

ERIK DAVIS

RADICI E CAVI

Appendix ::
Roots and Wires (English Text)



i forti
DELL'AVVENIRE



SF014 it



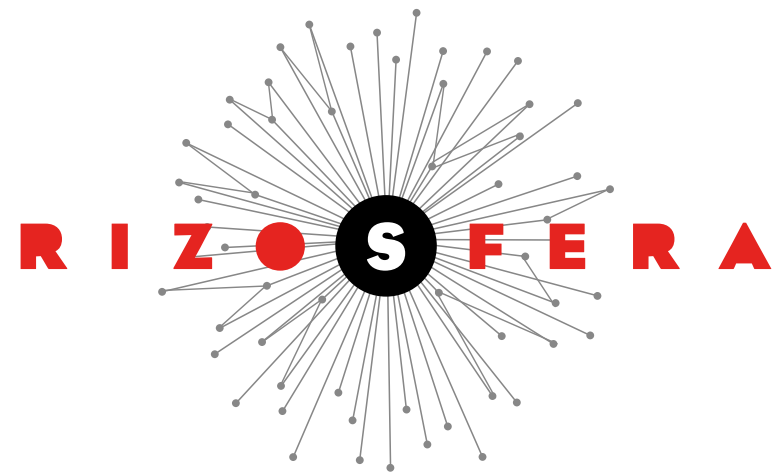
La collana editoriale «I forti dell'avvenire» si occupa di filosofie accelerazioniste e, in particolar modo, del pensiero che si fonda sull'asse Nietzsche, Klossowski, Bataille e il gruppo di Acèphale, Deleuze, Guattari, Foucault, Lyotard.

Uscite:

- SF001 :: OBSOLETE CAPITALISM, **I forti dell'avvenire** (luglio 2016)
- SF002 :: OBSOLETE CAPITALISM, **Accelerazione, rivoluzione e moneta nell'Anti-Edipo di Deleuze e Guattari** (agosto 2016)
- SF003 :: EDMUND BERGER, **Accelerazionismo grunge** (settembre 2016)
- SF004 :: OBSOLETE CAPITALISM, **Deleuze e l'algoritmo della rivoluzione** (ottobre 2016)
- SF005 :: SIMON REYNOLDS - KATJA DIEFENBACH, **Technodeleuze e Mille Plateaux. Interviste con Achim Szepanski 1994-1996** (novembre 2016)
- SF006 :: SARA BARANZONI - PAOLO VIGNOLA, **Biforcare alla radice. Su alcuni disagi dell'accelerazione** (gennaio 2017)
- SF007 :: LAPO BERTI, **Fantasie Accelerate** (marzo 2017)
- SF008 :: EDMUND BERGER, **Flussi sotterranei. Una microstoria di iperstizione e resistenza esoterica** (aprile 2017)
- SF009 :: OBSOLETE CAPITALISM, **Dromologia, bolidismo, accelerazionismo marxista. Frammenti di comunismo tra al-Khwarizmi e Mach** (maggio 2017)
- SF010 :: NETWORK ENSEMBLE, **Selected Network Studies** (giugno 2017)
- SF011 :: OBSOLETE CAPITALISM SOUND SYSTEM, **Chaos sive natura, Electric Tree and Electronic Rhizome** (settembre 2017)
- SF012 :: MCKENZIE WARK, **Afro-accelerazionismo** (ottobre 2017)
- SF013 :: FÉLIX GUATTARI, **La machine informatique** (dicembre 2017)
- SF014 :: ERIK DAVIS, **Radici e cavi** (maggio 2018)

Prossime uscite:

- SF015 :: EMILIA MARRA, **Processo a Moosbrugger: considerazioni sulla vita impersonale** (giugno 2018)



Erik Davis

RADICI E CAVI

Editore: Rizosfera - collana editoriale: I forti dell'avvenire

Anti-copyright, maggio 2018 Rizosfera

<http://obsoletecapitalism.blogspot.it>

Testo: Roots and Wires (1996), text copyright by Erik Davis

Pubblicato per la prima volta sul blog Technosis

https://technosis.com/?s=roots&post_type=

Traduzione di Claudio Kulesko, Letizia Rustichelli e Davoli Paolo

Editing di Obsolete Capitalism



Creative Commons 4.0

Attribuzione — Devi riconoscere una menzione di paternità adeguata, fornire un link alla licenza e indicare se sono state effettuate delle modi che. Puoi fare ciò in qualsiasi maniera ragionevole possibile, ma non con modalità tali da suggerire che il licenziante avalli te o il tuo utilizzo del materiale.

Indice

Prefazione	11
Pensiero polimetrico e improvvisazione dub di Obsolete Capitalism	
Radici e cavi di Erik Davis	15
Biografia	43
Appendix:: Roots and wires	45

Pensiero polimetrico e improvvisazione dub

di Obsolete Capitalism

Questo testo del 1996 di Erik Davis riveste una straordinaria importanza per questa collana editoriale e per il pensiero della Risorsa. Nonostante i suoi 22 anni di età, non ha perso nulla della propria acutezza e visionarietà. Se è vero che mantiene un'accattivante *vibrazione* anni '90, il saggio dello scrittore californiano ha un grande merito, secondo la prospettiva *metamatica* dei *forti dell'avvenire*: attualizza il pensiero deleuziano allo «splendore poliritmico» delle culture afro-diasporiche del tardo novecento e del nuovo secolo.

Per essere ancora più espliciti: nel corso degli anni '90, in concomitanza con la morte di Guattari (1992) e Deleuze (1995), l'approccio degli studiosi al pensiero rizosferico si stava cristallizzando in una lettura troppo rigida e testuale delle pagine di *Mille piani* e, soprattutto, del piano 1837 *Del Ritornello*. La ripetizione *senza differenza* di quelle pagine meravigliose non rimase senza conseguenze: il discorso musicale sembrava mummificato negli itinerari troppo *francesi* del rapporto lineare di Proust, Varèse, Messiaen e Boulez con il mondo austriaco-tedesco di Schumann, Wagner, Schönberg, Berg, Mahler, Stockhausen. Questa discendenza culturale era appena corretta, in *Mille piani*, da un altro approccio musicale, allora egemonico, nella

nuova sinistra degli anni '70 del Novecento: il rapporto tra improvvisazione, *alea*, e musica contemporanea occidentale. Era l'irrompere in *Mille piani* dell'ondata americana di Cage e dei minimalisti, Reich, Riley e Glass, squisitamente allargata ai compositori italiani Bussotti, Nono e Berio. C'è però un *non detto*, o un *non sentito*, nelle mirabili pagine di *1837 Del Ritornello*: l'esplicita mancanza di riferimenti puntuali alle *musiche minori*, altrettanto *polimetriche* di quelle di Cage o Schönberg, e in particolare di quei ritmi e suoni provenienti dal mondo vastissimo della cultura nera, sia africana che americana. Per non citare la mancanza, in *Mille piani*, di altre grandissime tradizioni musicali *non europee* come, ad esempio, le musiche indiane o arabe medio-orientali. La completa mancanza, nel *divenire* minoritario del *Ritornello*, di tutta la sperimentazione musicale, *al di sotto della tradizione accademica*, rappresentata genericamente dal *pop non mainstream* e dai fenomeni sonori dell'*underground occidentale*, come la musica elettronica nelle sue varie forme contemporanee e sotterranee, accresce il pericolo di un precoce invecchiamento e inaridimento del testo *Mille Piani*.

Il nuovo concetto di Ritmo, coniato da Deleuze e Guattari, e poi ripetuto dalla prima ondata di commentatori, sembra rimanere ancora troppo *europeo, bianco, maschile, accademico, elitario*. Negli anni '90 Achim Szepanski, Kodwo Eshun ed Erik Davis si incaricheranno di *attualizzare* le *linee sonore minori* con il nucleo rivoluzionario del pensiero rizomatico, *la filosofia del Ritmo e del Caos*, presente in *Mille piani*. In particolare, l'asse anti-cartesiano e anti-*ordo geometricus* di Erik Davis porta il suo testo ad un eccellente contro-tempo *ritmico* tra la filoso-

fia rizosferica e lo «splendore poliritmico» di musiche *against the beat* contemporanee quali il *dub* e il *drum and bass*. Ridisegna un nuovo linguaggio, *un vero e proprio esperanto sonoro*, cioè un nuovo asse urbano *sotterraneo*, tra crude dimensioni metropolitane, linee rizomatiche afro-diasporiche e musiche africane polimetriche e poliritmiche.

È dunque grazie alla portata rivoluzionaria di testi come *Roots and Wires* che oggi riusciamo finalmente a disegnare una potente linea astratta tra la filosofia *caosmotica* di Deleuze, Nietzsche e Guattari, la rizo-intellettualità creola e caraibica di Glissant e Gilroy, le nuove musiche elettroniche *minoritarie* figlie del mondo *cyber* globalizzato, e il patrimonio ritmico polimetrico, ricchissimo e ancestrale, delle culture tradizionali africane, in particolare dell'Africa occidentale. Emerge dal testo di Erik Davis una nuova forma di pensiero *non metrico* che rovescia la «scienza generale» dell'ordine e della misura.

Come delineato nella *chaos-opera Chaos Sive Natura*, noi consideriamo questo pensiero *non metrico* il prodromo per *nuovi modi di esistenza* a favore di *tempi e uomini non pulsati*.

RADICI E CAVI

Il cyberspazio poliritmico e l'elettronica nera¹

di Erik Davis

Una prima versione di questo saggio fu scritta nel 1996 per la 5 Cyberconf² di Madrid. Una seconda versione fu pubblicata nel 2008 nell'antologia *Sound Unbound* curata da Paul D. Miller, a.k.a. Dj Spooky, per MIT Press. Il presente testo è stato tradotto dal sito *Techgnosis.com*

Dove siamo? I paesaggi mentali collettivi al cui interno ci troviamo e, allo stesso tempo, ci perdiamo sembrano essere in rapida mutazione: la compressa densità “urbana” di un mondo sovrappopolato, sempre più globalizzato e interconnesso; i margini incerti introdotti dalla sa-

¹ Questo primo capitolo fu tradotto e pubblicato per la prima volta in Italia nel numero 13 di *Ultratomato* (febbraio 2002). *Ultratomato* era un magazine cartaceo che trattava di musica elettronica e di cultura digitale; era l'house organ mensile del *Maffia Illicit Music Club*.

² La *Quinta conferenza internazionale sul cyberspazio* si è tenuta a Madrid dal 6 al 9 giugno 1996.

turazione operata dai media e dal collasso dei registri narrativi; gli indistinti confini tra identità, etnie, corpi, culture; le inter-dimensioni virtuali del cyberspazio. Queste nuove morfologie sociali e psichiche ci chiedono di ripensare lo spazio.

Una cosa è chiara: il sistema cartesiano di coordinate non è più sufficiente sia come modello concettuale centrale, sia come modello tattico per gli spazi che ci circondano e ci plasmano. Servono pieghe più complesse, terreni più permeabili, disorientamenti più capaci. Servono modelli che siano utili per spazi intensivi ed estensivi, per vuoti e per consistenze materiche. Servono immagini e allegorie che possano proporre, in qualche modo, le aperte molteplicità e le reti complesse che stanno in agguato all'orizzonte di pensiero ed esperienza, così come lo sono i vasti iperspazi nelle principali cosmologie fantascientifiche.

Cercando modelli di spazi contemporanei che sfuggono o sovvertono il sistema coordinato cartesiano, faremmo bene a richiamare la distinzione di Marshall McLuhan tra spazio acustico e spazio visivo. Per McLuhan lo “spazio visivo” non si riferiva alla dimensione sensoriale in cui s’imbatte la visione umana, ma specificamente al lineare, logico e sequenziale apparato percettivo e cognitivo costruito dalla prospettiva rinascimentale, dalla metodologia di scrittura lineare, e infine dai caratteri alfanumerici. Lo sappiamo da Cartesio e William Gibson: [lo spazio visivo è] uno spazio omogeneo organizzato mediante una griglia oggettiva e coordinata che produce un soggetto individuale,

apparentemente coerente, che mantiene il controllo sul proprio unico punto di vista. Non solo abbiamo sovrapposto in modo “naturale” questa griglia panoptica al campo di gran lunga più ambiguo dell’immagine, ma l’abbiamo anche accettata come idea concettuale dominante dello spazio stesso.

McLuhan credeva che i media elettronici stessero sovvertendo lo spazio visivo tramite l’introduzione dello “spazio acustico”: un modo percettivo, psicologico e sociale che erodeva la chiarezza logica e la soggettività cartesiana dello spazio visivo, facendoci ritornare elettronicamente a un tipo di esperienza pre-moderna - ciò che una volta McLuhan chiamò, con la sua caratteristica sciatteria, “*The Africa within*”, l’Africa *dentro di noi*. Più semplicemente, lo spazio acustico è lo spazio che *sentiamo*: multi-dimensionale, risonante, invisibilmente tattile, “*un campo di relazioni simultaneo e totale*”. Sebbene queste proprietà “olistiche” siano importanti, preferirei eludere l’unità semplice che l’olismo implica, evidenziando il gioco interdipendente delle molteplicità all’interno dello spazio acustico. Diversamente dallo spazio visivo, dove i punti si fondono o rimangono distinti, i blocchi di suono si possono sovrapporre e interpenetrare senza necessariamente collassare in un’unità armonica, o in consonanza, mantenendo così il paradosso di “*differenza simultanea*”.

In cima al valore del suo modello di cyberspazio alternativo, innovativamente non visuale, il concetto di spazio acustico di McLuhan apre una dimensione culturale e storica dello stesso che è stata spesso

trascurata: quella degli spazi musicali prodotti in tutto, o in parte, attraverso gli strumenti elettronici. Dopo tutto, dai paesaggi invisibili di Cage e Stockhausen alle esplorazioni analogiche dei produttori di *dub reggae*, dai maghi dei *synth* negli anni '70 ai paesaggi sonori digitali che formano l'*ambient*, la *jungle* e l'*hip hop* di oggi, una significativa porzione di musica mediata dall'elettronica è stata esplicitamente coinvolta nella costruzione di mondi virtuali.

In questo testo, vorrei presentare una particolare zona di cyberspazio elettroacustico, una zona che chiamerò *Black Electronic*, Elettronica Nera. Il termine è stato “dubbato” dal teorico culturale britannico Paul Gilroy, il quale utilizza la definizione “*Black Atlantic*” per delineare la “*rete a membrana*” della cultura diasporica africana che penetra gli Stati Uniti, i Caraibi, e alla fine del XX secolo, il Regno Unito. Gilroy considera il “*Black Atlantic*”, l'*Atlantico nero*, uno spazio controculture modernista, uno spazio che, a dispetto di tutti i proclami dei nazionalisti della cultura nera, non è basato sulle radici africane, ma su una serie “*rizomorfica, itinerante*” di rotte e scambi: navi, migrazioni, popoli creoli, fonografi, incroci di razze con europei, voli di espatrio, sogni di rimpatrio. L'immagine di un Oceano Atlantico intersecato è essenziale allo scopo di Gilroy di erodere la nozione monolitica di radici e tradizioni, enfatizzando le qualità “*irrequiete e ricombinanti*” della cultura afro-diasporica, la quale simultaneamente esplora, sfrutta e resiste gli spazi della modernità.³

3 Paul Gilroy, *The Black Atlantic*, Harvard, 1993.

Utilizzo quindi il termine *Black Electronic* per definire i cyberspazi elettroacustici che emergono dal contesto storico-culturale dell'*Atlantico Nero*. Sebbene ritenga che alcune delle “radici” di questi spazi si trovino in Africa Occidentale, sono più interessato al loro deciso comportamento rizomatico che avviene quando questi spazi s'intersecano con quella dimensione acustica che David Toop ha chiamato, in un altro contesto, l'*oceano di suono* del ventesimo secolo.⁴ Vorrei esplorare, in particolare, una zona specifica all'interno della *Black Electronic*: quella degli straordinari spazi acustici che emergono quando la sensibilità poliritmica del *drumming* dell'Africa occidentale incontra gli strumenti elettronici, allo stesso tempo musicali e tecnologici, che registrano, ri-producono e manipolano il suono.

Suonare lo spazio poliritmico

Quando ci poniamo la domanda di come il flusso transitorio della musica possa evocare il senso qualitativo dello spazio, solitamente non prendiamo in considerazione il ritmo. Esaminiamo invece il suono ambientale, il rumore, la eco e il senso della dimensione introdotto dalle variazioni di tono e da *cluster* tonali ben distribuiti. Il ritmo sembra perfino urtare contro la costruzione soggettiva dello spazio musicale, dividendo e tagliando la dimensione acustica in puri eventi temporali. Preferirei suggerire, invece, che il poliritmo dell'Africa Occidentale ritaglia una dimensione singolare e potente di spazio

4 David Toop, *Ocean of Sound*, Serpent's Tail, 1995.

acustico, generando un insieme di ambienti autonomi che sono stratificati, accatastati e continuamente interpenetrati tra loro - uno spazio “nomade” di molteplicità che si dispiegano in volo. Il poliritmo spinge l’ascoltatore a esplorare uno spazio complesso di *beat*, per seguire un certo numero di flussi intricati e di linee di fuga mobili, avvalorando ciò che il gruppo hip hop *A Tribe Called Quest* definisce “l’istintività ritmica che consente di viaggiare oltre le forze vitali già esistenti”.

Occorre dire che l’Occidente ha una storia piuttosto ripugnante nello sminuire la cultura africana e afro-diasporica in relazione ai suoi ritmi. Allo stesso tempo, non dovremmo permettere all’immagine hollywoodiana del *drumming* “selvaggio” e “frenetico”, di oscurare il ruolo fondamentale che il ritmo gioca nell’organizzazione sociale, estetica, e metafisica dell’Africa Occidentale. E nemmeno dovremmo permettere all’ovvio potere psico-fisiologico dei tamburi, e della loro intimità con i corpi danzanti, di ostruire i loro poteri virtuali più astratti e concettuali. Così, spero di dimostrare implicitamente attraverso questo scritto che il percussionismo dell’Africa Occidentale può servire analogamente come modello per una serie di incalzanti dibattiti in ambito tecno-culturale riguardanti le reti, la filosofia, la percezione della molteplicità, e le proprietà emergenti dei sistemi complessi.⁵

Sebbene preferisca *poliritmo*, termine più giocoso e sciolto, il percussionismo tradizionale dell’Africa Occidentale si può forse de-

5 Ron Eglash, *African Influences in Cybernetics*, saggio presente in *The Cyborg Handbook*, Routledge, 1995.

scrivere più accuratamente come *polimetrico*. Il metro è l’unità standard di tempo in cui si divide la musica europea. Nella maggior parte delle sinfonie, o nelle esecuzioni d’insieme, tutti gli strumenti seguono sostanzialmente lo stesso metro; la parte del ritmo è contata uniformemente, e con l’accento su ogni *beat* principale. Chiamiamo quindi il ritmo occidentale *divisivo* perchè è diviso in unità standard di tempo. Ma i ritmi tradizionali della musica dell’Africa Occidentale sono considerati *additivi*, un vocabolo che già ci fornisce una indicazione sulla loro fondamentale molteplicità. Le complesse strutture percussive della musica scaturiscono in interazioni aperte e mutevoli tra differenti intonazioni e strutture percussive individuali. Come ha scritto John Miller Chernoff, “nella musica africana ci sono sempre almeno due ritmi che agiscono contemporaneamente.”⁶

Allo scopo di tradurre in notazione occidentale questa musica che, per tradizione, si tramanda oralmente e mnemonicamente, i musicologi occidentali sono forzati ad assegnare differenti metri a differenti strumenti - da ciò *polimetrici*. Messe per iscritto, le misure che organizzano le sequenze di *beat* ripetitivi associate ad ogni strumento possono essere variabili sia come lunghezze sia come notazioni di tempi. Nè le barre nè i principali *beat* associati a ogni strumento coincidono, ma piuttosto sono *distribuite nel tempo* attraverso una musica i cui motivi ritmici appaiono e scompaiono costantemente. I singoli musicisti praticano quindi l’*apart playing*, il suonare separatamente, “mante-

6 John Miller Chernoff, *African Rhythm and African Sensibility*, University of Chicago, 1979.

nendo una distanza definita tra i loro beat e quelli degli altri percussionisti”, uno “spazio di differenza” che rifiuta di collassare o di fondersi in un “punto” ritmico unificato. Di volta in volta questo produce tra i diversi tamburi o un fraseggio permanente o un incrocio di strutture, comunque un dialogo, il quale è anche una dimensione complessa di differenza introdotta fra elementi che sono del tutto ripetitivi e semplici.

Sebbene questa descrizione risulti troppo schematica, possiamo tuttavia comprendere che il poliritmo ha poco a che fare con la pura ripetizione. Come Deleuze e Guattari rilevano in *1837 Del ritor-nello*, il loro cruciale capitolo sull'estetica presente in *Mille Plateaux*:

“Ora, ritmica è la differenza e non la ripetizione che, tuttavia, la produce; ma, ad un tratto, questa ripetizione produttiva non aveva più niente a che vedere con una misura riproduttrice”.⁷ Definire polimetrico il percussionismo dell'Africa Occidentale significa già contemplarlo da una prospettiva che lo elude. Come scrivono Deleuze e Guattari la “misura, regolare o no, suppone una forma codificata la cui unità di misura può variare, ma in un ambiente non comunicante, mentre il ritmo è l'ineguale o l'Incommensurabile, sempre in transcodificazione. La misura è dogmatica, ma il ritmo è critico, tesse istanti critici o si tesse al passaggio di un ambiente in un altro. Non opera in uno spazio-tempo omogeneo, ma con blocchi eterogenei. Cambia direzione.”⁸

Ma cosa costituiscono esattamente questi “ambienti” entro l'effettiva esecuzione poliritmica di insieme? “Ogni ambiente è vibratorio”

scrivono Deleuze e Guattari “ossia è un blocco di spazio-tempo costituito dalla ripetizione periodica della componente. Ogni ambiente è codificato, dato che un codice è definito dalla ripetizione periodica.”⁹ Sembra chiaro: ogni ambiente specifico è un blocco di spazio-tempo prodotto dalle impegnative ripetizioni di ogni singolo tamburo. La comunicazione poliritmica in questo modo si palesa come un gioco interdimensionale di ambienti - un insieme mutante di tranci, lacerazioni, pieghe e fusioni; un iperspazio acustico. “(...) Un ambiente serve da base ad un altro, o al contrario si stabilisce su un altro, so dissolve o si costituisce nell'altro. La nozione di ambiente non è unitaria: non soltanto il vivente (ascoltare/danzatore) passa di continuo da un ambiente all'altro, ma gli ambienti stessi passano l'uno nell'altro; sono essenzialmente comunicanti. Gli ambienti sono aperti al caos, che li minaccia di inaridimento o di intrusione. Ma la replica degli ambienti al caos è il ritmo.”¹⁰

E con l'antica mediazione del tamburo, questa potente recita tra caos e ritmo ci trasporta fuori dalla teoria e dentro alla danza della molteplicità viva. La musica poliritmica fornisce un accesso primario e intuitivo, non solo per concettualizzare, ma per trascinare spazi eterogenei, passaggi caotici e ambienti comunicanti dentro ai nostri corpi-mente, mentre ci catapultiamo dentro all'esecuzione poliritmica, intrecciati nell'arazzo fibrillante dei beat molecolari e delle strutture percussive che s'intersecano tra loro.

Per dimostrare come il poliritmo attivi concetti filosofici, voglio parlare dell'eccellente libro *African Rhythm and African Sensibility*

⁷ Deleuze e Guattari, *Mille piani*, Orthotes, 2017, pg. 436; edizione a cura di Paolo Vignola.

⁸ Ibid., pg. 435.

⁹ ibid., pg. 434.

¹⁰ Ibidem

di John Miller Chernoff. Nel prossimo esempio chiarificatore, che ho assemblato da vari punti del suo libro, l'autore - che scrive da una prospettiva occidentale - dispiega una sorta di pragmatica dell'ascolto poliritmico. Sebbene gli aspetti filosofici della sua discussione siano solo impliciti, vi chiedo di prestare attenzione anche ai suoi significati reconditi: *“L'effetto della musica polimetrica è come se i differenti ritmi fossero in competizione per attrarre la nostra attenzione. Non appena afferriamo un ritmo, poi ne perdiamo le tracce, e ne udiamo un altro. In situazioni tipo Adzogba o Zhem, non è per niente facile trovare alcun beat costante. Il concetto occidentale di un beat principale, o di una pulsazione, sembra sparire e l'uomo occidentale, che non può apprezzare le complicazioni ritmiche e che mantiene il suo orientamento abituale all'ascolto, semplicemente si perde... La situazione è disagiata perché se il metro base non è evidente, non possiamo capire come due o più persone possono suonare insieme o, ancora più inquietante, come solo si possa suonare. Iniziamo a “capire” la musica africana quando riusciamo a conservare, nelle nostre menti o nei nostri corpi, un ritmo supplementare a quello che stiamo udendo. Sentire un altro ritmo che si incastra ai ritmi di un ensemble, richiede all'ascoltatore fondamentalmente lo stesso tipo di orientamento di ciò che l'apart playing richiede al musicista - una modalità costante dentro a un contesto di ritmi multipli. Solo attraverso i ritmi combinati la musica emerge e l'unico modo di sentire la musica in maniera appropriata è quello di “trovare” il beat... ciò significa ascoltare almeno due ritmi in uno. Si dovrà tentare di udire tanti ritmi quanti ne possono lavorare insieme, pur rimanendo distinti.”*¹¹

11 John Miller Chernoff, *African Rhythm and African Sensibility*, University of Chicago, 1979.

Dato che gli ascoltatori sono forzati dall'adottare una fra le tante possibili prospettive ritmiche - gli assemblaggi soggettivi che riorganizzano lo spazio acustico che li circonda - Chernoff giustamente insiste sul fatto che [le prospettive] sono *“attivamente impegnate nel dare senso alla musica”*.¹² Dobbiamo entrare nel poliritmo; selezionando particolari *cluster* ritmici, tagliandoli e combinandoli con altri *beat*, i nostri corpi-mente generano un senso di flusso coerente all'interno di uno spazio di molteplicità, una sorta di linea di fuga bilanciata che costantemente interseca un terreno variabile, e in perenne divenire. Ascoltando e ballando il poliritmo, partecipiamo tatticamente al fenomeno della progressiva emersione [dei ritmi], poiché le linee fluide si innalzano dalla complessa e caotica interazione (o “comunicazione”) di numerose ripetizioni più piccole, e più semplici, e di *beat* individuali.

All'interno della musica stessa, queste linee nomadi emergenti sono mobilitate da forme improvvisate, introdotte dal percussionista principale. Giocando contro le ripetizioni accumulate dagli altri musicisti, il percussionista principale improvvisa non per generare spontaneamente nuove strutture, quanto per tagliare e intrecciare i *beat* e le figure ritmiche degli altri percussionisti. Come Chernoff scrive *“il percussionista fa procedere la musica in maniera fluida, cambiando continuamente gli accenti e le battute, appoggiandosi così alla molteplicità dei possibili modi di tagliare e combinare i ritmi.”*¹³

12 *ibid.*, pg. 50.

13 *ibid.*, pg. 112.

Le linee del percussionista principale emergono perciò da uno spazio di molteplicità che costituisce la dimensione virtuale dell'*ensemble*.

Ciò che il percussionista principale schiera più energicamente sul ritmo è il taglio, o il *break*. Queste intense linee *offbeat* violentemente sincopate s'intrecciano e interferiscono con gli altri ritmi, stratonando il precario senso interno del *beat* dell'ascoltatore-danzante. Sebbene questi assalti possano essere molto intensi, non devono però andare oltre un certo limite: "*Un musicista distribuisce un numero giusto di accenti offbeat dato che gli astanti potrebbero essere gettati fuori dal beat e a un certo punto anche il loro orientamento ai ritmi o si modificherà o inizieranno a udire i ritmi separati, come un singolo ritmo.*"¹⁴ Stabilendo un'analogia con la dinamica non lineare, possiamo dire che il percussionista principale deve mantenere una catena aperta di attrattori ritmici in concorrenza tra loro. Il gioco è spingere i *beat* fino al limite della biforcazione, senza consentire loro di assestarsi in un bacino di attrazione singolare. Per gli ascoltatori ciò significa rimanere sempre aperti al caos creativo: dalla sorpresa disorientante dei *beat* anticipati, ai piccoli vuoti che si aprono quando i *beat* vengono imprevedibilmente ritirati - un'esperienza che Chernoff paragona brillantemente alla sensazione di vuoto causata dal gradino mancato di una scalinata.

Se è utile parlare dell'esperienza poliritmica nel linguaggio

¹⁴ ibid., pg. 100.

della *dance*, dobbiamo anche ricordare che il corpo così mobilitato può essere interamente virtuale. Come Richard Waterman indica, la "*musica africana, con poche eccezioni, deve essere ritenuta come una musica per la danza, sebbene la "danza" implicata possa essere interamente mentale.*"¹⁵ E mi piacerebbe che questa figura della "*mental dance*" ci guidasse nel cyberspazio, in quegli spazi simultaneamente pre e post moderni, aperti dai *beat* elettromagnetici tattili, sebbene incorporei, della *Black Electronic*.

Doppiando la batteria

Nel pantheon dei danzatori folli dell'Elettronica Nera, accanto a figure diverse come Sun Ra, George Clinton, Jimi Hendrix, Grandmaster Flash e Derrick May, si erge Lee "Scratch" Perry, forse il più creativo dei produttori reggae giamaicani, nonché uno dei principali maghi della musica *dub*, la prole mutante del reggae, prodotta interamente in studio da tracce ritmiche preregistrate. In passato, esponendo le corrispondenze esoteriche tra ritmo e corpo, Perry impugnò il *cliché* delle radici, secondo cui "*la percussione è il battito del cuore*". Ma il basso, aggiunse, "*è il cervello*".¹⁶ Piuttosto che sovvertire il sodalizio culturale comune tra basse frequenze e movimenti "base" delle anche, Perry suggeriva che percussione e basso costituiscono una musica

¹⁵ Citato in J.M. Chernoff, pg. 50.

¹⁶ Video documentario, "*The History of Rock: Punk*" PBS.

mentale (*head music*), con tutte le varie risonanze che questo termine evoca relativamente ad astrazioni, droghe, interiorità, mondi virtuali. Come affermava Perry discutendo della sua preferenza nel mixare tracce senza parti vocali: “*lo strumentale prende forma nel mentale*”.¹⁷

I brani strumentali di Perry prendevano ovviamente forma anche nelle attrezzature di studio, ed è proprio questo reticolo immaginale tra regni macchinici e mentali ad aprire sia alle architetture disincarnate del cyberspazio, che alle più astratte dimensioni delle percussioni. Le orchestre poliritmiche dell’Africa Occidentale possono già essere viste come dispiegamenti di un certo tipo di macchina astratta, le cui enormi intensità sono ingegnerizzate con notevole imperturbabilità, precisione e arte. Come scrive Chernoff, “*Un percussionista evita di battere in modo ‘rozzo’, poiché la precisione nell’esecuzione è necessaria alla massima definizione della forma [...]. Lo stile davvero originale consiste nella sottile perfezione di una forma rigorosamente rispettata*”.¹⁸ In seno all’Atlantico Nero, questa sensibilità frizzante e fresca influenza la peculiare ri-configurazione del lavoro “psichico”, o fisicamente alienato, necessario alla ingegnerizzazione del cyberspazio elettro-acustico, e spiega approfonditamente perché “*ci siamo abituati a collegare macchine e funkyness*”, come Andrew Goodwin puntualmente nota.¹⁹

17 Intervista, Grand Royal, numero 2, pg. 69.

18 J.M. Chernoff, pg. 112.

19 Citato in John Corbett, *Extended Play: Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*, (Duke, 1994), pg. 19.

Mi piacerebbe rintracciare questo collegamento nei lontani anni ’70 analogici, quando i produttori e gli ingegneri giamaicani creano il *dub reggae*, manipolando e remixando tracce musicali analogiche pre-registrate su nastro magnetico. Maestri del dub quali King Tubby avrebbero poi saturato, e mutato, gli strumenti individuali attraverso riverberi, sincronie, echi e ritardi; inserendo improvvisamente nel mix voci, percussioni e chitarre; riducendo la musica fino all’osso, ossia fino alle percussioni e ai bassi, per poi ricostruirla da capo attraverso strati di distorsioni, rumori percussivi ed ectoplasmi elettronici. Il buon *dub* suonava come se fosse lo studio di registrazione stesso ad essere allucinato.

Il *dub* è sorto dal raddoppiamento della comune pratica giamaicana di riconfigurare, o “variare”, una traccia ritmica in un qualsiasi numero di nuovi brani. Al tempo in cui il “*roots*” *reggae* proclamava letteralmente miti religiosi di autentico folklore popolare, il *dub* risolveva in modo sobrio la questione, de-materializzando ed erodendo l’integrità di cantanti e canzoni. Non c’è originale, non c’è patria al di fuori del virtuale, radici che non siano al tempo stesso rizomi re-mixati al momento. E tuttavia, improvvisando e mutando le stesse ripetizioni di materiale pre-registrato, il *dub* aggiungeva qualcosa di distintamente perturbante al mix. I *doppelgänger* analogici del *dub*, le sue spettrali distorsioni e i fantasmi vocali, producevano uno spazio immaginativo non meno avvincente dell’africana *Zion* virtuale che organizzava le bramosie rastafariane del *reggae*. Proprio in virtù del suo inconfondibile caraibicismo, il coinvolgimento del *dub* con spazi analogici deformati,

rumori elettromagnetici e disorientamenti mediati tecnologicamente, richiamava le esplorazioni dei rocker progressivi tedeschi dei primi anni '70. Similmente agli esperimenti *lo-fi* analogico-elettronici dei Can, del primo Klaus Schulze e dei primissimi Tangerine Dream, anche il *dub* è una sorta di *kosmiche Musik*. Come scrive Luke Erlich, “*se il reggae è l’Africa nel Nuovo Mondo, il dub è l’Africa sulla luna*”.²⁰

Mentre lo spazio del *dub* è certamente un “fuori”, sia in senso extraterrestre che nel senso inteso da Sun Ra, il massiccio impiego della eco produce un senso di raccoglimento e interiorità che, assieme a una gran varietà di effetti umidi e mollicci, rievoca distintamente un ambiente acquatico. Con il *dub*, non ci troviamo nello spazio profondo freddo e dozzinale delle colonne sonore fantascientifiche, o nella pessima musica sintetica hippie, ma in una specie di spazio interiore del “fuori”, un grembo liminale. Questa tensione spaziale irrisolta non spiegherebbe solo le qualità “narcotiche”, o persino “mistiche”, del genere (qualità radicate in effetti psico-fisiologici che sgretolano la divisione esperienziale tra interno ed esterno), ma anche il motivo per cui il *dub* degli anni '70 anticipa, in modo così potente, gli spazi virtuali odierni – spazi che appaiono al tempo stesso estensivi e implicati (o impliciti), intensivi e dispiegati, interni ed esterni.²¹

Se le qualità quasi psichedeliche del *dub* possono essere attribuite ai suoi effetti “spaziali” e, forse, al ruolo della *ganja* nella sua produzione

²⁰ Citato in Corbett, pg. 23.

²¹ Questa ambiguità può essere colta tramite un semplice interrogativo: internet sta esplodendo o implodendo?

e nel suo consumo, i piaceri cerebrali di questo tipo di musica emergerebbero per lo più dalle seduzioni esercitate dai viaggi poliritmici nel dispiegamento di *beat* reggae, e delle loro possibilità latenti.

Detto più rigorosamente, la moderna musica *dance* giamaicana aderisce allo stesso *beat* in 4/4 che guida la stragrande maggioranza della musica popolare occidentale. Ma quando comparve il *dub*, i “*dread riddims*” del reggae erano già inusuali per il loro modo di accentare il secondo e quarto battito della misura e per l’abitudine di “mancare” il *beat* iniziale, producendo l’inconfondibile incedere serpeggiante del genere. Un elemento ancor più importante dei ritmi reggae fu il ruolo centrale ricoperto dal basso. Quando, negli anni '50, i “*sound system*” giamaicani – fondamentalmente delle discoteche mobili – suonavano l’R&B americano, i tecnici del suono diedero ai loro groove americani una piega inconfondibilmente giamaicana, amplificando enormemente il basso, trasformando la parte più “bassa” del R&B in una genuina forza della natura, cioè in quel genere di basso che non si limita a spronare e catturare chi sta ballando, ma che satura le ossa di vibrazioni quasi cosmiche. La musica *rock steady*, tramutandosi nel reggae, legò il *ritmo* al basso piuttosto che alla batteria. Ciò ha deterritorializzato le percussioni, consentendo ai musicisti di esplorare diversi giochi percussivi poliritmici al di fuori, o nei dintorni, del *beat* principale. Come sottolinea Dick Hebdige, alla fine degli anni '70, batteristi come Sly Dunbar, suonavano il loro strumento come i musicisti jazz, improvvisando su piatti, tamburi e tom tom, per “*produrre un effetto pluri-stratificato, come accadeva nel percussionismo rituale dell’Africa Occidentale*”.²²

²² Dick Hebdige, *Cut’n’Mix*, (Comedia, London, 1987), pg. 82.

Il dub tradusse questa complessità ritmica in cyberspazio acustico, usando la tecnologia per destabilizzare ulteriormente i *beat*, e per dilatare e ripiegare lo scorrere del tempo. Mentre denudavano la musica fino al puro *drum and bass*, i *dubmaster* addensavano il mix con percussioni extra, e con ciò che il produttore Bunny Lee ebbe a definire “*un mucchio di rumore*”. I *dubmaster*, cosa ancor più importante, introdussero contro-ritmi estesi, moltiplicando porzioni di suono (voci, chitarre, percussioni) tramite eco e riverbero, producendo pulsazioni balbettanti che si congedavano dal *beat* principale, per andare a generare ritmi incrociati, vagando e dissolvendosi nell’abisso virtuale. Il dub non è strettamente polimetrico, poiché raramente mantiene molto a lungo degli *apart-playing* tanto sfalsati. Ma, allo stesso tempo, facendo apparire senza preavviso chitarre, percussioni, fiati e tastiere all’interno del mix, i *dubmaster* fanno vacillare l’abituale orientamento ritmico dell’ascoltatore verso i 4/4, creando un raffinato equivalente virtuale delle conversazioni percussive saltellanti, e costantemente mutevoli, dell’Africa Occidentale.

Proprio come i *master drummer* africani improvvisavano nelle esecuzioni *live*, molti *dubmaster* improvvisavano i loro *mix* in studio. Cosa che non dovrebbe sorprenderci, in quanto gli *ensemble* poliritmici dell’Africa Occidentale avevano già anticipato la rottura della distinzione tra il lavoro meccanico dell’ingegnere dello studio di registrazione e il lavoro creativo del musicista – una distinzione che organizza ancora oggi gran parte della produzione di musica popolare, e che il *dub* e, più tardi, la musica *dance* elettronica, dissolvono. Si potrebbero pensare gli

ensemble poliritmici come concatenamenti di varie “tracce” ritmiche distinte, i cui *beat* molecolari sono re-mixati, tagliati e suddivisi dalla lucida mediazione del percussionista principale; i suoi tagli apparentemente “spontanei” e “caotici”, introducono rumori che diventano segnali, e che rinforzano, e animano, il “*campo di relazioni, totali e simultanee*” dell’*ensemble*.

Consentendo all’immaginazione cibernetica del produttore di spiccare il volo, il *dub* ha aperto la strada a mitologie *cyborg*, fondate su pratiche tecniche, all’interno della cultura afro-diasporica. A questo proposito Perry spiega di nuovo la sua relazione quasi animistica con la macchina: “*Lo studio è una cosa viva. La stessa macchina è viva e intelligente. Inserisco poi la mia mente nella macchina, la trasmetto attraverso i controlli e le manopole, o nel pannello dei cavi. Il pannello è il cervello stesso, lo devi assemblare e far diventare il cervello di un uomo vivo; il cervello riceve ciò che gli stai mandando e vive*”.²³

Siamo al confine immaginario tra premoderno e postmoderno, tra radici e cavi, un immaginario mobilitato dalla personalità complessa e dalla straordinaria carriera di Lee ‘Scratch’ Perry. Dichiarando in svariate occasioni di essere l’“*Ispettore Gadget*”, la “*Super-scimmia*” o il “*Computer del Firmamento*”, Perry è stato anche un pioniere nell’uso dei *phaser*, delle *drum machine*, e dell’uso di registrazioni esistenti per “ricavarne” un collage di suoni. Sfruttando esteticamente il gioco elettromagnetico

²³ Intervista presente in David Toop, *Ocean of Sound* (Serpent’s Tail, London, 1995), pg. 113.

tra informazione e rumore, Perry integra il degrado di segnale direttamente nelle sue dense e spugnose composizioni poliritmiche, come evidenziato dal produttore Brian Fox in *Grand Royal*, “la saturazione del nastro, la distorsione e il feedback furono usati come parte integrante della musica, e non semplicemente aggiunti”.²⁴ Perry avrebbe anche piantato dischi e bobine magnetiche nel suo giardino, mulinato come un derviscio al di là della sua console di missaggio SoundCraft, e soffiato il fumo della ganja direttamente sui nastri che giravano sul malconcio 4-tracce del suo Black Ark Studio. Come Perry disse a David Toop a proposito dell’Ark: “Era come una navicella spaziale. Potevi sentire lo spazio nelle tracce”.²⁵

Questa specie di surreale fantascienza afro-diasporica appare anche sulle copertine di svariati dischi *dub*. *Science and the Witchdoctor* di Mad Professor ritrae circuiti e figure robotiche accanto a funghi e feticci, mentre *The African Connection* mostra il Professore – significativamente avvolto in un completo europeo da safari – stravaccato nel bel mezzo di una danza tribale dell’Africa occidentale, con gli alberi della giungla che ospitano al loro interno *woofer*, *tape machine*, mentre nei tamburi sacri si annidano equalizzatori. *Scientist Encounters Pac-Man at Channel One* ritrae Scientist mentre manovra la console come se fosse una macchina folle uscita dai fumetti Marvel.

Non è forse un caso che nel *patois* giamaicano il termine “scienza” si riferisca all’*obeah*, ossia al miscuglio africano di erboristeria, stre-

²⁴ Bob Mack, “Return of the Super Ape,” *Grand Royal*, pg. 64.

²⁵ David Toop, pg. 114.

goneria e tradizione occulta tipico dell’isola. Nel suo libro sul *trickster* nell’Africa Occidentale, uno studio su “ironia mitica e delizia sacra”, Robert Pelton ha evidenziato le somiglianze tra i moderni scienziati e le figure tradizionali di *trickster* quali Anansi, Eshu ed Ellegua: “Entrambi i ruoli cercano di avvicinarsi all’inusuale, non tanto sforzandosi di “ridurre” l’anomalia, quanto interpretandola come passaggio verso un ordine più grande.”²⁶ Non esiste migliore descrizione dei trucchi tecnologici attuati dai grandi maestri del *dub*.

Là dentro è una giungla

Mentre la fiaccola dell’età d’oro del *roots reggae* passava per lo più nelle mani di pessime band *hippie*, l’immaginazione profondamente tecnologica del *dub* ne ha consentito una ricca e pluristratificata transizione alla scienza culturale del regime digitale. Il “*digi-dub*” odierno non fa affidamento su alcun strumento dal vivo, è un’elettronica radicale, composta per mezzo di tastiere modulari, computer e sofisticate *drum machine*. Allo stesso tempo, formazioni contemporanee come *Twilight Circus* continuano a fare del superbo *dub* classico usando solo strumenti dal vivo – con la sola anomalia che *Twilight Circus* consiste di un solo olandese bianco chiamato Ryan Moore. Di fatto, sebbene gruppi *dub* inglesi come *Alpha & Omega* e *Zion Train* si ammantino di

²⁶ Robert Pelton, *The Trickster in West Africa* (University of California Press, Berkeley, 1980), pg. 268.

un immaginario massicciamente rastafariano, gran parte di essi consiste interamente, o per lo più, di inglesi bianchi. Faccio riferimento a ciò non per accusare chicchessia di appropriazione culturale (un argomento particolarmente intricato, visti i continui rimescolamenti tipici sia della musica tradizionale sia di quella popolare moderna), ma per indicare come la logica virtuale dell'Elettronica Nera non sia radicata in fatti etnici, ma sia rizomaticamente diffusa tramite le zone ibride, sempre più aperte, del cyberspazio elettro-acustico.

Come suggerisce l'ottima compilation inglese *Macro Dub Infection*, sia dal titolo che dalla selezione dei brani, è meglio guardare al *dub* come a un virus tecnologico con i suoi *beat* gommosi, i silenzi attivi, i gorgogliamenti, i bassi esplosivi, che, come altrettanti codici nomadici, si sono fatti strada in molti altri generi musicali: *ambient*, *industrial*, *trip-hop*, *techno*, *pop*, *jungle*, e persino rock sperimentale. Di fatto, il *dub* aiuta a erodere le differenze artificiali che vengono spesso erette tra questi generi musicali, rendendo tali categorie generiche sempre più accondiscendenti al dialogo aperto tra forme.

Contemporaneamente, un singolare contagio elettronico spicca per la propria transcodifica digitale di poliritmie mediate dalla tecnologia, che hanno così tanto caratterizzato il *dub* degli anni '70: si tratta del genere *jungle*, più noto come *drum'n'bass*. Con i suoi tempi abbacinanti e i suoi *beat* non lineari, la *jungle* è senza dubbio una delle *dance music* più aggressivamente poliritmiche mai apparse nell'occidente moderno. Eppure, gran parte di essa è interamente generata tramite *personal*

computer. Campioni di brani *soul* distorti e dileggi di *rude boys* vengono stratificati su scivolosi accordi R&B; piatti *hi-hat* vertiginosi e rullanti iperveloci barcollano sull'orlo del collasso; *beat* marziali a mitraglia e minacciose linee di basso liquefanno le viscere come in una risacca apocalittica. Se il *dub* è lo studio intossicato da cannabis, la *jungle* è il computer intossicato da cannabis e DMT.

Sebbene si tratti di una scena multiculturale, la *jungle* è essenzialmente la prima *dance music* locale a scaturire direttamente dalla popolazione nera dell'Inghilterra, facendone forse la più significativa mutazione dell'Elettronica Nera da quando il fondatore della *techno*, Derrick May, lesse *La Terza Ondata* di Alvin Toffler, o da quando i produttori *hip hop* cominciarono a costruire tracce con campionatori e giradischi. Nonostante il *dub* ne rappresenti una sicura influenza, le radici della *jungle* sono, in modo appropriato, aggrovigliate, e la successiva narrazione ne semplifica drasticamente l'eziologia. Nei primi anni '90, quando i produttori di musica *dance* elettronica cominciarono a mandare i *beat* ripetitivi della *techno* a velocità assurde, qualcuno cominciò a velocizzare anche i *breakbeat* (i *breakbeat* sarebbero quelle stimolanti porzioni di ritmi sincopati, prelevati da altri brani, che stanno alla base dell'*hip hop* americano). La forma musicale che ne derivò – conosciuta come *hardcore*, o con il più descrittivo nome di *drum'n'bass* – divenne qualcosa come il gemello inglese mutante del *breakbeat* americano, dispiegando un mix tattile e tagliente di percussioni e bassi che, come poche altre musiche da ballo, metteva in primo piano la propria produzione ricombinante. Con il tempo, il basso divenne più corposo e più simile a

quello *dub*, sicché, ben presto, una lenta andatura *ganja* fece capolino tra i rullanti anfetaminici; proprio mentre questo genere cominciava a filtrare fuori dall'*underground*, svariati incroci con i testi degli MC *ragamuffin* della dancehall giamaicana, aiutarono a fissare il nome “*jungle*” nella mente del pubblico.²⁷

Nell'incontrare per la prima volta i tempi maniacali della *jungle*, si potrebbe sospettare che nella sfida deleuziana tra caos e ritmo, il ritmo si sia dato per sconfitto. Ecco Simon Reynolds nel descrivere l'*hardcore* per ArtForum, nel 1994: “*i breakbeat velocizzati sono riverberati, trattati, alterati temporalmente e sovraccaricati di suoni fulminei e urticanti che evocano la comunicazione mandibolare e fruscante del mondo degli insetti. I poliritmi sono ammassati incuranti del modo “corretto” di organizzare il ritmo: uno scontro spastico di suoni di metri incompatibili (break funky hip-hop, ondeggiamenti dub reggae, ritmiche latine).*”²⁸ Al tempo stesso, la *jungle* sembrerebbe interpretare in modo “corretto” il percussionismo polimetrico, permettendo ai danzatori di agganciarsi al ritmo in modo soddisfacente, e passare attraverso diversi ambienti ritmici collegati da un medesimo taglio: ci si può muovere al lento pulsare del basso, o tentare di articolare le frenetiche, imprevedibili molteplicità che esplodono in ogni direzione.

²⁷ Per queste e altre ragioni, “*jungle*” non è un termine universalmente accettato, e molti preferiscono tutt’ora il più descrittivo nome di “*drum’n’bass*”.

²⁸ Prima stesura da parte dell’autore.

Se i campioni percussivi ingegnerizzati della *jungle* sono densamente stratificati, velocizzati e iper-sincopati, nella maggior parte delle tracce incespicano nel bel mezzo di linee *dub downtempo* che, in definitiva, ne stabilizzano la follia. Ma nelle mani dei creatori più aggressivi e sperimentali del genere, la *jungle* può indurre un senso di disorientamento decisamente delizioso, con piatti riverberati e rullanti sminuzzati, selvaggiamente incollati al basso, che finiscono per turbare l’abituale desiderio dell’ascoltatore di “riempire” la musica con un ritmo comprensibile. I brani *jungle* più potenti intensificano addirittura i loro *break* (quei passaggi dominati da tagli e ritmi incrociati) fino al punto di mandare in frantumi l’utilità del termine “sincope”. Per queste ragioni, la *drum’n’bass* più intensa produce in molti ascoltatori lo stesso tipo di confusione disturbante del percussionismo dell’Africa Occidentale; con la differenza che, invece di essere minacciati dal “frenetico” caos del “primitivo”, si è minacciati dal caos digitale di codici campionati, che si complicano senza controllo.

Dunque, in un certo senso, si deve “imparare” ad ascoltare e a ballare il linguaggio ritmico della *jungle*, estremamente complesso e ricombinante. Molte delle unità ritmiche della *jungle*, come nel caso del campione “*Amen, Brother*”, vengono costantemente riciclate, tagliate, e incollate a migliaia di brani che i *junglist* tirano fuori dai loro computer. La novità sta tanto nel riarrangiare e nel ritmare questi elementi generici, quanto nel produrre nuovi suoni e motivi. Sono qui debitore dell’enfasi di Chernoff riguardo la precisione astratta di molte delle strutture alla base del percussionismo dell’Africa Occidentale,

e del suo sottolineare che “*nuove forme sono costruite dalla semplice modifica di strutture esistenti, anche solo tramite lo scambio di una singola nota*”.²⁹ Peraltro, queste nuove forme paiono meno importanti rispetto ai nuovi arrangiamenti e agli andamenti degli elementi ricevuti che chiunque è in grado di riconoscere. Come scrive Chernoff: “*I percussionisti pongono attenzione alla durata del tempo che il singolo percussionista impiega suonando un certo ritmo - il quantitativo di ripetizioni e i modi in cui i ritmi cambiano - e non tanto alla eventuale invenzione ritmica*”.³⁰

D'altra parte, l'attenzione del *junglist* all'accurato assemblaggio dei *beat* rende i propri ritmi più flessibili e avvincenti, quasi più “organici”, nella loro gestualità densamente articolata e nell'organizzazione “caotica”, rispetto a quelli che si possono trovare nel resto della musica *dance* elettronica. Eppure, si può anche percepire come la *drum'n'bass* sia al margine del dispiegamento di una nuova e più strana dimensione non-euclidea, giacché *cyborg* come Photek, 4 Hero o Peshay, assemblano con accuratezza un'astratta architettura spazio-temporale a partire da *nano-beats*, precedentemente spezzettati e ricomposti da una specie di robot di cucina digitale.³¹

La *jungle* condivide con il *dub* la radice viscerale del basso, così come l'abile impiego di fratture e silenzi che dilatano e squarciano lo spazio-tempo, aprendo brevi vuoti che non possono fare altro che svuotare

noi stessi. Ma in contrasto con le zone acquatiche, risonanti, quasi meditative, aperte dal *dub*, gli spazi generati dai *junglist* più intensi emergono come una gamma di “inter-ambienti” compressi, deformati e fratturati, in perenne mutazione. In parte, questa distintiva mutazione negli spazi dell'Elettronica Nera sorge dalla distinzione qualitativa tra modi di produzione digitali e analogici – una differenza i cui effetti sono particolarmente evidenti nella musica elettronica.

Ma lo strabiliante iperspazio della *jungle* sorge anche dalle poliritmie quasi escatologiche della musica, dal suo sviluppo di “*blocchi di spazio-tempo eterogenei*” che opera tagli lungo le dimensioni convenzionali dello spazio acustico. La *jungle* riorganizza in modo significativo e radicale sia i possibili vettori e le gestualità della danza fisica, che la “danza mentale”, gettandoci in uno compresso spazio di molteplicità che sfida e ripensa le maggiori mutazioni del nostro spazio-mondo. Forse, fu proprio questo che intravide Marshall McLuhan quando disse “*viviamo in un singolo spazio ristretto, risonante di tamburi tribali*”³². Siamo dilatati fino alla soglia di una atemporalità che non ha nulla a che fare con l'eternità, bensì con l'immanenza della molteplicità.

²⁹ J.M. Chernoff, pg. 112.

³⁰ Ibid, 100.

³¹ Come evidenziato da Simon Reynolds, la scena *jungle* ospiterebbe mutazioni così rapide e copiose che selezionare delle star non farebbe altro che negare l'intelligenza collettiva che guida la creatività ricombinatoria di questo genere; per citare Brian Eno, non dovremmo parlare di “*genius*” ma di “*scenius*”.

³² Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy* (University of Toronto Press, Toronto, 1962), pg. 31. Lo spazio contemporaneo delle molteplicità digitali è generato anche dal *network computing*, poiché muove da un modello di processo lineare e centralizzato, a una ecologia distribuita e sempre più ricombinante di processori multipli, pezzi di codice, *app*, e *routine* decentralizzate e sempre più autonome. *Mainframe* come la Connection Machine di Danny Hillis potrebbero essere visti come “macchine di molteplicità” che impiegano un apparato interconnesso di diversi processori per affrontare problemi simultaneamente. Nell'esplorare le imprevedibili proprietà collettive degli spazi virtuali che tentano di modellizzare i processi naturali, sociali ed economici, molti degli odierni ricercatori di vita artificiale si occupano anche delle “proprietà emergenti”, generate dall'interazione complessa di numerosi micro-componenti e di semplici regole di comportamento.

Biografia

Erik Davis è uno scrittore americano, nato in California (1967), specializzato in ciò che potremmo definire *tecnocultura esoterica contemporanea*. Dopo aver studiato filosofia e letteratura a Yale, ha lavorato per sei anni come giornalista *freelance* a New York, per poi ritornare a S.Francisco, dove vive attualmente. E' autore di quattro libri - *Nomad Codes: Adventures in Modern Esoterica* (Yeti, 2010), *The Visionary State: A Journey through California's Spiritual Landscape* (Chronicle, 2006), con il fotografo Michael Rauner, e per la serie 33 1/3 il volume *Led Zeppelin IV* (Continuum, 2005); *TechGnosis: Myth, Magic, and Mysticism in the Age of Information* (Crown, 1998) rimane il suo libro più conosciuto, un vero e proprio classico dei *media studies*. In Italia sono stati tradotti due suoi libri: *Techgnosis* (Ipermedium, 2001) e *Codici nomadi* (Ipermedium, 2014). Numerosi i saggi, le prefazioni e gli articoli pubblicati per riviste, tra le quali vogliamo ricordare Wired, Rolling Stones, Spin, Slate, LA Weekly e Village Voice. Per seguire Davis nella sua produzione più recente, segnaliamo il suo blog personale *Techgnosis* (<https://techgnosis.com>)

ERIK DAVIS

ROOTS AND WIRES



SF014 eng



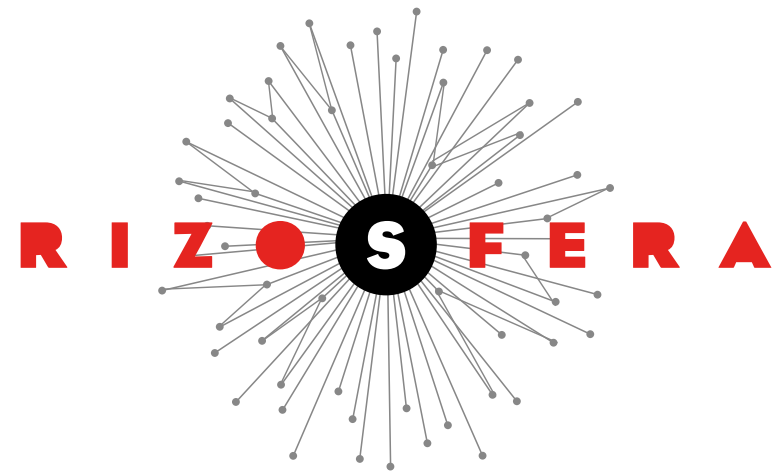
The book series entitled «The Strong of the Future» deals with accelerationist philosophy, in particular with the thought based on Nietzsche, Klossowski, Bataille and Acéphale magazine, Deleuze and Guattari, Foucault and Lyotard.

Issues:

- SF001 :: OBSOLETE CAPITALISM, **The Strong of the Future** (July 2016)
- SF002 :: OBSOLETE CAPITALISM, **Acceleration, Revolution and Money in Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus** (August 2016)
- SF003 :: EDMUND BERGER, **Grungy Accelerationism** (September 2016)
- SF004 :: OBSOLETE CAPITALISM, **Deleuze and the Algorithm of the Revolution** (October 2016)
- SF005 :: SIMON REYNOLDS - KATJA DIEFENBACH, **Technodeleuze and Mille Plateaux. Achim Szepanski's Interviews (1994-1996)** (January 2017)
- SF006 :: SARA BARANZONI - PAOLO VIGNOLA, **Bifurcating at the Root** (February 2017)
- SF007 :: LAPO BERTI, **Accelerated Fantasies** (March 2017)
- SF008 :: EDMUND BERGER, **Underground Streams: A Micro-History of Hyperstition and Esoteric Resistance** (April 2017)
- SF009 :: OBSOLETE CAPITALISM, **Dromology, Bolidism and Marxist Accelerationism** (May 2017)
- SF010 :: NETWORK ENSEMBLE, **Selected Network Studies** (June 2017)
- SF011 :: OBSOLETE CAPITALISM SOUNDSYSTEM, **Chaos sive Natura: Electric Tree and Electronic Rhizome** (September 2017)
- SF012 :: MCKENZIE WARK, **Black Accelerationism** (October 2017)
- SF013 :: FÉLIX GUATTARI **La machine informatique** (November 2017)
- SF014 :: ERIK DAVIS **Roots and Wires** (May 2018)

Next issue:

- SF015 :: EMILIA MARRA **Commit Moosbrugger for Trial: Reflections on an Impersonal Life** (June 2018)



Erik Davis

ROOTS AND WIRES

Publishing House: Rizosfera - Series of Books - The Strong of the Future

Anti-copyright, May 2018 Rizosfera

<http://obsoletecapitalism.blogspot.it>

Text: Copyright by Erik Davis (1996) :: Techgnosis, February 21, 2005.

https://techgnosis.com/?s=roots&post_type=



Creative Commons 4.0

The licensor cannot revoke these freedoms as long as you follow the license terms under the following terms:

Attribution

You must give appropriate credit, provide a link to the license, and indicate if changes were made. You may do so in any reasonable manner, but not in any way that suggests the licensor endorses you or your use. No additional restrictions

Index

Foreword	55
Polymetric Thought and Dub Improvisation by Obsolete Capitalism	
Text Roots and Wires by Erik Davis	59
Biography	87

Polymetric Thought and Dub Improvisation

by Obsolete Capitalism

The present essay by Erik Davis, written in 1996, is of extraordinary importance for our series of books and for the rhizosphere thought in general. Despite its 22 years of age, the essay still displays its keenness and foresight. If it is true that it maintains the captivating vibration of the 90s, the essay of the Californian writer has great merit according to the *metamatic* perspective of the Strong of the Future: it enriches the Deleuzian thought with the “polyrhythmic splendour” of the Afro-diasporic cultures of the last part of the ‘90s and of the new century.

To be even more explicit we can say that after Guattari (1992) and Deleuze’s (1995) death, the scholars’ approach to rhizospheric thinking was running the risk to crystallize in a rigid and textual reading of the pages of *A Thousand Plateaus* and, above all of *1837 Of the Refrain*. The consequence was that the musical discourse seemed to be mummified in French itineraries of the French-German direct relationship among Proust, Schumann, Wagner, Schoenberg, Berg,

Mahler, Boulez, Stockhausen, Messiaen, with the only “correction” brought by the hegemonic musical approach of the ‘60s and ‘70s: the relationship between improvisation, *alea*, and contemporary Western music. It was represented by the American wave of Cage and of minimalists like Reich, Riley and Glass, extended up to the Italian composers Bussotti, Nono and Berio. However in *1837 Of the Refrain*, the “unsaid” and the “unheard” is represented by the explicit lack of references to polymetric and polyrhythmic minor music, in particular of those rhythms and sounds from the vast world of black culture, both African and American. Not to mention the lack, in *A Thousand Plateaus*, of another great non-European musical tradition, including Indian and Middle Eastern Arab music. Finally the complete lack of all musical experimentation out of the academic tradition, generically represented by the non-mainstream pop and by the Western underground music like the electronic music in its various forms, increases the danger of a premature ageing and drying of *A Thousand Plateaus*.

Deleuze and Guattari’s new concept of rhythm, repeated by the first wave of commentators, is then very European, white, masculine, academic and elitist. It will be only in the 1990s, that Achim Szepanski, Kodwo Eshun and Erik Davis will update the minor sound lines with the revolutionary nucleus of rhizomatic thought, that is to say the philosophy of Rhythm and Chaos in *A Thousand Plateaus*. In particular, the anti-Cartesian and anti-*Ordo Geometricus* axis of Erik Davis’ essay offers an excellent rhythmic counter-tempo between

Deleuze and Guattari’s thought and the “polyrhythmic splendour” of contemporary music “against the beat” such as dub and drum and bass. It redefines a new language, a real sonic esperanto, that is a new underground urban axis, between rough metropolitan dimensions, afro-diasporic rhizomatic lines and polymetric, polyrhythmic African music.

It is therefore thanks to the revolutionary significance of essays such as *Roots and Wires* that today we can finally draw a powerful abstract line passing through Deleuze, Nietzsche and Guattari’s chaotic philosophy, Glissant and Gilroy’s Creole and Caribbean intellectuality, the ground-breaking minor electronic music of a cyber globalized world, and the rich, ancestral rhythmical heritage of traditional Western African cultures.

Erik Davis’s essay paves the way to a new form of non-metric thought, which we consider the prelude to new modes of existence, as outlined in the chaos-opera *Chaos Sive Natura*, in favour of non-pulsed men and times...

Roots and Wires

Polyrhythmic Cyberspace and the Black Electronic

An early version of this piece was delivered at 5CYBERCONF, Madrid, 1996. It was later published in Paul D. Miller, ed. Sound Unbound, (Cambridge, MA: MIT Press, 2008).

Where are we? The collective mindscapes we both find and lose ourselves within seem to be rapidly mutating: the compressed “urban” density of an increasingly globalized, networked, and overpopulated world; the twilight zones introduced by media saturation and the collapse of master narratives; the blurry boundary regions between identities, ethnicities, bodies, cultures; the virtual interdimensions of cyberspace. These new social and psychic morphologies demand that we reimagine space itself.

One thing is clear: the Cartesian coordinate system will no longer suffice as our central conceptual or tactical model for the spaces that surround and shape us. We need more complex folds, more permeable milieus, more capable disorientations. We need models that avail themselves to intensive as well as extensive spaces, to voids as

well as substances. We need images and allegories that can somehow suggest the yawning multiplicities and complex networks that lurk on the horizon of thought and experience like the yawning hyperspaces of science-fiction's headier cosmologies.

Groping for models of contemporary space that evade or pervert the Cartesian coordinate system, we would do well to recall Marshall McLuhan's distinction between visual and acoustic space. For McLuhan, "visual space" did not refer to the sensual dimension encountered through human vision, but specifically to the linear, logical, and sequential perceptual and cognitive array constructed by Western Renaissance perspective, linear type, and ultimately alphanumeric characters. We know it from Descartes and from William Gibson: a homogenous space organized by an objective coordinate grid that simultaneously produces an apparently coherent individual subject who maintains control over his or her unique point of view. Not only do we "naturally" overlay this panoptic grid onto the far more ambiguous field of actual vision, but we have embraced it as the dominant conceptual image of space itself.

McLuhan believed that electronic media were subverting visual space by introducing "acoustic space": a psychological, social and perceptual mode that eroded visual space's logical clarity and Cartesian subjectivity, returning us electronically to a kind of premodern experience what he once called, with characteristic sloppiness, "the Africa within."^[1]

Simply put, acoustic space is the space we *hear*: multi-dimensional, resonant, invisibly tactile, "a total and simultaneous field of relations." Though these "holistic" properties are important, I'd like to sidestep the simple unity that holism implies by stressing the co-dependent play of multiplicities within acoustic space. Unlike visual space, where points generally either fuse or remain distinct, blocks of sound can overlap and interpenetrate without necessarily collapsing into a harmonic unity or consonance, thereby maintaining the paradox of "simultaneous difference".

On top of its value as an alternative, refreshingly non-visual model of cyberspace, McLuhan's notion of acoustic space opens up a historical and cultural dimension of cyberspace that has often been overlooked: the musical spaces produced predominantly or wholly through electronic means. After all, from the invisible landscapes of Cage and Stockhausen to the analog explorations of dub reggae producers and synthesizer wizards in the 1970s to the digital soundscapes that shape the ambient, jungle, and hip-hop of today, a significant portion of electronically-mediated music has been explicitly concerned with constructing virtual spaces.

In this paper, I am interested in one particular zone of electro-acoustic cyberspace, a zone I'm calling the Black Electronic. I've dubbed the term from the British cultural theorist Paul Gilroy, who uses the phrase the "Black Atlantic" to denote the "webbed network" of the African diasporic culture that penetrates the United

States, the Caribbean, and, by the end of the twentieth century, the UK. Gilroy considers the Black Atlantic a modernist countercultural space, a space that, for all the claims of black cultural nationalists, is not organized by African roots but by a “rhizomorphic, routed” set of vectors and exchanges: ships, migrations, creoles, phonographs, European miscegenations, expatriot flights, dreams of repatriation. The image of the criss-crossed Atlantic ocean is essential for Gilroy’s purpose, which is to erode the monolithic notion of roots and tradition by emphasizing the “restless, recombinant” qualities of Afrodiasporic culture as it simultaneously explores, exploits, and resists the spaces of modernity.^[2]

So I’m using the Black Electronic to characterize those electro-acoustic cyberspaces that emerge from the historical-cultural context of the Black Atlantic. Though I do believe that some of the “roots” of these spaces lie in West Africa, I am more concerned with their decidedly “rhizomorphic” behavior as they criss-cross that acoustic dimension that David Toop has called, in a slightly different context, the twentieth century’s “ocean of sound.”^[3] In particular, I want to explore one specific zone within the Black Electronic: the remarkable acoustic spaces that emerge when the polyrhythmic sensibility found in traditional West African drumming encounter those electronic instruments, at once “musical” and “technological,” that record, reproduce, and manipulate sound.^[4]

Drumming Up Polyrhythmic Space

When we consider the question of how the temporal flux of music conjures up the qualitative sense of space, we do not usually turn to rhythm. Instead, we consider ambient sound, noise, echo, and the sense of dimension introduced by variations in pitch and widely distributed tonal clusters. Rhythm even seems to cut against the subjective construction of musical space, slicing and dicing the acoustic dimension into purely temporal events. But I would like to suggest that West African polyrhythm carves out a unique and powerful dimension of acoustic space by generating an array of autonomous milieus which are layered, stacked, and constantly interpenetrating a “nomadic” space of multiplicity unfolded on the fly. Polyrhythm impels the listener to *explore* a complex space of beats, to follow any of a number of fluid, warping, and shifting lines of flight, to submit to what the hip hop act A Tribe Called Quest calls “The rhythmic instinct to yield to travel beyond existing forces of life.”

It must be said that the West has a rather repellent history of reducing African and Afrodiasporic culture to its rhythms. At the same time, we should not let Hollywood images of “savage” and “frenetic” drumming (or the more subtle distortions that emerge with over-generalized discussions such as my own), obscure the pivotal role that rhythm plays in West African aesthetics, social organization, and metaphysics. Nor should the evident psycho-physiological power of drums and their intimacy with dancing bodies obstruct

their more abstract, conceptual, or virtual powers. As I hope to imply throughout this paper, West African drumming can serve as an excellent analog model for a variety of pressing technocultural discussions about distributed networks, the philosophy and perception of multiplicities, and the emergent properties of complex systems.^[5]

Though I prefer the looser and more playful term *polyrhythm*, traditional West African drumming is perhaps more accurately described as *polymetric*. The meter is the standard unit of time that divides European music. In most symphonies or ensembles, all instruments basically follow the same meter; the shared rhythm is counted evenly and stressed on every main beat. We thus call Western rhythm *divisive* because it is divided into standard units of time. But the traditional rhythms of West African music are considered *additive*, a term which already gives us an indication of their fundamental multiplicity. The music's complex percussive patterns bubble up from the shifting and open-ended interaction between many different individual drum patterns and pitches. As John Miller Chernoff puts it, "in African music there are always at least two rhythms going on."^[6]

In order to notate this music, which is traditionally passed on mnemonically and orally, Western musicologists are forced to assign different meters to different instruments—hence, "polymetric". Written down, the measures that organize the repetitive beat sequences associated with each instrument can be of variable lengths and time signatures. Neither the bar lines nor the main beats asso-

ciated with each instrument coincide, but instead are "staggered" throughout a music whose rhythmic motifs are constantly appearing and disappearing. Individual musicians thus practice what is called "apart-playing," maintaining a definite distance between their beats and those of the other drummers, a "space of difference" which refuses to collapse or fuse into a unified rhythmic "point." In turn this produces permanent conversations or cross-patterns between each drum, a dialogue which is also a complex *dimension* of difference introduced between elements that are themselves often quite repetitive and simple.

Though this description is overly schematic, we can nonetheless understand that polyrhythm has little to do with pure repetition. As Deleuze and Guattari point out in "On the Refrain," their crucial chapter on aesthetics from *Mille Plateaux*, "It is the *difference* that is rhythmic, not the repetition, which nevertheless produces it: productive repetition has nothing to do with reproductive meter [my emphasis].^[7]" Even to call West African drumming "polymetric" is already to define it from a perspective it eludes. As Deleuze and Guattari write, "Meter, whether regular or not, assumes a coded form whose unit of measure may vary, but in a non communicating milieu, whereas rhythm is the Unequal or the Incommensurable that is always undergoing transcoding. Meter is dogmatic, but rhythm is critical: it ties together critical moments, or ties itself together in passing from one milieu to another. It does not operate in a homogeneous space-time, but by heterogeneous blocks. It changes direction."^[8]

But what exactly constitutes these “milieus” within an actual polyrhythmic ensemble? “Every milieu is vibratory,” Deleuze and Guattari write. “In other words, a block of space-time constituted by the periodic repetition of the component. Every milieu is coded, a code being defined by periodic repetition.”^[9] It seems clear: each specific milieu is a block of space-time produced by the exacting repetitions of each individual drum. Polyrhythmic communication thus unfolds as an interdimensional play of milieus a mutating array of slices, splits, folds and fusions; an acoustic hyperspace. “One milieu serves as the basis for another, or conversely is established atop another milieu, dissipates in it or is constituted in it. The notion of the milieu is not unitary: not only does the living thing [the dancer/ listener] continually pass from one milieu to another, but the milieus pass into one another; they are essentially communicating. The milieus are open to chaos, which threatens them with exhaustion or confusion. Rhythm is the milieu’s answer to chaos.”^[10]

And with the ancient mediation of the drum, this potent play between chaos and rhythm carries us outside of theory and into the dance of lived multiplicity. Polyrhythmic music provides a primary and unusually intuitive avenue, not just to conceptualize, but to draw these heterogeneous spaces, chaotic passages and communicating milieus into our bodyminds as we weave ourselves into the polyrhythmic ensemble’s fibrillating tapestry of molecular beats and criss-crossed percussive patterns.

To demonstrate just how polyrhythm mobilizes philosophical concepts, I want to turn to Chernoff’s excellent *African Rhythm and African Sensibility*. In the following extensive sample, which I have cut and spliced from various points of his book, the author, self-consciously writing from a Western perspective, unfolds a sort of pragmatics of polyrhythmic listening. Though the philosophical aspects of his discussion are only implied, I ask you to listen as well for these overtones:

The effect of polymetric music is as if the different rhythms were competing for our attention. No sooner do we grasp one rhythm than we lose track of it and hear another. In something like Adzogba or Zhem it is not easy to find any constant beat at all. The Western conception of a main beat or pulse seems to disappear, and a Westerner who cannot appreciate the rhythmic complications and who maintains his habitual listening orientation quite simply gets lost...The situation is uncomfortable because if the basic meter is not evident, we cannot understand how two or more people can play together or, even more uncomfortably, how anyone can play at all... We begin to ‘understand’ African music by being able to maintain, in our minds or our bodies, an *additional* rhythm to the ones we hear. Hearing another rhythm to fit alongside the rhythms of an ensemble is basically the same kind of orientation for a listener that apart-playing is for a musician a way of being steady within a context of multiple rhythms...Only through the combined rhythms does the music emerge, and the only way to hear the music properly, to find the

beat...is to listen to at least two rhythms at once. You should attempt to hear as many rhythms as possible working together yet remaining distinct.^[11]

Because listeners are forced to adopt any of a number of possible rhythmic perspectives—subjective assemblages which themselves reorganize the acoustic space that surrounds them—Chernoff rightly insists that they are “*actively engaged* in making sense of the music.”^[12] We must *enter into* polyrhythm; by selecting particular rhythmic clusters, and cutting and combining them with other beats, our body-minds generate a sense of coherent flux within a space of multiplicity, a kind of balanced line of flight that constantly criss-crosses a shifting and unstable terrain. Listening and dancing to polyrhythm, we thus tactically participate in the phenomenon of emergence, as fluid lines arise from the complex and chaotic interaction (or “communication”) of numerous smaller and simpler repetitions and individual beats.

Within the music itself, these emergent nomadic lines are mobilized by the improvisational figures introduced by the lead drummer. Playing over and against the stacked repetitions of the other musicians, the lead drummer improvises not so much by spontaneously generating new patterns as precisely cutting and splicing the beats and figures of the other drums. As Chernoff writes, “The drummer keeps the music moving forward fluidly, and by continually changing his accents and his beating, he thus relies on the multiplicity of *pos-*

sible ways to cut and combine the rhythms.”^[13] The lead drummer’s lines thus emerge from a space of multiplicity that constitutes the ensemble’s virtual dimension.

And what the lead drummer deploys most forcefully is the cut or the break. These intense, almost violently syncopated “off-beat” lines criss-cross and interfere with the other rhythms, pushing and pulling at the dancer-listener’s precarious internal sense of the beat. Though these assaults can be quite intense, they should not go too far: “A musician should deliver not too many and not too few off-beat accents because people can get thrown off the beat, and a certain point either their orientation to the rhythms will shift or they will begin hearing the separate rhythms as a single rhythm.”^[14] Establishing an analogy with nonlinear dynamics, we could say that the lead drummer must maintain an open field of competing rhythmic attractors. The game is to push the beats to the edge of bifurcation without allowing them to settle into a singular basin of attraction. For listeners that means remaining constantly open to productive chaos: to the disorienting surprise of beats struck earlier than expected, or to the little voids that open up when beats are unpredictably dropped out—an experience Chernoff brilliantly likens to missing a step on a staircase.

While it’s fruitful to speak of polyrhythmic experience in the language of the dance, we should also remember that the body so mobilized may be entirely virtual. As Richard Waterman points out,

“African music, with few exceptions, is to be regarded as music for the dance, although the ‘dance’ involved may be entirely a mental one.”^[15] And I’d like this figure of the “mental dance” to lead us into cyberspace, into the simultaneously premodern and postmodern spaces opened up by the tactile yet disembodied electromagnetic beats of the Black Electronic.

Dubbing the Drum

Among the pantheon of the Black Electronic’s mental dancers, alongside such varying figures as Sun Ra, George Clinton, Jimi Hendrix, Grandmaster Flash, and Derrick May, stands one Lee “Scratch” Perry, perhaps Jamaica’s most inventive reggae producer and one of the leading wizards of dub music the mutant spawn of reggae produced entirely in the studio from prerecorded rhythm tracks. Explaining the esoteric correspondences between rhythm and the body, Perry once wielded out the roots cliché that “The drum is the beat of the heart.” But the bass, he said, “is the brain.”^[16] More than just subverting the common cultural association between bass frequencies and the “base” moves of the hips, Perry was suggesting that drums and bass make *head* music, with all the various resonances that term conjures up abstraction, drugs, interiority, virtual worlds. As Perry put it when discussing his preference for mixing tracks without vocals: “the instrumental is formed in the mental.”^[17]

Of course, Perry’s instrumentals were also formed in the machine, and it’s this imaginal network between the machinic and mental realms that opens up both the disembodied architectures of cyberspace and the more abstract dimensions of the drum. West Africa’s polyrhythmic ensembles can already be seen as deploying a kind of abstract machine, its enormous intensities engineered with a notable coolness, precision, and craft. As Chernoff writes, “A drummer avoids ‘rough’ beating because the *precision* of play is necessary for maximum definition of form...the truly original style consists in the *subtle perfection of strictly respected form*.”^[18] This crisp and cool sensibility informs the Black Atlantic’s unique reconfiguring of the physically alienated or “mental” labor necessary to engineer electro-acoustic cyberspace, and goes a long way to explaining why, as Andrew Goodwin perceptively notes, “we have grown used to connecting machines and funkiness.”^[19]

And I’d like to trace this connection back to the analog 1970s, when Jamaican producers and engineers created dub reggae by manipulating and remixing prerecorded analog tracks of music coded on magnetic tape. Dubmasters like King Tubby would saturate and mutate individual instruments with reverb, phase, echo and delay; abruptly drop voices, beats, and guitars in and out of the mix; strip the music down to the bare bones of drums and bass and then build it up again through layers of distortion, percussive noise, and electronic ectoplasm. Good dub sounds like the recording studio itself has begun to hallucinate.

Dub arose from doubling—the common Jamaican practice of re-configuring or “versioning” a rhythm track into any number of new songs. At a time when “roots” reggae was proclaiming a literally religious mythos of folk-cultural authenticity, dub subtly called it all into question by dematerializing and eroding the integrity of singers and song. There is no original, no motherland outside the virtual, no roots that are not at the same time rhizomes remixed on the fly. Yet by improvising and mutating its own repetitions of prerecorded material, dub added something distinctly uncanny into the mix. Dub’s analog doppelgangers, spectral distortions, and vocal ghosts produced an imaginal space no less compelling in its own way than the virtual African Zion that organized so much reggae’s Rastafarian longings. And for all its unmistakable Caribbeanisms, dub’s concerns with warped analog spaces, electromagnetic noise, and technologically-mediated disorientation also recall the explorations of German progressive rockers in the early 1970s. Like the lo-fi analog electronic experiments of Can, early Klaus Schulze, and very early Tangerine Dream, dub too is a kind of *kosmiche Musik*. As Luke Erlich wrote, “If reggae is Africa in the New World, dub is Africa on the moon.”^[20]

But while the space of dub is certainly “out” in both the extraterrestrial and Sun Ra sense of the term, its heavy use of echo also produces a sense of enclosure, an interiority that, along with a variety of moist and squooshy effects, conjures up distinctly aquatic surroundings. With dub we do not find ourselves in the cold and rather cheesy deep space of SF soundtracks and bad hippie synthesizer music, but

in a kind of “out” inner space, a liminal womb. This unresolved spatial tension not only explains the “druggy” or even “mystical” qualities of the music (qualities rooted in psycho-physiological effects that erode the experiential division between interior and exterior), but also explains why 70s dub so powerfully anticipates the virtual spaces of today—spaces which seem at once extensive and implicate (or implied), intensive and unfolded, inside and out.^[21]

While the almost psychedelic qualities of dub can be attributed to its “spacey” effects, and perhaps to the role of ganja in both its production and consumption, the heady pleasures of the music arise at least as much from its trippy polyrhythmic play that further unfolds possibilities latent within the reggae beat.

Strictly speaking, modern Jamaican dance music adheres to the same 4/4 beat that drives the vast majority of Western popular music. But when dub hit the scene, reggae’s “dread riddims” were already unusual in accenting the second and fourth beats of the measure and in “dropping” the initial beat, all of which produced the music’s unmistakable snaky pulse. An even more crucial element of reggae rhythms was the pivotal role played by the bass guitar. Back when Jamaica’s “sound systems”—basically mobile discos—were playing American R&B in the 1950s, the techies gave their American grooves an unmistakable Jamaican twist by severely amplifying the bass, transforming R&B’s low end into a veritable force of nature—the kind of bass that does not just propel or anchor dancers but satu-

rates their bones with near cosmic vibrations. The rock steady music which morphed into reggae anchored the beat with the bass guitar rather than the drum kit. This deterritorialized the drums, allowing musicians to explore more polyrhythmic percussive play outside and around the main beat. As Dick Hebdige points out, by the end of the 70s, drummers like Sly Dunbar were playing their kits like jazz musicians, improvising on cymbals, snares and tom toms to “produce a multi-layered effect, rather like West African religious drumming.”^[22]

Dub translated this rhythmic complexity into acoustic cyberspace, using technology to further destabilize the beats and to stretch and fold the passage of time. While stripping the music down to pure drums and bass, they also thickened the mix with extra percussion and what the producer Bunny Lee called “a whole heap a noise.” More importantly, dubmasters introduced extended counter-rhythms by multiplying chunks of sound (voices, guitars, drums) through echo and reverb, producing stuttered pulses which split off from the main beat and generate cross-rhythms as they stray and fade into the virtual void. Dub is not strictly polymetric, as it rarely sustains such staggered apart-playing for very long. At the same time, by abruptly dropping guitars, percussion, horns and keyboards in and out of the mix, dubmasters teased the rug out from under the listener’s habitual rhythmic orientation toward the 4/4, creating a subtle virtual analog of the tripping, constantly shifting conversations of West African drums.

Quite like master drummers, many dubmasters would improvise

their studio mixes on the fly. This should not surprise us, for West Africa’s polyrhythmic ensembles already anticipate the breakdown of the distinction between the mechanical labor of the recording engineer and the creative labor of the musician—a distinction that organizes much popular music production and that dub and later electronic dance music dissolves. One can see polyrhythmic ensembles as an assemblage of various distinct rhythmic “tracks” whose molecular beats are remixed, cut, and spliced through the cool mediation of the master drummer, his apparently spontaneous” and “chaotic” cuts introducing noise that becomes signal, feeding back into and enlivening the ensemble’s “total and simultaneous field of relations.”

By giving flight to the producer’s cybernetic imagination, dub created room within Afrodiasporic culture for a cyborg mythology grounded in technical practice. Here’s Lee Perry again, explaining his almost animistic relationship to the machine:

“The studio must be like a living thing. The machine must be live and intelligent. Then I put my mind into the machine by sending it through the controls and the knobs or into the jack panel. The jack panel is the brain itself, so you’ve got to patch up the brain and make the brain a living man, but the brain can take what you’re sending into it and live.”^[23]

Here we are on the imaginary border between the premodern and the postmodern, between roots and wires, an imaginary mobi-

lised by Perry's whole persona and astounding career. Claiming at various times to be "Inspector Gadget," the "Super-Ape," or "The Firmament Computer," Perry also pioneered the use of phasers, drum machines, and the borrowing of existing records to "scratch" in a patch of sound. Aesthetically exploiting the electromagnetic play between information and noise, Perry integrated signal degradation directly into his thick and spongy polyrhythmic textures as the producer Brian Foxworthy points out in *Grand Royal*, "Tape saturation, distortion and feedback were all used to become part of the music, not just added to it."^[24] Perry would also plant records and tape reels in his garden, whirl like a dervish behind his SoundCraft mixing board, and blow ganja smoke directly onto the tapes rolling through the battered 4-tracks at his Black Ark studio. As Perry told Toop about the Ark, "It was like a space craft. You could hear space in the tracks."^[25]

This kind of surreal Afrodiasporic science-fiction also appears on the cover art of much dub. Mad Professor's *Science and the Witchdoctor* sets circuit boards and robot figures next to mushrooms and fetish dolls, while *The African Connection* shows the Professor—significantly wrapped in European safari garb—reclining at a West African tribal dance, the jungle trees housing bass woofers and tape machines while the sacred drums nestle EQs. *Scientist Encounters Pac-Man at Channel One* shows the Scientist manhandling the mixing console as if it were some madcap machine out of Marvel comics.

It's perhaps no accident that in Jamaican patois, "science" refers to *obeah*, the island's African grab-bag of herbal medicine, sorcery, and occult lore. In his book on the trickster in West Africa, a study in "mythic irony and sacred delight," Robert Pelton also points out the similarities between modern scientists and traditional trickster figures like Anansi, Eshu, and Ellegua: "Both seek to befriend the strange, not so much striving to 'reduce' anomaly as to use it as a passage into a larger order."^[26] We could ask for no better description of the technological tricks pulled by the great dubmasters.

It's a Jungle In There

While the torch of golden-age roots reggae has passed mostly into the hands of bad hippie bands, dub's deeply technological imagination has enabled it to make a rich and multi-layered transition into the cultural science of the digital regime. Today's "digi-dub" relies on no live instruments at all, its roots electronica whipped up with keyboard patches, computers, and sophisticated drum machines. At the same time, contemporary acts like Twilight Circus continue to make superb classic dub using all live instruments—the only anomaly being that Twilight Circus consists of a single white Dutchman named Ryan Moore. In fact, while British dub acts like Alpha & Omega and Zion Train wrap themselves in heavy Rastafarian imagery, many of them consist entirely or mostly of white Britons. I

mention this not to accuse anyone of cultural appropriation (a particularly tangled argument given the perpetual borrowings and miscegenations that characterize both traditional and modern popular music), but to indicate that the virtual logic of the Black Electronic is not rooted in ethnic facts but rhizomatically spreads through the increasingly open-ended and hybridized zones of electro-acoustic cyberspace.

As the fine British music compilation *Macro Dub Infection* argues in both its title and selections, dub is better seen as a technological virus, its silly putty beats, active silences, and bubbling, booming bass as nomadic codes that have wormed their way into a host of musical genres: ambient, industrial, trip-hop, techno, pop, jungle, and even experimental rock. Indeed, dub helps erode the artificial differences often erected between these musics, rendering such generic categories increasingly subservient to an open conversation between forms.

At the same time, one particular electronic contagion does stand out in its digital transcodings of the technologically mediated polyrhythms that characterize 70s dub: jungle music, aka, drum'n'bass. With its dizzying tempos and nonlinear beats, jungle is certainly one of the most aggressively polyrhythmic dance musics ever spawned in the modern West. And yet much of it is generated entirely on personal computers. Distorted soul samples and rude boy taunts are layered over smooth R&B chords; giddy hi-hats and hyperfast snares teeter on the edge of collapse; machine-gun martial beats and ominous

basslines liquefy your gut like an apocalyptic undertow. If dub is the studio on cannabis, jungle is the computer on cannabis and DMT.

Though a multicultural scene, jungle is still essentially the first homegrown dance music to spring directly from Britain's black population, making it perhaps the most significant mutation of the Black Electronic since techno originator Derrick May read Toffler's *The Third Wave* or hip hop producers began to build tracks with samplers as well as turntables. While dub is one definite influence, jungle's roots are, appropriately enough, tangled, and the following sketch drastically oversimplifies its etiology. In the early 1990s, when electronic dance music producers started whipping up the repetitive beats of techno to ungodly velocities, some folks took to speeding up breakbeats as well (breakbeats are the stimulating chunks of rhythmic surprise drawn from other records and that form the bedrock of American hip-hop). The resulting music—known as hardcore, or the more descriptive drum'n'bass—became something like breakbeat's mutant British twin, unfurling a tactile, hacked up mix of drums and bass that foregrounded its own recombinant production like few other dance musics. Over time, the bass got thicker and dubbier, so that soon a slow ganja pace chugged along beneath the amphetamine snares; various cross-overs with the ragamuffin toasts of Jamaican dancehall MCs helped fix the name “jungle” in the public's mind just as the music started seeping out of the underground.^[27]

Upon first encountering jungle's maniacal tempos, one suspects

that in the Deleuzian contest between chaos and rhythm, rhythm has conceded defeat. Here's Simon Reynolds, describing hardcore for *ArtForum* in 1994: "Sped-up break-beats are reverbed, treated, 'time-stretched,' and overlaid with itchy'n'scratchy blips of sounds that evoke the mandible-rustling telecommunication of the insect world. Polyrhythms are piled on, oblivious of the 'correct' way to organize rhythm: a spastic soundclash of incompatible meters (funky hip-hop breaks, dub reggae sway, Latin rolls)."^[28] At the same time, jungle does resemble "correct" polymetric drumming in allowing dancers to satisfactorily hook into and pass between different rhythmic milieus nested within the same cut: one can skank to the slow bass pulse or attempt to articulate the frenetic, unpredictable multiplicities exploding up top.

While jungle's programmed percussive samples are thickly layered, sped-up, and hyper-syncopated, in most jungle tracks they stumble across downtempo dub lines that ultimately anchor the madness. But in the hands of the music's more aggressive and experimental creators, jungle can induce a remarkably delicious sense of disorientation, as reverbed cymbals and chopped-up snares savagely tug against the bass beat, upsetting the listener's habitual desire to "fill in" the music with a comprehensible rhythm. The stronger jungle tracks also intensify their breaks (the passages dominated by cuts and cross-rhythms) to a degree that shatters the usefulness of the term "syncopation." For these reasons, intense drum'n'bass produces for many listeners the same kind of disturbing confusion that

West African drumming does; only instead of being threatened by the "frenetic" chaos of the "primitive", they are threatened by the digital chaos of sampled code complexifying out of control.

In a sense then, one must "learn" to listen and dance to jungle's complex and extremely recombinant rhythmic language. Many of the rhythmic units in jungle, such as the "Amen, Brother" sample, are generic and constantly recycled, cut and pasted across the thousands and thousands of tracks that today's junglists crank out on their PCs and Amigas. Novelty lies at least as much in the recombinant rearrangement and pacing of these generic elements as in the generation of novel motifs and sounds. I am reminded here of Chernoff's emphasis on the abstract precision of the many patterns that underlie West Africa drumming, and his point that "new forms are built from simple modifications of existing patterns, perhaps through the replacement of a single note."^[29] Moreover, new forms are perhaps less important than the fresh rearrangement or pacing of received elements that everyone recognizes. As Chernoff writes, "It is the duration of time that a drummer plays a particular rhythm, *the amount of repetition and the way the rhythms change*, to which the drummers pay attention, and not so much any particular rhythmic invention."^[30]

On the one hand, the junglist's attention to the crafty assemblage of beats makes their rhythms more supple and compelling than those you find in other electronic dance musics, almost "organic" in their densely articulated gestures and "chaotic" organization. And

yet one also senses that drum'n'bass is on the verge of unfolding some strange new non-Euclidian dimension, as cyborgs like Photek, 4 Hero, or Peshay painstakingly engineer an abstract space-time architecture from nano-beats that have been spliced and diced in a digital cuisanart.^[31]

Jungle shares with dub the visceral root of the bass, as well as the deft deployment of gaps and silences that stretch and rend space-time, opening little voids that cannot help but empty us out of ourselves. But in contrast to the aquatic, resonant, almost meditative zones opened up by dub, the spaces generated by the more intense junglists emerge as a perpetually morphing array of compressed, malformed, and fractured “intermilieus.” In part this distinctive mutation in the spaces of the Black Electronic arises from the qualitative distinction between digital and analog modes of production—a difference whose effects are particularly notable in electronic music.

But the jarring hyperspaces of jungle arise at least as much from the music's almost eschatological polyrhythms, its deployment of “heterogenous blocks of space-time” that cut across the conventional dimensions of acoustic space. Just as jungle significantly reorganizes the possible vectors and gestures of the physical dance, it radically reorganizes the “mental dance” as well, propelling us into a compressed space of multiplicity that both challenges and reflects the larger mutations in our contemporary world-space. Perhaps this is what Marshall McLuhan glimpsed when he said that “we live in a

single constricted space resonant with tribal drums”.^[32] We are time-stretched to the edge of the timeless, but a timeless that has nothing to do with the eternal and everything to do with the immanence of multiplicity.

Notes

- [1] Thanks to Paul Miller, aka DJ Spooky, for this reference.
- [2] See Paul Gilroy, "The Black Atlantic as a Counterculture of Modernity," in *The Black Atlantic*, (Harvard, 1993), 1-40.
- [3] While I don't want to imply that there is some black or African "essence" that persists unchanged in electronic space, I also share with Gilroy who takes the position he calls "anti-anti-essentialism"—the sense that the lived realities of culture and history act as a powerful restraint on the loopier postmodern celebrations of radical constructionism. Rhizomes are not roots, but they still conform themselves organically to the actual shapes of the land they encounter.
- [4] I will basically ignore political and sociological questions, concentrating instead on the technical, philosophical, and even science-fictional aspects of polyrhythmic cyberspace, and I do so quite self-consciously. In American culture especially, black music has long carried the burden of representing the folk-cultural body, which is either demonized as "primitive" or lionized as an authentic and "natural" corrective to an abstract West identified with mind and machines. Besides eliding the fact that, as Gilroy argues, the African diaspora is actually integral to the West, this opposition tends to erase what is my core concern in this paper: the extraordinary technological dimension of modern black music's musical, aesthetic, and even mythic imagination.
- [5] Along these lines see Ron Eglash, "African Influences in Cybernetics," in *The Cyborg Handbook*, ed. Chris Hables Gray, (Routledge, 1995), pp. 17-28.
- [6] John Miller Chernoff, *African Rhythm and African Sensibility*, (University of Chicago, 1979), 42.
- [7] Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, trans. Brian Massumi, (Minnesota, 1987), 313.
- [8] Ibid.
- [9] Ibid.
- [10] Ibid.
- [11] Chernoff, scattershot citations.
- [12] Ibid, 50.
- [13] Ibid, 112.
- [14] Ibid, 100.
- [15] Cited in Chernoff, 50.
- [16] Video documentary, "The History of Rock: Punk," PBS.
- [17] Interview, *Grand Royal*, issue 2, 69.
- [18] Chernoff, 112
- [19] Cited in John Corbett, *Extended Play: Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*, (Duke, 1994), 19.
- [20] Cited in Corbett, 23.
- [21] This ambiguity can be captured in one simple query: Is the Internet exploding or imploding?
- [22] Dick Hebdidge, *Cut'n'Mix*, (Comedia, London, 1987), 82.
- [23] Interview in David Toop, *Ocean of Sound* (Serpent's Tail, London, 1995), 113.
- [24] Bob Mack, "Return of the Super Ape," *Grand Royal*, 64.
- [25] Toop, 114.
- [26] Robert Pelton, *The Trickster in West Africa* (University of California Press, Berkeley, 1980), 268.
- [27] For these reasons and others, "jungle" is not a universally accepted terms, and many still prefer the more descriptive "drum'n'bass."
- [28] Earlier draft from author.
- [29] Chernoff, 112.
- [30] Ibid, 100.
- [31] As Simon Reynolds points out, the jungle scene hosts such copious and rapid mutations that singling out its stars denies the collective intelligence that drives its recombinant creativity; citing Brian Eno, he says that we should speak not of "genius" but of "scenius."
- [32] Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy* (University of Toronto Press, Toronto, 1962), 31. The contemporary space of digital multiplicity is also generated by network computing as it shifts from centralized linear processing to a distributed and increasingly recombinant ecology of multiple processors, chunks of code, applets, and decentralized and increasingly autonomous routines. Mainframe computers like Danny Hillis' Connection Machine can be seen as "multiplicity machines" that use a networked array of different processors to simultaneously attack problems. Many of today's artificial life researchers, exploring the unpredictable collective properties of virtual spaces that attempt to model natural, social, and economic processings, are also concerned with the "emergent properties" generated by the complex interaction of numerous small components and simple rules of behavior.

Biography

Erik Davis was born during the Summer of Love within a stone's throw of San Francisco. He grew up in North County, Southern California, and spent a decade on the East Coast, where he studied literature and philosophy at Yale and spent six years in the freelance trenches of Brooklyn and Manhattan before moving to San Francisco, where he currently resides. He is the author of four books: *Nomad Codes: Adventures in Modern Esoterica* (Yeti, 2010), *The Visionary State: A Journey through California's Spiritual Landscape* (Chronicle, 2006), with photographs by Michael Rauner, and the 33 1/3 volume *Led Zep-pelin IV* (Continuum, 2005). His first and best-known book remains *TechGnosis: Myth, Magic, and Mysticism in the Age of Information* (Crown, 1998), a cult classic of visionary media studies that has been translated into five languages and recently republished by North Atlantic Press. He has contributed chapters on art, music, technoculture, and contemporary spirituality to over a dozen books, including Suzanne Treister's *HFT: The Gardener* (Black Dog), *Future Matters: the Persistence of Philip K. Dick* (Palgrave), *Sound Unbound: Writings on Contemporary Multimedia and Music Culture* (MIT, 2008), *AfterBurn: Reflections on Burning Man* (University of New Mexico, 2005), *Rave Ascension* (Routledge, 2003), and *Zig Zag Zen* (Chronicle, 2002). In addition to his many forewords and introductions, Davis has contributed articles and essays to a variety of periodicals, including *Bookforum*, *Arthur*, *Artforum*, *Slate*, *Salon*, *Gnosis*, *Rolling Stone*, the *LA Weekly*, *Spin*, *Wired* and the *Village Voice*.