

the musical reality of a postmodern generation

over house en jongerencultuur

conny vercaigne

INLEIDING

Het Ministerie van Binnenlandse Zaken en Openbaar Ambt gaf aan de Onderzoeksgroep Jeugdcriminologie van de K.U. Leuven de opdracht het fenomeen van megadancings in België te onderzoeken. Aanleiding hiervoor was de voornamelijk negatieve berichtgeving rond dit fenomeen, waarin megadancings werden gelijkgesteld met (recreatief) druggebruik, weekendongevallen, verkeersvermaak, gehoorschade, dancing-marathons, enz.

In deze tekst gaan we op het onderzoek als dusdanig echter niet in (1), doch slechts op een deelaspect hiervan, nl. de housecultuur. Reeds in de eerste fase van het onderzoek, het uitdiepen van het fenomeen van megadancings in België, maakten wij kennis met housemuziek (2) en de cultuur daaromheen. We voelden al gauw dat het hier ging om een nieuwe jongerencultuur. House is immers geen zaak van enkele honderden jongeren in België, maar van vele duizenden jongeren in verschillende landen. Bovendien doet de wijze waarop media en overheid tegenover megadancings en house reageren, terugdenken aan vroegere jeugd(sub)culturen. Popcriticus Stuart Cosgrove ziet in house 'the subcultural history repeated; the Ecstasy drug scare mirrored the media response to amphetamines and the mods in the mid-60s' en D.j. Mark Moore van S-Express zegt hierover: 'it's the same reaction old fogies had when rock 'n' roll first started' (Redhead, 1993:29). Toch is de maatschappelijke context waarin house bestaat, verschillend van deze van hippies, mods en punks. Deze context noemt Laermans er één van radicaal pluralisme aan opvattingen, waarden en stijlvormen. Er bestaat zelfs niet langer een dominante trend, een toonaangevende mode, een uiterlijk beeld dat één seizoen lang de publieke ruimten beheerst. Er laten zich geen over-

heersende, tevens moreel verplichtende verschijningsvormen meer gelden. Deze achtergrond van stijlpluralisme bemoeilijkt het ontstaan van stilistisch afwijkende 'subcultuurders', want als zowat alles mag en iedere vorm van uiterlijk vertoon nog uitsluitend verwijst naar een louter individuele smaak, dan is het niet langer mogelijk een collectief gedeelde levensstijl om te keren en uit te dagen. Stijlnormen kunnen immers enkel dan met bravoure worden doorbroken, wanneer de meerderheid van de burgers het eens is over wat mag of niet mag op het publieke podium (Laermans, 1992:43-53). House roept volgens Blakemore dan ook niet zo'n sterke reactie op omwille van haar karakter als tegencultuur, doch omdat ze zo fundamenteel gelijkend is op haar maatschappelijke context:

The reason Acid House warrants such close attention is not because it is fundamentally different to the others, but on the contrary because it is fundamentally the same (Blakemore, 1990:20).

Het pluralisme dat hierboven wordt beschreven, vormt één van de meest typische kenmerken van wat postmodernisme wordt genoemd. Als de house(sub)cultuur een concentraat is van haar maatschappelijke context, dan ligt de vraag of de house(sub)cultuur een voorbeeld is van postmoderne cultuur voor de hand. In wat volgt, zoeken we een antwoord op deze vraag. We gebruiken hierbij het theoretisch frame dat Mommaas (1993) ons aanbiedt.

THEORETISCH KADER: DRIE INTERPRETATIES VAN POSTMODERNISME

Mommaas beschrijft drie interpretaties van postmodernisme. We geven deze drie zienswijzen hieronder kort weer.

Postmodernisme en massacultuur

Een eerste benadering verbindt postmodernisme met de opkomst van de massa- of vermaakcultuur. Dit houdt een breuk met de vooroorlogse culturele vanzelfsprekendheden in, en dit vnl. tengevolge van de stijgende welvaart en de 'verburgerlijking' van de Amerikaanse arbeidersklasse.

Het tijdperk van Marx' industriële kapitalisme met zijn duidelijk afgebakende klasse-identiteiten, culturele hiërarchieën en levensstijlen lijkt

te worden ingewisseld voor de mobiele, gedifferentieerde, politico-technische wereld van de informatie, de organisatie en de welvaartsstaat. Het tijdperk van de produktie is ingewisseld voor het tijdperk van de reproductie (Mommaas, 1993:50).

De opkomst van de massacultuur zorgt ervoor dat tweedelingen zoals serieuze en populaire cultuur, professioneel en amateur, kunst voor gevorderden en subkunst voor onwetenden vervagen. Deze tweedelingen worden beschouwd als uitsluitingsmechanismen kenmerkend voor een standenmaatschappij. De postmoderne cultuur gaat precies

... een subversieve verbinding aan tussen werkelijkheid en fictie, tussen de elitaire en de populaire smaak, tussen het rijk van de technologie en het rijk van de verbeelding (Mommaas, 1993:52).

Postmodernisme en deconstructivisme

Deze tweede interpretatie verschijnt rond 1971 ten tonele. Terwijl aan de vorige zienswijze vnl. het debat over de massacultuur en de verschuivende relatie tussen de serieuze en de populaire cultuur ten grondslag lag, grijpt deze benadering terug naar het Franse post-structuralisme. Postmoderne kunst wordt volgens de woordvoerders van deze benadering precies gezien als een breuk met het structuralisme, of m.a.w. postmoderne kunst onderscheidt zich door haar streven naar 'deconstructivisme'. Postmoderne kunst wordt gekenmerkt door

... haar streven teksten en beelden uiteen te rafelen op zoek naar verzwegen regels en structuren, door de neiging tot 'ontmaskering' en 'contextualisering', door het bekritisieren of overstijgen van bestaande classificaties en onderscheidingen. Het postmoderne vertoog is een vertoog van fragmenten, het verwoordt een ideologie van de breuk, een wil tot vernietiging (Mommaas, 1993:53).

Postmoderne cultuur is m.a.w. deconstructivistisch omdat ze bestaande constructies afbreekt om er vervolgens een nieuwe constructie mee te maken. Dit laatste wordt bricolage genoemd.

Postmodernisme en postindustrialisme

Deze derde interpretatie verbreedt het thema van het postmodernisme van het domein van de esthetiek naar het domein van de alledaagse erva-

ring, en dit door een link te leggen met de theorie van de postindustriële samenleving.

Keniston doet dat in zijn onderzoekingen naar de hippy-beweging (Keniston, 1965) (een beweging die bestaat uit 'alienated or uncommitted youth') en de jeugd die zich inlaat met de Vietnambeweging (Keniston, 1969) (een groep die bestaat uit 'committed youth'). Alhoewel het verschil tussen deze twee groepen jeugd groot is, zowel wat betreft haar maatschappelijke betrokkenheid als wat betreft haar gedragingen, overtuigingen en idealen, delen beide groepen in de ogen van Keniston een manier van benaderen van de wereld en het eigen leven, die fundamenteel afwijkt van voorgaande generaties. Die gedeelde manier van leven, die Keniston postmodern noemt, is 'uiteindelijk gebaseerd op een gedeelde maatschappelijke en generationele positie in een gedeeld technologisch tijdperk' (Mommaas, 1993:56). De grote twee poten waarop dit postmodernisme stoelt, is 'the cult of the present' en 'the other-directed' (het gericht-zijn op soortgenoten).

Meer concreet onderscheidt Keniston volgende elementen bij de postmoderne jeugd (Keniston, 1969:272-290):

- De postmoderne jeugd is open, flexibel, in beweging, anti-ideologisch, non-dogmatisch en vijandig tegenover elke doctrine en formule.
- De postmoderne jeugd kenmerkt zich door 'generational identification', d.w.z. ze beschouwt zichzelf niet als lid van een organisatie of traditie, gedragen door een ideologie of persoon, maar als deelgenoten van een beweging, gedragen door generatiegenoten.
- De postmoderne leefstijl is in hoge mate inclusief, of m.a.w. er is een uitgesproken openheid ten opzichte van alles wat vreemd is.
- De postmoderne jeugd is personalistisch. Ze streeft naar het echte, authentieke, en is permanent bezig met de ontwikkeling van het zelf. Dit heeft als gevolg dat sociale ongelijkheid, gefixeerde rollen, hiërarchische verhoudingen, bureaucratie en al het overige dat de unieke persoonlijkheid in de weg staat, wordt verworpen.
- De postmoderne jeugd staat geweldloosheid voor.
- In de postmoderne leefstijl zijn technologische waarden dominant.

Als groep zit deze postmoderne jeugd in een ambivalente verhouding van aanpassing en verzet tot zowel de commerciële- of massacultuur als de gevestigde burgerlijke cultuur. De postmoderne cultuur is noch totaal commerciële cultuur, noch totaal burgerlijke cultuur, noch totaal verzetscultuur (3); ze heeft van alles wat, of om het in postmoderne termen te zeggen: ze is zelf een bricolage.

WHAT ABOUT HOUSE?

Laten we nu nagaan of we tegen de achtergrond van deze drie interpretaties van postmodernisme de housecultuur als een postmoderne cultuur kunnen beschouwen.

House: van underground naar mainstream van elite- tot massacultuur

De term house verwijst naar de Warehouse-club, een zwarte homoclub in Chicago. D.j. Frankie Knuckles introduceert in deze club rond 1980 de 'garage'-stijl, een stijl genaamd naar een New Yorkse club. Deze 'garage'-stijl houdt in dat de d.j., met behulp van een 'sampler' (cf. infra) stukken muziek uit zeer verschillende genres naadloos aan elkaar mixt. Daaraan worden nog synthesizer en drumcomputer toegevoegd, en ook speeches en preken worden gebruikt. Dit creëert in de Warehouse-club zo'n aparte sfeer dat klanten ook in andere clubs in Chicago vragen om 'the sound they play down the house'. Meteen is voor dit nieuwe muziekgenre een naam gecreëerd: house.

Het duurt tot 1985, het jaar waarin D.j. Farley Jackmaster Funk zijn wereldhit heeft met 'Love can't turn around', alvorens dit genre uit de voegen van het clubgebeuren barst. Van dan af verspreidt dit genre zich razendsnel, via discotheken in Ibiza, over Londen en zo naar het vasteland.

Ook in België wordt house, en de Belgische variant new beat, aanvankelijk in slechts enkele underground-discotheken gedraaid. Wanneer blijkt dat deze muziek jongeren aantrekt, beginnen ook commerciële discotheken (dit zijn discotheken waar de top 30 toonaangevend is voor de muziekkeuze), die eerst dit genre hekelden, de commerciële variant van deze muziek (die intussen de top 30 overheerst) te draaien, en grijpen discotheken die nog weinig volk trekken, naar dit middel om hun discotheken opnieuw vol te laten lopen. Daarmee is de evolutie van underground naar mainstream voltooid, en wekelijks gaan in ons land, maar ook in andere landen, duizenden jongeren en jongvolwassenen op deze muziek uit de bol. Dat house dé dominante massa- en vermaakcultuur is geworden, is anno 1994 een feit, of zoals Redhead (1993:35) het samenvat: 'In subcultural terms Acid House had plied a death, but the clubbers that had originally championed it were alive and kicking'.

Ook deze massa- en vermaakcultuur heft de tweedelingen serieuze-populaire cultuur, professioneel-amateur, enz. op. Een uitgesproken voorbeeld van de subversieve verbinding tussen 'elitaire' en populaire

smaak die postmoderne cultuur kenmerkt, vinden we terug in de tophit 'O Fortuna'. In dit housenummer werden met name fragmenten uit 'Carmina Burana' van de klassieke componist Carl Orff verwerkt. Ook de tweedeling professioneel-amateur wordt teniet gedaan. Dé makers bij uitstek van housemuziek zijn de d.j.'s. Deze housemakers zijn veeleer technici dan mensen met een muzikale opleiding. Evenmin wordt nog gewerkt in dure studio's met (dure) muzikanten. Het belangrijkste instrument van de housemaker is immers de 'sampler' (cf infra), die met de popularisering van de house ook steeds goedkoper is geworden. In de literatuur wordt deze breuk met de traditionele popmuziekproductie het democratiseringsproces in de muziekproductie genoemd, wat op zijn beurt wordt beschouwd als een uitloper van de punkhouding. Samengevat betekent dit democratiseringsproces dat iedereen zijn boodschap kwijt kan, zonder een uitgebreide muzikale opleiding, zonder dure studio's en zonder de grote platenmaatschappijen.

House: bricolagecultuur bij uitstek

'House = 2° idea' is één van de dertien geboden van house opgesteld n.a.v. de tentoonstelling 'Housutopia' te Brussel. Als uitleg bij dit gebod staat: 'All ideas used in House are taken on a second degree level to prevent pretentious and help the spirit of ridicul' (*Catalogo Housutopia*: 6).

Hét instrument bij uitstek dat dit mogelijk maakt, is de 'sampler'. Dit is een machine die elk geluid digitaal kan ontcijferen en opslaan. Deze digitale informatie laat toe het geluid te manipuleren en te reproduceren binnen bijna oneindige parameters en zonder waarneembaar verlies van geluid. Dit instrument maakt het dus veel gemakkelijker om stukken muziek van andere platen te kopiëren en om deze te gebruiken voor houseplaten. Precies dit instrument maakt m.a.w. bricolage mogelijk. Hierboven werd reeds een voorbeeld gegeven van een housenummer dat elementen uit klassieke muziek gebruikte. Voorbeelden van bricolage zijn er echter in overvloed, zelfs in die mate dat binnen house verschillende subgenres zijn ontstaan naargelang de bron waaruit wordt geput. De bekendste zijn 'tribal', die put uit etnische muziek, en 'ambient', die new age als bricolagebron heeft. Dit bricoleren koppelt D.j. Eddy De Clercq, de goeroe van de housemuziek in Nederland, aan het fin-de-siècle gevoel:

Het einde van de twintigste eeuw lijkt een soort afrekening. In house vloeit alles samen wat er de afgelopen twintig jaar in de muziek is gebeurd. Alles kan er in samenkomen (Veldhuis, 1993:10).

De bricolage reikt echter verder dan de houseproductie. Op elke houseparty maakt de d.j. op zijn beurt een eigen bricolage. Bestaande platen worden dan ook niet langer gezien als een produkt dat af is, doch als een instrument waarmee kan worden gewerkt. Of om het met woorden van Langlois (1992:237) te zeggen: 'A record is only as good as a Dj makes it sound of the night'. Het is precies de rol van de d.j. de vele losse, betekenisloze (4) geluidsfragmenten met elkaar te verbinden, en dit op zo'n boeiende en dynamische manier dat het publiek in trance komt en niet meer kan stoppen met dansen. Gert Van Veen (1994:66) noemt de d.j. daarom een moderne sjamaan die een ritueel opvoert met het publiek op de dansvloer. Ook Dj. Frankie Knuckles, 'The Godfather of House', beschrijft de d.j. in soortgelijke termen:

The disco consul is a pulpit and the Dj is a high priest. The dancers are a fanatical congregation who will dance until dawn and in some cases demand that the music goes on in a unbroken surge for over 18 hours. Mixing is a religion (*The History of the House Sound of Chicago*).

Bovenstaande betekent tevens dat de housemuziek geen doel op zich is, doch slechts een middel/een instrument om het ultieme doel, 'trancedance', te bereiken. Daarom wordt in de literatuur dan ook benadrukt dat housecultuur niet louter mag worden gezien als een muziekcultuur, maar meer nog als een uitgaans- en danscultuur, of om nogmaals 'The Godfather' te citeren:

When people hear House rhythms they go freak out. It's an instant dance reaction. If you can't dance to House you're already dead (*The History of the House Sound of Chicago*).

Housers: een postmoderne generatie

Doorlichtingen van het housepubliek in het algemeen zijn zeldzaam. Meestal wordt een bepaalde groep doorgelicht (b.v. de recreatieve druggebruikers). Twee studies die ruimer gaan, zijn ons bekend, nl. een studie van Veldhuis (1993) en een onderzoek van Koster et al. (1992). Veldhuis spitst zich toe op de plezierbeleving binnen house, wat in dit kader minder relevant is. Koster daarentegen peilt ook naar de mens- en levensvisie, persoonlijke idealen, principes, maatschappijvisie, enz. van deze groep, alsook naar hun plaats in en hun verhouding tot de samenleving. We schetsen hier de bevindingen die in dit kader interessant zijn.

- Dé leuze die iedereen onderschrijft, is: 'Iedereen mag doen wat hij of zij wil, zolang het anderen maar niet schaadt'. Dit wijst op een grote mate van openheid, flexibiliteit en tolerantie. Dogma's hebben bij deze generatie afgedaan en moeten plaats maken voor vernieuwing. Dit uit zich o.m. in de 71% van de bevrageden die de mening onderschrijft dat er meer tolerantie mag komen voor gedragingen die van de gangbare norm afwijken.
- Godsdienst en politiek zijn bij deze groep minder belangrijk, wat niet alleen terugverwijst naar het non-dogmatische van deze generatie, doch ook naar het anti-ideologische en de vijandigheid tegenover elke doctrine en formule. Deze groep gelooft m.a.w. niet meer in 'de grote verhalen'. Dit valt ook te lezen in de bevinding dat de housers bewust omgaan met hun kledij, doch slechts weinig van hen iets willen uitdrukken met zijn of haar uiterlijk. In andere jongerenculturen zoals hippies en punk was dit wel het geval. Door de gemeenschappelijke stijl wou men precies de ideologie uitdragen naar anderen. Bij house ontbreekt dit.
- Uit de bevraging blijkt ook een opwaardering van gevoelens en emoties, wat door Yankelovich wordt gezien als een reactie op de gevolgen van de industrialisering (Koster, 1992:55). Deze bevinding stemt overeen met wat Keniston het personalistische noemt van de postmoderne jeugd. Opvallend is dat deze opwaardering van gevoelens en emoties samengaat met een materialistische houding, een combinatie die zeker voor de hippies onmogelijk was. Het combineren van heterogene en op het eerste zicht tegenstrijdige elementen, die niet in een hogere synthese worden samengesmolten, maar in hun heterogeniteit naast elkaar blijven staan, doet opnieuw denken aan bricolage.

Na deze wetenschappelijke doorlichting van het housepubliek willen we ook kijken hoe housers zichzelf zien en voorstellen. We doen dit aan de hand van het Belgische housemagazine *Out Soon*. Het tijdschrift is niet te koop in de winkel, maar wordt uitsluitend verspreid in housediscotheken, gratis. Dit wijst er duidelijk op dat het tijdschrift de intentie heeft 'underground' te zijn en te blijven.

In het kader van ons onderzoek maakten wij een volledige inhoudsanalyse van het tijdschrift. Hier nemen we enkel die elementen eruit die verwijzen naar het postmoderne karakter van housers. We illustreren dit telkens met een citaat.

- De 'generational identification' die postmoderne jeugd kenmerkt, vinden we duidelijk terug.

Out Soon heeft maar één doel: ondersteuning en verdere ontwikkeling van de muziek en een beweging die gecreëerd werd door onze generatie en voor onze generatie: House Music! (*Out Soon*, 1993:edito)

- Ook het personalistische vinden we terug in *Out Soon*, alsook het samengaan daarvan met het hekelen van alles wat het authentieke in de weg staat.

De House-generatie droomt van een minder hypocriete en minder oppervlakkige wereld waarin de woorden Liefde, Vrede en Geweldloosheid niet slechts mooi klinkende, holle woorden zijn, maar kracht hebben en in praktijk worden gebracht. Maar eerst en vooral wil de House-beweging in deze verrotte maatschappij waar de kwaliteit van het bestaan afhangt van het belang die banken en verzekeringsmaatschappijen eraan hechten, waarden als leven, plezier en eerlijkheid nieuw leven inblazen. Wat wil zij nu precies? Eenvoudigweg dat de idealen van democratie, communicatie en vrijheid waarover men het voortdurend heeft, ook daadwerkelijk worden toegepast (*Out Soon*, 1994b:23).

- Daar techno een subgenre binnen house is, zal het niet verbazen dat er een positieve ingesteldheid is ten aanzien van technologie in het algemeen en computers in het bijzonder.

In tegenstelling tot voorgaande generaties, die angstvallig en wantrouwend aankeken tegen alles wat met technologie te maken had, ziet de House-beweging in de computer een bondgenoot waarmee zij haar ideeën in praktijk kan brengen. Technologie is op zichzelf noch goed noch slecht; zij is volledig afhankelijk van wat de mens ermee doet. Daarom probeert de House-beweging zich haar eigen te maken. Door bijna uitsluitend gebruik te maken van synthesizers of van digitaal bewerkte tonen, bewijst House dat de zogenaamde koude en stieriele wereld van de technologie, mits in goede handen, uitermate hot kan worden en kan leiden tot deliriums die niemand voor mogelijk zou hebben gehouden (*Out Soon*, 1994b:23).

- Geweldloosheid acht *Out Soon* zo belangrijk dat ze er een themanummer aan wijdt.

Vanwege de aktualiteit wijden we dit nummer dan ook aan één van de basisgedachtes van house: de Geweldloosheid. Iets wat bepaalde mensen momenteel blijkbaar verloochenen. Zij die house vanaf het begin kennen, weten dat de basis van deze prachtige beweging alleen maar positief is. Liefde, Vrede, Geweldloosheid en geluk doorheen de muziek zijn altijd de pijlers geweest van onze beweging. Diegenen die deze

roemrijke periode niet gekend hebben, kunnen dan ook het verdriet van de 'pioniers' tegenover de aktuele toestand van de Belgische house-scène niet begrijpen. Wat een schande om te vernemen dat onze raves bezocht worden door een aantal domme mensen die geweld als de normaalste zaak ter wereld beschouwen! We kunnen zelfs niet meer over bewegingen of ideologieën spreken zonder een kritische blik te werpen op deze feiten. Wat is er vandaag geworden van al onze theorieën over Liefde, Vrede en Geweldloosheid? We willen hier niet de grote profeet uithangen, maar het wordt meer dan tijd om zich te herpakken vóór house definitief ten prooi valt aan het geweld (*Out Soon*, 1994a:edito).

BESLUIT

In het eerste deel van deze tekst schetsten we drie interpretaties van postmodernisme. In het tweede deel bekeken we de housecultuur tegen de achtergrond hiervan. Elke interpretatie laat ons toe te besluiten dat de housecultuur als een voorbeeld van postmoderne cultuur kan worden beschouwd: de housecultuur is immers geëvolueerd van een elite- tot een massa- en vermaakcultuur met bricolage als één van de belangrijkste kenmerken, en bij de house-aanhangers vinden we de kenmerken terug die Keniston toeschrijft aan postmoderne jeugd.

NOTEN

- (1) Geïnteresseerden verwijzen we naar het eindrapport dat voorzien is voor september 1995.
- (2) House is een verzamelterm voor elektronische dansmuziek, met een sterk repetitief karakter, met weinig tekstuele inhoud en met een constante beat (afhankelijk van het genre kan deze beat variëren van 100 tot 200 beats per minuut).
- (3) Mommaas wijst erop dat deze postmoderne jeugd niet mag gelijkgesteld worden aan avant-gardistische jeugd. Na het verdwijnen van 'de grote verhalen' is immers geen sprake meer van orde of traditie waartegen een avant-garde zich zou kunnen afzetten. Alles wat resteert in de anti-bourgeois-cultuur is het overheersende verlangen naar het nieuwe (Mommaas, 1993:59).

- (4) Betekenisloos in de zin dat in housemuziek het ritme centraal staat. Tekst komt nauwelijks voor en zo deze al voorkomt, beperkt deze zich meestal tot één woord of zin die steeds wordt herhaald. Ook dit betekent een breuk met de traditionele popmuziek waar de stem een centrale plaats innam en teksten een boodschap bevatten die heel vaak een rebellerend karakter had. In house daarentegen wordt de stem herleid tot een instrument als elk ander.

LITERATUURLIJST

- Blakemore, H. (1990) 'Acid-Burning a Hole in the Present', in G. Day (ed.) *Readings in Popular Culture-Trivial Pursuits?* Hong Kong: The McMillan Press.
- Catoloog Housutopia.
- Keniston, K. (1965) *The Uncommitted -Alienated Youth in American Society*. New York: Dell Publishing.
- Keniston, K. (1969) *Young Radicals: Notes on Committed Youth*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Koster, F. et al. (1992), *In Times Like These We Need House*. Universiteit Utrecht.
- Laermans, R. (1992) 'Wij Zijn Tegen Jullie! Over Jeugdsubculturen, Volwassen Interpretaties en het Hedendaagse Stijlpluralisme', in E. Jurgens et al. (eds.) *De Stenen Tafelen. Een Nieuwe Moraal voor Burgers en Overheid*. Baarn: Goor en Stickt.
- Langlois, T. (1992) 'Can You Feel It? Dj's and House Music Culture in the UK', *Popular Music*, 11 (2): 229-238.
- Mommaas, H. (1993) *Moderniteit, Vrijetijd en de Stad: Sporen van Maatschappelijke Transformatie en Continuïteit*. Van Andel: Utrecht.
- Out Soon (1993), 11.
- Out Soon (1994a), 16.
- Out Soon (1994b), 18.
- Redhead, S. (1993) *Rave Off*. Avebury: Aldershot.
- The History of the House Sound of Chicago (bijlage bij de CD).
- Van Veen, G. (1994) *Welcome to the Future*. Amsterdam: Platina Paperbacks.
- Veldhuis, L. (1993) *Slave to the Rave: Plezierbeleving binnen de Housecultuur*. Amsterdam: Universiteit Amsterdam, Doctoraalscriptie Culturele Mediastudies.