσικές που άκουσαν, και ανοίγουν αντιστοίχως νυχτερινά μαγαζιά-σταθμούς στη μαζική διάδοση της χορευτικής μουσικής και κουλτούρας (Ανώνυμος, 2009, σελ. 90 – 91, Twemlow, 2018, σελ. 220). Το φαινόμενο της ‘acid house’ χαιρετίστηκε τελικά από τα μέσα ενημέρωσης, και συνεπώς την κυρίαρχη κοινή γνώμη, ως «ένα κίνημα μεγαλύτερο από το πανκ παρόμοιο της επανάστασης των χίπις ακριβώς επειδή συνδεόταν με το ζήτημα των ναρκωτικών, προσδίδοντάς του δημοσιογραφικό ενδιαφέρον που εκτεινόταν πέρα των ορίων της νεανικής κουλτούρας» (Thornton, 1995, σελ. 210). Ο ήχος της acid house μουσικής της Αγγλίας και της Ευρώπης συνδέθηκε με την rave κουλτούρα και το «κίνημα των ελεύθερων πάρτι», αλλά και τους ηθικούς πανικούς που δημιούργησε στην κοινωνία, καθώς αντιμετωπίστηκε από τον κυρίαρχο λόγο ως μια επικίνδυνη, ανήθικη και παραβατική δραστηριότητα.

Τη στιγμή της πρώτης μαζικής αναγνώρισης της house (1986)¹⁹ άρχισε να δημιουργείται στο Ντιτρόιτ μια άλλη μουσική, για την οποία αναφέρεται στο ντοκιμαντέρ του BBC²⁰ (2018) ότι «αν η house του Σικάγο ήταν μια μουσική για το σώμα και την ψυχή (body & soul) η μουσική του Ντιτρόιτ ήταν μια μουσική για το μυαλό που αντανακλούσε το οικονομικό και κοινωνικό πεπρωμένο της πόλης». Όπως ήδη αναφέρθηκε, τη δεκαετία του 1980 καινοτόμα μηχανήματα παραγωγής και αναπαραγωγής ήχου είχαν γίνει ευρέως προσβάσιμα, και αυτό που παρατηρούμε είναι

¹⁸ Αξίζει να σημειωθεί ότι οι δίσκοι που κυκλοφορούσαν ήταν κυρίως σινγκλς 12 ιντσών. Δεν κυκλοφορούσαν δηλαδή δίσκοι άλμπουμ αλλά μεμονωμένες παραγωγές.

¹⁹ Ο εξαιρετικά διάσημος σήμερα DJ και παραγωγός Pete Tong, δούλεψε ως ανιχνευτής ταλέντων και τάσεων (A&R manager) για τη δισκογραφική εταιρεία *London Records*. Όταν το 1986 ανακάλυψε τον αναδύομενο ήχο του Σικάγο, διαμόρφωσε τη μουσική συλλογή ‘The House Sound of Chicago, Vo. 1’ η οποία αποτέλεσε την πρώτη βρετανική κυκλοφορία δίσκου αυτού του είδους μουσικής.

²⁰ Ο.π., BBC “Can You Feel It – How Dance Music Conquered the World”.

ότι τα ίδια ή παρόμοια μηχανήματα αξιοποιούνται με διαφορετικό τρόπο από κοινωνικούς δρώντες διαφορετικών συνθηκών. Το 1967 το Ντιτρόιτ, που ήταν το κέντρο της αμερικανικής αυτοκινητοβιομηχανίας, συνταράχθηκε από τις βίαιες και αιματηρές διαδηλώσεις του Ιουλίου που σχετίζονταν με τον αγώνα για πολιτικά δικαιώματα και φυλετική ισότητα. Μία από τις συνέπειες ήταν ο περαιτέρω φυλετικός διαχωρισμός των κοινοτήτων της πόλης, καθώς οι λευκοί μετακόμισαν στα προάστια, ακολουθούμενοι και από τη μειοψηφική μεσαία τάξη της αφροαμερικανικής κοινότητας, κίνηση που μετέτρεψε το Ντιτρόιτ σε «εθνικό σύμβολο φυλετικών διαχωρισμών και εμβάθυνσης των οικονομικών χασμάτων» (Kurashige, 2017). Είκοσι χρόνια αργότερα, μια παρέα αφροαμερικανών που μεγαλώνει βιώνοντας έντονα τον φυλετικό ρατσισμό στα -κυριαρχούμενα από τους λευκούς- προάστια, δημιουργεί την techno μουσική. Ο ήχος της δημιουργήθηκε από τη συγχώνευση της αφροαμερικανικής μουσικής (house και funk περισσότερο και λιγότερο disco προσανατολισμού) με την ευρωπαϊκή ηλεκτρονική μουσική του 1970 (με εμφανείς επιρροές τους Kraftwerk, τον Giorgio Moroder κ.ά.) αλλά και από τους εξωπραγματικούς, διαστημικούς ήχους των ταινιών επιστημονικής φαντασίας. Η βίβλος της techno μουσικής θεωρείται ότι είναι «Το τρίτο κύμα» του Alvin Tofler, του συγγραφέα που μίλησε ουσιαστικά για την επανάσταση της εποχής της πληροφορίας, προβλέποντας -από τις τάσεις της τεχνολογικής, οικονομικής και κοινωνικής εξέλιξης της εποχής του- την κοινωνικοοικονομική δομή του μέλλοντος. Οι νεαροί *επαναστάτες* του Ντιτρόιτ οραματίζονται ένα διαφορετικό μέλλον, εύρωστο και συμπεριληπτικό, που προσπαθούν να το προεικονίσουν στη μουσική του παρόντος. Η techno του Ντιτρόιτ διαδίδεται σχετικά γρήγορα, καθώς η χορευτική κοινότητα έψαχνε διαρκώς για το νέο και βρίσκει πρόθυμους αποδέκτες, μιμητές και συνεχιστές στην Αγγλία, τη Γερμανία, το Βέλγιο και την Ολλανδία. Η Ευρώπη είχε ήδη υποδεχτεί τη house μουσική που προηγήθηκε χρονικά, ενώ ήδη από τη δεκαετία του '70 οι μουσικοί πειραματιζόνταν με τους ηλεκτρονικούς ήχους του μέλλοντος και ο όρος τέκνο ήταν ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 δηλωτικός του μουσικού ηλεκτρονικού πειραματισμού.

Τη δεκαετία του '90 τα δύο νέα αυτά μουσικά είδη αποκτούν μια διαρκώς αυξανόμενη δημοφιλία και το επίμονο *beat* του νέου ρυθμού εδραιώνεται και διαδίδεται σε όλον τον κόσμο συγχρονικά, υποβοηθούμενο από την εξέλιξη της τεχνολογίας. Η ανεξάρτητη τάση που ξεκίνησε από τον μειονοτικό λόγο των αφροαμερικανών, των λατίνων και των ομοφυλοφίλων, συνδέθηκε -μεταξύ άλλων- με την εργατική τάξη των

νέων της Μεγάλης Βρετανίας αλλά και με μια υπόσχεση ελευθερίας στη διαχωρισμένη Γερμανία²¹, αφομοιώθηκε από την ηγεμονική πολιτισμική πρακτική και τελικά έγινε προϊόν πολλών δισεκατομμυρίων. Από την άλλη πλευρά, με την αρωγή και της τεχνολογίας αλλά και στον άξονα των επιμέρους κοινωνικών και πολιτικών συνθηκών, δημιούργησε -και εξακολουθεί να δημιουργεί- νέους ήχους και νέα μουσικά ρεύματα. Κάθε παρακλάδι, κάθε μετεξέλιξη είναι ταυτοχρόνως ένα διαφορετικό νοσηματοδοτικό σύστημα που, ορισμένες φορές, δημιουργείται για να εκφράσει τον συμβολικό λόγο και τις πρακτικές των κυριαρχούμενων κοινωνικά ομάδων, να δημιουργήσει κοινές πολιτισμικές αναφορές, στοιχείο απαραίτητο για τη δημιουργία και τη συγκρότηση κοινωνικών κινημάτων.

²¹ Για το ρόλο της techno μουσικής και τη συγκρότηση της σκηνής στο Βερολίνο το 1989, βλ. Gook, B. (2017), *Ecstatic Melancholic: Ambivalence, Electronic Music and Social Change around the Fall of the Berlin Wall*. Emotions: History, Culture, Society, Vol. 1, No.2, pp 11 – 37.

Ο κόσμος της ηλεκτρονικής μουσικής στην Ελλάδα και την Αθήνα

1958 – 1966: οι απαρχές της ηλεκτρονικής μουσικής

Η δεκαετία του 1960 χαρακτηρίζεται διεθνώς από τις αλλαγές που σημειώνονται σε κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό επίπεδο ενώ η *Άνοιξη* των κοινωνικών κινημάτων²² συνδέθηκε άρρηκτα με τις προαναφερθείσες αλλαγές. Στην Ελλάδα, όπως σημειώνει η Ζορμπά (2016, σελ. 258) «η δεκαετία του '60 υπήρξε πυκνή σε πολιτικά γεγονότα και ανατροπές που συνδέονται στενά με αλλαγές στον κοινωνικό ιστό, στις ταυτότητες και στις αναπαραστάσεις», ενώ οι νέοι -ως διακριτή κοινωνική ομάδα ήδη από την προηγούμενη δεκαετία- διεκδίκησαν εντονότερα ρόλο στο δημόσιο λόγο και χώρο. Είναι η εποχή της πρώτης αντιπολεμικής πορείας και της νεολαίας Λαμπράκη, των φοιτητικών κινημάτων του 1-1-4 και της διεκδίκησης του 15% του κρατικού προϋπολογισμού για την Παιδεία, και η δεκαετία που πρωταρθρώνεται λόγος για τις έμφυλες σχέσεις, τον ρόλο της γυναίκας και την σεξουαλική απελευθέρωση. Με την εκφορά ενός διαφορετικού λόγου που διεκδικεί θέση στο δημόσιο χώρο, δημιουργούνται κοινωνικές και πολιτικές τριβές, καθώς οι παρακρατικοί μηχανισμοί κορυφώνουν τη δράση τους και οι σχέσεις κρατικού μηχανισμού – πολιτών δοκιμάζονται. Με αφορμή την αιματηρή καταστολή των φοιτητικών διαδηλώσεων του 1962, η διεκδίκηση της επαγγελματικής κατοχύρωσης και της δημοκρατικής συμπεριληπτικής εκπαιδευτικής πολιτικής, μετατρέπεται σε αγώνα υπέρ της ελευθερίας ενώ η «κραυγή για ελευθερία στα πανεπιστημιακά ιδρύματα κυριαρχεί στις διαδηλώσεις και σταδιακά μετατρέπεται σε κραυγή για ελευθερία στην ελληνική κοινωνία που καταδυναστεύεται από ένα κράτος-χωροφύλακα» (Νταλούκας, 2006, σελ. 189 – 190). Μετά την οριστική επικράτηση της Ένωσης Κέντρου του Γεωργίου Παπανδρέου στις εκλογές του 1964, δόθηκε προτεραιότητα στον «εκδημοκρατισμό της δημόσιας ζωής, [...] στην κοινωνία έπνεε ένας άνεμος ελευθερίας και υπήρχε η αίσθηση μιας “πολιτιστικής άνοιξης”» (Ζορμπά, 2016, σελ. 262). Η αίσθηση αυτή διακόπτεται το 1965, στα γνωστά ως «Ιουλιανά» γεγονότα, με την πραξικοπηματική ανατροπή της κυβέρνησης από το Παλάτι, με τις παρατεταμένες απεργίες και μαζικές

²² Μεταξύ άλλων: τα αντιπολεμικά κινήματα και οι κινήσεις υπέρ των ατομικών ελευθεριών στην Αμερική, η εξέγερση του Μάη του '68 στη Γαλλία, τα φοιτητικά κινήματα στην Ιταλία, τη Γερμανία, τη Βρετανία και το Μεξικό αλλά και «τα πρώτα σημάδια των κινημάτων για την ισότητα των δύο φύλων και την προστασία του περιβάλλοντος» (Della Porta & Diani, 2010, σελ. 31)

διαδηλώσεις που ξεσπούν ως αντίδραση και την βίαιη καταστολή τους. Ακολουθεί μια περίοδος απόλυτης πολιτικής αποσταθεροποίησης (1965 – 1967) που οδηγεί τελικά στην επιβολή της Δικτατορίας των συνταγματαρχών το 1967 και την απόλυτη ρήξη με τα δημοκρατικά αιτήματα.

Στη σύνθετη αυτή πολιτικά και κοινωνικά περίοδο, όπου συντελείται ταυτοχρόνως και το πέρασμα από την αγροτική στην αστική ζωή και δημιουργούνται τα νέα μεσαία ταξικά στρώματα, παρατηρείται επίσης μια βαθιά επίδραση και αλληλεπίδραση του πολιτικού, του κοινωνικού και του πολιτισμικού πεδίου, οι διαφορετικές όψεις του οποίου «συνέκλιναν σε μια πλούσια βιοματική κουλτούρα της καθημερινής ζωής, κλονίζοντας τα ιδεολογικά και κοινωνικά στεγανά του επίσημου Λόγου» (Ζορμπά, 2016, σελ. 262).

Την περίοδο αυτή, ο κόσμος της μουσικής, όπως αποτυπώνεται στην ελληνική δισκογραφία, είναι εξαιρετικά μικρός καθώς την περίοδο 1960 - 1966, ο Σκαρπέλος (2019, σελ. 127), εντοπίζει μόλις 400 δημιουργούς και ερμηνευτές, που απαρτίζουν τις κοινότητες του λαϊκού τραγουδιού, του ρεμπέτικου, του έντεχνου και του ελαφρού τραγουδιού αλλά και της νέας μουσικής τάσης γνωστής ως Νέο Κύμα. Ταυτοχρόνως, είναι η δεκαετία της ευρύτερης διάδοσης του ροκ²³, της εδραίωσης της μουσικής βιομηχανίας, και της σταδιακής μείωσης της απόστασης από τις πολιτισμικές ροές του εξωτερικού, μέσω των δίσκων που κυκλοφορούν αλλά και μέσα από τις ραδιοφωνικές εκπομπές (Μποζίνης, 2008, σελ. 194). Είναι ταυτοχρόνως η δεκαετία που δημιουργούνται αφενός τα πρώτα ελληνικά ροκ συγκροτήματα με ξένο στίχο που προσανατολίζονται στην μιμητική αναπαραγωγή της χορευτικής μουσικής του εξωτερικού²⁴, και αφετέρου η δεκαετία της ψυχεδελικής ροκ, που εκφράζεται - σύμφωνα με τον Νταλούκα- από τους «Ελληνες beatniks» (2006, σελ. 171 – 182). Οι τελευταίοι ταυτίζονται με την έννοια του ταξιδιού και του δρόμου, έχουν στενές σχέσεις με το εξωτερικό, καθώς ταξιδεύουν κυρίως στο Παρίσι και στο Λονδίνο, και

²³Το ροκ ως τρόπος διασκέδασης αλλά και ως νοσηματοδοτικό σημείο της καθημερινότητας και αντανάκλασης διαφορετικών κοινωνικών σχέσεων είχε ξεκινήσει τη διαδρομή του στην Ελλάδα το 1956. Για την κοινωνική πορεία και ιστορία του ροκ βλ. ενδεικτικά: Μποζίνης, Ν. (2008), *Ροκ παγκοσμιότητα και ελληνική τοπικότητα. Η κοινωνική ιστορία του ροκ στις χώρες της καταγωγής του και στην Ελλάδα*. Αθήνα: Νεφέλη, Κατσάπης, Κ. (2007), *Ηχοί και απόηχοι. Κοινωνική ιστορία του ροκ εν ρολ φαινομένου στην Ελλάδα, 1956 – 1967*. Αθήνα: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Ε.Ι.Ε., Νταλούκας, Μ. (2006), *Ελληνικό ροκ. Ιστορία της νεανικής κουλτούρας από τη γενιά του Χάους μέχρι το θάνατο του Παύλου Σιδηρόπουλου, 1945 – 1990*. Αθήνα: Άγκυρα

²⁴ Συγκροτήματα όπως οι Forminx του Βαγγέλη Παπαθανασίου, οι Idols, οι Charms και οι Juniors, όπως σημειώνονται από τον Μ. Νταλούκα (2006, σελ. 158 – 166)

«εμπνέονται από τον Bob Dylan, τους Stones, τους Beatles και Γάλλους συνθέτες της πρωτοπορίας» (ό.π., σελ. 171).

Η «pop διάσταση της ελληνικής ηλεκτρονικής μουσικής» (Τρούσας, 2017) αποτυπώνεται στην χρήση των συνθετητών για την απευθείας παραγωγή του ήχου και εντοπίζεται χρονικά στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του 1960. Ως επί το πλείστον όμως, δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε με ασφάλεια ότι η μουσική της περιόδου αφορά σε μια ξεκάθαρη νέα τάση που διαμορφώνεται εδώ, καθώς στις περισσότερες περιπτώσεις, οι συνθετητές χρησιμοποιούνται σε συνδυασμό με άλλα όργανα για τη δημιουργία τραγουδιών σε μονοπάτια καθιερωμένων μουσικών ειδών, όπως η ροκ ή η τζαζ. Χαρακτηριστικές είναι οι περιπτώσεις των Βαγγέλη Παπαθανασίου, ο οποίος άρχισε να πειραματίζεται με τον ηλεκτρονικό ήχο και τους συνθετητές αυτήν την περίοδο, και Μίμη Πλέσσα. Τον Δεκέμβριο του 1968 μάλιστα το περιοδικό “Τεχνική Εκλογή” είχε φιλοξενήσει πεντασέλιδο άρθρο του Πλέσσα με τις απόψεις του περί ηλεκτρονικής μουσικής, ενώ προσέφερε και ένα δίσκο 45 στροφών με δύο ηλεκτρονικές συνθέσεις του. Ο Πλέσσας, παρουσιάζοντας τις συνθέσεις αυτές σημειώνει: «Όταν θα μπορέσω να έχω περισσότερες γνώσεις και όταν θα υπάρξει στην Ελλάδα πλήρης τεχνικός εξοπλισμός, που θα επιτρέπη ένα τέτοιο τόλμημα, θέλω να κάνω ένα έργο που χρησιμοποιώντας κάθε είδος μουσικής, να αποδώσει τις επτά παγκόσμιες σταθερές των θετικών επιστημών».²⁵ Εδώ γίνονται καθαρά δύο χαρακτηριστικά: αφενός η συμπόρευση της ηλεκτρονικής μουσικής τόσο με την εξέλιξη όσο και με τη διαθεσιμότητα της τεχνολογίας και αφετέρου η σύνδεσή της με τις επιστήμες.

Στις μουσικές παραγωγές των «Ελλήνων beatniks», οι οποίες κατατάσσονται στο μουσικό είδος του ροκ και για αυτό δεν τις συναντάμε στο δίκτυο της ηλεκτρονικής μουσικής, είναι εμφανείς επίσης οι πειραματισμοί με τις νέες ηλεκτρονικές δυνατότητες του ήχου, που δημιουργούν στην πραγματικότητα ένα νέο πολιτισμικό παράδειγμα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της τάσης αυτής αλλά και απόδειξη των δυσκολιών στο ζήτημα της κατάταξης και της ταξινόμησης, αποτελεί η περίπτωση του Γιώργου Ρωμανού, ο οποίος ως τραγουδιστής του Μάνου Χατζιδάκι συνδέεται με το

²⁵ Πλέσσας, Μ. (1968), διαθέσιμο στο <https://plan59.wordpress.com/2011/09/05/plessas-with-electronics-from-1968/> [προσπελάστηκε τελευταία στις 23/8/2020]

Νέο Κύμα, ενώ στην πραγματικότητα οι παραγωγές του αφορούν σε πρωτοποριακούς δίσκους της ελληνικής ηλεκτρονικής σκηνης²⁶.

Η ηλεκτρονική μουσική την περίοδο αυτή εντοπίζεται κυρίως στον χώρο της πειραματικής της διάστασης, τόσο επειδή είναι διακριτή από τα υπόλοιπα μουσικά είδη, όσο και επειδή οι τεχνολογικές εφαρμογές είναι διαθέσιμες σε ορισμένους ακαδημαϊκούς και κοινωνικούς κύκλους.

Το 1958 θεωρείται η χρονολογική αφετηρία της ηλεκτρονικής μουσικής στην Ελλάδα καθώς τότε «...εμφανίστηκε το πρώτο έργο ηλεκτρονικής μουσικής από συνθέτη ελληνικής καταγωγής...» (Μάμαλης, 1999, σελ.1) αλλά και ο συνθέτης, μουσικολόγος και ερευνητής Γιάννης Γ. Παπαϊωάννου (1915 – 2000), έδωσε μια διάλεξη στον Μορφωτικό Σύλλογο «Αθήναιον» με θέμα την ηλεκτρονική μουσική.

Σύμφωνα με τον Μάμαλη (ο.π., σελ. 3-8), η ηλεκτρονική μουσική στην Ελλάδα διαμορφώνεται ουσιαστικά από μια γενιά συνθετών που τους διακρίνει η έντονη κινητικότητα στο εσωτερικό αλλά και στο εξωτερικό. Όπως σημειώνει ο Πουλάκης: «Οι Έλληνες συνθέτες μετέχουν, μαθητεύουν και δημιουργούν στο πλαίσιο των διεθνών ρευμάτων, ακολουθούν τις τρέχουσες εξελίξεις με περιορισμένη χρονική καθυστέρηση και διαμορφώνουν μοντέρνες τάσεις μέσα από τη συγχώνευση της εγχώριας (τοπικής ή εθνικής) παράδοσης με τα στοιχεία της δυτικής μουσικής κουλτούρας» (Πουλάκης, 2007, σελ. 460).

Σταδιακά δομείται ένας ολιγομελής πυρήνας δημιουργών που με το συνθετικό τους έργο αλλά και μέσω παράλληλων δραστηριοτήτων -διαλέξεις, κύκλοι σεμιναρίων και συναυλιών, οργάνωση και λειτουργία μουσικών στούντιο- επιδιώκουν να διαδώσουν στο ελληνικό κοινό τους νέους -ηλεκτρονικούς ή και ηλεκτροακουστικούς- ήχους. Συνθέτες όπως οι Ιάnnης Ξενάκης, Μιχάλης Αδάμης, Γιάννης Χρήστου, Ανέστης Λογοθέτης, Θεόδωρος Αντωνίου και Στέφανος Βασιλειάδης, συμβάλουν καθοριστικά με το έργο τους προς αυτήν την κατεύθυνση. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι περισσότεροι από αυτούς, έχουν μαθητεύσει στο εξωτερικό όπου ζούσαν και εργάζονταν, με αποτέλεσμα να μεταφέρουν επιστρέφοντας στην Ελλάδα τους τρόπους δράσης και οργάνωσης αλλά και τις τεχνολογικές αναζητήσεις και εξελίξεις της Δύσης.

²⁶ Στη βάση δεδομένων discogs που αποτελεί την ερευνητική πηγή του παρόντος, οι δίσκοι 'Το ρολόι / Μαρίνα' (Zodiac, 1967) και 'Δύο μικρά γαλάζια άλογα' (Zodiac, 1969), είναι καταχωρημένοι στο είδος *rock* και στο στίλ *psychedelic rock*.

Στην Ελλάδα, μετά το τέλος του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και του καταστροφικού Εμφυλίου που ακολούθησε, οι συμμαχικές δυνάμεις -μέσω της εφαρμογής του Σχεδίου Μάρσαλ- αναλαμβάνουν ουσιαστικά την οικονομική, πολιτική και κοινωνική ανόρθωση της χώρας. Σε αυτό το πλαίσιο, «η οικονομική στήριξη συνοδευόταν από προώθηση πολιτιστικών αγαθών και μέσα σε αυτά ήταν και η προώθηση θεσμών και φορέων της μουσικής -ειδικά της πρωτοποριακής» (Σακαλιέρος, 2019, σελ. 34). Στην Αθήνα ιδρύονται ξένοι πολιτιστικοί φορείς και οργανισμοί²⁷, που «...συγκεντρώνουν στους κόλπους τους την ελληνική πρωτοπορία της εποχής»²⁸, δίνουν υποτροφίες για σπουδές στο εξωτερικό, οι οποίες «...επιτρέπουν σε πολλούς νέους να γνωρίσουν αυτή τη μουσική στην πηγή της [...] και να συμβάλουν στην εξέλιξή της» (Ρωμανού, 2003, σελ. 262). Παράλληλα, διοργανώνουν τακτικά εκδηλώσεις σύγχρονης και ηλεκτρονικής μουσικής με σκοπό την προώθηση και τη διάδοσή της.

Κατά την πρώτη αυτή περίοδο, σύμφωνα με τον Τρούσα²⁹, σημαντική ώθηση δίνει επίσης ο Αθηναϊκός Τεχνολογικός Όμιλος (ΑΤΟ) που είχε ιδρυθεί από τον Κωνσταντίνο Δοξιάδη το 1959. Το 1962 ο ΑΤΟ προκήρυξε μουσικό διαγωνισμό σύνθεσης με χρηματικό έπαθλο που χορηγήθηκε από τον Μάνο Χατζιδάκι, ο οποίος «...έφερε κάτω απ' την ίδια στέγη, για πρώτη φορά, τους περισσότερους αξιόλογους συνθέτες που χρησιμοποιούσαν σύγχρονο ιδίωμα, και δημιούργησε μια ζωντανή θετική αναταραχή ανάμεσα στο απροετοίμαστο ακόμη κοινό» (Παπαϊωάννου, 1971, σελ. 6). Την ίδια επίσης χρονιά, ιδρύεται από το Ινστιτούτο Γκαίτε το *Εργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής*, με την εποπτεία του συνθέτη Günther Becker και του μουσικολόγου Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου, με σκοπό «...να γνωρίσει ο ακροατής όλα τα ρεύματα της σύγχρονης μουσικής, χωρίς καμία διάκριση εθνικότητας και χωρίς πολιτικές αποχρώσεις» (Becker, 1962, σελ. 13), με ειδική αναφορά να γίνεται και στην ηλεκτρονική μουσική «...η οποία είδε το φως του κόσμου πριν μόλις δέκα χρόνια και βρίσκεται ακόμα στις αρχές της εξέλιξής της» (ο.π.). Τα γεγονότα αυτά υπήρξαν ορόσημα για την εξέλιξη της ηλεκτρονικής μουσικής στην Αθήνα, ενώ «...συσπείρωσαν τους περισσότερους Έλληνες πρωτοποριακούς συνθέτες θέτοντας έτσι τα θεμέλια για την ίδρυση του

²⁷ Αναφερόμαστε στα: Ινστιτούτο Γκαίτε (1952), Ιταλικό Μορφωτικό Ινστιτούτο (1954), Ελληνοαμερικανική Ένωση (1959), και στο Γαλλικό Ινστιτούτο Ελλάδος που είχε ιδρυθεί το 1907.

²⁸ Ανώνυμος (23/04/2020), *Τα πρώτα βήματα της ηλεκτρονικής μουσικής στην Ελλάδα*. clubber.gr. Διαθέσιμο στο: <https://www.clubber.gr/ηλεκτρονική-μουσική-στην-ελλάδα/> [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/08/20]

²⁹ Τρούσας, Φ. (10/01/2017), *Η ελληνική ηλεκτρονική μουσική από τα τέλη του '50 έως τα μέσα του '80*. <https://diskoryxeion.blogspot.com/2017/01/50-80.html> [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/8/20]

Ελληνικού Συνδέσμου Σύγχρονης Μουσικής (ΕΣΣΥΜ, 1965)» (Μάμαλης, 1999, σελ. 4). Σημειώνεται ότι είχε ήδη προηγηθεί η ίδρυση του ελληνικού τμήματος της Διεθνούς Εταιρείας Σύγχρονης Μουσικής (ΔΕΣΜ), από τον δάσκαλο του Θεόδωρου Αντωνίου, Γιάννη Γ. Παπαϊωάννου³⁰.

Πέραν της αρωγής των Ξένων Ινστιτούτων στη διάδοση της ηλεκτρονικής μουσικής στην Ελλάδα, η οποία δεν μπορεί όμως να νοηθεί ανεξάρτητα της πολιτιστικής πολιτικής που ασκείται στο ψυχροπολεμικό σκηνικό των ιδεολογικών αντιπαραθέσεων, η επιστροφή στη χώρα συνθετών -όπως οι Μιχάλης Αδάμης και Θεόδωρος Αντωνίου- που ζούσαν και εργάζονταν στο εξωτερικό, συμβάλει καθοριστικά προς την ίδια κατεύθυνση. Έχοντας ήδη μυηθεί στους νέους τρόπους σύνθεσης, επεξεργασίας και παραγωγής του ήχου, ιδρύουν επιστρέφοντας, τα πρώτα στούντιο ηλεκτρονικής μουσικής. Ο Αδάμης αναφέρει χαρακτηριστικά στο περιοδικό *Ήχος & Hi-Fi*, τον Μάρτιο του 1988

Το '65 επιστρέφοντας στην Ελλάδα έφερα μαζί μου ορισμένα βασικά μηχανήματα και έτσι μπόρεσα να ιδρύσω το πρώτο στούντιο ηλεκτρονικής μουσικής. Μετά από μένα άρχισε να συλλέγει μηχανήματα ο Γιάννης Χρήστου και να δημιουργεί το δικό του στούντιο. Κατόπιν ο Ελληνικός Σύνδεσμος Σύγχρονης Μουσικής (ΕΣΣΥΜ) παρήγγειλε ένα μεγάλο συνθεσάιζερ, το οποίο υπάρχει ακόμα και σήμερα.³¹

Κορυφαίες εκδηλώσεις της πρώιμης αυτής περιόδου της ηλεκτρονικής μουσικής στην Ελλάδα και στην Αθήνα συγκεκριμένα, όπως αναφέρει ο Μάμαλης (1999, σελ. 5) θεωρούνται τα τέσσερα φεστιβάλ υπό τον τίτλο «Ελληνική Εβδομάδα Σύγχρονης Μουσικής» που διοργάνωσε ο Ελληνικός Σύνδεσμος Σύγχρονης Μουσικής (ΕΣΣΥΜ) το 1966, το 1967, το 1968 και το 1971, «...με την πάντα σθεναρή παρουσία στο τιμόνι του Γ. Γ. Παπαϊωάννου»³².

1967 – 1974: η ηλεκτρονική μουσική κατά την περίοδο της Δικτατορίας

Και ερωτώ: εξυπηρετεί την κοινωνίαν η τέχνη, όταν δι' αυτής προάγονται ανήθικοι ιδέαι; Αντιδραστικά καταστάσεις;...το κράτος δεν μπορεί να τους αφήσει να βάλουν ως σκοπόν της τέχνης την διαφθοράν της κοινωνίας. Θα τους εμποδίσει και θα τους πατάξει

Συνταγματάρχης Λαδάς,

Γ. Γραμματέας Υπουργείου Δημόσιας Τάξης (1968)

³⁰<https://www.goethe.de/ins/gr/el/kul/mag/21545981.html> [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/8/20]

³¹Τρούσας, Φ. (10/01/2017), *Η ελληνική ηλεκτρονική μουσική από τα τέλη του '50 έως τα μέσα του '80*. <https://diskoryxeion.blogspot.com/2017/01/50-80.html> [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/8/20]

³²Ο.π.

Η πολιτική αλλαγή παραδείγματος που επιδιώκεται στις αρχές της δεκαετίας του '60 και η πολιτισμική πολυμορφία -τουλάχιστον σε ότι αφορά τους επίσημους θεσμούς- βρήκαν βίαιο τέλος με την επιβολή του στρατιωτικού πραξικοπήματος στις 21 Απριλίου του 1967. Οι πολιτικές ελευθερίες αναστέλλονται, επιβάλλεται πολιτικός και πολιτιστικός έλεγχος στο πλαίσιο της συστηματικής λογοκρισίας, τίθενται σε ισχύ μηχανισμοί προπαγάνδας, ενώ ένα σημαντικό κομμάτι της κοινωνίας αποκλείεται, καθώς όσοι αντιστέκονται ή χαρακτηρίζονται ως «κομμουνιστάι» εξορίζονται, φυλακίζονται ή ακόμα και σιγούν υπό το καθεστώς της Δικτατορίας. Η νεολαία, που συστηματικά επιτηρείται ή διώκεται από την αστυνομία ήδη από τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια, και η οποία είχε δυναμικά πρωτοστατήσει στις κινητοποιήσεις των αρχών της δεκαετίας, μπαίνει στο στόχαστρο των Συνταγματαρχών. Στα καθεστωτικά συνθήματα «Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών» και «Πατρίς, Θρησκεία, Οικογένεια», αποτυπώνεται το εύρος της πολιτισμικής ταυτότητας που ήθελε να επιβάλει η Χούντα, στηριζόμενη εν μέρει στους κοινωνικούς κλυδωνισμούς της προηγούμενης περιόδου και στα αντιφατικά δίπολα.

«Η Δικτατορία απέδειξε ότι ο πολιτισμός είναι κυρίως ανθρώπινη συμπεριφορά», επισημαίνει ο πανεπιστημιακός Δ.Ν. Μαρωνίτης, σε συνέντευξή του το 1997³³, τοποθετούμενος για τη σχέση πολιτικής και πολιτισμού, και για το πώς τα δύο αυτά πεδία δοκιμάζουν το ένα το άλλο αμφίδρομα σε «δύσκολες περιόδους». Την περίοδο της Δικτατορίας η χώρα «έχανε την ευκαιρία της συμμετοχής σε κινήματα και αναζητήσεις που οδηγούσαν τον κόσμο στην υιοθέτηση νέας κοσμοθεωρίας, στάσης ζωής και πολιτιστικών πρακτικών» (Ζορμπά, 2016, σελ. 283), και κυριάρχησε η σιωπή απέναντι στο καθεστώς ή ακόμα και η αποδοχή του. Τα θεμέλια όμως της αμφισβήτησης και οι ζυμώσεις με διαφορετικά παραδείγματα, είχαν ήδη τεθεί από την προηγούμενη περίοδο, ενώ είχαν σημειωθεί και μαζικές κινητοποιήσεις, ανεξάρτητες από κόμματα. Επιπλέον, θραύσματα πληροφοριών -πολιτικών, κινηματικών και πολιτισμικών- φτάνουν στην κατά τα άλλα απομονωμένη Ελλάδα, είτε από όσους βρίσκονταν στο εξωτερικό, ως προφορικές αφηγήσεις, είτε από τον 'Αμερικάνο', το ραδιοφωνικό σταθμό της Αμερικανικής βάσης, και τους 'ραδιοπειρατές' που συνέχιζαν να εκπέμπουν, είτε μέσα από τις εικόνες του κινηματογράφου (Νταλούκας, 2006, σελ. 223 – 337, Μποζίνης, 2008, σελ. 196 – 197 και 164 – 165). Η «αναζήτηση» συνεχίζεται

³³Μαρωνίτης, Δ. Ν., (1997), στην εκπομπή «Το πολιτιστικό έγκλημα της Χούντας», σκην. Ε. Βγενόπουλος, Αθήνα: ΕΡΤ. (από το 11^ο λεπτό) Διαθέσιμο στο: <https://www.ert.gr/arxeio-afierwmata/stratitiko-praxikopima-21is-apriliouy-3/>

σιωπηλά στο πεδίο της καθημερινότητας και των πολιτιστικών πρακτικών, της πιο πολιτικοποιημένης μάλλον μερίδας των πολιτών. Βασικά πολιτισμικά κεφάλαια αμφισβήτησης -λογοτεχνικά κείμενα, δοκίμια, ποίηση, παράνομα περιοδικά και φυσικά οι εικαστικές τέχνες και η μουσική, «διαμόρφωναν ένα εναλλακτικό δίκτυο ενημέρωσης και παθητικής αντίστασης» (Ζορμπά, 2016, σελ. 293), σε όσους φυσικά το αναζητούσαν. Οι δημιουργοί της περιόδου που επιθυμούν να σημειώσουν την αντίστασή τους, στρέφονται σε πρωτοποριακές φόρμες αφ' ενός για να αποκρύψουν ιδεολογικά μηνύματα³⁴ και αφ' ετέρου αναζητώντας μια νέα συμβολική γλώσσα, δηλωτική της απόλυτης ρήξης με οποιαδήποτε έννοια του κατεστημένου. Κατά αυτόν τον τρόπο, συγκροτείται σταδιακά «ένα μέτωπο εναντίον της Δικτατορίας...» με σημείο εστίασης τις πολιτιστικές εκδηλώσεις «...ως υποκατάστατο των πολιτικών που απαγορεύονταν» (ό.π., σελ. 297)³⁵.

Σε ότι αφορά στην μουσική, η *Σκοτεινή Επταετία* μοιάζει να μην ανακόπτει την ανοδική πορεία της βιομηχανίας, καθώς η κατανάλωση ξένων κυρίως δίσκων συνέχισε να αυξάνεται (Μποζίνης, 2008, σελ. 180). Εκτός από την μουσική που εξέπεμπαν οι κρατικοί σταθμοί, η οποία όμως «έπρεπε να μην έχει σχέση με το παγκόσμιο κίνημα αμφισβήτησης [και] τα τραγούδια που έπαιρναν [την καθεστωτική] ευλογία ήταν όλα αυτά που εισέβαλαν στη δισκογραφία και αποτέλεσαν τον ψευδεπίγραφο νεανικό ήχο» (Νταλούκας, 2006, σελ. 296), το κοινό συνέχισε να ενημερώνεται από τον «Αμερικάνο», αλλά και από τους ραδιοπειρατές που εξέπεμπαν «παρά την αυταρχική και κατασταλτική διάθεση του καθεστώτος, η οποία δεν τους εξαιρούσε» (Μποζίνης, 2008, σελ. 197). Επιπλέον, στα περιοδικά του μουσικού τύπου, προστίθενται και τα «Μοντέρνοι Ρυθμοί» (1964), «Μουσική Γενιά» (1972), «Ήχος και HiFi» (1973) (ό.π., σελ. 203). Ο Σκαρπέλος (2019, σελ. 140 - 146) σημειώνει ότι η ετήσια παραγωγή δίσκων στο διάστημα της Δικτατορίας υπετριπλασιάζεται, ενώ αναδύονται πέντε

³⁴ Στρατηγική που θυμίζει την έννοια των «υποκρυπτόμενων κειμένων» (Scott, 1990 στο Χαμηλάκης, 2012, σελ. 257): «Σύμφωνα με αυτή την ιδέα, σε καταστάσεις όπου η φανερή αντίσταση στον δυνάστη είναι αδύνατη ή εξαιρετικά δύσκολη, οι καταδυναστευόμενες ομάδες αναπτύσσουν στρατηγικές συγκεκαλυμμένης αντίστασης: ενώ φαινομενικά πειθαρχούν στην εξουσία, τηρώντας τους κανόνες του “δημόσιου/επίσημου κειμένου” που αυτή διαμορφώνει και επιβάλλει, βρίσκουν περιθώρια και τρόπους αντίστασης, δημιουργώντας το δικό τους “υποκρυπτόμενο κείμενο”».

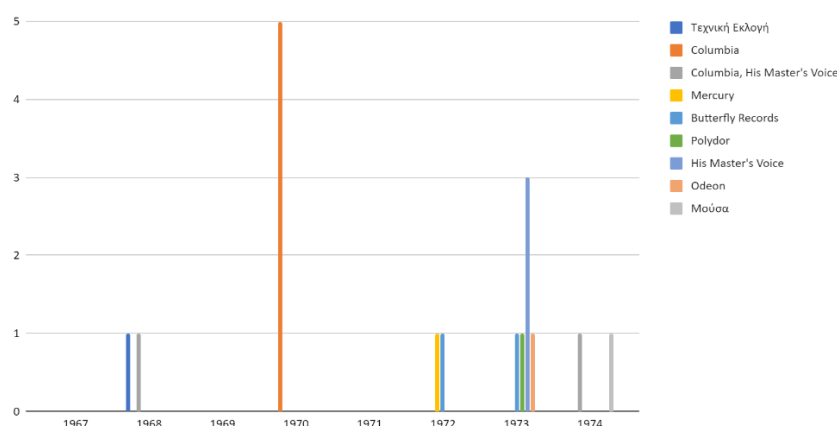
³⁵ Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση της *Ελληνοευρωπαϊκής Κίνησης Νέων (EKIN, 1970 – 1972)*, που λειτουργήσε ως πολιτιστικός σύλλογος συγκεντρώνοντας την πρωτοπορία της τέχνης και έχοντας μεγάλη απήχηση στη νεολαία. Σύμφωνα με τον Νταλούκα (2006, σελ. 302), η EKIN προκάλεσε τα γεγονότα της Νομικής το 1973, μετά τη διάλυσή της από την αστυνομία και με το πέρασμα στην παρανομία.

διακριτές κοινότητες. Το έντεχνο παίρνει τρεις κατευθύνσεις «το πολιτικό τραγούδι του Θεοδωράκη, το λυρικό και εσωστρεφές του Χατζιδάκι [...] και το έντεχνο που διαλέγεται με το παραδοσιακό τραγούδι» (ό.π., σελ. 140). Στο λαϊκό τραγούδι της περιόδου που αναδύεται «ανάμεσα στην παραλιακή και τις μπουάτ, ανάμεσα στο γλέντι και τον πολιτικό προβληματισμό» (ό.π., σελ. 144), η παλαιότερη γενιά του Καζαντζίδη και του Μπιθικώτση συναντιέται με τη νεότερη του Νταλάρα, του Πάριου και της Αλεξίου. Το Νέο Κύμα και το ελαφρό τραγούδι διατηρούνται αυξάνοντας σημαντικά τα μέλη τους, ενώ διασπώνται σε πλήθος επιμέρους σκηνών.

Σε ότι αφορά τον κόσμο της ηλεκτρονικής μουσικής, στην πραγματικότητα δεν σημειώνονται μεγάλες αλλαγές. Η χρήση ηλεκτρονικού ήχου εξακολουθεί να είναι εντοπισμένη στη ροκ μουσική, είτε στην πλέον δημοφιλή της διάσταση του απολιτικ ελληνικού rock n' roll της διασκέδασης (με συγκροτήματα όπως Charms, Idols, Ολύμπιανς), είτε στην ψυχεδελική διάσταση του ροκ της περιόδου, όπου αποτυπώνεται ο απόηχος του Σαν Φρανσίσκο του 1967 (Καλοκαίρι της Αγάπης), το αντιπολεμικό μήνυμα και η διεγερτική εμπειρία του LSD, με όχημα το φανταστικό Magic Bus και προορισμό το Further (Μακρύτερα) (Νταλούκας, 2006, σελ. 231). Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, ο ηλεκτρονικός ήχος και κυρίως ο πειραματισμός με τις τεχνολογικές δυνατότητες διευρύνεται στο υποείδος του *progressive rock*, που έχει ως βασική του επιδίωξη να σπάσει τις κλασικές ροκ φόρμες και να ενσωματώσει στη σύνθεση ηλεκτρονικά ηχητικά περιβάλλοντα και θορύβους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι Aphrodite's Child των Βαγγέλη Παπαθανασίου, Ντέμη Ρούσσου, Λουκά Σιδερά και Αργύρη 'Silver' Κουλούρη (1967 – 1972)³⁶ και οι Socrates Drank the Conium των Γιάννη Σπάθα, Αντώνη Τουρκογιώργη και Ηλία Μπουκουβάλα (1969 – 2010).

³⁶ Τα μέλη του συγκροτήματος τα συναντάμε, καθόλου τυχαία, στο δίκτυο της ηλεκτρονικής μουσικής της επόμενης περιόδου, ενώ η Λένα Πλάτωνος που θεωρείται πρωτοπόρος της ηλεκτρονικής μουσικής στην Ελλάδα χαρακτηρίζει το έργο της ως «προωθημένο (progressive) ηλεκτρονικό τραγούδι» (Πλάτωνος, 1985).

Discs / Label, 1967 - 1974



Διάγραμμα 1: Ετήσια δισκογραφική παραγωγή ανά εταιρεία (1967-1974)

Στην πειραματική διάσταση της ηλεκτρονικής αντιθέτως, η πολύτροπη κινητικότητα της πρώτης περιόδου συνεχίζεται, χωρίς να υπόκειται στη λογοκρισία ή την κατασταλτική διάθεση του αυταρχικού καθεστώτος.

Το διάστημα αυτό, όπως είδαμε, ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου διοργανώνει τρεις από τις τέσσερις Ελληνικές Εβδομάδες Σύγχρονης Μουσικής, στις οποίες παρουσιάζονται εκδηλώσεις με τη συμμετοχή επιφανών Ελλήνων και ξένων συνθετών σύγχρονης και ηλεκτρονικής μουσικής (Μάμαλης, 1999, σελ.5), «...χάρη στη γενναιόδωρη στήριξη από τον Ελληνικό Οργανισμό Τουρισμού, τη ΔΕΣΜ, το Εργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής του Ινστιτούτου Γκαίτε, το Ιταλικό Ινστιτούτο Αθηνών (...), το Μορφωτικό Γραφείο της Αμερικανικής Πρεσβείας και, την 3^η και 4^η εβδομάδα (στα χρόνια της Χούντας, 1968 και 1971), το ενταγμένο στην πολιτιστική πολιτική των ΗΠΑ Ίδρυμα Φορντ» (Ρωμανού, 2003, σελ. 263)³⁷.

Δράσεις και παρουσιάσεις ηλεκτρονικής μουσικής υπάρχουν σε όλες τις *Εβδομάδες* που διοργανώνονται, ενώ σημειώνεται χαρακτηριστικά ότι η διοργάνωση της 3^{ης} Εβδομάδας (15-20/12/1968, Hilton) πραγματοποιήθηκε «...με πρωτόγνωρες για την

³⁷Αξίζει να σημειωθεί ότι το Ίδρυμα Φορντ με απόφαση του 1968 ενίσχυσε τον Ελληνικό Σύνδεσμο Σύγχρονης Μουσικής με σκοπό την « Χρηματοδότηση για την οργάνωση της 3ης και 4ης Ελληνικής Εβδομάδας Σύγχρονης Μουσικής, ανάθεση για τη σύνθεση έργων σε Έλληνες συνθέτες, έκδοση δέκα δίσκων (σε δύο σειρές) με έργα συγχρόνων Ελλήνων συνθετών, έκδοση δίσκου με έργα του Γιάννη Χρήστου, πραγματοποίηση οκτώ συναυλιών και αγορά μηχανημάτων και οργάνων για τον εξοπλισμό ηλεκτρονικού εργαστηρίου μουσικής στη διάθεση Ελλήνων συνθετών. (Τρεις χορηγίες, 1968, 1970 και 1974). Διάρκεια προγράμματος επτά χρόνια (Δρχ. 4.284.000).», <http://leninreloaded.blogspot.com/2013/10/1958-1974-i.html> [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/8/2020]

εποχή καινοτομίες, όπως η ανάθεση σύνθεσης έργων σε δέκα Έλληνες και έναν ξένο συνθέτη, η εισαγωγή έργων που περιλάμβαναν προβολές εικόνων, θεατρική δράση, χορό, εφέ κ.α. συνδυασμένα με μουσική και τέλος, δόθηκε το ανάλογο βάρος στο είδος αφού πλέον η ηλεκτρονική μουσική θεωρείτο ευρέως αναγνωρισμένη» (Μοναστηριώτη, 2012, σελ. 29).

Αξιοποιώντας την χρηματοδότηση του Ιδρύματος Φορντ, ο ΕΣΣΥΜ, μετά και από τις εκδηλώσεις της 4^{ης} Εβδομάδας (19-26/9/1971, θέατρο Κοτοπούλη/Ρεξ), εκδίδει δύο σειρές που αποτελούνται από πέντε στερεοφωνικούς δίσκους, στις οποίες συμπεριλαμβάνονται και έργα ηλεκτρονικής μουσικής των Ξενάκη, Αδάμη, Τερζάκη, Αντωνίου, Λογοθέτη, Απέργη και Βασιλειάδη.

Έως το τέλος της περιόδου αυτής, σε ότι αφορά στην πειραματική διάσταση της ηλεκτρονικής μουσικής της Αθήνας, διαφαίνεται ότι συγκροτείται σταδιακά μια κοινότητα, στην οποία συμμετέχουν οι επίσημοι θεσμοί -κρατικοί και μη, στην οποία οι κύριοι δρώντες μοιάζει να προέρχονται αποκλειστικά από το χώρο της -ευρέως εννοούμενης- λόγιας μουσικής, ως μια συνέχεια της κλασικής μουσικής παιδείας και αισθητικής. Οι πρωτοπόροι του μουσικού αυτού κινήματος, «...υπήρξαν αυτοδίδακτοι και κατά μάλλον ή ήττον εμπειρικοί...» (Μάμαλης, 1999, σελ.7), βάζουν τα θεμέλια μιας *Νέας Ελληνικής Σχολής*, όπως την χαρακτήρισε ο Γ. Γ. Παπαϊωάννου στο ένθετο της σειράς δίσκων που εκδόθηκαν το 1968 και το 1971³⁸, και επιδιώκουν -μέσα από ειδικά σεμινάρια και μέσω σχετικών εγχειριδίων- να μεταλαμπαδεύσουν στους επόμενους αλλά και -πιθανώς- στους λοιπούς -μετέχοντες την ίδια περιέργεια για το νέο- συνθέτες, τις γνώσεις και την εμπειρία τους.

Ο Κώστας Μόσχος, που μετείχε ακριβώς αυτής της περιέργειας και παρακολουθούσε, ως μαθητής τότε, τα δρώμενα σημειώνει χαρακτηριστικά «παρόλο που έκανα μουσική πιο πριν [...] εντυπωσιάστηκα με τις ελευθερίες που έχει η σύγχρονη μουσική. Μπορείς να κάνεις ό,τι θες»³⁹.

Τα έργα όμως της ηλεκτρονικής και ηλεκτροακουστικής μουσικής, παρ' όλη την προσπάθεια που συστηματικά γίνεται, μοιάζει να μην χαίρουν μεγάλης δημοφιλίας και αναγνώρισης στο κοινό. Όπως σημειώνει και ο Μάμαλης (ο.π.), δεν παίζονταν ποτέ

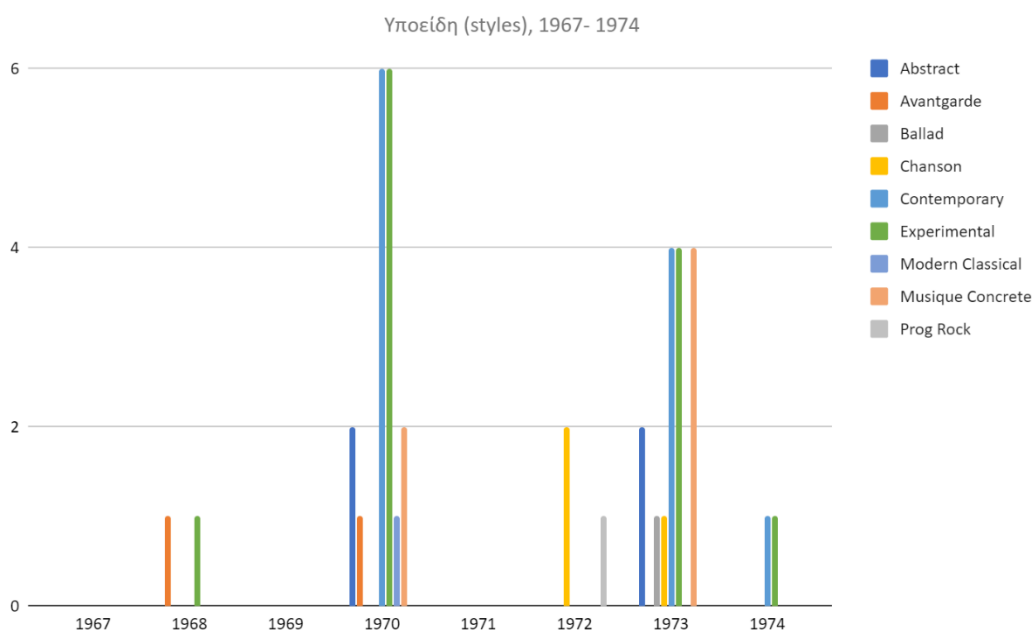
³⁸ Γ. Γ. Παπαϊωάννου, 1968. Ανακτήθηκε από: http://3euk114.blogspot.com/2008/09/v_22.html [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/08/2020].

³⁹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 25/06/2020.

από το ραδιόφωνο και γίνονταν γνωστά μόνο μέσω των συναυλιών, στο οποίο συμμετείχε ένα ολιγομελές κοινό, πιθανότατα με παρόμοια κοινωνικά και ταξικά χαρακτηριστικά με τους συνθέτες.

Η ηχογράφηση και η κυκλοφορία σε δίσκους των Εβδομάδων Σύγχρονης Μουσικής συμβάλει θετικά προς την κατεύθυνση της διάδοσης της πειραματικής ηλεκτρονικής μουσικής, αλλά αυτή η διάδοση μοιάζει να μην αφορά τον ευρύ πληθυσμό. Ο Γ.Γ. Παπαϊωάννου που αναδεικνύεται σε κεντρικό κόμβο του Δικτύου της σκηνης, σημειώνει -παρ' όλα αυτά- στην έκδοση για την συμπλήρωση 50 εκδηλώσεων του Εργαστηρίου Σύγχρονης Μουσικής:

Έτσι, μ' όλους αυτούς τους θεσμούς και τα πρόσωπα που ενθάρρυναν και διέδωσαν τη σύγχρονη ελληνική μουσική – ιδίως τις πιο πρωτοποριακές τάσεις της- μέσα στη δεκαετία του 60, δόθηκε μια λαμπρή ευκαιρία η μουσική αυτή, τόσο σαν δημιουργία, όσο και σαν εκτέλεση κι αποδοχή απ' το κοινό, ν' ανδρωθεί και διαδοθεί πλατειά (Γ.Γ. Παπαϊωάννου, 1971, σελ. 9).



Διάγραμμα 2: Υποείδη (styles) που συναντάμε στην δισκογραφική παραγωγή (1967-1974)

1975 – 1979: η ηλεκτρονική μουσική τα πρώτα χρόνια της Μεταπολίτευσης

Η πτώση της Δικτατορίας και η αποκατάσταση του δημοκρατικού πολιτεύματος που συντελείται το 1974, οδηγεί σε μια βαθμιαία διαδικασία επαναφοράς της χώρας προσανατολισμένης στους ρυθμούς και τους όρους ανάπτυξης -πολιτικούς, κοινωνικούς, οικονομικούς, πολιτιστικούς- της Δύσης. Οι πολιτικοί παράγοντες «προσέβλεπαν σε μια φιλελεύθερη πολιτειακή και θεσμική οργάνωση και στην ευρωπαϊκή πορεία της χώρας» (Ζορμπά, 2016, σελ. 304) και όριζαν με τους αντίστοιχους όρους τη δημόσια κουλτούρα και την πολιτική της. Η έννοια που κυριαρχεί σε όλους τους τόνους είναι ο «εκδημοκρατισμός» και η «αποχουντοποίηση», η απομάκρυνση δηλαδή από τους θύλακες της δημόσιας εξουσίας στοιχείων που είχαν συνεργαστεί ή συμπορευτεί με το καθεστώς. Αίτημα που εκφράζεται ηχηρά και πολλαπλώς από το ενδυναμωμένο φοιτητικό κίνημα που «στη συνείδηση της ελληνικής κοινωνίας [...] είχε κατοχυρωθεί ως ο νέος συλλογικός ήρωας (Καραμανωλάκης, 2017).

Στον κοινωνικό ιστό, όπως σημειώνει ο Σκαρπέλος (2019, σελ. 147), εδραιώνονται έως το τέλος της δεκαετίας οι αλλαγές που είχαν εντοπιστεί από την αρχή της: μείωση του αγροτικού πληθυσμού, αύξηση των εργαζόμενων στις υπηρεσίες και στον δευτερογενή τομέα, μείωση των αυτοαπασχολούμενων και αύξηση των μισθωτών. Ταυτοχρόνως, πολλαπλασιάστηκε ο φοιτητικός πληθυσμός, «ως απόρροια των δημογραφικών εξελίξεων, της επέκτασης της ανώτατης εκπαίδευσης, αλλά και της πίεσης για κοινωνική άνοδο μεγάλων κοινωνικών στρωμάτων» (Καραμανωλάκης, 2017).

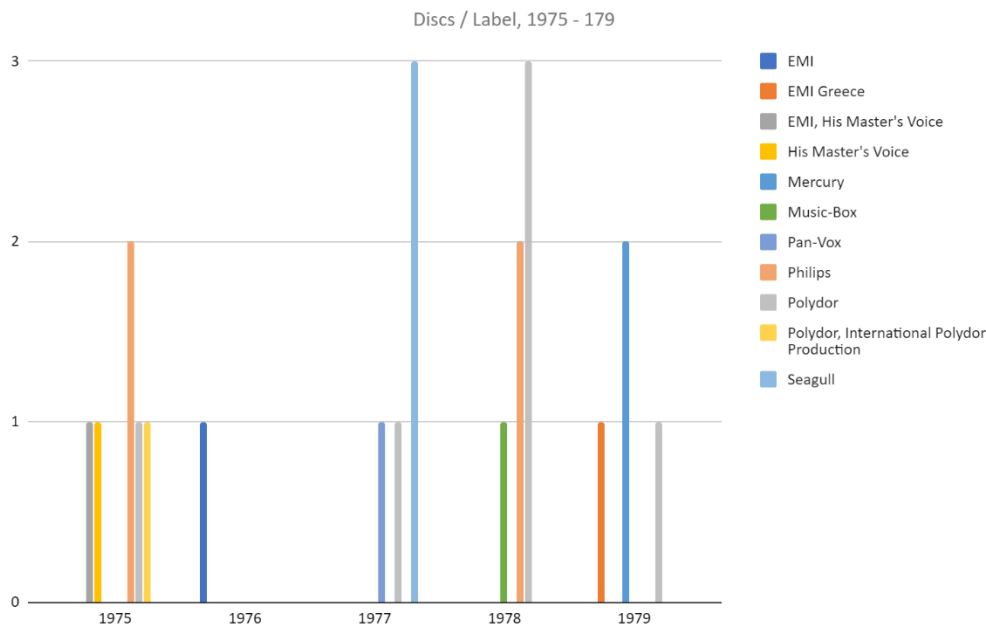
Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται πρωτίστως από την ευρεία συμμετοχή στην πολιτική που αποτυπώνεται και στην δυναμική εμφάνιση κοινωνικών κινημάτων, ενώ αντικατοπτρίζεται και στις ποικίλες σημασιοδοτήσεις του «πολιτισμού». Από τις κομματικές νεολαίες επιδιώκεται η διασύνδεση του πολιτικού και του πολιτισμικού πεδίου ενώ σημειώνεται και μια απόπειρα απεμπόλησης του πολιτικού και πολιτισμικού αμερικανικού ιμπεριαλισμού, και ταυτοχρόνως τα κοινωνικά κινήματα – φοιτητικό, φεμινιστικό, ομοφυλοφίλων- «έδιναν το δικό τους τόνο, διεκδικώντας τη νομιμοποίηση της διαφορετικότητας και της ιδιαίτερης ταυτότητάς τους στην πολιτισμική ζωή» (Ζορμπά, 2016, σελ. 309).

Μελετώντας ο Σκαρπέλος την περίοδο αυτή (2019, σελ. 147 – 158), διαπιστώνει ότι ο κόσμος της ελληνικής δισκογραφίας αφενός διευρύνθηκε και αφετέρου οι

εμπλεκόμενοι σε αυτόν δημιούργησαν ένα δίκτυο «με σαφή το χαρακτήρα του πειραματισμού και της μείξης των ειδών» (ό.π., σελ. 150), στον οποίο και διακρίνει έξι κοινότητες που χωρίζονται σε επιμέρους σκηνές. Συμπερασματικά, το δίκτυο της περιόδου αφορά στη λαϊκή μουσική, στο ροκ, στο έντεχνο, στο Νέο Κύμα, στο δημοτικό τραγούδι και στο αναδυόμενο «σκυλάδικο», ενώ μπορούμε με ασφάλεια να υποστηρίξουμε ότι επικράτησε ουσιαστικά το πολιτικό τραγούδι αλλά και η αναβίωση του -απαγορευμένου έως τότε- αντάρτικου. Ο Νταλούκας (2006, σελ. 345) σημειώνει χαρακτηριστικά ότι στην περιοχή της Πλάκας λειτουργούσαν μπουάτ με επαναστατικά ονόματα (Μετερίζι, Λημέρι, Πράσινος Ήλιος, Χαραυγή) όπου σύχναζαν οι «ανταρτοροκάδες» αλλά και μια νέα μορφή χώρων πολιτιστικής συνέντευξης το «πολιτικό καφενείο» (ό.π. σελ. 346 – 347), όπου συνυπήρχαν το πολιτικό τραγούδι με το πολιτικό σόου. Η περίοδος αυτή που «έστρεψε τους νέους προς τον πολιτικό προβληματισμό και το πολιτικό τραγούδι» (Μποζίνης, 2008, σελ. 183) και χαρακτηρίζεται από έντονα αντιαμερικανικά συναισθήματα, χαρακτηρίζεται από μια τάση επιστροφής σε ελληνικούς μουσικούς τύπους και τρόπους, κάτι που αρχίζει να κάμπτεται από το 1976, καθώς παρατηρείται ένας κορεσμός από την έντονη πολιτικοποίηση, που μοιάζει να συνδέεται και με την ματαίωση των κοινωνικών και πολιτικών προσδοκιών. Την ίδια περίοδο, αναζωπυρώνεται το ψυχεδελικό ροκ ενώ σχηματίζονται και οι πρώτες «παρέες αμφισβήτησης» (Νταλούκας, 2006, σελ. 353) που φέρονται να είναι προς αναζήτηση ιδεολογίας, καθώς δεν συντάσσονταν με την τακτοποιημένη σε κομματικές γραμμές καταναλωτική κοινωνία. Ένα μέρος της γενιάς «που είχε μεγαλώσει στη συσσωρευμένη τοξικότητα και ανελευθερία της Επταετίας», όπως χαρακτηριστικά αφηγείται ο 'Frank Panx'⁴⁰, ακολουθώντας τις αντίστοιχες κινήσεις στο εξωτερικό που σημειώνονται από το 1976, διοχετεύουν την αμφισβήτησή τους απέναντι στο κατεστημένο μέσα από τον άγρια ηλεκτρισμένο ήχο και τον πολιτικό στίχο της punk.⁴¹

⁴⁰ Όπως αναφέρεται στο Δανέζη, Μ. (σκηνοθεσία) (2020), *Τα Στέκια. Ιστορίες Αγοραίου Πολιτισμού. Επεισόδιο 3^ο: «Ροκ -πανκ στην Πλάκα»*. Ελλάδα : ΕΡΤ Α.Ε. Διαθέσιμο στο: <https://www.ertflix.gr/ellinika-docs/ta-stekia-ert/ta-stekia-rok-pank-stin-plaka/>

⁴¹ Για το κίνημα της punk μουσικής στην Αθήνα, βλ. ενδεικτικά: Κολοβός, Γ. (2015), «*Κοινωνικά Απόβλητα*»; *Η ιστορία της πανκ σκηνής στην Αθήνα, 1979 – 2015*. Αθήνα: Απρόβλεπτες.



Διάγραμμα 3: Ετήσια δισκογραφική παραγωγή ανά εταιρεία (1975-1979)

Παράλληλα όμως με τις πιο προβληματισμένες και πολιτικοποιημένες εκφάνσεις του πολιτισμού της περιόδου, ένα τμήμα της κοινωνίας επιδιώκει και έχει ανάγκη την ψυχαγωγία. Τα ‘νάιτ κλαμπ’ που είχαν κάνει την εμφάνισή τους ήδη από την προηγούμενη δεκαετία, αντικαθίστανται σταδιακά από τις ντισκοτέκ, από την αρχή της δεκαετίας του ’70⁴², οι οποίες σταδιακά πληθαίνουν, σε σημείο που το διάστημα από το 1975 έως το 1983 να θεωρείται «η χρυσή εποχή της disco».

Η disco είναι μάλλον το πρώτο είδος αμιγώς ηλεκτρονικής μουσικής που εισάγεται στην Ελλάδα, και αυτήν την περίοδο, κυρίως μέσα από την πολιτισμική πρακτική του χορού αλλά και μέσα από τη δισκογραφία, γίνεται αντιληπτό ως τέτοιο, καθώς η ελληνική αγορά «εκείνο το διάστημα γέμιζε από μιξαρισμένες βινυλιακές συλλογές disco ύφους» (Λίλης, 2015). Οι ντισκοτέκ «στηρίζονταν στη νέα ηχητική τεχνολογία που έδινε τη δυνατότητα να αναπαραχθεί πολύ πιστά [...] αλλά και δυνατά και εντυπωσιακά η μουσική των δίσκων» (Μποζίνης, 2008, σελ. 223), ενώ «ο χορός αντί να είναι η συνέπεια της συγκέντρωσης των νέων ήταν η αιτία της» (ό.π.). Το κλίμα που επικρατεί στις ντισκοτέκ του ’70 και του ’80 απεικονίζεται πιστά στις κινηματογραφικές παραγωγές αυτής και της επόμενης περιόδου. Όπως επισημαίνεται

⁴² Η σταδιακή αυτή αύξηση των ντισκοτέκ οφείλεται εν μέρει και στην ανάγκη διασκέδασης των στρατιωτών της Αμερικανικής Βάσης του Ελληνικού και των ναυτών του «Έκτου Στόλου» που κατέφθανε περιοδικά. Η πρώτη ντισκοτέκ -που έπαιζε όμως ευρύτερα ξένες χορευτικές μουσικές, rock, soul, funk κ.ά.- ήταν η Δέλτα στο Φάληρο που άνοιξε το 1969. Η disco ως μουσικό είδος εδραιώνεται ουσιαστικά αυτήν την περίοδο.

στο ντοκιμαντέρ του Τριανταφυλλίδη⁴³ (2017) περισσότερα από 750 γυρίσματα είχαν πραγματοποιηθεί μόνο στη θρυλική ντισκοτέκ «Μπαρμπαρέλα». Το 1977, και ενώ ήδη οι πίστες των ντισκοτέκ είχαν αρχίσει να γεμίζουν ασφυκτικά, προβλήθηκε η ταινία ‘Saturday Night Fever’ και ένα μέρος της νεολαίας, έσπευσε να αντιγράψει το στιλ, στο ντύσιμο αλλά και στο χορό, του John Travolta. Σύμφωνα με τον Μποζίνη, οι ντισκοτέκ συνδέθηκαν «με την αισθητική του ιδιωτικού και του απομονωμένου, με την αποδοχή της κατανάλωσης για την ευχαρίστηση της κατανάλωσης και με πιο εφήμερες ερωτικές σχέσεις» (2008, σελ. 226) ενώ το κοινό τους «αντιπροσωπεύει οπωσδήποτε πιο λαϊκές και πολιτισμικά συντηρητικές περιοχές» (ό.π., σελ. 227). Η disco αντιμετωπίζεται στο εξωτερικό, όπως είδαμε, ως ένα μουσικό κίνημα συνδεδεμένο με μεταύλιστικές αξίες και αιτήματα -όπως ισότητα και ελευθερία, κοινωνική, φυλετική, σεξουαλική. Στην Ελλάδα ευρύτερα και την Αθήνα πιο συγκεκριμένα που εξετάζουμε, φυλετικές διακρίσεις δεν υπάρχουν στην ουσία⁴⁴ -καθώς η ελληνική κοινωνία δεν είναι ακόμα πολυφυλετική- και ο λόγος των κοινωνικών μειονοτήτων αρχίζει να αρθρώνεται εντονότερα αυτήν την περίοδο. Ενδιαφέρον έχει παρ’ όλα αυτά, να σταθούμε στη θέση της γυναίκας μέσα στη σκηνή της disco αλλά και τη σχέση της με την gay κοινότητα, κάτι που θα εξεταστεί παρακάτω.

Στον αντίποδα της δημοφιλούς ηλεκτρονικής μουσικής που κάνει δυναμικά τα πρώτα της βήματα στην ελληνική κοινωνία, τοποθετείται η πειραματική.

Την περίοδο αυτή και έως τα μέσα της δεκαετίας του ’80, η προώθηση της πειραματικής ηλεκτρονικής μουσικής μοιάζει να ανακόπτεται. Ο Μάμαλης μάλιστα χαρακτηρίζει το διάστημα έως το 1985 ως «περίοδο κάμψης» (1999, σελ. 8) αποδίδοντας την τάση αυτή τόσο στις κοινωνικές μεταβολές όσο και στην έλλειψη τεχνικών υποδομών. Η πειραματική μουσική, καθώς δεν μπορούσε να ικανοποιήσει το αίτημα της πλειοψηφίας για μια μουσική με σαφή πολιτικό προσανατολισμό – όπως αντιστοίχως και η ροκ της περιόδου- εμφανίζεται αποδυναμωμένη. Επιπλέον, κάποιοι συνθέτες από τον πυρήνα της -όπως ο Γιάννης Χρήστου (+1970)- δεν βρίσκονται πια στη ζωή, άλλοι εγκαταλείπουν το χώρο προσανατολιζόμενοι σε άλλα είδη -όπως οι

⁴³ Τριανταφυλλίδης, Ν. (σκηνοθεσία) (2017), *Τα Στέκια. Ιστορίες Αγοραίου Πολιτισμού. Επεισόδιο: Ντισκοτέκ*. Ελλάδα: ΕΡΤ Α.Ε. Διαθέσιμο στο: https://webtv.ert.gr/docs/ellinika-docs/ta-stekia-ert/17sep2017-ta-stekia/?fbclid=IwAR2aMbmaW9r7KgPmUsnTGnXIIzsw_2g2Lo6kZ5mmQwUxy-9pN_mixieOvY

⁴⁴ Αν και ο λόγος της περιόδου κυριαρχείται από φυλετικά στερεότυπα περί «αράπηδων» και άλλα συναφή.

Μιχάλης Αδάμης και Κωνσταντίνος Σφέτσας- ενώ κάποιιοι διακόπτουν τις συνθετικές τους δραστηριότητες, όπως ο Στέφανος Βασιλειάδης. Επιπροσθέτως, η ταυτόχρονη έλλειψη πανεπιστημιακών μουσικών σπουδών⁴⁵, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι η ηλεκτρονική μουσική δεν συμπεριλήφθηκε στο επίσημο πρόγραμμα των Ωδείων, συντελούν στην όξυνση της κρίσης «...και εξαιτίας της έλλειψης νέων συνθετών οι οποίοι επιθυμούν να γνωρίσουν και να εντρυφήσουν στο είδος αυτό...» (Μάμαλης, 1999, σελ.8). Τα Ξένα Ινστιτούτα τέλος, που όπως είδαμε με την ανεξάρτητη δράση τους την προηγούμενη περίοδο είχαν συμβάλει καθοριστικά στη διάδοση του είδους, δεν παρουσιάζουν πλέον την αντίστοιχη πυκνότητα και συχνότητα εκδηλώσεων σχετικών με την ηλεκτρονική μουσική.

Στις προωθητικές για την πειραματική μουσική δράσεις της περιόδου είναι η επιστροφή του Ιάννη Ξενάκη στην Ελλάδα το 1975 και η διοργάνωση από τον Ελληνικό Σύνδεσμο Σύγχρονης Μουσικής της «Εβδομάδας Ξενάκη», που περιλάμβανε τρεις συναυλίες στο Ηρώδειο και παράλληλες εκδηλώσεις. Ο Γιάννης Μάντακας σημειώνει σε άρθρο του στον Τύπο το 1975:

Μοναδική ήταν η προσέλευση κοινού στις δύο συναυλίες στο Ηρώδειο, καθώς και στη διάλεξη του Ξενάκη στην Λυρική Σκηνή. Έτσι, άνω από 12.000 άνθρωποι γνώρισαν μια σειρά έργων του Ξενάκη και είχαν την ευκαιρία να έλθουν σε επαφή με τον πολύπλευρο δημιουργό τους. Σε χώρους όπως το Ηρώδειο και το Θέατρο της Ε.Λ.Σ., ποτέ άλλοτε δεν μετακούστηκαν τόσο πρωτοποριακά έργα, αλλά και οι ίδιοι οι χώροι δεν σείστηκαν ποτέ τόσο, από τις μεγάλες εκδηλώσεις ενθουσιασμού ενός πραγματικά φιλέρευνου και ζωντανού κοινού.

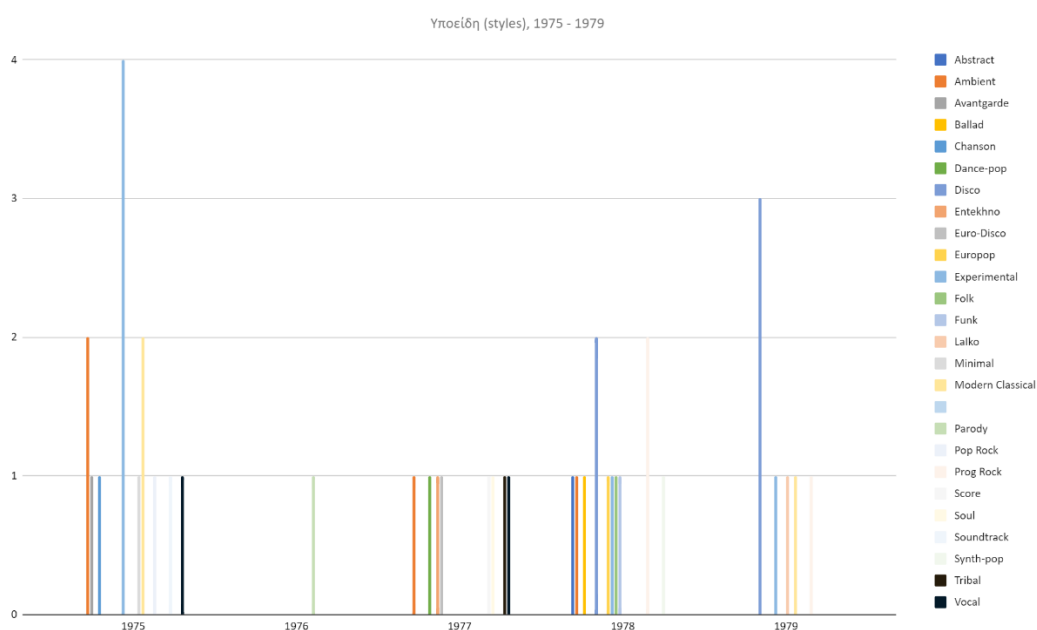
Ο Μόσχος από την άλλη, σχολιάζοντας αυτές τις δράσεις τονίζει μεν ότι είχε γεμίσει το Ηρώδειο -πιθανώς λόγω του κύρους του ονόματος του συνθέτη έχαιρε αναγνώρισης στο εξωτερικό- αλλά ότι δεν ήταν καλό για τον συνθέτη «γιατί ο κόσμος δεν ήταν έτοιμος να ακούσει Ξενάκη και [...] έφευγαν μετά όλοι και αναρωτιόντουσαν αν ήταν μουσική αυτό το πράγμα».⁴⁶

Το 1978 ο συνθέτης κατ' ανάθεση διοργανώνει το «Πολύτοπο Μυκηνών», μια πολυμεσική εγκατάσταση στον ανοιχτό αρχαιολογικό χώρο των Μυκηνών όπου η μουσική συνδυαζόταν με οπτικά ερεθίσματα. Ο Ξενάκης, χαιρετίζει την πρωτοβουλία του Στέφανου Βασιλειάδη και ιδρύουν -μαζί με τον Γ.Γ. Παπαϊωάννου το 1979 το Κέντρο Σύγχρονης Μουσικής Έρευνας (ΚΣΥΜΕ), του οποίου και χρημάτισε πρόεδρος

⁴⁵Το πρώτο Τμήμα Μουσικών Σπουδών ιδρύθηκε το 1985 στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, ενώ ακολούθησε η ίδρυση των αντίστοιχων τμημάτων το 1991 στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και το 1994 στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο

⁴⁶Ο.π. σελ. 11

έως το 1994, φορέας που συμβάλει -έως σήμερα- καθοριστικά στην έρευνα, τη διάδοση και την προώθηση της ηλεκτροακουστικής μουσικής.⁴⁷ Την ίδια περίοδο, ο Μάνος Χατζιδάκις -που συστηματικά προωθούσε όπως είδαμε και την πρωτοποριακή μουσική- διορίζεται Διευθυντής της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών και Γενικός Διευθυντής της ΕΡΤ, «...μετατρέποντας το 3^ο Πρόγραμμα από σταθμό αποκλειστικά κλασικής μουσικής σε ένα σταθμό που συνδύαζε κλασική, ελαφρά και πρωτοποριακή μουσική» (Μοναστηριώτη, 2012, σελ. 52), συμβάλλοντας κατά αυτόν τον τρόπο στην περαιτέρω διάδοση των νεών συνθετών αλλά και της νέας μουσικής στο ευρύ κοινό.



Διάγραμμα 4: Υποείδη (styles) που συναντάμε στην δισκογραφική παραγωγή (1975-1979)

1980 – 1989: η ηλεκτρονική μουσική κατά την πολύτροπη δεκαετία του '80

Η δεκαετία του '80 χαρακτηρίζεται ως η περίοδος της «σοσιαλιστικής Αλλαγής» (Ζορμπά, 2016, σελ. 323) που σηματοδοτείται με την άνοδο στην εξουσία (1981) του Α. Παπανδρέου και του *Πανελληνίου Σοσιαλιστικού Κινήματος (ΠΑ.ΣΟ.Κ.)*, κόμμα που -μαζί με τη *Νέα Δημοκρατία*- κυριαρχεί στο πολιτικό σκηνικό της χώρας έως το 2012. Ο Ανδρέας Παπανδρέου υιοθετεί μια εκσυγχρονιστική ατζέντα (αναμόρφωση του οικογενειακού δικαίου, ίδρυση Συμβουλίου Ισότητας των Δύο Φύλων, καθιέρωση πολιτικού γάμου κ.ά.) (Ζορμπά, 2016, σελ.330) και μια εξωτερική πολιτική ίσων αποστάσεων από τις υπερδυνάμεις της εποχής (Η.Π.Α. και Σοβιετική Ένωση)

⁴⁷Για την ιστορία και τη δράση του ΚΣΥΜΕ: <http://www.ksyme.org/> [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/8/2020]

επιλέγοντας τον «Τρίτο Δρόμο», μια μέση τρόπον τινά οδό ανάμεσα στον καπιταλισμό και τον σοσιαλισμό, ο οποίος επιτάσσει την αποδοχή της οικονομίας της αγοράς και προτάσσει την αξιοποίηση του προσφερόμενου πλούτου σε όφελος του κοινωνικού κράτους, της κοινωνικής συνοχής και της αλληλεγγύης. Παρά τις διακηρύξεις όμως, και σύμφωνα με τους Βαμβακά και Παναγιωτόπουλο, η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από την «σταδιακή απόσυρση του πολιτικού από το κοινωνικό πεδίο» (όπως σημειώνεται στο Παπαδογιάννης, 2017), ενώ σηματοδοτείται από έντονες μεταβολές στην ιδεολογία, στις αξίες και στις νοοτροπίες της ελληνικής κοινωνίας. Οι πολιτικές ευμάρειας που υποστηρίζονται και μέσα από τα κονδύλια της ΕΟΚ, ο κρατικός δανεισμός και η παροχολογία, ενισχύουν τον λαϊκισμό, δομούν ένα πελατειακό κράτος και εν τέλει οδηγούν στην απαξίωση του παραγόμενου προϊόντος (Σκαρπέλος, 2019, σελ. 162) και στην αναζήτηση εύκολου χρήματος, ενώ η διαφυγή από το νόμο και την εφορία παγιώνεται ως συμπεριφορά.

Η παρακμή στην οποία μπαίνει η δεύτερη (1985) κυβέρνηση Ανδρέα Παπανδρέου, φτάνει στο ζενίθ της με το επονομαζόμενο «σκάνδαλο Κοσκωτά» που σηματοδοτεί και την προσπάθεια πολιτικού ελέγχου των Μέσων Μαζικής Ενημέρωσης και των Τραπεζών. Η περίοδος «κλείνει» με την ασθένεια του -υπόδικου πλέον- πρωθυπουργού και με τις δύο βουλευτικές εκλογές του «βρώμικου» 1989 (Ιούνιος και Νοέμβριος), όταν και σχηματίζεται κυβέρνηση συνεργασίας μεταξύ του *Συνασπισμού της Αριστεράς και της Προόδου* και της *Νέας Δημοκρατίας*.

Σε αμιγώς πολιτισμικό επίπεδο, οι επίσημοι θεσμοί (Υπουργείο Πολιτισμού, Εθνικό Κέντρο Κινηματογράφου, Δημοτικά Περιφερειακά Θέατρα κλπ.) διατηρούν εν πολλοίς μια πολιτική εστιασμένη στην πολιτισμική κληρονομιά παρά στον σύγχρονο πολιτισμό. Στον πυρήνα της πολιτιστικής ανάπτυξης βρίσκεται «η διαμόρφωση, η διατήρηση και ο εμπλουτισμός της εθνικής ταυτότητας» (Ζορμπά, 2016, σελ. 326), ενώ ο «εκδημοκρατισμός» που ήταν το συλλογικό αίτημα της προηγούμενης περιόδου, «δεν αναλύθηκε όσο θα άξιζε ως αντικείμενο διαπραγμάτευσης στο πλαίσιο επιβολής της επίσημης κουλτούρας, των αντιστάσεων, των εκπολιτιστικών στρατηγικών, της καταπίεσης των μειονοτήτων και των μειονοτικών γλωσσών, των πολιτιστικών ανισοτήτων και των διακρίσεων» (ό.π., σελ. 329). Σε ένα διεθνές περιβάλλον μετάβασης από τον αναλογικό στον ψηφιακό κόσμο επικοινωνίας και διάχυσης της πληροφορίας, οι αναδυόμενες κουλτούρες και τα κινήματα βρίσκουν τρόπους ώσμωσης και έκφρασης. Όπως σημειώνει ο Παπαδογιάννης (2017), «το

“κοινωνικό” εν γένει, είτε πρόκειται για οργανωμένες πολιτικές συλλογικότητες είτε όχι, γνωρίζει έναν εντεινόμενο πειραματισμό στις σχέσεις ατόμου – συλλογικότητας» που αντανακλάται και ανατροφοδοτείται με τις εξελίξεις στον χώρο της τέχνης.

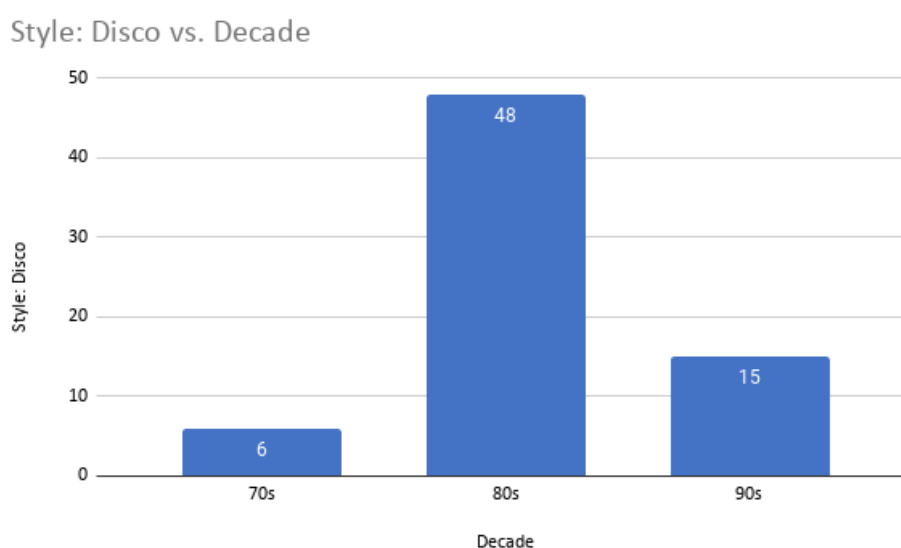
Στη μουσική, ο Σκαρπέλος (2019, σελ. 166 – 173) παρατηρεί ότι ο κόσμος της ελληνικής δισκογραφίας διπλασιάζεται, φαινόμενο που το συνδέει με τις πολιτικές, κοινωνικές και αξιακές μεταβολές, αλλά και με ανατροπές στα καταναλωτικά πρότυπα μουσικής. Με την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία και την οικονομική ευμάρεια, αποενοχοποιείται και ενδυναμώνεται το γλέντι, παίρνοντας μαζικές διαστάσεις σε κάθε έκφασή του⁴⁸. Η αναδυόμενη την προηγούμενη περίοδο κοινότητα του «σκυλάδικου» γίνεται πλέον ηγεμονική, ενώ σημειώνεται έντονη κινητικότητα των καλλιτεχνών που υπάγονται εδώ ανάμεσα στα διάφορα είδη, και πρωτίστως προς το λαϊκό. Επιπλέον, η ίδρυση της ελεύθερης ραδιοφωνίας το 1987, που οδηγεί τελικά στην ίδρυση ιδιωτικών σταθμών ποικίλων ή εξειδικευμένων μουσικά προσανατολισμών (Μποζίνης, 2008, σελ. 199), συμβάλει καθοριστικά στην περαιτέρω διάχυση της μουσικής αφενός αλλά έχει ως συνέπεια αφετέρου το κλείσιμο των πειρατικών ραδιοσταθμών, οι παραγωγοί των οποίων στελέχωσαν τα ιδιωτικά Μέσα. Σύμφωνα με τον Μποζίνη (ό.π.) «η αίσθηση εκείνη της ανεξαρτησίας και της θεληματικής ελευθερίας χάθηκε προς όφελος της εμπορικότητας και της ιδιωτικότητας». Η κατανάλωση της ξένης μουσικής αρχίζει σταδιακά να συγχρονίζεται με το εξωτερικό, ενώ αυτήν την περίοδο διοργανώνονται σημαντικές συναυλίες ξένων καλλιτεχνών και σχημάτων, ενώ ξεχωρίζει το φεστιβάλ *Rock in Athens '85* που διοργανώθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού και τη Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς σε συνεργασία με το Υπουργείο Πολιτισμού της Γαλλίας (Τουρκοβασίλης, 2016).

Η disco, όπως είδαμε προηγουμένως, διανύει την χρυσή της περίοδο με τις ντισκοτέκ να πολλαπλασιάζονται και να διασκορπίζονται σε όλο το λεκανοπέδιο της Αττικής, ειδικά μετά το «κλείσιμο της Πλάκας» το 1983⁴⁹ όταν ο ηλεκτρικός ήχος -

⁴⁸ Η πίστα της disco είναι σύμφωνα με τον Τζούκα (2010, στο Σκαρπέλος, 2019, σελ. 164) η εναλλακτική εκδοχή της πίστας του λαϊκού και του σκυλάδικου.

⁴⁹ Στην Πλάκα, σε υπόγειους και ισόγειους χώρους αλλά και σε ταράτσες το καλοκαίρι, συνυπήρχαν έως το 1983 ετερόκλητα πολιτισμικά στοιχεία: τζαζ κλαμπ, μουσική, ροκ κλαμπ και live σκηνές, ντισκοτέκ αλλά και πανκ στέκια. Σύμφωνα με τον Κολοβό (2015, σελ. 150 - 160) η Πλάκα συγκέντρωνε την πλειοψηφία των underground νέων αλλά και μεγάλο μέρος της ομοφυλοφιλικής κοινότητας, τις αντικουλτούρες δηλαδή της εποχής και τον μειονοτικό λόγο. Ο Τρίτσης σε τοποθέτησή του στη Βουλή ενημερώνει για το κλείσιμο των μαγαζιών στην Πλάκα και σημειώνει: «Η Επιτροπή τόνισε ότι διαχωρίζει τη θέση της από τα βλαπτικά στοιχεία που έχουν εισβάλει στην Πλάκα, τα θεωρεί ξένα προς

ανεξαρτήτως είδους- απαγορεύεται από την περιοχή. Αυτός ο διασκορπισμός των ντισκοτέκ σηματοδοτεί και την σταδιακή παρακμή του είδους, καθώς η σκηνή διασπάται⁵⁰, τα καινούργια μαγαζιά που ανοίγουν είναι πολύ μεγαλύτερα και τρόπον τινά *φανταχτερά*, ενώ η μουσική μπλέκεται με το ελληνικό στοιχείο, με αποτέλεσμα την σταδιακή μετατροπή τους στα «ελληνάδικα» των 90s. Το μικρόβιο της disco όμως περνά και στους Έλληνες δημιουργούς ενώ και οι δισκογραφικές βλέπουν στην αυξανόμενη ζήτηση δίσκων του είδους μια επιπλέον οικονομική ευκαιρία. Από το 1978 κυκλοφορούν κομμάτια ελληνικής παραγωγής, με ξένο ή ελληνικό στίχο, όπως το “Dance on” του Κώστα Τουρνά, το “Lost in the Night” του Κώστα Χαριτοδιπλωμένου και ο ελληνικός disco ύμνος «Στη Ντισκοτέκ» που τραγούδησε η Ελπίδα το 1980. Επιπλέον, δημιουργείται στην Ελλάδα μια νέα κουλτούρα που σχετίζεται άμεσα με την ηλεκτρονική μουσική, η κουλτούρα του DJ, που θα διαδραματίσει καίριο ρόλο τις επόμενες δεκαετίες, και στην αναδυόμενη κουλτούρα του rave.



Διάγραμμα 5: Η εξέλιξη του υποείδους Disco ανά δεκαετία ('70s, '80s, '90s)

Από τα μέσα περίπου της δεκαετίας, όταν και αρχίζει η φθορά της disco μουσικής, οι ντισκοτέκ σταδιακά αντικαθίστανται από τα κλαμπ -με πιο γνωστά στην Αθήνα το

το παλιό, γνωστό και πάντα ζωντανό σώμα της Πλάκας και τα αποβάλλει από την ατμόσφαιρα που διατηρούν τα κέντρα και όλα τα άλλα καταστήματα» (ό.π. Δανέζη, 2020).

⁵⁰ Τη δεκαετία του 1970 οι ντισκοτέκ συσπειρώνονται στην περιοχή της Πλάκας και στην Γλυφάδα, ενώ από τα μέσα της δεκαετίας και στην πλατεία Αμερικής και την ευρύτερη περιοχή της Κυψέλης. Τη δεκαετία του 1980, η σκηνή διασπείρεται νότια προς την παραλιακή (Βούλα, Βάρκιζα), βόρεια στην Λεωφόρο Κηφισίας (Κηφισιά, Μαρούσι) και στο κέντρο στην περιοχή του Θησείου.

Club 22 και την Αυτοκίνηση- στα οποία η μουσική είναι μια «πιο ρυθμική και εμπορική έκφανση της ροκ πρωτοπορίας της εποχής, που ήταν τότε το διερευνητικό και επηρεασμένο από το πανκ, new wave» (Μποζίνης, 2008, σελ. 232), μουσικό είδος σαφώς επηρεασμένο όμως και από την ευρωπαϊκή electronica της δεκαετίας του 1970. Οι ηλεκτρονικοί ήχοι υπάρχουν άλλωστε σε αφθονία στην πιο «σκοτεινή» έκφανση της punk, στην σκηνή της post-punk και του darkwave, που εκπροσωπείται επάξια στην Ελλάδα από την Creep δισκογραφική και σχήματα όπως: Metro Decay, South of No North, In Trance 95, Αντί..., Χωρίς Περιδέραιο.

Τη σύνδεση της ηλεκτρονική μουσικής με το punk τονίζουν και οι Coti K και Μαριλένα Ορφανού, καθώς αναφέρονται στον ευαισθητοποιημένο κοινωνικοπολιτικά στίχο της punk που συνδυάστηκε με τον ηλεκτρονικό ήχο, αλλά και στο κίνημα του DIY, κατά το οποίο, ο οποιοσδήποτε, οπουδήποτε, χωρίς να έχει προηγούμενες μουσικές γνώσεις είναι ευπρόσδεκτος να παίζει και να γράψει μουσική, με μοναδική προϋπόθεση την πηγαία έκφραση. Ο Coti K αναφέρει μια αίσθηση αδελφοσύνης ανάμεσα στις δύο σκηνές και με κάποιους από τους ανθρώπους της, καθώς αυτοί οι «πρωτο-ηλεκτρονικοί ήχοι», όπως τους ονοματίζει, αποτέλεσαν τη βάση των ακουσμάτων του στη δεκαετία του '80⁵¹.

Την περίοδο αυτή, παρατηρείται επίσης μια τάση σύμπλευσης της πειραματικής ηλεκτρονικής μουσικής αλλά και των πρωτοποριακών μεθόδων παραγωγής και επεξεργασίας του ήχου με μουσικά στιλ από διαφορετικά είδη, περισσότερο δημοφιλή. Το 1984 ιδρύεται η «Εταιρεία Μουσικής και Θεάματος» από τους Μιχάλη Γρηγορίου και Βαγγέλη Κατσούλη με «...σκοπό τη διοργάνωση κύκλων σεμιναρίων, φεστιβάλ, μουσικών εργαστηρίων και συναυλιών» (Μάμαλης, 1999, σελ.10) που βρήκαν θερμή υποδοχή από το κοινό, πιθανώς επειδή συνδυάζαν ροκ και τζαζ στοιχεία. Ομοίως, ο Δημήτρης Μαραγκόπουλος συνδυάζει στο έργο του την ηλεκτρονική μουσική με παραδοσιακά όργανα αλλά και με όργανα ορχήστρας, και η συνθέτης Λένα Πλάτωνος, προερχόμενη και αυτή από το χώρο της λόγιας μουσικής παιδείας, και με στενούς δεσμούς με την παράδοση του Μάνου Χατζιδάκι, δημιουργεί μια νέα κίνηση στο χώρο της μουσικής με το «προοδευτικό ηλεκτρονικό τραγούδι με προωθημένα στοιχεία και στη μουσική και στον στίχο, που καμιά φορά συναντούν την electropop» (Λένα

⁵¹ Σε συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 28/07/2020.

Πλάτωνος, 1985) ενώ συνεργάζεται και με τους Γρηγορίου και Κατσούλη για τη συγγραφή του έργου «Μουσική για Keyboards» (Music-Box, 1987)⁵².

Η Λένα Πλάτωνος είναι από τις πιο επιδραστικές προσωπικότητες του κόσμου της ελληνικής ηλεκτρονικής μουσικής, καθώς εξακολουθεί έως σήμερα να είναι ενεργή, με τη δισκογραφία της μάλιστα να επανεκδίδεται στο εξωτερικό και τη σημερινή γενιά των μουσικών -Ελλήνων και ξένων- να την διασκευάζει. Στους ήχους της Delia Derbyshire και των White Noise άκουσε, το 1972 στη Βιέννη, «τη μουσική του μέλλοντος»⁵³ και μέσω της μουσικής της ξεκίνησε να μιλάει «για μια κοινωνία μελλοντική»⁵⁴ ενώ περιγράφει τις αναφορές της ηλεκτρονικής μουσικής ως κάτι το διαφορετικό από τις αντίστοιχες της ροκ: «οι προβληματισμοί μου ήταν πιο ψυχολογικοί και κοινωνικά λίγο πιο προωθημένοι από μία απλή σύγκρουση της μίας γενιάς με την άλλη γενιά»⁵⁵.

Την ίδια περίοδο, ο Χάρης Ξανθουδάκης, μαθητής των Γ.Α. Παπαϊωάννου, Μ. Αδάμη και Ι. Ξενάκη, αναδεικνύεται σ' έναν από τους κεντρικούς δρώντες της πειραματικής ηλεκτρονικής, καθώς το 1984 διοργανώνει σε συνεργασία με το Τεχνικό Επιμελητήριο και τον Ελληνικό Σύνδεσμο Σύγχρονης Μουσικής σειρά εκδηλώσεων και σεμιναρίων για την ψηφιακή μουσική (Χ. Ξανθουδάκης, 2019), τις οποίες παρακολουθούν περισσότεροι από 60 νέοι συνθέτες. Παρόμοια σεμινάρια διοργανώνει στο Φεστιβάλ Πάτρας (1987) με τη συμμετοχή Ελλήνων και ξένων προσωπικοτήτων (Μάμαλης, 1999, σελ.10-11), ενώ το 1986 εισήγαγε το σύστημα «Πολυαγωγή» του Ι. Ξενάκη στο ΚΣΥΜΕ προκαλώντας -μέσα από μια σειρά πρωτοβουλιών προώθησης της ηλεκτρονικής μουσικής- το ενδιαφέρον «...πολλών νεότερων συνθετών (Καμαρωτός, Γρηγορίου, Μικρούτσικος, Ξανθουδάκης, Ριζιώτης, Δαούτης), οι οποίοι επιδίδονται στην εφαρμογή νέων συνθετικών τεχνικών, των οποίων αποτέλεσμα υπήρξαν οι ηχογραφήσεις μιας σειράς έργων, καθώς και η παραγωγή μιας σειράς δίσκων» (Ν. Μάμαλης, 1999, σελ.11), όπως ο δίσκος «Πολυαγωγή – Polyagogy» με έργα των Ι. Ξενάκη, Δ. Καμαρωτού, Χ. Ξανθουδάκη και Β. Ριζιώτη (Music-Box, 1987)⁵⁶.

⁵²Για την εγγραφή του δίσκου στη βάση δεδομένων discogs.com: <https://www.discogs.com/Baγγέλης-Κατσούλης-Λένα-Πλάτωνος-Μιχάλης-Γρηγορίου-Μη/release/2602937>

⁵³ Απόσπασμα από συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 27/05/2020

⁵⁴ Ο.π.

⁵⁵ Ο.π.

⁵⁶Για την εγγραφή του δίσκου στη βάση δεδομένων discogs.com: <https://www.discogs.com/Various-Polyagogy/release/902422>

Σε επίπεδο θεσμών, προστίθενται στους ήδη υπάρχοντες η Ένωση Συνθετών Ηλεκτρονικής Μουσικής (1986) και το Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής Ακουστικής (IEMA) το 1989, το οποίο οργανώθηκε από τους Κ. Μόσχο και Χ. Ξανθουδάκη και συνεχίζει τη δράση του έως σήμερα.⁵⁷ Τα Ξένα Ινστιτούτα, τέλος, συνεχίζουν να διαδραματίζουν καίριο ρόλο στην προώθηση της πειραματικής ηλεκτρονικής μουσικής, με τον πρωταγωνιστικό ρόλο να παραμένει στο Ινστιτούτο Γκαίτε Αθηνών, καθώς συνεχίζουν τη συνεργασία τους με Έλληνες συνθέτες, όπως ο Θ. Αντωνίου.

1990 – 1999: η ηλεκτρονική μουσική στο κατώφλι της χιλιετίας

Η δεκαετία του 1980 κλείνει με την πτώση του τείχους του Βερολίνου και οι αρχές της δεκαετίας του 1990 σφραγίζονται από τη διάλυση της Σοβιετικής Ένωσης (1991) - καθιστώντας τις Η.Π.Α. τη μοναδική υπερδύναμη- την επακόλουθη κατάρρευση των κομμουνιστικών καθεστώτων και την απαρχή του θεωρούμενου τέλους των ιδεολογιών καθώς και τη Συνθήκη του Μάαστριχτ (1992) η οποία «...σηματοδότησε την έναρξη μιας νέας φάσης στη διαδικασία μιας διαρκώς στενότερης ένωσης των λαών της Ευρώπης»⁵⁸. Με την οριστική επικράτηση των Η.Π.Α. στη διεθνή σκακιέρα, δημιουργούνται ταυτόχρονα εστίες συρράξεων στον Περσικό Κόλπο, με ζητούμενο την κυριαρχία επί των πετρελαίων, αλλά και στα Βαλκάνια, με τη διάλυση της Γιουγκοσλαβίας. Παράλληλα, και με την καθολική άνθιση των νέων τεχνολογιών πληροφόρησης, γίνεται μια στροφή στην οικονομία στην οποία ο τριτογενής τομέας είναι πλέον καθοριστικός και η πληροφορία και η γνώση νοούνται ως άμεσες παραγωγικές δυνάμεις. Από τη δεκαετία του '90 και εξής, γίνεται λόγος περί των *πολιτιστικών βιομηχανιών* αλλά και περί μιας νέας μεσαιάς τάξης με νέα χαρακτηριστικά και ανάγκες (Αυδίκος, 2014).

Η νέα δεκαετία στην Ελλάδα ξεκινάει με θόρυβο: η διαχείριση του σκανδάλου Κοσκωτά, «οι αποκαλύψεις για τη σκοτεινή πλευρά της εξουσίας των περασμένων ετών» (Ζορμπά, 2016, σελ. 351), η πολιτική αστάθεια (διεξάγονται τρεις βουλευτικές εκλογές), τα συλλαλητήρια για το «Μακεδονικό». Θόρυβος οικονομικός με άξονα την ένταξη στην Οικονομική και Νομισματική Ένωση, θόρυβος καθημερινός από την κοινωνία της αφθονίας και του lifestyle, «το οποίο συχνά καταλήγει στο να εκθειάζει

⁵⁷Περισσότερα για το IEMA: <https://www.iema.gr/aboutus/?lang=el> [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/8/20]

⁵⁸ Ευρωπαϊκή Κεντρική Τράπεζα, ανακτήθηκε από: https://www.ecb.europa.eu/explainers/tell-me-more/html/25_years_maastricht.el.html [προσπελάστηκε τελευταία 23/08/2020]

το κάθε άτομο τον εαυτό του, με ισχυρές συνδηλώσεις ανωτερότητας, και τελικά στο να θεοποιεί την κατανάλωση και την εκζήτηση» (Μποζίνης, 2018, σελ. 295). Αλλά και θόρυβος πολιτικός και κοινωνικός, καθώς το «Μακεδονικό» ζήτημα προκαλεί μια πρωτοφανή έκρηξη εθνικισμού, υπό την καθοδήγηση και της Εκκλησίας και «...έκανε την εμφάνισή της μια όψη της χώρας φοβική, εθνικιστική, συντηρητική, αντιευρωπαϊκή και θρησκόληπτη» (Ζορμπά, 2016, σελ. 351)⁵⁹. Την ίδια περίοδο, η κοινωνική συνοχή της χώρας «δοκιμάζεται» καθώς από χώρα εξόδου η Ελλάδα μετατρέπεται σε χώρα εισόδου πληθυσμών από τις χώρες της Βαλκανικής και της Ανατολικής Ευρώπης, έντονα στοιχεία ρατσισμού και ξενοφοβίας εμφανίζονται ενώ κατασκευάζεται παράλληλα και ένα «εγκληματικό στερεότυπο» του Άλλου (Καρύδης, 1996). Επιπλέον, το 1999 αποδομείται με θόρυβο η αίσθηση της ευμάρειας με την διάλυση της *φούσκας* του ελληνικού χρηματιστηρίου, οδηγώντας στο «Κραχ του '99», *φούσκα* που φανέρωσε την εύθραυστη και φαινομενική ευφορία και ευημερία της χώρας.

Η συσσώρευση κεφαλαίου που προέκυψε ως αποτέλεσμα των νεοφιλελεύθερων πολιτικών -όχι πλέον ως το κυρίαρχο αλλά ως το μοναδικό δόγμα, μεγεθύνει τις κοινωνικές ανισότητες, και ενώ η ανεργία στους νέους αυξάνεται⁶⁰, προωθείται συστηματικά από τα ιδιωτικά Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης το καταναλωτικό πρότυπο της νέας μεσαίας τάξης, ανάγοντας την κατανάλωση σε αυταξία. Ο «πειραματισμός» που σημειώνει ο Παπαδογιάνης (2017) ανάμεσα στο συλλογικό και το ατομικό τη δεκαετία του 1980, μοιάζει να λαμβάνει τέλος με την επικράτηση του ατομισμού τη δεκαετία του 1990, η ηγεμονία του οποίου υποβοηθήθηκε από τα ιδιωτικά μέσα ενημέρωσης, καθώς «φρόντισαν συστηματικά από τα μέσα της δεκαετίας να προβάλλουν την αποστασιοποίηση, ιδίως των νέων, από τους συλλογικούς αγώνες,

⁵⁹ Στη δισκογραφία της περιόδου εντοπίζονται δύο δίσκοι βινυλίου στο υποείδος της techno με τους γλαφυρούς τίτλους “Scorjia is dead” (Macedones, 1991, Eva & L.A. Records) και “Macedonia is Greek” (DJ Pantelis, 1992, Columbia). Περιπτώσεις δηλαδή όπου ο ηλεκτρονικός ρυθμός και ήχος συμπλέει με τον εθνικισμό.

⁶⁰ Στο περιοδικό του Ινστιτούτου Εργασίας ΓΣΕΕ. *Ενημέρωση* (Δεκέμβριος 1996, τεύχος 20, σελ. 4), σημειώνεται χαρακτηριστικά: «Στην Ελλάδα, σύμφωνα με στοιχεία της Έρευνας Απασχόλησης Εργατικού Δυναμικού της Στατιστικής Υπηρεσίας (ΕΣΥΕ), η ανεργία διογκώθηκε κατά τα έτη 1990-95. Το 1995 ο αριθμός των ανέργων έφτασε τα 425.367 άτομα (1990: 281.100). Τα διαθέσιμα στοιχεία, όμως, δεν αποτυπώνουν με ακρίβεια το πραγματικό μέγεθος της ανεργίας, αφενός γιατί δεν συμπεριλαμβάνουν τη “συγκαλυμμένη ανεργία” στον αγροτικό τομέα, αυτούς που εργάζονται με ελαστικές μορφές απασχόλησης, τους ανασφάλιστους, τους αλλοδαπούς εργάτες και αφετέρου δεν καταγράφουν τα φαινόμενα της υποαπασχόλησης, της εποχιακής ανεργίας, τους 150.000 περίπου νέους που εκπληρούν τη στρατιωτική τους θητεία και γενικά την απασχόληση στην παραοικονομία». Ανακτήθηκε από https://www.inegsee.gr/wp-content/uploads/2014/02/files/20-DECEMBRIOS_1996.pdf

ακόμη και από τη συμμετοχή στις δημοκρατικές διαδικασίες όπως οι εκλογές» (Σκαρπέλος, 2019, σελ. 176).

Στο πολιτισμικό πεδίο, σε επίπεδο κρατικών θεσμών και πολιτικής, συντελείται ουσιαστικά η σύνδεση του πολιτισμού με τον τουρισμό, μέσω της αξιοποίησης κοινοτικών κονδυλίων προερχόμενων από την Ευρωπαϊκή Ένωση, προτάσσοντας και πάλι την πολιτισμική εθνική κληρονομιά έναντι του σύγχρονου πολιτισμού, ενώ οι «εύθραυστες δομές του συμβολικού κεφαλαίου» συντρίβονταν από τους κλυδωνισμούς του διεθνούς και εγχώριου πολιτικού και οικονομικού (Ζορμπά, 2016, σελ. 352), πολώνοντας τις διαφορετικές ταυτότητες: «η πολυπολιτισμικότητα και η ετερότητα έμεναν σταθερά έξω από την ατζέντα των προτεραιοτήτων» (ό.π., σελ. 367), σε συνθήκες που επέβαλαν ακριβώς το αντίθετο.

Στον κόσμο της μουσικής, ο Σκαρπέλος (2019, σελ. 178 – 185) σημειώνει την ανεμπόδιση διεύρυνση των ορίων του, γεγονός που σχετίζεται άμεσα με την επικράτηση του CD ως νέου μέσου εγγραφής αλλά και με την απελευθέρωση της ενημέρωσης. Το 1987, όπως είδαμε, σημαίνει το τέλος του κρατικού μονοπωλίου με την ίδρυση ιδιωτικών ραδιοφωνικών σταθμών και με την δυνατότητα πρόσβασης στα δορυφορικά κανάλια. Στη διάδοση της μουσικής στην κοινωνία ευρύτερα αλλά και στην νεολαία ειδικότερα, κομβικό ρόλο παίζει το δορυφορικό μουσικό κανάλι MTV Europe, το οποίο εξέπεμπε και στην Ελλάδα από το 1989. Μέσω της δορυφορικής σύνδεσης και παρακολουθώντας σε ζωντανό χρόνο τις εκπομπές του, οι νέοι ενημερώνονται για όλες τις κυκλοφορίες και τις τάσεις στη σύγχρονη μουσική παραγωγή. Μεταμεσονύκτια προβάλλεται η εκπομπή “Party Zone” που παρουσιάζει τις τελευταίες κυκλοφορίες της χορευτικής μουσικής. Στην ίδια περίοδο ξεχωρίζει ο Steve Blame που κάνει ρεπορτάζ μουσικής δημοσιογραφίας, παρουσιάζει το 1992 την εκπομπή “Free your Mind” με θέμα τον ρατσισμό στην Ευρώπη και συμμετέχει ενεργά σε ετήσιες καμπάνιες του MTV για την ευαισθητοποίηση και την ενημέρωση απέναντι στον ιό του AIDS. Αξίζει να σημειωθεί ότι το 1994, ο Steve Blame ταξιδεύει στην Ελλάδα και συνομιλεί με τους Στέρεο Νόβα, χαρακτηρίζοντάς τους ως «τον νέο ήχο της Ελλάδας», για την αναδύομενη ηλεκτρονική σκηνή της Αθήνας αλλά και τα κοινωνικά προβλήματα των νέων⁶¹. Εκτός της μουσικής, το κοινό που παρακολουθεί το κανάλι έρχεται σε επαφή συνολικά με μια νέα αισθητική, που εντοπίζεται στις

⁶¹<https://youtu.be/1Jcw21I9myY>, Steve Blame, MTV Europe, 1994. Προσπελάστηκε τελευταία στις 25/8/2020.

γραφικές απεικονίσεις, στη γλώσσα των παρουσιαστών, στις στιλιστικές επιλογές⁶² αλλά και στην ενσώματη αναπαράσταση της πολιτισμικής αυτής τάσης. Συμπληρωματικά λειτουργούν και ελληνικοί ιδιωτικοί τηλεοπτικοί σταθμοί που προβάλλουν αποκλειστικά μουσικά video (Μποζίνης, 2008, σελ. 201).

Η δεκαετία του 1990 φέρνει επίσης εξελίξεις και στον τομέα του μουσικού Τύπου, καθώς οι τίτλοι πληθαίνουν⁶³ (μεταξύ άλλων: OZ – 1990, Fractal Press – 1993, Vox – 1994, Δίφωνο - 1995, Zoo – 1996, Music Life – 1997, Μουσικό Καφέ – 1998, Μελωδία – 1999, Freeze – 1999, Under – 1999) και επιπλέον περιοδικά ποικίλης ύλης -όπως το «01» του Στάθη Τσαγκαρουσιάνου- φιλοξενούν σε σταθερή βάση μουσικές στήλες, συνεντεύξεις, δισκοκριτικές.

Στον κόσμο της ελληνικής δισκογραφίας (Σκαρπέλος, 2019, σελ. 178 – 185) οι καλλιτέχνες συγκροτούν έξι μείζονες κοινότητες, γύρω από το ελαφρό λαϊκό τραγούδι και ένα υβρίδιο ποπ ήχων και ήχου μπουζουκιού, το τραγούδι του γλεντιού «που τροφοδοτεί τις πίστες και τροφοδοτείται από αυτές» (ό.π., σελ. 181), το έντεχνο και το δημοτικό τραγούδι. Σε αυτές τις τέσσερις, προστίθενται και δύο νέες κοινότητες, μία που σχετίζεται ευρύτερα με το θέμα του «Ελληνισμού, είτε ως κρατικής υπόστασης είτε ως εθνοτικής μνήμης»⁶⁴ (ό.π., σελ. 183), και η τελευταία που απαρτίζεται από «ηθοποιούς [...] συνθέτες και στιχουργούς που δημιούργησαν για τον εμπορικό κινηματογράφο και δευτερευόντως για το θέατρο» (ό.π., σελ. 182). Η δημιουργία αυτής της κοινότητας οφείλεται εν πολλοίς στις επανεκδόσεις αλλά και στο πλήθος των θεματικών συλλογών που εκδίδουν οι δισκογραφικές εταιρείες, αντιμετωπίζοντας την επικράτηση του CD έναντι του δίσκου βινυλίου ως μια ευκαιρία συσσώρευσης κεφαλαίου από τη «νεκρή εργασία» (Σκαρπέλος, 2019, σελ. 178, 182)

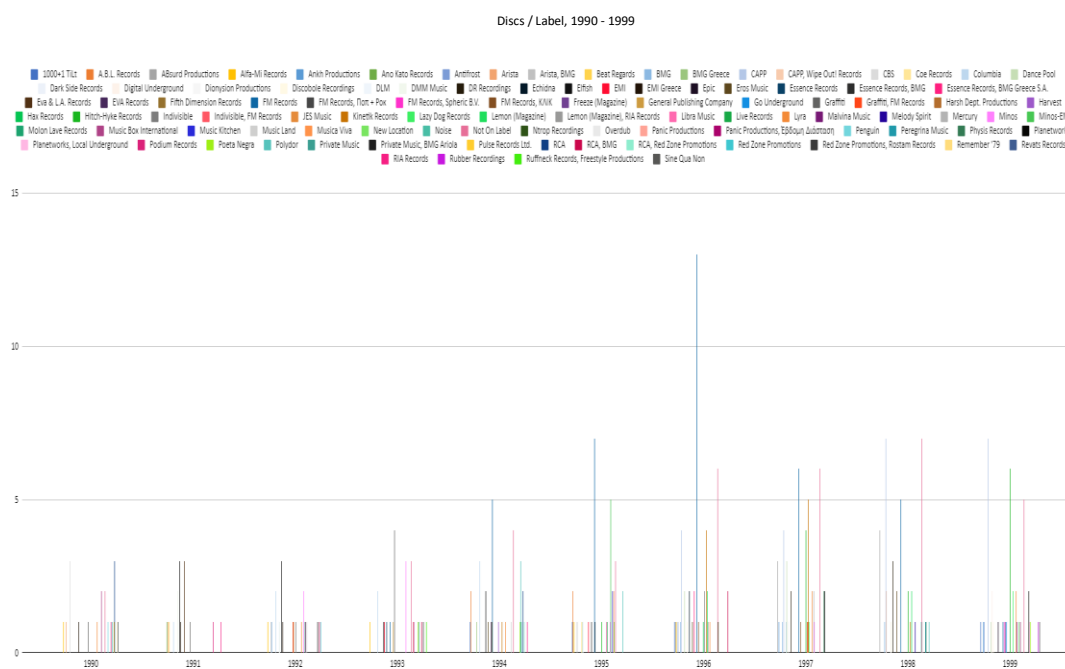
Την περίοδο αυτή, στον κόσμο της ηλεκτρονικής μουσικής οι εξελίξεις είναι πυκνές αλλά συσπειρώνονται γύρω από τρεις άξονες. Η ηλεκτρονική μουσική αποκρυσταλλώνεται ως ξεχωριστή οντότητα στη συνείδηση παραγωγών και κοινού, όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο συγγραφέας και μουσικός παραγωγός Μπάμπης

⁶² Βλ. ενδεικτικά: Ρόκου, Λ. 25/02/2016, *10+1 παρουσιαστές του MTV των 90ς που σημάδεψαν τα νιάτα μας*. Ηλεκτρονικό άρθρο στο propaganda.gr. Διαθέσιμο στο <https://popaganda.gr/art/mtv-90s-vjs/>, Βρόντη, Σ. 7/03/2016, *Αντίο MTV*. Άρθρο στην Καθημερινή. Διαθέσιμο στο <https://www.kathimerini.gr/852232/article/politismos/thleorash/antio-mtv>

⁶³ Όπως σημειώνονται στη βάση δεδομένων του IEMA, διαθέσιμοι στο http://www.musicportal.gr/music_press/?lang=el, αλλά και στο Μποζίνης (2018, σελ. 204)

⁶⁴ Όπως πχ. παραδοσιακή μουσική ή μουσική συγκεκριμένων ελληνικών τόπων, όπως ο Πόντος, η Κρήτη κ.α.

Αργυρίου «τότε εμπεδώσαμε πως η ηλεκτρονική μουσική – η μουσική των διανοουμένων έλεγαν κάποτε- είναι μια άλλη μουσική, φτιάχνεται με διαφορετικά υλικά, έχει διαφορετική αίσθηση του χρόνου, είναι διαφορετικό τριπ»⁶⁵ και ως αποτέλεσμα αυτής της συνειδητοποίησης διευρύνθηκε. Η ηλεκτρονική χορευτική μουσική που από το τέλος της δεκαετίας του 1980 «προετοιμάστηκε από τους φεστιβαλικούς που είχαν γνωρίσει τα rave πάρτι και διατηρούσαν επαφές με αυτό το ευρύ δίκτυο μέσω των ταξιδιών που έκαναν στο Λονδίνο, στην Ίμπιζα και στην Γκόα» (Κυριακόπουλος, 2013, σελ. 21) αλλά και στο Μάντσεστερ, εδραιώνεται. Η ηλεκτρονική πειραματική μουσική τέλος, παύει να αποτελεί αποκλειστικό προϊόν των ευρύτερων κύκλων των Ωδείων και των θεσμών που ήδη έχουμε συναντήσει και αρχίζει να παράγεται πλέον και από «νέους και ανήσυχους δημιουργούς με έντονη την αίσθηση του zeitgeist και του εφήμερου που αυτό συνεπάγεται» (Καραμπεάζης, 2014, σελ. 84).



Διάγραμμα 6: Ετήσια δισκογραφική παραγωγή ανά εταιρεία (1990-1999)

Ως προς το πρώτο χαρακτηριστικό της περιόδου, από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 είχαν εμφανιστεί σχήματα και δημιουργοί, που προσανατολιζόνταν περισσότερο προς

⁶⁵ Όπως αναφέρεται στο Ξάγας, Α. (2014), *Από την πτώση του τείχους στο νεοπλουτίστικο βλαχομπάροκ, Κωστοπουλισμό... Οι μουσικές «παρενέργειες» των κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων της δεκαετίας του '90*, στο «Η μουσική Βίβλος των '90s. Τάσεις – Κινήματα – Τραγούδια – Δίσκοι – Συναυλίες – Συνθήσεις», ειδική έκδοση του μουσικού περιοδικού SONIK, Μάρτιος – Απρίλιος. Αθήνα: Brainfood Εκδοτική ΕΠΕ

την punk και το new wave στηρίζοντας όμως τον ήχο τους σε ηλεκτρονικές βάσεις, τα οποία αυτήν την περίοδο περνούν αμιγώς στο χώρο της ηλεκτρονικής.

Σημαντικές για την προώθηση του ηλεκτρονικού ήχου – εγχώριου και μη- είναι οι δισκογραφικές Elfish (των Μάκη Φάρου και Γιάννη Παπαϊωάννου) και CAPP⁶⁶ (του Στέφανου Κουκουλομάτη). Η Elfish (1991 – 1996) ήταν η πρώτη Ελληνική ανεξάρτητη δισκογραφική εταιρεία που αφοσιώθηκε στην ηλεκτρονική μουσική, και έδωσε «βήμα» σε συγκροτήματα όπως In Trance 95, Raw, Spider's Web, ΗΛΙΟΣ, ενώ κυκλοφόρησε και τις πρώτες ουσιαστικά συλλογές (Random Relations Part 1 και Part 2, 1992), μια μουσική απεικόνιση της αναδύμενης αυτής μουσικής σκηνής. Η CAPP (1996 – σήμερα), με δηλωμένη έδρα της στο discogs το «Hotel Εξάρχειον» στην ομώνυμη πλατεία, προωθεί αντιστοίχως τους σκοτεινούς αυτούς εναλλακτικούς ηλεκτρονικούς ήχους με κυκλοφορίες των Crinalonga, The Narrator Mr Cricket, Decadence, Ding An Sich, Slow Motion, Alfa P. και του ίδιου του Κουκουλομάτη (Glaux Garland, Viridian Green, Γλαύκωψ κ.ά). Την ίδια περίοδο δημιουργείται και η Antifrost (Δημήτρης Καρυοφύλης, 1997 – σήμερα) που εξειδικεύεται προς την πιο πειραματική χρήση του ηλεκτρονικού ήχου αλλά σημαντικό ρόλο επίσης κατέχουν δισκογραφικές που στους καταλόγους τους, μαζί με το ελληνόφωνο ροκ και τα punk/new wave συγκροτήματα, συμπεριλαμβάνουν και κυκλοφορίες της ηλεκτρονικής, όπως οι Wipe Out! Records και F.M. Records. Η τελευταία μάλιστα εκδίδει από το 1993 τη δισκογραφία των Στέρεο Νόβα.

Οι Στέρεο Νόβα (Κωνσταντίνος Βήτα, Μιχάλης Δέλτα, Alfa P.) εμφανίστηκαν στη δισκογραφία το 1992 με τον ομότιτλο δίσκο και «έγιναν η (ηλεκτρονική) φωνή μιας γενιάς που φοβόταν τη μοναξιά στο κέντρο της μεγάλης πόλης και την ψηφιακή πραγματικότητα που ερχόταν ορμητικά για να τα κάνει όλα ίσιωμα» (Κύρκος, 2016, σελ. 27). Ο Coti K -σταθερός συνεργάτης και παραγωγός του συγκροτήματος- και ενώ ήταν ενεργός στο χώρο της μουσικής από τις αρχές της δεκαετίας του 1980- μας είπε χαρακτηριστικά ότι «ήταν η πρώτη φορά που ένιωθα ότι ήμουν παρών σε κάτι σημαντικό»⁶⁷, αποδίδοντας την σημασία πρωτίστως στον ελληνικό στίχο, καθώς «η πρωτοπορία των Στέρεο Νόβα έγκειται», σύμφωνα με τον ίδιο, «στο ότι πήρε ένα

⁶⁶ Αρχικά που δηλώνουν - Creepy Awesome Predacious Prelacy, Chariot Above Purple Paths, Contemporary Awesome Precious Projects, Contemporary Anticommercial Privat Piracy.

⁶⁷ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 28/07/2020.

μουσικό πράγμα που ήταν σύγχρονο πολύ -τότε έβγαινε όλο αυτό με τα breakbeats και όλα αυτά- και το έβαλε μέσα σε ένα πλαίσιο ελληνικότατο». ⁶⁸

Οι Στέρεο Νόβα είναι ένα πολύ μεγάλο κεφάλαιο της ελληνικής ηλεκτρονικής σκηνής, όπως και η Λένα Πλάτωνος, που είχε προηγηθεί από τη δεκαετία του 1980. Η σκηνή του 1990 (ION, Coti K, This Fluid, Μιχάλης Δέλτα, Κωνσταντίνος Βήτα κ.ά.) αποδίδει τα εύσημα στην πρωτοπόρο συνθέτρια με το άλμπουμ «Το Μίξερ της Λένας Πλάτωνος» (F.M. Records, 1997), σε ένα δίσκο που χαιρετίζεται ως «μια γόνιμη συνάντηση των ηλεκτρονικών πειραματισμών της περασμένης δεκαετίας με τους μετρονομικούς εθισμούς του παρόντος»⁶⁹. Στο σχόλιο αυτό εντοπίζεται ακριβώς και η τάση σύνδεσης του ηλεκτρονικού ήχου με την χορευτική του έκφραση και τον επαναλαμβανόμενο ρυθμό που είχε επικρατήσει.

Ως προς την αμιγώς χορευτική ηλεκτρονική μουσική, η δεκαετία αυτή είναι καθοριστική, καθώς σημειώνεται μια ραγδαία ανάπτυξη και η κοινότητα μοιάζει να οργανώνεται σε όλα τα επίπεδα. Όπως διαπιστώσαμε προηγουμένως, η εισαγωγή στην πραγματικότητα των πάρτι υπό τους ήχους της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής (techno, house, acid και των υποειδών τους) παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με την εξέλιξη της αντίστοιχης κοινότητας στις μεγάλες ευρωπαϊκές πόλεις όπως Λονδίνο, Μάντσεστερ, Βερολίνο. Ερχόμενοι σε επαφή με τον νέο ήχο και με τον νέο τρόπο διασκέδασης που είχε κυριεύσει το εξωτερικό, τρεις νέοι που είχαν ζήσει την εμπειρία της Ίμπιζα, της Νέας Υόρκης και του Βελγίου⁷⁰ αποφάσισαν να ανοίξουν ένα club, το Faz (Δεκέμβριος 1989 – 1993) στην πλατεία Μαβίλη, ακολουθώντας τα μουσικά και στιλιστικά πρότυπα της εποχής. Η Φώφη Τσεσμελή, που είναι ενεργό μέλος της χορευτικής σκηνής από το 1991 αναφέρει το Faz ως «σημείο αναφοράς [...] μία κοιτίδα της σκηνής στην παρούσα φάση που έβγαλε πολλά πράγματα εκ των υστέρων»⁷¹, καθώς απ' ενός βγήκαν από εκεί αρκετοί DJ's αλλά και ομάδες που διοργάνωναν πάρτι, όπως οι Magna, αφετέρου δε, όταν έκλεισε ο χώρος, οι ίδιοι άνθρωποι που εργαζόνταν εκεί ή που σύχναζαν ως θαμώνες, προχώρησαν στην δημιουργία άλλων μαγαζιών, αντίστοιχης λογικής και αισθητικής, όπως το G Point, το Babes in Toyland και το

⁶⁸ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 28/07/2020.

⁶⁹ «Το Μίξερ της Λένας Πλάτωνος – Κριτική». In.gr, 1 Οκτωβρίου 1997, Διαθέσιμο στο: <https://www.in.gr/1997/10/01/entertainment/to-mikser-tis-lenas-platwnos-kritiki/>. Προσπελάστηκε τελευταία στις 25/8/2020.

⁷⁰ Πρόκειται για τους Πέτρο “Floorfiller” Κοζάκο, Αντώνιο Μάρκο και Γιώργο Νάστο.

⁷¹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 26/03/2020.

θρυλικό Cavo Paradiso της Μυκόνου. Ταυτόχρονα, τα είδη της χορευτικής μουσικής εξειδικεύονται, και αναπτύσσονται σταδιακά οι επιμέρους σκηνές εντός της κοινότητας, ακολουθώντας το ίδιο πρότυπο με το εξωτερικό καθώς «ήταν εστιασμένες στα πρόσωπα που τις εισήγαγαν όπως και στις ομάδες που διοργάνωναν τα δρώμενα και προσκαλούσαν μουσικούς παραγωγούς και DJ για να παίζουν σε αυτά» (Κυριακόπουλος, 2013, σελ. 13). Τη δεκαετία αυτή, εδραιώνεται και αναγνωρίζεται στην Ελλάδα ο κεντρικός ρόλος του DJ ως ενορχηστρωτή – καθοδηγητή της κοινής εμπειρίας που βιώνουν συλλογικά οι μετέχοντες σε ένα τέτοιο δρώμενο, ένα είδος «καλλιτεχνών στην κατασκευή της μουσικής εμπειρίας» (Thornton, 1995, σελ. 105). Στα μέσα της δεκαετίας του '90 εμφανίζονται οι πρώτοι εγχώριοι σταρ-DJ και η σκηνή αποκτά, εκτός από τα στέκια της, τη δική της δημοσιογραφική ανταπόκριση, με τα περιοδικά Lemon και Freeze. Στην προσπάθεια διάδοσης της rave κουλτούρας, τα περιοδικά εκτός από μουσικά άρθρα, συνεντεύξεις DJ και δισκοκριτικές, φιλοξενούν φωτογραφίες από πάρτι της εποχής και εκδίδουν μαζί με τα τεύχη και CD συλλογών, με Έλληνες και ξένους καλλιτέχνες από τα διάφορα υποείδη της χορευτικής μουσικής. Επιπλέον, η κοινότητα αποκτά και τον δικό της ραδιοφωνικό σταθμό, τον Life FM (1993 – 1997), που εκπέμπει από ένα studio στο Αιγάλεω, καλύπτοντας το κενό που υπάρχει στη ραδιοφωνική αγορά. Όπως σημειώνει ο Μένεγος (2016, σελ. 53 – 54), οι δημιουργοί του, ήταν θιασώτες της ηλεκτρονικής χορευτικής και της rave κουλτούρας, με προϋπηρεσία ως ραδιοπειρατές τη δεκαετία του 1980, και ο σκοπός τους δεν ήταν η εμπορική εκμετάλλευση αλλά μάλλον η δημιουργία ενός φανταστικού τόπου συνάντησης της κοινότητας.

Η δημοφιλία του σταθμού αποτυπώνεται στις έρευνες ακροαματικότητας της Focus Bari, (Μένεγος, σελ. 54) καθώς στις προτιμήσεις του νεανικού κοινού -13-17 και 18-24- εμφανίζεται σταθερά δεύτερος, συχνά όμως ακόμα και πάνω από τον ΚΛΙΚ FM, σταθμός που πρότασσε -όπως και το περιοδικό ΚΛΙΚ- το lifestyle. Τελικά ο σταθμός έφτασε να απασχολεί 28 άτομα -όπως αναφέρει ο Δημήτρης Λαζαρίδης στον Μένεγο (2016, σελ. 55), ένας από τους ιδρυτές τους σταθμού αλλά και εκδότης των περιοδικών Lemon και Freeze- καθώς τον άκουγαν 40.000 άτομα την εβδομάδα. Η υψηλή δημοτικότητα του σταθμού, σε συνδυασμό με τη σταδιακή αφομοίωση της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής από τον κυρίαρχο και εμπορικό λόγο, έφερε συνεχιστές -όταν έκλεισε ο σταθμός το 1997 τη θέση του πήρε ουσιαστικά ο NRG- και μιμητές, καθώς στα ραδιόφωνα αλλά και τους τηλεοπτικούς δέκτες, καθιερώνονται οι

μεταμεσονύχτιες dance ζώνες, όπως στο Mad TV⁷² που ξεκίνησε τη λειτουργία του το 1996.

Παράλληλα με τα νυχτερινά μαγαζιά, από τα τέλη της προηγούμενης δεκαετίας στην πραγματικότητα, είχε ξεκινήσει στην Αθήνα -αλλά και σε άλλα μέρη της Ελλάδας- η διοργάνωση πάρτι ακολουθώντας τις αρχές του «κινήματος των ελεύθερων πάρτι»⁷³ που συναντήσαμε ήδη στο εξωτερικό. Χαρακτηριστικά στοιχεία τους είναι η χωρίς αντίτιμο είσοδος και οι μειωμένες τιμές των ποτών, οι εναλλακτικοί και προφορικοί τρόποι διάδοσης και οι αυτοσχέδιοι χώροι που τα φιλοξενούν, ανοιχτοί ή κλειστοί. Σύμφωνα με τον Κυριακόπουλο:

Η εξεύρεση μυστικών χώρων που θα προστατεύουν τη διοργάνωση από ξένα και αδιάκριτα βλέμματα, η επικοινωνία μεταξύ των ενδιαφερόμενων με flyers, σχεδιαγράμματα, τηλεφωνικές συνδιαλέξεις ή ραδιοφωνικές εκπομπές, οι επιχειρήσεις των αστυνομικών αρχών για τον εντοπισμό των, ολοένα και πιο συχνά, επαναλαμβανόμενων μαζικών αυτών «rave» συναθροίσεων και για την έρευνα πάνω στην κυκλοφορία ναρκωτικών ουσιών, υπήρξαν συστατικές διαστάσεις της σκηνής (2013, σελ. 23).

Την περίοδο αυτή ξεχωρίζουν τα Jungle πάρτι του Χρήστου Καλοπήτα -που από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 συμπλέουν με τους ηλεκτρονικούς χορευτικούς ήχους και γίνονται κινητά (διοργανώνονται μάλιστα σε όλο το πλάτος της Αθήνας, από την Αίγλη Ζαπτείου έως το “Αμφιθέατρο” στην παραλιακή)⁷⁴, τα ελεύθερα πάρτι που διοργανώνει από το 1990 η ομάδα “Κενό Δίκτυο” (έως το 1997 γνωστή με την ονομασία “Ομάδα Στον Τρόμο του Κενού”)⁷⁵, με σημαντικότερη τη διοργάνωση του Indie Free Festival (Πεδίον του Άρεως, Λόφος του Στρέφη) που σύμφωνα με τον συνδιοργανωτή του, Γιάννη Ραουζαίο, νοείται «ως ένα κομμάτι μιας συλλογικής στρατηγικής επέμβασης και στην πόλη και στις δομές της κοινωνίας του ελέγχου» (στο Παππά, 2015), και τα open air πάρτι που διοργανώνονται στη “Φάρμα” στα Οινόφυτα (1993 – 1996) και «στις παρυφές μιας εγκαταλελειμμένης στάνης» (Τζιρίτας, 2016) στη Βαρυμπόμπη. Η

⁷² <https://mad.tv/mad-tv-greece/>

⁷³ Βλ. ενδεικτικά: Reynolds, S. (1998), *Generation ecstasy -into the world of techno and rave culture*. Routledge: New York, Thornton S. (1995), *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Polity Press: Cambridge

⁷⁴ Βλ. ενδεικτικά: Συμβουλίδης, Χ. (2016), *Τα κινητά πάρτι του Χρήστου Καλοπήτα. Στο Μισός αιώνας ηλεκτρονική μουσική στην Ελλάδα, 1958 – 2016. Τα κύρια πρόσωπα. Τα βασικότερα γεγονότα. Τα πιο συζητημένα φεστιβάλ. Οι σημαντικότεροι χώροι*, (σ. 22 - 23). Ειδική έκδοση του περιοδικού SONIK by avopolis. Αθήνα: Brainfood Εκδοτική ΕΠΕ, Κοκκίνη, Μ. (2009), *Το μακρύ ταξίδι του Χρήστου Καλοπήτα στη ζούγκλα της αθηναϊκής νύχτας* – Lifo.gr

⁷⁵ Βλ. ενδεικτικά: Καρδερίνης, Κ. (20/10/2015), *Τάσος Σαγρής, “Ψύχωση!”*, *Horror Vacui, Τρόμος του Κενού!* Mic.gr, και τον ιστότοπο <https://voidnetwork.gr/>

αίσθηση της περιόδου αυτής είναι τελικά ότι η «Αθήνα ζει τις χρυσές εποχές του κλάμπινγκ» (Τσεσμελή, 2019) και ένα τμήμα της κοινωνίας, διασκεδάζει εκστατικά μέχρι τελικής πτώσεως, είτε στα νόμιμα νυχτερινά μαγαζιά είτε στα παράνομα rave δρώμενα.

«Η λογική αυτή της παραβατικότητας τελείωσε όταν αυτό το πράγμα έγινε big, όταν η χορευτική μουσική και η ηλεκτρονική μουσική έγινε mainstream», αναφέρει χαρακτηριστικά η Τσεσμελή⁷⁶, ενώ σύμφωνα με τον Κυριακόπουλο (2013, σελ. 23) «το raving γίνεται αντικείμενο διεκδίκησης και προσαρμογής στο πεδίο της αστικής κοινωνικότητας». Το 1997, η δημόσια σφαίρα κατακλύζεται από μια στερεοτυπική απεικόνιση της σκηνής που την εξίσωνε αφενός με την κατανάλωση ναρκωτικών, με κυρίαρχο το Ecstasy, και την βίαιη συμπεριφορά⁷⁷. Στην κοινή γνώμη δημιουργείται «ηθικός πανικός»⁷⁸ που είχε ως αποτέλεσμα την «εφαρμογή ενός ευρέος πλέγματος χαρτογράφησης και εποπτείας της rave διασκέδασης που θα άλλαζε τις υφιστάμενες σχέσεις» (Κυριακόπουλος, 2013, σελ. 24).

Η υπερθεμάτιση -ακόμα και με αρνητικούς όρους- αφενός οδήγησε στο κλείσιμο πολλών μαγαζιών και στη διάλυση κάποιων ομάδων διοργάνωσης πάρτι και αφετέρου έφερε μια άλλη ορατότητα σε αυτήν την κουλτούρα και τελικά λειτούργησε προωθητικά: η νέα αυτή μόδα βγήκε από τα όρια της (υπο)κοινωνίας και η εικόνα της ευφορικής διασκέδασης διαδόθηκε από τους τηλεοπτικούς δείκτες σε όλη τη χώρα, μέσα από τα κεντρικά δελτία ειδήσεων και τους πηχουαίους τίτλους στα περιοδικά. Η έννοια του rave, σταδιακά επανακαθορίστηκε και έπαψε να ταυτίζεται με την παρεκκλίνουσα συμπεριφορά, καθώς έγινε φανερό η δυνατότητα κέρδους. «Αυτή η παραβατικότητα έφυγε αλλά υπάρχει πάντα το ζήτημα των ναρκωτικών που συνδέεται με αυτήν τη σκηνή, για μένα λανθασμένα γιατί ουσιαστικά η κάθε μουσική έχει τα δικά της ναρκωτικά», δηλώνει χαρακτηριστικά η Τσεσμελή⁷⁹. Με το πέρασμα της

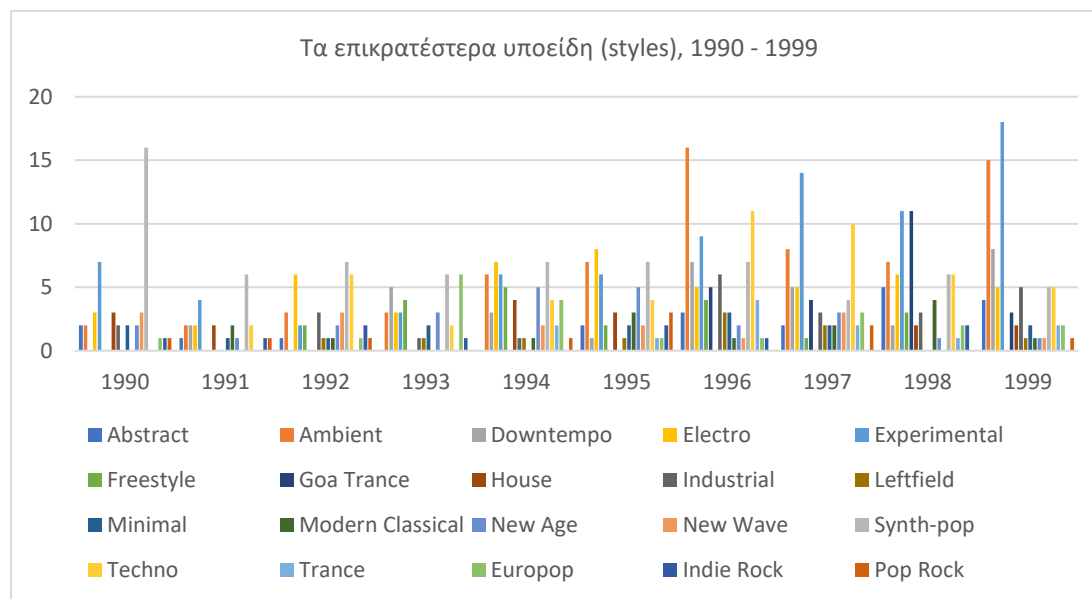
⁷⁶ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 26/03/2020

⁷⁷ Η στερεοτυπική αναπαράσταση από τα ΜΜΕ διαφαίνεται γλαφυρά στα αποσπάσματα δελτίων ειδήσεων της εποχής στη σειρά βίντεο που φέρουν τον τίτλο “Greek Rave History – the end of an era” (βλ. ενδεικτικά: <https://www.youtube.com/watch?v=K4xuSiwAZ-A>) αλλά και στο δημοσιογραφικό ντοκιμαντέρ του Αργύρη Ντινόπουλου, *Ρέιβερς. Τα “κακά παιδιά” ξανάρχονται* (1995, Αθήνα: ANT1), διαθέσιμο στο: https://www.youtube.com/watch?v=eOg_3TMbqSU

⁷⁸ Η Χ. Ζαραφώνιτου (2015, σελ. 141) ορίζει τον ηθικό πανικό ως «δυσανάλογη και εχθρική κοινωνική αντίδραση απέναντι σε μια κατάσταση, πρόσωπο ή ομάδα που ορίζεται ως μια απειλή στις κοινωνικές αξίες, εμπλέκει στερεοτυπικές αναπαραστάσεις των ΜΜΕ και οδηγεί σε απαιτήσεις για περισσότερο κοινωνικό έλεγχο, ενώ δημιουργεί ένα σπιράλ αντιδράσεων».

⁷⁹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 26/03/2020

ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής -ως ήχο και ως τρόπο διασκέδασης- στο πολιτισμικά κυρίαρχο πεδίο, επήλθε ουσιαστικά η νομιμοποίησή της.



Διάγραμμα 7: Τα επικρατέστερα υποείδη (styles) (1990-1999)

Οι πρακτικές της ηλεκτρονικής μουσικής αυτήν την περίοδο μοιάζει να κυριαρχούνται από τις χορευτικές της εκφάνσεις. Σημαντικές αλλαγές σημειώνονται όμως και στο πεδίο της πειραματικής, με την ερώτηση «τί είναι τελικά η μουσική;», να ανοίγεται και σε κοινωνικούς δρώντες με άλλα κοινωνικά χαρακτηριστικά, καθώς ορισμένοι καλλιτέχνες την δεκαετία αυτήν, αρχίζουν να προωθούν και να υπερασπίζονται τη διαφορετικότητα του είδους της μουσικής τους.

Σε μια «...εποχή τεχνολογικής επανάστασης στον τομέα των επικοινωνιών...[που] χαρακτηρίζεται από μια τριπλή υπερβολή που επηρεάζει το χρόνο, το χώρο και τις κοινωνικές σχέσεις: η ιστορία επιταχύνεται, ο πλανήτης συρρικνώνεται, τα πεπρωμένα εξατομικεύονται...ο ίδιος ο κόσμος διαφοροποιείται και πολλαπλασιάζεται» (Marc Augé, 1999, στο Λώτης, 2010, σελ. 9). Ο πολλαπλασιασμός αυτός, σε συνδυασμό με την εξοικείωση με τους καινοτόμους τρόπους της μουσικής, αλλά και με τις κοινωνικο-πολιτικές εξελίξεις της περιόδου, οδηγούν σε έναν γόνιμο πολλαπλασιασμό του ηχητικού πειράματος αλλά και στην αυτονόμηση από τους θεσμούς που έχουμε συναντήσει έως τώρα. Οι καλλιτέχνες δημιουργούν ανεξάρτητα, εναλλακτικά δίκτυα παραγωγής και πρόσληψης της μουσικής, επιδιώκοντας πιθανώς έναν διαφορετικό διάλογο ανάμεσα στη σύγχρονη πειραματική μουσική και το αισθητικό, κοινωνικό και πολιτικό της προσανατολισμό ή/και με τη σχέση της με την καθημερινότητα.

Την περίοδο αυτή, δημιουργούνται όλο και περισσότερα είδη που έχουν τις βάσεις τους όμως στην πειραματική μουσική και την *avant-garde*. Σημειώνεται μια «κατάρρευση» διαφορετικών αισθητικών κατηγοριών, η οποία, όπως επισημαίνει η Stefanou (2019, σελ. 262), «...περιλάμβανε επίσης μια σημαντική γεφύρωση ιδεολογιών και πρακτικών που είχαν προηγουμένως εκφραστεί ως ξεχωριστές, ακόμα και αντίθετες οντότητες». Καλλιτέχνες με διαφορετική μουσική αφετηρία και στιλ, έχουν ως κοινό σημείο το ενδιαφέρον τους για λιγότερο καθιερωμένα μουσικά ιδιώματα καθώς και το ενδιαφέρον τους να πειραματιστούν με τις διάφορες μορφές θορύβου και να παρουσιάσουν αυτούς τους πειραματισμούς με μη συμβατικούς τρόπους (Stefanou, 2019, σελ. 262 – 263).

Αυτή η τάση προς τη μη συμβατική πρόσληψη αντικατοπτρίζεται και σε ακόμα μία μεγάλη διαφορά που σημειώνεται αυτήν την περίοδο. Υπάρχει μια μετατόπιση στον τόπο αλλά και στον χρόνο επιτέλεσης της μουσικής: από τις απογευματινές συναυλίες σε Ωδεία ή σε πιο επίσημες αίθουσες συναυλιών σε βραδινούς εναλλακτικούς τρόπους ακρόασης σε χώρους συνδεδεμένους με τη βραδινή έξοδο και τη διασκέδαση ή/και σε αίθουσες τέχνης.

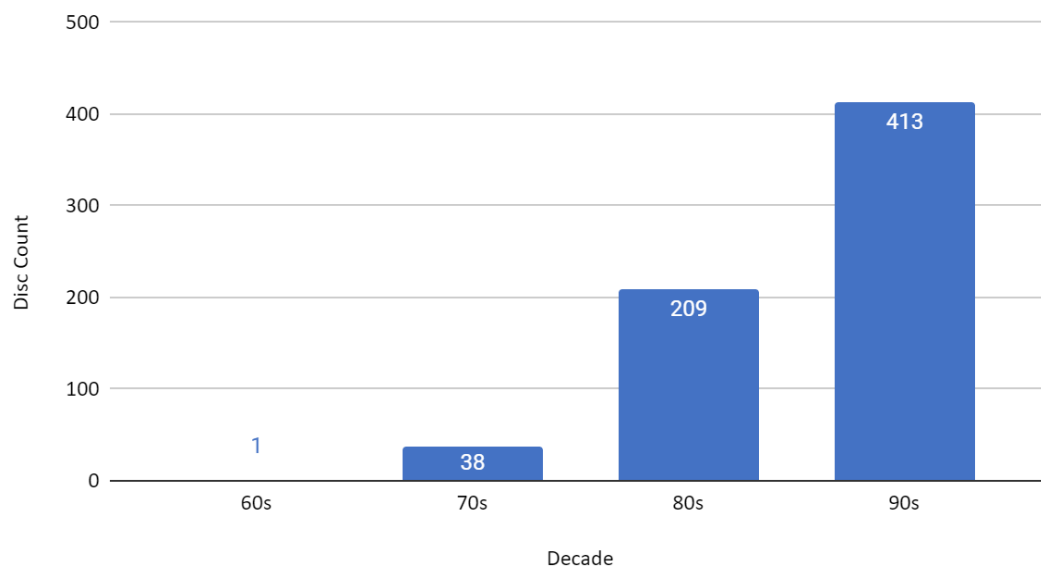
Όπως αποτυπώνεται μέσα από τη δισκογραφία του κόσμου της ηλεκτρονικής μουσικής, αναπτύσσεται μία κοινότητα δρώντων με μάλλον πυκνές και στενές μεταξύ τους σχέσεις, καθώς δημιουργούν μεταξύ τους διαφορετικά μουσικά σχήματα, παίζουν μαζί σε συναυλίες, κυκλοφορούν κοινούς δίσκους αλλά και εκπροσωπούνται από τις ίδιες δισκογραφικές εταιρείες. Ο Coti K, είναι σίγουρα ένας από τους κεντρικούς κόμβους της αναπτυσσόμενης αυτής σκηνής, καθώς ως μουσικός παραγωγός αλλά και ως ηχολήπτης, συνεργάζεται με τους περισσότερους. Ο Γιάννης Παπαϊωάννου -με τα συγκροτήματα Spider's Web και Raw αλλά και με τις προσωπικές του δημιουργίες που υπογράφει με το ψευδώνυμο ION, αντιμετωπίζει επίσης τον ηλεκτρονικό ήχο ως απαραίτητο και δομικό στοιχείο και όχι ως πάρεργο. Ομοίως, ο Νίκος Βελιώτης και ο Άλεξ Μαχαίρας με το συγκρότημα In Trance 95, αλλά και ο Πίος (ή ΗΛΙΟΣ, Δημήτρης Καρυοφύλλης), αποτελούν ουσιαστικά έναν πυρήνα που παρουσιάζει τελικά μια ηλεκτρονική παραγωγή που, σύμφωνα με τον Καραμπεάζη (2014, σελ.84) «συνδυάζει τον πειραματισμό με τη συνθετική ουσία».

Παράλληλα, οι φορείς που δημιουργήθηκαν τις δύο πρώτες περιόδους συνεχίζουν τη δράση τους ενώ αναπτύσσονται ακόμα πιο στενές σχέσεις με το εξωτερικό, καθώς η πολιτισμική απόσταση μεταξύ των χωρών μειώνεται ακόμα περισσότερο λόγω και των

νέων τεχνολογιών. Η καινούργια γενιά συνθετών παρακολουθεί -ακόμα πιο- στενά τις πειραματικές εξελίξεις και κατευθύνσεις καθώς «...πορεύεται δίπλα σε μια διεθνοποιημένη και ταυτόχρονα πολυπολιτισμική σκηνή...» (Πουλάκης, 2007, σελ. 474), προσπαθώντας να διατηρήσει ταυτόχρονα τη δική της οπτική. Επιπλέον, στους κρατικούς φορείς – που πλέον έχουν προστεθεί όπως είδαμε και τα αντίστοιχα Τμήματα Μουσικών Σπουδών⁸⁰ – η ηλεκτροακουστική μουσική εντάσσεται ως γνωστικό αντικείμενο στις πτυχιακές και μεταπτυχιακές σπουδές, με την ταυτόχρονη ίδρυση ερευνητικών κέντρων και εργαστηρίων και τη διοργάνωση διεθνών συνεδρίων. Το ενδιαφέρον στρέφεται σταδιακά και προς άλλες κατευθύνσεις, όπως η Ακουστική Οικολογία και η sound art, ενώ επιδιώκεται ο σχηματισμός των ανάλογων πλατφόρμων (φυσικών και ψηφιακών χώρων συνάντησης) για την προβολή, την προώθηση και την εξέλιξη των μουσικών προτάσεων που εμπεριέχουν.

Την περίοδο αυτή, η ηλεκτρονική μουσική, μετρώντας ήδη 30 χρόνια παρουσίας στην Ελλάδα, μοιάζει να βρίσκει τα σταθερά της πατήματα.

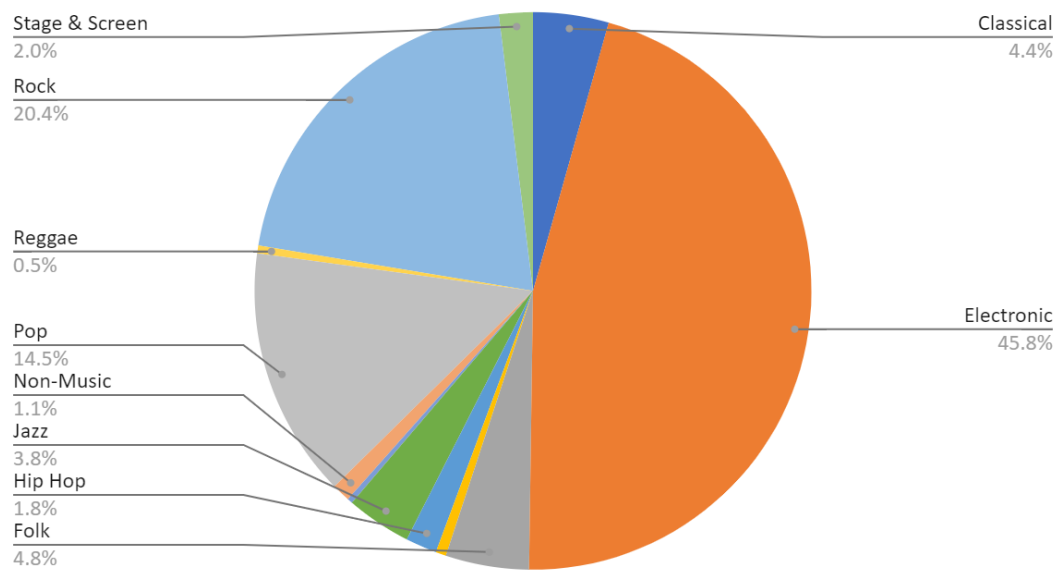
Disc Count vs. Decade



Διάγραμμα 8: Συνολική δισκογραφική παραγωγή ανά δεκαετία ('60s, '70s, '80s, '90s)

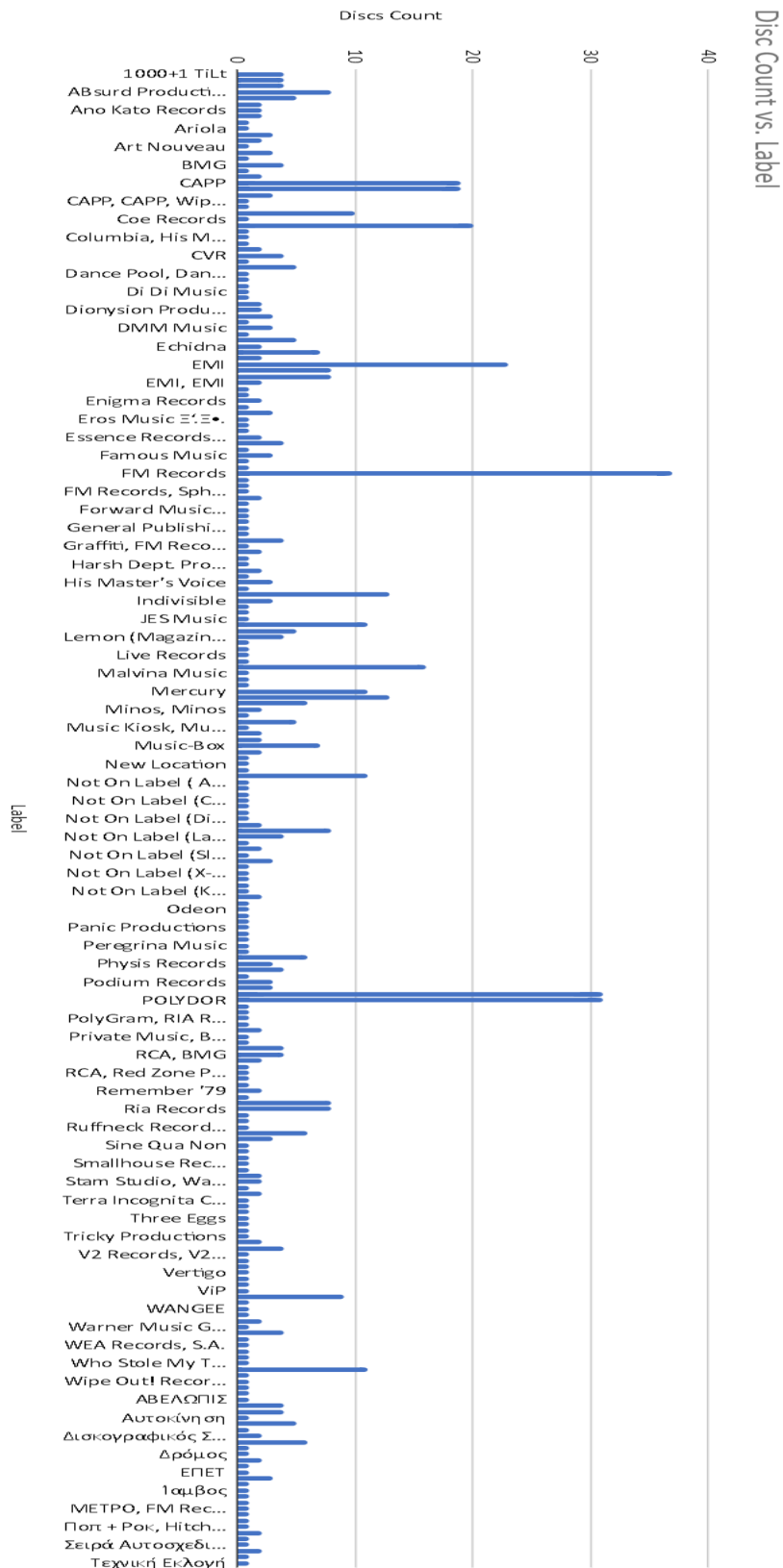
⁸⁰ Το 1992 ξεκίνησε τη λειτουργία του το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ιονίου Πανεπιστημίου που οργανώθηκε από τον συνθέτη Μιχάλη Αδάμη ενώ το 1996 «εφαρμόστηκε το πρώτο ολοκληρωμένο πανεπιστημιακό πρόγραμμα σπουδών Ηλεκτρονικής Μουσικής στην Ελλάδα» (Μνιέστρης, Λώτης, Φραγκίσκος, 2019, σελ. 114), με πλούσια συνεδριακή και καλλιτεχνική δραστηριότητα.

Discs Count per Genre



Διάγραμμα 9: Τα μουσικά είδη (genres) με τα οποία συνομιλεί η ηλεκτρονική μουσική (1968-1999)

Σημείωση: Για την εξαγωγή του διαγράμματος, υπολογίστηκε το δεύτερο επίπεδο περιγραφής του είδους (genre), με τη σειρά που εμφανίζεται σε κάθε επιμέρους καταχώρηση στη βάση δεδομένων discogs. Όπου δεν υπήρχε δεύτερο επίπεδο, και για να έχουμε τη συνολική εικόνα του δείγματος, τοποθετήθηκε ο προσδιορισμός του πρώτου επιπέδου, δηλ Electronic.



Διάγραμμα 10: Η συνολική δισκογραφική παραγωγή ανά εταιρεία (1968-1999)

2000 – 2009: η ηλεκτρονική μουσική κατά την περίοδο της ευφορίας και της τρομοκρατίας⁸¹

Την πρώτη δεκαετία της νέας χιλιετίας, με την ραγδαία ανάπτυξη στον τομέα της τεχνολογίας και την καθολική της επικράτηση σε όλες τις όψεις της καθημερινότητας, οι αποστάσεις εντός του *παγκόσμιου χωριού* μικραίνουν ακόμα περισσότερο και η έννοια της παγκοσμιοποίησης -ως οικονομικό, πολιτικό και πολιτιστικό φαινόμενο- επικρατεί πλήρως, ευνοώντας την ίδια στιγμή, όσο οξύμωρο και αν φαίνεται, την άνοδο του εθνικισμού και το μαζικό κίνημα κατά της παγκοσμιοποίησης⁸², όπως ονομάστηκε. Παράλληλα, στη διεθνή σκηνή εμφανίστηκαν δύο νέοι παράγοντες που καθορίζουν τις εξελίξεις έως και σήμερα, αφενός η σταθερή άνοδος της Κίνας -και ως ένα βαθμό και των Ινδιών- στο παγκόσμιο οικονομικό και πολιτικό πεδίο και αφετέρου ο *πόλεμος κατά της τρομοκρατίας*, που τύλιξε τον κόσμο «στη δίνη μιας πολεμικής αντιπαράθεσης» (Λιάκος, 2008) και ενός υποδόριου θρησκευτικού προσανατολισμού. Ένα διαρκώς αυξανόμενο κύμα συντηρητισμού, ξενοφοβίας και «τρομο-υστερίας» κυριεύσε τη Δύση, οι διαδικασίες ελέγχου και επιτήρησης εντάθηκαν, ενώ πρωτοφανής ήταν και η κατάλυση κεκτημένων ατομικών ελευθεριών και δικαιωμάτων. Σε οικονομικό επίπεδο, το καλοκαίρι του 2007 ξέσπασε στις Η.Π.Α. μια πρωτοφανής χρηματοοικονομική κρίση στην αγορά στεγαστικών δανείων η οποία μετατράπηκε σε κρίση του παγκόσμιου χρηματοπιστωτικού συστήματος και οδήγησε επιπλέον στην βαθιά κοινωνική και αξιακή κρίση που βιώνουμε έως και σήμερα.

Στην Ελλάδα, παρά το χρηματοοικονομικό σκάνδαλο του 1999 διατηρήθηκαν οι αναπτυξιακές πολιτικές που είχαν τεθεί ως προϋπόθεση για την ένταξη στην ΟΝΕ, και με άξονα τη διεξαγωγή των Ολυμπιακών Αγώνων του 2004, δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στον τομέα των υποδομών, ενώ το 2002 άνοιξε ένα νέο κεφάλαιο στην ελληνική οικονομία και κοινωνία καθώς πέρασε στην *εποχή του Ευρώ*. Στο πεδίο της πολιτικής, την περίοδο αυτή διενεργούνται τέσσερις βουλευτικές εκλογές⁸³ και η άσκηση της

⁸¹ Στην παρούσα εργασία, χρησιμοποιείται ο όρος με την τρέχουσα και ευρύχωρη σημασία που απέκτησε κατά το διάστημα που εξετάζουμε.

⁸² Η εμφάνιση του κινήματος τοποθετείται στη Σύνοδο του Παγκόσμιου Οργανισμού Εμπορίου (ΠΟΕ) το 1999 (Σιάτλ, Η.Π.Α.), με τις κινητοποιήσεις που έμειναν γνωστές ως «Μάχη του Σιάτλ» και χαρακτηρίστηκαν από την κατασταλτική βία με την οποία αντιμετωπίστηκαν.

⁸³ Για τον κατάλογο των ελληνικών βουλευτικών εκλογών, βλ. https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%9A%CE%B1%CF%84%CE%B7%CE%B3%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1:%CE%95%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%BD%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82_%CE%B2%CE%BF%CF%85%CE%BB%CE%B5%CF%85%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82_%CE%B5%CE%BA%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%AD%CF%82 [προσπελάστηκε τελευταία στις 2/09/2020]

κυβερνητικής εξουσίας εναλλάσσεται ανάμεσα στο ΠΑ.ΣΟ.Κ. (επικράτησε το 2000 και το 2009) και τη Νέα Δημοκρατία (επικράτησε το 2004 και το 2007). Η κομματική πόλωση μεταξύ των δύο κυρίαρχων έως τότε κομμάτων ήταν στο ζενίθ της, με κατηγορίες περί διαπλοκής και διαφθοράς να εκτοξεύονται προς και από όλες τις κατευθύνσεις, ενώ στις εκλογές του 2007 μπήκε στη Βουλή το ακροδεξιό κόμμα Λαϊκός Ορθόδοξος Συναγερμός (ΛΑ.Ο.Σ.). Παρά το τεταμένο κλίμα ανάμεσα τους, τα δύο κόμματα στην πραγματικότητα προωθούσαν κοινές πολιτικές συγκλίνοντας με τις ευρωπαϊκές επιταγές, γεγονός που ενίσχυσε την Άκρα Δεξιά, που εκμεταλλευόταν επιπλέον την εντεινόμενη ξενοφοβία απέναντι στους μετανάστες που εισέρρεαν στην Ελλάδα από μουσουλμανικές και αφρικανικές χώρες. Σύμφωνα με τη Γεωργιάδου

το ζήτημα της ονομασίας της Πρώην Γιουγκοσλαβικής Δημοκρατίας της Μακεδονίας (FYROM), η σύγκρουση κυβέρνησης (ΠΑΣΟΚ) και ορθόδοξης Εκκλησίας για το θέμα της αναγραφής του θρησκευμένου στις αστυνομικές ταυτότητες και η ένταξη της Ελλάδας στην ΟΝΕ με την οποία «κλείδωσε» ο ευρωπαϊκός προσανατολισμός της χώρας, ήταν ζητήματα που διέγειραν τα εθνικιστικά αντανάκλαστα των εκλογών (2019, σελ.3).

Το 2004, οι κοινωνικές αυτές συγκρούσεις μπήκαν προσωρινά στο περιθώριο καθώς επικράτησε ένα κλίμα εθνικής ευδαιμονίας και ομοψυχίας στο πλαίσιο της διεξαγωγής των Ολυμπιακών Αγώνων, του *θριάμβου*⁸⁴ της Ελληνικής Ομάδας Ποδοσφαίρου με την κατάκτηση του Ευρωπαϊκού πρωταθλήματος ποδοσφαίρου και της κατάκτησης της 3^{ης} θέσης στο διαγωνισμό της Eurovision από τον *εθνικό* ποπ-σταρ, Σάκη Ρουβά.

Το 2008, σε ένα διαρκώς εντεινόμενο κλίμα κοινωνικής δυσφορίας για την μετατροπή της δραχμής σε ευρώ, με αφορμή τη δολοφονία του Αλέξανδρου Γρηγορόπουλου ξέσπασαν σε όλη τη χώρα εκτεταμένα επεισόδια και συγκρούσεις που, σύμφωνα με τον Σκαρπέλο (2019, σελ. 187) «ανέδειξαν πως είχε πλέον ολοκληρωθεί το χάσμα ανάμεσα στην πολιτική τάξη και την κοινωνία». Το 2009 ‘ανακοινώθηκε’ και επισήμως η έλευση της οικονομικής κρίσης -που ήταν σε εξέλιξη διεθνώς από το 2007- καθώς αποκαλύφθηκε η πλήρης εικόνα των κρατικών οικονομιών, και η χώρα βυθίστηκε σε μια μακρά περίοδο ύφεσης.

Στο πολιτισμικό πεδίο, η επίσημη πολιτική εξακολουθεί να προσανατολίζεται προς την προστασία και την ανάδειξη της πολιτιστικής κληρονομιάς και όχι προς τον σύγχρονο πολιτισμό, καθώς ο τελευταίος δεν έγινε αντιληπτός «ως καθημερινή λειτουργία που συντελείται στα κύτταρα της κοινωνίας» (Ζορμπά, 2016, σελ. 374) και η πολιτιστική

⁸⁴ Βλ. ενδεικτικά: <https://www.cnn.gr/tag/o-thriamvos-sto-euro-2004>

πολιτική τελικά «άφηνε εκτός ατζέντας κοινωνικοπολιτισμικά ζητήματα όπως η ελεύθερη έκφραση και η παροχή ευκαιριών σε μη προνομιούχες ομάδες, η πολυπολιτισμική διάσταση της κοινωνίας, η μείωση των ανισοτήτων» (ό.π., σελ. 376).

Στον κόσμο της μουσικής την περίοδο αυτή συντελούνται κομβικές αλλαγές που σχετίζονται πρωτίστως με τις εξελίξεις στον τομέα της τεχνολογίας και την ολοένα αυξανόμενη ψηφιακότητα, αλλαγές που αλλάζουν την δομή αυτού του κόσμου, καθώς ανατρέπονται οι *συμβάσεις* (Becker, 1982, σελ. 29) που ίσχυαν έως τώρα, ταυτοχρόνως πληθαίνουν οι *πόροι* (Becker, 1982, σελ. 69) και τελικά δημιουργούνται νέες ευκαιρίες αλλά και περιορισμοί στους εμπλεκόμενους δρώντες. Ο ηλεκτρονικός υπολογιστής, που έγινε πιο οικονομικός και συνεπώς πιο προσιτός, σε συνδυασμό με τις δυναμικές εξελίξεις στον παγκόσμιο ιστό, ανέτρεψαν τα δεδομένα της μουσικής αλλά και της βιομηχανίας της, καθώς η μουσική πληροφορία -που αποθηκευόταν στη συμπιεσμένη μορφή του mp3 από τα μέσα της δεκαετίας του 1990- άρχισε να συσσωρεύεται και να διαμοιράζεται, παράνομα και εύκολα, παγκόσμια. Την περίοδο δηλαδή αυτή, συντελείται ουσιαστικά η αποϋλοποίηση της μουσικής, καθώς απομακρύνεται από τον χειροπιαστό φορέα της, τον δίσκο βινυλίου δηλαδή ή το CD, και ταυτοχρόνως η διάδοση και η διακίνησή της έχει πλέον τη δυνατότητα να είναι παγκόσμια, με το πάτημα ενός κουμπιού ή με μια αναζήτηση στον παγκόσμιο ιστό. Ταυτοχρόνως, εξελίχθηκαν και διαδόθηκαν τα λογισμικά «που χρησιμοποιούνται στην ηχογράφηση, στη σύνθεση, στα διάφορα στάδια ηχητικής επεξεργασίας και στην αναπαραγωγή της μουσικής» (Λώτης, 2010, σελ. 15), απλοποιώντας σχετικά τη διαδικασία παραγωγής της μουσικής, και ειδικά της ηλεκτρονικής που μας ενδιαφέρει εδώ. Όπως σημειώνουν οι Bottero & Crossley, «οι πόροι διαχέονται [στον κόσμο της τέχνης] μέσω των δικτύων των οποίων τα όρια ορίζουν (τα δίκτυα σταματούν εκεί που σταματά η ανταλλαγή των σχετικών πόρων)» (2011, σελ. 104), και πλέον τα όρια αυτά διευρύνονται σημαντικά. Επιπλέον, τα νέα ψηφιακά μέσα άνοιξαν το πεδίο της προσβασιμότητας στην παραγωγή και τη διανομή της μουσικής, απελευθερώνοντας μεν τους δημιουργούς από την κρίση, την κριτική και τους οικονομικούς όρους της βιομηχανίας, αλλά μεταφέροντας ταυτοχρόνως στους ώμους τους το εύρος όλων των απαραίτητων εργασιών και το συνολικό βάρος των ευθυνών. Την εποχή της ψηφιακής -ουσιαστικά- μουσικής

ο μουσικός δρα ενοποιητικά / παρατακτικά (hyphenated musician), αφού μπορεί να λειτουργεί ως συνθέτης – τραγουδιστής – τραγουδοποιός – παραγωγός – μηχανικός – εκτελεστής – σχεδιαστής – καταναλωτής του ήχου [...] η μουσική

βιομηχανία δεν μπορεί να λειτουργεί πλέον, όπως λέει ο Frith (2000: 388), ως ο ορθολογικός σταθεροποιητής του μη-ορθολογικού ταλέντου των δημιουργών και του επίσης μη-ορθολογικού γούστου των καταναλωτών. Αντί να εγκαλεί, με τους όρους του Levy (199: 85), σε ένα «δίκαιο εδάφους» κλειστών προϊόντων, προσδιορισμένων από την ανταλλακτική τους αξία, (προ)καλείται να συμμετάσχει σ' ένα «δίκαιο ροής» ανοικτών πληροφοριών, αναπτυσσόμενων με την αξία χρήσης τους (Μπουμπάρης, 2009, σελ. 60).

Ο κόσμος της ελληνικής δισκογραφίας, σύμφωνα με τον Σκαρπέλο (2019, σελ. 188 – 193) διευρύνθηκε σε ποσοστό 38% (ό.π., σελ. 188) ενώ «καταγράφονται σημαντικές ανακατατάξεις και δομικές αλλαγές στο ίδιο το κοινωνικό δίκτυο της δισκογραφίας» (ό.π.), καθώς μικραίνουν οι δύο πρώτες κοινότητες της προηγούμενης περιόδου και «η κυριαρχία του γλετζεδικού τραγουδιού υποχωρεί, καθώς την πρώτη θέση καταλαμβάνει η δεύτερη γενιά του έντεχνου, η οποία χαρακτηρίζεται από κοινωνικό προβληματισμό και συχνά κατηγορείται για κατ' επάγγελμα απαισιοδοξία» (ό.π.). Αυτήν την περίοδο, συγκροτούνται τελικά έξι μείζονες κοινότητες, με μεγαλύτερη τη σχετική με το έντεχνο, χωρισμένη σε διακριτές σκηνές που σχετίζονται με το ελληνόφωνο ροκ, τις παραδοσιακές ελληνικές φόρμες αλλά και το λαϊκό τραγούδι (ό.π., σελ. 190). Ακολουθούν η κοινότητα που «περιλαμβάνει τους καλλιτέχνες της πίστας και της διασκέδασης» (ό.π.) αλλά και προσωπικότητες του εγχώριου lifestyle, η σχετιζόμενη με το λαϊκό τραγούδι, όπου κυριαρχούν όμως στη δισκογραφία της συλλογές και επανεκδόσεις (ό.π., σελ. 192), και τρεις ακόμα κοινότητες που σχετίζονται με το δημοτικό, το νεοδημοτικό και το ελαφρό τραγούδι των δεκαετιών του '50 και του '60 (ό.π.). Μία σημαντική αλλαγή της δομής του κοινωνικού δικτύου της δεκαετίας αυτής, τέλος, αφορά στην αύξηση των καλλιτεχνών που βρίσκονται στο περιθώριο (ό.π., σελ. 188), γεγονός που πιθανόν σχετίζεται με τις νέες ευκαιρίες που δημιουργούνται αυτήν την περίοδο.

Στον κόσμο της ηλεκτρονικής μουσικής οι αλλαγές που συντελούνται στον ευρύτερο κόσμο της μουσικής αποτυπώνονται καθαρά, καθώς το διάστημα αυτό εκδίδονται στην Ελλάδα 1574 δίσκοι, ενώ την αμέσως προηγούμενη είχαν εκδοθεί μόλις 413.

Την περίοδο αυτή ολοκληρώνεται ουσιαστικά η αφομοίωση της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής από τον ηγεμονικό πολιτισμικά λόγο, καθώς στην -κορυφαία- συμβολικά- εκδήλωση της τελετής έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων το 2004, μετά την κατά Παπαϊωάννου ολοκλήρωση της αφήγησης της εθνικής μας ταυτότητας, τα ηνία της τελετής ανέλαβε ο διάσημος Ολλανδός DJ Tiesto, παίζοντας ένα δυναμικό set μέσα από το γήπεδο, «κάνοντας 10.000 αθλητές να παρελάσουν με διθυραμβικούς

dance ήχους που ένωναν το αρχαίο με το σύγχρονο, μυθικές σκηνές και παραδοσιακές φιγούρες σε ένα παγκόσμιο τηλεοπτικό κοινό δισεκατομμυρίων»⁸⁵. Ένα χρόνο πριν είχε προηγηθεί η pop-star και lifestyle ίνδαλμα, Δέσποινα Βανδή, στους ρυθμούς του “Gia”⁸⁶ σε μια σπάνια μίξη tribal ρυθμών και σκυλάδικων δρόμων.

Ταυτοχρόνως, σε ότι αφορά ειδικά στην πιο μαζική έκφασή της χορευτικής ηλεκτρονικής, παρατηρείται ένα σχήμα παράδοξο, καθώς «το 2001 [...] βρίσκεται ταυτόχρονα στην κορυφή της δημοτικότητάς της, αλλά και προς το τέλος της: θα αντέξει 2-3 χρόνια ακόμα» (Μιχαλόπουλος, 2016, σελ. 59). Πράγματι, τη δεκαετία αυτή σημειώνεται το κλείσιμο των μεγάλων clubs, παρ’ όλη την διαρκώς αυξανόμενη δημοφιλία και επικράτηση του είδους ως ένα από τα κυρίαρχα. Το φαινόμενο αυτό πιθανώς σχετίζεται με την ευκολία πρόσβασης στη μουσική, καθώς η περιέργεια της ανακάλυψης νέων κομματιών μπορεί τώρα να ικανοποιηθεί μέσω του Η/Υ, με τις οικονομικές συνθήκες των νέων που βαίνουν δυσχεραίνουσες -όπως εξάλλου και του συνόλου της κοινωνίας, αλλά και με την «μετατόπιση του επικέντρου της μουσικής βιομηχανίας από το ηχογράφημα σε άλλες δραστηριότητες, όπως οι συναυλίες και η αδειοδότηση» (Κλήμης, 2010, σελ. 91). Η ανάπτυξη των φεστιβάλ, σε εγχώριο και διεθνές επίπεδο, πιθανώς να απομάκρυνε τον κόσμο από τα club καθώς τώρα ανοίγεται η δυνατότητα της ταυτόχρονης παρακολούθησης πολλών και σημαντικών ονομάτων της διεθνούς σκηνής. Η διεξαγωγή πάρτι και μεγάλων event συνεχίζεται, από ομάδες όπως οι Dazzle (1994), Amateurboyz (2004), Blend (2005), Deep Phase (2005), Professional Crap Dancers (2007), Yes it Does!!Sure it Does!! (2008)⁸⁷, αλλά αυτήν την περίοδο τελικά «το κλαμπ σε σταθερό χώρο είναι αυτό που εξαφανίζεται»⁸⁸.

Με την ψηφιοποίηση της μουσικής και την ταυτότητα του DJ να προβάλλεται ως ο νέος ‘ροκ-σταρ’ της εποχής, πολλοί νέοι ενδύθηκαν αυτόν τον ρόλο καθώς πλέον η πολυδάπανη -σε χρόνο και χρήμα- διαδικασία του να φτιάξεις δισκοθήκη απλοποιείται έως του σημείου της απαξίωσης. Αποτέλεσμα είναι η κατάληψη από την μουσική κάθε όψης της καθημερινής αλλά και της νυχτερινής ζωής, και σε κάθε μπαρ-καφέ της

⁸⁵ Ανώνυμος (13/08/13), *Athens 2004 (DJ) Olympics...9 χρόνια μετά! God is a DJ*. Διαθέσιμο στο <https://www.godisadj.gr/athens-2004-dj-olympics-9-%CF%87%CF%81%CF%8C%CE%BD%CE%B9%CE%B1-%CE%BC%CE%B5%CF%84%CE%AC/>

⁸⁶ Για την εγγραφή του δίσκου στη βάση δεδομένων discogs.com: <https://www.discogs.com/Despina-Vandi-Gia/release/6129417>

⁸⁷ Καρράς, Χ. (9/10/2014), *15 mobile parties στην Αθήνα*. Αθηνόραμα. Διαθέσιμο στο https://www.athinorama.gr/clubbing/article/15_mobile_parties_stin_athina-2502076.html

⁸⁸ Μ. Hulot (14/10/15), *Τί σκότωσε το αθηναϊκό clubbing*; Lifo.gr Διαθέσιμο στο https://www.lifo.gr/print/print_feature/77846

Αθήνας, που λειτουργούν χωρίς είσοδο, χωρίς ωράριο και με φτηνότερες τιμές στα ποτά από ότι τα club, να παίζει και ένας DJ. Το ίδιο διάστημα, και με τις νέες ευκολότερες συνθήκες παραγωγής της μουσικής μέσω των διαφόρων λογισμικών πακέτων και μηχανημάτων, η νέα αυτή γενιά δεν αρκείται μόνο στην ιδιότητα του DJ ως ενορχηστρωτή της διασκέδασης αλλά επιδιώκει να ταυτιστεί και με τον ρόλο του DJ-παραγωγού της μουσικής. Αφενός μεν η σκηνή άνοιξε και πλήθυνε, αφετέρου δε «μπήκαν και άνθρωποι σε αυτήν την κατάσταση οι οποίοι ουσιαστικά υπερφορτώνουν το σύστημα με junk. Είναι σαν τα mail σου, θα πάρεις 10 στο inbox, θα πάνε και 10 στα junk», όπως διαπιστώνει η Τσεσμελή.⁸⁹ Οι ραγδαίες αλλαγές που συντελούνται αυτήν την περίοδο στον κόσμο της μουσικής, δημιουργούν συνεπώς και το ζήτημα της αξιολόγησης, καθώς το σύστημα υπερφορτώνεται από τη μουσική πληροφορία, και της επιλογής. Σε πλήρη αντίθεση με τις προηγούμενες δεκαετίες που η ανακάλυψη ενός μουσικού δίσκου γινόταν με πολλές δυσκολίες τώρα τίθεται το ζήτημα του «πως μέσα από όλη αυτήν την καταιγίδα πληροφορίας θα διαλέξω ποια είναι αυτή που με ενδιαφέρει;», αναρωτιέται ομοίως ο Coti K.⁹⁰

Η διάδοση του Internet όμως σε συνδυασμό με τα πρώτα ψηφιακά μέσα κοινωνικής δικτύωσης δημιουργούν μοναδικές ευκαιρίες προβολής και διάδοσης της μουσικής και των μουσικών. Το 2003 ιδρύεται το Myspace και γρήγορα μετατρέπεται σε έναν φανταστικό, υπερτοπικό τόπο συνάντησης των μουσικών του ανεξάρτητου και underground κυρίως χώρου. Καθώς βρισκόμαστε ουσιαστικά στις απαρχές της ψηφιακής διάδοσης, ο κοινωνικός χώρος του Myspace συσπειρώνει όλη την ανεξάρτητη μουσική κοινότητα, της ηλεκτρονικής και μη, σε μια περίοδο που δημιουργούνται πολλά σχήματα με αγγλικό στίχο, όπως οι My wet Calvin, Mary and the Boy, Zebra Tracks, Your hand in mine, Palov & Mishkin, Yosebu αλλά και οι Berlin Brides της Μαριλένας Ορφανού

Ηχογραφήσαμε τέσσερα κομμάτια πρόχειρα, τα ανεβάσαμε στο myspace και αρχίσαμε να έχουμε τρομερά plays. Τα κομμάτια μας έγιναν viral με τη μία και το κοινό μας υποδέχτηκε πολύ ανοιχτά. Στα live μας γινόταν χαμός και ερχόταν πάρα πολύς κόσμος, δηλαδή από το 2008 που ξεκινήσαμε μέχρι το 2013 κάναμε περίπου 200 live (Ορφανού, Μ., 2020)⁹¹

Σε αυτήν την *μετα-clubbing* εποχή φαίνεται συνεπώς ότι δημιουργήθηκε ένας μεσαίος χώρος που ευνοεί και τις ζωντανές επιτελέσεις των ελληνικών σχημάτων και που,

⁸⁹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 26/03/2020.

⁹⁰ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 28/07/2020.

⁹¹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 26/03/2020

σύμφωνα με τον Γιάννη Ιασωνίδη «έδωσε πάτημα σε πάρα πολλές εκκολλαπτόμενες ομάδες»⁹² από όλο το φάσμα της ηλεκτρονικής μουσικής, όπως το Bios (2003) και το 6 d.o.g.s. (2009), που θα μας απασχολήσει την επόμενη περίοδο. Ο πολιτιστικός οργανισμός Bios που λειτουργεί από το 2001 «με κύριο σκοπό την προώθηση των σύγχρονων τεχνών, τη σχέση τους με τα νέα μέσα και την τεχνολογία, αλλά και τη διασύνδεση διαφορετικών καλλιτεχνικών πεδίων»⁹³, ξεκινάει ουσιαστικά ως ετήσιο φεστιβάλ ηλεκτρονικής μουσικής που γινόταν σε αποθήκες στον Ταύρο, και το 2003, συνεχίζει και επεκτείνει τις δράσεις του από έναν σταθερό πια χώρο (Πειραιώς 84) που λειτουργεί και ως café-bar-συναυλιακός και θεατρικός χώρος. Ως προς την μουσική, πρόθεση του ήταν «να εντοπίσει τη μουσική τάση της στιγμής σε παγκόσμιο επίπεδο και να φέρει αυτήν την ανταπόκριση και λογική [...] στην Αθήνα» (Παππά, 2016), σε μια περίοδο που «υπήρχε πολύ λιγότερο η πληροφορία μέσω του διαδικτύου, υπήρχε όμως αυτή η ανάγκη των δημιουργικών πραγμάτων που είχαν να κάνουν με την τεχνολογία και που έως τότε δεν γνώριζε η πόλη»⁹⁴, όπως δηλώνει σε συνέντευξή του ο ιδρυτής του Bios, Βασίλης Χαρλαμπίδης.

Τα φεστιβάλ διαδραματίζουν έναν ολοένα και αυξανόμενο ρόλο στη σκηνή, η οποία, ακολουθώντας και την τάση στο εξωτερικό, δημιουργεί αυτήν την περίοδο τις δικές της φεστιβαλικές αναφορές. Την περίοδο αυτή ξεχωρίζει το φεστιβάλ Synch (2004 – 2010), το πρώτο ουσιαστικά φεστιβάλ Ηλεκτρονικής Μουσικής και Ψηφιακών Τεχνών, όπως είναι και ο τίτλος του, φεστιβάλ διεθνών προδιαγραφών που έφερε στην Αθήνα και ανέδειξε τις σύγχρονες τάσεις⁹⁵, τόσο στην χορευτική όσο και στην πειραματική διάσταση, της σκηνής.

Το ενδιαφέρον γύρω από το πεδίο της πειραματικής μουσικής ανανεώνεται την περίοδο αυτήν, όπως σημειώθηκε και στα εισαγωγικά κεφάλαια, υπό το πρίσμα των ραγδαίων αλλαγών στο παγκόσμιο οικονομικό και πολιτικό κλίμα. Σε θεσμικό επίπεδο, σημαντική πρωτοβουλία αποτελεί η ίδρυση του Ελληνικού Συνδέσμου Συνθετών Ηλεκτροακουστικής Μουσικής (ΕΣΣΗΜ) το 2002, η οποία «...συμπίπτει με μια νέα φάση στην εξέλιξη της ηλεκτρονικής μουσικής στην Ελλάδα, που χαρακτηρίζεται από

⁹² Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 12/07/2020

⁹³ <https://www.pireos84.bios.gr/>

⁹⁴ Τζάννε, Π. (27/07/2014), *Bios. Βασίλης Χαρλαμπίδης*. Athens as stories. Διαθέσιμο στο <https://stories.mysecretathens.gr/bios.html#interview>

⁹⁵ Καρδερίνης, Κ. (12/06/2014), *Synch 2004*. Mic. Διαθέσιμο στο: <http://www.mic.gr/live-review/synch-2004-2/04-06-2004>

την εμφάνιση πολλών νέων αξιόλογων συνθετών [...] και από την ενίσχυση των εκπαιδευτικών δομών στους τομείς της μουσική τεχνολογίας και της ηλεκτροακουστικής μουσικής».⁹⁶ Στις κορυφαίες εκδηλώσεις προώθησης και διάδοσης του είδους τοποθετείται η ετήσια από το 2002 διοργάνωση του φεστιβάλ «Ημέρες Ηλεκτροακουστικής Μουσικής», που λειτουργεί ως τόπος συνάντησης συνθετών του είδους από την Ελλάδα και το εξωτερικό.

Η πειραματική διάσταση της ηλεκτρονικής, που όπως είδαμε ανοίγεται τη δεκαετία του 1990 προς άλλους κοινωνικούς δρώντες και επιτελείται σε χώρους εκτός των παραδοσιακών θεσμών, εξελίσσεται επίσης γύρω από έναν πυρήνα ατόμων που δραστηριοποιούνται στο Μικρό Μουσικό Θέατρο (1999 – 2009), από όπου, σύμφωνα με τη Stefanou (2019, σελ. 262) διέρχονται πολλοί αναδυόμενοι καλλιτέχνες στις ανοιχτές τύπου εκδηλώσεις του (open music jams) τις καθημερινές και παράλληλα, στο επιμελημένο του πρόγραμμα παρουσιάζονται δρώμενα που κινούνται γύρω από τον αυτοσχεδιασμό, τον πειραματισμό και τη noise. Σημαντικό ρόλο επίσης διαδραματίζει το Kinky Kong (2007 – 2010) «ένας χώρος για την πειραματική σκηνή της Αθήνας που πήρε τη σκυτάλη από το Μικρό Μουσικό Θέατρο»⁹⁷, όπως σημειώνει ο Ιασωνίδης που λειτουργούσε το χώρο, και που φιλοξενεί καλλιτέχνες και δράσεις που σχετίζονται με το λόγο, τον ήχο, την εικόνα, την κίνηση. Την ίδια περίοδο ο Ιασωνίδης δημιουργεί και τη Orilla Records (2008) έναν «τόπο συνάντησης», όπως τον χαρακτηρίζει, ανθρώπων που εκφράζονται μέσα από κοινές καταστάσεις και αναζητήσεις. Αξίζει να σημειωθεί ότι στην πειραματική, και πρωτίστως στην noise έκφασή της, το μεγαλύτερο βάρος δίνεται στην ζωντανή επιτέλεση και όχι τόσο στο ηχογράφημα, καθώς

στόχος είναι να βρεθεί ο κατάλληλος τρόπος να δημιουργείς τις συνθήκες και την ατμόσφαιρα έτσι ώστε αυτό το συγκεκριμένο πράγμα για το οποίο μιλάμε, η μουσική της Π. ή τα γλυπτά του Γ. σε συνδυασμό με την πρόζα του Λ. να περάσουνε το μήνυμα στο κοινό. (Ιασωνίδης, Γ., 2020)⁹⁸

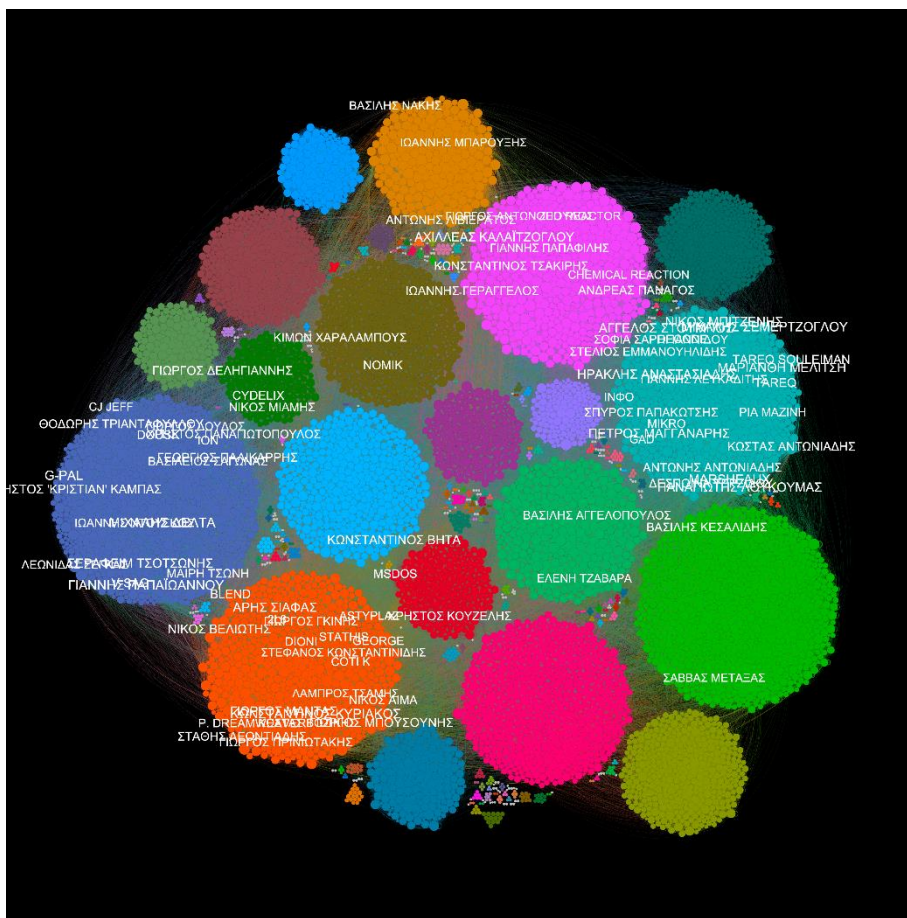
Η noise που έρχεται στο προσκήνιο αυτήν την περίοδο, με καλλιτέχνες όπως οι Tug, KGB, P.S. Stamps Back, Dark Runner, AS 11, Adaptories, Anal Vissi, Cities in Desolation, One Alpha, Filthy Noise Anthrope, This is Now, Death TV, είναι ένας όρος που επινοείται τη δεκαετία του 1990 και που, αν και περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα ηχητικών στρατηγικών, αυτό που ορίζει ως είδος είναι «το σύνολο της

⁹⁶ Από την παρουσίαση του ΕΣΣΗΜ στην ιστοσελίδα του Σωματείου: <http://www.essim.gr/gr/about.html> [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/8/2020]

⁹⁷ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 12/07/2020

⁹⁸ Ο.π.

κοινωνικο-πολιτισμικής και ιστορικής μήτρας εντός της οποίας αυτό επιλέγεται, συνδυάζεται και ακούγεται» (Toth, 2019, σελ. 30). Η noise τοποθετείται a priori στην κατεύθυνση της μουσικής της αντίστασης καθώς αντιβαίνει όλων των συμβάσεων της Δυτικής τουλάχιστον μουσικής. Ομιλεί και συνομιλεί διαμέσως των ακουστικών προσλήψεων περισσότερο με τη φαντασία και λιγότερο με τη συνειδητή αντίληψη «δημιουργώντας ένα χάος αισθήσεων και συναισθημάτων» (ό.π. σελ. 32). Ακριβώς αυτή η διάρρηξη των συμβάσεων και των συμβατικών τρόπων αντίληψης και πρόσληψης, θυμίζει την εννοιολόγηση του χρόνου μέσω της μουσικής σύμφωνα με τον J.F. Lyotard. Η στιγμή ορίζεται ως «η ελάχιστη χρονοποιητική κράτηση που χρειάζεται, ώστε να μη διαλυθεί η συνείδηση μέσα σε μια παρέλαση ποικιλομορφίας» (J.F. Lyotard, 2019, σελ. 10). Η noise μουσική και επιτέλεση επιδιώκει τελικά ακριβώς το αντίθετο: τη διάλυση της συνείδησης, με τις κοινωνικές και πολιτικές προεκτάσεις που αυτή η διάλυση συνεπάγεται. Στην ψυχική αυτή κατάσταση, εντοπίζεται τελικά ένας εαυτός πλήρως αποδεσμευμένος από προηγούμενους περιορισμούς, ικανός να δημιουργήσει νέους κοινωνικούς χώρους.



Εικόνα 1: Το δίκτυο της ηλεκτρονικής μουσικής μέσα από τη δισκογραφία, 2000 – 2018. Δημιουργήθηκε μέσω του Gephi, ένα λογισμικό πρόγραμμα ανάλυσης δικτύων και οπτικοποίησης.

2010 – 2018: η ηλεκτρονική μουσική την περίοδο της κρίσης

Το διάστημα αυτό διεθνώς χαρακτηρίζεται από την προσπάθεια αφομοίωσης και εμπέδωσης της κρίσης, και αποτελεί μια περίοδο ριζικής αλλαγής του πολιτικού, οικονομικού και κοινωνικού τοπίου, καθώς «κράτη ολόκληρα καταλήγουν να είναι επισφαλή, οι κυβερνήσεις τους υπό επιτήρηση, οι πληθυσμοί τους να στερούνται τη λαϊκή κυριαρχία τους, εκτιθέμενοι σε δραματικές υλικές και ηθικές οδύνες υπό το κράτος μιας παράλογης οικονομικής λογικής» (Παναγιωτόπουλος & Schultheis, 2015b, σελ.1). Ταυτοχρόνως, οι διαρκώς αναπτυσσόμενες ψηφιακές τεχνολογίες διαπλέκονται και αναδιαρθρώνουν πλήρως την κοινωνική ζωή και την καθημερινότητα «αλλάζοντας τις κοινωνικές σχέσεις και τους ανθρωπολογικούς τύπους» (Κτενάς, 2015, σελ. 8), ενώ ταυτοχρόνως ανοίγουν «τον δρόμο για νέους τρόπους διακυβέρνησης, εταιρικής και δημόσιας πολιτικής» (ό.π., σελ.9).

Η Ελλάδα της σημερινής πολυεπίπεδης «Μεγάλης Κρίσης» (Παναγιωτόπουλος & Schultheis, 2015, σελ. 13), που νοείται ως το αποτέλεσμα χρόνιων ζητημάτων του κοινωνικού και πολιτικού ιστού της χώρας (Σκαρπέλος, 2019, σελ. 194) και όχι ως μια αιφνίδια ανάδυση ενός πολύμορφου ζητήματος, βρίσκεται από το 2010 υπό το καθεστώς οικονομικής επιτήρησης, καθώς «η χρηματοπιστωτική κρίση μετεξελίχθηκε σε κρίση δημοσίου χρέους [...] απειλώντας ευθέως τη σταθερότητα της οικονομικής και νομισματικής ένωσης» (Ανώνυμος, σελ. 61, 2014). Η Ευρωπαϊκή Ένωση χωρίστηκε σε δύο στρατόπεδα, τις ισχυρές οικονομίες του Βορρά και τις αδύναμες του Νότου, με τον απαξιωτικό όρο *P.I.G.S.*⁹⁹ να χρησιμοποιείται ευρέως, και η ελληνική κοινωνία διχάστηκε αντιστοίχως σε όσους υποστήριζαν τις κυβερνητικές επιλογές και την παραμονή στην ΟΝΕ και σε όσους τις αμφισβητούσαν. Η διαχείριση της κρίσης συνέβαλε στο «να βαθύνουν και να οξυνθούν οι επιμέρους δομικές κρίσεις που χαρακτήριζαν τον κοινωνικό και οικονομικό χώρο της Ελλάδας το προηγούμενο διάστημα» (Παναγιωτόπουλος & Schultheis, 2015, σελ. 21). Οι πολιτικές εξελίξεις ήταν εξίσου πυκνές, καθώς τα δύο κόμματα που ασκούσαν την εξουσία στη χώρα από την Μεταπολίτευση και μετά συνέκλιναν σε μια κοινή πολιτική, δίνοντας πολιτικό χώρο στην Αριστερά αλλά και την Ακροδεξιά. Το 2015, επικράτησε στις εκλογές ο ΣΥΡΙΖΑ, ο οποίος σχημάτισε κυβέρνηση με το ακραία συντηρητικό και δεξιό κόμμα

⁹⁹ Ο όρος αναφέρεται στις χώρες του ευρωπαϊκού Νότου, Πορτογαλία (P.), Ιταλία (I.), Ελλάδα (G.) και Ισπανία (S.) και χρησιμοποιήθηκε στο πλαίσιο μιας ρητορικής απόδοσης ευθυνών στα συγκεκριμένα κράτη για το σύνολο της οικονομίας της Ευρωπαϊκής Ένωσης.

των ΑΝ.ΕΛ., ενώ το νέο-ναζιστικό κόμμα της Χρυσής Αυγής, κατέκτησε την τρίτη θέση στη Βουλή. Οι πολιτικές λιτότητας που υιοθετήθηκαν είχαν ως αποτέλεσμα την υλική επισφάλεια και τον κοινωνικό αποκλεισμό μεγάλου τμήματος της κοινωνίας, την υποχώρηση του κοινωνικού κράτους από τις ευθύνες του, ενώ «ταυτόχρονα αυξήθηκε και η απόσταση που χωρίζει το φτωχότερο από το πλουσιότερο μέρος του πληθυσμού» (Σκαρπέλος, 2019, σελ. 195).

Την ίδια περίοδο, η κοινωνική συνοχή δοκιμάζεται υπό το βάρος της πολλαπλής κρίσης και επαναπροσδιορίζει τις προτεραιότητες των δρώντων υποκειμένων στις διαδικασίες ταύτισης. Παραδείγματος χάρη, το δυναμικό «κίνημα των πλατειών» (Παπαπαύλου, 2015, σελ. 289) καταλαμβάνει κεντρικές πλατείες και μέσα από συστηματικές κινητοποιήσεις διεκδικεί έναν διαφορετικό τρόπο άσκησης της δημοκρατίας. Αντιθέτως, οι οπαδοί της Χρυσής Αυγής «επιδίδονται σε πράξεις βίαιου ακτιβισμού [...] βάζοντας στο στόχαστρό της συγκεκριμένες ομάδες: μετανάστες και πρόσφυγες, μουσουλμάνους, άτομα χωρίς λευκό χρώμα δέρματος, Εβραίους, μέλη της LGBTQ κοινότητας» (Γεωργιάδου, 2019, σελ. 4), επικεντρώνουν δηλαδή την καταγγελτική και αυταρχική στρατηγική τους καταρχήν απέναντι σε συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες. Την ίδια στιγμή επιχειρούν να προσελκύσουν τα μικροαστικά στρώματα των υποβαθμισμένων περιοχών του κέντρου, αναλαμβάνοντας να καλύψουν το κρατικό κενό στον τομέα της κοινωνικής μέριμνας.¹⁰⁰

Στο πολιτισμικό πεδίο, ενώ από το 2010¹⁰¹ ξεκίνησε ένας παγκόσμιος διάλογος σχετικά με το ρόλο και τη σχέση του Πολιτισμού με τη βιώσιμη ανάπτυξη, και υιοθετήθηκε η οπτική ότι αυτός «...σημασιοδοτεί την έννοια της ανάπτυξης και καθορίζει το πώς «φέρονται» οι άνθρωποι παγκοσμίως»¹⁰², στην Ελλάδα «στο

¹⁰⁰ Όπως τα «συσσίτια μίσους» όπως χαρακτηρίστηκαν καθώς η διανομή τροφίμων αφορούσε μόνο σε Έλληνες πολίτες. Για τη Χρυσή Αυγή και τις απόπειρες μετατροπής της από ένα ακροδεξιό φασιστικό μόρφωμα σε «αξιόμαχο» πολιτικό και κοινωνικό παράγοντα, βλ. ενδεικτικά Παπαϊωάννου, Κ. (2013), *Τα 'καθαρά' χέρια της Χρυσής Αυγής*. Αθήνα: Μεταίχμιο, Ψαρράς, Δ. (2018), *Ο αρχηγός. Τι αίνιγμα του Ν. Μιχαλολιάκου*. Αθήνα: Πόλις, Γεωργιάδου, Β. (2019), *Η άκρα δεξιά στην Ελλάδα, 1965 – 2018*. Αθήνα: Καστανιώτης

¹⁰¹ Οι Ενωμένες Πόλεις και Τοπικές Κυβερνήσεις εξέδωσαν το κείμενο *United Cities and Local Governments, Culture: Fourth Pillar of Sustainable Development*, που προκήρυξε τον Πολιτισμό ως τον 4^ο πυλώνα της βιώσιμης ανάπτυξης και προέτρεπε τις τοπικές και μη κυβερνήσεις παγκοσμίως να αναπτύξουν μια στέρεα δομημένη πολιτική πολιτισμού και να συμπεριλάβουν τη διάσταση της κουλτούρας σε ολόκληρη τη σφαίρα της δημόσιας πολιτικής.

¹⁰² United Cities and Local Governments, *Culture: Fourth Pillar of Sustainable Development*, 2010, σελ.4, παράγραφος 2. Διαθέσιμο στο: http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/en/zz_culture4pillarsd_eng.pdf. [προσπελάστηκε τελευταία στις 2/09/2020]

αποκορύφωμα της κρίσης (2009-2013) είναι χαρακτηριστικό ότι το υπουργείο [πολιτισμού] ως τέτοιο συγχωνεύθηκε, ανασυγκροτήθηκε, καταργήθηκε και επανασυγκροτήθηκε τρεις φορές» (Ζορμπά, 2016, σελ. 387). Την πολιτιστική ηγεμονία και πολιτική ασκούν ουσιαστικά αυτήν την περίοδο τα πολιτιστικά, μη κερδοσκοπικά ιδρύματα, όπως το Ίδρυμα Ωνάση και το Ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, τα οποία υιοθετούν και μια στρατηγική προσέγγισης των κοινωνικών κινημάτων, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη στήριξη της ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητας και του Athens Pride.

Οι επιπτώσεις από την κρίση είναι εμφανείς στον κόσμο της ελληνικής δισκογραφίας (2010 – 2016), καθώς συρρικνώνεται εντυπωσιακά. Όπως σημειώνει ο Σκαρπέλος (2019, σελ. 195) «σε σύγκριση με την προηγούμενη δεκαετία εμφανίζεται να έχει χάσει πάνω από το 1/3 των μελών του, δηλαδή περισσότερους από 3.100 δημιουργούς και ερμηνευτές».

Σε επίπεδο δισκογραφίας όμως στον κόσμο της ηλεκτρονικής μουσικής, παρουσιάζεται αντιθέτως μια εντυπωσιακή αύξηση της τάξης του 50%, καθώς την περίοδο αυτή εκδίδονται 3.123 δίσκοι. Αυτή η διαφορά ως προς την εικόνα του ευρύτερου μουσικού κόσμου πιθανώς να οφείλεται στο γεγονός ότι η ηλεκτρονική μουσική σε όλο της το φάσμα τείνει να γίνει το κυρίαρχο από τα μέσα περίπου της προηγούμενης περιόδου, εκμεταλλευόμενο τις πρωτόγνωρες συνθήκες παραγωγής και διάδοσης της μουσικής. Είναι δηλαδή, συγκριτικά με άλλα είδη, ακόμα νέο και ακόμα οι δημιουργοί ανακαλύπτουν και διευρύνουν τα όριά του. Επιπλέον, η δημιουργία της μουσικής είναι μια διαδικασία που μπορεί να ολοκληρωθεί από ένα μόνο υποκείμενο σε πολλαπλούς όμως ρόλους· ο δημιουργός μπορεί πλέον με ένα μόνο μηχάνημα να δημιουργήσει μόνος του εκ του μηδενός όλους τους ήχους που μπορεί να χρειάζεται η συνθετική του φαντασία, μόνος του να ολοκληρώσει την διαδικασία της παραγωγής (production και post-production) και μόνος του να κυκλοφορήσει το έργο του, ψηφιακά, στο διαδίκτυο ή να δημιουργήσει μια ψηφιακή δισκογραφική εταιρεία, έστω και κατ' όνομα, χωρίς δηλαδή κάποια νομική μορφή. Αντιθέτως, τα υπόλοιπα μουσικά είδη προϋποθέτουν τη διάδραση με άλλους μουσικούς, κάτι που απαιτεί περισσότερο ίσως χρόνο αλλά και χρήματα για την πραγματοποίηση της ηχογράφησης και της επεξεργασίας σε studio. Παράλληλα, όπως είδαμε στις προηγούμενες περιόδους, οι μεγαλύτερες κοινότητες του κόσμου της μουσικής σχετίζονται με κάποιο τρόπο με την αναπαραγωγή προτύπων από τα κυρίαρχα μέσα ενημέρωσης -που καταρρέουν λόγω της κρίσης- αλλά και από τις

πίστες, που ακολουθώντας το δρόμο των club της δεκαετίας του 2000, επίσης σταματούν τη λειτουργία τους σε μεγάλο ποσοστό.

Στην χορευτική διάσταση της ηλεκτρονικής, η κρίση επηρεάζει το χώρο καθώς, πέραν των μεγάλων club που είχαν κλείσει όπως είδαμε από την προηγούμενη περίοδο, κλείνουν και πολλά μικρότερα, υπό το βάρος των οικονομικών υποχρεώσεων, ενώ αναπτύσσεται ένας αθέμιτος ανταγωνισμός σε ότι αφορά τις αμοιβές των εγχώριων αλλά και των ξένων DJ. Όπως χαρακτηριστικά τονίζει η Τσεσμελή «μετά την κρίση δεν υπάρχει αλληλεγγύη και στήριξη στην σκηνή. Επήλθε μία κατάσταση όπου ήταν ο θάνατός σου η ζωή μου»¹⁰³, ενώ ταυτοχρόνως η εγχώρια σκηνή δεν υποστηρίζεται επαρκώς, συμπληρώνει η Ορφανού καθώς διαπιστώνει ότι «πάσχουμε από ξενομανία. Κλείνουμε την πόρτα στην εγχώρια ηλεκτρονική σκηνή ως κοινό και ανοίγουμε μόνο στους δημιουργούς από το εξωτερικό»¹⁰⁴. Αναζητώντας πιθανώς τρόπους να ξεπεραστούν αυτές οι δυσκολίες, ένα τμήμα τουλάχιστον της σκηνής συσπειρώνεται σε ομάδες και προσπαθεί να αντιπαρέλθει της κρίσης με εναλλακτικούς τρόπους, και κυρίως με τη διοργάνωση κινητών πάρτι, κάτι που είχε ήδη διαφανεί την προηγούμενη δεκαετία και που τώρα γίνεται ο κανόνας. Στις ομάδες που διοργανώνουν τέτοια δρώμενα, προστίθενται μεταξύ άλλων οι Move Project (2011), Needless (2011), Reform (2011), Modulation (2012), Street Outdoors (2012), γλετζair (2013), Akomma Nights (2013), Deltaphalamda (2013) και Revolt (2013)¹⁰⁵, και τα «mobile parties είναι η βασική μορφή clubbing της πόλης», όπως υποστηρίζει σε άρθρο της η Βασιλική Καψάσκη¹⁰⁶ (2014). Η επιστροφή των πάρτι ανακαλεί στη μνήμη τις πρακτικές της σκηνής τη δεκαετία του 1990, χωρίς όμως αυτή τη φορά να συνοδεύονται από «ηθικούς πανικούς» μια που πλέον ως κοινωνική συμπεριφορά και συνήθεια είναι αποδεκτή, και επιπλέον τα πάρτι δεν είναι στην πλειοψηφία τους παράνομα. Αντιθέτως, η παρουσία rave δρώμενων στον δημόσιο χώρο και στο δημόσιο δρόμο είναι συχνή, με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα κοινό που αιτείται μεγαλύτερης ορατότητας και που διεκδικεί μέσα από τις πολιτισμικές επιλογές του ηχηρά το δημόσιο χώρο. Οι σημερινοί νέοι που μεγάλωσαν ουσιαστικά σε μια εικοσαετία ανέχειας, πιθανώς να αναζητούν -όπως οι συνομήλικοί τους της δεκαετίας του '80 και του '90, την ηδονιστική διαφυγή από το

¹⁰³ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 26/03/2020

¹⁰⁴ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 26/03/2020

¹⁰⁵ Καρράς, Χ. (9/10/2014), ό.π.

¹⁰⁶ Καψάσκη, Β. (29/01/14), *Αθήνα, η πόλη των πάρτι*. Lifo. Διαθέσιμο στο <https://www.lifo.gr/mag/features/4143>

άγχος και την ένταση της πραγματικότητας, ενώ μπορεί σε αυτό να υπάρχει αντιστοίχως υποδόρια μια διάθεση ανατροπής. Σημεία αναφοράς σε αυτήν τη δεκαετία είναι τα 6 d.o.g.s. (2009), «το σύγχρονο στέκι της εγχώριας ηλεκτρονικής κοινότητας»¹⁰⁷ και το Ρομάντσο (2012), που άνοιξε στην καρδιά του υποβαθμισμένου κέντρου, στην περιοχή Γεράνι πίσω από το δημαρχιακό Μέγαρο της πλατείας Κοτζιά, και λειτουργεί διπλά, ως χώρος εργασίας και παροχής υπηρεσιών σε επαγγελματίες της δημιουργικής οικονομίας και ως πολιτιστικό κέντρο με μεγάλο πλήθος και εύρος εκδηλώσεων (εικαστικές εκθέσεις, παρουσιάσεις, θέατρο κλπ) που αφορούν και στην ηλεκτρονική μουσική¹⁰⁸. Εκεί έγινε και το ετήσιο φεστιβάλ της Orila Records (29/11/2019) του Γιάννη Ιασωνίδη, το οποίο είναι στραμμένο προς την πειραματική όμως μουσική.

Η πειραματική μουσική, χάνει την περίοδο αυτή τη στέγη της στο Μικρό Μουσικό Θέατρο αλλά και στο Kinky Kong, που μετατρέπεται στο 6 d.o.g.s., και μεταφέρεται στην Γκαλερί Knot (2009 – 2013), «έναν χώρο αφιερωμένο αποκλειστικά στην πειραματική μουσική και το θέατρο» (Stefanou, 2019, σελ. 262). Αυτό που συμβαίνει ουσιαστικά αυτήν την περίοδο είναι ότι η πειραματική συνδέεται ακόμα στενότερα με άλλες μορφές τέχνης, γεγονός που συμβάλλει προς την επίλυση του *επικοινωνιακού προβλήματος* της σύγχρονης μουσικής στο οποίο αναφερθήκαμε αρχικά, καθώς παρατηρείται μια ολοένα και αυξανόμενη κινητικότητα προς τον πειραματισμό, με θεματικά φεστιβάλ να διοργανώνονται συστηματικά. Αυτά διακρίνονται σε δύο κατηγορίες: φεστιβάλ που αφορούν αποκλειστικά την μουσική παραγωγή -με συναυλίες και σεμινάρια- και φεστιβάλ που αφορούν τις ψηφιακές τέχνες και τα νέα μέσα ευρύτερα, αλλά και τη συνάφεια με τις Επιστήμες, στα οποία κεντρικό ρόλο κατέχει η πειραματική μουσική.¹⁰⁹ Σε κάποιες περιπτώσεις μάλιστα, η έμφαση και η πρόσκληση συμμετοχής δομείται γύρω από τη σχέση του ανθρώπου με τα φυσικά και πολιτισμικά περιβάλλοντα και τους σύγχρονους κοινωνικούς προβληματισμούς, όπως το περιβαλλοντικό ζήτημα, ζητήματα ταυτότητας φύλου, σεξουαλικής ταυτότητας, μετανάστευσης κ.ά. Στους πολιτιστικούς θεσμούς και οργανισμούς, δημόσιους και

¹⁰⁷ Κλειτίσκας, Α. (2016), *Six d.o.g.s.. Το σύγχρονο στέκι της εγχώριας ηλεκτρονικής σκηνής. Στο Μισός αιώνας ηλεκτρονικής μουσικής στην Ελλάδα, 1958 – 2016. Τα κύρια πρόσωπα. Τα βασικότερα γεγονότα. Τα πιο συζητημένα φεστιβάλ. Οι σημαντικότεροι χώροι*», ειδική έκδοση του περιοδικού SONIK by anopolis, σελ. 76 -77, Αύγουστος – Σεπτέμβριος, Αθήνα: Brainfood Εκδοτική ΕΠΕ

¹⁰⁸ <http://www.romantso.gr/>

¹⁰⁹ Ενδεικτικά αναφέρουμε τα ακόλουθα: Διεθνές Φεστιβάλ Ψηφιακών Τεχνών της Ελλάδας, Athens Digital Arts Festival (από το 2005), Electric Nights (από το 2016), Borderline Festival (από το 2000), Fasma Festival (από το 2013), Panorila (από το 2014) κ.ά.

ιδιωτικούς, παρατηρείται τέλος μια ολοένα και αυξανόμενη τάση συμπερίληψης στον προγραμματισμό τους εκδηλώσεων που «...περιστρέφονται γύρω από τον ήχο, τη δυνατότητά του να λειτουργεί ως εργαλείο αποκωδικοποίησης κοινωνικών, οικονομικών και πολιτισμικών πλαισίων, συνθηκών και σχέσεων...»¹¹⁰. Αποτέλεσμα αυτής της διάδοσης διαφαίνεται να είναι η δημιουργία ενός κοινού εκτός του κύκλου που ήδη υπήρχε – κύκλος που αφορά περισσότερο στις θεσμικές εκφράσεις του είδους-ο οποίος ενισχύεται από την ολοένα και αυξανόμενη τάση σύνδεσης, συνύπαρξης και διασταύρωσης της πειραματικής ηλεκτρονικής μουσικής με τις υπόλοιπες μορφές - πειραματικής και μη- τέχνης.

¹¹⁰ M Hulot (2014), *Ο ρόμβος ερευνά την πειραματική μουσική*. Ηλεκτρονικό άρθρο στο greka.lifo.gr Διαθέσιμο στο: <https://www.grekamag.gr/featured/o-romvos-erevna-tin-piramatiki-mousiki/> [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/8/2020]

Ηλεκτρονική Μουσική και Κοινωνικά Κινήματα: συνομιλώντας με τους δημιουργούς

Η ηλεκτρονική μουσική, όπως είδαμε έως τώρα, συνδέεται με την ελληνική κοινωνία από το τέλος της δεκαετίας του 1960, ενώ εξελίσσεται και διαδίδεται, με έναν ρυθμό ανάλογο των τεχνολογικών εξελίξεων και των πολιτικών και κοινωνικών συνθηκών που επικρατούν. Για να διερευνηθεί όμως τελικά η δυναμική σχέση ανάμεσα στο πολιτισμικό και το πολιτικό-κοινωνικό πεδίο, παραμένοντας στην οπτική γωνία μελέτης της παραγωγής της κουλτούρας που υιοθετήθηκε εξαρχής, απευθυνθήκαμε στους δημιουργούς, στους κοινωνικούς κόμβους του πυκνού δικτύου. Διερευνώνται εδώ, τα σημεία σύνδεσης της ηλεκτρονικής μουσικής με συγκεκριμένα κοινωνικά κινήματα, όπως και όπου αυτά ανέκυψαν στο πλαίσιο των συνεντεύξεων, και ταυτοχρόνως εξετάζεται το κατά πόσο διαθέτει ο κόσμος αυτός της τέχνης, τα απαραίτητα στοιχεία για να λειτουργήσει πιθανώς στο πλαίσιο των κοινωνικών κινήματων στο μέλλον. Αναζητώντας πλέον τα ποιοτικά αυτά χαρακτηριστικά, τίθεται το ερώτημα: είναι ο κόσμος της ηλεκτρονικής μουσικής ένας τόπος όπου παρέχεται η απαραίτητη πλαισίωση για την ενίσχυση ή την αμφισβήτηση των κοινωνικών ρυθμίσεων και συνθηκών; Με άλλα λόγια, «προμηθεύει ένα κλειδί για την κατανόηση και εκλογίκευση του κόσμου»; (Della Porta & Diani, 2010, σελ. 156).

Η ηλεκτρονική μουσική -εν τη γενέσει της- θέτει σε αμφισβήτηση τις πολιτιστικά νομιμοποιημένες μορφές που κυριαρχούν, καθώς προτείνει νέους τρόπους και μεθόδους παραγωγής αλλά και νέους τρόπους ακρόασης και συμμετοχής σε αυτήν. Θέτει αφενός μεν στο επίκεντρο το χορευόν σώμα, αφετέρου δε απαιτεί την πιο ενεργό και συνειδητοποιημένη συνύπαρξη περί τη μουσική. Οι θόρυβοι, φυσικοί ή τεχνητοί, ως το νέο στοιχείο που η ηλεκτρονική εννοιολογεί ως μουσική, «μπορούν να έχουν και μια κοινωνική διάσταση [καθώς] μας μιλούν για τους ανθρώπους και την κοινωνική τους οργάνωση» (Solomos, 2018, σελ. 223), παρατήρηση που συνδέεται με την πλειοψηφία των συνομιλητών μας, για τους οποίους το ηχοτοπίο της Αθήνας μπορεί να αποτελέσει πηγή έμπνευσης, ενώ ο Γιάννης Ιασωνίδης¹¹¹ αναφέρει χαρακτηριστικά

μπορείς να λειτουργήσεις προσωπικά ως καταγραφέας πραγμάτων. Αν βρεθώ σε έναν χώρο στον οποίο συμβαίνει κάτι πολύ ενδιαφέρον [...] θα βάλω το ηχογραφήτηρι, χωρίς να ξέρω πού θα καταλήξει αυτό. Μπορεί [...] με την ανάλογη δουλειά να αποτελέσει μέρος ενός έργου το οποίο θα λείει μία ιστορία.

¹¹¹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 12/07/2020.

Η ηλεκτρονική μουσική δηλαδή, πέραν της αμφισβήτησης και της συμβολικής αντίστασης στο κατεστημένο, έχει την δυνατότητα και τα εργαλεία να αναδείξει τους μειονοτικούς λόγους που αρθρώνονται στο πλαίσιο μιας κοινωνίας ή να πάρει τη μορφή ενός θορύβου που «εκφράζει επίσης και κοινωνικές πάλεις ή πολιτική διαμαρτυρία» (Solomos, 2018, σελ. 224), με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη μουσική του Ιάννη Ξενάκη. «Όπως και ο Μάιος του '68 ήταν μια επανάσταση στο κατεστημένο, έτσι και η μουσική του Ξενάκη θεωρήθηκε μια επανάσταση στο κατεστημένο, που ήταν», συμπληρώνει χαρακτηριστικά ο Κώστας Μόσχος.¹¹²

Μία από τις λειτουργίες που μπορεί να επιτελέσει η μουσική στο πλαίσιο ενός κοινωνικού κινήματος είναι, όπως είδαμε, η εκπαιδευτική (Rosenthal, 2001, σελ. 12 – 15). Με την αφομοίωση της από τον κυρίαρχο λόγο, η ηλεκτρονική χορευτική μουσική ουσιαστικά απώλεσε την κοινωνική της αφετηρία, ως σημείο και λόγος έκφρασης δηλαδή των μειονοτήτων. Η μουσική όμως μέσα από την αναπαραγωγή του ηχογραφήματος μπορεί να λειτουργήσει εκπαιδευτικά προς τους ακροατές, μαθαίνοντάς τους την κοινωνική ιστορία της μουσικής τους επιλογής και ευαισθητοποιώντας τους αντιστοίχως. Η Φώφη Τσεσμελή χαρακτηρίζει τον τρόπο που επιλέγει τα DJ set της ως πολιτική πράξη καθώς σε αυτά εντάσσει κομμάτια που ανακαλούν στη μνήμη τις αφετηρίες της ηλεκτρονικής μουσικής

προσπαθώ να περάσω μηνύματα μέσα από τη μουσική μου κι ας μην τα καταλάβει ο κόσμος. Όμως θα έρθει κάποια στιγμή ένα παιδί το οποίο είναι 18,19,20 ή 25 χρονών και [...] θα του εξηγήσω.¹¹³

Ο Μόσχος, μιλώντας με την επιπλέον ιδιότητα του εκπαιδευτικού και του ερευνητή, δεν ενδιαφέρεται να κάνει κοινωνική επανάσταση μέσα από τη μουσική αλλά, όπως τονίζει

με ενδιαφέρει να υπάρχει μία εκπαίδευση που θα κάνει επανάσταση. Με ενδιαφέρει να υπάρχει μία τέχνη που θα κάνει επανάσταση [...] Θα διαμορφώσω κοινό το οποίο θα έχει άποψη και το οποίο θα μπορεί να την λείει όταν χρειαστεί.¹¹⁴

Οι Della Porta & Diani (2010) έχουν επισημάνει εξάλλου τον δυναμικό ρόλο της πολιτιστικής παραγωγής προς την ζητούμενη από τα κινήματα αξιακή αλλαγή. Σύμφωνα με τον Inglehart, όπως σημειώνουν, πέραν των αλλαγών σε επίπεδο

¹¹² Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 25/06/2020.

¹¹³ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 26/03/2020.

¹¹⁴ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 25/06/2020.

μακροδομής (παιδεία) «προκειμένου να επικρατήσουν κριτικές αξίες, χρειάζονται κριτικές κοινότητες» (Della Porta & Diani, 2010, σελ. 168).

Η ηλεκτρονική χορευτική μουσική επιτελείται στους προστατευμένους χώρους που είτε επιλέγονται προσεκτικά στην περίπτωση των rave δρώμενων και των ελεύθερων πάρτι (Κυριακόπουλος, 2013) είτε στον ετεροτοπικό χώρο και χρόνο του club. Οι συμμετέχοντες όμως σε αυτές τις επιτελέσεις προσχωρούν έτσι σε μια δημόσια σφαίρα όπου «η αίσθηση της ατομικότητας υποβαθμίζεται, δίνοντας τη θέση της στην επίτευξη της *communitas*» (Λαλιώτη, 2018, σελ. 193), μιας κοινότητας δηλαδή που δημιουργεί συλλογικά, μετέχει ενσώματα στο ίδιο βίωμα και οπλίζεται με μνήμες, ταυτότητες, ιδέες και αισθήσεις που επιτρέπουν τη διαχείριση της δύσκολης, πολλές φορές, καθημερινότητας. Όπως διαπιστώθηκε και στις συζητήσεις με τους δημιουργούς (Φώφη Τσεσμελή, Μαριλένα Ορφανού) ορισμένα club -όπως το Fuzz και το Factory- υπήρξαν το σημείο αναφοράς για τη συνέυρεση και την απενοχοποίηση της μειονοτικής ομοφυλοφιλικής κοινότητας με την ετεροφυλόφιλη ηγεμονική. Επιπλέον, ο πιο πειραματικός ηλεκτρονικός ήχος των Στέρεο Νόβα με τον ακόμα καίριο μουσικό αστικό τους λόγο, συσπείρωσε, σύμφωνα με τον Coti K, τους νέους της δεκαετίας του '90 που αισθάνονταν κατά κάποιο τρόπο κοινωνικά ανένταχτοι και τους έκανε να συνειδητοποιήσουν το μέγεθός τους

Στη σταδιοδρομία των Στέρεο Νόβα υπήρχε ένα έντονο αίσθημα κοινωνικό γιατί ανακάλυπτες ότι αυτό που νόμιζες ότι ήταν το περιθώριο, υπήρχε σε περισσότερους. Όταν αυτοί που δεν χωράνε, που είναι η ανωμαλία, είναι περισσότεροι και αυξάνονται, αυτοί που δεν χωράνε έχουν έναν λόγο ύπαρξης¹¹⁵

Μέσα από τις συζητήσεις με τους κοινωνικούς δρώντες του κόσμου της ηλεκτρονικής μουσικής, έγινε επίσης φανερό ότι η ηλεκτρονική έχει συνδεθεί και χρησιμοποιηθεί συνειδητά από τα κοινωνικά κινήματα για την προώθηση των στόχων τους, ως τμήμα του ρεπερτορίου τους, το οποίο ο Charles Tilly ορίζει ως το «σύνολο των μέσων που διαθέτει [μια ομάδα] για να διατυπώνει αιτήματα διάφορων τύπων σε διαφορετικούς αποδέκτες» (Tilly, 1986:2, στο Della Porta & Diani, 2010, σελ. 295).

Έντονη εμφανίζεται να είναι η σύνδεση με το ΛΟΑΤΚΙ+ κίνημα, καθώς δρώμενα ηλεκτρονικής μουσικής αποτελούν συχνή πρακτική συνάντησης της κοινότητας, με κινητά πάρτι να διοργανώνονται από ομάδες όπως οι Strapon Unicorns και Banana Boys, αλλά και σταθερή πρακτική στο πλαίσιο των εκδηλώσεων του Athens Pride, που

¹¹⁵ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 28/07/2020.

«από το 2005 αποτελεί τη μεγαλύτερη γιορτή ορατότητας της ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητας»¹¹⁶. Η Λένα Πλάτωνος, που αποδίδει ιδιαίτερη σημασία στον στίχο, όπως και ο Coti K, είχε διακρίνει, όπως ανέφερε, από το 1984 την άνοδο του κινήματος και επιδίωξε να το αναδείξει μέσα από το τραγούδι «Το παιδί της παραμονής». Η στιχουργική σύνδεση των τραγουδιών της Πλάτωνος με την έννοια του queer, αναδείχθηκε εκ νέου στο πλαίσιο των Queer Αναγνώσεων που διοργανώθηκε στην Εθνική Λυρική Σκηνή το 2018, με τον Φιλ Ιερόπουλο, συνδιοργανωτή της εκδήλωσης, να επισημαίνει ότι το queer στοιχείο της Πλάτωνος έγκειται στο πως «συνδύασε το προσωπικό, ευαίσθητο, αυτοαναφορικό με το δομικά και ηχητικά διαφορετικό»¹¹⁷. Επιπλέον, σύμφωνα με τη Μαριλένα Ορφανού, ο underground, όπως τον χαρακτηρίζει, χώρος των κινημάτων συνδέεται περισσότερο με την ηλεκτρονική μουσική σκηνή και αισθητική αφενός αλλά αφετέρου δεν διαθέτει τους πόρους για τη διοργάνωση συχνών εκδηλώσεων. Με τις Berlin Brides -το electro-punk σχήμα που διατήρησε έως το 2012- έπαιζαν σε καταλήψεις, σε αυτοδιαχειριζόμενους χώρους και πάρκα, στα αντιρατσιστικά φεστιβάλ, στο Athens Pride και σε αυτά προστίθενται, από το 2014 με το συγκρότημα των S.W.I.M., οι γυναικείες φυλακές Πέτρου Ράλλη. Το βιντεοκλίπ του τραγουδιού “Gomenaki”¹¹⁸ που θίγει το ζήτημα του εκφοβισμού (bullying) και των ταυτοτήτων φύλου, έγινε ευρέως γνωστό στο youtube καθώς «εξέφρασε όλη αυτήν την τοξική αρρενωπότητα» και πυροδότησε πλήθος αρνητικών σχολίων, τα οποία «διαβάζοντας τα καταλαβαίνεις πάρα πολλά για το πού βρισκόμαστε ως πόλη, ως χώρα και γενικότερα».¹¹⁹ Η Τσεσμελή, τονίζει ότι ο χώρος της ηλεκτρονικής μουσικής μπορεί να αποτελέσει μια μορφή πολιτισμικής αντίστασης στις κοινωνικές ιεραρχίες της πατριαρχίας, και μάχεται για να τον καταστήσει ισότιμο χώρο ελευθερίας και έκφρασης μέσω του HER¹²⁰, ενός εγχειρήματος που αποσκοπεί στην αύξηση της ορατότητας του γυναικείου φύλου στη μουσική

Η λογική είναι να δώσουμε visibility (ορατότητα), χώρο έκφρασης στις γυναίκες στην ηλεκτρονική μουσική σκηνή στην Ελλάδα, και κατ' επέκταση σε όλους τους χώρους της μουσικής γιατί είμαστε πολύ πιο πίσω από ό,τι γίνεται στο εξωτερικό,

¹¹⁶ Νταλούκας, Μ. (4/07/2020), *Το Athens Pride και οι ομοφοβικές αντιδράσεις. ΛΟΑΤΚΙ+: Μισός αιώνας κινητοποιήσεων για το δικαίωμα της ελεύθερης έκφρασης του ατόμου*. Iefimerida.gr. Διαθέσιμο στο www.iefimerida.gr/stories/loatki-misos-aionas-kinitopoiiseon [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/08/2020]

¹¹⁷ Αντωνόπουλος, Θ. (1/12/2018), «*Queer η Λένα Πλάτωνος; Αστειεύεστε;» Καθόλου!*». Lifo.gr, Διαθέσιμο στο https://www.lifo.gr/articles/music_articles/216929/queer-i-lena-platonos-asteieyeste-katholoy [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/08/2020]

¹¹⁸ S.W.I.M. – Gomenaki, <https://www.youtube.com/watch?v=E-3UoTHSJww>

¹¹⁹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 26/03/2020.

¹²⁰ <https://www.her-project.com/about>

όχι ότι έξω είναι καλύτερα. Σε οποιοδήποτε line-up ο αριθμός των γυναικών είναι σε σχέση με των αντρών το 10-17% στην καλύτερη περίπτωση¹²¹.

Ο Μόσχος, ο οποίος αμφισβητεί την δυνατότητα της ηλεκτρονικής μουσικής, τουλάχιστον εκείνης που συνδέεται άμεσα με τους «συντηρητικούς κύκλους των Ωδείων», να διαδραματίσει ενεργό ρόλο στα κοινωνικά κινήματα, αναφέρεται στις δράσεις του Ελεύθερου Διαχειριζόμενου Θεάτρου Εμπρός¹²² που ενεργοποιήθηκε ως κατάληψη το 2011, «ξεκίνησε από την πρωτοβουλία της ομάδας καλλιτεχνών “Κίνηση Μαβίλη”, ήταν καθαρά καλλιτεχνική με πολιτική χροιά αλλά όχι επαναστατική. Μια κίνηση που αποσκοπούσε κυρίως να βρούμε χώρο για να κάνουμε αυτά που θέλουμε να κάνουμε».¹²³

Σύμφωνα, τέλος, με την προσέγγιση του Melucci (στο Della Porta & Diani, 2010 και στο Σούζας, 2014) στη σύγχρονη εποχή της πανταχού παρούσας και πανόπτους εξουσίας, ως πεδίο των κοινωνικών συγκρούσεων έχει αναδυθεί η καθημερινότητα και η ηγεμονία σε επίπεδο ιδεών, αξιών και σημασιών. Όλοι οι ερωτώμενοι αναφέρθηκαν εμφατικά στην εννοιολόγηση της μουσικής, των πολιτισμικών και καθημερινών επιλογών ως πολιτική πράξη, που μπορεί να πάρει την μορφή της επικοινωνίας -και ως μήνυμα να πρέπει να αρθρωθεί μέσα στις κατάλληλες όμως συνθήκες επιτέλεσης (Ιασωνίδης) αλλά και τη μορφή των καθημερινών πρακτικών και επιλογών που διέπονται από την προσωπική στάση του καθενός (Coti K, Ορφανού, Τσεσμελή). Για τον Μόσχο η τέχνη και η μουσική είναι τρόπος ζωής και στόχος του δημιουργού είναι να συν-κινήσει τον ακροατή σε μια διαλεκτική σχέση, καθώς «δεν είναι μόνο καταναλωτής αλλά και μέλος μιας κοινωνίας που πρέπει να μπορεί να καλλιτεχνιστεί πιο πολύ»¹²⁴ και για την Πλάτωνος «η μουσική είναι ένα από τα στοιχεία που αλλάζουν τον κόσμο σταθερά και αμετάκλητα. Από την αρχή της ύπαρξής της μέχρι τώρα. Όπως είναι και οι επαναστάσεις»¹²⁵.

¹²¹ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 26/03/2020.

¹²² <https://www.embros.gr/>

¹²³ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 25/06/2020.

¹²⁴ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 25/06/2020

¹²⁵ Απόσπασμα από τη συνέντευξη που δόθηκε στη γράφουσα στις 27/05/2020

Συμπεράσματα

Η παρούσα έρευνα επιχείρησε να σκιαγραφήσει την ιστορία της ηλεκτρονικής μουσικής στην Αθήνα στο κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο τοποθετείται από την εμφάνισή της το 1958 έως το 2018, συμπληρώνοντας 60 χρόνια αδιάκοπης παρουσίας στη χώρα μας. Για το σκοπό αυτό συγκροτήθηκε ένας κατάλογος της ελληνικής δισκογραφίας του είδους, εντοπίστηκαν και καταγράφηκαν οι καλλιτέχνες που τον αποτελούν και κάποια ποιοτικά χαρακτηριστικά τους, οι δισκογραφικές εταιρείες που δραστηριοποιούνται στο χώρο, αλλά και τα μουσικά υποείδη στα οποία διασπείρεται η ηλεκτρονική μουσική. Ταυτοχρόνως, και για την πληρέστερη σκιαγράφιση της μακράς και δυναμικής αυτής πορείας όσο και για την πιθανή σύνδεση της σκηνής με τα κοινωνικά κινήματα, πραγματοποιήθηκαν συνεντεύξεις με καλλιτέχνες – δρώντες της σκηνής, οι οποίοι ανέδειξαν όμως και άλλα ιστορικά και ποιοτικά χαρακτηριστικά του κόσμου της ηλεκτρονικής μουσικής.

Σε έναν τόσο πυκνοκατοικημένο μουσικό κόσμο ο οποίος μάλιστα αποτελείται από πολλές διακριτές κοινότητες, θα ήταν αδόκιμο να εξαγάγουμε από τα ερευνητικά δεδομένα της παρούσας έρευνας, τόσο τα ποσοτικά όσο και τα ποιοτικά, συνολικά και γενικά συμπεράσματα. Τα δεδομένα που διαθέτουμε ωστόσο – ένα αρχείο Λόγων και πρακτικής εμπειρίας- είναι επαρκή και ικανά να μας υποδείξουν πολλά και σημαντικά θέματα.

Ανάμεσα σε αυτά, τοποθετείται μια πρώτη εκτίμηση για τους διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους η ηλεκτρονική μουσική συνδέεται με τα κοινωνικά κινήματα και τις διαφορετικές λειτουργίες που μπορεί να επιτελέσει στο πλαίσιο της συλλογικής δράσης των κινήματων. Η ηλεκτρονική μουσική, αποτελεί σημείο αμφισβήτησης και ανάδειξης του μειονοτικού λόγου, καθώς μέσα από την διαρκή ανάδυση νέων μουσικών φορμών, μορφών αλλά και επιτελέσεων, ασκεί διαρκώς πιέσεις προς την ηγεμονική πολιτισμική πολιτική. Είναι επίσης ένα σημείο κοινωνικής ευαισθητοποίησης, ικανό να παρέχει κίνητρα αλλαγής στάσεων και πεποιθήσεων, συνεργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο στη διάδοση και τη συγκρότηση των κοινωνικών κινήματων. Ταυτοχρόνως, μέσα από τις επιτελέσεις της, νοείται και ως χώρος ισότητας και τόπος ελεύθερης συνάντησης, ενώ έχει αξιοποιηθεί στο ρεπερτόριο των κοινωνικών κινήματων και αιτημάτων με πολλούς και διαφορετικούς τρόπους. Τέλος, η πολιτισμική επιλογή της ηλεκτρονικής μουσικής είναι ταυτοχρόνως και πολιτική,

καθώς, όπως συστηματικά αναδειξάμε, συνδέεται με κάποιες εκφάνσεις των καθημερινών πρακτικών και επιλογών, της ευρύτερα εννοούμενης δηλαδή πολιτικής στάσης του καθενός και των ταυτίσεων μέσω των οποίων επιλέγει να προσδιορίζει την ατομική ιδιοσυστασία του.

Η ερευνητική οπτική που υιοθετήθηκε στην παρούσα έρευνα είναι η οπτική της παραγωγής της κουλτούρας. Ένα ερώτημα που ανοίγεται για μελλοντική έρευνα στη βάση της σχέσης της ηλεκτρονικής μουσικής με τα κοινωνικά κινήματα αφορά ακριβώς στην αντιστροφή του πρίσματος, προς την πλευρά δηλαδή της κατανάλωσης και ταυτοχρόνως προς τους συλλογικούς δρώντες των κινήματων. Ποιες είναι οι μουσικές τους επιλογές και προτιμήσεις; Σε ποιους χώρους και πως επιτελούν την κινηματική τους δράση; Με ποιους τρόπους νοηματοδοτούν την καθημερινότητά τους; Παρουσιάζουν ομοιότητες προς την συμβολική νοηματοδότηση της ηλεκτρονικής μουσικής; Επηρεάζει η ηλεκτρονική μουσική και οι επιτελέσεις της τα συναισθήματά τους; Επιπλέον, στην σύγχρονή μας εποχή, της αποξένωσης, της ψηφιακής διαμεσολάβησης και της κοινωνικής απόστασης, θα αποτελέσει η ηλεκτρονική μουσική και οι επιτελέσεις της θύλακα αντίστασης στον ηγεμονικό λόγο που προτάσσει και επιβάλλει την απόσταση; Επίμαχα και ερεθιστικά ερωτήματα που ανοίγονται για μελλοντική διερεύνηση, εξίσου, όπως μπορούμε να φανταστούμε, παραγωγική με την παρούσα.

Βιβλιογραφία - Πηγές

Ελληνόγλωσση

Ανώνυμος (2009), *it rules ok! Μια σύντομη ξενάγηση στην ιστορία των djs και της χορευτικής μουσικής στις ΗΠΑ. [από το dj culture του Ulf Roschardt]*. Αθήνα: αντισχολείο

Ανώνυμος (2014), *Το χρονικό της μεγάλης κρίσης. Η τράπεζα της Ελλάδος 2008 – 2013*. Αθήνα: Τράπεζα της Ελλάδος. Ανακτήθηκε από: <http://www.setee.gr/images/pdf/ToXronikoKrisiTE.pdf>

Αυδίκος, Β. (2014), *Οι πολιτιστικές και δημιουργικές βιομηχανίες στην Ελλάδα*, Θεσσαλονίκη: εκδόσεις Επίκεντρο

Attali, J. (1991), *Θόρυβοι. Δοκίμιο πολιτικής οικονομίας και μουσικής*, μτφρ. Ν. Ανδριτσάνου, επιμ. Γ. Κρητικός. Αθήνα: Κέδρος – Ράππα (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1977)

Barthes, R. (2007), *Εικόνα – Μουσική – Κείμενο*. (μτφρ. Γ. Σπανός). Αθήνα: εκδόσεις Πλέθρον

Becker, G. (1962), *Η ίδρυση και ο σκοπός του Εργαστηρίου Σύγχρονης Μουσικής. Εισήγηση στην 1^η εκδήλωση (30 Οκτωβρίου 1962)*. Στο Π. Στάμος (επιμ.), *Εργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής, Αναδρομή, 50 εκδηλώσεις, 30 Οκτωβρίου 1962 – 22 Φεβρουαρίου 1971*, Αθήνα, Έκδοση του Γερμανικού Ινστιτούτου Goethe Αθηνών, σελ. 13-14. Ανακτήθηκε από: <http://invenio.lib.auth.gr/record/103563/files/arc-2008-41221.pdf>;

Γερακοπούλου, Π. (2018), *Από το αντί του DJ στο αυτοί*. Στο Γ. Ν. Κολοβός, Ν. Χρηστάκης (επιμ.), *«Το ροκ πέθανε... Ζήτω το ροκ!»*. Κείμενα για τις σύγχρονες μουσικές τάσεις και υποκοουλτούρες (σ. 214 – 232). Αθήνα: απρόβλεπτες

Γεωργιάδου, Χ. (2019), *Η κατάσταση της Ακρας Δεξιάς στην Ελλάδα. Ιστορικό φόντο και πρόσφατες εξελίξεις*. Αθήνα: Friedrich Ebert Stiftung. Ανακτήθηκε από: <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/athen/15843.pdf>

Della Porta D. & Diani M. (2010), *Κοινωνικά Κινήματα. Μια εισαγωγή*, μτφρ. Ξ. Γιαταγάνας, επιμ. Σ. Ι. Σεφεριάδης. Αθήνα: Κριτική (Το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1999)

Eco, U. (1987), *Κήνσορες και Θεράποντες. Θεωρία και Ιδεολογία των Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας*, (μτφρ.) Ε. Καλλιφατίδη. Αθήνα: «Γνώση» (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1964)

Ζαραφωνίτου, Χ. (2015), *Κριτική προσέγγιση των ηθικών πανικών*. Στο Καρύδης Β. – Χουλιάρης Αθ. (επιμ.), *Ηθικοί Πανικοί, Εξουσία και Δικαιώματα. Σύγχρονες Προσεγγίσεις*. (σ. 141 – 144). Αθήνα - Θεσσαλονίκη: Εκδ. Σάκκουλα

Ζορμπά, Μ. (2016), *Πολιτική του Πολιτισμού. Ευρώπη και Ελλάδα στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα*. Αθήνα: Πατάκη

Pes, A. (2019), *Εισαγωγή*. Στο A. Pes & Mattin (επιμ.), *Θόρυβοι και Καπιταλισμός* (μτφρ. Μ. Δακουτρός, Θ. Κακλιδάκη, Φ. Νικολακόπουλος, Ι. Στανιμεράκη), (σ. 13 - 22. Αίγιο: Ηδύφωνο. (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2009)

Καραμπεάζης, Α. (2014), *Η ελληνική electronica στα '90s*. Στο «Η μουσική Βίβλος των '90s. Τάσεις – Κινήματα – Τραγούδια – Δίσκοι – Συναυλίες – Συνήθειες», ειδική έκδοση του περιοδικού SONIK by avopolis (σ. 84 – 85) Αθήνα: Brainfood Εκδοτική ΕΠΕ

Καρύδης, Β. (1996), *Η εγκληματικότητα των μεταναστών την Ελλάδα. Ζητήματα θεωρίας και αντεγκληματικής πολιτικής*, Αθήνα: Παπαζήση

Κλείτσικας, Α. (2016), *Six d.o.g.s.. Το σύγχρονο στέκι της εγχώριας ηλεκτρονικής σκηνής*. Στο *Μισός αιώνας ηλεκτρονικής μουσικής στην Ελλάδα, 1958 – 2016*. Τα κύρια πρόσωπα. Τα βασικότερα γεγονότα. Τα πιο συζητημένα φεστιβάλ. Οι σημαντικότεροι χώροι, (σ. 76 – 77). Ειδική έκδοση του περιοδικού SONIK by avopolis. Αθήνα: Brainfood Εκδοτική ΕΠΕ

Κλήμης, Γ.Μ. (2010), *Καινοτομία, επιχειρηματικότητα και μουσική βιομηχανία: ένας πρόλογος δημιουργικής καταστροφής*. Στο Μ. Κοκκώνης, Γ.Πασχαλίδης, Φ. Μπαντιμαρούδης (επιμ), *Ψηφιακά Μέσα. Ο πολιτισμός του ήχου και του θεάματος*, (σ. 273 – 304). Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική

Κολοβός, Γ. (2015), *«Κοινωνικά Απόβλητα»; Η ιστορία της πανκ σκηνής στην Αθήνα, 1979 – 2015*. Αθήνα: Απρόβλεπτες

Κολοβός, Ν. Γ. & Χρηστάκης Ν. (2018), *Εισαγωγή*. Στο Γ. Ν. Κολοβός, Ν. Χρηστάκης (επιμ), *«Το ροκ πέθανε...Ζήτω το ροκ!»*. *Κείμενα για τις σύγχρονες μουσικές τάσεις και υποκοουλτούρες* (σ. 8 - 18). Αθήνα: απρόβλεπτες

Κτενάς, Γ. (2015), *Editorial*. Στο *Kaboom*. *Ημερολόγια πριν από τη μεγάλη έκρηξη*. Τεύχος 5 (σ. 6 -24). Αθήνα: Kaboom αστική μη κερδοσκοπική εταιρεία

Κυριαζή, Ν. (2011), *Η κοινωνιολογική έρευνα: Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*, Αθήνα: Πεδίο

Κυριακόπουλος, Λ. (2013), *Τελετουργίες του σύγχρονου αστικού νομαδισμού: τα psy - trance δρώμενα ως ετεροτοπικές επιτελέσεις*. Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών. Διδακτορική διατριβή. Ανακτήθηκε από: <http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/36729#page/38/mode/2up>

Κύρκος, Α. (2016), *Στέρεο Νόβα. Αστική απόδραση προς τ' αστέρια*. Στο *Μισός αιώνας ηλεκτρονική μουσική στην Ελλάδα, 1958 – 2016. Τα κύρια πρόσωπα. Τα βασικότερα γεγονότα. Τα πιο συζητημένα φεστιβάλ. Οι σημαντικότεροι χώροι* (σ. 26 – 29). Ειδική έκδοση του περιοδικού SONIK by avopolis. Αθήνα: Brainfood Εκδοτική ΕΠΕ

Λαλιώτη, Β. (2016), *Το σαουντρακ της ζωή μας. Σύγχρονα θέματα στη μελέτη της δημοφιλούς μουσικής*. Αθήνα: Παπαζήσης

Λαλιώτη, Β. (2018), *Άνθρωποι και μηχανές: μια μεταανθρωπιστική προσέγγιση των επιτελέσεων ηλεκτρονικής / χορευτικής μουσικής στην Αθήνα*. Στο Γ. Ν. Κολοβός, Ν. Χρηστάκης (επιμ), «*Το ροκ πέθανε...Ζήτη το ροκ!*». *Κείμενα για τις σύγχρονες μουσικές τάσεις και υποκοουλτούρες* (σ. 174 – 213). Αθήνα: απρόβλεπτες

Λίλης, Δ. (2015), *Disco*. Στο *Η Μουσική Βίβλος των '70s. Τάσεις – Κινήματα – Τραγούδια* (σ. 56 – 60). Ειδική έκδοση του περιοδικού Sonik by avopolis.gr. Αθήνα: Brainfood Εκδοτική ΕΠΕ

Λώτης, Θ. (2010), *Ψηφιακή μουσική δημιουργία*. Στο Μ. Κοκκώνης, Γ.Πασχαλίδης, Φ. Μπαντιμαρούδης (επιμ), *Ψηφιακά Μέσα. Ο πολιτισμός του ήχου και του θεάματος*. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική

Liotard, J.F. (2019), *Το απάνθρωπο. Κουβέντες για το χρόνο* (μτφρ Β. Πατσογιάννης). Αθήνα: Πλέθρον

Μάμαλης, Α. Ν. (1999), *Δραστηριότητες γύρω από την οργάνωση, την διάδοση και την οργάνωση της ηλεκτρονικής μουσικής στην Ελλάδα*. Ανακτήθηκε από: <https://users.ionio.gr/~GreekMus/anakoinoseis/mamalis.pdf>

Μένεργος, Π. (2016), *Life FM 89.2. Ο σταθμός που έμαθε την Αθήνα των 1990s να χορεύει. Στο Μισός αιώνας ηλεκτρονική μουσική στην Ελλάδα, 1958 – 2016. Τα κύρια πρόσωπα. Τα βασικότερα γεγονότα. Τα πιο συζητημένα φεστιβάλ. Οι σημαντικότεροι χώροι*, (σ. 52 – 55). Ειδική έκδοση του περιοδικού SONIK by anopolis. Αθήνα: Brainfood Εκδοτική ΕΠΕ

Μιχαλόπουλος, Γ. (2016), *Οι 11 ώρες του John Digweed. Το τελευταίο αποκορύφωμα του μαζικού clubbing; Στο Μισός αιώνας ηλεκτρονική μουσική στην Ελλάδα, 1958 – 2016. Τα κύρια πρόσωπα. Τα βασικότερα γεγονότα. Τα πιο συζητημένα φεστιβάλ. Οι σημαντικότεροι χώροι*, (σ. 58 – 59). Ειδική έκδοση του περιοδικού SONIK by anopolis. Αθήνα: Brainfood Εκδοτική ΕΠΕ

Μνιέστρης, Α., Λώτης, Θ., Φραγκίσκος, Γ. (2019), *Η ηλεκτρονική μουσική στην Ελλάδα. Νέος Μουσικός Ελληνομνήμων*, τεύχος 3, Μάιος – Αύγουστος (σ. 84 – 117). Αθήνα: Orpheus – Π. Νικολαΐδου

Μοναστηριώτη, Μ. (2012), *Η Ηλεκτρονική Μουσική ως Μουσικό Ρεύμα στην Ελλάδα του 20^{ου} Αιώνα*. ΤΕΙ Κρήτης, παράρτημα Ρεθύμνου, Τμήμα Μουσικής Τεχνολογίας και Ακουστικής, Πτυχιακή Εργασία. Ανακτήθηκε από: <https://apothesis.lib.teicrete.gr/handle/11713/2348>

Μποζίνης, Ν. (2008), *Ροκ παγκοσμιότητα και ελληνική τοπικότητα. Η κοινωνική ιστορία του ροκ στις χώρες καταγωγής του και στην Ελλάδα*, Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη

Μπουμπάρης, Ν. (2006), *Ηχοτοπίο. Συνδέσεις και διαστάσεις στην ακουστική εμπειρία*. [Τελικό προσχέδιο του κεφαλαίου που δημοσιεύτηκε στο Δ. Παπαγεωργίου, Ν. Μπουμπάρη, Λ. Μυριβήλη (επιμ), *Πολιτιστική Αναπαράσταση*, Αθήνα: Κριτική (σελ. 111 – 139)], σελ. 1 – 24. Ανακτήθηκε από: https://www.academia.edu/35861414/Ηχοτοπίο_Συνδέσεις_και_Διαστάσεις_στην_Ακουστική_Εμπειρία

Μπουμπάρης, Ν. (2009), *Δια-κινούμενοι ήχοι. Μελέτη για την κυκλοφορία της μουσικής ως πολιτισμικού αντικειμένου*. Πολυφωνία, τεύχος 15, σελ. 41 – 66. Ανακτήθηκε από: <https://www.academia.edu/11651969/>

Μπούρα, Β. (2006), *Η κλασική προσέγγιση στην κριτική εκτίμηση των δομών της ηλεκτροακουστικής μουσικής*. Διδακτορική Διατριβή, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα

<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/14256#page/14/mode/2up>

Mason, J. (2011), *Η διεξαγωγή της ποιοτικής έρευνας*, (επιμ. μτφρ. Ν. Κυριαζή). Αθήνα: Πεδίο

Νταλούκας, Μ. (2006), *Ελληνικό Ροκ. Ιστορία της νεανικής κουλτούρας από τη γενιά του Χάους μέχρι το θάνατο του Παύλου Σιδηρόπουλου, 1945 – 1990*. Αθήνα: Άγκυρα

Nyman, M. (2012), *Πειραματική Μουσική. Με πρόλογο από τον Brian Eno* (μτφρ. Δ. Στεφάνου). Αθήνα: Οκτώ. (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1999)

Ξάγας, Α. (2014), *Από την πτώση του τείχους στο νεοπλουτίστικο βλαχομπάροκ, Κωστοπουλισμό... Οι μουσικές «παρενέργειες» των κοινωνικοπολιτικών εξελίξεων της δεκαετίας του '90. Στο Η μουσική Βίβλος των '90s. Τάσεις – Κινήματα – Τραγούδια – Δίσκοι – Συναυλίες – Συνθήσεις*, (σ. 6 – 13). Ειδική έκδοση του περιοδικού SONIK by anopolis.gr. Αθήνα: Brainfood Εκδοτική ΕΠΕ

Παπαϊωάννου, Γ. Γ. (1971), *Το Εργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής και η σημασία του για τη διάδοση και την ανάπτυξη της σύγχρονης μουσικής στην Ελλάδα*. Στο: Π. Στάμος (επιμ), *Εργαστήρι Σύγχρονης Μουσικής. Αναδρομή, 50 εκδηλώσεις, 30 Οκτωβρίου 1962 – 22 Φεβρουαρίου 1971*. Αθήνα: Γερμανικό Ινστιτούτο Goethe Αθηνών, σελ. 5 – 9. Ανακτήθηκε από: <http://invenio.lib.auth.gr/record/103563/files/arc-2008-41221.pdf>

Παναγιωτόπουλος, Ν. & Schultheis F. (2015) (επιμ), *Η οικονομία της Αθλιότητας. Ελλάδα 2010 – 2015*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια

Παναγιωτόπουλος, Ν. & Schultheis F. (2015b), *Mirrors. Πολυφωνικές αφηγήσεις για έναν κοινωνικό κόσμο σε κρίση*. Στο Β. Δημητρακοπούλου, *Διάλογοι/ Dialogues*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια

Παπαλιάς, Τ. (2011), *Oscillator: η ιστορία της Ηλεκτρονικής Μουσικής*. Ηλεκτρονικό άρθρο στο fridge.gr. Ανακτήθηκε από: <https://www.scribd.com/doc/70052214/>

Παπαπαύλου, Μ. (2015), *Η εμπειρία της πλατείας Συντάγματος. Μουσική, συναισθήματα και νέα κοινωνικά κινήματα*. Αθήνα: Οι εκδόσεις των συναδέλφων

Παππά, Μ. (2016), *Το Dubstep στην Αθήνα. Η δράση του Bios στην οδό Πειραιώς. Στο Μισός αιώνας ηλεκτρονική μουσική στην Ελλάδα, 1958 – 2016. Τα κύρια πρόσωπα. Τα*

βασικότερα γεγονότα. Τα πιο συζητημένα φεστιβάλ. Οι σημαντικότεροι χώροι, (σ. 63 – 64). Ειδική έκδοση του περιοδικού SONIK by anopolis. Αθήνα: Brainfood Εκδοτική ΕΠΕ

Πουλάκης, Ν. (2007), *Χρήστου, Αδάμης, Κούκος: Η Ελληνική Μουσική Πρωτοπορία κατά το Δεύτερο Μισό του 20ού Αιώνα*. Στο Κ. Romanou (edit), *Aspects of Greek and Serbian Music*, (σ. 459 – 478). Αθήνα: Μ. Νικολαΐδης & ΣΙΑ Ο.Ε. Ανακτήθηκε από: <https://www.researchgate.net/publication/335100889>

Prévost, E. (2019), *Τα Μουσικά είδη είναι άνευ σημασίας*. Στο Α. Ples & Mattin (επιμ.), *Θόρυβοι και Καπιταλισμός* (μτφρ. Μ. Δακουτρός, Θ. Κακλιδάκη, Φ. Νικολακόπουλος, Ι. Στανιμεράκη) (σ. 45 – 68). Αίγιο: Ηδύφωνο. (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2009)

Ρωμανού, Κ. (2003), *Η Μουσική 1949-1974: Η Ελληνική Πρωτοπορία*. Στο: Βασίλης Παναγιωτόπουλος (επιμ.), *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού: 1770- 2000*. (Τόμος 9, σ. 259 – 268). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα. Ανακτήθηκε από: <https://www.academia.edu/2229927>

Robson, C. (2007), *Η έρευνα του πραγματικού κόσμου: Ένα μέσον για κοινωνικούς επιστήμονες και επαγγελματίες ερευνητές* (επιμ. μτφρ. Ν. Κυριαζή)., Αθήνα: Gutenberg.

Σακαλιέρος, Γ. (2019), *Εισαγωγή στην Νεοελληνική Μουσική. Ιστορική Θεώρηση*. Στο Ε. Νίκα-Σαμψών (επιμ), *Εισαγωγή στη μουσικολογία και στις μουσικές επιστήμες*. Θεσσαλονίκη : University Studio Press

Σκαρπέλος, Γ. (2019), *Τα αβέβαια σημεία*. Αθήνα: Τόπος

Σούζας, Ν. (2014), *Πολιτικές και πολιτισμικές διαστάσεις των κοινωνικών κινημάτων: η περίπτωση του ανταγωνιστικού κινήματος στην Ελλάδα (1974 – 1998)*. Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (ΕΚΠΑ). Σχολή Οικονομικών και Πολιτικών Επιστημών. Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Δημόσιας Διοίκησης. Ανακτήθηκε από: <https://www.didaktorika.gr/eadd/handle/10442/34669>

Συμβουλίδης, Χ. (2016), *Τα κινητά πάρτι του Χρήστου Καλοπήτα*. Στο *Μισός αιώνας ηλεκτρονική μουσική στην Ελλάδα, 1958 – 2016. Τα κύρια πρόσωπα. Τα βασικότερα γεγονότα. Τα πιο συζητημένα φεστιβάλ. Οι σημαντικότεροι χώροι*, (σ. 22 - 23). Ειδική έκδοση του περιοδικού SONIK by anopolis. Αθήνα: Brainfood Εκδοτική ΕΠΕ

Solomos, M. (2018), *Μουσική, θόρυβος, κοινωνία. Από τον Ξενάκη στους Όρθιους Ήχους*. Στο Ν. Μπουμπάρης, Κ. Παπαρρηγόπουλος, Γ. Ματσίνο (επιμ.), *Ήχος, θόρυβος, περιβάλλον. Πρακτικά του 4^{ου} συνεδρίου Ακουστικής οικολογίας*, Ελληνική Εταιρεία Ακουστικής Οικολογίας, σελ. 222 – 234. Ανακτήθηκε από: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02055263/document>

Τζιρίτας, Σ. (2016), *Η εποχή της Φάρμας. Στο Μισός αιώνα ηλεκτρονική μουσική στην Ελλάδα, 1958 – 2016. Τα κύρια πρόσωπα. Τα βασικότερα γεγονότα. Τα πιο συζητημένα φεστιβάλ. Οι σημαντικότεροι χώροι*, (σ. 36 - 37). Ειδική έκδοση του περιοδικού SONIK by anopolis. Αθήνα: Brainfood Εκδοτική ΕΠΕ

Τουρκοβασίλης, Γ. (2016), *Τα ροκ ημερολόγια. Ελληνική Νεολαία και ροκ στις αρχές τις δεκαετίας του '80*. Αθήνα: Εκδόσεις στο Περιθώριο

Τσέτσος, Μ. (2020), *Κοινωνιολογία της μουσικής. Σχολιασμένη σύνοψη της ύλης*. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Τομέας Ιστορικής & Συστηματικής Μουσικής. Ανακτήθηκε από: https://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/MUSIC369/Koinoniologia_tis_Mousikis_Scholiastmeni_synopsi_ylis_2020.pdf

Toth, C. (2019), *Η Θεωρία του Noise*. Στο Α. Iles & Mattin (επιμ.), *Θόρυβοι και Καπιταλισμός* (μτφρ. Μ. Δακουτρός, Θ. Κακλιδάκη, Φ. Νικολακόπουλος, Ι. Στανιμεράκη), (σ. 29 – 44). Αίγιο: Ηδύφωνο. (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2009)

Χαμηλάκης, Γ. (2012), *Το έθνος και τα ερείπιά του. Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα* (μτφρ) Ν. Καλαϊτζής. Αθήνα: εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 2007)

Ψημίτης, Μ. (2017), *Κοινωνικά Κινήματα στην Καθημερινή Ζωή. Ταυτότητα, Αλληλεγγύη και Προεικόνιση σε Σύγχρονες “Κοσμοπολίτικες Κοινότητες”*. Αθήνα: Τζιόλα

Ξενόγλωσση

Becker, H.S. (1982), *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press

Bottero, W. & Crossley, N. (2011), *Worlds, Fields and Networks: Becker, Bourdieu and the Structures of Social Relations*. Cultural Sociology, vol. 5, issue 9, pp 99-119.

Ανακτήθηκε από: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1749975510389726>

Crossley, N. (2002), *Making Sense of Social Movements*. Open University Press, Buckingham – Philadelphia

Crossley, N. (2008), *Pretty Connected: The Social Network of the Early UK Punk Movement*. Theory, Culture & Society, Vol. 25, issue 6, pp 89 – 116. Ανακτήθηκε από: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0263276408095546>

Crossley N. & Bottero W (2015), Social Spaces of Music: Introduction. Cultural Sociology, vol. 9, issue 1, pp. 3-19. Ανακτήθηκε από: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1749975514546236?journalCode=cusa>

Eisenbrand, J. & Rossi, C. (2018), *Introduction*. Στο M. Kries, J. Eisenbrand, C. Rossi (επιμ.), *Night Fever. Designing Club Culture, 1960 – Today* (σ. 15 – 22). Germany: Vitra Design Museum

Eyerman, R. (2002), *Music in Movement: Cultural Politics and Old and New Social Movements*, Qualitative Sociology, Vol. 25, No. 3, pp. 443 – 458. Ανακτήθηκε από: <https://voidnetwork.gr/wp-content/uploads/2016/09/Music-in-Movement-Cultural-Politics-and-Old-and-New-Social-Movements-by-Ron-Eyerman.pdf>

Frith, S. (2003). *Music and everyday life*. Critical Quarterly, Vol. 44, No.1, pp.35–48.

Ανακτήθηκε από: https://www.researchgate.net/publication/228036183_Music_and_everyday_life

Gillian, F. (2007), *Discophobia: Antigay Prejudice and the 1979 Backlash against Disco*. Journal of the History of Sexuality, Vol 16, No.2, pp. 276 – 306. Ανακτήθηκε από: <https://www.jstor.org/stable/30114235?origin=JSTOR-pdf&seq=1>

Kasaras, K., Klimis, G. M., Michailidou M. (2012), *Musical tastes in the Web2.0: the importance of networks dynamics*, Contemporary Social Science: Journal of the Academy of Social Sciences, vol. 7, No 3, pp 335-349. Ανακτήθηκε από: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/21582041.2012.683448>

Kries, M. (2018), *Forward*. Στο M. Kries, J. Eisenbrand, C. Rossi (επιμ.), *Night Fever. Designing Club Culture, 1960 – Today* (σ. 10). Germany: Vitra Design Museum

Lawrence, T. (2018), *Dance Floor Transformation: Counterculture, Post-Industrialism, and Environmental Design in New York City during the 1970s and Early 1980s*. Στο M. Kries, J. Eisenbrand, C. Rossi (επιμ.), *Night Fever. Designing a Club Culture, 1960 – Today* (σ. 88 – 102). Germany: Vitra Design Museum

McLeod, K. (2001), *Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation Within Electronic/Dance Music Communities*. *Journal of Popular Music Studies*, Vol. 13, pp. 59 - 75. Ανακτήθηκε από: <https://www.researchgate.net/publication/45502179>

Munuera, I. L. (2018), *The Bodily Regime of Archisocial Exploration*. Στο M. Kries, J. Eisenbrand, C. Rossi (επιμ.), *Night Fever. Designing Club Culture, 1960 – Today* (σ.116 - 128). Germany: Vitra Design Museum

Prior N. (2011), *Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond*. *Cultural Sociology*, vol. 5, issue 1, pp. 121-138. Ανακτήθηκε από: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1749975510389723>

Prior N. (2015), *It's a social thing, not a nature thing": Popular music practices in Reykjavik, Iceland*. *Cultural Sociology*, vol. 9, issue 1, pp. 81-98. Ανακτήθηκε από: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1749975514534219?journalCode=cusa>

Rosenthal, R. (2001), *Serving the movement: The role(s) of music*, *Popular Music and Society*, Vol. 25, issue 3-4, pp. 11 – 24. Ανακτήθηκε από: <https://www.researchgate.net/publication/241736942>

Stefanou D. (2019) The underground, dispossession and positionality in Greek experimental music. In: Dumnić Vilotijević M., Medić I. (eds) *Contemporary Popular Music Studies. Proceedings of the International Association for the Study of Popular Music 2017* (σ. 259 – 266). Ανακτήθηκε από: <https://link.springer.com/book/10.1007%2F978-3-658-25253-3#toc>

Street, J. (2003), *'Fight the Power': The Politics of Music and the Music of Politics*. *Government and Opposition*, vol. 38, issue 1, pp. 113-130. Ανακτήθηκε από: <https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/73F8C284A51814A3F6193402BF9F806C/S0017257X0000258Xa.pdf>

Thornton, S. (1995), *Club Cultures. Music, media and subcultural capital*. Κέμπριτζ: Polity Press

Twemlow, A. (2018), *Smiley Faces: The Graphic Language of Electronic Dance Promotion*. Στο M. Kries, J. Eisenbrand, C. Rossi (επιμ), *Night Fever. Designing Club Culture, 1960 – Today* (σ. 217 – 229). Germany: Vitra Design Museum

United Cities and Local Governments, *Culture: Fourth Pillar of Sustainable Development*, Διαθέσιμο στο: http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/en/zz_culture4pillarsd_eng.pdf.)

Zhang, M. (2010), *Social network analysis: history, concepts, and research*, in: B. Furht (Ed.) *Handbook of social network technologies and applications* (New York, Springer), pp 3- 21. Ανακτήθηκε από: <https://www.researchgate.net/publication/225882408>

Ηλεκτρονικές Πηγές: Άρθρα - Ιστοσελίδες

Ανώνυμος (1/10/1997), *Το Μίξερ της Λένας Πλάτωνος – Κριτική*. In.gr. Διαθέσιμο στο: <https://www.in.gr/1997/10/01/entertainment/to-mikser-tis-lenas-platwnos-kritiki/>. [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/8/2020]

Ανώνυμος (13/08/2013), *Athens 2004 (DJ) Olympics...9 χρόνια μετά! God is a DJ*. Διαθέσιμο στο <https://www.godisadj.gr/athens-2004-dj-olympics-9-%CF%87%CF%81%CF%8C%CE%BD%CE%B9%CE%B1-%CE%BC%CE%B5%CF%84%CE%AC/> [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/8/2020]

Ανώνυμος (7/06/2017), *Πως το Discogs άλλαξε το μέλλον του βινυλίου για πάντα*. Rockyourlife.gr. Διαθέσιμο στο <http://www.rockyourlife.gr/pos-discogs-allaxe-mellon-tou-vinyliou-gia-panta/> [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/8/2020]

Ανώνυμος (23/04/2020), *Τα πρώτα βήματα της ηλεκτρονικής μουσικής στην Ελλάδα*. clubber.gr. Διαθέσιμο στο: <https://www.clubber.gr/ηλεκτρονική-μουσική-στην-ελλάδα/> [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/08/20]

Αντωνόπουλος, Θ. (1/12/2018), «*Queer η Λένα Πλάτωνος; Αστειεύεστε;» Καθόλου!*». Lifo.gr, Διαθέσιμο στο: https://www.lifo.gr/articles/music_articles/216929/queer-i-lena-platonos-asteieyeste-katholoy [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/08/2020]

Βρόντη, Σ. 7/03/2016, *Αντίο MTV*. Άρθρο στην Καθημερινή. Διαθέσιμο στο: <https://www.kathimerini.gr/852232/article/politismos/thleorash/antio-mtv> [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/8/2020]

Καραμανωλάκης, Β. (2017), *Κοινωνίες και κινήματα*. Ηλεκτρονικό άρθρο στην ιστοσελίδα «Μεταπολίτευση 1974 – 1989». Αρχαία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ). Διαθέσιμο στο: <http://metapolitefsi.com/%CE%95%CE%BD%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B5%CF%82/%CE%9A%CE%BF%CE%B9%CE%BD%CF%89%CE%BD%CE%AF%CE%B1> [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/8/2020]

Καρδερίνης, Κ. (12/06/2014), *Synch 2004*. Mic.gr. Διαθέσιμο στο: <http://www.mic.gr/live-review/synch-2004-2/04-06-2004> [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/8/2020]

Καρδερίνης, Κ. (20/10/2015), *Τάσος Σαγρής, “Ψύχωση!”*, *Horror Vacui, Τρόμος του Κενού!* Mic.gr. Διαθέσιμο στο: <http://www.mic.gr/syenteyxi/tasos-sagris-psyhosi-horror-vacui-tromos-toy-kenoy> [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/8/2020]

Καρράς, Χ. (9/10/2014), *15 mobile parties στην Αθήνα*. Αθηνόραμα. Διαθέσιμο στο: https://www.athinorama.gr/clubbing/article/15_mobile_parties_stin_athina-2502076.html

Καψάσκη, Β. (29/01/24), *Αθήνα, η πόλη των πάρτι*. Lifo. Διαθέσιμο στο: <https://www.lifo.gr/mag/features/4143> [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/8/2020]

Κοκκίνη, Μ. (2009), *Το μακρύ ταξίδι του Χρήστου Καλοπήτα στη ζούγκλα της αθηναϊκής νύχτας*. Lifo.gr. Διαθέσιμο στο: <https://www.lifo.gr/mag/features/1215> [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/8/2020]

Kurashige, S. (2017, Ιούλιος 27), *Η εξέγερση στο Ντιτρόιτ του 1967: Αντιστάσεις, τότε και τώρα*. Ηλεκτρονικό άρθρο στο Pass World. Διαθέσιμο στο: <http://pass-world.gr/h-exegersi-sto-ntitroit-tou-1967-antistaseis-tote-kai-twra/> [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/8/2020]

Λιάκος, Α. (24/11/2008), *Εκσυγχρονισμός και πόλεμος*. Αθήνα: Καθημερινή. Διαθέσιμο στο: <https://www.tovima.gr/2008/11/24/opinions/eksygxronismos-kai-polemos/> [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/8/2020]

Μάντακας, Γ. (23/09/1975), *Η εβδομάδα Γιάννη Ξενάκη: μουσική κίνηση στην Αθήνα*. Διαθέσιμο στο: http://digital.lib.auth.gr/record/110101/files/arc-2009-47178.pdf?version=1&fbclid=IwAR05vtzXKdGYdJg2HU4_sxYvdP3iiDJAMbOtgIHMAgyGyvfiPLfWUHKHJVU [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/8/2020]

Μαντικίδης, Τ. (5/01/2020), *Η δεκαετία του μετασχηματισμού. Πώς θα είναι ο κόσμος το 2030*. Αθήνα: Βήμα. Διαθέσιμο στο: <https://www.tovima.gr/2020/01/05/finance/i-dekaetia-tou-metasximatismou-pos-tha-einai-o-kosmos-to-2030/> [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/8/2020]

M. Hulot (14/10/15), *Τί σκότωσε το αθηναϊκό clubbing*; Lifo.gr Διαθέσιμο στο: https://www.lifo.gr/print/print_feature/77846 [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/8/2020]

M Hulot (2014), *Ο ρόμβος ερευνά την πειραματική μουσική*. Ηλεκτρονικό άρθρο στο greka.lifo.gr Διαθέσιμο στο: <https://www.grekamag.gr/featured/o-romvos-erevna-tin-piramatiki-mousiki/> [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/8/2020]

Νταλούκας, Μ. (4/07/2020), *Το Athens Pride και οι ομοφοβικές αντιδράσεις. ΛΟΑΤΚΙ+: Μισός αιώνας κινητοποιήσεων για το δικαίωμα της ελεύθερης έκφρασης του ατόμου*. Iefimerida.gr. Διαθέσιμο στο: www.iefimerida.gr/stories/loatki-misos-aionas-kinitopoiiseon [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/08/2020]

Παπαδογιάννης, Ν., *Ο πολιτισμός στα χρόνια της Μεταπολίτευσης*. Ηλεκτρονικό άρθρο στην ιστοσελίδα «Μεταπολίτευση 1974 – 1989». Αρχαία Σύγχρονης Κοινωνικής Ιστορίας (ΑΣΚΙ). Διαθέσιμο στο: <http://metapolitefsi.com/%CE%95%CE%BD%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B5%CF%82/%CE%A0%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CF%83%CE%BC%CF%8C%CF%82> [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/8/2020]

Παππά, Μ. (26/06/2015), *Οι διοργανωτές του Indie Free Festival μιλούν στο LIFO.gr*. Lifo.gr. Διαθέσιμο στο: <https://www.lifo.gr/team/athens/58754> [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/8/2020]

Πλέσσας, Μ. (1968), *Η μουσική του 21^{ου} αιώνας*. Περιοδικό “Τεχνική Εκλογή”, τεύχος αρ. 25, Δεκέμβριος. Διαθέσιμο στο : <https://plan59.wordpress.com/2011/09/05/plessas-with-electronics-from-1968/> [προσπελάστηκε τελευταία στις 23/8/2020]

Ρόκου, Λ. (25/02/2016), *10+1 παρουσιαστές του MTV των 90ς που σημάδεψαν τα νιάτα μας*. propaganda.gr. Διαθέσιμο στο: <https://popaganda.gr/art/mtv-90s-vjs/> [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/8/2020]

Τζάννε, Π. (27/07/2014), *Bios. Βασίλης Χαραλαμπίδης*. Athens as stories. Διαθέσιμο στο <https://stories.mysecretathens.gr/bios.html#interview> [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/8/2020]

Τσεσμελή, Φ. (10/06/2019), *Η queer κουλτούρα άνθιζε πάντα στα υπόγεια ενός κλαμπ*. Lifo.gr. Διαθέσιμο στο: https://www.lifo.gr/articles/lgbt_articles/240297/i-queer-koyltoyra-anthize-panta-sta-yrogeia-enos-klamp [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/8/2020]

Τρούσας, Φ. (10/01/2017), *Η ελληνική ηλεκτρονική μουσική από τα τέλη του '50 έως τα μέσα του '80*. Διαθέσιμο στο: <https://diskoryxeion.blogspot.com/2017/01/50-80.html>, [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/8/2020]

<https://www.embros.gr/>

<http://www.essim.gr/gr/about.html>

<https://www.her-project.com/about>

<https://www.iema.gr/aboutus/?lang=el>

<http://www.ksyme.org/>

<https://www.pireos84.bios.gr/>

<http://www.romantso.gr/>

<https://voidnetwork.gr/>

Οπτικοακουστικά Μέσα

Δανέζη, Μ. (σκηνοθεσία) (2020), *Τα Στέκια. Ιστορίες Αγοραίου Πολιτισμού. Επεισόδιο: Ροκ -πανκ στην Πλάκα*. Ελλάδα : ΕΡΤ Α.Ε. Διαθέσιμο στο: <https://www.ertflix.gr/ellinika-docs/ta-stekia-ert/ta-stekia-rok-pank-stin-plaka/> [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/8/2020]

Μαρωνίτης, Δ. Ν. (1997), στην εκπομπή «Το πολιτιστικό έγκλημα της Χούντας», σκην. Ε. Βγενόπουλος, Αθήνα: ΕΡΤ. (από το 11^ο λεπτό) Διαθέσιμο στο: <https://www.ert.gr/arxeio-afierwmata/stratitotiko-praxikopima-21is-apriliou-3/>

Ντινόπουλος, Α. (σκηνοθεσία) (1995), *Ρέιμπερς. Τα “κακά παιδιά” ξανάρχονται* Αθήνα: ΑΝΤ1. Διαθέσιμο στο: https://www.youtube.com/watch?v=eOg_3TMbqSU [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/8/2020]

Ξανθουδάκης Χ, (8/03/2019), *Η γαλλική συμβολή στην εξέλιξη της ηλεκτρονικής μουσικής στην Ελλάδα*. 2η Μουσικολογική Ημερίδα της ερευνητικής ομάδας RelMus/FG: «Οι μουσικές σχέσεις ανάμεσα στη Γαλλία και την Ελλάδα από το 1980 ως το 2010». Διάλεξη. Διαθέσιμη στο <https://www.blod.gr/lectures/i-galliki-symbolistin-ekseliksi-tis-ilektronikis-mousikis-stin-ellada/> [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/8/2020]

Πλάτωνος, Λ. (16/07/1985), συνέντευξη στην ραδιοφωνική εκπομπή του Γ. Πιτογιαννάκη *Τα δικά μας τραγούδια*. Ηράκλειο: ΕΡΤ 2. Διαθέσιμη στο: <https://www.mixcloud.com/georgepitropogiannakis/%CE%BB%CE%AD%CE%BD%CE%B1-%CF%80%CE%BB%CE%AC%CF%84%CF%89%CE%BD%CE%BF%CF%82-%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%AD%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%85%CE%BE%CE%B7-lena-platwnos-interview/> [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/8/2020]

Τριανταφυλλίδης, Ν. (σκηνοθεσία) (2017), *Τα Στέκια. Ιστορίες Αγοραίου Πολιτισμού. Επεισόδιο: Ντισκοτέκ*. Ελλάδα: ΕΡΤ Α.Ε. Διαθέσιμο στο: https://webtv.ert.gr/docs/ellinika-docs/ta-stekia-ert/17sep2017-ta-stekia/?fbclid=IwAR2aMbmaW9r7KgPmUsnTGnXIIzsw_2g2Lo6kZ5mmQwUxy-9pN_mixieOvY [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/8/2020]

Greek Rave History – the end of an era #4a MANA RAVER. (αποσπάσματα από δελτία ειδήσεων). Διαθέσιμο στο: <https://www.youtube.com/watch?v=K4xuSiwAZ-A> [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/8/2020]

Blame, S. (1994) – Greece’s Stereo Nova (απόσπασμα από εκπομπή του MTV Europe). Διαθέσιμο στο: <https://youtu.be/1Jcw21I9myY> [προσπελάστηκε τελευταία στις 25/8/2020]

Giles, J., Wasserman, N. (directors), Aroyo, M. (producer), *Can You Feel It – How Dance Music Conquered the World*. Ηνωμένο Βασίλειο: BBC Four

S.W.I.M. – Gomenaki, <https://www.youtube.com/watch?v=E-3UoTHSJww> (videoclip) [προσπελάστηκε τελευταία στις 12/8/2020]

Παράρτημα

Οδηγός Συνέντευξης

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΓΝΩΡΙΜΙΑΣ

1. Που ζείτε και που εργάζεστε; (η ενασχόλησή σας με τη μουσική είναι η μόνη σας πηγή εισοδήματος;)
2. Τί εκπαίδευση έχετε;
3. Πότε και πώς ξεκίνησε η σχέση σας με τη μουσική;
4. Υπήρξε κάποιος (πρόσωπο, χώρος ή φορέας) που σας «μύησε» στη μουσική δημιουργία;
5. Τί μουσική ακούγατε (όταν ήσασταν νεότερος) και τί μουσική ακούτε σήμερα;
6. Ποια είναι η μέχρι σήμερα πορεία σας στη μουσική;
7. Πώς θα χαρακτηρίζατε τη μουσική που γράφετε;
8. Γράφατε πάντα ηλεκτρονική μουσική ή έχετε πειραματιστεί και με άλλα είδη;
9. Γράφετε τη μουσική σας μόνος ή συνεργάζεστε και με άλλους μουσικούς; Αν ναι, με ποιον τρόπο και σε ποιο σημείο της δημιουργικής διαδικασίας;
10. Τί σας συγκινεί στην τέχνη της μουσικής παραγωγής; Τί θέλετε να εκφράσετε μέσα από αυτήν την καλλιτεχνική δημιουργία;
11. Τί αποτελεί για σας πηγή έμπνευσης;
12. Αποτελεί η πόλη και η πραγματικότητα της πηγή έμπνευσης για εσάς;
13. Σας απασχολούν τα πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα και εξελίξεις; Έχουν αποτελέσει πηγή έμπνευσης για εσάς;

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΗΝ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

14. Πιστεύετε ότι υπάρχει μια σκηνή ηλεκτρονικής μουσικής στην Αθήνα;
15. Πότε πιστεύετε ότι δημιουργήθηκε και πώς την βλέπετε να εξελίσσεται;
16. Νοιώθετε ότι είστε μέρος αυτής της σκηνής;
17. Πώς θεωρείτε ότι έχετε συμβάλει στην ανάπτυξή της;
18. Ποιο πιστεύετε ότι είναι το κοινό αυτής της μουσικής;
19. Ποια είναι η σχέση σας με άλλους μουσικούς που παράγουν αντίστοιχη μουσική;
20. Νοιώσατε ότι σας στήριξε ο «κόσμος της μουσικής» και των μουσικών; Ένα δίκτυο ανθρώπων που είναι αντιστοίχως ενεργοί στο χώρο αυτόν; Θα μπορούσατε να μας δώσετε κάποια παραδείγματα;
21. Πιστεύετε ότι η ηλεκτρονική μουσική είναι φορέας κάποιας κουλτούρας; Ποια είναι τα χαρακτηριστικά της; (έχετε παρατηρήσει αλλαγές κατά την πάροδο του χρόνου; Πώς εκφράζετε αυτή η κουλτούρα; Πιστεύετε ότι η ηλεκτρονική μουσική απευθύνεται περισσότερο στη νεολαία;)
22. Πώς έχει συμβάλει η ανάπτυξη της τεχνολογίας στην εξέλιξη της ηλεκτρονικής μουσικής αλλά και της αντίστοιχης σκηνής;
23. Πώς έχει επηρεάσει η τεχνολογία τη σχέση σας με το κοινό σας; (επικοινωνία, προώθηση, σχόλια κλπ)
24. Όταν γράφετε μουσική, έχετε στο νου σας το κοινό που θα την ακούσει; (ποιο είναι για εσάς το ιδανικό κοινό; Νοιώθετε ότι μοιράζεστε μαζί του έναν κοινό κώδικα;)

25. Ποια είναι η σχέση της ελληνικής ηλεκτρονικής μουσικής με την αντίστοιχη του εξωτερικού;
26. Πολλοί υποστηρίζουν ότι η ηλεκτρονική μουσική ξεκίνησε από «μειονότητες». Ασπάξεστε την άποψη αυτή;
27. Η ηλεκτρονική μουσική, ειδικά στην *χορευτική* της έκφανση, έχει συνδεθεί και με μια κουλτούρα παραβατικότητας. Ποια είναι η γνώμη σας για αυτό; (το ασπάξεστε ή θεωρείτε ότι είναι προϊόν κατασκευής;)
28. Σήμερα θα λέγατε ότι ισχύει το ίδιο ή ότι είναι πλέον μέρος της *μαζικής* κουλτούρας; Πώς νοιώθετε για αυτό;
29. Πιστεύετε ότι η μουσική οικονομία που έχει αναπτυχθεί γύρω από την ηλεκτρονική μουσική έχει επηρεάσει τη μουσική δημιουργία, την έκφρασή της ή/και τις πρακτικές της;

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ ΣΧΕΤΙΚΑ ΜΕ ΤΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΑ ΚΙΝΗΜΑΤΑ

30. Ποια είναι για εσάς η σχέση της μουσικής με την καθημερινή ζωή;
31. Πιστεύετε ότι η μουσική, ως μέσο επικοινωνίας και έκφρασης, μπορεί να παίζει ρόλο στην καθημερινή ζωή; Στη διαχείριση της καθημερινότητας ή/και στην *φυγή* από αυτήν;
32. Είναι η μουσική δημιουργία «πράξη πολιτική»;
33. Συνδέεται η μουσική μέσα από την πρακτική της αλλά και την εκτέλεσή της (επιτέλεση) με την άρθρωση κοινωνικών αιτημάτων ή/και ανθρωπίνων δικαιωμάτων;
34. Μπορεί η μουσική να επηρεάσει και να επηρεαστεί από τις κοινωνικές ή/και τις πολιτικές εξελίξεις; Πώς θα μπορούσε να γίνει κάτι τέτοιο; (θα λέγατε πως υπάρχει μια αμφίδρομη σχέση; Πώς λειτουργεί αυτή;)
35. Γνωρίζετε κάποιο παράδειγμα μουσικής που να το έχει κάνει αυτό; (τραγούδι, είδος κλπ)
36. Γνωρίζετε κάποιο παράδειγμα μουσικής πρακτικής που να συμβάλει προς αυτήν την κατεύθυνση; (φεστιβάλ, συναυλίες ειδικού σκοπού, χώροι ειδικού σκοπού κλπ)
37. Πιστεύετε ότι η ηλεκτρονική μουσική συμβάλει προς αυτήν την κατεύθυνση σήμερα ή έχει συμβάλει κατά το παρελθόν;
38. Γνωρίζετε αν η μουσική σας έχει χρησιμοποιηθεί για την προώθηση συγκεκριμένων κοινωνικών στόχων; Θα μπορούσατε να μας δώσετε κάποια παραδείγματα;
39. Έχετε πάρει ποτέ μέρος -ως μουσικός- σε κινητοποιήσεις ειδικού σκοπού, και γιατί;
40. Στο εξωτερικό έχουν κυκλοφορήσει συλλογές ηλεκτρονικής μουσικής για την προώθηση ορισμένων κοινωνικών αιτημάτων (εναντίον του πολέμου στο Ιράκ, υπέρ των προσφύγων, ενάντια στην παιδική εργασία κλπ). Αν γινόταν μια τέτοια κίνηση στην Ελλάδα θα συμμετείχατε και για ποιους λόγους;
41. Πιστεύετε ότι η ηλεκτρονική μουσική μπορεί να αλλάξει τον κόσμο; Με άλλα λόγια, είναι φορέας έκφρασης μιας ουτοπίας ή/και φορέας έκφρασης μιας κοινωνικής δυσφορίας;