

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η Κ-ΡΟΡ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ:  
ΜΙΑ ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΜΑΤΙΑ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

της φοιτήτριας Κλεοπάτρας Σαρβάντη  
ΑΕΜ: 1988

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Ευανθία Πατσιαούρα

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2026

## Ευχαριστίες

Θα ήθελα αρχικά να ευχαριστήσω θερμά την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου για την καθοδήγηση, τη στήριξη και τις εύστοχες παρατηρήσεις της καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Η συμβολή της υπήρξε καθοριστική τόσο στη διαμόρφωση της ερευνητικής κατεύθυνσης όσο και στη συνολική ωρίμανση της σκέψης μου.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στα μέλη της K-pop κοινότητας της Θεσσαλονίκης που δέχτηκαν να συμμετάσχουν στην έρευνα, να μοιραστούν τις εμπειρίες τους και να με εμπιστευτούν. Χωρίς τη δική τους ανοιχτότητα και διάθεση συμμετοχής, η παρούσα εργασία δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί.

Θα ήθελα ακόμη να ευχαριστήσω τις χορευτικές ομάδες και τα άτομα με τα οποία μοιράστηκα πρόβες, performances και στιγμές καθημερινής συμμετοχής στο πεδίο, καθώς η εμπλοκή αυτή αποτέλεσε ουσιαστικό κομμάτι τόσο της ερευνητικής όσο και της βιωματικής διαδικασίας.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω ονομαστικά τη Λουκία και την Κατ, τα πρώτα άτομα με τα οποία ήρθα σε επαφή με την K-pop και που παραμένουν δίπλα μου μέχρι σήμερα σε αυτή την πορεία. Η κοινή μας εμπειρία και η σταθερή τους παρουσία υπήρξαν καθοριστικές για τη διαμόρφωση και τη διατήρηση της σχέσης μου με την K-pop.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω επίσης στη μητέρα και την αδερφή μου, που με στήριξαν στην επιλογή μου να ακολουθήσω αυτό που αγαπώ και στάθηκαν δίπλα μου με εμπιστοσύνη και αποδοχή. Η παρουσία τους υπήρξε καθοριστική για να ολοκληρωθεί αυτή η διαδρομή.

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1</b> .....	1
<b>Εισαγωγή</b> .....	1
1.1 Ερευνητικό κίνητρο, στόχοι και ερευνητικά ερωτήματα .....	2
1.2 Σημαντικότητα της διπλωματικής .....	3
1.3 Δομή της έρευνας .....	5
1.4 Χρήση Τεχνητής Νοημοσύνης στην Επιμέλεια, Δομή και Βιβλιογραφική Ανασκόπηση .....	6
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2</b> .....	7
<b>Θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο</b> .....	7
2.1 Δημοφιλής Κουλτούρα .....	7
2.2 Δημοφιλής Μουσική .....	8
2.3 Κοινότητα .....	10
2.4 Fandom .....	12
2.5 K-pop Fandom .....	14
2.6 Ταυτότητα .....	15
2.7 Επιτέλεση (Performance) .....	16
<b>Μεθοδολογία και Εργαλεία Έρευνας</b> .....	18
2.8 Εθνογραφική Έρευνα .....	18
2.9 Συμμετοχική Παρατήρηση .....	19
2.10 Συνέντευξη .....	20
2.11 Αυτοεθνογραφία .....	21
2.12 Ψηφιακή Εθνογραφία και Οπτικοακουστικό Υλικό .....	23
2.13 Δεοντολογία .....	24
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3</b> .....	27
<b>Η Γέννηση της K-pop</b> .....	27
3.1 Η απαρχή της K-pop ως πολιτισμικού φαινομένου .....	27
3.2 Πρώιμες Επιρροές και Ιστορικό Υπόβαθρο (1950–1980) .....	27
3.3 Η Γέννηση της σύγχρονης k-pop (1992–1997) .....	29
3.4 Εμπορευματοποίηση και Διεθνής Ανάπτυξη (1997–2000) .....	31
3.5 Η Παγκόσμια Εξάπλωση και το Φαινόμενο Hallyu (2000–2010) .....	32

3.6 Η 4η Γενιά και Σύγχρονη Κυριαρχία (2010-Σήμερα).....	34
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4</b> .....	36
<b>Από τη Σεούλ στη Θεσσαλονίκη: Τοπικές Κοινότητες και Πολιτισμικές Πρακτικές του Fandom</b> .....	36
4.1 Εκδηλώσεις και Διαγωνισμοί.....	36
Thessaloniki Dance Festival (TDF) .....	36
IN10SIVE Dance Mastercamp Greece (In10sive).....	37
LEVEL10K (K-POP Dance K-onvention) .....	39
4.2 Καταστήματα και Χώροι Συνάντησης.....	41
Ασιατικά Παντοπωλεία .....	41
Καταστήματα K-Beauty Products.....	42
Moonkiz .....	43
Atozstore .....	45
K-pop Parties.....	46
Σχολές Χορού.....	49
Προβολές Concert Films .....	51
Random Play Dance.....	53
Fan meet-ups και άτυπα events (Fan Projects, Photocard Trading & Μικροδράσεις) 56	
Fan Projects: Παράδειγμα BTS - ARMY project .....	59
4.4 Ψηφιακή Κοινότητα και Online Fandom.....	60
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5</b> .....	62
<b>Φωνές του Fandom</b> .....	62
5.1 Πώς ξεκίνησα να ακούω k-pop .....	62
5.2 Τι μου έκανε εντύπωση.....	64
5.3 Τι σημαίνει k-pop performance για τις ομάδες; .....	66
Serein.....	66
Nemesis.....	68
Bubblegun .....	70
Xblackx .....	71
5.4 Τι σημαίνει k-pop performance για τους φαν;.....	72
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6</b> .....	76

<b>Η προσωπική μου διαδρομή στην K-pop .....</b>	<b>76</b>
<b>ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7 .....</b>	<b>86</b>
<b>Επίλογος.....</b>	<b>86</b>
<b>ΓΛΩΣΣΑΡΙ .....</b>	<b>90</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....</b>	<b>92</b>
<b>Ελληνόγλωσση .....</b>	<b>92</b>
<b>Ξενόγλωσση.....</b>	<b>92</b>
<b>ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ.....</b>	<b>98</b>
<b>Ειδησεογραφικές &amp; online πηγές .....</b>	<b>98</b>
<b>Χώροι, φορείς και καταναλωτικές πρακτικές.....</b>	<b>100</b>
<b>Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης.....</b>	<b>100</b>
<b>Instagram.....</b>	<b>100</b>
<b>Ιστοσελίδες fan &amp; fandom πλατφόρμες.....</b>	<b>101</b>
<b>Βιντεογραφία.....</b>	<b>101</b>

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει την K-pop κοινότητα της Θεσσαλονίκης μέσα από μια εθνογραφική και αυτοεθνογραφική προσέγγιση, εστιάζοντας στις πρακτικές, τις μορφές συμμετοχής και τα νοήματα που συγκροτούν τη συγκεκριμένη κοινότητα. Η έρευνα αυτή αποτελεί την πρώτη συστηματική εθνογραφική μελέτη που εστιάζει στην K-pop στη Θεσσαλονίκη, συμβάλλοντας στη χαρτογράφηση ενός πεδίου που μέχρι σήμερα παραμένει ελάχιστα μελετημένο στο ελληνικό πλαίσιο. Αντλώντας από μεθοδολογικά εργαλεία όπως η συμμετοχική παρατήρηση, οι συνεντεύξεις, η καταγραφή οπτικοακουστικού υλικού, καθώς και η προσωπική βιοματική εμπλοκή της ερευνήτριας στα φυσικά και ψηφιακά περιβάλλοντα πεδίου, η έρευνα εστιάζει στον τρόπο με τον οποίο η K-pop, ως παγκόσμιο πολιτισμικό φαινόμενο, ενσωματώνεται και επανανοηματοδοτείται στο αστικό περιβάλλον της Θεσσαλονίκης.

Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στον ρόλο του χορού και της επιτέλεσης ως κεντρικών πρακτικών της κοινότητας, μέσα από τις οποίες τα μέλη καλλιεργούν δεξιότητες, συγκροτούν συλλογικές ταυτότητες και διεκδικούν ορατότητα στον δημόσιο χώρο. Παράλληλα, εξετάζονται ζητήματα όπως η μετάβαση από το fandom στη συγκρότηση κοινότητας, οι μορφές συλλογικής μάθησης και συνεργασίας, καθώς και οι τρόποι με τους οποίους η συμμετοχή οργανώνεται μέσα από τοπικές ομάδες, εκδηλώσεις και δίκτυα. Τέλος, αναδεικνύεται η σημασία της διασταύρωσης ψηφιακών και δια ζώσης πρακτικών, με τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και το οπτικοακουστικό υλικό να λειτουργούν ως χώροι συνέχειας, αλληλεπίδρασης και ενίσχυσης της συλλογικής εμπειρίας.

Τα ευρήματα της έρευνας δείχνουν ότι η K-pop κοινότητα της Θεσσαλονίκης μπορεί να προσεγγιστεί εννοιολογικά ως μια κοινότητα πρακτικής, όπου η συμμετοχή, η επιτέλεση και η κοινή ενασχόληση με τον χορό και τη μουσική συγκροτούν σχέσεις ανήκειν, ενδυνάμωσης και συλλογικής ταυτότητας, αναδεικνύοντας τη δυναμική σχέση μεταξύ παγκόσμιων πολιτισμικών ροών και τοπικών πολιτισμικών μορφών.

## **ABSTRACT**

This thesis examines the K-pop community of Thessaloniki through an ethnographic and autoethnographic approach, focusing on the practices, forms of participation and meanings that constitute this community. This research constitutes the first systematic ethnographic study focusing on K-pop in Thessaloniki, contributing to the mapping of a field that has, to date, remained underrepresented in academic research within the Greek context. Drawing on methodological tools like, participant observation, interviews, audiovisual recordings, well as the researcher's own experiential engagement with the physical and digital environments of the field, the research focuses on the way that K-pop, as a global cultural phenomenon, is embedded and reinterpreted in the urban environment of Thessaloniki.

Special emphasis is given to the role of dance and performance as central practices of the community, through which members develop skills, shape collective identities, and claim visibility in public space. At the same time, the study examines issues such as the transition from fandom to the formation of community, forms of collective learning and collaboration, as well as the ways in which participation is organized through local groups, events, and networks. Also, the research highlights the intersection of online and offline practices, with social media and audiovisual material operating as sites of continuity, interaction and reinforcement of collective experience.

The findings of the study indicate that the K-pop community of Thessaloniki can be conceptually approached as a community of practice, in which participation, performance, and shared engagement with dance and music shape relationships of belonging, empowerment, and collective identity, highlighting the dynamic relationship between global cultural flows and local cultural formations.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

## Εισαγωγή

Ο ήλιος του Μαΐου έλουζε την παραλία της Θεσσαλονίκης, και η κίνηση της πόλης απλωνόταν ως το άγαλμα του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Ο ανοιξιάτικος αέρας εκείνης της Τετάρτης έφερνε τον ήχο από ποδήλατα, παιδικές φωνές και τη μουσική από τους δρόμους γύρω μας. Εκεί, μετά από μια χρονιά γεμάτη αναβολές, δυσκολίες και αμφιβολίες, οι Nemesis είχαμε επιτέλους καταφέρει να βρεθούμε όλες μαζί για το γύρισμα της χορογραφίας που προετοιμάζαμε μήνες - εμπνευσμένη από ένα δυναμικό k-pop girl group. Το σημείο δεν ήταν τυχαίο· ήταν ένα ανοιχτό αστικό σκηνικό, στην καρδιά της πόλης, που για λίγες ώρες θα γινόταν η δική μας σκηνή. Ο άνεμος μας δοκίμαζε, μπερδεύοντας μαλλιά και ρούχα, κι εμείς, με το που τελείωνε κάθε λήψη, τρέχαμε να δούμε στην κάμερα τι είχε καταγράψει. Συζητούσαμε αν το πλάνο ήταν καλό, αν έπρεπε να το κρατήσουμε ή να το επαναλάβουμε, σημειώναμε τα λάθη και αναζητούσαμε τρόπους να τα διορθώσουμε. Όλες προσπαθούσαμε να εκφράσουμε το νίβε του τραγουδιού με κάθε κίνηση· το σώμα, οι εκφράσεις, ακόμη και τα βλέμματά μας έπρεπε να αφηγούνται την ιστορία του, ενώ ταυτόχρονα κάναμε lip syncing για να δώσουμε την αίσθηση μιας ολοκληρωμένης σκηνικής παρουσίας.

Κάπου ανάμεσα στις λήψεις, δύο κοπέλες από την Κίνα μας πλησίασαν, χαμογελώντας πλατιά. Η χαρά τους ήταν διάχυτη. Μας είπαν ότι χορεύουμε υπέροχα και ότι ήμασταν «πολύ όμορφες», κι ο τρόπος που το εξέφρασαν έμοιαζε σαν να μοιράζονταν μαζί μας μια μικρή στιγμή θαυμασμού. Ζήτησαν να βγάλουμε όλες μαζί μια φωτογραφία -και φυσικά δεχτήκαμε, αφήνοντας για λίγο την κάμερα και τις πρόβες. Επιστρέψαμε αμέσως μετά στη θέση μας για το επόμενο γύρισμα, ενώ αργότερα η φωτογραφία έφτασε στα τηλέφωνα μας. Ο ξάδερφός μου, που είχε έρθει εθελοντικά για να μας βιντεοσκοπήσει, ακολουθούσε με προσήλωτη οδηγίες μας για γωνίες, κίνηση και ατμόσφαιρα, αλλάζοντας θέση ξανά και ξανά για να πετύχει το καλύτερο αποτέλεσμα. Οι τσάντες μας ήταν στοιβαγμένες σε μια άκρη, ενώ οι περαστικοί κοντοστέκονταν, μερικοί τραβούσαν βίντεο με τα κινητά τους, άλλοι έμεναν για ώρα να παρακολουθούν. Παρά την κούραση και τις μικρές αναποδιές, εκείνη η μέρα είχε κάτι

το καθαρά συλλογικό· ήταν η απόδειξη ότι μπορούμε να σταθούμε μαζί, να δημιουργήσουμε και να μοιραστούμε ένα κομμάτι της δικής μας k-pop ιστορίας μέσα στον δημόσιο χώρο της πόλης μας.

Αυτή η σκηνή, διαδραματιζόμενη τον Μάιο του 2025 στη Θεσσαλονίκη, είναι μόνο ένα μικρό δείγμα τού πώς η k-pop κοινότητα της πόλης καταλαμβάνει και μεταμορφώνει χώρους, συνδέοντας ανθρώπους μέσα από τη μουσική, τον χορό και την κοινή δημιουργία - μια διαδικασία που αποτελεί τον πυρήνα της παρούσας μελέτης. Η εμπειρία του γυρίσματος στην παραλία της Θεσσαλονίκης δεν είναι απλώς ένα στιγμιότυπο από τη δράση μιας ομάδας χορού· αποτυπώνει τον τρόπο με τον οποίο η k-pop κοινότητα της πόλης καταλαμβάνει και επανανοηματοδοτεί τον δημόσιο χώρο. Η προετοιμασία, η συνεργασία, η αλληλεπίδραση με τους περαστικούς και η διάθεση να αποδώσουμε με ακρίβεια το ύφος του τραγουδιού, συνθέτουν μια μικρογραφία τού πώς το παγκόσμιο πολιτισμικό ρεύμα της k-pop ενσωματώνεται στο τοπικό περιβάλλον. Η στιγμή που οι δύο κοπέλες από την Κίνα σταμάτησαν για να εκφράσουν τον θαυμασμό τους δεν ήταν απλώς μια ευχάριστη διακοπή· ήταν μια ένδειξη ότι η k-pop δημιουργεί γέφυρες επικοινωνίας, ακόμη και ανάμεσα σε ανθρώπους που δεν μοιράζονται κοινή γλώσσα ή καθημερινότητα.

### **1.1 Ερευνητικό κίνητρο, στόχοι και ερευνητικά ερωτήματα**

Το έναυσμα για αυτήν τη διπλωματική εργασία αποτέλεσε η γνωριμία μου με την εθνομουσικολογία, αλλά και η υποστήριξη και το έντονο ενδιαφέρον που έδειξαν καθηγήτριες της σχολής μου, στα τελευταία χρόνια της φοίτησής μου, για τον δικό μου κόσμο της k-pop. Η συνάντηση με ακαδημαϊκούς που ανέδειξαν τη σημασία της μελέτης της μουσικής, πέρα από τα στενά όρια του είδους, υπήρξε καθοριστική στιγμή για μένα. Σταδιακά συνειδητοποίησα πως η k-pop υπερβαίνει τον χαρακτήρα ενός απλού μουσικού είδους· μπορεί να ενδιαφέρει ανθρώπους από διαφορετικά υπόβαθρα, να γίνεται αντικείμενο διαλόγου χωρίς προκατάληψη, και να αποκαλύπτει πολύπλευρα στοιχεία ως πολιτισμικό και κοινωνικό φαινόμενο. Αυτή η επίγνωση με ώθησε να την προσεγγίσω όχι μόνο ως φαν, αλλά και ως ερευνήτρια, αναζητώντας να κατανοήσω τους τρόπους με τους οποίους διαμορφώνεται, μεταφράζεται και βιώνεται στο τοπικό πλαίσιο της Θεσσαλονίκης.

Η παρούσα μελέτη επιδιώκει να διερευνήσει τη συγκρότηση, τις πρακτικές και τις εμπειρίες της k-pop κοινότητας στη Θεσσαλονίκη, εστιάζοντας στις μορφές με τις οποίες ένα παγκόσμιο πολιτισμικό ρεύμα - το Κορεατικό Κύμα (K-wave)<sup>1</sup> -ενσωματώνεται και επανανοηματοδοτείται σε ένα τοπικό αστικό πλαίσιο. Στόχος είναι να κατανοηθεί πώς η μουσική, ο χορός και η επιτελεστικότητα λειτουργούν, όχι μόνο ως καλλιτεχνική έκφραση, αλλά και ως μέσο κοινωνικής σύνδεσης, διαμόρφωση προσωπικής και συλλογικής ταυτότητας και ενσωμάτωσης πολιτιστικών στοιχείων. Παράλληλα, η μελέτη αποσκοπεί στην ανάδειξη των εμπειριών των μελών της κοινότητας, τόσο από την πλευρά των χορευτών-performers όσο και των ακροατών, και στους τρόπους με τους οποίους αυτές οι εμπειρίες αποκτούν νόημα στο πλαίσιο της καθημερινότητάς τους. Με βάση αυτούς τους στόχους, η έρευνα διαρθρώνεται γύρω από τα εξής ερευνητικά ερωτήματα: Πότε και με ποιους τρόπους έφτασε το Κορεατικό Κύμα (K-wave) στη Θεσσαλονίκη και πώς έχει εξελιχθεί μέχρι σήμερα; Γιατί ο χορός, η μουσική και η έντονη εκφραστικότητα αποτελούν τόσο σημαντικό κομμάτι της k-pop κοινότητας της Θεσσαλονίκης; Για ποιους λόγους και με ποιους τρόπους εμπλέκονται τα μέλη με την k-pop κοινότητα, είτε ως performers είτε ως ακροατές; Τι είδους εμπειρίες αναδύονται μέσα από αυτή την εμπλοκή και πώς οι συμμετέχοντες τις νοηματοδοτούν;

## 1.2 Σημαντικότητα της διπλωματικής

Η μελέτη της k-pop στη Θεσσαλονίκη έχει σημασία καθώς συνδέει το τοπικό με το παγκόσμιο, αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο ένα διεθνές πολιτισμικό ρεύμα, όπως το Κορεατικό Κύμα (Hallyu), ενσωματώνεται και αποκτά νέα νοήματα στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης αστικής κοινότητας. Η διπλωματική επιδιώκει να καταδείξει πώς οι παγκόσμιες πολιτισμικές ροές δεν «εισάγονται» απλώς παθητικά, αλλά αναπροσαρμόζονται και «μεταφράζονται» δημιουργικά μέσα από τις πρακτικές, τις αξίες και τις κοινωνικές σχέσεις των τοπικών συμμετεχόντων. Μέσα από την εθνογραφική και αυτοεθνογραφική προσέγγιση, φωτίζεται η δυναμική της κοινότητας ως χώρος έκφρασης, δημιουργίας και αλληλεπίδρασης, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο η μουσική,

---

<sup>1</sup> Ο όρος Hallyu (한류, «Κορεατικό Κύμα») αναφέρεται στη διεθνή διάδοση της κορεατικής δημοφιλούς κουλτούρας. Αν και πρωτοεμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1990 σε κινεζόφωνες περιοχές, υιοθετήθηκε και καθιερώθηκε στην Ιαπωνία στις αρχές της δεκαετίας του 2000 (Yasumoto 2013· Lee 2021). Στη διεθνή βιβλιογραφία εμφανίζεται ως K-Wave (Κορεατικό Κύμα) για να περιγράψει, σε παγκόσμιο επίπεδο, τη διάδοση της κορεατικής δημοφιλούς κουλτούρας πέρα από την Ασία.

ο χορός και η επιτέλεση [performance] λειτουργούν ως φορείς ταυτότητας, ενδυνάμωσης και συλλογικής μνήμης. Η μελέτη της k-pop κοινότητας προσφέρει επίσης τη δυνατότητα κατανόησης ευρύτερων διαδικασιών πολιτισμικής υβριδικότητας<sup>2</sup> και διαμόρφωσης ταυτοτήτων της νεολαίας. Σε μια εποχή όπου η πολιτισμική παραγωγή και κατανάλωση δεν υπακούει σε εθνικά σύνορα, η ανάδειξη των τρόπων με τους οποίους μια παγκόσμια κουλτούρα αποκτά τοπικά χαρακτηριστικά παραμένει κρίσιμη.

Στο ελληνικό πλαίσιο, η παρούσα εργασία έρχεται να καλύψει ένα ερευνητικό κενό. Μέχρι σήμερα, έχουν πραγματοποιηθεί τρεις διπλωματικές εργασίες σχετικά με την k-pop στην Ελλάδα, χωρίς καμία να εστιάζει εθνογραφικά στη Θεσσαλονίκη. Η πρώτη μελέτη (Ζιάκα, 2019) εξετάζει τη διεθνή εξάπλωση της κορεατικής ποπ κουλτούρας (Hallyu), εστιάζοντας στους λόγους της επιτυχίας της και στις πολιτισμικές, κοινωνικές και πολιτικές της προεκτάσεις, με αναφορές και στο ελληνικό πλαίσιο. Η δεύτερη (Χρυσικού, 2024) αποτελεί εθνογραφική έρευνα πεδίου στην Αθήνα και στα κοινωνικά δίκτυα, αποτυπώνοντας τη συγκρότηση της ελληνικής k-pop κοινότητας. Η τρίτη (Καζαντζίδη, 2024) επίσης βασίζεται σε εθνογραφική μεθοδολογία, εστιάζοντας στους θαυμαστές της k-pop στην Ελλάδα και ειδικότερα στη χορευτική ομάδα Adore Us, μέσα από συμμετοχική παρατήρηση και συνεντεύξεις.

Ωστόσο, καμία από τις παραπάνω δεν υιοθετεί αυτοεθνογραφική προσέγγιση, αλλά ούτε και προέρχεται από ερευνήτρια που είναι η ίδια μέλος της κοινότητας που μελετά. Αντιθέτως, η παρούσα εργασία, βασιζόμενη στην πολυετή προσωπική συμμετοχή μου στην κοινότητα, συνδυάζει την εθνογραφική παρατήρηση με μια αυτοεθνογραφική οπτική, αξιοποιώντας τη συμμετοχή μου στην k-pop κοινότητα της Θεσσαλονίκης ως μέσο κατανόησής της εκ των έσω. Έτσι, επιδιώκει να καλύψει το ερευνητικό κενό που αφορά την ενσώματη και συμμετοχική κατανόηση της k-pop κοινότητας στην Ελλάδα. Πρόκειται ταυτόχρονα, όμως, και για μια προσωπική αναζήτηση, μια απόπειρα να ανιχνευθεί η διαδρομή του ενδιαφέροντός μου για την k-pop, οι συνθήκες που την διαμόρφωσαν και οι τρόποι με τους οποίους η εμπλοκή μου σε αυτήν διασταυρώνεται με τη διαμόρφωση της δικής μου, προσωπικής ταυτότητας.

---

<sup>2</sup> Ο Arjun Appadurai (1996) αντιλαμβάνεται την υβριδικότητα ως αποτέλεσμα των παγκόσμιων πολιτισμικών ροών (ethnoscapes, mediascapes, ideoscapes), όπου τοπικά και παγκόσμια στοιχεία αλληλοσυνδέονται και μετασχηματίζονται.

### 1.3 Δομή της έρευνας

Η παρούσα διπλωματική οργανώνεται σε επτά κεφάλαια. Ξεκινώντας από το παρόν εισαγωγικό κεφάλαιο, αναπτύσσεται το προσωπικό βίωμα και η αφετηρία που οδήγησε στην ενασχόλησή μου με την k-pop, ενώ παράλληλα παρουσιάζονται το αντικείμενο και οι κεντρικοί στόχοι της έρευνας. Το δεύτερο κεφάλαιο συνδυάζει το θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο της έρευνας, παρουσιάζοντας τον τρόπο συγκέντρωσης και ανάλυσης του υλικού μέσα από εθνογραφικές και αυτοεθνογραφικές προσεγγίσεις, καθώς και τις θεωρητικές βάσεις που βοηθούν στην κατανόηση της k-pop ως πολιτισμικού και κοινωνικού φαινομένου. Το τρίτο κεφάλαιο εστιάζει στο φαινόμενο της k-pop και του Κορεατικού Κύματος. Εξετάζεται η ιστορική του διαμόρφωση, τα χαρακτηριστικά που το καθιστούν παγκόσμιο πολιτισμικό φαινόμενο και οι αισθητικές και τεχνολογικές πτυχές του.

Στο τέταρτο κεφάλαιο μεταφερόμαστε στη Θεσσαλονίκη. Μέσα από περιγραφές, αφηγήσεις και εθνογραφικά στιγμιότυπα, παρουσιάζονται η τοπική κοινότητα του fandom, οι τρόποι οργάνωσης και έκφρασής της, καθώς και το πώς η k-pop ενσωματώνεται στις ζωές νέων ανθρώπων στην πόλη. Το πέμπτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο σε προσωπικές αφηγήσεις των συμμετεχουσών και συμμετεχόντων στην έρευνα. Μέσα από τα λόγια των ίδιων των φαν, αναδεικνύονται τα μονοπάτια ταύτισης, συναισθηματικής σύνδεσης και πολιτισμικής περιπλάνησης που συνοδεύουν την είσοδό τους στον κόσμο της k-pop. Το έκτο κεφάλαιο αποτελεί μια προσωπική, βιωματική προσέγγιση από τη θέση της φαν, της ερευνήτριας και ταυτόχρονα του μέλους της κοινότητας, από την οποία μοιράζομαι σκέψεις, εμπειρίες και στιγμές που αναδύονται από τη συμμετοχή μου στην κοινότητα, αλλά και στην έρευνα, επιδιώκοντας να φωτίσω τις πιο άυλες και συναισθηματικά φορτισμένες διαστάσεις του πεδίου. Η εργασία ολοκληρώνεται με το έβδομο κεφάλαιο, στο οποίο επιχειρείται ένας συνοπτικός αναστοχασμός πάνω στις βασικές κατανοήσεις που προκύπτουν από την έρευνα και μια θέση για τη σημασία της k-pop ως εργαλείο διαπολιτισμικής σύνδεσης, προσωπικής αναζήτησης και συλλογικής δημιουργίας.

#### **1.4 Χρήση Τεχνητής Νοημοσύνης στην Επιμέλεια, Δομή και Βιβλιογραφική Ανασκόπηση**

Η χρήση Τεχνητής Νοημοσύνης (AI) στην παρούσα διπλωματική είχε κυρίως υποστηρικτικό ρόλο, εν μέρει στην αναζήτηση πηγών, την επιμέλεια του κειμένου και τη δομή των κεφαλαίων. Συγκεκριμένα, το εργαλείο ChatGPT (OpenAI) αξιοποιήθηκε για την αναζήτηση βιβλιογραφίας σχετικής με την K-pop, συναφών μελετών και θεωρητικών πλαισίων, καθώς και για την οργάνωση, αναδιάθρωση και βελτίωση της σαφήνειας των εννοιών του δεύτερου κεφαλαίου. Σε ό,τι αφορά τη γενικότερη επιμέλεια του κειμένου, η βοήθεια του AI περιορίστηκε στην φρασεολογία και σε προτάσεις δομής, πάντα σε συνεργασία με τη δική μου σκέψη και προσέγγιση, χωρίς την υιοθέτηση αυτούσιων AI κειμένων χωρίς επεξεργασία. Η ανάλυση και ανάπτυξη των προσωπικών εμπειριών και δεδομένων παραμένει αποτέλεσμα αποκλειστικά της δικής μου σκέψης και έμπνευσης.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

### Θεωρητικό και μεθοδολογικό πλαίσιο

#### 2.1 Δημοφιλής Κουλτούρα

Η έννοια της δημοφιλούς κουλτούρας έχει αποτελέσει κεντρικό άξονα ανάλυσης στις πολιτισμικές σπουδές. Ο Stuart Hall (1981) τόνισε ότι η δημοφιλής κουλτούρα δεν πρέπει να κατανοείται ως ένα απλό σύνολο προϊόντων ή ψυχαγωγικών μορφών που απευθύνονται στις μάζες, αλλά ως πεδίο διαρκούς αγώνα [terrain of struggle] ανάμεσα στις κυρίαρχες πολιτισμικές μορφές και στις πρακτικές των κοινοτήτων. Για τον Hall (1981), η δημοφιλής κουλτούρα συνιστά έναν χώρο όπου οι κυρίαρχες δυνάμεις επιχειρούν να εδραιώσουν την ηγεμονία τους και όπου, ταυτόχρονα, οι κοινότητες αναπτύσσουν στρατηγικές αντίστασης, επανανοηματοδοτώντας τα πολιτισμικά προϊόντα. Με αυτήν την έννοια, η δημοφιλής κουλτούρα δεν είναι ποτέ στατική ούτε μονοδιάστατη· είναι πάντοτε αποτέλεσμα μιας δυναμικής σχέσης, όπου η βιομηχανική παραγωγή και η καθημερινή εμπειρία των ανθρώπων αλληλοεμπλέκονται, παράγοντας νέες μορφές ταυτότητας, νοήματος και κοινωνικής πρακτικής.

Ο John Storey (2018), καθηγητής πολιτισμικών σπουδών, προσέφερε μια πολυδιάστατη χαρτογράφηση της έννοιας της δημοφιλούς κουλτούρας. Για τον Storey (2018), η δημοφιλής κουλτούρα δεν έχει έναν μοναδικό, σταθερό ορισμό, αλλά μπορεί να κατανοηθεί μέσα από διαφορετικά θεωρητικά πρίσματα. Μπορεί να ιδωθεί ως μαζική κουλτούρα, δηλαδή ως σύνολο πολιτισμικών προϊόντων που παράγονται από τη βιομηχανία με σκοπό την κατανάλωση από το ευρύ κοινό. Παράλληλα, μπορεί να οριστεί ως αυθεντική έκφραση του «λαού», η οποία αναδύεται από τις ίδιες τις κοινότητες και αντανακλά τις εμπειρίες και τις αξίες τους. Επιπλέον, ο Storey (2018), ακολουθώντας τον Hall (1981), υπογραμμίζει ότι η δημοφιλής κουλτούρα είναι ένα πεδίο διαμάχης νοήματος· ένας χώρος όπου οι κυρίαρχες ιδέες και αξίες προσπαθούν να εδραιωθούν, αλλά ταυτόχρονα συναντούν πρακτικές αντίστασης που τις αμφισβητούν ή τις μετασχηματίζουν. Τέλος, ο Storey (2018) επισημαίνει τη διάσταση της δημοφιλούς κουλτούρας ως καθημερινής πρακτικής, μέσα από την οποία οι άνθρωποι δημιουργούν και νοηματοδοτούν τον κόσμο τους μέσα στις ρουτίνες της ζωής. Η πολλαπλότητα αυτών των ορισμών δεν αποτελεί αδυναμία, αλλά

υπογραμμίζει τον σύνθετο και δυναμικό χαρακτήρα της δημοφιλούς κουλτούρας, η οποία δεν μπορεί να περιοριστεί σε μία και μόνο ερμηνεία.

Σε αυτόν τον διάλογο έρχεται να προστεθεί ο Henry Jenkins (2006), μελετητής της δημοφιλούς κουλτούρας και των μέσων, ο οποίος εστίασε σε κοινότητες των φαν και εισήγαγε την έννοια της συμμετοχικής κουλτούρας [participatory culture]. Για τον Jenkins (2006), οι φαν δεν είναι απλοί καταναλωτές της δημοφιλούς κουλτούρας, αλλά ενεργοί συμμετέχοντες που ιδιοποιούνται πολιτισμικά προϊόντα, τα επαναπλαισιώνουν και τα εμπλουτίζουν με νέα νοήματα. Μέσα από συλλογικές πρακτικές, όπως η δημιουργία περιεχομένου, η ανταλλαγή γνώσεων και η οργάνωση κοινών δράσεων, συγκροτούνται κοινότητες που παίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της δημοφιλούς κουλτούρας. Η έννοια της συμμετοχικής κουλτούρας τονίζει ότι η παραγωγή και η κατανάλωση δεν αποτελούν ξεχωριστές σφαίρες, αλλά συνεμπλέκονται σε μια διαδικασία συνεχούς διαπραγμάτευσης ανάμεσα στη βιομηχανία των μέσων και τις ίδιες τις κοινότητες.

Εδώ, ο Matt Hills (2002), κοινωνιολόγος και θεωρητικός των fan studies, έφερε στο προσκήνιο την έννοια της δημοφιλούς κουλτούρας όπως αυτή βιώνεται από τους ίδιους τους φαν. Στο έργο του ανέλυσε τη δημοφιλή κουλτούρα, όχι μόνο ως προϊόν ή δομή, αλλά και ως πεδίο υποκειμενικής και συναισθηματικής δέσμευσης. Για τον Hills (2002), επίσης, η μελέτη της δημοφιλούς κουλτούρας απαιτεί να ληφθεί υπόψη η εμπειρία του φαν, δηλαδή οι τρόποι με τους οποίους οι άνθρωποι σχετίζονται με τα πολιτισμικά προϊόντα μέσα από συναισθήματα, προσωπικές αφηγήσεις και μορφές ταυτότητας. Η δημοφιλής κουλτούρα δεν είναι μόνο το αποτέλεσμα βιομηχανικών στρατηγικών ή κοινωνικών δομών, αλλά και το πλαίσιο όπου οι φαν διαμορφώνουν ταυτότητες, κοινότητες και συναισθηματικούς δεσμούς. Με αυτόν τον τρόπο, ο Hills (2002) εμπλουτίζει τη θεωρητική συζήτηση, δίνοντας έμφαση στο πώς η δημοφιλής κουλτούρα αποκτά νόημα στην καθημερινότητα των ίδιων των υποκειμένων.

## **2.2 Δημοφιλής Μουσική**

Η δημοφιλής μουσική αποτελεί έναν καθρέφτη των κοινωνικών σχέσεων, των αισθητικών αξιών και των τεχνολογικών μετασχηματισμών της εποχής της. Ο Keith Negus (1999), προερχόμενος από την κοινωνιολογία της μουσικής και τις πολιτισμικές σπουδές, υποστηρίζει ότι η δημοφιλής μουσική δεν μπορεί να περιοριστεί στην αισθητική ή εμπορική της διάσταση. Αντίθετα, πρέπει να

κατανοηθεί ως σύνολο κοινωνικών πρακτικών, μέσα από τις οποίες οι άνθρωποι παράγουν και διαπραγματεύονται νοήματα, ταυτότητες και συγκινήσεις. Για τον εν λόγω μελετητή, η μουσική βιομηχανία δεν είναι μόνο οικονομικός μηχανισμός, αλλά πολιτισμικός θεσμός που οργανώνει τις σχέσεις ανάμεσα στους δημιουργούς, τους ακροατές και τις τεχνολογίες. Η δημοφιλής μουσική, επομένως, είναι ένα δυναμικό κοινωνικό πεδίο, όπου το συλλογικό και το ατομικό, το εμπορικό και το συναισθηματικό, αλληλοεμπλέκονται. Η προσέγγιση του Negus (1999) καθιστά τη δημοφιλή μουσική, και συγκεκριμένα στην περίπτωση της δικής μου έρευνας, όχι ως κάτι στατικό, αλλά ως διαδικασία -μια αλυσίδα παραγωγής, διανομής και πρόσληψης που εμπλέκει βιομηχανίες, κοινότητες και υποκειμενικότητες. Μέσα από αυτή τη σκοπιά, η δημοφιλής μουσική δεν είναι απλώς ήχος, αλλά τρόπος κοινωνικής ύπαρξης, που καθορίζει το πώς οι άνθρωποι σχετίζονται με τον εαυτό τους και τους άλλους μέσα στον σύγχρονο κόσμο.

Επιπρόσθετα, ο John Lie (2015), κοινωνιολόγος της μουσικής, βλέπει τη δημοφιλή μουσική ως μορφή πολιτισμικής νεωτερικότητας. Για τον Lie, η παγκόσμια άνοδος της κορεατικής ποπ αποτελεί παράδειγμα τού πώς η δημοφιλής μουσική λειτουργεί ως μηχανισμός κοινωνικού μετασχηματισμού. Η μουσική δεν είναι απλώς ψυχαγωγία, αλλά τρόπος με τον οποίο μια κοινωνία διαπραγματεύεται τη σχέση της με το παρελθόν και το μέλλον, την παράδοση και την πρόοδο. Σε αυτή τη λογική, η K-pop αποτυπώνει έναν τρόπο μέσα από τον οποίο η δημοφιλής μουσική διαμορφώνει, αντανακλά και μεταβάλλει τη συναισθηματική εμπειρία της σύγχρονης ζωής - δηλαδή αυτό που ο Lie περιγράφει ως «the role of popular music in shaping, reflecting, and inflecting emotional life» (Lie 2015, 160).

Οι Hyunjoon Shin και Seung-Ah Lee (2017) επισημαίνουν ότι η δημοφιλής κουλτούρα της δεκαετίας του 1990 στην Κορέα διαμορφώθηκε μέσα σε ένα νέο κοινωνικό πλαίσιο, το οποίο απομάκρυνε τη μουσική από τις βαριές, κρατικά φορτισμένες αφηγήσεις του έθνους και την οδήγησε προς μια «ελαφριά, αναλώσιμη και εμπορευματοποιημένη δημοφιλής κουλτούρα» [light, disposable, and commercialized popular culture] (Shin & Lee 2017, 7) -μια κουλτούρα δηλαδή ελαφριά όχι με την αξιολογική έννοια της «χαμηλής ποιότητας», αλλά με την έννοια της γρήγορης κατανάλωσης, της αισθητικοποίησης και της αποπολιτικοποίησης, που συνόδευσε την άνοδο της «νέας γενιάς» [new generation] και των νέων μορφών δημοφιλούς μουσικής. Αυτή η ιδέα της δημοφιλούς μουσικής συναντάται και στο έργο του Michael Fuhr (2016), ο οποίος, μέσα από την οπτική της εθνομουσικολογίας, περιγράφει τη δημοφιλή μουσική ως υβριδικό και διαπολιτισμικό φαινόμενο. Ο Fuhr (2016) θεωρεί ότι κάθε δημοφιλές μουσικό είδος συγκροτείται μέσα σε

ασύμμετρες ροές δύναμης και πολιτισμού, και ότι η μουσική είναι πάντα αποτέλεσμα μετάφρασης -ενός δημιουργικού διαλόγου ανάμεσα σε διαφορετικές αισθητικές, τεχνολογίες και κοινωνικές εμπειρίες. Η δημοφιλής μουσική, μέσα από αυτό το πρίσμα, δεν είναι ούτε «παγκόσμια» ούτε «τοπική», αλλά ενδιάμεση· ένας χώρος όπου το παγκόσμιο αποκτά τοπική μορφή και το τοπικό μπαίνει σε παγκόσμια κυκλοφορία. Μια παρόμοια προοπτική υιοθετεί και ο Tong Soon Lee (2021), όπου η μουσική —παραδοσιακή ή δημοφιλής-παρουσιάζεται ως δίκτυο πολιτισμικών ροών. Ο Lee (2021) τονίζει ότι η δημοφιλής μουσική πρέπει να νοείται μέσα από τις συναντήσεις και τις αλληλεπιδράσεις που τη συγκροτούν, όχι μέσα από στεγανά. Όπως υποδεικνύει ο John Lie (2021), η μουσική φέρει τα ίχνη των μετακινήσεων ανθρώπων, ήχων και ιδεών και αποτελεί προϊόν πολιτισμικών διασταυρώσεων που ανανεώνονται διαρκώς.

Οι παραπάνω θεωρητικές προσεγγίσεις συναντώνται στην ιδέα ότι η δημοφιλής μουσική είναι ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο σύστημα πολιτισμικής παραγωγής. Δεν αποτελεί στατικό αντικείμενο, αλλά διαδικασία -ένα πεδίο όπου η βιομηχανία, η κοινωνία και το συναίσθημα αλληλεπιδρούν. Για μένα, αυτή η θεώρηση είναι καθοριστική, καθώς προσφέρει το εννοιολογικό υπόβαθρο για να κατανοήσω πώς η μουσική -σε οποιοδήποτε πλαίσιο, τοπικό ή παγκόσμιο -μπορεί να λειτουργήσει ως χώρος κοινωνικής εμπλοκής και πολιτισμικής δημιουργίας. Η δημοφιλής μουσική δεν είναι μόνο ήχος: είναι μια μορφή ζωής, μια καθημερινή πράξη μέσα από την οποία οι άνθρωποι φαντάζονται, βιώνουν και μοιράζονται τον κόσμο τους.

### **2.3 Κοινότητα**

Η έννοια της κοινότητας έχει αποτελέσει σημείο προβληματισμού στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες μεταξύ άλλων, καθώς συνδέεται με θεμελιώδη ερωτήματα γύρω από την κοινωνική συνοχή, την ταυτότητα και την αίσθηση του ανήκειν. Ο Benedict Anderson (2016), πολιτικός επιστήμονας και ιστορικός, εισήγαγε τον όρο φανταστικές κοινότητες [imagined communities] για να περιγράψει τον τρόπο συγκρότησης των εθνών. Ο Anderson (2016) υποστήριξε ότι τα έθνη δεν θεμελιώνονται σε άμεση, πρόσωπο με πρόσωπο γνωριμία των μελών τους· ακόμη και στις μικρότερες εθνικές κοινότητες, τα περισσότερα μέλη δεν θα συναντηθούν ποτέ μεταξύ τους. Ωστόσο, μοιράζονται την αίσθηση ότι ανήκουν σε μια κοινή συλλογικότητα, η οποία συγκροτείται μέσα από συμβολικές αναπαραστάσεις, αφηγήσεις και κοινά πολιτισμικά

πλαίσια -όπως οι εθνικές εορτές, οι εφημερίδες, η λογοτεχνία και τα μέσα ενημέρωσης. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η κοινότητα νοείται όχι ως προϊόν φυσικής γειτνίασης ή καθημερινής συνύπαρξης, αλλά ως αποτέλεσμα ενός συλλογικού φαντασιακού, το οποίο δημιουργεί δεσμούς ανάμεσα σε άτομα που μπορεί να απέχουν γεωγραφικά και κοινωνικά. Το έθνος, επομένως, λειτουργεί ως μια φαντασιακή κοινότητα που διατηρείται και αναπαράγεται μέσα από κοινούς μύθους, ιστορίες και πολιτισμικές πρακτικές, προσδίδοντας συνοχή και αίσθηση ενότητας σε πληθυσμούς που διαφορετικά θα παρέμεναν ετερογενείς και διασκορπισμένοι.

Σε διάλογο με αυτή τη θέση, ο ανθρωπολόγος Arjun Appadurai (1996), διεύρυνε τη συζήτηση πέρα από το έθνος, αναπτύσσοντας τις έννοιες των φαντασιακών κόσμων και των εθνοτοπίων [imagined worlds και ethnoscapes]. Για τον Appadurai (1996), οι κοινότητες συγκροτούνται πλέον μέσα από παγκόσμιες πολιτισμικές ροές: μεταναστευτικές κοινότητες, τουρισμός, διασπορά, αλλά και η παγκόσμια κυκλοφορία εικόνων και αναπαραστάσεων μέσω των μεσοτοπίων [mediascapes]. Η συμβολή του βρίσκεται στο ότι συνδέει την κοινότητα με τις δυναμικές της παγκοσμιοποίησης, αναδεικνύοντας ότι οι μορφές συλλογικότητας δεν περιορίζονται από γεωγραφικά ή πολιτικά σύνορα, αλλά σχηματίζονται από κινητικότητες, αφηγήσεις και φαντασιακές προεκτάσεις σε παγκόσμιο επίπεδο.

Μια διαφορετική, αλλά συμπληρωματική προσέγγιση, προτείνει ο Etienne Wenger (1998), κοινωνιολόγος και θεωρητικός της εκπαίδευσης, με την έννοια των κοινοτήτων πρακτικής [communities of practice]. Για τον Wenger (1998), η κοινότητα δεν συγκροτείται μόνο μέσα από αφηρημένες αναφορές ή δικτυακές συνδέσεις, αλλά μέσα από τη συνεχή αλληλεπίδραση και τη συμμετοχή σε κοινές πρακτικές. Η μάθηση είναι κοινωνική διαδικασία, και οι άνθρωποι γίνονται μέλη μιας κοινότητας μέσω της συμμετοχής τους σε δραστηριότητες που τους συνδέουν. Οι κοινότητες πρακτικής χαρακτηρίζονται από κοινή επιδίωξη ή κοινό εγχείρημα [joint enterprise], αμοιβαία δέσμευση [mutual engagement] και κοινό ρεπερτόριο [shared repertoire] - στοιχεία που διαμορφώνουν όχι μόνο συλλογικές πρακτικές, αλλά και την αίσθηση του ανήκειν [sense of belonging]. Έτσι, ο Wenger (1998) προτείνει μια πιο βιωματική και καθημερινή κατανόηση της κοινότητας, όπου η συλλογικότητα παράγεται και αναπαράγεται μέσα από τη συνεχή συνεπιτέλεση και μάθηση.

Σε αυτό το πλαίσιο, μεταγενέστερες προσεγγίσεις έχουν εφαρμόσει την έννοια των κοινοτήτων πρακτικής ειδικά στον χώρο της μουσικής. Ο Kenny (2016), μιλώντας για κοινότητες μουσικής πρακτικής [communities of musical practice], περιγράφει κοινότητες που

συγκροτούνται μέσα από τη συλλογική μουσική δράση, τη συν-παρουσία, την εξάσκηση, την επιτέλεση και τη διαμοιρασμένη μάθηση. Στις κοινότητες αυτές, η μουσική πρακτική δεν αποτελεί απλώς καλλιτεχνική δραστηριότητα, αλλά βασικό μέσο κοινωνικής σύνδεσης, διαμόρφωσης ταυτότητας και αίσθησης του ανήκειν.

Η διεύρυνση της κοινότητας πέρα από τον εδαφικό και εθνικό ορίζοντα ανοίγει τον δρόμο για να κατανοηθούν οι νέες μορφές συλλογικότητας που γεννήθηκαν με την έλευση των ψηφιακών τεχνολογιών. Όπως οι φαντασιακές και παγκόσμιες κοινότητες διαμορφώνονται μέσα από σύμβολα, αφηγήσεις και ροές, έτσι και οι διαδικτυακές κοινότητες δημιουργούν νέους τρόπους συνύπαρξης χωρίς φυσική παρουσία. Σε αυτό το πλαίσιο, ο Howard Rheingold (1993), μελετητής της επικοινωνίας και των online κοινοτήτων, ανέδειξε πώς οι ψηφιακοί χώροι επέτρεψαν την ανάπτυξη διαδικτυακών κοινοτήτων, όπου άτομα που δεν γνωρίζονται προσωπικά δημιουργούν δεσμούς και μοιράζονται εμπειρίες. Αργότερα, η Nancy Baym (2010), από τον χώρο της επικοινωνίας και των media studies, ανέλυσε πιο διεξοδικά τις διαδικτυακές κοινότητες, υπογραμμίζοντας ότι οι online σχέσεις δεν είναι απλώς «εικονικές», αλλά συγκροτούν πραγματικές μορφές κοινότητας με κανόνες, αξίες και συναισθηματικούς δεσμούς.

Η ανάλυση αυτή βρίσκει συνέχεια στο έργο του κοινωνιολόγου Manuel Castells (2012), ο οποίος τόνισε ότι οι κοινότητες της ψηφιακής εποχής δεν οργανώνονται πλέον σε κλειστά σύνολα, αλλά λειτουργούν με τη λογική των δικτύων. Ο Castells (2012) δείχνει πώς οι δικτυακές συνδέσεις επιτρέπουν νέες μορφές συλλογικής δράσης και ταυτότητας, ικανές να ξεπεράσουν την τοπικότητα και να ενοποιήσουν ανθρώπους σε πλανητική κλίμακα. Σε αντίθεση με τις παραδοσιακές αντιλήψεις που έβλεπαν την κοινότητα ως γεωγραφικά προσδιορισμένη, η προσέγγισή του αναδεικνύει ότι στη σύγχρονη κοινωνία της πληροφορίας οι δεσμοί οικοδομούνται μέσα από ροές δεδομένων, επικοινωνίας και αλληλεπίδρασης σε πραγματικό χρόνο.

## **2.4 Fandom**

Ο Henry Jenkins (1992), ανέδειξε την ενεργή διάσταση των φαν, οι οποίοι δεν αποτελούν παθητικούς καταναλωτές αλλά δημιουργούς που οικειοποιούνται και αναδιαμορφώνουν τα πολιτισμικά κείμενα προς όφελος των δικών τους κοινοτήτων και ταυτοτήτων. Αργότερα, με την έννοια της συμμετοχικής κουλτούρας [participatory culture], ο Jenkins (2006) έδειξε ότι οι κοινότητες των φαν λειτουργούν ως συμμετοχικά οικοσυστήματα, στα οποία η γνώση

διαμοιράζεται, η δημιουργικότητα καλλιεργείται συλλογικά και το περιεχόμενο παράγεται συνεργατικά. Η έμφαση αυτή στη συνεργασία και στη δημιουργία συνδέεται άμεσα με τις πρακτικές των k-pop fandoms, όπου τα social media γίνονται πεδία συν-επιτέλεσης, καλλιτεχνικής έκφρασης και συλλογικής οργάνωσης.

Σε αυτό το σημείο συνομιλεί η Nancy Baym (2010), η οποία μελέτησε πώς οι διαδικτυακές μουσικές κοινότητες διαμορφώνονται όχι μόνο ως χώροι ανταλλαγής περιεχομένου, αλλά και ως κοινωνικά συστήματα με κανόνες, αξίες, ιεραρχίες και συναισθηματικούς δεσμούς. Οι παρατηρήσεις της ενισχύουν τον ισχυρισμό του Jenkins (1992, 2006) ότι η συμμετοχικότητα είναι ουσιώδες χαρακτηριστικό των fandoms, καθώς αποκαλύπτουν τον τρόπο με τον οποίο η συλλογική πρακτική αποκτά σταθερές δομές μέσα σε ψηφιακά περιβάλλοντα. Η συζήτηση επεκτείνεται με τη συμβολή της Youna Kim (2020), καθηγήτρια επικοινωνίας και πολιτισμικών σπουδών και σπουδών μέσων στο Πανεπιστήμιο της Κορέας, η οποία εξετάζει το k-pop fandom ως μια παγκόσμια κοινότητα, τονίζοντας ιδιαίτερα τη διάστασή του ως χώρου, όπου συνδιαμορφώνονται ζητήματα φύλου, πολιτισμικής ταυτότητας και παγκόσμιας πολιτισμικής επικοινωνίας. Η Kim (2020) δείχνει ότι οι φαν δεν είναι μόνο δέκτες της κορεατικής ποπ κουλτούρας, αλλά ενεργά υποκείμενα που αναστοχάζονται και επαναπροσδιορίζουν την ταυτότητά τους μέσα σε ένα διαπολιτισμικό πλαίσιο.

Σε διάλογο με αυτή την προσέγγιση, οι Ingyu Oh και Hyo-Jung Lee (2014), προερχόμενοι από την κοινωνιολογία και τις πολιτισμικές σπουδές, εστιάζουν στον τρόπο με τον οποίο τα fandoms δεν περιορίζονται μόνο στην πολιτισμική κατανάλωση, αλλά αποκτούν τον χαρακτήρα κοινωνικών δράσεων. Οι Oh και Lee (2014) αναλύουν πώς οι συλλογικές δράσεις των φαν μπορούν να λάβουν κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις, από φιλανθρωπικές πρωτοβουλίες μέχρι κινητοποιήσεις σε διεθνές επίπεδο, μετατρέποντας τα fandoms σε δυνάμεις με κοινωνική επιρροή.

Τέλος, ο Dal Yong Jin (2016), μελετητής των μέσων επικοινωνίας που ασχολήθηκε με το φαινόμενο της k-pop, εισάγει την οπτική της παγκόσμιας πολιτισμικής υβριδικότητας και των διασυνοριακών ροών. Για τον Jin (2016), η k-pop δεν μπορεί να κατανοηθεί μόνο ως «κορεατικό προϊόν», αλλά ως ένα υβριδικό πολιτισμικό φαινόμενο που ταξιδεύει, μεταφράζεται και προσαρμόζεται σε διαφορετικά πολιτισμικά πλαίσια. Οι φαν παίζουν κομβικό ρόλο σε αυτή τη διαδικασία, καθώς γίνονται οι ίδιοι φορείς πολιτισμικής «μετάφρασης», συμμετέχοντας ενεργά στην προσαρμογή και διάδοση της k-pop.

## 2.5 K-pop Fandom

Τα fandoms της k-pop αποτελούν ένα από τα πιο οργανωμένα, αφοσιωμένα και παγκοσμιοποιημένα φαινόμενα στη σύγχρονη δημοφιλή κουλτούρα. Οι κοινότητες αυτές δεν περιορίζονται στην παθητική κατανάλωση μουσικής· αντιθέτως, οι φαν συμμετέχουν ενεργά στη διαμόρφωση της ταυτότητας της k-pop, στην προώθηση των καλλιτεχνών και, τελικά, στη διαμόρφωση της ίδιας της μουσικής βιομηχανίας (Jenkins 2006, Victoria and Albert Museum 2023). Σχηματισμένα γύρω από συγκεκριμένους καλλιτέχνες ή συγκροτήματα, τα fandoms χαρακτηρίζονται από οργανωμένες δομές, συλλογική ταυτότητα και βαθιά κοινωνική επιρροή. Ο μέσος όρος ηλικίας των θαυμαστών είναι τα 23 έτη -στοιχείο που συνέβαλε ώστε η k-pop να αναδειχθεί σε φαινόμενο στενά συνδεδεμένο με τα social media (Victoria and Albert Museum 2023). Η καθημερινή τους δράση αποτυπώνεται σε πλατφόρμες όπως το Twitter (X), το TikTok, το Instagram και το YouTube, όπου προωθούν καλλιτέχνες, διαδίδουν περιεχόμενο και οργανώνουν διαδικτυακές εκστρατείες (Pyun, Fang & Pi 2024). Για παράδειγμα, το 2021 το hashtag #KpopTwitter συγκέντρωσε 7,8 δισεκατομμύρια tweets (Victoria and Albert Museum 2023). Παράλληλα, κάθε fandom διαθέτει ξεχωριστό όνομα (π.χ. ARMY για τους BTS, BLINKS για τις BLACKPINK κλπ.), σύμβολα, χρώματα και fan chants<sup>3</sup> -στοιχεία που καλλιεργούν μια ισχυρή συλλογική ταυτότητα (Kim 2020).

Η συμβολή των fandoms στην παγκοσμιοποίηση της k-pop υπήρξε καθοριστική. Οι διεθνείς φαν μεταφράζουν στίχους, συνεντεύξεις και ειδήσεις, καθιστώντας το είδος προσβάσιμο σε κοινό που δεν μιλά κορεατικά (Jenkins 2006). Δημιουργούν challenges στο TikTok, κάνουν viral νέες κυκλοφορίες (Kim 2020) και οργανώνουν συλλογικές δράσεις για την αύξηση των πωλήσεων άλμπουμ, την ενίσχυση των charts ή την εξασφάλιση βραβείων για τους αγαπημένους τους καλλιτέχνες (Fuhr 2016). Η οικονομική επιρροή των fandoms είναι τεράστια. Οι θαυμαστές επενδύουν χρήματα σε άλμπουμ και merchandise (lightsticks,<sup>4</sup> ρούχα, συλλεκτικά αντικείμενα), σε συναυλίες και fan meetings που συχνά εξαντλούνται μέσα σε λίγα λεπτά, αλλά και σε

---

<sup>3</sup> Fan chants στην K-pop είναι συγχρονισμένες φράσεις ή λέξεις που φωνάζουν οι θαυμαστές κατά τη διάρκεια ζωντανών εμφανίσεων ή τραγουδιών, σύμφωνα με προκαθορισμένη σειρά. Συνήθως περιλαμβάνουν τα ονόματα των μελών του συγκροτήματος, λέξεις-κλειδιά από τους στίχους ή ενθαρρυντικές φράσεις, και λειτουργούν ως μορφή συμμετοχικής υποστήριξης και σύνδεσης με τους καλλιτέχνες. (CheerPattern 2009, TheGigabrain 2025)

<sup>4</sup> K-pop lightsticks, γνωστά ως 'raenbong' (팬봉) στα κορεατικά, έχουν εξελιχθεί από απλά αξεσουάρ συναυλιών σε ισχυρά σύμβολα ταυτότητας fandom. Κάθε σχέδιο αντιπροσωπεύει το συγκρότημα και το fandom μέσω χρωμάτων, σχήματος και τεχνολογίας (T-Labs Team 2025).

διαφημιστικές καμπάνιες, όπως η αγορά billboard στο Times Square για τα γενέθλια ενός idol<sup>5</sup>. Παράλληλα, πολλές fandom κοινότητες οργανώνουν φιλανθρωπικές δράσεις· χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των ARMY, που έχουν δωρίσει εκατομμύρια δολάρια σε οργανισμούς όπως η UNICEF (UNICEF 2024). Επιπλέον, τα fandoms λειτουργούν ως υποστηρικτικοί χώροι για LGBTQ+ άτομα νεαρής ηλικίας, προσφέροντας ένα περιβάλλον αποδοχής και αλληλεγγύης (Kuo et al. 2022, Shin 2018).

## 2.6 Ταυτότητα

Ο εθνομουσικολόγος Timothy Rice (2007) προσεγγίζει την ταυτότητα ως μια διπλή διαδικασία: από τη μια ως αυτοκατανόηση [self-understanding], δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο τα άτομα αντιλαμβάνονται και συγκροτούν τον εαυτό τους μέσα από τη μουσική, και από την άλλη ως ανήκειν, ταυτοποίησης και ταύτιση [belonging, identification, suturing], δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο η μουσική τα συνδέει με κοινωνικές ομάδες και συλλογικότητες. Με αυτόν τον προσανατολισμό, ο Rice (2007) δείχνει ότι η ταυτότητα δεν είναι δεδομένη αλλά μια διαρκώς διαπραγματεύσιμη διαδικασία που μεσολαβείται από τη μουσική εμπειρία. Η συμβολή του στο εν λόγω άρθρο είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς επιχειρεί να συνθέσει τη μέχρι τότε εθνομουσικολογική συζήτηση γύρω από την ταυτότητα, επισημαίνοντας ότι η μουσική μπορεί να γίνει τόπος στον οποίο οι άνθρωποι αναγνωρίζουν τον εαυτό τους, προσδίδουν σταθερότητα ή μεταβλητότητα στο ποιοι είναι, και ταυτόχρονα τοποθετούνται μέσα σε συλλογικές ταυτότητες.

Σε αυτό το σημείο θα μπορούσε να συνομιλήσει ο κοινωνιολόγος Manuel Castells (2010), ο οποίος αναδεικνύει την ταυτότητα ως θεμελιώδη μορφή κοινωνικής οργάνωσης στη δικτυωμένη κοινωνία της παγκοσμιοποίησης. Ο Castells (2010) διακρίνει τρεις τύπους ταυτότητας: τη νομιμοποιητική [legitimizing], που συγκροτείται από θεσμούς εξουσίας, την αντιστασιακή [resistance], που αναδύεται σε ομάδες που περιθωριοποιούνται, και την προγραμματική [project], που επιδιώκει τη συγκρότηση νέων συλλογικών οραμάτων (Castells 2010, 54). Αυτές οι ταυτότητες δεν είναι στατικές, αλλά διαμορφώνονται μέσω της κοινωνικής αλληλεπίδρασης, της αντίστασης ή της συμμετοχής σε πολιτισμικές και κοινωνικές διαδικασίες.

---

<sup>5</sup> Idol: K-pop idol είναι ένας καλλιτέχνης στη νοτιοκορεατική ποπ μουσική είτε ως μέλος συγκροτήματος είτε ως σόλο performer, που έχει εκπαιδευτεί εντατικά και κάνει το ντεμπούτο του υπό μια εταιρεία ψυχαγωγίας ως μέρος της βιομηχανίας του K-pop. (90DayKorean 2025).

Η Tia DeNora (2000), κοινωνιολόγος της μουσικής, συμπληρώνει αυτή τη συζήτηση από μια καθημερινή και βιωματική σκοπιά. Περιγράφει τη μουσική ως τεχνολογία του εαυτού [technology of self/the self], ακολουθώντας τον Michel Foucault. Η μουσική, κατά τη DeNora (2000), δεν είναι απλώς αντικείμενο αισθητικής κατανάλωσης αλλά εργαλείο με το οποίο τα άτομα διαχειρίζονται τα συναισθήματά τους, οργανώνουν την καθημερινότητά τους και κατασκευάζουν την ταυτότητά τους. Η προσέγγισή της φέρνει στο προσκήνιο την εμπειρία, δείχνοντας ότι η ταυτότητα δεν διαμορφώνεται μόνο σε επίπεδο κοινωνικών δομών (Castells, 2010) ή σε ανθρωπολογικό πλαίσιο μουσικών πρακτικών (Rice, 2007), αλλά και μέσω της καθημερινής χρήσης της μουσικής.

## **2.7 Επιτέλεση (Performance)**

Ο Richard Schechner (1985, 2003), ένας από τους θεμελιωτές των σπουδών επιτέλεσης, άνοιξε τον δρόμο για την κατανόηση της επιτέλεσης ως έννοιας που υπερβαίνει τη θεατρική σκηνή. Για τον Schechner (1985, 2003), η επιτέλεση περιλαμβάνει τελετουργίες, κοινωνικά δρώμενα και καθημερινές πρακτικές, ενώ λειτουργεί ταυτόχρονα ως πράξη επικοινωνίας και ως αναπαράσταση ταυτότητας. Μέσα από την προσέγγισή του, που συνδυάζει ανθρωπολογία, θέατρο και θεωρητική ανάλυση, αναδεικνύει ότι η επιτέλεση δεν περιορίζεται στο καλλιτεχνικό γεγονός, αλλά αποτελεί ένα συνεχές πλαίσιο μέσα στο οποίο οι κοινωνίες εκφράζονται, οργανώνονται και διαπραγματεύονται νοήματα.

Ο εθνομουσικολόγος Anthony Seeger (1992) προσεγγίζει το ζήτημα με διαφορετική οπτική, αντιμετωπίζοντας την επιτέλεση της μουσικής ως συλλογικό κοινωνικό γεγονός. Για τον Seeger (1992), η ουσία της επιτέλεσης βρίσκεται όχι μόνο στη μουσική εκτέλεση, αλλά στη σχέση ανάμεσα στους μουσικούς, το κοινό και το πλαίσιο. Μέσα από την εθνογραφική του έρευνα σε κοινότητες της Νότιας Αμερικής, δείχνει ότι η μουσική επιτέλεση παράγει και αναπαράγει κοινωνικούς δεσμούς, οικοδομώντας κοινότητες και θεμελιώνοντας την κοινωνική ζωή. Αν ο Schechner (1985, 2003) έδωσε έμφαση στη διεύρυνση της έννοιας της επιτέλεσης, ο Seeger (1992) προσέθεσε την κοινωνική δυναμική της αλληλεπίδρασης, τονίζοντας ότι η επιτέλεση είναι πράξη σχέσεων και επικοινωνίας.

Σε αυτόν τον διάλογο παρεμβαίνει ο Christopher Small (1998), μουσικολόγος με ανθρωπολογικό και κοινωνιολογικό προσανατολισμό, ο οποίος εισάγει τον όρο *musicking*. Ο

Small (1998) προχωρά ακόμη περισσότερο από τον Seeger (1992). Η μουσική, υποστηρίζει, δεν είναι αντικείμενο ή προϊόν, αλλά ενεργή διαδικασία στην οποία όλοι οι εμπλεκόμενοι συμμετέχουν -είτε παίζοντας, είτε ακούγοντας, είτε χορεύοντας, είτε απλώς βρισκόμενοι στον χώρο. Με αυτόν τον τρόπο, ο Small (1998) αμφισβητεί την παραδοσιακή διάκριση ανάμεσα σε καλλιτέχνη και ακροατή, διευρύνοντας ακόμη περισσότερο το πεδίο της επιτέλεσης. Έτσι, συνομιλεί με τον Schechner (1985, 2003), καθώς και οι δύο διευρύνουν το εύρος της έννοιας, αλλά και με τον Seeger (1992), αφού υπογραμμίζει ακόμη πιο έντονα την κοινωνική διάσταση της μουσικής πράξης.

Ο Michael Fuhr (2016), από το πεδίο της εθνομουσικολογίας, εξετάζει την k-pop μέσα από το πρίσμα της επιτέλεσης, δίνοντας έμφαση στο ότι δεν αφορά μόνο την καθαυτή μουσική εκτέλεση, αλλά ένα σύνθετο σύνολο στοιχείων: τη σκηνική παρουσία, τη χορογραφία, την αισθητική, τα μέσα που τη διαμεσολαβούν (τηλεόραση, YouTube, social media) και τη σχέση της με το κοινό. Για τον Fuhr (2016), η επιτέλεση αποτελεί τον χώρο όπου τοπικά και διεθνή στοιχεία συναντιούνται, μετασχηματίζονται και αποκτούν νέα σημασία μέσα από συνεχείς δανεισμούς. Η συμβολή του έγκειται στο ότι εντάσσει την k-pop και γενικότερα τη μουσική βιομηχανία στις διαδικασίες παγκόσμιας πολιτισμικής υβριδικότητας, αναδεικνύοντας την επιτέλεση ως σημείο πολιτισμικής μετάφρασης και διαπραγμάτευσης. Συγχρόνως, η ανάλυση του Fuhr (2016) συνομιλεί με τον Christopher Small (1998), ο οποίος με την έννοια του musicking υπογραμμίζει ότι κάθε εμπλεκόμενος - μουσικός, ακροατής, χορευτής -συμμετέχει στη δημιουργία νοήματος μέσα στην επιτέλεση. Η k-pop, όπως την προσεγγίζει ο Fuhr (2016), αναγνωρίζει τον ενεργό ρόλο του κοινού στην παραγωγή και διάδοση του πολιτιστικού φαινομένου. Αντί να είναι απλώς καταναλωτές, οι φαν συμμετέχουν ενεργά μέσω κοινωνικών δικτύων, fan chants και της ψηφιακής διάχυσης του περιεχομένου. Αυτά τα στοιχεία ενδυναμώνουν τη συμμετοχική διάσταση της k-pop, στην οποία ο ακροατής δεν περιορίζεται στην παθητική παρακολούθηση, αλλά μετατρέπεται σε συν-δημιουργό της εμπειρίας, όπως αναδεικνύει και ο Small (1998).

## Μεθοδολογία και Εργαλεία Έρευνας

### 2.8 Εθνογραφική Έρευνα

Η εθνογραφική έρευνα αποτελεί θεμελιώδη μέθοδο στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες, καθώς δίνει τη δυνατότητα να μελετηθούν οι καθημερινές ζωές και πρακτικές των ανθρώπων μέσα από την άμεση συμμετοχή και παρατήρηση. Οι κοινωνιολόγοι Hammersley και Atkinson (2007) τονίζουν ότι η φυσική παρουσία του εθνογράφου στο πεδίο είναι αναγκαία για την κατανόηση των εμπειριών και των αλληλεπιδράσεων που συγκροτούν την κοινωνική ζωή. Στην ίδια κατεύθυνση, ο ανθρωπολόγος Clifford Geertz (1973) περιγράφει την εθνογραφία ως μια διαδικασία «thick description», δηλαδή λεπτομερούς και ερμηνευτικής αποτύπωσης της κοινωνικής δράσης, όπου ο ερευνητής καλείται να συμμετάσχει στις δραστηριότητες των μελών της κοινότητας προκειμένου να αποδώσει τα νοήματα που εκείνα τους προσδίδουν (Geertz 1973, 12). Αντίστοιχα, ο Spradley (1979) διευρύνει την έννοια της εθνογραφίας, επισημαίνοντας ότι δεν αρκεί η παρατήρηση, αλλά απαιτείται η αξιοποίηση πολλαπλών τεχνικών, όπως οι συνεντεύξεις, η φωτογραφία και το βίντεο.

Η προσαρμοστικότητα της εθνογραφικής μεθόδου γίνεται ιδιαίτερα εμφανής στη σύγχρονη έρευνα, όπου τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και οι ψηφιακές πλατφόρμες συνιστούν νέα πεδία καταγραφής και ανάλυσης (Παπαηλία και Πετρίδης 2015). Στο πλαίσιο αυτό, ο κοινωνιολόγος Murthy (2008) εισάγει την έννοια της «ψηφιακής εθνογραφίας», η οποία επιτρέπει την καταγραφή κοινωνικών φαινομένων σε πραγματικό χρόνο μέσα από τον συνδυασμό ήχου, εικόνας και κειμένου. Οι προσεγγίσεις αυτές συνομιλούν άμεσα με τη μελέτη της K-pop, η οποία εκτείνεται τόσο σε φυσικούς όσο και σε ψηφιακούς χώρους, όπου η κοινότητα δραστηριοποιείται έντονα. Παράλληλα, οι εθνομουσικολόγοι Barz και Cooley (2008) εστιάζουν στην αλληλεπίδραση μεταξύ ερευνητή, ερευνώμενων, μουσικής πρακτικής και ζώσας εμπειρίας. Η εστίασή τους στη ζώσα εμπειρία [experience] αντανακλάται και στην επισκόπηση της μεθοδολογίας της εθνομουσικολογίας (Reily and Patsiaoura 2019), η οποία μετέβη από τη συγκριτική μουσικολογία στην εθνογραφική επιτόπια έρευνα, καθώς και την ενσωμάτωση νέων τεχνολογιών. Στις επόμενες υποενότητες εξειδικεύονται οι επιμέρους μέθοδοι που αξιοποιήθηκαν - η συμμετοχική παρατήρηση, οι συνεντεύξεις, η ψηφιακή και οπτικοακουστική εθνογραφία και η αυτοεθνογραφία - με αναφορά στο πώς εφαρμόστηκαν στο συγκεκριμένο ερευνητικό πεδίο.

## 2.9 Συμμετοχική Παρατήρηση

Η συμμετοχική παρατήρηση αποτέλεσε βασική μέθοδο της παρούσας έρευνας, καθώς επέτρεψε την κατανόηση της K-pop κοινότητας της Θεσσαλονίκης μέσα από την καθημερινή της πρακτική και τις αλληλεπιδράσεις των μελών της. Η ενεργή εμπλοκή του ερευνητή στις κοινωνικές διαδικασίες που μελετά θεωρείται κρίσιμη για την κατανόηση της εμπειρίας των συμμετεχόντων από τη δική τους οπτική (Keith-Ross και Ross 1974· Bogdan 1973). Στο πλαίσιο αυτό, η συστηματική καταγραφή σημειώσεων πεδίου λειτούργησε ως βασικό εργαλείο παρατήρησης, ανάλυσης και αναστοχασμού (Phillippi and Lauderdale 2018).

Η συμμετοχική παρατήρηση της τοπικής K-pop σκηνής στη Θεσσαλονίκη εκτείνεται χρονικά από τον Οκτώβριο του 2024 έως τον Σεπτέμβριο του 2025. Ωστόσο, η εμπλοκή μου με το πεδίο ξεκίνησε άτυπα ήδη από το 2020, όταν πρωτοήρθα σε επαφή με την K-pop και συμμετείχα σε δραστηριότητες ως φαν. Στη συνέχεια, η ερευνητική μου εμπλοκή εντάθηκε το 2023, όταν άρχισα να συμμετέχω ενεργά σε χορευτικές πρόβες και γυρίσματα dance cover ομάδων, καθώς και σε Random Play Dance εκδηλώσεις σε δημόσιους χώρους της πόλης. Παράλληλα, παρακολούθησα διαγωνισμούς και φεστιβάλ χορού, όπως το Thessaloniki Dance Festival (TDF), και συμμετείχα σε fan events και συναυλίες. Κατά τη διάρκεια αυτών των δραστηριοτήτων, παρατηρούσα τόσο τις πρακτικές των συμμετεχόντων όσο και τις δυναμικές που αναπτύσσονται μεταξύ του κοινού, των χορευτών και των διοργανωτών. Κατά τη διάρκεια αυτών των δραστηριοτήτων, χρησιμοποίησα τη μνήμη μου ως σημειώσεις πεδίου, ανακαλώντας προηγούμενες συμμετοχές και εμπειρίες από εκδηλώσεις και δράσεις, οι οποίες με βοήθησαν να κατανοήσω και να ερμηνεύσω τα δεδομένα της έρευνας. Η επίσημη ερευνητική συμμετοχή ξεκίνησε τον Οκτώβριο του 2024, με την έναρξη της συμμετοχικής παρατήρησης ως ερευνήτρια και τη συγγραφή της διπλωματικής, η οποία δηλώθηκε το Φεβρουάριο του 2025 και ολοκληρώθηκε τον Δεκέμβριο του 2025. Σημαντικό είναι ότι η συμμετοχική παρατήρηση ουσιαστικά δεν σταμάτησε ποτέ. Η συνεχής συμμετοχή μου σε εκδηλώσεις, συναντήσεις και δραστηριότητες της K-pop κοινότητας συνιστά μέρος της εθνογραφικής διαδικασίας, και συνέχιζα να παρατηρώ και να συμμετέχω ενεργά κατά τη διάρκεια της συγγραφής αυτής της έρευνας.

Η θέση μου στο πεδίο δεν ήταν σταθερή. Άλλοτε συμμετείχα ως ενεργό μέλος της κοινότητας - ιδίως μέσα από τη συμμετοχή μου σε χορευτικές ομάδες - και άλλοτε ως παρατηρήτρια που κατέγραφε και ανέλυε τις πρακτικές και τις αλληλεπιδράσεις. Η διπλή αυτή

ιδιότητα συνδέεται με την έννοια της θεσιακότητας, σύμφωνα με την οποία η εθνογραφική έρευνα δεν είναι ουδέτερη, καθώς η ερευνήτρια επηρεάζει και επηρεάζεται από το πεδίο (Holmes 2020· Schepers-Hughes 1995· Lichterman 2017). Όπως περιγράφει ο Michael Agar (2006), ο εθνογράφος κινείται ανάμεσα στον ρόλο του «ξένου» και του «γηγενή», σε ένα συνεχές insider–outsider που μεταβάλλεται ανάλογα με το πλαίσιο. Στη δική μου περίπτωση, αυτή η μετατόπιση ήταν ιδιαίτερα έντονη, καθώς η μακρόχρονη εμπλοκή μου στην K-pop κοινότητα της Θεσσαλονίκης διαμόρφωσε μια συνθήκη πολλαπλής θεσιακότητας (Tordjman, 2023). Η εναλλαγή μεταξύ συμμετοχής και παρατήρησης δεν αντιμετωπίστηκε ως μεθοδολογικό πρόβλημα, αλλά ως αναλυτικό εργαλείο που επέτρεψε μια βαθύτερη κατανόηση των εμπειριών, των σχέσεων και των τρόπων συγκρότησης της κοινότητας στο τοπικό πλαίσιο.

## 2.10 Συνέντευξη

Η εθνογραφική συνέντευξη αποτέλεσε βασικό εργαλείο της παρούσας έρευνας, καθώς επέτρεψε την προσέγγιση των εμπειριών, των αντιλήψεων και των αφηγήσεων των μελών της K-pop κοινότητας της Θεσσαλονίκης μέσα από έναν άμεσο και διαδραστικό διάλογο. Όπως επισημαίνει ο ανθρωπολόγος Sidney Mintz (1979), η συνέντευξη δεν λειτουργεί απλώς ως τεχνική συλλογής δεδομένων, αλλά ως διαδικασία κατανόησης της ζωής και της καθημερινότητας των συμμετεχόντων. Αντίστοιχα, ο ανθρωπολόγος Skinner (2012) τονίζει τον διαλογικό χαρακτήρα της συνέντευξης, αναδεικνύοντάς την ως μια μορφή συνεργασίας μεταξύ ερευνητή και συμμετεχόντων.

Στο πλαίσιο αυτό, ακολούθησα κυρίως τη μέθοδο της ημι-δομημένης συνέντευξης, τόσο σε ατομικό όσο και σε ομαδικό επίπεδο, επιδιώκοντας μια ισορροπία ανάμεσα σε έναν βασικό οδηγό θεμάτων και την ευελιξία της συζήτησης. Η επιλογή αυτή ευθυγραμμίζεται με την κατηγοριοποίηση των Reily και Patsiaoura (2019), σύμφωνα με την οποία η ημι-δομημένη συνέντευξη επιτρέπει τη διαμόρφωση ενός περισσότερο ισότιμου και ανοιχτού πλαισίου επικοινωνίας σε σύγκριση με τις αυστηρά δομημένες μορφές. Οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν στη Θεσσαλονίκη από τον Οκτώβριο του 2024 έως τον Ιούλιο του 2025, και περιλάμβαναν μέλη της τοπικής K-pop κοινότητας με διαφορετικούς ρόλους και βαθμούς εμπλοκής, όπως χορεύτριες και χορευτές dance cover ομάδων, ενεργά μέλη του fandom, καθώς και άτομα που συμμετέχουν στη διοργάνωση ή την υποστήριξη σχετικών εκδηλώσεων. Οι

περισσότερες συνεντεύξεις διεξήχθησαν δια ζώσης, σε χώρους που επέλεξαν οι ίδιοι οι συμμετέχοντες ή που σχετίζονταν με τις δραστηριότητές τους, ενώ ορισμένες πραγματοποιήθηκαν διαδικτυακά. Τα άτομα που συμμετείχαν σε αυτές τις συνεντεύξεις, εμφανίζονται είτε με τα πραγματικά τους ονόματα, είτε με ψευδώνυμα ή επώνυμα, εκτός από τα μέλη της ομάδας Bubblegun, για τα οποία διατηρείται η ανωνυμία τους.

Η χρήση της συνέντευξης αντιμετώπιστηκε ως πράξη εθνογραφικής μάθησης (Spradley 1979), με στόχο την κατανόηση των νοημάτων από την οπτική των ίδιων των συμμετεχόντων. Παράλληλα, η συνέντευξη προσεγγίστηκε ως επιτελεστική και σχεσιακή διαδικασία, όπου λόγοι, εμπειρίες και ταυτότητες συνδιαμορφώνονται μέσα από την αλληλεπίδραση (Skinner 2012). Στη δική μου περίπτωση, η θέση μου ως μέλους αλλά και ως ερευνήτριας της κοινότητας επηρέασε τη δυναμική των συνεντεύξεων, δημιουργώντας συνθήκες οικειότητας και εμπιστοσύνης, αλλά και απαιτώντας συνεχή αναστοχασμό. Ο συνδυασμός της εθνογραφικής συνέντευξης με τη συμμετοχική παρατήρηση επέτρεψε μια πιο σφαιρική κατανόηση της K-pop κοινότητας στη Θεσσαλονίκη, καθώς ανέδειξε τόσο τους τρόπους με τους οποίους τα μέλη αφηγούνται τη συμμετοχή τους, όσο και τις πρακτικές μέσα από τις οποίες αυτή βιώνεται και νοηματοδοτείται στο φυσικό και ψηφιακό περιβάλλον.

## **2.11 Αυτοεθνογραφία**

Η έννοια της αυτοεθνογραφίας, όπως εισάγεται από τον ανθρωπολόγο David Hayano (1979), περιγράφει την εθνογραφία των «δικών μας ανθρώπων» [our own people], δηλαδή την έρευνα που πραγματοποιείται από άτομα τα οποία ανήκουν ήδη στην κοινότητα που μελετούν. Ο Hayano (1979) δεν αντιμετωπίζει την αυτοεθνογραφία ως ξεχωριστή τεχνική, αλλά ως έναν ιδιαίτερο τρόπο τοποθέτησης του ερευνητή στο πεδίο, ο οποίος δημιουργεί διαφορετικές συνθήκες πρόσβασης, κατανόησης και αναστοχασμού. Η εγγύτητα με το πεδίο μπορεί να διευκολύνει τη συλλογή και την ερμηνεία των δεδομένων, ενώ ταυτόχρονα καθιστά πιο έντονα τα ζητήματα αποστασιοποίησης.

Στη δική μου περίπτωση, η αυτοεθνογραφική αυτή συνθήκη διαμορφώνεται από μια μακρόχρονη εμπλοκή με την K-pop κοινότητα, η οποία ξεκινά ήδη από το 2020, αρχικά με την ιδιότητα της φαν. Κατά το πρώτο αυτό διάστημα, η σχέση μου με την K-pop εκφραζόταν κυρίως μέσα από fandom πρακτικές, ψηφιακή συμμετοχή και κατανάλωση οπτικοακουστικού

περιεχομένου. Σταδιακά, η εμπλοκή αυτή μετασηματίστηκε σε πιο ενεργή σωματική και συλλογική πρακτική, μέσω της ενασχόλησής μου με τον χορό και τη συμμετοχή σε dance cover ομάδες της Θεσσαλονίκης. Κατά την περίοδο της έρευνας (τέλη 2024 - 2025), η συμμετοχή μου στο πεδίο εντάθηκε και απέκτησε πιο σαφή ερευνητικό χαρακτήρα. Συμμετείχα ενεργά σε χορευτικές ομάδες και πρακτικές της τοπικής K-pop σκηνής και ειδικότερα ως μέλος της dance cover ομάδας Nemesis, με την οποία έλαβα μέρος σε πρόβες, γυρίσματα, δημόσιες εμφανίσεις και διαγωνισμούς χορού. Η εμπλοκή αυτή δεν λειτούργησε απλώς ως πλαίσιο παρατήρησης, αλλά ως βιωμένη εμπειρία που συγκροτεί ερευνητικό υλικό.

Σε ανάλογη κατεύθυνση κινείται και η μεθοδολογική στάση του κοινωνιολόγου Howard S. Becker (1966), ο οποίος, ήδη από τη δεκαετία του 1960, μελέτησε τον κόσμο των τζαζ μουσικών ως ενεργός μουσικός ο ίδιος. Παρότι ο όρος «αυτοεθνογραφία» δεν είχε ακόμη διαμορφωθεί στο θεωρητικό λεξιλόγιο των κοινωνικών επιστημών, το έργο του αναδεικνύει ότι η προσωπική συμμετοχή του ερευνητή δεν βρίσκεται έξω από το ερευνητικό πεδίο, αλλά αποτελεί συστατικό στοιχείο της ερευνητικής διαδικασίας και της παραγωγής γνώσης. Η προσέγγιση αυτή καθιστά δυνατή την κατανόηση της δικής μου συμμετοχής στη χορευτική πρακτική της K-pop, όχι ως απλή παρατήρηση, αλλά ως διαδικασία μέσα από την οποία γίνονται ορατοί κανόνες, αξίες και μορφές συλλογικότητας που δύσκολα θα αναδύονταν από μια εξωτερική θέση.

Η Heewon Chang (2008), καθηγήτρια Εκπαίδευσης, προσφέρει έναν πιο συστηματικό ορισμό της αυτοεθνογραφίας, περιγράφοντάς την ως μέθοδο που αξιοποιεί αυτοβιογραφικά δεδομένα -όπως προσωπικές μνήμες, σημειώσεις, σωματικές εμπειρίες και αυτοπαρατήρηση -για πολιτισμική ανάλυση. Υπό αυτό το πρίσμα, οι προσωπικές μου μνήμες, που εκτείνονται από την πρώιμη φαν εμπλοκή έως τη συλλογική χορευτική πρακτική, δεν αντιμετωπίζονται ως απλές βιοματικές καταγραφές, αλλά ως είσοδοι σε μια πολιτισμική ανάγνωση του τρόπου με τον οποίο η K-pop εγγράφεται στον αστικό χώρο και στην καθημερινότητα της Θεσσαλονίκης.

Οι Tony E. Adams, Stacy Holman Jones και Carolyn Ellis (2015, 1) ορίζουν την αυτοεθνογραφία ως «ιστορίες του εαυτού/για τον εαυτό μέσα από τον φακό του πολιτισμού» [“stories of/about the self told through the lens of culture”], αναδεικνύοντας τη συνύπαρξη ανάλυσης και συναισθήματος, επιστημονικής πειθαρχίας και αφηγηματικής γραφής. Η προσέγγισή τους επιτρέπει να διαβαστούν οι προσωπικές αφηγήσεις όχι ως ιδιωτικές εμπειρίες, αλλά ως κόμβοι όπου συναντώνται το προσωπικό και το συλλογικό, το βιοματικό και το κοινωνικό.

Τέλος, η κοινωνιολόγος και καλλιτέχνη Karen Werner (2017) προτείνει την αυτοεθνογραφία ως «τρόπο ύπαρξης» [way of being], υπογραμμίζοντας τον πολυτροπικό χαρακτήρα της. Η θέση αυτή συνδέεται άμεσα με το πεδίο της παρούσας έρευνας, το οποίο συγκροτείται μέσα από σώμα, κίνηση, ήχο, εικόνα και ψηφιακές πρακτικές. Η αυτοεθνογραφία, σε αυτό το πλαίσιο, δεν περιορίζεται στην ακαδημαϊκή γραφή, αλλά συνομιλεί με τους ίδιους τους τρόπους έκφρασης της K-pop κοινότητας, όπου η εμπειρία βιώνεται και επικοινωνείται μέσα από χορογραφίες, βίντεο, επιτελέσεις και διαδικτυακή παρουσία.

## **2.12 Ψηφιακή Εθνογραφία και Οπτικοακουστικό Υλικό**

Το οπτικοακουστικό υλικό αποτέλεσε βασικό μέρος της ερευνητικής διαδικασίας, καθώς επέτρεψε την κατανόηση της K-pop κοινότητας της Θεσσαλονίκης πέρα από τις λεκτικές αφηγήσεις και την άμεση παρατήρηση. Όπως επισημαίνει η ανθρωπογεωγράφος Gillian Rose (2016), οι εικόνες δεν φέρουν από μόνες τους σταθερό νόημα, αλλά αποκτούν σημασία μέσα από τα κοινωνικά πλαίσια παραγωγής, κυκλοφορίας και πρόσληψής τους. Σε αυτή τη λογική, οι Gubrium και Harper (2009) τονίζουν ότι οι οπτικές μέθοδοι δεν λειτουργούν απλώς ως τεκμήρια, αλλά ως δυναμικά εργαλεία διερεύνησης, όπου εικόνα και λόγος συνδιαμορφώνουν την ερμηνεία.

Η παρούσα διπλωματική αξιοποίησε οπτικοακουστικό υλικό που παρήχθη και συλλέχθηκε από τον Οκτώβριο του 2024 μέχρι τον Σεπτέμβριο του 2025, τόσο σε φυσικά όσο και σε ψηφιακά συμφραζόμενα της τοπικής K-pop σκηνής. Το υλικό αυτό περιλάμβανε βίντεο και φωτογραφίες από πρόβες και γυρίσματα dance cover ομάδων, από Random Play Dance εκδηλώσεις σε δημόσιους χώρους της Θεσσαλονίκης, από φεστιβάλ και διαγωνισμούς χορού (όπως TDF και TDC), καθώς και από fan events και συναυλίες. Μέρος του υλικού παρήχθη από εμένα στο πλαίσιο της συμμετοχικής παρατήρησης, ενώ άλλο μέρος προήλθε από δημόσια αναρτημένο περιεχόμενο των ίδιων των συμμετεχόντων στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης.

Η ανάλυση του οπτικοακουστικού υλικού πραγματοποιήθηκε με πολυτροπική προσέγγιση, λαμβάνοντας υπόψη όχι μόνο το οπτικό αποτέλεσμα, αλλά και τον ήχο, την κίνηση του σώματος, τις χωρικές διατάξεις και τις εκφράσεις των συμμετεχόντων. Όπως υποστηρίζει η Sarah Pink και οι συνεργάτες της (2016, 2021), η εθνογραφική γνώση παράγεται και σε αισθητηριακό επίπεδο, μέσα από τη συν-εμπλοκή του ερευνητή με τις πρακτικές του πεδίου. Στην περίπτωση της K-pop,

η πολυτροπικότητα αυτή είναι ιδιαίτερα κρίσιμη, καθώς η εμπειρία συγκροτείται μέσα από τον συνδυασμό μουσικής, χορού, εικόνας και επιτέλεσης.

Παράλληλα, η έρευνα της διπλωματικής ενσωμάτωσε πρακτικές ψηφιακής εθνογραφίας, αναγνωρίζοντας ότι σημαντικό μέρος της K-pop κοινότητας συγκροτείται και δρα στον ψηφιακό χώρο. Ακολουθώντας τις προσεγγίσεις του Murthy (2008) και της Pink (2016, 2021), εξετάστηκαν διαδικτυακές πρακτικές και αλληλεπιδράσεις σε πλατφόρμες όπως το Instagram, το YouTube και το TikTok, όπου τα μέλη της κοινότητας μοιράζονται dance covers, στιγμιότυπα από εκδηλώσεις, καθώς και αφηγήσεις της εμπειρίας τους ως fans και χορευτές. Η ψηφιακή αυτή διάσταση δεν αντιμετωπίστηκε ως ξεχωριστό πεδίο, αλλά ως συνέχεια και προέκταση των διαζώσης πρακτικών.

Η σημασία της ψηφιακής εθνογραφίας είναι ιδιαίτερα εμφανής στο πλαίσιο της K-pop, ενός πολιτισμικού φαινομένου που βασίζεται κατεξοχήν στη διαμεσολάβηση της εικόνας και της ψηφιακής τεχνολογίας. Όπως επισημαίνουν οι Jin (2016, 2024), Necula (2017), Murthy (2008) και Chua και Iwabuchi (2008), τα κοινωνικά μέσα και οι διαδικτυακές κοινότητες διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στη διάδοση και την παγκόσμια κυκλοφορία της K-pop. Στο πλαίσιο αυτό, η οπτικοακουστική καταγραφή και η ψηφιακή παρατήρηση δεν λειτούργησαν απλώς ως μέσα τεκμηρίωσης, αλλά ως τρόποι συμμετοχής και κατανόησης ενός πολιτισμικού φαινομένου που είναι εγγενώς πολυτροπικό, διασυνδεδεμένο και ταυτόχρονα τοπικά εγγεγραμμένο.

### **2.13 Δεοντολογία**

Η παρούσα εθνογραφική έρευνα ακολούθησε διεθνώς αναγνωρισμένα δεοντολογικά πρότυπα της ανθρωπολογίας και της εθνομουσικολογίας, όπως αυτά διατυπώνονται από οργανισμούς και επαγγελματικές ενώσεις των δύο αυτών πεδίων. Κεντρική αρχή αποτέλεσε η διασφάλιση της ευημερίας των συμμετεχόντων, ο σεβασμός προς τους συμμετέχοντες, η διαφάνεια ως προς τον σκοπό της έρευνας και η υπεύθυνη διαχείριση των δεδομένων (American Anthropological Association 2012). Σύμφωνα με τις αρχές της American Anthropological Association, η δεοντολογία της έρευνας δεν περιορίζεται σε τυπικές διαδικασίες συγκατάθεσης, αλλά αφορά μια συνεχή ηθική στάση του ερευνητή απέναντι στα άτομα και τις κοινότητες που μελετά. Η ευθύνη αυτή περιλαμβάνει την ενημερωμένη συγκατάθεση, την προστασία της ιδιωτικότητας, την ειλικρίνεια στην παρουσίαση των αποτελεσμάτων και τη συνεχή στάθμιση των πιθανών συνεπειών της έρευνας για τους συμμετέχοντες (American Anthropological Association 2012).

Αντίστοιχα, η Society for Ethnomusicology τονίζει ότι η υπεύθυνη διεξαγωγή έρευνας πεδίου προϋποθέτει εμπιστευτικότητα και αμοιβαίο σεβασμό μεταξύ ερευνητή και συμμετεχόντων. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη σημασία της συγκατάθεσης, της προστασίας ευαίσθητων πληροφοριών και της αναγνώρισης των δικαιωμάτων των κοινοτήτων που παράγουν και μοιράζονται πολιτισμική γνώση (Society for Ethnomusicology 2018).

Στο ίδιο πνεύμα, η British Forum for Ethnomusicology υπογραμμίζει ότι οι ηθικές υποχρεώσεις του ερευνητή απέναντι στα άτομα και τις κοινότητες του πεδίου έχουν προτεραιότητα έναντι ακαδημαϊκών ή θεσμικών απαιτήσεων. Η BFE επισημαίνει τη σημασία της ειλικρίνειας, της ευαισθησίας στο πολιτισμικό πλαίσιο και της μακροχρόνιας ευθύνης του ερευνητή απέναντι στους συνεργάτες του πεδίου (British Forum for Ethnomusicology 2020). Παράλληλα, ο Κώδικας Δεοντολογίας του International Council for Traditions of Music and Dance τονίζει τον σεβασμό στην ανθρώπινη αξιοπρέπεια, στην πολιτισμική διαφορετικότητα και τα δικαιώματα των συμμετεχόντων. Η ερευνητική πρακτική οφείλει να βασίζεται στην αμοιβαία κατανόηση, στη δικαιοσύνη και στην αποφυγή εκμετάλλευσης ή παραπλάνησης, ιδιαίτερα όταν η έρευνα αφορά ζωντανές πολιτισμικές πρακτικές και κοινότητες (ICTMD 2019).

Η χρήση οπτικοακουστικού υλικού συνοδεύτηκε από προβληματισμούς δεοντολογικού χαρακτήρα. Όπως επισημαίνουν η Rose (2016) και οι Pink et al. (2016, 2021), ζητήματα ιδιωτικότητας, συγκατάθεσης και ευαισθησίας είναι αναπόφευκτα όταν η έρευνα περιλαμβάνει εικόνα και βίντεο. Στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας, έγινε προσπάθεια τυπικής κατοχύρωσης της συγκατάθεσης μέσω εντύπων συμμετοχής· ωστόσο, οι συμμετέχοντες εξέφρασαν την προτίμησή τους για προφορική συναίνεση, θεωρώντας ότι αυτή επαρκούσε, δεδομένης της ήδη υπάρχουσας σχέσης εμπιστοσύνης και της δημόσιας φύσης μέρους του υλικού. Η στάση αυτή καταγράφεται ως μέρος της εθνογραφικής πραγματικότητας του πεδίου και λήφθηκε υπόψη με σεβασμό και διαφάνεια κατά την ανάλυση.

Με βάση αυτές τις αρχές, η έρευνα για την K-pop κοινότητα της Θεσσαλονίκης υιοθέτησε μια ευέλικτη αλλά υπεύθυνη προσέγγιση στη συγκατάθεση και τη χρήση δεδομένων. Η συγκατάθεση των συμμετεχόντων ζητήθηκε και δόθηκε κυρίως προφορικά, σε συνθήκες διαφάνειας και αμοιβαίας εμπιστοσύνης, στοιχείο που αντανακλά τόσο τη φύση της κοινότητας όσο και την ήδη υπάρχουσα σχέση μου με το πεδίο. Η πρακτική αυτή αντιμετωπίζεται ως μέρος της εθνογραφικής πραγματικότητας και ευθυγραμμίζεται με τις κατευθύνσεις που αναγνωρίζουν τη σημασία του συμφραζομένου και των σχέσεων στο πεδίο (American Anthropological

Association 2012· Society for Ethnomusicology 2018). Ιδιαίτερη προσοχή δόθηκε επίσης στη χρήση οπτικοακουστικού και ψηφιακού υλικού, λαμβάνοντας υπόψη ζητήματα ιδιωτικότητας, δημόσιας έκθεσης και πιθανών συνεπειών της απόδοσης. Η έρευνα αντιμετώπισε τη δεοντολογία όχι ως τυπική απαίτηση, αλλά ως συνεχή διαδικασία αναστοχασμού, σύμφωνα με τις αρχές της υπευθυνότητας, του σεβασμού και της συλλογικής ευθύνης, όπως αυτές διατυπώνονται σε διεθνείς κατευθυντήριες γραμμές εθνογραφικής έρευνας, ενδεικτικά στον χώρο της εθνομουσικολογίας (British Forum for Ethnomusicology 2020· ICTMD 2019).

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

### Η Γέννηση της K-pop

#### 3.1 Η απαρχή της K-pop ως πολιτισμικού φαινομένου

Η κορεατική ποπ μουσική, γνωστή ως k-pop, ξεκίνησε ως τοπικό πολιτιστικό φαινόμενο και εξελίχθηκε σε μια παγκόσμια βιομηχανία θεάματος. Δεν πρόκειται απλώς για ένα μουσικό είδος, αλλά για μια πολυδιάστατη μορφή καλλιτεχνικής παραγωγής που συνδυάζει ήχο, εικόνα, χορό, μόδα και ψηφιακές αισθητικές τάσεις (Fuhr, 2016, 10). Χαρακτηρίζεται από υψηλή παραγωγική ποιότητα, αυστηρά συγχρονισμένη χορογραφία, εκκεντρική ενδυματολογία και συγκεκριμένη στρατηγική παραγωγής και επιτέλεση (Kim 2013· Kim 2023). Η διεθνής απήχηση της k-pop ενισχύθηκε κυρίως μέσω της χρήσης ψηφιακών πλατφορμών, όπως το YouTube, Twitter και Instagram, οι οποίες επέτρεψαν άμεση και διαδραστική επικοινωνία με το παγκόσμιο κοινό (Fuhr 2016· Kim 2013· Kim 2023· Kim 2020· Shin & Lee 2017). Πέραν της καλλιτεχνικής της διάστασης, η k-pop έχει αναδειχθεί σε μέσο «ήπιας ισχύος» [soft power], ενισχύοντας τη διεθνή προβολή και επιρροή της Νότιας Κορέας μέσα από στρατηγικές πολιτιστικής διπλωματίας (Kim 2013, 31· Kim 2023, 4).

Αρχικά, ο όρος k-pop αναφερόταν απλώς στην ποπ μουσική που προερχόταν από την Κορέα (Russel 2014, 18). Με την πάροδο του χρόνου, όμως, απέκτησε ένα πιο σύνθετο περιεχόμενο. Όπως επισημαίνει η Kim (2020, 16–17), καθηγήτρια Θεάτρου και Σπουδών Επιτέλεσης, ο όρος περιλαμβάνει πλέον πτυχές που σχετίζονται με την πολυμορφία των επιρροών του, τη στενή του σύνδεση με την ψηφιακή τεχνολογία, τον τρόπο με τον οποίο παράγεται και καταναλώνεται μαζικά, καθώς και τον έντονα εταιρικό χαρακτήρα της βιομηχανίας που το υποστηρίζει. Έτσι, η k-pop συνιστά ένα πεδίο όπου συναντώνται η ψυχαγωγία, η τεχνολογική καινοτομία και η πολιτισμική προβολή.

#### 3.2 Πρώιμες Επιρροές και Ιστορικό Υπόβαθρο (1950–1980)

Μετά το τέλος του Κορεατικού Πολέμου (1950–1953), η παρουσία των αμερικανικών ενόπλων δυνάμεων στη Νότια Κορέα διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην εισαγωγή των δυτικών

δημοφιλών μουσικών στην περιοχή. Μέσα από τους χώρους διασκέδασης στις αμερικανικές βάσεις, είδη όπως η jazz, το rock 'n' roll, η soul και η country άρχισαν να επηρεάζουν την κορεατική νεολαία (Shin & Lee 2017). Κατά τις δεκαετίες του 1960 και του 1970, οι επιρροές αυτές ενσωματώθηκαν στη διαμόρφωση μιας αμερικανοποιημένης εκδοχής της κορεατικής ποπ, η οποία διατήρησε την τοπική γλώσσα και πολιτισμικές αναφορές, αλλά υιοθέτησε μουσικές τεχνικές και όργανα από τη Δύση (Shin & Lee, 2017, 125). Το πολιτικό καθεστώς της εποχής (δεκαετία 1970) περιόριζε την καλλιτεχνική ελευθερία, συχνά μέσω λογοκρισίας ή διώξεων (Russell 2014· Oh & Lee 2014).

Με το τέλος της στρατιωτικής διακυβέρνησης το 1987 και την ανανέωση του συντάγματος, που επέτρεψε μεγαλύτερη πολιτιστική ελευθερία, ήρθε μια σημαντική αλλαγή. Την ίδια στιγμή, η άνοδος του επιπέδου διαβίωσης και η διεξαγωγή των Ολυμπιακών Αγώνων στη Σεούλ το 1988 σηματοδότησαν τη μετάβαση σε μια νέα εποχή για τις τέχνες και τη διασκέδαση (Russell 2014· Lie 2015· Chua & Iwabuchi 2008· Kim 2013). Η μετάβαση στη νεότερη k-pop συνδέεται σημαντικά με την άνοδο της χορευτικής μουσικής (dance music), και σύμφωνα με τη Nara (2024), της rap-dance μουσικής, που αποτέλεσε κυρίαρχο στοιχείο στην πολιτισμική σκηνή των νέων κατά τις δεκαετίες του 1980–1990 (Kim 2020, 15· Nara 2024, 47). Οι DJs και οι underground χορευτές που αναδύθηκαν από νυχτερινά κέντρα στις περιοχές Gangnam και Itaewon έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της σύγχρονης χορευτικής σκηνής στην Κορέα<sup>6</sup>, εισάγοντας νέες μορφές έκφρασης που συνδύαζαν μουσική, σκηνική παρουσία και χορό σε ένα ενιαίο αισθητικό σύνολο, που λίγο αργότερα θα κυρχούσε στην k-pop (Kim, 2020).

Μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 1980, είχαν τεθεί οι βάσεις για μια οργανωμένη μουσική βιομηχανία. Η εμφάνιση των πρώτων εμπορικών ηχογραφήσεων, σε συνδυασμό με την αξιοποίηση τηλεοπτικών εκπομπών ως μέσα προβολής ντόπιων καλλιτεχνών, επέτρεψε την εδραίωση της ποπ μουσικής ως σημαντικού πολιτισμικού προϊόντος στη Νότια Κορέα (Fuhr 2016· Kim 2020). Αν και περιορισμένη, η πολιτισμική παραγωγή αυτής της περιόδου έθεσε τις βάσεις για τη μετέπειτα αξιοποίηση της μουσικής ως μέσου ενίσχυσης της εθνικής εικόνας της Κορέας και προβολής της και στο εξωτερικό. Αυτή η περίοδος προετοίμασε το έδαφος για την άνθηση της k-pop που ακολούθησε τις επόμενες δεκαετίες.

---

<sup>6</sup> Gangnam και Itaewon είναι δημοφιλείς περιοχές στη Σεούλ, Νότια Κορέα. Το Gangnam είναι γνωστό για την πολυτελή ζωή και τα υψηλά επίπεδα κατανάλωσης, ενώ η Itaewon είναι διάσημη για την πολυπολιτισμικότητά του και την έντονη νυχτερινή ζωή, προσελκύνοντας τουρίστες και κατοίκους από όλο τον κόσμο.

### 3.3 Η Γέννηση της σύγχρονης k-pop (1992–1997)

Η σύγχρονη k-pop, γεννήθηκε το 1992 με την εκρηκτική είσοδο του συγκροτήματος Seo Taiji and Boys στη μουσική σκηνή<sup>7</sup>. Με την κυκλοφορία του πρώτου τους τραγουδιού *Nan Arayo (I Know)*<sup>8</sup>, το συγκρότημα εισήγαγε για πρώτη φορά στην κορεατική mainstream κουλτούρα στοιχεία από τη δυτική hip-hop σκηνή, συνδυάζοντας ρυθμούς ραπ, έντονο χορευτικό στοιχείο και κοινωνικά φορτισμένους στίχους (Shin & Lee 2017· Kim 2020· Fuhr 2016· Escudero 2023). Το στυλ ένδυσης, οι χορογραφίες και η μουσική προσέγγισή τους προκάλεσαν τις παραδοσιακές αντιλήψεις και ανανέωσαν ριζικά την εικόνα της κορεατικής ποπ, αντικαθιστώντας σταδιακά το παλαιότερο στυλ trot (Russell, 2014). Το συγκρότημα εισήγαγε το είδος του rap dance, συνδυάζοντας αμερικανικές μουσικές τεχνικές, όπως το sampling και το hardcore rap με κορεατικά παραδοσιακά στοιχεία, ακόμα και με το μουσικό όργανο taeryeongso, όπως στο *Hayeoga* (1993) (Fuhr 2016, 53· Kim 2020, 139). Τα τραγούδια αυτά κατήγγειλαν το αυταρχικό εκπαιδευτικό σύστημα και τις κοινωνικές πιέσεις, προκαλώντας έντονες αντιδράσεις που συνέβαλαν στην κατάργηση της προληπτικής λογοκρισίας στη νοτιοκορεατική μουσική (Shin & Lee 2017· Fuhr 2016· Escudero 2023).

Οι Seo Taiji and the Boys θεωρούνται τομή στην ιστορία της κορεατικής ποπ μουσικής, καθώς αποτέλεσαν το συγκρότημα που εισήγαγε τη σύγχρονη k-pop σκηνή στις αρχές της δεκαετίας του 1990. Το τρίο —Seo Taiji, Yang Hyun-suk και Lee Juno—έκανε το ντεμπούτο του το 1992 και διαλύθηκε το 1996. Ο Seo Taiji, πρώην μπασίστας heavy metal συγκροτήματος, διατηρούσε τον απόλυτο έλεγχο της καλλιτεχνικής παραγωγής (σύνθεση, στίχοι, παραγωγή), γεγονός που ανέτρεψε τα δεδομένα της κορεατικής μουσικής βιομηχανίας και εισήγαγε την έννοια του ανεξάρτητου pop idol [independent pop idol] (Fuhr 2016, 53). Το τραγούδι *Kyosil Idea* (1994) προκάλεσε σοκ καθώς ασκούσε άμεση κριτική στο κορεατικό εκπαιδευτικό σύστημα και προκάλεσε την άρση της λογοκρισίας μετά από μαζικές αντιδράσεις των φαν (Shin & Lee, 2017). Τα τραγούδια τους συνδέθηκαν με την εφηβική δυσαρέσκεια και οδήγησαν στον σχηματισμό της λεγόμενης Γενιάς του Seo Taiji [Seo Taiji Generation] -μιας νέας νεανικής ταυτότητας που συνδύαζε πολιτισμική έκφραση και κοινωνική ευαισθησία (Shin & Lee, 2017, 146). Επιπλέον, το

---

<sup>7</sup> <https://kprofiles.com/seo-taiji-and-boys-profile/>

<sup>8</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=y8em1w3KIFA&ab\\_channel=SeanChoi](https://www.youtube.com/watch?v=y8em1w3KIFA&ab_channel=SeanChoi)

συγκρότημα υπήρξε πρότυπο καινοτομίας και για τη σκηνική παρουσία, τις ενδυματολογικές επιλογές, ακόμα και για τη δομή του συγκροτήματος: τα μέλη, οι Lee Juno και Yang Hyun-suk, πρώην underground χορευτές από τη σκηνή της Itaewon, έφεραν στοιχεία της dance κουλτούρας που διαμόρφωσε την αισθητική της μετέπειτα k-pop (Kim, 2020). Συνολικά, οι Seo Taiji and Boys αποτέλεσαν σημείο αναφοράς για τη νέα αισθητική και τον τρόπο λειτουργίας της k-pop (Lie, 2015). Ήταν το πρώτο συγκρότημα που συνδύασε μουσική, στυλ και κοινωνικό μήνυμα, εκφράζοντας τις ανησυχίες της νεολαίας. Μέσα από τα τραγούδια και την εικόνα τους, η μουσική έγινε μέσο έκφρασης, αντίστασης και ταύτισης για μια ολόκληρη γενιά.

Μετά τη διάλυση του συγκροτήματος στα μέσα της δεκαετίας του 1990, άνοιξε ο δρόμος για τη θεσμοποίηση της k-pop ως οργανωμένης βιομηχανίας. Η ίδρυση της εταιρείας SM Entertainment από τον Lee Soo-man στα μέσα της δεκαετίας του 1990 σηματοδότησε την αρχή ενός νέου, οργανωμένου τρόπου παραγωγής καλλιτεχνών στην Νότια Κορέα (Fuhr 2016, Kim 2020). Το λεγόμενο σύστημα ειδώλων [idol star system] ή σύστημα εκπαίδευσης ειδώλων [idol training system] (Fuhr, 2016, 70) βασίστηκε στην επιλογή νεαρών ταλέντων, την εντατική τους εκπαίδευσή τους σε τραγούδι, χορό, ξένες γλώσσες, την προσεκτική διαχείριση της εικόνας και την εμπορική τους προώθηση (Shin & Lee, 2017). Το μοντέλο αυτό, εμπνευσμένο εν μέρει από τα ιαπωνικά πρότυπα, αλλά πλήρως προσαρμοσμένο στις ανάγκες της κορεατικής αγοράς, εισήγαγε μια απόλυτη προσέγγιση στην παραγωγή καλλιτεχνών: από την επιλογή και εκπαίδευση μέχρι το branding, το στυλ και την εμφάνισή τους στον κόσμο. Η SM Entertainment αποτέλεσε το πρότυπο αυτής της προσέγγισης, εκπαιδεύοντας τους εκπαιδευόμενους [trainees] ως πολύπλευρους διασκεδαστές [all-round entertainers], ικανούς να λειτουργούν ως τραγουδιστές, χορευτές, ηθοποιοί και παρουσιαστές, ακόμη και σε διεθνές επίπεδο (Fuhr, 2016, 236). Το πρώτο συγκρότημα που δημιουργήθηκε βάσει αυτού του μοντέλου ήταν οι H.O.T. [High Five of Teenagers]<sup>9</sup>, οι οποίοι σχεδιάστηκαν βάσει ερευνών για τις προτιμήσεις των εφήβων και αποτέλεσαν το πρώτο idol group (Fuhr, 2016). Η επιτυχία τους άνοιξε τον δρόμο για αντίστοιχα συγκροτήματα κοριτσιών και αγοριών [girl and boy groups] όπως οι S.E.S.<sup>10</sup>, Fin.K.L.<sup>11</sup>, Sechs

---

<sup>9</sup> <https://kprofiles.com/h-o-t-members-profile/>

<sup>10</sup> <https://kprofiles.com/s-e-s-members-profile/>

<sup>11</sup> <https://kprofiles.com/fin-k-l-members-profiles/>

Kies<sup>12</sup> και Baby V.O.X.<sup>13</sup>, τα οποία διαμόρφωσαν την πρώτη γενιά της σύγχρονης k-pop (Fuhr 2016· Escudero 2023· Lie 2015).

Έτσι μέχρι το 1997, είχε ήδη εδραιωθεί ένα νέο πρότυπο μουσικής παραγωγής που βασιζόταν σε πλήρη οργάνωση μέσω των εταιρειών και εμπορευματοποίηση της καλλιτεχνικής δημιουργίας, προετοιμάζοντας τη σκηνή για τη μαζική εξάπλωση της k-pop τόσο στην Κορέα όσο και παγκοσμίως. Παράλληλα, από τα τέλη της δεκαετίας του 1990, ενισχύθηκε η επιρροή της ιαπωνικής J-pop στη Νότια Κορέα, ιδίως μετά τη σταδιακή χαλάρωση των περιορισμών στην εισαγωγή ιαπωνικών πολιτισμικών προϊόντων, γεγονός που επέτρεψε αυξημένες πολιτισμικές ανταλλαγές και συνέβαλε στη διαμόρφωση του ευρύτερου μουσικού και βιομηχανικού πλαισίου μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε η σύγχρονη K-pop (Jin 2016· Lie 2015). Η περίοδος αυτή θεωρείται ως το μεταίχμιο μεταξύ της «παραδοσιακής» κορεατικής ποπ και της σύγχρονης μορφής της. Ο John Lie (2015, 9), από το πεδίο της κοινωνιολογίας, περιγράφει την k-pop ως «τίποτα λιγότερο από επανάσταση» και όχι ως φυσική συνέχεια της κορεατικής μουσικής, υπογραμμίζοντας μια βαθιά ρήξη με το παρελθόν και τη δημιουργία μιας νέας πολιτισμικής λογικής με παγκόσμια στόχευση.

### **3.4 Εμπορευματοποίηση και Διεθνής Ανάπτυξη (1997–2000)**

Μετά τη διάλυση των Seo Taiji and Boys, η k-pop εισήλθε σε μια νέα φάση συστηματοποίησης και εμπορευματοποίησης, με τα μέσα μαζικής ενημέρωσης -κυρίως την τηλεόραση και το ραδιόφωνο -να παίζουν καθοριστικό ρόλο στην ανάδειξη των νέων ειδώλων (Shin & Lee, 2017). Συγκροτήματα όπως οι H.O.T., Sechs Kies και S.E.S. αξιοποίησαν στο έπακρο τις μουσικές εκπομπές, τις διαφημίσεις και τις εταιρικές συνεργασίες, μετατρέποντας σε «ολοκληρωμένα εμπορικά προϊόντα» και πρότυπα τρόπου ζωής (Russell 2014· Kim 2023). Αυτά τα γκρουπ δεν περιορίστηκαν μόνο στην κορεατική αγορά, αλλά άνοιξαν τον δρόμο για τη διάδοση της k-pop σε άλλες ασιατικές χώρες, ιδίως την Κίνα και την Ιαπωνία (Kim 2023· Lie 2015· Fuhr 2016). Την ίδια περίοδο, από τα τέλη της δεκαετίας του 1990 έως και το 2007, εκδηλώνεται και η πρώτη φάση του Hallyu (το οποίο συζητώ αναλυτικά στην επόμενη ενότητα), η οποία συνδέθηκε κυρίως με τη ραγδαία εξάπλωση των κορεατικών τηλεοπτικών δραμάτων και ταινιών στην Ανατολική και

---

<sup>12</sup> <https://kprofiles.com/sechs-kies-members-profile/>

<sup>13</sup> <https://kprofiles.com/baby-v-o-x-profile-facts/>

Νοτιοανατολική Ασία. Όπως σημειώνει ο Dal Yong Jin (2024), καθηγητής Σπουδών Μέσων και Επικοινωνίας, αυτή η φάση σηματοδότησε την απαρχή της κορεατικής πολιτιστικής εξωστρέφειας, καθώς τα K-dramas διαμόρφωσαν μια θετική εικόνα για την Κορέα στο εξωτερικό και λειτούργησαν ως εργαλείο ήπιας ισχύος<sup>14</sup>, ενώ ο Keith Negus (2015) τονίζει ότι το Hallyu 1.0 αναπτύχθηκε μέσα σε ένα πλαίσιο, προετοιμάζοντας το έδαφος για τη μεταγενέστερη παγκόσμια δυναμική της k-pop.

Την ίδια περίοδο, η κορεατική κυβέρνηση αναγνώρισε τη σημασία της πολιτιστικής βιομηχανίας για την οικονομική ανάπτυξη και την εθνική εικόνα της χώρας, θεσπίζοντας νόμους, επενδύοντας σε υποδομές και ενισχύοντας την εξαγωγή πολιτιστικών προϊόντων (Kim 2013· Fuhr 2016· Huat & Iwabuchi 2008). Η k-pop έγινε βασικό εργαλείο της κορεατικής στρατηγικής “soft power”, με στόχο την ενίσχυση της εικόνας της χώρας στο εξωτερικό και την προβολή του κορεατικού πολιτισμού σε παγκόσμιο επίπεδο (Kuwahara 2014· Kim 2023). Έτσι, μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του 2000, είχαν διαμορφωθεί τα βασικά χαρακτηριστικά της k-pop ως βιομηχανία: επαγγελματισμός, οπτικοακουστικό branding, εμπορική στόχευση και διεθνής προσανατολισμός. Αυτή η περίοδος αποτέλεσε το θεμέλιο για την παγκόσμια επέκταση που ακολούθησε στη δεκαετία του 2010.

### **3.5 Η Παγκόσμια Εξάπλωση και το Φαινόμενο Hallyu (2000–2010)**

Από τις αρχές της δεκαετίας του 2000, η k-pop αναδείχθηκε σε βασικό χαρακτηριστικό του φαινομένου Hallyu (Cho 2023, 26· Kuwahara 2014, 157· Marinescu 2014, 46). Ο όρος Hallyu [한류, «Κορεατικό Κύμα»] αναφέρεται στη διεθνή διάδοση της κορεατικής δημοφιλούς κουλτούρας, συμπεριλαμβανομένων των τηλεοπτικών δραμάτων, της ποπ μουσικής (K-pop), του κινηματογράφου και άλλων πολιτισμικών προϊόντων. Όπως επισημαίνει η Seiko Yasumoto (2013), ο όρος εμφανίστηκε αρχικά στα τέλη της δεκαετίας του 1990 σε κινεζόφωνες περιοχές για να περιγράψει την αυξανόμενη δημοφιλία κορεατικών πολιτισμικών προϊόντων και στη συνέχεια υιοθετήθηκε και διαδόθηκε στην Ιαπωνία μέσω των μέσων ενημέρωσης στις αρχές της δεκαετίας του 2000. Στο ιαπωνικό πλαίσιο, η Lee Youngmee (2021) σημειώνει ότι ο όρος *Hallyu* καθιερώθηκε ιδιαίτερα μετά το 2003, με αφορμή τη μεγάλη επιτυχία της τηλεοπτικής σειράς

---

<sup>14</sup> (k-dramas=κορεάτικα δράματα/σειρές)

*Winter Sonata*, λειτουργώντας ως συνολικός χαρακτηρισμός του κορεατικού πολιτισμικού «κύματος», εντός του οποίου εντάχθηκε σταδιακά και η K-pop.

Οι Super Junior<sup>15</sup>, οι Girls' Generation<sup>16</sup>, όπως και άλλα συγκροτήματα της δεύτερης γενιάς ειδώλων σημείωσαν εντυπωσιακή επιτυχία στην Ιαπωνία και τη Νοτιοανατολική Ασία, κατακτώντας charts, γεμίζοντας στάδια και εμφανιζόμενα σε τοπικές τηλεοπτικές εκπομπές (Russel 2014· Kim 2023· Lie 2015). Η παγκόσμια εξάπλωση της k-pop κατέστη δυνατή χάρη στην ψηφιακή τεχνολογία, με πλατφόρμες όπως το YouTube και τα κοινωνικά δίκτυα να διευκολύνουν την πρόσβαση του κοινού στο περιεχόμενο και να ενισχύουν τη διαμόρφωση διεθνών κοινοτήτων θαυμαστών (Kim 2013, 216· Shin & Lee 2017· Kim 2020· Kim 2023, 110). Η κορύφωση αυτής της παγκόσμιας προβολής ήρθε το 2012, όταν ο Psy κυκλοφόρησε το τραγούδι *Gangnam Style*.<sup>17</sup> Το τραγούδι έγινε παγκόσμιο φαινόμενο, ξεπερνώντας τις 1 δισεκατομμύριο προβολές στο YouTube, κάτι που δεν είχε επιτευχθεί ξανά μέχρι τότε, και φέρνοντας την k-pop στο επίκεντρο του παγκόσμιου ενδιαφέροντος (Lie 2015· Messerlin & Shin 2017· Shin & Lee 2017).

Η επιτυχία του *Gangnam Style* δεν ήταν ένα τυχαίο ή μεμονωμένο γεγονός, αλλά αποτέλεσμα της δεύτερης φάσης του Hallyu. Η δεύτερη φάση αναδύχθηκε από τα τέλη της δεκαετίας του 2000, σηματοδότησε μια στροφή από την περιφερειακή πολιτισμική διάχυση προς μια παγκόσμια, ψηφιακή εξάπλωση, με επίκεντρο πλέον την k-pop και τις διαδικτυακές κοινότητες θαυμαστών (Jin, 2016). Όλα αυτά στηρίχθηκαν σε συνειδητές προσπάθειες ανάμειξης κορεατικών και ξένων στοιχείων ώστε να είναι πιο ελκυστική στο διεθνές κοινό (Jin 2016· Sári 2020· Yang 2012). Καθώς η k-pop επεκτεινόταν διεθνώς, καλλιτέχνες και εταιρείες προσαρμόζονταν στις γλωσσικές, αισθητικές και πολιτισμικές προτιμήσεις κάθε χώρας, φροντίζοντας όμως να διατηρούν τον κορεατικό χαρακτήρα τους ως βασικό στοιχείο της ταυτότητάς τους (Lie 2015· Kim 2020· Fuhr 2016). Όπως αναφέρει ο Kim (2020), χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση της BoA<sup>18</sup>, της οποίας η καριέρα οργανώθηκε ξεχωριστά για τις κορεατικές και ιαπωνικές αγορές, με διαφορετικές ομάδες παραγωγής, αλλά με σαφή διατήρηση της ταυτότητάς της ως Κορεάτισσας καλλιτέχνιδας (Kim, 2020, 36). Η στρατηγική πολιτισμική υβριδοποίηση που χαρακτηρίζει την k-pop, δηλαδή ο συνδυασμός κορεατικών και δυτικών στοιχείων, εκείνη την

---

<sup>15</sup> <https://kprofiles.com/super-junior-members-profile/>

<sup>16</sup> <https://kprofiles.com/girls-generation-snsd-members-profile/>

<sup>17</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=9bZkp7q19f0&pp=ygUXZrPOsc69zrPOsc68IM-Dz4TPhc67zrU%3D>

<sup>18</sup> <https://kprofiles.com/boa-profile/>

περίοδο συνέβαλε καθοριστικά στην αποδοχή της από το δυτικό κοινό, προετοιμάζοντας το έδαφος για τη μελλοντική παγκόσμια επιτυχία καλλιτεχνών, όπως οι BTS και BLACKPINK (Marinescu 2014· Jin 2016, Kim 2020)<sup>19</sup>. Επιπλέον, η εμφάνιση k-pop καλλιτεχνών σε διεθνή βραβεία, καθώς και σε μεγάλες παγκόσμιες σκηνές, έδειξε ότι η k-pop είχε πλέον καθιερωθεί ως παγκόσμιο πολιτισμικό φαινόμενο, αναγνωρισμένο τόσο για την καλλιτεχνική του αξία όσο και για τη στρατηγική του σημασία (Kim 2020· Escudero 2023· Kim 2023).

### **3.6 Η 4η Γενιά και Σύγχρονη Κυριαρχία (2010-Σήμερα)**

Από τις αρχές της δεκαετίας του 2010, η k-pop εισήλθε σε μια νέα φάση παγκόσμιας διείσδυσης, ξεπερνώντας τα στενά γεωγραφικά όρια της Ασίας και αποκτώντας όλο και μεγαλύτερη απήχηση στις δυτικές αγορές και στα διεθνή μουσικά charts (Kim 2020· Kim 2023). Το συγκρότημα EXO, που έκανε το ντεμπούτο του το 2012<sup>20</sup>, λειτούργησε ως σύνδεσμος μεταξύ των κορεατικών και κινεζικών ακροατηρίων, δημιουργώντας τις υποομάδες EXO-K και EXO-M για την ταυτόχρονη προώθηση ίδιου μουσικού περιεχομένου σε δύο γλώσσες, με κοινή αισθητική, ομοιόμορφες χορογραφίες και κοινή εικόνα (Kim 2020· Russell 2014).

Μετά το 2016, οι BTS και οι BLACKPINK καθιερώθηκαν ως οι πλέον διεθνώς αναγνωρίσιμοι εκπρόσωποι της k-pop. Οι BTS διαμόρφωσαν ένα διακριτό καλλιτεχνικό ύφος που ενσωματώνει πολιτισμικά στοιχεία της Κορέας, όπως το συναίσθημα του han (βαθιά συναισθηματική λύπη και εσωτερική ένταση) (Kim 2020, 131) και τη χρήση διαλέκτων στη ραπ (satoori rap) (Kim 2020, 133). Με αυτό τον τρόπο, το συγκρότημα συνέδεσε την τοπική πολιτισμική ταυτότητα με παγκόσμιες ανησυχίες, όπως τα ζητήματα ψυχικής υγείας και την αγωνία της νεολαίας. Από την άλλη πλευρά, οι BLACKPINK ξεχώρισαν με την ιδιαίτερη οπτική αισθητική τους, τη συνύπαρξη κορεατικών και αγγλικών στίχων και τις συνεργασίες με διεθνείς καλλιτέχνες, γεγονός που διευκόλυνε την αποδοχή τους σε δυτικές αγορές, όπως οι Ηνωμένες Πολιτείες και η Ευρώπη (Escudero 2023· Kim 2023).

Η ενίσχυση της επιρροής της τέταρτης γενιάς καλλιτεχνών της k-pop σχετίζεται άμεσα με την ανάπτυξη και την ευρεία χρήση ψηφιακών μέσων όπως το YouTube, το Spotify και το TikTok. Οι πλατφόρμες αυτές κατέστησαν δυνατή την άμεση επικοινωνία μεταξύ καλλιτεχνών και κοινού,

---

<sup>19</sup> <https://kprofiles.com/bts-bangtan-boys-members-profile/> και <https://kprofiles.com/black-pink-members-profile/>

<sup>20</sup> <https://kprofiles.com/exo-members-profile/>

ενίσχυσαν τη διαδραστικότητα των θαυμαστών και συνέβαλαν στη δημιουργία παγκόσμιων ψηφιακών κοινοτήτων (Kim 2020· Escudero 2023· Kim 2023). Σήμερα, η k-pop έχει εξελιχθεί σε ένα παγκόσμιο πολιτιστικό φαινόμενο που δεν περιορίζεται μόνο στη μουσική, αλλά επηρεάζει επίσης τη μόδα, την ομορφιά, τον τουρισμό και τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση της εικόνας της Νότιας Κορέας ως μιας σύγχρονης και δημιουργικής χώρας (Kim, 2023).

Η k-pop, επομένως, δεν μπορεί να θεωρηθεί απλώς ως ένα μουσικό είδος που καθορίζεται από συγκεκριμένα στυλιστικά ή εσωμουσικά χαρακτηριστικά ή αποκλειστικά από τη γεωγραφική ή εθνική της προέλευση· πρέπει να γίνει κατανοητή ως αποτέλεσμα μιας ιδιαίτερης σχέσης [...] ανάμεσα στο παγκόσμιο φαντασιακό και την εθνική ταυτότητα.<sup>21</sup> (Fuhr 2016, 235)

Όπως τονίζει ο Michael Fuhr (2016, 235), η k-pop δεν μπορεί να ιδωθεί μόνο ως ένα μουσικό είδος με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά ή με βάση την κορεατική της προέλευση. Αντίθετα, συγκροτήθηκε από την αρχή ως αποτέλεσμα της σχέσης ανάμεσα στο παγκόσμιο φαντασιακό και την εθνική ταυτότητα. Αυτό σημαίνει ότι η «γέννησή» της δεν ήταν μια καθαρά τοπική υπόθεση, αλλά μια διαδικασία όπου η Κορέα δανείστηκε, αναπροσάρμοσε και συνδύασε διεθνείς μουσικές φόρμες με δικά της στοιχεία. Έτσι, η k-pop εμφανίστηκε εξ αρχής ως ένα υβριδικό φαινόμενο, το οποίο τοποθετούσε την κορεατική μουσική σκηνή σε διάλογο με τις παγκόσμιες τάσεις, διαμορφώνοντας τις βάσεις για την εξάπλωσή της.

---

<sup>21</sup> Η μετάφραση από τα αγγλικά στα ελληνικά είναι δική μου.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

# Από τη Σεούλ στη Θεσσαλονίκη: Τοπικές Κοινότητες και Πολιτισμικές Πρακτικές του Fandom

### 4.1 Εκδηλώσεις και Διαγωνισμοί

#### Thessaloniki Dance Festival (TDF)

Το Thessaloniki Dance Festival (TDF) αποτελεί έναν από τους σημαντικότερους διαγωνισμούς χορού που διεξάγονται ετησίως στη Θεσσαλονίκη<sup>22</sup>. Το TDF, ξεκινώντας το 2018, αποτελεί πολυήμερη διοργάνωση διεθνούς χαρακτήρα, η οποία συγκεντρώνει διαγωνιζόμενους, θεατές και επαγγελματίες του χορού από την Ελλάδα και το εξωτερικό. Το TDF πραγματοποιείται στο Συνεδριακό Κέντρο Ι. Βελλίδης, όπου συγκεντρώνονται χορευτές και θεατές, και πραγματοποιείται την άνοιξη (Απρίλιο ή Μάιο), με διάρκεια περίπου τρεις ημέρες. Περιλαμβάνει διαγωνιστικές κατηγορίες, χωρισμένες ανά στυλ και ηλικία. Σε αυτούς τους διαγωνισμούς συμμετέχουν ομάδες από ένα ευρύ φάσμα χορευτικών παραδόσεων, όπως, αγωνιστικοί χοροί (latin, ballroom), σύγχρονος και μοντέρνος χορός (contemporary, jazz, ballet), urban styles (hip hop, waacking, locking) και πλέον, k-pop choreography, ως διακριτή κατηγορία. Με πλήθος συμμετοχών τα φεστιβάλ αυτά αποτελούν χώρους επιτέλεσης, συνάντησης και έκφρασης για ποικίλες χορευτικές κοινότητες -μεταξύ αυτών και η δυναμικά αναπτυσσόμενη σκηνή της k-pop, η οποία μπήκε πρόσφατα στον διαγωνισμό το 2023-24.

Όλοι οι συμμετέχοντες της παρούσας έρευνας αναφέρθηκαν στο TDF και την σημαντικότητά του για την k-pop χορευτική κοινότητα της πόλης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι Serein. Οι Serein είναι μια k-pop dance cover ομάδα από τη Θεσσαλονίκη, που δημιουργήθηκε το 2022 και αποτελείται από επτά μέλη<sup>23</sup>. Τα μέλη γνωρίζονταν ήδη από προηγούμενες ομάδες ή συνεργασίες και τις ενώνει η κοινή αγάπη για την k-pop μουσική και τον χορό. Όπως σημειώνει η Βασιλική, μέλος των Serein, έχουν «την ίδια τελειομανία και όλες είναι

---

<sup>22</sup> TDF – Thessaloniki Dance Festival, <https://www.tdf.gr/>

<sup>23</sup> <https://www.instagram.com/we.serein/> (προφίλ των Serein στο Instagram)

στο ίδιο μήκος κύματος», κάτι που φαίνεται στην ακρίβεια και τη συνοχή των χορογραφιών τους<sup>24</sup>. Οι Serein έχουν έντονη παρουσία στα social media (Instagram, YouTube) και έχουν συμμετάσχει σε πολλούς διαγωνισμούς -έναν από αυτούς αποτελεί και το TDF -αποτελώντας ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα της ενεργής και εξελισσόμενης k-pop σκηνής της Θεσσαλονίκης. Η Βασιλική ανέφερε το εξής στη συζήτηση που είχαμε σχετικά με τον διαγωνισμό αυτό:

Το TDF, το Thessaloniki Dance Festival ήταν γενικά από τους μεγαλύτερους σε όλα τα styles, κυρίως λάτιν κτλ, αλλά ήταν γενικότερα από τους μεγαλύτερους αγώνες στη Θεσσαλονίκη, και από τη στιγμή που βάλανε k-pop ήταν από τους πρώτους που το βάλανε. [...] Στο TDF είναι που έχει τις περισσότερες ομάδες πάντα μετά από αυτά τα δύο [in10sive και 10k]<sup>25</sup> [...] (Βασιλική, μέλος των Serein, ομαδική συνέντευξη, Τρίτη 13 Μαΐου 2025)

Η Βασιλική αναφέρεται στην εξέλιξη των χορευτικών διαγωνισμών στην Θεσσαλονίκη και τη συμμετοχή της k-pop σε αυτούς τους θεσμούς. Το απόσπασμα αποτυπώνει την αναγνώριση της σταδιακής ενσωμάτωσης της k-pop στους μεγάλους διαγωνισμούς χορού της πόλης, αρχικά μέσω του Thessaloniki Dance Festival (TDF), το οποίο αναφέρεται ως ένας από τους μεγαλύτερους διαγωνισμούς για όλα τα στυλ χορού, με έμφαση στα λάτιν και άλλα στυλ. Η προσθήκη της k-pop στο TDF, καθώς ήταν ένας από τους πρώτους που την εισήγαγαν ως ανταγωνιστικό στοιχείο. Η Βασιλική θεωρεί σημαντικό το TDF για την κοινότητα της k-pop στη Θεσσαλονίκη, καθώς το φεστιβάλ αυτό έκανε ένα μεγάλο βήμα για την αναγνώριση της k-pop στην τοπική χορευτική κοινότητα.

### **IN10SIVE Dance Mastercamp Greece (In10sive)**

Το IN10SIVE Dance Mastercamp είναι ένα φεστιβάλ χορού που ξεκίνησε τον Ιανουάριο του 2020 και συνεχίζει να πραγματοποιείται κάθε χρόνο στη Θεσσαλονίκη. Πρόκειται για ένα πολυήμερο dance camp, διάρκειας περίπου πέντε ημερών, στο οποίο συμμετέχουν χορευτές από όλη την Ελλάδα, αλλά και από το εξωτερικό, συμπεριλαμβανομένων χορευτών από την Κορέα. Η

---

<sup>24</sup> <https://www.youtube.com/channel/UCRTW8QfdBUDz5kjpwpGxgS-w> (κανάλι των Serein στο Youtube)

<sup>25</sup> Άλλοι διαγωνισμοί χορού για τους οποίους αναφέρομαι έπειτα

διοργάνωση ακολουθεί μια συγκεκριμένη δομή: ξεκινά συνήθως με τον διαγωνισμό, ο οποίος περιλαμβάνει διαφορετικές κατηγορίες συμμετοχής (όπως solo, duo και ομάδες, ανάλογα με τη χρονιά), συνεχίζεται με τα εκπαιδευτικά μαθήματα και masterclasses, και ολοκληρώνεται με ένα κοινό πάρτι, που λειτουργεί ως χώρος κοινωνικοποίησης και ανεπίσημης δικτύωσης των συμμετεχόντων (Cometotogether, 2023· Instagram IN10SIVE, 2023).

Το IN10SIVE εστιάζει κυρίως στην εκπαίδευση σε χορογραφίες και τεχνικές performance, υπό την καθοδήγηση διεθνών χορογράφων που δραστηριοποιούνται σε διάφορα μουσικοχορευτικά πεδία, όπως το hip-hop, το street dance και η K-pop. Ορισμένοι από αυτούς έχουν συνεργαστεί με μεγάλα K-pop πρακτορεία, μεταφέροντας πρακτικές που σχετίζονται με τη βιομηχανία, χωρίς ωστόσο το φεστιβάλ να περιορίζεται αποκλειστικά στην K-pop (Biscotto, 2023).

Τα μαθήματα περιλαμβάνουν τόσο χορογραφίες γνωστών K-pop κομματιών, όσο και υλικό από άλλα μουσικά είδη, καθώς και τεχνικές performance και freestyle skills. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στη σκηνική παρουσία, την εκφραστικότητα και τη σχέση σώματος-μουσικής. Μέσα από τη μίμηση επαγγελματιών performers —είτε πρόκειται για K-pop idols είτε για χορευτές άλλων ειδών-οι συμμετέχοντες δεν αναπαράγουν απλώς έτοιμες φόρμες, αλλά συγκροτούν χορευτικές ταυτότητες μέσω της επιτέλεσης. Όπως υποστηρίζει το Judith Butler (1997), η ταυτότητα δεν προϋπάρχει της πράξης, αλλά παράγεται μέσα από την επανάληψη κοινωνικά αναγνωρίσιμων πρακτικών.

Η επιτέλεση δεν περιορίζεται στον χώρο του στούντιο. Στο πλαίσιο των video classes, οι συμμετέχοντες παρουσιάζουν τις χορογραφίες τους μπροστά στην κάμερα, αποκτώντας εμπειρία οπτικής και ψηφιακής σκηνικής παρουσίας. Όπως επισημαίνει η Oh (2022), η μίμηση των idols στο πλαίσιο της K-pop μετατρέπεται σε μορφή ψηφιακής επιτέλεσης fandom ταυτότητας, καθώς το σώμα λειτουργεί ως μέσο πολιτισμικής οικειοποίησης και προβολής. Η ανάρτηση του υλικού στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης ενισχύει αυτήν τη διαδικασία, εντάσσοντας τους συμμετέχοντες σε ευρύτερα, διασυνδεδεμένα δίκτυα χορευτικών και μουσικών κοινοτήτων (Oh, 2022).

Κλεοπάτρα (εγώ): Έχετε στόχο σαν ομάδα; Μελλοντικούς, θέλετε κάπου να φτάσετε ή το κάνετε για την πλάκα σας;

Μέλος των Bubblegun: Νομίζω αλλάζει ανάλογα την εποχή. Πχ όταν είναι κάποιος αγώνας, στόχος μας είναι...πχ στον αγώνα τώρα που πέρασε τον Φεβρουάριο, στόχος μας ήταν να πάμε καλύτερα από πέρσι. Στο in10sive.

Μέλος των Bubblegun: Δεν συνέβη. (γέλιο) Δεν πειράζει...

Μέλος των Bubblegun: Σίγουρα βελτιωθήκαμε όλοι ατομικά, απλά δεν τα πήγαμε τόσο καλά όσο θέλαμε, γιατί είχαμε...βάλει το πήχη πάρα πολύ ψηλά και εντάξει ήταν μια απογοήτευση της στιγμής, αλλά συνεχίζουμε! [...]

Μέλος των Bubblegun: Και προφανώς ήταν και μεγάλος ο ανταγωνισμός, οπότε έβγαζε και ένα νόημα αυτό.

(ομαδική συνέντευξη με Bubblegun, Κυριακή 30 Μαρτίου 2025)<sup>26</sup>

Οι Bubblegun είναι μια k-pop dance cover ομάδα από τη Θεσσαλονίκη <sup>27</sup>, που ξεκίνησε τη δράση της το 2019, όταν τα μέλη της αποφάσισαν να δουλέψουν πάνω στην πρώτη τους χορογραφία απλώς επειδή τους άρεσε ένα συγκεκριμένο τραγούδι. Εμπνευσμένες από τις ομάδες k-pop dance cover του εξωτερικού, ανέβασαν το πρώτο τους βίντεο το 2020, αρχικά ως πενταμελής ομάδα, που στη συνέχεια εξελίχθηκε σε επταμελή. Οι Bubblegun δηλώνουν ότι προσπαθούν «να ισορροπήσουν» ανάμεσα στη συμμετοχή σε διαγωνισμούς και τη δημιουργία περιεχομένου στο YouTube και το Instagram, κάνοντάς το όπως είπαν «και για την πλάκα τους» αλλά και με σοβαρότητα και αφοσίωση στη χορευτική τους εξέλιξη. Το παραπάνω απόσπασμα της συνέντευξής μου με την ομάδα των Bubblegun δείχνει ότι τα μέλη βιώνουν το In10sive ως μία εμπειρία, στην οποία επιστρέφουν με στόχους, συγκρίνουν επιδόσεις, αναμένουν προσδοκίες. Ο διαγωνιστικός χαρακτήρας κινητοποιεί την ατομική βελτίωση και την συλλογική αυτοαξιολόγηση, ακόμα κι όταν τα αποτελέσματα δεν ανταποκρίνονται στις αρχικές επιθυμίες.

### **LEVEL10K (K-POP Dance K-onvention)**

Το LEVEL10K (K-POP Dance K-onvention) αποτελεί το πρώτο ελληνικό K-POP Dance K-onvention, που διοργανώθηκε στη Θεσσαλονίκη για πρώτη φορά τον Μάιο 2023. Είναι μια ετήσια διοργάνωση αφιερωμένη αποκλειστικά στην k-pop κουλτούρα και χορευτική πρακτική, η οποία λαμβάνει χώρα στη Θεσσαλονίκη κάθε άνοιξη ή καλοκαίρι. Πρόκειται για ένα διήμερο

---

<sup>26</sup> Για τα μέλη της ομάδας των Bubblegun, διατηρώ την ανωνυμία

<sup>27</sup> Bubblegun Official, <https://www.youtube.com/@bubblegun.official>

φεστιβάλ με επίκεντρο τον διαγωνισμό k-pop dance cover, πλαισιωμένο από χορευτικά εργαστήρια (workshops), panels, guest εμφανίσεις και κοινωνικές δράσεις<sup>28</sup>.

Οι Bubblegun, μου μίλησαν γι' αυτό ως εξής:

«...Και ένα είναι το 10K, το k-pop K-onvention, που είναι καθαρά k-pop, είναι σαν το in10sive, αλλά έρχονται χορογράφοι Κορεάτες και κάνουν μαθήματα (χορού) και έχει και διαγωνισμό, καθαρά k-pop. Αυτό. Είναι το μόνο φεστιβάλ...» (μέλος των Bubblegun, ομαδική συνέντευξη, Κυριακή 30 Μαρτίου 2025)

Το απόσπασμα από το μέλος των Bubblegun περιγράφει το 10K (K-pop K-onvention) ως ένα εξειδικευμένο φεστιβάλ που επικεντρώνεται αποκλειστικά στην k-pop, αναφέροντας ότι είναι παρόμοιο με το in10sive, αλλά με μια σημαντική διαφορά: στο 10K συμμετέχουν χορογράφοι από την Κορέα, οι οποίοι διδάσκουν μαθήματα χορού και οργανώνεται διαγωνισμός αποκλειστικά k-pop. Η αναφορά στο 10K ως το μόνο φεστιβάλ αυτής της φύσης τονίζει τη μοναδικότητα της εκδήλωσης στην πόλη, όπου η k-pop είναι το απόλυτο επίκεντρο. Η ιδιαίτερη παρουσία χορογράφων από την Κορέα προσδίδει στην εκδήλωση άμεση σύνδεση με την k-pop κουλτούρα, κάνοντάς την πιο ειδική για τους συμμετέχοντες και τους θεατές που επιθυμούν να εκτεθούν στον κόσμο της k-pop.

Οι performers - όπως αναφέρθηκαν οι Bubblegun στα άτομα που συμμετέχουν σε αυτό το event συμπεριλαμβανομένων των ίδιων - επιλέγουν να αναπαραστήσουν χορογραφίες από δημοφιλή κορεατικά συγκροτήματα, δίνοντας έμφαση στην κινησιολογική ακρίβεια, τη σκηνική παρουσία και την επιτέλεση χορογραφιών k-pop.

Μέλος Bubblegun: Τώρα ετοιμαζόμαστε για το K-onvention, 10K.

Κλεοπάτρα: Πότε είναι;

Μέλος Bubblegun: Τον Ιούνιο...Η αφίσα είναι εδώ. Θα 'ρθει η Bada![...]

(συνέντευξη με Bubblegun, Κυριακή 30 Μαρτίου 2025)

---

<sup>28</sup> Playlist: LEVEL10K – K-POP CONVENTION, [https://www.youtube.com/watch?v=6Bkt3a-GBF0&list=PL87BiHwM8n7NaZMEld\\_1oHwa5Aw8dA4zB](https://www.youtube.com/watch?v=6Bkt3a-GBF0&list=PL87BiHwM8n7NaZMEld_1oHwa5Aw8dA4zB)

Η αναφορά στη κορεάτισσα χορογράφο Bada<sup>29</sup>, και πρόσφατα αναγνωρίσιμο πρόσωπο της k-pop χορευτικής κοινότητας, δείχνει τη σημαντικότητα του 10K και τη σύνδεση της τοπικής κοινότητας με διεθνείς προσωπικότητες της k-pop σκηνής. Η έλευση επαγγελματιών από τη Νότια Κορέα προσφέρει στα μέλη της τοπικής κοινότητας την ευκαιρία να συμμετέχουν σε μαθήματα και δραστηριότητες που ξεπερνούν το ερασιτεχνικό επίπεδο. Το απόσπασμα αποτυπώνει την ανυπομονησία και τον ενθουσιασμό γύρω από το φεστιβάλ, καθώς οι συμμετέχοντες αναγνωρίζουν την αξία της εκδήλωσης, όχι μόνο για τις εμφανίσεις και τους διαγωνισμούς, αλλά και για τις συναντήσεις και συνεργασίες με διεθνείς καλλιτέχνες που επηρεάζουν και εμπλουτίζουν την τοπική k-pop σκηνή.

## **4.2 Καταστήματα και Χώροι Συνάντησης**

Η πολιτισμική εμπλοκή με την k-pop στη Θεσσαλονίκη δεν εκφράζεται μόνο μέσα από θεαματικές εκδηλώσεις ή χορευτικές πρακτικές· διατρέχει επίσης την καθημερινότητα των φαν μέσα από την επαφή τους με καταστήματα, χώρους κατανάλωσης και κοινωνικής συνεύρεσης που λειτουργούν ως σημεία πρόσβασης στην κορεάτικη κουλτούρα. Τα ασιατικά παντοπωλεία, τα καφέ με θεματικές k-pop δράσεις, τα pop-up εστιατόρια και τα καταστήματα προϊόντων K-beauty δημιουργούν ένα δίκτυο χώρων. Αυτοί οι χώροι, έχουν σταδιακά μετατραπεί σε άτυπα σημεία συγκέντρωσης, αναγνώρισης και κοινωνικής δικτύωσης. Η επιλογή συγκεκριμένων προϊόντων, η διακόσμηση των καταστημάτων, ακόμα και οι τρόποι εξυπηρέτησης, αποτελούν πολιτισμικούς δείκτες που ενισχύουν τη σύνδεση με την Κορέα και τη συλλογική εμπειρία του fandom.

### **Ασιατικά Παντοπωλεία**

Τα ασιατικά παντοπωλεία στη Θεσσαλονίκη αποτελούν λίγα, αλλά ξεχωριστά σημεία όπου μπορεί κανείς να βρει προϊόντα από την Κορέα, την Ιαπωνία, την Κίνα και άλλες χώρες της Ανατολικής Ασίας. Αυτά τα καταστήματα βρίσκονται κυρίως στο κέντρο της πόλης και σε περιοχές με αυξημένη επισκεψιμότητα, καλύπτοντας τις ανάγκες τόσο της κοινότητας των μεταναστών όσο και των ντόπιων που ενδιαφέρονται για την ασιατική κουζίνα και κουλτούρα. Κεντρικά

---

<sup>29</sup> <https://www.instagram.com/reel/DLgEvEtzO3f/>

παραδείγματα τέτοιων παντοπωλείων είναι το Παντοπωλείο της Ασιατικής Κουζίνας, στο κέντρο της πόλης<sup>30</sup>, ένα από τα πιο γνωστά καταστήματα με μεγάλη ποικιλία από poodles, σάλτσες σόγιας, ρύζι, μικρά σνακ και κατεψυγμένα προϊόντα, και το WokShop<sup>31</sup>, μια αλυσίδα εξειδικευμένων καταστημάτων που προσφέρει ασιατικά προϊόντα, με παρουσία και στη Θεσσαλονίκη.

Μέσα από τα k-dramas, μέσω της μουσικής, του φαγητού επίσης, που άνοιξε και δεύτερο ασιατικό στην πόλη... σαν το παντοπωλείο το ασιατικό, ναι. (Λουκία, συνέντευξη, 29 Οκτωβρίου 2024)

Πολλές από τις συνεντευξιαζόμενες μου γνωρίζουν την ύπαρξη αυτών των καταστημάτων και τα χρησιμοποιούν ως σημεία αναφοράς στην εμπειρία τους με την κορεάτικη κουλτούρα και τα προϊόντα της. Η Λουκία, μια από τις συνομιλήτριες, αναγνωρίζει την ανάπτυξη τέτοιων χώρων ως ένδειξη της διείσδυσης της κορεατικής κουλτούρας στη Θεσσαλονίκη. Παρόλο που αυτά είναι από τα πιο αναγνωρίσιμα σημεία στο κέντρο, αξίζει να σημειωθεί ότι ανάλογα καταστήματα εμφανίζονται ολοένα και περισσότερο σε διάφορες περιοχές της πόλης, ανταποκρινόμενα στη διαρκώς αυξανόμενη ζήτηση για προϊόντα της ασιατικής κουλτούρας, τόσο από φαν της k-pop όσο και από ευρύτερα πολιτισμικά ενδιαφερόμενους καταναλωτές.

### **Καταστήματα K-Beauty Products**

Υπάρχει μία αύξηση του ενδιαφέροντος, αυξάνονται και τα μαγαζιά που πουλάνε [...] και κορεάτικα προϊόντα [...] είναι πολύ σημαντικό δείγμα για το πώς αντιμετωπίζεται αυτό το φαινόμενο στη Θεσσαλονίκη. (Λουκία, συνέντευξη, 29 Οκτωβρίου 2024)

Αναδύομενη σημασία αποκτούν επίσης τα καταστήματα που εξειδικεύονται σε κορεάτικα προϊόντα περιποίησης προσώπου και δέρματος, τα οποία λειτουργούν τόσο σε συνοικίες του ευρύτερου αστικού ιστού όσο και σε κεντρικά σημεία της πόλης από τον Εύοσμο μέχρι την Κάτω

---

<sup>30</sup> <https://asiangrocery.gr/?srsltid=AfmBOoqg5gBp17LNtVsEPMZgv-qW4XaRmTSA3a3u3OUrghebhjWwLCN>

<sup>31</sup> <https://www.wokshop.gr/el-gr/trofima-snaks>

Τούμπα, με το γνωστό κατάστημα Skinky στην Κάτω Τούμπα<sup>32</sup>. Όπως έχω παρατηρήσει, αυτά τα καταστήματα δεν περιορίζονται στον ρόλο του εμπορικού προορισμού· αποτελούν ζωντανά σημεία πολιτισμικής επαφής, όπου οι επισκέπτες έρχονται σε άμεση επαφή με αισθητικές πρακτικές και καθημερινές πτυχές της κορεάτικης κουλτούρας. Ιδιαίτερα για τους λάτρεις της k-pop και της κορεατικής κουλτούρας ευρύτερα, τα σημεία αυτά λειτουργούν ως τόποι συνάντησης, ανταλλαγής εμπειριών και ενίσχυσης της πολιτισμικής τους ταυτότητας.

## **Moonkiz**

Το Moonkiz Cafe<sup>33</sup>, το πρώτο καφέ κορεατικής αισθητικής, στην περιοχή Αγίας Σοφίας στη Θεσσαλονίκη, έχει αναδειχθεί σε κεντρικό σημείο αναφοράς για την τοπική κοινότητα των k-pop φαν. Εμπνευσμένο από τα photo cafés της Σεούλ<sup>34</sup>, το Moonkiz προσφέρει θεματικά ροφήματα και σνακ, αλλά και έναν χώρο συνάντησης των φαν: με posters, ειδικά διαμορφωμένα photo zones και φιλικό περιβάλλον, ο χώρος ξεφεύγει από τον εμπορικό του χαρακτήρα και λειτουργεί, θα έλεγε κανείς, ως αστικός μικρόκοσμος του Hallyu.

Άνοιξε ένα καινούριο καφέ, το Moonkiz [...] μαζεύονται πολλοί k-pop stans εκεί<sup>35</sup>, αλλά τα main events γίνονται εκεί, όχι μόνο από μας αλλά και από άλλα άτομα. (μέλος Bubblegun, ομαδική συνέντευξη, 30 Μαρτίου 2025)

Αυτή η κοινή χρήση του χώρου δείχνει πως το Moonkiz δεν αποτελεί μόνο τόπο διασκέδασης, αλλά και πεδίο κοινωνικής οργάνωσης και συλλογικής δράσης, όπου η κοινότητα των φαν ανανεώνεται και εκφράζεται μέσα από κοινές εμπειρίες.

---

<sup>32</sup> [https://skinky.gr/?gad\\_source=1&gad\\_campaignid=23236424153&gbraid=0AAAAAqal1uNcjmCAID8IrxGtRS9yYKTB8c&gclid=Cj0KCCQiAgP\\_JBhD-ARIsANpEMxz9W8CzPFc8l4lgtuudEwpGijb-MiZMaxbbqjJiibVTQt7fSro\\_XLQaAqwNEALw\\_wcB](https://skinky.gr/?gad_source=1&gad_campaignid=23236424153&gbraid=0AAAAAqal1uNcjmCAID8IrxGtRS9yYKTB8c&gclid=Cj0KCCQiAgP_JBhD-ARIsANpEMxz9W8CzPFc8l4lgtuudEwpGijb-MiZMaxbbqjJiibVTQt7fSro_XLQaAqwNEALw_wcB)

<sup>33</sup> <https://www.moonkiz.com/>

<sup>34</sup> Photo cafés (ή birthday cafés) στην K-pop είναι προσωρινά διακοσμημένες καφετέριες αφιερωμένες σε idols, οργανωμένες από fansites για να γιορτάσουν γενέθλια ή άλλες επετείους, με banners, fan-made goods και ειδικά θεματικά ροφήματα· αποτελούν υλική και συλλογική έκφραση fandom (ABC News 2022; Visit Seoul 2024).

<sup>35</sup> stans: όρος της διαδικτυακής κουλτούρας που δηλώνει ιδιαίτερα αφοσιωμένους θαυμαστές ενός καλλιτέχνη ή συγκροτήματος, οι οποίοι εκφράζουν ενεργά και δημόσια την υποστήριξή τους (Merriam-Webster Dictionary, λήμμα “stan”)

Το Moonkiz... έχει αρχίσει και κάνει κάποια k-pop parties και μαζεύεται πάρα πολύς κόσμος εκεί πέρα. Είναι μία πάρα πολύ ωραία ευκαιρία όχι μόνο να γνωριστείς με καινούρια άτομα, αλλά και να βγεις και να ακούσεις τη μουσική που ακούς. (Πηνελόπη, μέλος Serein, ομαδική συνέντευξη, 13 Μαΐου 2025)

Η συμμετοχή στα πάρτι του Moonkiz υπερβαίνει την απλή ψυχαγωγία· αποτελεί μια πρακτική κοινωνικοποίησης και ένταξης σε μια κοινότητα με κοινά ενδιαφέροντα και ταυτότητα. Ο χώρος αυτός καθίσταται έτσι χώρος δημιουργίας σχέσεων και συλλογικής ταυτότητας, όπου οι φαν συναντιούνται και αναγνωρίζουν ο ένας τον άλλον μέσα από τη μουσική και τις κοινές τους εμπειρίες.

Προφανώς κι εδώ πέρα, και το Moonkiz κάνει πολύ ωραία events, και βλέπω όσο πάει θα κάνει κι άλλα. Δηλαδή δεν έχει πόσους μήνες που άνοιξε [...] είχε πάρα πολύ κόσμο, δεν είναι και χώρος μεγάλος. Κι όμως! (Κώννα, συνέντευξη, 12 Απριλίου 2025)

Παράλληλα, η Κώννα παρατηρεί τη γρήγορη ανάπτυξη και την επιτυχία του καφέ, παρά το μικρό του μέγεθος. Η μεγάλη προσέλευση σε έναν περιορισμένο χώρο υπογραμμίζει την ανάγκη ύπαρξης τέτοιων σημείων αναφοράς για την τοπική k-pop σκηνή, καθώς και τη ζωντάνια και δυναμική που χαρακτηρίζει αυτήν την κοινότητα. Από εθνογραφική σκοπιά, η επιθυμία των φαν να συναντιούνται και να βιώνουν συλλογικά την ταυτότητά τους εκφράζεται μέσα από την αναζήτηση και χρήση τέτοιων χώρων, όπου ακόμα και οι περιορισμοί του χώρου δεν μειώνουν την σημαντικότητα και τη σημασία της εμπειρίας.

Η σημασία του Moonkiz ως σημείου συνάντησης και αλληλεπίδρασης αναδεικνύεται έντονα μέσα από προσωπικές εμπειρίες. Στο πλαίσιο της εθνογραφικής συμμετοχικής παρατήρησης, συμμετείχα πρόσφατα σε ένα birthday cupsleeve event<sup>36</sup>, αφιερωμένο στον

---

<sup>36</sup> Birthday cupsleeve event στην K-pop: Είναι εκδήλωση—συνήθως διάρκειας 1–3 ημερών—την οποία διοργανώνουν fansites ή fan clubs σε καφέ ή bubble tea shops για να γιορτάσουν ειδικές επετείους των idols (γενέθλια, anniversary, comeback κ.λπ.). Οι συμμετέχοντες αγοράζουν ροφήματα και λαμβάνουν διακοσμημένες χάρτινες “κουπ-άλυκες” (cupsleeves) με εικόνες του idol, καθώς και άλλα fan-made freebies όπως photocards, stickers και keychains. (Fanlore 2024, Ismail 2022)

Yeosang<sup>37</sup>, μέλος του κορεάτικου συγκροτήματος ATEEZ, το οποίο αποτέλεσε χαρακτηριστικό παράδειγμα του πώς ο χώρος επιτελεί πολιτισμική και κοινωνική λειτουργία.

Ο χώρος είχε διαμορφωθεί θεματικά με αφίσες, διακοσμητικά και φωτογραφίες του Yeosang και των ATEEZ. Ένα ξεχωριστό photobooth επέτρεπε στους επισκέπτες να φωτογραφηθούν με fan-made props και φόντο, ενώ ακούγονταν αποκλειστικά τραγούδια του group. Το μενού περιλάμβανε ένα ειδικό ροφήματα και λαχνούς για το giveaway. Υπήρχε quiz με δώρα, photocard giveaways, και φαν που αντάλλασσαν αντικείμενα μεταξύ τους.

Εκεί συνάντησα φίλες μου, αλλά και γνώρισα νέα άτομα· καθίσαμε μαζί, συζητήσαμε για bias,<sup>38</sup> για stage performances, για fan projects. Ο τρόπος που όλοι «γιορτάζαμε» τα γενέθλια ενός idol μάς ένωνε, ακόμα κι αν δεν γνωριζόμασταν προσωπικά. Ήταν σαν μια άτυπη κοινή τελετή. Η ατμόσφαιρα ήταν οικεία, σχεδόν τελετουργική· ένα σημείο συνάντησης, ταύτισης, και ήσυχης συγκίνησης -ένα μικρό fandom party με αφορμή τα γενέθλια ενός ανθρώπου που βρίσκεται χιλιάδες χιλιόμετρα μακριά, αλλά «παρών» μέσω της κουλτούρας. (Σημειώσεις πεδίου, Ιούνιος 2025)

Με βάση τις προσωπικές εμπειρίες πεδίου και τα σχόλια των συμμετεχόντων, το Moonkiz Cafe δεν λειτουργεί απλώς ως καφετέρια· αποτελεί έναν πολιτισμικό φορέα συμμετοχής, συλλογικής εμπειρίας και καθημερινής επιτέλεσης της fandom ταυτότητας. Μέσα από τα events, τη διακόσμηση και την αλληλεπίδραση των φαν, ο χώρος μετατρέπεται σε πλαίσιο όπου η κορεατική κουλτούρα και η κοινότητα των k-pop φαν ζωντανεύουν και αναπαράγονται καθημερινά.

## **Atozstore**

Μια σημαντική προσθήκη στο τοπίο της κορεατικής κουλτούρας στη Θεσσαλονίκη αποτελεί το πρώτο k-pop κατάστημα, το Atozstore<sup>39</sup>, στην περιοχή Αγία Τριάδα στη Θεσσαλονίκη, το οποίο άνοιξε στις 4 Αυγούστου το 2025. Η πρωτοβουλία, που ξεκίνησε από μέλος της ίδιας της φαν

---

<sup>37</sup> <https://kprofiles.com/yeosang-ateez-profile/>

<sup>38</sup> Στην K-pop ο όρος bias σημαίνει «το αγαπημένο μέλος ενός συγκροτήματος». Είναι το idol που ξεχωρίζει περισσότερο ένας fan — αυτό που υποστηρίζει, ακολουθεί πιο στενά ή με το οποίο νιώθει μεγαλύτερη σύνδεση (Dictionary.com 2022).

<sup>39</sup> <https://atozstore.gr/>

κοινότητας, εστιάζει αποκλειστικά στην διαθεσιμότητα k-pop albums, official merchandise, κορεάτικων προϊόντων ομορφιάς και συλλεκτικών ειδών από την Κορέα, παρέχοντας στους φαν τη δυνατότητα άμεσης, τοπικής πρόσβασης στην k-pop κουλτούρα. Το Atozstore αποτελεί όχι μόνο σημείο αγοράς, αλλά και χώρο κοινωνικής αλληλεπίδρασης και κοινής εμπειρίας -ένα μικρό κέντρο της τοπικής φαν κουλτούρας, όπου οι επισκέπτες θα μπορούν να περιηγηθούν, να ανταλλάξουν photocards και να συμμετέχουν σε επιλεγμένες δράσεις της κοινότητας.<sup>40</sup> Η ίδια η Εύη, εμπνεύστρια της ιδέας, σε μια απλή συζήτηση που είχαμε στο instagram στις 30 Ιουνίου του 2025, το περιγράφει ως εξής:

Για το μαγαζί, θα είναι ένας χώρος με προϊόντα k-pop (άλμπουμ, photobooks, merch κτλ.), καθώς και μια μικρή ποσότητα κορεάτικων προϊόντων περιποίησης. Στόχος είναι να παρέχει προσβασιμότητα στους φανς να αγοράζουν τα άλμπουμ τους σε ένα περιβάλλον φιλικό προς την k-pop, όχι κάτι απρόσωπο. Με το site που θα έρθει εκ των υστέρων, σκοπός είναι να πραγματοποιείται αποστολή στην Ευρώπη και στο εξωτερικό γενικότερα.

Η περιγραφή της Εύης αναδεικνύει την κοινοτική διάσταση πίσω από την επιχειρηματική πρόθεση. Το κατάστημα δεν παρουσιάζεται απλώς ως χώρος εμπορικής συναλλαγής, αλλά ως ένα συναισθηματικά οικείο περιβάλλον, προσανατολισμένο στις ανάγκες και τις επιθυμίες της τοπικής φαν κοινότητας. Σε ένα πεδίο όπου η πρόσβαση σε K-pop περιεχόμενο εξαρτάται συχνά από το διαδίκτυο ή από μεγάλες αλυσίδες, το Atozstore προσφέρει μια τοπική, προσβάσιμη και φιλική εμπειρία που απευθύνεται άμεσα στους ίδιους τους φαν.

## **K-pop Parties**

Ήταν Παρασκευή βράδυ, Οκτώβριος του 2024, όταν βρέθηκα στον πολυχώρο WE της Θεσσαλονίκης για ένα από τα τακτικά K-pop parties της πόλης. Αν και η επίσκεψή μου είχε ερευνητικό χαρακτήρα, η εμπειρία αποδείχθηκε αδύνατο να περιοριστεί στη ψυχρή

---

<sup>40</sup> Photocards στην K-pop: Μικρές, συλλεκτικές κάρτες (περίπου 55 × 85 mm) με φωτογραφίες των idols, που περιλαμβάνονται σε άλμπουμ, επίσημο merchandise ή προ-παραγγελίες· οι fans τις συλλέγουν, τις ανταλλάσσουν, κάποιες φορές τις εκθέτουν. (Aquino 2021, Sethi 2025).

παρατήρηση: η ατμόσφαιρα, η μουσική, οι κινήσεις των σωμάτων, οι ενθουσιασμένες φωνές, όλα με παρέσυραν σ' έναν κοινό παλμό. Ο χώρος είχε αρχίσει να γεμίζει από νωρίς. Νεαρά κυρίως άτομα, κυρίως κορίτσια από την εφηβεία έως και την τρίτη δεκαετία της ζωής τους, έφταναν μόνες, με φίλους ή με τους γονείς τους. Κάποιοι κάθονταν στις κερκίδες, άλλοι έξω στα τραπεζάκια, ενώ η πλειοψηφία βρισκόταν ήδη στην καρδιά του πάρτι -στη σκηνή-χωρίς-σκηνή, εκεί όπου ο χορός γίνεται τρόπος ύπαρξης.

Στη μέση της πίστας, παρέες διαλύονται και επανασυγκροτούνται, δημιουργώντας μια δυναμική κοινότητα στιγμής. Τα fan chants ηχούν συγχρονισμένα, ενώ κάποια άτομα εκτελούν με ακρίβεια χορογραφίες που γνωρίζουν από παλιά. Άλλα απλώς κινούνται στον ρυθμό, ελεύθερα. Δεν υπάρχουν βλέμματα αξιολόγησης· υπάρχει μόνο η απόλαυση της συμμετοχής. Η αισθητική των συμμετεχόντων είναι έντονα επηρεασμένη από τη θεματολογία και τα mv των K-pop idols: κάποια ρούχα είναι φτιαγμένα στο χέρι, εμπνευσμένα από συγκεκριμένα concept, φτιαγμένα για να δηλώσουν όχι μόνο στυλ, αλλά ταυτότητα.

Όταν γνώρισα δύο κοπέλες με εντυπωσιακές γούνες που έμοιαζαν με τα κοστούμια του αγαπημένου μου γκρουπ, δεν δίστασα να τις πλησιάσω. Η σύνδεση ήταν άμεση: μιλήσαμε για biases, ανταλλάξαμε ιστορίες, ενσωματώθηκαν γρήγορα στην παρέα. Η μουσική μας ένωνε χωρίς προσπάθεια. Αργότερα, γνώρισα και έναν από τους διοργανωτές. Μου εξήγησε ότι στόχος τους είναι να φέρουν την K-pop κουλτούρα πιο κοντά σε όσους την αγαπούν: να δημιουργήσουν έναν χώρο για έκφραση, συνεύρεση και απόλαυση πέρα από τα καθιερωμένα. Σ' εκείνο το πάρτι, όπως και σε κάθε άλλο, δεν ήμασταν απλώς θεατές ή καταναλωτές. Ήμασταν μέρος μιας κοινότητας σε δράση. Δεν ήταν η Κορέα που ήρθε σε εμάς -ήταν εμείς που της δώσαμε χώρο να υπάρξει εκεί, στα σώματά μας, στον ρυθμό μας. Ένα πάρτι, ναι - αλλά K-pop, με την έννοια της κοινότητας. (Σημειώσεις πεδίου, Οκτώβριος 2024)

Η εξάπλωση της κορεατικής ποπ κουλτούρας (Hallyu) σε παγκόσμιο επίπεδο αποκτά μια δυναμική, βιωματική μορφή στο αστικό τοπίο της Θεσσαλονίκης μέσα από τα K-pop πάρτι, με πιο χαρακτηριστικά εκείνα που διοργανώνονται από την κορεατική διοργανωτική ομάδα Young Bros<sup>41</sup>. Οι εκδηλώσεις αυτές, που πραγματοποιούνται περιοδικά σε χώρους όπως ο πολυχώρος WE, λειτουργούν ως σημεία συνάντησης για την τοπική K-pop φαν κοινότητα. Τα K-pop parties δεν περιορίζονται στη διασκέδαση. Εκεί, το σώμα, η αισθητική, η μουσική και η συλλογικότητα

---

<sup>41</sup> <https://www.instagram.com/youngbroskpop/?hl=el> (προφίλ τους στο Instagram)

συγχρονίζονται σε μια κοινή εμπειρία, αναδημιουργώντας την πολιτισμική ταυτότητα των συμμετεχόντων. Όλες από τις συνεντευξιαζόμενες μου γνωρίζουν την ύπαρξη αυτών των πάρτι, καθώς έχουν βρεθεί έστω και μία φορά σε αυτές τις βραδιές k-pop. Όπως σημειώνει η Λουκία, φαν της k-pop:

Στην αρχή ήτανε πολύ πιο λίγα και τώρα, ας πούμε, πέρυσι είχε... έξι πάρτι όλο τον χειμώνα οριακά. (Λουκία, συνέντευξη, 29 Οκτωβρίου 2024)

Η παρατήρηση της Λουκίας υπογραμμίζει την ποσοτική αύξηση των πάρτι, αλλά και την εδραίωσή τους ως σταθερή πολιτισμική πρακτική. Η αλλαγή αυτή δεν είναι απλώς ενδεικτική της αυξανόμενης δημοφιλίας της K-pop, αλλά δηλώνει ότι οι φανς βρίσκουν σε αυτά τα event μια αναμενόμενη και επαναλαμβανόμενη μορφή πολιτισμικής συνεύρεσης. Αντίστοιχα, σε μια βραδινή μας συνάντηση με την Πωλίνα -επίσης φαν της k-pop - μιλώντας για το πρόσφατο k-pop πάρτυ που έγινε στην πόλη, μου είπε:

Παλιά ήτανε πιο σπάνια, τώρα έχουνε αρχίσει να αυξάνονται... νιώθω ότι γίνονται όλο και περισσότερα πράγματα.

Εδώ η έμφαση της Πωλίνας δεν είναι μόνο στη συχνότητα, αλλά στην πολλαπλότητα των δράσεων - υπονοεί πως τα πάρτι είναι πια κομμάτι ενός ευρύτερου οικοσυστήματος δραστηριοτήτων (χορευτικά covers, fan events, ανταλλαγές photocards), ενισχύοντας την τοπική συγκρότηση της φαν κουλτούρας ως ενεργού συμμετοχικής κοινότητας (Jenkins, 1992). Η έννοια της κοινότητας εδώ δεν περιορίζεται στη φυσική συνύπαρξη ή στην κοινή προτίμηση για την K-pop, αλλά διαμορφώνεται μέσα από μια διαδικασία συλλογικής συμμετοχής και δημιουργίας. Μέσα από τα πάρτι, τα covers και τις ανταλλαγές, συγκροτείται μια κοινότητα βιωματική και συμμετοχική, η οποία παράγει όχι μόνο πολιτισμικά προϊόντα αλλά και σχέσεις, ταυτότητες και κοινή γνώση. Αυτή η μορφή fandom αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα συμμετοχικού πολιτισμού, όπου οι φαν διαμορφώνουν ενεργά το περιεχόμενο και το νόημα της κοινότητάς τους (Jenkins 1992, 2009). Η Κατερίνα, φαν της k-pop, μου περιέγραψε τη συμμετοχή της ως εξής:

Αρκετά συχνά, εδώ στη Θεσσαλονίκη, διοργανώνονται K-pop parties, στα οποία πηγαίνω με τις φίλες μου και διασκεδάζω. (Κατερίνα, συνέντευξη, 25 Μαρτίου 2025)

Τα πάρτι των Young Bros αποτελούν χαρακτηριστικό παράδειγμα τοπικής επιτέλεσης της παγκόσμιας Hallyu. Αν και διακινούνται και διαφημίζονται μέσω των κοινωνικών δικτύων (Facebook, Instagram, TikTok), εν τέλει αποκτούν σωματική, γεωγραφική και συναισθηματική υπόσταση στο εδώ και τώρα της Θεσσαλονίκης.

### **Σχολές Χορού**

Η K-pop κοινότητα στη Θεσσαλονίκη δεν εκδηλώνεται μόνο μέσω διαγωνισμών και πάρτι, αλλά και μέσα από έναν πολυεπίπεδο χώρο καθημερινής πολιτισμικής πρακτικής: τις σχολές χορού. Εκεί, το πάθος για το είδος μεταφράζεται σε τακτική σωματική επιτέλεση, ενώ η μάθηση λαμβάνει χώρα σε ένα περιβάλλον που ξεπερνά τα στενά όρια της τεχνικής εκπαίδευσης. Οι σχολές χορού λειτουργούν ως πολιτισμικά εργαστήρια, όπου η K-pop επιτελείται, μαθαίνεται και βιώνεται ως τρόπος έκφρασης, δημιουργίας και κοινότητας.

Όπως προέκυψε από τις συζητήσεις και την προσωπική μου παρατήρηση, από το 2020 και έπειτα αυξάνονται στη Θεσσαλονίκη οι σχολές που προσφέρουν μαθήματα K-pop ή ειδικά drop-in sessions. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν η XANΘ, η σχολή Μελίνας Τροιζή, Let's Dance, Danza Fuerte, Dance On Stage, ProDancers Studio και The Drama Club. Οι περισσότερες διαθέτουν είτε τακτικά εβδομαδιαία τμήματα είτε ανοιχτά μαθήματα (drop-in), που επιτρέπουν τη συμμετοχή χωρίς συνδρομή ή πολυετή δέσμευση. Αυτή η ευελιξία διευκολύνει τη συμμετοχή νέων ατόμων, καθιστώντας τον χώρο της K-pop διαθέσιμο και συμπεριληπτικό.

Η πρώτη φορά που πέρασα το κατώφλι μιας σχολής χορού για να κάνω k-pop ήταν στην Indancestrial. Είχα μάθει ότι θα γινόταν ένα δοκιμαστικό τμήμα k-pop, και χωρίς δεύτερη σκέψη, αποφάσισα να πάω. Μέχρι τότε, χόρευα μόνη μου -στην αυλή του σπιτιού μου το καλοκαίρι, στο δωμάτιό μου τον χειμώνα. Είχα μάθει χορογραφίες από το YouTube, είχα ζήσει τη χαρά του χορού μόνη, με τα ακουστικά μου και τον εαυτό μου για κοινό.

Αυτό όμως ήταν διαφορετικό. Για πρώτη φορά βρέθηκα να μαθαίνω ένα ομαδικό k-pop χορευτικό σε στούντιο, με καθρέφτες, με δασκάλα, με άλλους ανθρώπους δίπλα μου να κάνουν τις ίδιες κινήσεις. Η Ναυσικά, η δασκάλα μας, ήταν πολύ θετική και υποστηρικτική, και παρόλο που στην αρχή ένιωσα λίγο άβολα, αφέθηκα στη διαδικασία. Ήταν ένας άλλος ρυθμός, μια άλλη δυναμική - δεν ήμουν πια μόνη, έπρεπε να συγχρονιστώ, να ακολουθήσω τη ροή της ομάδας. Ήταν απαιτητικό αλλά ένιωθα και έναν ενθουσιασμό - κάτι γεννιόταν μέσα μου.

Δυστυχώς, δεν συνέχισα εκεί για προσωπικούς μου λόγους. Όμως το μικρό αυτό πρώτο βήμα άνοιξε δρόμους. Λίγες εβδομάδες αργότερα, ένας φίλος μου από την σχολή - που μπήκε πρόσφατα στην k-pop - μου είπε πως στο κέντρο, στη σχολή Danza Fuerte, διοργανώνονταν drop-in μαθήματα k-pop κάθε Σάββατο. Όταν έμαθα ότι θα διδάξουν το DeJa Vu των ATEEZ, δεν υπήρχε περίπτωση να το χάσω! Ήταν το αγαπημένο μου συγκρότημα -κάθε beat και κίνηση αυτού του τραγουδιού κουβαλούσε ένα κομμάτι της δικής μου ιστορίας με την k-pop. Το μάθημα όμως δεν ήταν εύκολο. Η ώρα του μαθήματος ήταν περιορισμένη, οι κινήσεις δίνονταν γρήγορα, οι αλλαγές απαιτητικές, κι εγώ, που ήθελα περισσότερο χρόνο να εσωτερικεύσω το κάθε βήμα, ένιωσα πως έπρεπε να τρέξω να προλάβω. Παρ' όλα αυτά, η εμπειρία ήταν έντονη, ζωντανή, μια πραγματική επιτέλεση κοινότητας. Τα μαθήματα τα είχαν αναλάβει οι Moonrabbitt, μια πολύ γνωστή k-pop dance cover ομάδα στη Θεσσαλονίκη. Ήταν εντυπωσιακό να βλέπω άτομα που μέχρι πρότινος έβλεπα μόνο σε covers στο YouTube, να μου δείχνουν χορογραφίες μπροστά μου, ζωντανά. (Σημειώσεις πεδίου, Σεπτέμβριος 2025)

Η εμπλοκή μου με την k-pop δεν ήταν μόνο ακουστική ή αισθητική. Ήταν σωματική, κοινωνική, και πολιτισμική. Όπως υποστηρίζει η κοινωνιολόγος της μουσικής Tia DeNora (2000), η μουσική δεν είναι απλώς φόντο στις εμπειρίες μας, αλλά ένας δρών παράγοντας στη διαμόρφωση της ταυτότητάς μας, του τρόπου που κινούμαστε στον κόσμο, των σχέσεων που χτίζουμε. Η μετάβαση από την ατομική έκφραση στον συλλογικό συντονισμό με άλλους σώμα με σώμα, βλέμμα με βλέμμα, μου έδειξε πως η k-pop δεν είναι απλώς ένα μουσικό είδος. Είναι πρακτική επιτέλεσης, τρόπος ύπαρξης, και πεδίο εκμάθησης του εαυτού. Ήταν ένα ακόμη βήμα προς το να αναγνωρίσω ότι η σχέση μου με την k-pop δεν είναι απλώς αισθητική ή ακουστική -είναι βαθιά ενσωματωμένη στον τρόπο που βιώνω, κινούμαι και σχετίζομαι με τους άλλους.

Υπάρχουν πολλές σχολές χορού, οι οποίες πλέον έχουν κάνει τμήματα, όπου μπορεί να πάει κάποιος και να μάθει κάποιες χορογραφίες που γίνονται. (Πωλίνα, συνέντευξη, 16 Ιουνίου 2025)

Έχω επίσης παρακολουθήσει ένα μάθημα χορού σχετικό με την K-pop, στο οποίο πήγα με μια φίλη μου και μου άρεσε αρκετά. (Κατερίνα, συνέντευξη, 25 Μαρτίου 2025)

Οι περισσότερες σχολές χορού έχουν αρκετές ομάδες που κάνουν K-pop ή έχουν ανοιχτά μαθήματα και όλες θα κάνουν μία παράσταση κλεισίματος το καλοκαίρι. (Δέσποινα, μέλος των Nemesis<sup>42</sup>, ομαδική συνέντευξη, 21 Μαΐου 2025)

Οι αφηγήσεις των συμμετεχουσών αποτυπώνουν πώς η K-pop έχει εδραιωθεί ως αναγνωρισμένη και βιωμένη πρακτική στο χορευτικό πεδίο της Θεσσαλονίκης. Η Πωλίνα παρατηρεί ότι πολλές σχολές έχουν πλέον τμήματα ειδικά αφιερωμένα στο είδος, κάτι που δείχνει τη θεσμική ενσωμάτωσή του. Η Κατερίνα θυμάται τη δική της είσοδο στο K-pop μάθημα μέσα από τη φιλική της σχέση, αναδεικνύοντας τη σημασία της συντροφικότητας στη συμμετοχή. Η Δέσποινα επισημαίνει πως οι σχολές δεν περιορίζονται στη διδασκαλία, αλλά οργανώνουν παραστάσεις, δίνοντας στα μέλη ευκαιρίες σκηνικής επιτέλεσης. Οι σχολές, μέσα από τις εμπειρίες τους, δεν παρουσιάζονται απλώς ως χώροι τεχνικής κατάρτισης, αλλά και ως τόποι κοινωνικής συμμετοχής, αυτοέκφρασης και δημιουργίας κοινότητας.

## Προβολές Concert Films

Είχα πάει μια φορά, ξέρω 'γω, που έπαιζε στο Cosmos την ταινία με τους BTS... Δεν τους είχα ακούσει, και απλά [...] ακούω τον Jimin, και λέω: αυτός πάει πιο

---

<sup>42</sup> Είναι ομάδα k-pop dance cover της Θεσσαλονίκης, την οποία περιγράφω εκτενέστερα σε ακόλουθο κεφάλαιο.

ψηλά απ' όσο φαντάζεσαι. Είναι ακραίο το εύρος των φωνών που έχουν!  
(Τσαούση, συνέντευξη, 18 Μαρτίου, 2025)

Η εμπειρία της Τσαούση - φαν της k-pop - για την παρακολούθηση μιας κινηματογραφικής k-pop συναυλίας είναι διαφορετική από αυτήν μιας απλής ταινίας. Τα λόγια της υποδεικνύουν ότι το κοινό δεν κάθεται απλώς να δει μια ιστορία, αλλά συμμετέχει σε μια δυνατή, ζωντανή εμπειρία. Ο ήχος, η εικόνα, η ένταση της μουσικής και η παρουσία άλλων θεατών γύρω του δημιουργούν μια αίσθηση συμμετοχής και εμπλοκής. Μου περιέγραψε με ενθουσιασμό ότι ένιωσε σαν να βρισκόταν μέσα στη συναυλία -ακόμα και αν ήξερε πως είναι μια μαγνητοσκόπηση. Η προβολή συναυλιακών ταινιών (concert films) σε κινηματογραφικές αίθουσες έχει επαναπροσδιορίσει τη λειτουργία του σινεμά, μετατρέποντάς τον σε έναν εναλλακτικό, αλλά εξαιρετικά ζωντανό χώρο πολιτισμικής έκφρασης. Η εμπειρία της θέασης παύει να είναι παθητική· γίνεται μια μορφή συμμετοχής, όπου οι φανς έχουν τη δυνατότητα να βιώσουν την αίσθηση μιας ζωντανής συναυλίας, ακόμη κι αν δεν είναι παρόντες με φυσική παρουσία. Μέσα από τον συλλογικό ενθουσιασμό, τις αντιδράσεις του κοινού και τη μοναδική ατμόσφαιρα, ο κινηματογράφος μεταμορφώνεται σε ένα είδος πολιτισμικού «συναυλιακού» χώρου. Οι παρατηρήσεις αυτές βασίζονται σε συζητήσεις με μέλη της K-pop κοινότητας της Θεσσαλονίκης πριν την διεξαγωγή της έρευνάς μου, που περιέγραψαν παρόμοιες εμπειρίες θέασης κινηματογραφικών συναυλιών ως ζωντανές, συμμετοχικές εμπειρίες και όχι ως απλή παρακολούθηση μιας ταινίας.

Στη Θεσσαλονίκη, οι περισσότερες προβολές concert films, συνήθως πραγματοποιούνται στα Village Cinemas του εμπορικού κέντρου Mediterranean Cosmos. Πρόκειται για παγκόσμιες κυκλοφορίες, και οι θεατές δεν λειτουργούν ως παθητικοί θεατές· αντιθέτως, φέρνουν lightsticks, merchandise<sup>43</sup>, ανταποκρίνονται με sing-alongs και fan chants και ντύνονται όπως στις ζωντανές συναυλίες σε φυσικό χώρο. Όλες αυτές αποτελούν ενέργειες που προσομοιώνουν τη φυσική συμμετοχή και μετατρέπουν την κινηματογραφική αίθουσα σε χώρο ζωντανής k-pop συναυλιακής επιτέλεσης.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> Merchandise στην K-pop: Τα επίσημα και ανεπίσημα προϊόντα (άλλα και συλλεκτικά) όπως άλμπουμ, φωτό-κάρτες, μπλουζάκια, φούτερ, αξεσουάρ, ακόμα και φιγούρες, που σχετίζονται με ένα συγκρότημα ή καλλιτέχνη· λειτουργούν ως σύμβολα υποστήριξης, ένταξης στο fandom και αντικείμενα συλλογής. (WIPO 2023)

<sup>44</sup> Οι πιο πρόσφατες ταινίες συναυλιών k-pop που προβλήθηκαν σε κινηματογράφους στην Θεσσαλονίκη περιλαμβάνουν: JUNG KOOK: I AM STILL (2024), BLACKPINK World Tour [BORN PINK] (2024), SEVENTEEN

### 4.3 Άτυπες Μορφές Συμμετοχής στο Fandom

Πέρα από τους επίσημους χώρους πολιτισμικής κατανάλωσης και τις θεσμικές εκδηλώσεις, το fandom της K-pop στη Θεσσαλονίκη εκφράζεται δυναμικά μέσα από ένα πλέγμα άτυπων και βιωματικών πρακτικών. Οι φαν ενεργοποιούνται δημιουργικά σε καθημερινά περιβάλλοντα, οργανώνοντας αυτοσχέδιες συναντήσεις, συμμετέχοντας σε fan projects, ανταλλάσσοντας photocards ή διοργανώνοντας μικρές δράσεις για την υποστήριξη αγαπημένων καλλιτεχνών. Στο τοπικό πλαίσιο της Θεσσαλονίκης, οι άτυπες μορφές συμμετοχής προσφέρουν ένα ευέλικτο και συχνά πιο οικείο πεδίο για την καλλιέργεια της φαν ταυτότητας, προσαρμοσμένο στους ρυθμούς και τις δυνατότητες της καθημερινής ζωής.

#### Random Play Dance

Ήταν απόγευμα καλοκαιριού, δύο χρόνια πριν, όταν έφτασα στην παραλία της Θεσσαλονίκης, στο γνώριμο σημείο μπροστά από το άγαλμα του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Η ζέστη είχε αρχίσει να υποχωρεί, και μια απαλή θαλασσινή αύρα ανακάτεψε τις φωνές των περαστικών με τον σταθερό ήχο των κυμάτων. Από μακριά, ξεχώριζαν μικρές παρέες νεαρών - κάποιοι καθισμένοι στα παγκάκια, άλλοι ήδη όρθιοι στον κύκλο-όλοι στραμμένοι προς ένα ηχείο τοποθετημένο στο κέντρο του πλακόστρωτου. Η μουσική ξεκίνησε απότομα: τα πρώτα beats ενός γνωστού K-pop τραγουδιού, και σχεδόν αυτόματα μερικοί έτρεξαν στον κύκλο, παίρνοντας θέσεις. Τα βήματά τους ήταν συγχρονισμένα, σαν να είχαν προβάρει επί εβδομάδες, όμως ήξερα ότι οι περισσότεροι αυτοσχεδίαζαν, βασιζόμενοι στη μνήμη και στην ενέργεια της στιγμής. Γέλια ακούγονταν όταν κάποιος ξεχνούσε την κίνηση ή έμπαινε στο λάθος ρεφρέν· χειροκροτήματα όταν μια ομάδα αποτύπωνε πιστά μια εμβληματική χορογραφία. Στάθηκα λίγο πιο πίσω, παρατηρώντας. Το τιμεντένιο δάπεδο έδινε την αίσθηση μιας αυτοσχέδιας σκηνής, ενώ ο ανοιχτός ορίζοντας της θάλασσας πίσω από τους

---

TOUR 'FOLLOW' AGAIN TO SEOUL (2024), BTS: Yet To Come in Cinemas (2022), BTS World Tour: Love Yourself in Seoul (2019), SUGA: Road to D-DAY (2023), Blackpink: The Movie (2021), και η ανερχόμενη προβολή της συναυλίας του G-DRAGON (2025) (villagecinemas.gr).

χορευτές θύμιζε ότι αυτή η κοινότητα υπήρχε ταυτόχρονα μέσα και έξω από τον αστικό ιστό -παγκόσμια και τοπική. Οι περαστικοί επιβράδυναν το βήμα τους, κάποιοι σταματούσαν για να βγάλουν φωτογραφίες ή βίντεο, άλλοι κοιτούσαν με περιέργεια, σαν να ανακάλυπταν για πρώτη φορά ότι η K-pop δεν είναι μόνο μουσική που παίζει σε ακουστικά, αλλά μια ζωντανή, συλλογική εμπειρία. Καθώς ο ήλιος κατέβαινε, τα πρόσωπα έπαιρναν μια χρυσαφένια απόχρωση. Κάθε νέο τραγούδι έφερνε και διαφορετικές ομάδες στο κέντρο· το κοινό εναλλασσόταν, αλλά ο κύκλος δεν έκλεινε ποτέ. Ένωσα εκείνη την οικειότητα που δεν προϋποθέτει να γνωρίζεις τους άλλους προσωπικά· μια αμοιβαία κατανόηση ότι όλοι είχαμε έρθει για τον ίδιο λόγο - να χορέψουμε, να μοιραστούμε, να είμαστε κομμάτι μιας στιγμής που δεν θα επαναλαμβανόταν με τον ίδιο τρόπο. Όταν έφυγα, η μουσική συνέχιζε να ακούγεται πίσω μου, σβήνοντας σιγά σιγά μέσα στον θόρυβο της πόλης. (Σημειώσεις πεδίου, Σεπτέμβριος 2025)

Η προσωπική αυτή εμπειρία που μετατράπηκε στην παραπάνω αφήγηση δείχνει πως τα K-pop random play dances μετατρέπουν έναν δημόσιο χώρο σε σημείο συνάντησης και επιτέλεσης του fandom. Η δράση οργανώνεται γύρω από τη συλλογική γνώση των χορογραφιών, η οποία λειτουργεί ως κοινός κώδικας για τα μέλη της κοινότητας (Oh 2022). Η ανοιχτή πρόσβαση του χώρου δημιουργεί συνεχή διάδραση μεταξύ συμμετεχόντων και περαστικών, ενισχύοντας την ορατότητα της K-pop στην πόλη. Μέσα από την τυχαία επιλογή των τραγουδιών, η δραστηριότητα αυτή μετατρέπει την κατανάλωση μουσικής σε ενεργή, ενσώματη πρακτική (DeNora 2000), ενώ παράλληλα μεταφράζει την παγκόσμια κουλτούρα της K-pop σε τοπικές μορφές συνύπαρξης και έκφρασης (Jin 2016).

Random Play Dance, βεβαίως... χορεύουν, στα τραγούδια που ξέρουν. Όποιος θέλει μπαίνει. (Λουκία, συνέντευξη, 29 Οκτωβρίου 2025)

Όπως αναφέρεται στο άρθρο «Embodying K-Pop in Public: The (Inter-)Subjective Kinesthesia in K-pop Random Play Dance» (Feng 2023), το Random Play Dance (RPD) εμφανίστηκε ως παιχνίδι στο τηλεοπτικό πρόγραμμα "Weekly Idol" της Νότιας Κορέας, το οποίο ξεκίνησε το 2011. Στο πλαίσιο αυτού του παιχνιδιού, οι συμμετέχοντες έπρεπε να χορεύουν σε τυχαία αποσπάσματα τραγουδιών, επιδεικνύοντας τις χορευτικές τους ικανότητες. Γενικά τα RPD είναι μια δημοφιλής

δραστηριότητα στην κοινότητα των K-pop φαν, κατά την οποία οι συμμετέχοντες χορεύουν. Σε αυτήν την εκδήλωση, ένας DJ, παρουσιαστής, ομάδα ή απλά ένα άτομο, αναπαράγει τυχαία διάφορα τραγούδια K-pop, και οι συμμετέχοντες καλούνται να χορεύουν σύμφωνα με τις κινήσεις που αντιστοιχούν σε κάθε τραγούδι που παίζει, χωρίς προετοιμασία ή συντονισμό. Αυτή η δραστηριότητα ενισχύει την αλληλεπίδραση και τη συνεργασία μεταξύ των φαν και δημιουργεί έναν ευχάριστο και ενεργητικό κοινωνικό χώρο για όλους. Το RPD έχει εξελιχθεί σε μια παγκόσμια τάση, με εκδηλώσεις που διοργανώνονται σε δημόσιους χώρους, φεστιβάλ και συνεντεύξεις, συγκεντρώνοντας πλήθη K-pop φανς που συμμετέχουν ενεργά ή παρακολουθούν τις χορευτικές εκδηλώσεις.

Στην Θεσσαλονίκη εκδηλώνεται μια πληθωρική κουλτούρα αυθόρμητων και ανεπίσημων δράσεων: τα Random Play Dance (RPD)<sup>45</sup>, τα fan meet-ups και τα gatherings. Πρόκειται για μορφές πολιτισμικής επιτέλεσης που λαμβάνουν χώρα σε δημόσιους χώρους, οργανώνονται από K-pop dance cover ομάδες ή από απλούς φαν, και επιτελούν την K-pop ως σωματική εμπειρία, κοινωνικότητα και καθημερινή πρακτική. Ο δημόσιος χώρος μετατρέπεται σε σκηνή· οι φαν σχηματίζουν έναν κύκλο και εισέρχονται χορεύοντας όταν αναγνωρίζουν ένα τραγούδι.

Γίνονται και k-pop random play dances, που είναι... σε διάφορα μέρη. (Τζο, Nemesis, 29 Μαΐου 2025)

Αντίστοιχα, η Τζο από τις Nemesis υποδεικνύει τη γεωγραφική διάχυση αυτών των γεγονότων. Η αναφορά σε «διάφορα μέρη» δείχνει τη χωρική κινητικότητα και ευελιξία των δράσεων. Τα RPD δεν είναι συνδεδεμένες με έναν καθορισμένο χώρο, αλλά εγγράφονται οργανικά στο σώμα της πόλης, δημιουργώντας πολιτισμικές νησίδες μέσα σε καθημερινά αστικά τοπία. Αυτή η παρατήρηση επιβεβαιώνεται και από μέλος μιας άλλης ομάδας k-pop dance cover της Θεσσαλονίκης, των XBlackX<sup>46</sup>:

Random Play Dance events, όπου διοργανώνονται παντού στη πόλη, ανάλογα με την ομάδα που θα τα αναλάβει. (συνέντευξη με XBlackX, 10 Ιουνίου 2025)

---

<sup>45</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=WcKaQHUYkRk>

<sup>46</sup> Αναφέρομαι αργότερα στην ομάδα k-pop dance cover των XBlackX πιο αναλυτικά σε επόμενο κεφάλαιο.

Η διοργάνωση είναι αποκεντρωμένη και αυτοοργανωμένη, γεγονός που αντανακλά την αυτονομία της κοινότητας. Κάθε ομάδα αναλαμβάνει με δική της πρωτοβουλία τη συμμετοχή και τη διοργάνωση, επιδιώκοντας να μοιραστεί αυτό που κάνει και να το κάνει ορατό στον δημόσιο χώρο. Με αυτόν τον τρόπο, η δράση δεν περιορίζεται σε μία κεντρική αρχή, αλλά διαχέεται μέσα στην κοινότητα, ενισχύοντας το αίσθημα συλλογικότητας και παρουσίας -το «είμαστε κι εμείς εδώ». Η περιγραφή αυτή επιβεβαιώνεται και από μέλη των Bubblegun (30 Μαρτίου 2025):

Μέλος Bubblegun: Καμιά φορά και οι xBlackx κάνουν στην ΧΑΝΘ random και τέτοια.

Μέλος Bubblegun: Ναι, εσωτερικό random play dance, υπάρχουν όμως και πολλοί που το κάνουν έξω και βιντεοσκοπούνε...και το ανεβάζουνε στο YouTube π.χ.

Μέλος Bubblegun: Οι Cloud9 ας πούμε. Ναι είναι κυρίως events που οργανώνουν ομάδες σαν κι εμάς.

Οι χώροι αυτοί μεταμορφώνονται σε τοπικούς πυρήνες του fandom, όπου η αστική καθημερινότητα διακόπτεται προσωρινά για να δώσει χώρο στην επιτελεστική έκφραση και τη συμμετοχή. Το γεγονός ότι δεν απαιτούν οικονομική επένδυση, προκαθορισμένη ιδιότητα ή τεχνική τελειότητα τις καθιστά προσβάσιμες και συμπεριληπτικές, δίνοντας χώρο σε πιο πειραματικές, αυθόρμητες και συναισθηματικά φορτισμένες μορφές πολιτισμικής πρακτικής.

### **Fan meet-ups και άτυπα events (Fan Projects, Photocard Trading & Μικροδράσεις)**

Πριν από την καθιέρωση των οργανωμένων πάρτι και διαγωνισμών, η κοινότητα της K-pop στη Θεσσαλονίκη διαμορφωνόταν κυρίως μέσα από fan meet-ups -συναντήσεις μικρών ομάδων φαν με αφορμή προσωπικά ή συλλογικά γεγονότα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αναφορά της Πωλίνας σε fan meet-ups:

Υπήρχανε κάτι κοπέλες οι οποίες κάνανε τύπου meet-ups, που ήταν κυρίως για γενέθλια [...] για τα γενέθλια του Jin για παράδειγμα θα μαζευτούμε στο Λευκό Πύργο στην τάδε ώρα. Και είχε διάφορα, random dances και τέτοια.

Η περιγραφή αυτή αποκαλύπτει τον συναισθηματικό χαρακτήρα των συναντήσεων: οι φαν συγκεντρώνονται για να τιμήσουν συμβολικά τους αγαπημένους τους καλλιτέχνες. Μέσα από αυτή τη διαδικασία, δημιουργούνται σχέσεις κοινής μνήμης, συναισθηματικής επένδυσης και τελετουργικής συμμετοχής. Τα fan meet-ups, όπως αυτά που οργανώνονταν για τα γενέθλια K-pop idols, λειτουργούσαν ως συμβολικές πράξεις συλλογικότητας, όπου η λατρεία προς το idol μεταφραζόταν σε συλλογική σωματική δράση και κοινό βίωμα. Αν και οι συναντήσεις αυτές δεν είχαν επίσημη δομή ή σπόνσορες, η συμβολική τους δύναμη ήταν καθοριστική. Τα fan meet-ups δεν στηρίζονταν σε επαγγελματική διοργάνωση, αλλά σε ένα δίκτυο άτυπης κινητοποίησης, όπου η διάδοση γινόταν μέσα από social media, στόμα με στόμα, ή απλές ομαδικές στο Instagram. Οι φαν δεν περίμεναν κάποιον εξωτερικό φορέα να δημιουργήσει χώρο, αλλά τον δημιουργούσαν οι ίδιοι, εφήμερα, για λίγες ώρες, αλλά με ουσιαστικό κοινωνικό και συναισθηματικό αντίκτυπο.

Οι φανς επίσης, αγοράζουν άλμπουμ και photocards των idols, ψηφίζουν για το αγαπημένο τους γκρουπ, πηγαίνουν συχνά σε συναυλίες και κάνουν stream τραγούδια των αγαπημένων τους για να τους υποστηρίξουν. (Κατερίνα, συνέντευξη, 25 Μαρτίου 2025)

Η αγορά και η κατοχή ενός αντικειμένου συνδέεται με πρακτικές φροντίδας, υποστήριξης και εμπλοκής. Για πολλούς φαν, όπως η Κατερίνα, φαν της k-pop, τα αντικείμενα αυτά δεν είναι απλώς αναμνηστικά, αλλά φορείς συναισθηματικής αξίας, που τους θυμίζουν εμπειρίες, πρόσωπα και στιγμές. Η Δέσποινα από τις Nemesis επισημαίνει τη μοναδικότητα της K-pop ως κουλτούρας που «σε βάζει» να συλλέγεις:

Έχεις να ασχοληθείς με τα άλμπουμ, που βγάζουνε οχτακόσα gifts μέσα, συλλέγεις οχτακόσα πράγματα από το κάθε γκρουπ [...] Αυτό δεν το βλέπεις κάπου αλλού να γίνεται.

Η ίδια η πράξη της συλλογής -και ιδιαίτερα των photocards -γίνεται πράξη συμμετοχής. Δεν είναι τυχαίο ότι οι ανταλλαγές μεταξύ φαν αποτελούν σημείο κοινωνικής επαφής, όπως στο παράδειγμα της Τσαούση:

[...] Είχα πάει, επειδή η αδερφή μου πάει σε cons σαν πωλητής<sup>47</sup>. Πήγαινα κι εγώ μαζί της να την βοηθήσω. Και από εκεί ήρθα πάλι σε επαφή. Δηλαδή, τους βλέπεις στους ανθρώπους, έχουν τα photocards. Και πάλι άρχισα να μιλάω!

Η κατοχή και προβολή τέτοιων αντικειμένων ανοίγει δρόμους επικοινωνίας και του ανήκειν. Ένα photocard ή ένα αντικείμενο με αναφορά σε bias group μπορεί να αναγνωριστεί από άλλους, να προκαλέσει σχόλιο, και να φέρει άγνωστους σε άμεση επαφή. Το αντικείμενο γίνεται μέσο επικοινωνίας και σημείο ταύτισης, καθώς λειτουργεί και ως ένας βασικός τρόπος μέσα από τον οποίο οι φαν εκφράζουν και βιώνουν τη συμμετοχή τους στην κοινότητα: ένας τρόπος μέσα από τον οποίο οι φαν δείχνουν ποιοι είναι, τι αγαπούν και συνδέονται με άλλους στον δημόσιο χώρο. Στο πλαίσιο αυτών των πρακτικών, συμμετείχα πρόσφατα σε μια ανταλλαγή photocards μέσω της ομάδας Greek Atinys στο Instagram. Η ανταλλαγή έγινε έμμεσα: το άτομο με το οποίο ανταλλάσσαμε έμενε στην Αθήνα και είναι μέλος της ομάδας Greek Atinys στο Instagram και έστειλε την photocard μέσω κοινής μας γνωστής της Lexie. Αν και απλή, η διαδικασία αυτή ενίσχυσε έναν άτυπο δεσμό εμπιστοσύνης που χαρακτηρίζει τέτοιες κοινότητες, ακόμη κι όταν οι σχέσεις βασίζονται περισσότερο σε ψηφιακή αλληλεπίδραση παρά σε φυσική παρουσία.

Πριν από τέσσερα χρόνια, είχα αποφασίσει να φτιάξω fanmade photocards, τις οποίες χάρισα σε τρία άτομα της ίδιας ομάδας με τα οποία ήμασταν πιο κοντά. Μαζί με αυτές, σχεδίασα και μία ειδική κάρτα με κοινή μας φωτογραφία και των τεσσάρων. Η κίνηση αυτή, μικρή και χειροποίητη, ένιωσα ότι εξέφραζε την ευγνωμοσύνη μου που τις γνώρισα. Ήταν ένα δωράκι μνήμης και αναγνώρισης: ένα αντικείμενο χωρίς χρηματική αξία αλλά γεμάτο συναισθηματικό φορτίο. Το να δώσεις σε κάποιον κάτι που έχεις φτιάξει με τα χέρια σου,

---

<sup>47</sup> Cons (conventions): Ο όρος *cons* αναφέρεται σε οργανωμένες εκδηλώσεις ποπ κουλτούρας όπου οι fans συναντιούνται και συμμετέχουν σε δραστηριότητες όπως cosplay, panels και performances· στη Θεσσαλονίκη παραδείγματα αποτελούν το The Comic Con Thessaloniki και το AnimeCon Thessaloniki (The Comic Con, n.d.· AnimeCon Greece, n.d.).

ειδικά μέσα στο πλαίσιο του fandom, είναι σαν να του λες: «Είσαι κομμάτι της ιστορίας μου εδώ».

Οι «μικρές» πρακτικές του fandom -όπως τα fan-made freebies, οι ανταλλαγές photocards και οι ορατές πολιτισμικές επιτελέσεις στον δημόσιο χώρο -συνθέτουν έναν εναλλακτικό πολιτισμικό χάρτη της Θεσσαλονίκης, στον οποίο το παγκόσμιο στοιχείο της K-pop αποκτά συναισθηματική αξία.

### **Fan Projects: Παράδειγμα BTS - ARMY project**

Η Κώννα, φαν και τραγουδίστρια, μου περιέγραψε ένα χαρακτηριστικό fan project που οργανώθηκε στην παραλία της Θεσσαλονίκης:

Είχαμε κάνει ένα project στην παραλία [...] που είχαμε σχηματίσει κάπως... το σχήμα των ARMY, κάπως είχαν φέρει drone για να πάρουμε από πάνω το πλάνο [...] ήτανε πολύ ωραίο! [...] αυτό είναι μια δραστηριότητα ας πούμε, σαν meet-up βασικά. (Κώννα, 12 Απριλίου 2025)

Η αφήγηση αυτή αναδεικνύει τη δραστήρια και εκφραστική παρουσία των φαν στον δημόσιο χώρο της πόλης. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η παραλία μετασχηματίζεται προσωρινά σε σκηνή δράσης και κοινής έκφρασης. Η απόφαση να σχηματιστεί το όνομα του fanbase ARMY και να καταγραφεί με drone μαρτυρά τη σημασία που δίνουν οι συμμετέχοντες όχι μόνο στη συμμετοχή<sup>48</sup>, αλλά και στην καταγραφή και ανάδειξη της παρουσίας τους. Η δράση δεν αφορά απλώς τη στιγμή, αλλά και τη δυνατότητα αυτή να διασωθεί, να κοινοποιηθεί και να αποτελέσει σημείο αναφοράς για την κοινότητα. Εδώ, η χρήση του δημόσιου χώρου δεν είναι περιστασιακή ή αυθόρμητη, αλλά στοχευμένη: ένα είδος συλλογικής έκφρασης και δήλωσης ταυτότητας. Το σώμα, η κίνηση, η γεωγραφική τοποθέτηση και η τεχνολογία συνεργάζονται για να δημιουργήσουν ένα σαφές

---

<sup>48</sup> Ο όρος fanbase στην K-pop υποδηλώνει την οργανωμένη ομάδα των fans ενός συγκεκριμένου idol ή group, που ενεργοποιείται συλλογικά μέσω streaming, ψηφοφοριών, ανταλλαγών merchandise και ψηφιακών καμπανιών, και λειτουργεί ως κρίσιμη κινητήρια δύναμη για την προβολή και επιτυχία του καλλιτέχνη (Fanwork 2025).

μήνυμα: «είμαστε παρόντες, και ανήκουμε εδώ». Ο δημόσιος χώρος αποκτά έτσι νέο ρόλο -γίνεται τόπος νοήματος, δημιουργίας και κοινότητας.

#### 4.4 Ψηφιακή Κοινότητα και Online Fandom

Τον χειμώνα του 2020, μέσα στην καραντίνα, παρακολούθησα με την αδερφή μου live τα MAMA Awards στο YouTube. Ήταν η πρώτη φορά που έβλεπα live performance K-pop συγκροτημάτων όπως οι ATEEZ, MONSTA X, Stray Kids, The Boyz και πολλών άλλων. Περιμέναμε το live με αγωνία, είχαμε στολίσει το σαλόνι με φώτα, φωνάζαμε, τραγουδούσαμε και ανεβάζαμε stories στο Instagram σαν να βρισκόμασταν εκεί. Η μαμά μας φώναζε “Monsta X! Monsta X!” -είχε μπει κι εκείνη στον ρυθμό. Ενθουσιαστήκαμε με τα CG εφέ, σχολιάζαμε πόσο καλοί ήταν οι performers, συγκινηθήκαμε όταν κάποιος από τα αγαπημένα μας groups κέρδιζε βραβείο. Εκείνο το απόγευμα μάς ένωσε: ήταν κάτι που έμεινε ανεξίτηλο στη μνήμη μου. Από εκείνη τη μέρα αποφάσισα να φτιάξω ένα φαν account στο Twitter και να αρχίσω να υποστηρίζω ενεργά τους ATEEZ. (Σημειώσεις πεδίου, Ιούνιος 2025)

Η εμπειρία μου αυτή μου έμαθε πόσο δυνατή μπορεί να είναι η κοινή παρακολούθηση ενός γεγονότος, ακόμη κι όταν γίνεται από απόσταση. Το γεγονός ότι ανεβάζαμε stories στο Instagram, ότι περιμέναμε τους αγαπημένους μας καλλιτέχνες με αγωνία, ότι σχολιάζαμε σε πραγματικό χρόνο, μετέτρεψε το YouTube livestream σε έναν χώρο πραγματικής συμμετοχής. Δεν ήταν κάτι παθητικό· ήταν ενεργό, συναισθηματικό, κοινό.

Αυτή η ένταση, η αίσθηση του «ανήκειν» μέσα από μια οθόνη, ήταν αυτό που με ώθησε να φτιάξω το φαν account. Ήθελα να συνεχίσω αυτό που ένιωσα -να το επεκτείνω, να το μοιραστώ, να έρθω πιο κοντά στο fandom και στους ανθρώπους που αγαπούν το ίδιο πράγμα με μένα. Εκεί κατάλαβα ότι το ψηφιακό δεν είναι μια ψεύτικη εμπειρία. Είναι ένας πραγματικός χώρος σχέσης, σύνδεσης και έκφρασης. Μπορεί να ξεκινά από την οθόνη, αλλά φτάνει βαθιά μέσα μας. Αυτή η εμπειρία, χαρακτηριστική της γενιάς των "COVID-era fans", δείχνει πώς το online fandom μπορεί να λειτουργήσει ως καταφύγιο, ως κοινότητα. Το ψηφιακό δεν είναι σε αντιπαράθεση με το φυσικό· αντιθέτως, λειτουργεί ως γέφυρα κοινωνικών σχέσεων και ομάδων. Η Κατερίνα ήταν μία από τις τρεις κοπέλες που γνώρισα πρώτα μέσα από την ομαδική συνομιλία -από τα πρώτα άτομα με τα οποία ήρθα σε επαφή και νιώσαμε αμέσως κοντά. Η ίδια αναφέρει:

Η πρώτη μου επαφή με άλλους φαν της K-pop στη Θεσσαλονίκη ήρθε το 2020-2021, όταν μπήκα σε μια ομαδική στο Instagram με Ελληνίδες φαν του αγαπημένου μου K-pop γκρουπ.

Η εμπειρία της δείχνει πως το ψηφιακό περιβάλλον λειτουργεί ως γέφυρα που φέρνει κοντά ανθρώπους με κοινά ενδιαφέροντα. Η συμμετοχή της σε μια ομαδική συνομιλία στο Instagram δεν περιορίζεται στην ανταλλαγή μηνυμάτων -αποτελεί την αφετηρία για κοινωνική σύνδεση και γνωριμίες που ξεπερνούν τα όρια της οθόνης. Μέσα από το Instagram, δημιουργούνται δίκτυα που επιτρέπουν την καλλιέργεια εμπιστοσύνης και οικειότητας, ακόμα και ανάμεσα σε άτομα που δεν έχουν γνωριστεί από κοντά. Στην περίπτωση της Κατερίνας, η ψηφιακή επαφή έγινε ο τρόπος για να έρθει σε επαφή με την τοπική κοινότητα των φαν στη Θεσσαλονίκη, δείχνοντας ότι οι online διαδικτυακές πλατφόρμες δεν απομονώνουν -αντίθετα, υποστηρίζουν και επεκτείνουν τις δυνατότητες για κοινωνική ένταξη και συμμετοχή. Η ψηφιακή κοινότητα λειτουργεί έτσι όχι ως υποκατάστατο της φυσικής, αλλά ως λειτουργικό κομμάτι της, προετοιμάζοντας το έδαφος για κοινές εμπειρίες και φιλίες που συχνά συνεχίζονται και εκτός οθόνης.

Το ψηφιακό περιβάλλον αποτελεί αναπόσπαστο και καθοριστικό πεδίο συμμετοχής για τους φαν της K-pop στη Θεσσαλονίκη, όπως και παγκοσμίως. Πλατφόρμες όπως το X (Twitter), το Instagram, το TikTok, το YouTube και το Discord δεν λειτουργούν απλώς ως μέσα διάδοσης περιεχομένου ή ενημέρωσης· αποτελούν ενεργούς χώρους πολιτισμικής δημιουργίας, δικτύωσης και καθημερινής επικοινωνίας. Μέσα από αυτά, οι φαν συγκροτούν διαδικτυακές κοινότητες, διαμορφώνουν προσωπικές και συλλογικές ταυτότητες, και συμμετέχουν σε έναν παγκόσμιο πολιτισμικό διάλογο γύρω από την κορεατική ποπ κουλτούρα. Η online δραστηριότητα περιλαμβάνει ένα ευρύ φάσμα πρακτικών: από την αναπαραγωγή και αναδημιουργία περιεχομένου (fan edits, fancams,<sup>49</sup> memes), έως τη διοργάνωση ψηφιακών καμπανιών υποστήριξης καλλιτεχνών ή τη συμμετοχή σε συλλογικές δράσεις με παγκόσμια απήχηση.

---

<sup>49</sup> Fancam ονομάζεται το βίντεο που καταγράφεται από fans κατά τη διάρκεια συναυλιών, μουσικών εκπομπών ή εμφανίσεων, με έμφαση συνήθως σε ένα συγκεκριμένο μέλος ενός συγκροτήματος· τα fancams διαδίδονται στα social media και αποτελούν βασικό κομμάτι της κουλτούρας του fandom στην K-pop (K-Pop Fansites and Fancams 2018).

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5

### Φωνές του Fandom

#### 5.1 Πώς ξεκίνησα να ακούω k-pop

Η είσοδος στον κόσμο της K-pop για την Πωλίνα και τη Lexie -φαν της k-pop -δεν ήρθε ξαφνικά ή αυτόνομα. Ήταν αποτέλεσμα μιας προσωπικής διαδρομής, επηρεασμένης από φίλες και κοινωνικές αλληλεπιδράσεις, που επέτρεψαν σταδιακά τη διαμόρφωση μιας νέας σχέσης με αυτό το μουσικό και πολιτισμικό πεδίο. Η Πωλίνα, θυμάται:

Στην αρχή μου δείχνανε φωτογραφίες και μου λέγανε, «ποιος σου αρέσει πιο πολύ», κι εγώ έλεγα «δεν μου αρέσει κανείς», γιατί μου φαινότανε πολύ περίεργο και πολύ ξένο τότε...Ε και σιγά σιγά άρχισα να το ψάχνω και λίγο μόνη μου. Μου φαινόταν όλο πολύ WOW! (Πωλίνα, συνέντευξη, 16 Ιουνίου 2025)

Αυτή η αρχική εμπειρία πολιτισμικής απόστασης δεν αναιρεί τη μετέπειτα αίσθηση οικειότητας: αντίθετα, αναδεικνύει την πορεία με την οποία η k-pop αποκτά νόημα στο πλαίσιο των καθημερινών σχέσεων. Η Lexie, από την πλευρά της, περιγράφει:

Η κολλητή μου έγινε φαν ενός k-pop group το 2020 και μοιράστηκε μερικά βίντεο και στιγμιότυπα μαζί μου τα οποία μου κίνησαν το ενδιαφέρον, με αποτέλεσμα να γίνω κι εγώ φαν αρχές του 2021. (Lexie, γραπτή συνέντευξη, 4 Απριλίου 2025)

Η διαδικασία αυτή, όπως θα την περιέγραφαν ο Stuart Hall (1981) και ο Henry Jenkins (2006), δεν είναι παθητική πρόσληψη ενός πολιτισμικού προϊόντος, αλλά ενεργή διαδικασία νοηματοδότησης και συμμετοχής. Μέσα από τις εικόνες, τα βίντεο και τις ερωτήσεις τύπου «ποιος σου αρέσει», οι φιλικές σχέσεις λειτουργούν ως διαμεσολαβητικοί μηχανισμοί ένταξης, ενεργοποιώντας μία συμμετοχική κουλτούρα (participatory culture) που στηρίζεται στην κοινή εμπειρία και στον σχολιασμό. Η k-pop, έτσι, δεν εμφανίζεται ως κάτι «ξένο» και επιβεβλημένο,

αλλά ως ένα πολιτισμικό πλαίσιο που αποκτά νόημα μέσα από την κοινωνική αλληλεπίδραση και την προσωπική ερμηνεία.

[...]Μου βγήκε μια μέρα στα προτεινόμενα ένα βίντεο των Big Bang...και απλά μου φάνηκε όμορφο το thumbnail[...] (Christie, μέλος των Serein, συνέντευξη, 13 Μαΐου 2025)

[...]OK! Αυτό ακούγεται λίγο banger, θα το ακούσω για την υπόλοιπη ζωή μου! (Ρία, μέλος των Nemesis, συνέντευξη, 29 Μαΐου 2025)

[...]Αυτός είναι ωραίος, δεν μου λες, τι είναι αυτό; Τι φάση;[...] (Κώννα, συνέντευξη, 12 Απριλίου 2025)

Αυτές οι στιγμές δεν αποκαλύπτουν απλώς ένα σημείο γνωριμίας με την k-pop, αλλά μια εμπειρία αισθητηριακής εμπλοκής. Οι αφηγήσεις αυτές σκιαγραφούν με ακρίβεια τον τρόπο με τον οποίο η είσοδος στον κόσμο της k-pop δεν συμβαίνει μέσω μιας συνειδητής, ορθολογικής επιλογής, αλλά μέσα από μια αισθητηριακή και αυθόρμητη εμπλοκή -μια ματιά, ένας ήχος, ένα thumbnail που «τραβά» την προσοχή, και αμέσως σαν κάτι να ενεργοποιείται. Η k-pop εμφανίζεται έτσι ως ένα πολιτισμικό συμβάν που βιώνεται πρώτα με το σώμα και τις αισθήσεις: με το βλέμμα που αιχμαλωτίζεται από το χρώμα, την εικόνα, τη σκηνική παρουσία, ή με το αυτί που αναγνωρίζει ένα «banger» πριν ακόμη αποκτήσει λόγια ή νοηματική επεξεργασία. Αυτό το αρχικό σοκ της «ομορφιάς», της «διαφορετικότητας» ή της «ενέργειας» που εκπέμπει το είδωλο ή η σκηνή, λειτουργεί ως σκανδάλη της πολιτισμικής περιέργειας. Η k-pop, μέσα από τα λόγια των συμμετεχουσών, δεν προσεγγίζεται ως αντικείμενο κατανάλωσης, αλλά ως αισθητηριακό βίωμα που ανοίγει δρόμους ταύτισης, αναγνώρισης και εμπλοκής.

Το 2018, επειδή μου άρεσε πολύ ο χορός από μικρή, έβλεπα χορογραφίες και τις αντέγραφα στο σπίτι μόνη μου... Έτυχε να δω μία χορογραφία από μία πολύ γνωστή ακαδημία χορού στην Κορέα, την 1milliondance... Μετά άρχισα να ψάχνω λίγο την κορεάτικη μουσική, κατέληξα στην k-pop... (Τζο, μέλος των Nemesis, συνέντευξη, 29 Μαΐου 2025)

Η Τζο περιγράφει μια διαφορετική πορεία επαφής με την k-pop. Δεν ξεκινά μέσα από φίλους ή από ακρόαση τραγουδιών, αλλά από την κίνηση, την παρακολούθηση και τη σωματική μίμηση. Η πρώτη της επαφή με την k-pop δεν ήταν μέσω της μουσικής ή της κοινωνικής αλληλεπίδρασης, αλλά μέσω της σωματικής μίμησης: χόρευε τις χορογραφίες που έβλεπε και τις επαναλάμβανε. Το απόσπασμα αποκαλύπτει πώς η k-pop για την Τζο δεν υπήρξε απλώς κάτι που άκουσε ή παρακολούθησε, αλλά κάτι που ενσωματώθηκε στο σώμα της. Η Τζο δεν άκουσε την k-pop, αλλά την χόρευε. Για την Τζο, η k-pop δεν είναι κάτι το οποίο απλώς κατανάλωσε, αλλά κάτι που βίωσε μέσω του σώματος, επιτρέποντάς της να το κατανοήσει και να το εκφράσει. Σύμφωνα με την Kathryn Geurts (2002), οι πολιτισμικές πρακτικές δεν μεταδίδονται μόνο μέσω γλώσσας ή αναλυτικής σκέψης, αλλά μέσα από το σώμα, μέσω της ακοής, της αφής, της όρασης, της κίνησης. Σε αυτές τις περιπτώσεις, η k-pop δεν γίνεται αντιληπτή αρχικά ως «κουλτούρα» με την κλασική έννοια, αλλά ως αισθητική και σωματική εμπειρία που αγγίζει, κινεί, ενεργοποιεί το υποκείμενο.

## 5.2 Τι μου έκανε εντύπωση

Τσαούση: Μου άρεσε πάρα πολύ που χόρευε ο ένας και ήταν και οι άλλοι πίσω... και ότι έπρεπε να τις δείχνανε... Ναι, αυτό μου είχε αρέσει πάρα πολύ... ότι χορεύανε και όλοι μαζί μετά και κάπως συνεργαζόντουσαν πάρα πολύ ωραία (Τσαούση, συνέντευξη, 18 Μαρτίου 2025)

Η Τσαούση θυμάται έντονα την πρώτη εντύπωση που της προκάλεσε ο τρόπος που δομείται η σκηνική παρουσία. Η σκηνική συνεργασία που περιγράφει δεν είναι απλώς συγχρονισμός κινήσεων· είναι μια διαδικασία επιτέλεσης που εκφράζει συλλογικότητα. Η εναλλαγή ατομικών και ομαδικών στιγμών —με τον καθένα να βγαίνει μπροστά αλλά πάντα να υποστηρίζεται από τους άλλους—δημιουργεί αυτό που η ίδια αποκάλεσε «πάρα πολύ ωραία συνεργασία».

Βασιλική: [...]Ήταν πολύ ωραίο, επειδή κιόλας έβγαине ένα πολύ συγχρονισμένο αποτέλεσμα πάντα σε ό,τι k-pop group έβλεπα.[...] (Βασιλική, μέλος των Serein, συνέντευξη, 13 Μαΐου 2025)

Αντίστοιχα, η Βασιλική, έχοντας εμπειρία στον χορό, επισημαίνει το τεχνικό και αισθητικό επίπεδο του συγχρονισμού. Η ακρίβεια των κινήσεων και η επαγγελματική παρουσίαση δεν λειτουργούν απλώς ως επίδειξη δεξιοτήτας, αλλά προσφέρουν αισθητική απόλαυση και πρότυπα προς μίμηση. Η Τσαούση και η Βασιλική, μου περιγράφουν πως η χορογραφία της k-pop τους προσφέρει όχι μόνο την ευκαιρία να βιώσουν την μουσική, αλλά και να ενταχθούν σε έναν κόσμο όπου η συνεργασία και η συμμετοχή γίνονται αναπόσπαστο μέρος της εμπειρίας τους. Η k-pop για τις συνομιλήτριές μου δεν είναι απλώς ένα μουσικό είδος, αλλά μια δυναμική που απαιτεί σωματική έκφραση και συνεργασία με τους άλλους για να δημιουργηθεί και να βιωθεί πλήρως.

Πηνελόπη: [...]Ήτανε όλα τόσο πολύχρωμα και...στο μικρό μου το μυαλουδάκι όλο αυτό ήτανε τόσο όμορφο.[...] (Πηνελόπη, μέλος των Serein, συνέντευξη, 13 Μαΐου 2025)

Η Πηνελόπη περιγράφει τη σύνδεσή της με την k-pop αρχικά μέσα από μια έντονη οπτική εντύπωση. Δεν ήταν η μουσική που τράβηξε πρώτα την προσοχή της, αλλά η αισθητική των βίντεο κλιπ, τα χρώματα και η εικόνα. Εδώ η εικόνα, η αισθητική των βίντεο κλιπ και η ένταση των χρωμάτων κυριαρχούν στην εμπειρία της φαν, και όχι τόσο η μουσική ως ήχος.

Κώννα: [...]Μου άρεσαν ξέρεις τα χρώματα κι αυτά... γιατί μου φάνηκε κάτι πολύ ξένο στο αυτί μου εκείνη την ώρα...[...] (Κώννα, συνέντευξη, 12 Απριλίου 2025)

Αντίστοιχα, η Κώννα ανακαλεί τη στιγμή που παρακολούθησε για πρώτη φορά το *How You Like That* των Blackpink και αναρωτήθηκε αν της άρεσε, χωρίς να είναι βέβαιη. Για την ίδια δείχνει ότι η πρώτη αντίδραση στο βίντεο κλιπ ήταν περισσότερο οπτική παρά ακουστική. Εδώ, η μουσική εμπειρία ακολουθεί την αισθητηριακή πρόσκρουση του βίντεο κλιπ, με τα χρώματα και τις εικόνες να προηγούνται της ακουστικής επαφής. Το ξένο στοιχείο δεν απορρίφθηκε· η ετερότητα έγινε αποδεκτή χάρη στην ελκυστική αισθητική. Έτσι, η πρώτη εντύπωση της Κώννας δεν εκφράζει μόνο αισθητική προτίμηση, αλλά και μια αρχική εξοικείωση με μια πολιτισμική μορφή που φαινόταν διαφορετική, αλλά γοητευτική.

Πωλίνα: [...]Μου άρεσε πάρα πολύ το ότι τα βίντεο κλιπ είχανε χορογραφία, είχανε concept...[...] (Πωλίνα, συνέντευξη, 16 Ιουνίου 2025)

Η Πωλίνα τόνισε πολλές φορές στη συζήτησή μας τη σημασία του concept (θέμα/ιστορία) στη δημιουργία του βίντεο κλιπ, κάτι που διαφοροποιεί την k-pop από άλλες μουσικές σκηνές. Το concept στα βίντεο κλιπ γίνεται κεντρικό στοιχείο της εμπειρίας, αφού επιτρέπει στους φαν να δουν μια ολοκληρωμένη παραγωγή που περιλαμβάνει όχι μόνο τη μουσική αλλά και την οπτική αφήγηση, τη χορογραφία και τη θεματική συνοχή.

### 5.3 Τι σημαίνει k-pop performance για τις ομάδες;

#### Serein

Βασιλική: Νιώθω πιο άνετα όταν χορεύω με τα κορίτσια πάνω σε μια σκηνή... ξέρω ότι όλοι θα δώσουν το 100%.

Πηνελόπη: Είναι το άγχος της χαράς, του ενθουσιασμού, του ας ανέβουμε επιτέλους στη σκηνή, ας παρουσιάσουμε όλο αυτό για το οποίο τοσοοσο καιρό και τόσο χρόνο βασανιζόμαστε.

Ναούμα: ...νιώθω μια ασφάλεια ίσως περισσότερο από άλλες φορές και είναι σαν να μην βλέπω το κοινό, σαν να το νιώθω στο σπίτι μου.

Christie: Πιστεύω το performance για μας σαν ομάδα είναι να δείχνουμε τα δυναμικά μας σημεία, να δείχνουμε το κάθε στυλ που έχει κάθε μία χορευτικά. (ομαδική συνέντευξη με Serein, 13 Μαΐου 2025)

Οι Serein είναι μια επταμελής χορευτική ομάδα της Θεσσαλονίκης (βλ. Εικόνα 1), η οποία δημιουργήθηκε το 2022 επικεντρώνεται στη ζωντανή εκτέλεση χορογραφιών k-pop σε δημόσιους χώρους της πόλης. Με έντονη παρουσία στο TikTok και το YouTube, η ομάδα έχει συμμετάσχει

σε διαγωνισμούς και σε διάφορα events της k-pop σκηνής της πόλης. Οι συμμετέχουσες της ομάδας των Serein περιγράφουν το performance ως μια συναισθηματικά και σωματικά ενισχυμένη εμπειρία που ενσωματώνει τη συνεργασία, την εμπιστοσύνη και την αίσθηση του «μαζί». Η Βασιλική μοιράστηκε το πώς αναγνωρίζει την ασφάλεια που προκύπτει από την πλήρη αφοσίωση κάθε μέλους της ομάδας, επιτρέποντας σε όλους να δώσουν το καλύτερο εαυτό τους στη σκηνή, ενώ η Πηνελόπη μου μίλησε ειλικρινά για τη μετάβαση από το άγχος στη χαρά, υπογραμμίζοντας ότι η προετοιμασία και η κοινή προσπάθεια μετατρέπουν την αγωνία σε ικανοποίηση και ενθουσιασμό. Η Ναούμα, από την άλλη, μου περιέγραψε πως η σκηνή γίνεται «σπίτι», την ασφάλεια που αντλεί από τον συγχρονισμό με την ομάδα, δημιουργώντας έναν χώρο όπου το κοινό παραμένει στο παρασκήνιο.. Τέλος, η Christie υπενθύμισε τη σημασία του συγχρονισμού και της ομαδικότητας, εξηγώντας πως το performance δίνει την ευκαιρία σε κάθε μέλος να αναδείξει το προσωπικό του στυλ, ενώ παραμένει ενωμένο το σύνολο. Καθώς τις άκουγα με προσοχή, ένιωσα ότι η αίσθηση του «μαζί», της εμπιστοσύνης και της συνεργασίας καθιστά την εμπειρία του performance για την ομάδα των Serein ένα δυναμικό και ασφαλές πεδίο έκφρασης.



Εικόνα 1: Thumbnail του dance cover *BADVILLAIN* από την ομάδα Serein (Serein 2025)

## Nemesis

Τζο: Κάνω κάτι που αγαπάω, το οποίο περιέχει κατάθεση ψυχής...θα έλεγα ότι βγάζω έναν άλλον εαυτό, τον οποίο έχω μέσα μου[...]Μια persona θα έλεγα...το οποίο περιέχει εκφράσεις, χορό, κινήσεις δυναμικότητα, το lip syncing[...]

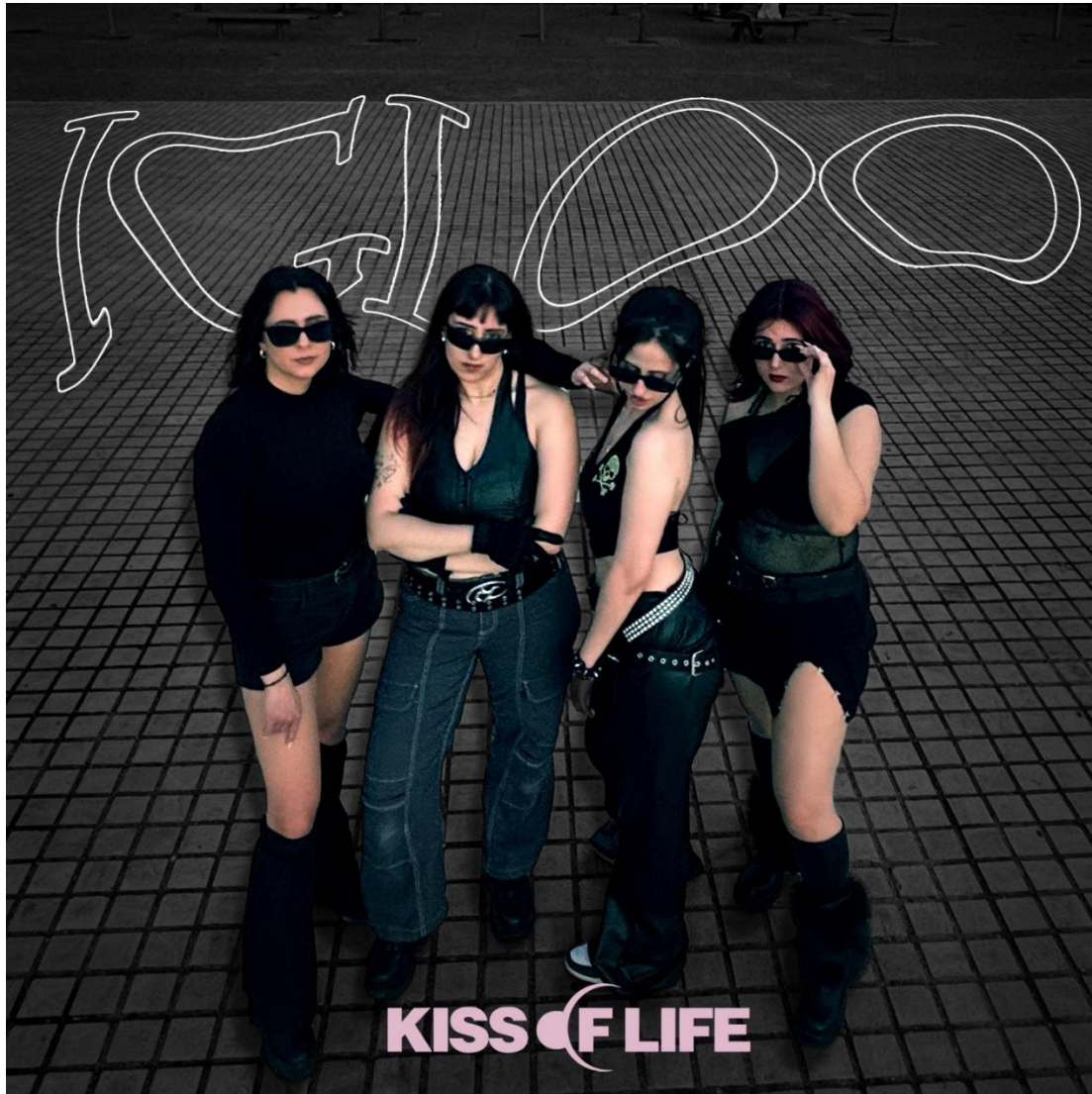
Δέσποινα: Δίνω τον καλύτερό μου εαυτό, να δείξω το τι...κάνω προπόνηση όσο καιρό το κάνω. Για να δείξω αυτό που αγαπάω ρε φίλε!

Ρία: [...]κάπως έχει μπει μέσα μου, με κάνει πολύ χαρούμενη η ιδέα να κάνω, να είμαι μπροστά στην κάμερα, να με βλέπει κόσμος να χορεύω, να ξέρω ότι εκείνη τη στιγμή, να βγάζω αυτό που λες έναν άλλον εαυτό, να φαίνομαι διαφορετικά. Γιατί όσο και να έχεις τις πρόβες, είσαι διαφορετικά άλλα ξέρεις ότι όταν έρχεται η στιγμή, είσαι εντελώς διαφορετικά, είσαι εντελώς άλλος άνθρωπος.

Κλέο [εγώ]: [...]είναι σαν να είσαι εσύ αυτό το είδωλο, το idol και να κάνεις εσύ performance. (ομαδική συνέντευξη με Nemesis, 29 Μαΐου 2025)

Οι Nemesis είναι ένα k-pop dance cover group στη Θεσσαλονίκη (βλ. Εικόνα 2), το οποίο συγκροτήθηκε το 2023. Αποτελείται από πέντε μέλη και έχει συμμετάσχει στον διαγωνισμό του Thessaloniki Dance Festival (TDF), καθώς και σε άλλα τοπικά events. Η ομάδα δραστηριοποιείται κυρίως στο Instagram και το YouTube, όπου ανεβάζει βίντεο και φωτογραφίες, αναδεικνύοντας τις χορογραφίες και τη δημιουργικότητά της. Οι συμμετέχουσες στην ομάδα Nemesis περιγράφουν το performance ως μια διαδικασία εκφραστικής μεταμόρφωσης, όπου ο χορός και το τραγούδι γίνονται τα εργαλεία που τους επιτρέπουν να «ξεδιπλώσουν» έναν άλλο εαυτό. Η Τζο εξηγεί πως κατά τη διάρκεια του performance «βγάζει έναν εαυτό» που παραμένει κρυμμένος στην καθημερινότητά της, αναλαμβάνοντας μια «persona» που της επιτρέπει να εκφραστεί αυθεντικά. Η Δέσποινα, γεμάτη πάθος, μιλά για το πώς «δίνει» τον καλύτερο εαυτό της και πώς το performance είναι η στιγμή που οι πρόβες και η αφοσίωσή της «αποδίδουν» τους καρπούς τους. Η Ρία, με ενθουσιασμό, αποκαλύπτει πώς το performance την «μεταμορφώνει», και πώς, ξεπερνώντας τις ανασφάλειες της, επιτρέπει στη σκηνή να αναδείξει έναν άλλον εαυτό, τον οποίο δεν βιώνει στην καθημερινότητα. Τέλος, ως μέλος της ομάδας προσθέτω κι εγώ την εσωτερική μου ταύτιση με το είδωλο (idol), όπου το performance γίνεται ο τόπος για να το «ζωντανέψω», ενσωματώνοντας την εικόνα του μέσα από τη δική μου προσωπικότητα. Δεν αντιγράφω, επιτελώ.

Συνολικά, για την ομάδα Nemesis, το performance δεν αποτελεί απλώς μια εκτέλεση, αλλά μια δυναμική διαδικασία μεταμόρφωσης, όπου η εκφραστικότητα, η συναισθηματική ένταση και η προσωπική έκφραση «αναδύονται» σε κάθε κίνηση και κάθε στιγμή στη σκηνή.



Εικόνα 2: Φωτογραφία από το instagram του dance cover *IGLOO* της ομάδας Nemesis (2025).

## Bubblegun

Μέλος των Bubblegun: Το performance για εμάς είναι ένα σύνολο από πολλά πράγματα, δηλαδή είναι η χορογραφία, είναι τα ρούχα, είναι το expression, είναι το energy που θα βγάλεις στη σκηνή εκείνη την ώρα.

Μέλος των Bubblegun: ...να περάσω εγώ καλά, φυσικά να είναι όλο το αποτέλεσμα καλό και να δείξω ότι στην ουσία ξέρω τι κάνω, αλλά θέλω μέσα μου να έχω κι αυτό το συναίσθημα ότι περνάω καλά με αυτό που κάνω.

Μέλος των Bubblegun: [...] ξέρω ότι αυτό είναι στον χαρακτήρα μου, δεν είμαστε όλοι το ίδιο, αλλά εκτός απ' τη διασκέδαση για μένα είναι σημαντικό και το αποτέλεσμα που θα βγάλω. (ομαδική συνέντευξη με Bubblegun, 30 Μαρτίου 2025)

Οι Bubblegun είναι μια k-pop dance cover ομάδα που δραστηριοποιείται στη Θεσσαλονίκη από το 2019-2020 και έχει παρουσία σε πλατφόρμες όπως το TikTok και το Instagram. Η ομάδα συμμετέχει σε events και παρουσιάζει τη δουλειά της μέσω βίντεο και φωτογραφιών, ενισχύοντας την τοπική k-pop σκηνή της πόλης. Για τα μέλη της ομάδας Bubblegun, το performance είναι μια δυναμική και πολυδιάστατη διαδικασία που συνδυάζει χορογραφία, ενέργεια, εκφραστικότητα και σωστό συγχρονισμό. Όπως μου είπε ένα μέλος της ομάδας, το performance δεν περιορίζεται μόνο στη σωστή εκτέλεση των κινήσεων, αλλά απαιτεί και την αλληλεπίδραση με το κοινό μέσω της ενέργειας που εκλύεται από την ομάδα στη σκηνή. Εξίσου σημαντική για ένα άλλο μέλος της ομάδας είναι και η προσωπική ικανοποίηση που προκύπτει από τη χαρά του να εκτελείς τη χορογραφία, όπως το ίδιο το μέλος σημείωσε: «η διαδικασία και η διασκέδαση είναι εξίσου σημαντικά με το τελικό αποτέλεσμα.». Παράλληλα, για κάποια άλλα μέλη, η ανταγωνιστικότητα και η επιθυμία για βελτίωση αναδεικνύονται όταν ένα άλλο μέλος τονίζει την ανάγκη για το άριστο αποτέλεσμα, βλέποντας το performance και ως ευκαιρία για προσωπική εξέλιξη. Για την ομάδα Bubblegun, λοιπόν, το performance στην k-pop είναι μια σύνθεση κοινωνικών, καλλιτεχνικών και συναισθηματικών στοιχείων, όπου η διασκέδαση, η ανταγωνιστικότητα και ο συγχρονισμός

συνδυάζονται για να δημιουργήσουν μια δυναμική, εντυπωσιακή παράσταση και αλληλεπίδραση με το κοινό.

## **Xblackx**

«Το performance για εμάς είναι να μεταφέρεις στο κοινό σου - όποιο και να είναι αυτό - την σωστή ενέργεια ανάλογα με το τραγούδι που έχει επιλεγεί, και να το ψυχαγωγείς αφήνοντάς του τη καλύτερη πιθανή εντύπωση. Να παρουσιάσεις τις χορευτικές σου ικανότητες ξεχωριστά αλλά κυρίως ως ομάδα, και να τις μετατρέπεις σε ενέργεια που απορροφά το κοινό.» (ομαδική συνέντευξη με xBlackx, 10 Ιουνίου 2025)

Οι xBlackx είναι μια ομάδα k-pop dance cover group, η οποία συγκροτήθηκε το 2016. Συμμετέχει ενεργά σε διαγωνισμούς στην Θεσσαλονίκη, όπως το Thessaloniki Dance Festival 2024, όπου κατέκτησαν την πρώτη θέση στην κατηγορία k-pop. Η ομάδα είναι γνωστή για τις δυναμικές της εκτελέσεις και τη συμμετοχή σε events όπως random play dance στη Θεσσαλονίκη. Επίσης, μέσα σε άλλες ομάδες, διοργανώνει events, ενισχύοντας τη σύνδεση της τοπικής κοινότητας με την k-pop κουλτούρα. Τα μέλη της ομάδας xBlackx, στην γραπτή τους συνέντευξη, μου εξήγησαν γιατί βλέπουν το performance ως μια δυναμική σύνθεση, στην οποία η ενέργεια που μεταδίδεται μέσω του χορού είναι κεντρική. Εστιάζουν στην ανάγκη για συγχρονισμό, καθώς πρέπει να αποδώσουν το ίδιο επίπεδο ενέργειας σε όλη την ομάδα και να το «μεταφέρουν» στο κοινό, δημιουργώντας έτσι μια ελκυστική και ψυχαγωγική εμπειρία. Γι' αυτούς, ο συγχρονισμός είναι ουσιαστικός για την επιτυχία του performance, απαιτώντας άψογη συνεργασία και ακρίβεια στις κινήσεις. Παράλληλα, αναγνωρίζουν τη σημασία της προετοιμασίας και της σκληρής δουλειάς που απαιτούνται για να επιτευχθεί αυτή η ακρίβεια. Η ομαδικότητα και η συνεργασία, σύμφωνα με τα μέλη της xBlackx, καθορίζουν την επιτυχία του performance, ενισχύοντας τη συνολική αίσθηση του θεάματος. Επίσης, η διάσταση του κοινού είναι ζωτικής σημασίας γι' αυτούς, καθώς η αντίδρασή του επηρεάζει άμεσα το πώς εκτελούν την χορογραφία. Η αίσθηση ότι προσφέρουν κάτι που θα μείνει στο κοινό τους δίνει την ώθηση να εκτελούν με πάθος και να ενσωματώνουν την προσωπική τους έκφραση σε αυτή την αλληλεπίδραση.

## 5.4 Τι σημαίνει k-pop performance για τους φαν;

Λουκία: Μα είναι κάτι το οποίο δεν το συναντάς αλλού αρχικά, γιατί δεν υπάρχει στην ποπ ή στους καλλιτέχνες οι οποίοι, και στα γκρουπ πες, που είναι πολλά άτομα και δεν είναι μόνο ένας, οπότε αυτοί έχουνε τόσο δύσκολες χορογραφίες, τόσο έντονη σκηνική παρουσία, τόσες πολλές εκφράσεις στο πρόσωπο, εναλλαγές. Είναι κάτι...είναι κάτι το οποίο το βλέπεις μόνο στην κ-ποπ αυτό σαν industry. (συνέντευξη, 29 Οκτωβρίου 2024)

Η Λουκία αναφέρεται στην σκηνική παρουσία και το πώς η k-pop ξεχωρίζει για την έντονη και συγχρονισμένη εκτέλεση των χορογραφιών. Εκτιμά ότι η k-pop απαιτεί από τους καλλιτέχνες να διαχειριστούν πολλές εκφράσεις και εναλλαγές κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης. Αναγνωρίζει ότι οι χορογραφίες στην k-pop είναι ιδιαίτερα δύσκολες, απαιτώντας πολλή προετοιμασία και αφοσίωση. Για αυτήν, το performance στην k-pop είναι κάτι που δεν συναντάς σε άλλα είδη μουσικής, ειδικά με το μέγεθος των ομάδων και το επίπεδο της ενέργειας που αποπνέει η σκηνική παρουσία.

Performance είναι τα πάντα στο χορό. Δηλαδή από τις κινήσεις που θα κάνεις μέχρι τις εκφράσεις, τα ρούχα και τον χαρακτήρα που βγάζεις όταν χορεύεις. Μια διαφορά που έχει η k-pop με άλλα είδη χορού είναι ότι κάνεις και lip-sync τα lyrics. (Εύη, συνέντευξη, 30 Ιουνίου 2025)

Η Εύη περιγράφει το performance ως τη σύνθεση πολλών στοιχείων: χορογραφία, εκφράσεις, ρούχα και το χαρακτήρα που εκφράζεται μέσω των κινήσεων. Η εκτέλεση του χορού στην k-pop, όπως αναφέρει, δεν είναι απλώς η εκτέλεση της κίνησης, αλλά η συνδυασμένη παρουσίαση των άλλων στοιχείων, όπως το lip-sync των στίχων. Εξάλλου, η σημαντική διαφορά της k-pop από άλλες μορφές χορού είναι ακριβώς το ότι οι καλλιτέχνες πρέπει να κάνουν lip-sync, κάτι που προσθέτει μία επιπλέον διάσταση στο performance.

Κώννα: [...]Επειδή η μαμά μου έκανε ένα project με τους κινέζους μαθητές, έχει κάνει κάτι ελληνοκινεζικό λεξικό και κάτι άλλα περίεργα, είχε κάνει και για το αρχαίο κινέζικο θέατρο. Επειδή γενικά όλα τα ασιατικά φύλα προέρχονται από το κινέζικο, οι κινέζοι είναι αυτοί που έχουν δώσει και τη γλώσσα και στους Ιάπωνες και στους Κορεάτες, και από κει προέρχονται δηλαδή. Το κινέζικο αρχαίο θέατρο έλεγε ότι έπρεπε να έχεις όλο το πακέτο. Πρέπει να τραγουδάς, να είσαι ωραίος, να χορεύεις, να παίζεις καλά. Κι αυτό φαίνεται πάρα πολύ κι από το ότι ας πούμε οι ηθοποιοί και οι τραγουδιστές τραγουδάνε και χορεύουν και παίζουν σε ταινίες. Έχουν όλο το πακέτο! Οπότε αυτό είναι βαθιά μέσα στο DNA τους. Έπρεπε να ξέρουν πολεμικές τέχνες. Το γεγονός ότι ξέρουν πολεμικές τέχνες είναι πάρα πολύ σημαντικό στην κίνηση. Τους βοηθάει πάρα πολύ, έχουν άλλο σωματότυπο, άλλο καλούπι, άλλον τρόπο κίνησης[...] (συνέντευξη, 12 Απριλίου 2025)

Η Κώννα αναφερόμενη στο έργο της μητέρας της με Κινέζους μαθητές, συνδέει την k-pop με ένα ευρύτερο ασιατικό πολιτισμικό υπόβαθρο. Η ίδια φαίνεται να έχει επεκταθεί και σε άλλους πολιτισμούς που ξεπερνούν τον κορεατικό και αγγίζουν αυτό που αντιλαμβάνεται ως μια ιστορική συνέχεια του ασιατικού θεάτρου και της επιτέλεσης. Όπως αφηγείται, «το κινέζικο αρχαίο θέατρο έλεγε ότι έπρεπε να έχεις όλο το πακέτο» -τραγούδι, χορός, υποκριτική, εμφάνιση. Αυτό το «πακέτο», το αναγνωρίζει και στους σημερινούς Κορεάτες performers, εντοπίζοντας μια πολιτισμική γραμμή συνέχειας. Η ίδια συνεχίζει:

Το performance των k-pop συγκροτημάτων...αποτελεί βασικό λόγο στο όχι μόνο να ακούσεις αλλά και να παρακολουθήσεις το θέαμα. Γιατί είναι θέαμα! Γιατί αυτοί στην ουσία βασίζονται ακριβώς σ' αυτό το πράγμα. Ότι τα κάνουμε όλα.

Η Κώννα τονίζει τη σημασία του χορού στην k-pop, βλέποντάς τον ως έναν τρόπο να φέρει κοντά τους φαν και τα μέλη της ομάδας. Εξήγησε πως η χορογραφία είναι το σημείο σύνδεσης, επισημαίνοντας ότι το performance στην k-pop δεν είναι μόνο για να ακούσεις τη μουσική αλλά και για να το δεις ως θέαμα. Σύμφωνα με την Κώννα, το θέαμα που δημιουργείται από τις

χορογραφίες και τη συγχρονισμένη εκτέλεση ενώνει τα μέλη του fandom και κάνει την k-pop μοναδική στον τρόπο που εκτελεί τα performances.

Κατερίνα: Το performance στο χώρο της k-pop είναι από τα πιο σημαντικά στοιχεία που τη διαχωρίζουν και από όλα τα άλλα είδη μουσικής στον κόσμο. Οι χορογραφίες των k-pop group είναι δυναμικές, περίπλοκες και ο συγχρονισμός βασικό στοιχείο τους με στόχο να προσελκύουν το κοινό τους και να αναδεικνύουν τις ικανότητές τους. Εκτός από τον χορό τα idols πρέπει να τραγουδούν ζωντανά και να εκτελούν ταυτόχρονα πολύ απαιτητικές χορογραφίες, διατηρώντας παράλληλα επαφή με το κοινό. Μέρος του performance είναι επίσης και οι εκφράσεις του προσώπου on stage αλλά και οι στιλιστικές επιλογές που συνδέονται με το concept του κάθε γκρουπ. (συνέντευξη, 24 Μαρτίου 2025)

Η Κατερίνα μου έδωσε έναν ορισμό για την k-pop performance μέσα από τα μάτια της φαν. Εξηγεί ότι αυτό που ξεχωρίζει το performance στην k-pop είναι η έντονη χορογραφία και ο συγχρονισμός. Όπως σημειώνει, το συγχρονισμένο χορευτικό είναι απαραίτητο για να αναδειχθούν οι ικανότητες των καλλιτεχνών και να προσελκύσουν το κοινό. Η k-pop απαιτεί όχι μόνο εξαιρετική χορογραφία, αλλά και την ικανότητα των idols να εκτελούν ζωντανά τα τραγούδια τους, ενώ ταυτόχρονα πραγματοποιούν πολύ απαιτητικές χορευτικές κινήσεις. Επίσης, αναφέρεται στην εκφραστικότητα του προσώπου και τα στιλιστικά στοιχεία που συνδέονται με το concept του κάθε γκρουπ, υπογραμμίζοντας τη σημασία του να δημιουργηθεί μια πλήρης οπτική και συναισθηματική εμπειρία για το κοινό. Αυτές οι παρατηρήσεις προκύπτουν από τις συζητήσεις μου με την Τζο (Nemesis), την Βασιλική (Serein), την Κατερίνα και την Λουκία, καθώς και από την προσωπική μου παρατήρηση.

Όλες οι συνομιλήτριες της έρευνάς μου αναφέρθηκαν στη σημασία της χορογραφίας και του συγχρονισμού ως θεμέλια του performance στην k-pop. Η χορογραφία στην k-pop είναι πολύπλοκη, απαιτεί έντονη σκηνική παρουσία και συνδυάζεται με την εκφραστικότητα και τη θεατρικότητα. Κάθε μέλος των ομάδων, όπως και κάθε φαν επισημαίνει πως το performance στην k-pop ενσωματώνει πολλά στοιχεία - από τη χορογραφία και τον συγχρονισμό μέχρι τη μουσική και τα ρούχα. Οι εκφράσεις του προσώπου, οι στιλιστικές επιλογές και η έμφαση στο θέαμα

καθιστούν το performance έναν πολύπλευρο εκφραστικό μηχανισμό. Το αποτέλεσμα είναι όχι μόνο να ακούσει το κοινό τη μουσική, αλλά και να ζήσει μια οπτικοακουστική και συναισθηματική εμπειρία.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6

### Η προσωπική μου διαδρομή στην K-pop

Θυμάμαι εκείνο το ανοιξιάτικο απόγευμα του 2019, στο φοιτητικό μου σπίτι στη Θεσσαλονίκη, όταν η αδερφή μου με επισκέφθηκε και, χωρίς ιδιαίτερη προειδοποίηση, μου είπε ότι ήθελε να μου βάλει να δω «κάτι διαφορετικό» από ό,τι άκουγα μέχρι τότε. Μου έβαλε τραγούδια από BTS και Monsta X, δυο πολύ δημοφιλή συγκροτήματα της k-pop. Τα άκουσα και, αν και παραδέχομαι ότι η μουσική τους ήταν αρκετά εντυπωσιακή, δεν με τράβηξε ιδιαίτερα. Ήταν απλώς μουσική που άκουγα χωρίς να την επεξεργάζομαι πραγματικά. Την πρώτη φορά που άκουσα k-pop δεν υπήρχε κάποιο στοιχείο που να με έκανε να νιώσω ότι αυτή η μουσική μπορεί να παίζει σημαντικό ρόλο στη ζωή μου.

Στην αρχή, δεν μπορούσα να καταλάβω τι έβρισκαν οι άλλοι τόσο ελκυστικό σ' αυτή τη μουσική. Μου φαινόταν ξένη και κάπως εκτός τόπου. Ήταν η εποχή που άκουγα κυρίως αμερικανική pop και rnb, και η k-pop φαινόταν πολύ διαφορετική - ίσως και κάπως «υπερβολική» με τις πολύχρωμες χορογραφίες και τα επιβλητικά οπτικά εφέ/εικόνες. Αν και τα τραγούδια ήταν πιασάρικα και είχαν έναν ενδιαφέροντα ρυθμό, για μένα ήταν δύσκολο να ταυτιστώ με αυτή τη «διαφορετική μουσική» που άκουγα. Δεν μπορούσα να φανταστώ όμως ότι θα γινόταν κάποτε μέρος της καθημερινότητάς μου. Αυτή η πρώτη επαφή με την k-pop, αν και άφησε μια μικρή εντύπωση, δεν προμήνυε τη συνέχεια. Δεν ήξερα ότι αυτή η μουσική, με την ενέργεια και την εκφραστικότητά της, θα με «τραβούσε» τόσο πολύ αργότερα. Δεν υπήρχε κανένας λόγος τότε για να πιστέψω ότι αυτή η μουσική θα γινόταν κομμάτι της προσωπικότητάς μου, ούτε ότι θα γινόταν κάτι που θα με ενέπνεε και θα με στήριζε σε δύσκολες στιγμές της ζωής μου.

Η πραγματική αλλαγή ήρθε μήνες αργότερα, κατά τη διάρκεια της καραντίνας του 2020. Βρισκόμουν πίσω στο χωριό μου, απομονωμένη. Η μοναξιά με βάραινε και μια αίσθηση αποστασιοποίησης με κυριεύε, σαν να έχω χάσει κάτι από τον εαυτό μου. Εκείνη η περίοδος ήταν δύσκολη - ένιωθα χαμένη, σαν να μην υπήρχε κάτι να με κρατήσει συνδεδεμένη με τον κόσμο γύρω μου. Αμφισβητούσα τα πάντα: μήπως δεν υπήρχε αληθινή αγάπη έξω από την οικογένεια; Μήπως η ζωή ήταν απλώς μια αδιάφορη καθημερινότητα χωρίς ιδιαίτερο νόημα;

Η αδερφή μου κι εγώ αρχίσαμε να ερχόμαστε πιο κοντά. Μόλις αρχίσαμε να παρακολουθούμε μαζί διάφορα κορεάτικα tv shows και fanmade βίντεο από τα αγαπημένα μας k-pop groups, αρχίζοντας πάλι να βάζουμε μουσική στα ηχεία. Αυτή τη φορά, αυτό που πραγματικά ξεχώρισα ήταν το τραγούδι *Answer* των ATEEZ<sup>50</sup>. Αν και αρχικά δεν καταλάβαινα τι ήταν, κάτι με τράβηξε - άρχισα να το σιγοτραγουδάω χωρίς να το συνειδητοποιήσω. Η μελωδία, οι ρυθμοί και η ένταση της μουσικής τους είχαν κάτι απροσδιόριστο, μαγνητικό. Η δυναμική και η ενέργεια που έβγαζαν με μαγνήτισαν και με έκαναν να νιώσω ότι κάτι καινούργιο και συναρπαστικό είχε μπει στη ζωή μου. Δεν μπορούσα να καταλάβω ακριβώς γιατί, αλλά ήταν σαν να μιλούσε απευθείας στην ψυχή μου. Κάτι μέσα μου άλλαξε εκείνη τη στιγμή - ήταν το πρώτο βήμα σε ένα ταξίδι που δεν ήξερα ότι θα άλλαζε ολόκληρη τη ζωή μου.

Όταν είδα το μουσικό βίντεο κλιπ του *Answer*, συνειδητοποίησα ότι η k-pop δεν ήταν απλώς μουσική - ήταν ολόκληρος κόσμος, γεμάτος χρώματα, εκφράσεις, χορογραφίες, αισθητική και συναισθήματα. Αυτή η μουσική είχε μια ενέργεια, μια ένταση που δεν είχα ξαναδεί σε άλλες σκηνές. Η σκηνική παρουσία των ATEEZ, η αφοσίωσή τους και η δυναμική τους με συγκλόνισαν<sup>51</sup>. Ενώ παρακολουθούσα το video, αισθανόμουν σαν να εισέρχομαι σε έναν κόσμο γεμάτο δημιουργικότητα και συναισθηματική έκφραση. Ήταν κάτι που δεν είχα ξαναδεί αλλά το είχα ανάγκη.

Young and free, we're jeering at the world  
We'll reveal our existence from the darkness  
Where there is no answer

The burning sun  
And the crashing waves  
It's no big deal for us

Come in closer, we don't care

---

<sup>50</sup> ATEEZ (에이티즈). 2020. "*Answer* Official Music Video." YouTube video, 3:40. Δημοσιεύτηκε 6 Ιανουαρίου 2020. <https://youtu.be/yW7wZX3DUaY>

<sup>51</sup> Mnet KPOP. 2020. "[2020 MAMA] ATEEZ\_Dona Eis Requiem (INCEPTION + Answer) | Mnet 201206 방송." YouTube video, 6 Δεκεμβρίου 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=tQJIszK1EOo>

No more fear anymore  
No one can touch us  
Like exploding fireworks  
(“ATEEZ -Answer | K-POP Color Coded Lyrics” 2020)

Οι στίχοι αυτοί με επηρέασαν βαθιά καθώς τους είδα σαν μια πρόσκληση να αποδεχτώ την αληθινή μου ύπαρξη. Με βοήθησαν να βγω από το σκοτάδι της αβεβαιότητας και του φόβου και να αποκαλύψω τον εαυτό μου με θάρρος και αυτοπεποίθηση, έτοιμη να αμφισβητήσω τον κόσμο και τις προσδοκίες που με περιορίζουν. Ήταν σαν να μου έλεγαν: «Ακόμα κι αν δεν υπάρχουν απαντήσεις, εσύ μπορείς να βρεις τη δική σου αλήθεια».

Η μουσική αυτή για μένα έγινε κάτι πολύ παραπάνω από έναν απλό ήχο που γεμίζει τον χρόνο μου. Ήταν το μέσο με το οποίο μπορούσα να εκφράσω συναισθήματα και σκέψεις που δεν είχα καταφέρει να εκφράσω με άλλους τρόπους. Το τραγούδι *Inception* των ATEEZ ήταν καθοριστικό για μένα<sup>52</sup>. Όταν το άκουγα και χόρευα ατελείωτες ώρες την χορογραφία του στην αυλή του σπιτιού μου, ήταν σαν να ανακάλυπτα έναν καινούριο τρόπο να εξωτερικεύσω τη θλίψη και την απογοήτευση που με είχαν κυριεύσει. Το τραγούδι αυτό, με τους έντονους ρυθμούς και το συναίσθημα που εξέπεμπε, έγινε το καταφύγιό μου, μια μορφή ψυχοθεραπείας.

Ήταν η περίοδος που έχασα τη γιαγιά μου, το καλοκαίρι του 2021, καθώς ένιωθα εγκλωβισμένη σε ένα συναισθηματικό κενό. Η θλίψη με είχε καταβάλλει, και το αίσθημα της απομόνωσης με έκανε να αμφισβητώ τη δυνατότητα για πραγματική συναισθηματική σύνδεση. Επιπλέον, εκείνη την περίοδο βρισκόμουν και σε απομάκρυνση από την οικογένειά μου λόγω μιας τοξικής σχέσης που είχε δημιουργήσει ένταση και απόσταση. Ήταν δύσκολο να επανασυνδεθώ με τους δικούς μου ανθρώπους, αφού είχα απομακρυνθεί από αυτούς εξαιτίας της αρνητικής επιρροής που είχε η σχέση μου. Όμως, μέσα από το *Inception*, ένιωσα ότι δεν ήμουν μόνη.

If I have dreamed in a dream  
I'm lost looking for you  
You are the dream I live in  
the dream I can never awake from

---

<sup>52</sup> ATEEZ (에이티즈). 2020. “INCEPTION Official Music Video.” YouTube video, δημοσιεύτηκε 5 Μαΐου 2018. <https://youtu.be/2NArH91kHoQ>

Every day & night I'm gon' chase you

(“ATEEZ -INCEPTION | K-POP Color Coded Lyrics” 2020)

Αυτοί οι στίχοι αντικατοπτρίζουν την εσωτερική αναζήτηση για τον εαυτό μου, καθώς προσπαθούσα να βρω τον δρόμο μου μέσα από τη συναισθηματική σύγχυση και το κενό που ένιωθα. Όπως οι στίχοι μιλούν για το όνειρο που δεν μπορείς να ξυπνήσεις από αυτό, έτσι και εγώ ένιωθα ότι αναζητούσα κάτι που με οδηγούσε προς την προσωπική μου αναγέννηση, μέσα από τη μουσική και τον χορό.

Η χορογραφία του τραγουδιού, με την ένταση και την ενέργεια της, λειτούργησε ως μια μορφή συναισθηματικής επεξεργασίας για μένα. Καθώς χόρευα στο σπίτι, ένιωθα ότι το *Inception* μετατράπηκε σε μια μορφή αυτοέκφρασης, όπου ο χορός δεν ήταν απλά κίνηση, αλλά και ένας τρόπος να απελευθερώσω την ένταση και τον πόνο που αισθανόμουν. Κάθε κίνηση μου έδινε τη δυνατότητα να εκφράσω τα συναισθήματα που δεν μπορούσα να πω με λόγια, βοηθώντας με να επεξεργαστώ την εσωτερική μου σύγκρουση. Με την επανασύνδεση μου με την οικογένειά μου και την ανάρρωσή μου από την τοξική σχέση, η μουσική και ο χορός έγιναν για μένα όχι μόνο ένας τρόπος έκφρασης, αλλά και μια μορφή επικοινωνίας με τον ίδιο μου τον εαυτό. Αυτή η διαδικασία αυτοκατανόησης, όπως αναφέρει και η DeNora (2000), αποτέλεσε έναν τρόπο να κατανοήσω τις εσωτερικές μου συγκρούσεις και να τις αναγνωρίσω, μετατρέποντας τον πόνο σε δύναμη μέσω του χορού και της μουσικής.

Καθώς η k-pop και οι ATEEZ γίνονταν όλο και πιο σημαντικοί στη ζωή μου, η ανάγκη μου να συνδεθώ με άλλους φαν και να μοιραστώ αυτήν την εμπειρία μεγάλωνε μέρα με την μέρα. Δεν περιορίστηκα πια στο να ακούω απλώς τη μουσική τους - ήθελα να βρω ανθρώπους που μοιράζονταν το ίδιο πάθος για το συγκρότημα και για αυτήν την κουλτούρα που με είχε κυριεύσει. Η πρώτη μου κίνηση ήταν να δημιουργήσω το δικό μου φαν account στο Twitter, τον Μάιο του 2021, όπου μπορούσα να εκφράζομαι, να παρακολουθώ νέα και να συμμετέχω σε συζητήσεις γύρω από τους ATEEZ. Το επόμενο βήμα, όμως, ήταν να κάνω κάτι πιο προσωπικό και πιο άμεσο: να δημιουργήσω, τον Δεκέμβριο του 2021, μια διαδικτυακή ομάδα στο Instagram, η οποία πήρε τη μορφή μιας ομαδικής συνομιλίας αποτελούμενης από φαν των ATEEZ - και γενικότερα της k-pop - στην Ελλάδα, τους οποίους είχα γνωρίσει μέσω του διαδικτύου. Εκεί δημιουργήσαμε έναν κοινό χώρο για να μοιραζόμαστε νέα για το συγκρότημα, να συζητάμε τα αγαπημένα μας

τραγουδία, να ανταλλάσσουμε fanmade βίντεο και εμπειρίες γύρω από τη μουσική τους. Δεν ήταν απλώς μια ομάδα, αλλά ένα δίκτυο ανθρώπων που ένιωθαν ότι ανήκουν κάπου, συνδεδεμένοι μέσα από μια κοινή αγάπη και πρακτική.

Αυτή η διαδικτυακή κοινότητα με βοήθησε να δημιουργήσω νέες φιλίες με άτομα που κατανοούσαν τη συναισθηματική δύναμη της συγκεκριμένης μουσικής, και μέσα από αυτήν βρήκα έναν ασφαλή χώρο έκφρασης και προσωπικής σύνδεσης. Οι συζητήσεις μας δεν περιορίζονταν σε απλά φαν θέματα - ήταν συναντήσεις ανθρώπων που ήξεραν πώς είναι να νιώθεις βαθιά κάτι μέσα από ένα τραγούδι, μια χορογραφία, μια σκηνική στιγμή. Μέσα εκεί, μπορούσα να είμαι ο εαυτός μου, χωρίς φόβο ή ντροπή, γνωρίζοντας ότι όλοι μοιραζόμασταν κάτι βαθύτερο από τη μουσική. Στην πραγματικότητα, η συμμετοχή μου στην κοινότητα αυτή μου έδειξε πόσο σημαντική είναι η αίσθηση του ανήκειν, με την έννοια της φαντασιακής κοινότητας (Anderson, 2016), όπου, παρά την απόσταση και τη γεωγραφική απομόνωση, δημιουργείται μια κοινή ταυτότητα και σύνδεση μέσω της μουσικής, των στίχων, της χορογραφίας και των αλληλεπιδράσεων με άλλους φαν. Η μουσική τους δεν ήταν πια κάτι που απολάμβανα μόνη μου - μέσα από τις συζητήσεις και τις αλληλεπιδράσεις με άλλους φαν, η μουσική μετατράπηκε σε έναν κοινό τόπο επικοινωνίας, μια γλώσσα που μοιραζόμασταν και που μας ένωνε.

Η επόμενη σημαντική φάση στη σχέση μου με την k-pop ήταν η συμμετοχή μου σε δραστηριότητες που ξεπερνούσαν την απλή μουσική ακρόαση ή τις διαδικτυακές συζητήσεις. Η μουσική των ATEEZ και η αίσθηση της κοινότητας με ενέπνευσαν να εκφραστώ με έναν εντελώς νέο τρόπο: μέσω του χορού. Από πάντα αγαπούσα τον χορό - είχα ασχοληθεί με το μπαλέτο, το hip-hop, το μοντέρνο, τη jazz και τους παραδοσιακούς ελληνικούς χορούς - και η k-pop μου έδωσε την ώθηση να επιστρέψω σε αυτή την αγάπη πιο δυναμικά. Ξεκίνησα μόνη μου. Παρακολουθούσα ασταμάτητα βίντεο στο YouTube, μάθαινα χορογραφίες από ATEEZ και άλλα κορεάτικα γκρουπ, και χόρευα για ώρες - καλοκαίρι στην αυλή, χειμώνα στο δωμάτιό μου, φορώντας ακουστικά και αφήνοντας το σώμα μου να εκφράσει όσα δεν μπορούσαν να ειπωθούν με λέξεις.

Δεν είναι τυχαίο, λοιπόν, ότι η συμμετοχή μου στο dance cover του τραγουδιού *Halazia*<sup>53</sup>, τον Απρίλιο του 2023, με την ομάδα xBlackx υπήρξε σημαντικό σημείο της ζωής μου. Δεν ήταν απλώς η πρώτη φορά που δούλεψα σε ομάδα ή που χόρευα δημοσίως ATEEZ - ήταν η πρώτη φορά που ένιωσα ότι «μεταφράζω» όλο το συναισθηματικό μου φορτίο σε performance. Κατά τη

---

<sup>53</sup> XBLACKX. "ATEEZ (애틀리) - HALAZIA | dance cover (댄스 커버) by XBLACKX." YouTube video. <https://www.youtube.com/watch?v=UrS4ogVLwDI>

διάρκεια των γυρισμάτων, κάθε κίνηση, κάθε έκφραση του προσώπου μου ήταν φορτισμένη με κάτι που είχα ήδη ζήσει μέσα από τη μουσική. Σε αυτό το πλαίσιο, ο χορός δεν είναι απλώς αναπαράσταση συναισθημάτων· είναι, όπως γράφει το Judith Butler (1997), μια επιτελεστική πρακτική μέσα από την οποία το υποκείμενο συγκροτείται και εκφράζεται. Οι κινήσεις, οι παύσεις, οι εκρήξεις της χορογραφίας έγιναν κομμάτι της ταυτότητάς μου - όχι γιατί τις αντέγραψα, αλλά γιατί τις επανέλαβα μέχρι που έγιναν δικές μου.

Αμέσως μετά από αυτή τη συμμετοχή μου, η δημιουργία της δικής μας ομάδας, των Nemesis στις 23 Μαΐου του 2023, ήρθε σχεδόν φυσικά. Ήμασταν έξι άτομα στην αρχή, με ενθουσιασμό, όρεξη και κοινή αγάπη για την k-pop. Ξεκινήσαμε να ανεβάζουμε dance covers στο YouTube και το Instagram, με δική μας δουλειά - από την επιλογή τραγουδιού, μέχρι το styling και το γύρισμα<sup>54</sup>. Κάθε cover ήταν κάτι περισσότερο από μια απλή αναπαραγωγή: ήταν προσωπική έκφραση, μια μορφή τέχνης που συνδύαζε την αγάπη μας για τη μουσική, τον χορό και την performance. Η συμμετοχή μας στο Thessaloniki Dance Festival ήταν η κορύφωση αυτής της εμπειρίας: σκηνή, φώτα, ρούχα, συγχρονισμός - όλα φτιαγμένα από εμάς. Ήταν μια μορφή πολιτισμικής επιτέλεσης, με την έννοια που αποδίδει ο Richard Schechner (2003), ο οποίος περιγράφει την performance ως twice-behaved behavior, δηλαδή ως πράξη επανεπιτέλεσης κοινωνικά φορτισμένων μορφών συμπεριφοράς. Μέσα από αυτή την πρακτική, δεν παρουσιάζομασταν απλώς ως φαν, αλλά αναδεικνυόμασταν ως ενεργά υποκείμενα δημιουργίας και πολιτισμικής συμμετοχής, διεκδικώντας τη δική μας θέση σε ένα τοπικό, αλλά και παγκόσμιο πολιτισμικό τοπίο. Το γεγονός ότι βγήκαμε τέταρτες μας γέμισε περηφάνια. Αλλά πέρα από τη διάκριση, αυτό που μένει είναι η εμπειρία του να είσαι μέρος μιας κοινότητας μέσω της τέχνης. Ο χορός δεν ήταν πια χόμπι. Ήταν μια ενσώματη μετάφραση του παγκόσμιου σε κάτι δικό μας - προσωπικό, συναισθηματικό, τοπικό.

Με τον καιρό, η k-pop δεν ήταν πια απλώς μια μουσική που άκουγα ή ένα χόμπι που μοιραζόμουν με φίλους. Ενσωματώθηκε σχεδόν αθόρυβα στην καθημερινότητά μου, διεισδύοντας σε μικρές αλλά ουσιαστικές λεπτομέρειες της ζωής μου. Ξεκίνησε δειλά - ως ένας κόσμος που παρατηρούσα απ' έξω, γεμάτος εντυπωσιακές σκηηνικές παρουσίες, χορογραφίες, φανς με πάθος. Σιγά σιγά όμως, χωρίς να το καταλάβω, άρχισε να γίνεται τρόπος σκέψης, τρόπος έκφρασης, τρόπος ζωής.

---

<sup>54</sup> Nemesis.official. “[K-POP IN PUBLIC GREECE] LE SSERAFIM (르세라핌) ‘UNFORGIVEN’ Dance Cover.” YouTube video, δημοσιεύτηκε 14 Ιουνίου 2023. <https://youtu.be/B5I4WWm3y0g>

Η αισθητική της k-pop επηρέασε τον τρόπο που ντύνομαι. Άρχισα να επιλέγω λίγο πιο εκφραστικά ρούχα, εμπνευσμένα από τις εμφανίσεις των idols: φαρδιά παντελόνια, αξεσουάρ, έντονα χρώματα στα μαλλιά ή λεπτομέρειες που παρέπεμπαν σε concept από k-pop video clips. Όχι για να αντιγράψω, αλλά για να δείξω κάτι δικό μου, που όμως εμπνέεται βαθιά από αυτή την κουλτούρα. Κάποια στιγμή, χωρίς να το συνειδητοποιήσω, η k-pop είχε αρχίσει να φαίνεται πάνω μου - όχι μόνο στο στυλ, αλλά και στον τρόπο που φερόμουν. Αυτό που βίωνα δεν ήταν απλώς μια μορφή πολιτισμικής κατανάλωσης, αλλά μια διαδικασία διαπολιτισμικού fandom [transcultural fandom], όπως περιγράφεται από τις Chin και Morimoto (2013), όπου η επαφή με έναν «άλλο» πολιτισμό μετατρέπεται σε συναισθηματική και καθημερινή πρακτική. Η αισθητική της k-pop δεν ήταν κάτι εξωτερικό· είχε ενσωματωθεί στον τρόπο που ένιωθα, φερόμουν και παρουσιάζόμουν.

Η γλώσσα ήταν μια άλλη πύλη. Θυμάμαι χαρακτηριστικά μια στιγμή στο σπίτι στη Θεσσαλονίκη, όταν είχε έρθει η μητέρα μου να με επισκεφτεί. Καθόμασταν μαζί στο σαλόνι βλέποντας τηλεόραση, και χωρίς να το σκεφτώ, τη φώναξα **엄마** - eomma, «μαμά» στα κορεάτικα. Εκείνη μου απάντησε, σαν να ήταν το πιο φυσικό πράγμα στον κόσμο. Ήταν μια μικρή στιγμή, αλλά για μένα αποκαλυπτική: η κορεατική γλώσσα, ορισμένες εκφράσεις και τρόποι σκέψης και συμπεριφοράς είχαν ενσωματωθεί στην καθημερινότητά μου τόσο αβίαστα, ώστε να τα βιώνω ως κάτι οικείο, που σταδιακά άρχιζε να λειτουργεί σαν δεύτερη φύση. Και δεν ήταν μόνο η γλώσσα. Ήταν η αντίληψη του σεβασμού και της ευγένειας που κουβαλά η κορεατική κουλτούρα - το σκύψιμο όταν λέω «ευχαριστώ», ο τρόπος που απευθύνομαι στους άλλους με σεβασμό, ο τρόπος που χειρίζομαι τη σιωπή. Δεν το είχα προσχεδιάσει· απλώς το ακολούθησα, γιατί μου φάνηκε φυσικό. Γιατί μου φάνηκε όμορφο. Αυτή η ενσωμάτωση του πολιτισμικού άλλου στον εαυτό δεν είναι αντιγραφή.

Η k-pop δεν έμεινε μόνο σε μένα. Έγινε γέφυρα και με την οικογένειά μου. Η «μύηση», όπως μου αρέσει να λέω, της μητέρας μου στα k-dramas είναι μια από τις πιο αγαπημένες μου αναμνήσεις. Ξεκινήσαμε να βλέπουμε μαζί κορεατικές σειρές, και σιγά σιγά εκείνη άρχισε να ενθουσιάζεται. Τώρα πια είναι φαν - αγαπά ιδιαίτερα έναν γνωστό Κορεάτη ηθοποιό (Ji Chang-

wook (지창욱)) και παρακολουθεί φανατικά κάθε νέα σειρά του<sup>55</sup>. Μέσα από αυτή την κοινή θέαση, η k-pop (και ευρύτερα η κορεατική ποπ κουλτούρα) αναδεικνύεται ως διαγενεακή εμπειρία. Στη δική μου περίπτωση, η k-pop δεν συνέδεσε μόνο τα δικά μου κομμάτια, αλλά ένωσε και τη σχέση με τη μητέρα μου - μέσα από κοινή κατανάλωση, κοινή απόλαυση, κοινές λέξεις και βλέμματα στον καναπέ του σαλονιού.

Η επιρροή της k-pop για μένα θα μπορούσε να χαρακτηριστεί μέσα από την έννοια του glocalization (Robertson, 1995· Jin, 2016), δηλαδή της δυναμικής συνύπαρξης παγκόσμιων και τοπικών στοιχείων στον τρόπο που βιώνεται μια κουλτούρα. Η κορεατική κουλτούρα δεν παρέμεινε «εξωτερική» ή «εξωτική»: μετασχηματίστηκε στο εσωτερικό της δικής μου καθημερινότητας. Όπως θα έλεγε και ο Christopher Small (1998), η μουσική δεν είναι μόνο κάτι που ακούμε, αλλά κάτι που κάνουμε - μια κοινωνική πράξη, μέσα από την οποία συνδιαμορφώνουμε σχέσεις και νοήματα. Στην περίπτωση της k-pop, η μουσικοτροπία (musicking), όπως αναπτύχθηκε από τον Small (1998), εκφράζεται όχι μόνο στις συναυλίες και τα fan events, αλλά και στην καθημερινότητα: στις λέξεις, στα ρούχα, στις κινήσεις, στην ίδια την ύπαρξη.

Η στιγμή που κατάλαβα πραγματικά πόσο βαθιά είχε ριζώσει η k-pop στη ζωή μου ήρθε τον Φεβρουάριο του 2025, στο Βερολίνο, στην πρώτη μου συναυλία των ATEEZ. Μέχρι τότε, είχα παρακολουθήσει αμέτρητα live βίντεο, fancams, performances· είχα φανταστεί πώς θα ήταν να τους δω από κοντά. Όμως τίποτα - απολύτως τίποτα - δεν μπορούσε να με προετοιμάσει γι' αυτό που έζησα εκείνη τη βραδιά. Το να βρίσκομαι στον ίδιο χώρο με τους ATEEZ, να τους βλέπω με τα ίδια μου τα μάτια να ανεβαίνουν στη σκηνή, ήταν κάτι συγκλονιστικό. Για λίγα δευτερόλεπτα, έμεινα ακίνητη, παγωμένη - δεν μπορούσα να πιστέψω ότι οι άνθρωποι που με είχαν στηρίξει τόσο, έστω και έμμεσα, χωρίς να το γνωρίζουν, ήταν πραγματικοί. Δεν ήταν πια απλώς εικόνες σε μια οθόνη, αλλά ζωντανοί, παρόντες, με όλο το ταλέντο και τη δύναμη που είχα νιώσει μέσα από τα τραγούδια τους. Η σκηνική τους παρουσία για μένα ήταν πέρα κάθε προσδοκίας. Το πάθος, η ακρίβεια, η ενέργεια, η εκφραστικότητα, το performance - όπως λέμε

---

<sup>55</sup> Ο Ji Chang-wook (지창욱) είναι Νοτιοκορεάτης ηθοποιός, γνωστός κυρίως για τους πρωταγωνιστικούς του ρόλους σε τηλεοπτικές σειρές όπως *Healer* (2014–2015), *The K2* (2016) και *Suspicious Partner* (2017), καθώς και για τη συμμετοχή του σε ιστορικά και σύγχρονα δράματα. Θεωρείται μία από τις αναγνωρίσιμες φιγούρες της κορεατικής τηλεοπτικής βιομηχανίας, με διεθνή απήχηση μέσω των K-dramas. (AsianWiki)

εμείς οι Atiny<sup>56</sup> - όλα έδεναν μεταξύ τους σε μια εμπειρία που δεν ήταν απλώς μουσική, αλλά βίωμα. Ένωθα ότι κάθε κίνηση, κάθε βλέμμα, κάθε λέξη ήταν φτιαγμένα για να φτάσουν σε εμάς, να μας αγγίζουν, να μας ενώσουν.

Και εγώ ήμουν μέσα σε αυτό. Ανάμεσα σε χιλιάδες άλλους φαν, κρατώντας lightsticks στον αέρα, φωνάζοντας fan chants, γελώντας, δακρύζοντας. Ένωθα ότι ανήκω. Όχι απλώς σε ένα κοινό, αλλά σε μια παγκόσμια κοινότητα, ενωμένη από μια κοινή αγάπη. Κοίταξα γύρω μου και έβλεπα ανθρώπους από διαφορετικές χώρες, με διαφορετικές γλώσσες και κουλτούρες, και όλοι είχαμε έρθει για τον ίδιο λόγο: για να ζήσουμε, να νιώσουμε και να εκφραστούμε μέσω της μουσικής των ATEEZ. Αυτή η αίσθηση του «ανήκειν» δεν ήταν μόνο κοινωνική, αλλά και βιοματική, όπως περιγράφει ο Benedict Anderson (2016) μέσα από την έννοια της «φαντασιακής κοινότητας» - μιας κοινότητας που υφάινεται μέσα από κοινά σύμβολα, συναισθήματα και πρακτικές, ακόμα κι όταν τα μέλη της δεν γνωρίζονται μεταξύ τους.

Σε εκείνη τη συναυλία συνειδητοποίησα ότι, για μένα, οι ATEEZ δεν λειτουργούν απλώς ως ένα μουσικό συγκρότημα, αλλά ως σημαντικό πλαίσιο συναισθηματικής στήριξης, έμπνευσης και δύναμης. Η σχέση μου με τη μουσική τους υπήρξε αφορμή και μέσο για να γνωρίσω καλύτερα τον εαυτό μου, να δημιουργήσω φιλίες και να βιώσω το αίσθημα του ανήκειν σε μια κοινότητα, όπου δεν χρειάζεται να εξηγώ ποια είμαι ή γιατί νιώθω έτσι, καθώς η κατανόηση προκύπτει μέσα από κοινές εμπειρίες και συναισθηματικούς κώδικες. Η συναυλία ήταν το αποκορύφωμα μιας πορείας που είχε ξεκινήσει χρόνια πριν, στο δωμάτιό μου, με ακουστικά στα αυτιά, και κατέληγε εκεί: σε μια σκηνή γεμάτη φως, χρώμα, μουσική και ανθρώπους που με έκαναν να νιώσω ότι είμαι αρκετή, είμαι μέρος, είμαι παρούσα. Δεν ήταν μόνο μια συναυλία, αλλά ένα σημείο τομής: ανάμεσα στο προσωπικό και το συλλογικό, το φαντασιακό και το πραγματικό, το παρελθόν και το παρόν. Και γι' αυτόν ακριβώς τον λόγο, θα μείνει ανεξίτηλη.

Η k-pop δεν ήταν απλώς ένα μουσικό είδος. Ήταν ένας τρόπος να ξαναβρώ τον εαυτό μου. Η ένταση και η αίσθηση κοινότητας που έφερε μαζί της με βοήθησαν να ξεπεράσω το σκοτάδι της απομόνωσης και να ανακαλύψω ένα νέο κομμάτι του εαυτού μου. Οι ATEEZ μου έδειξαν πως η αυτοεκτίμηση και η αποδοχή του εαυτού - και των άλλων - αποτελούν βασικά στοιχεία για μια ζωή με ουσία και νόημα. Η k-pop έγινε η πυξίδα μου: με ώθησε να προσπαθώ ξανά, να μαθαίνω

---

<sup>56</sup> Atiny είναι το επίσημο όνομα του fandom των ATEEZ, που προέρχεται από τη σύνθεση των λέξεων ATEEZ και destiny και δηλώνει ότι το μέλλον του συγκροτήματος είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με τους θαυμαστές του (ATINY.net, "About ATEEZ").

από τα λάθη μου, να ανοιχτώ στον κόσμο. Μέσα από αυτήν, γεννήθηκε μέσα μου η ανάγκη να γνωρίσω άλλες κουλτούρες, να επικοινωνώ με ειλικρίνεια, να δω τον κόσμο με πιο ανοιχτό βλέμμα. Δεν ήθελα απλώς να καταναλώνω κουλτούρα - ήθελα να τη βιώσω. Να ταξιδέψω, να γνωρίσω ανθρώπους, να μάθω γλώσσες, να γίνω πολίτης ενός κόσμου που δεν περιορίζεται στα σύνορα της χώρας μου.

Η αποδοχή της διαφορετικότητας δεν ήταν πια θεωρία, αλλά στάση ζωής. Έμαθα να αγαπώ τον εαυτό μου όπως είναι και να μην κρίνω. Να βλέπω τον άλλον με κατανόηση. Και μέσα από όλα αυτά, οι στόχοι μου άλλαξαν: να εξελίσομαι, να δημιουργώ, να συνδέομαι αληθινά. Όταν με ρωτούν τι είναι αυτό που με ενθουσιάζει τόσο στην k-pop, δεν ξέρω από πού να ξεκινήσω. Γιατί δεν είναι μόνο ένα πράγμα. Είναι ένας κόσμος ολόκληρος. Νιώθω, όμως, ότι έχω κάτι πολύτιμο να μοιραστώ - όχι μόνο με τους φίλους μου ή με την οικογένειά μου, αλλά και με τον κόσμο γύρω μου. Η k-pop δεν είναι κάτι που κουβαλώ εξωτερικά· είναι πια κομμάτι του εαυτού μου. Αντανακλάται στο πώς μιλώ, πώς κινούμαι, πώς συνδέομαι με τους ανθρώπους. Δεν την κουβαλώ απλώς. Την ενσωμάτωσα. Και αυτό είναι ίσως από τα πιο όμορφα πράγματα που μου έχουν συμβεί.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7

### Επίλογος

Σε αυτή την διπλωματική, η K-pop κοινότητα της Θεσσαλονίκης προσεγγίζεται μέσα από τη δική μου διττή θέση, τόσο ως φαν όσο και ως ερευνήτριας. Από τη σκοπιά της φαν εμπλοκής, τόσο μέσα από τη δική μου διττή θέση όσο και μέσα από τις αφηγήσεις των συμμετεχόντων, η K-pop βιώνεται ως fandom και ως κοινότητα ένταξης, συναισθηματικής έκφρασης και προσωπικής ενδυνάμωσης, μέσα από την εμπειρία της συμμετοχής σε έναν χώρο που υποδέχεται τα άτομα ανεξαρτήτως φύλου, αισθητικών και πολιτισμικών προτιμήσεων - όπως μουσικά γούστα, τρόπους έκφρασης και σωματικές πρακτικές - καθώς και ανεξαρτήτως προηγούμενης αίσθησης κοινωνικού ή πολιτισμικού μη-ανήκειν, η οποία συχνά σχετίζεται με εμπειρίες περιθωριοποίησης ή απόστασης από κυρίαρχες μορφές νεανικής κουλτούρας (Hills, 2002). Από τη σκοπιά της ερευνητικής θέσης, η K-pop κοινότητα της Θεσσαλονίκης μπορεί να ιδωθεί αφενός ως φαντασιακή κοινότητα (Anderson, 2016), συγκροτημένη μέσα από κοινά νοήματα, αφηγήσεις και συναισθηματικές ταυτίσεις, και αφετέρου ως κοινότητα πρακτικής (Wenger 1998), η οποία ενεργοποιείται και υλοποιείται μέσα από συγκεκριμένες σωματικές, δημιουργικές και συλλογικές δραστηριότητες στον φυσικό και ψηφιακό χώρο.

Στο πλαίσιο της έρευνας αναδείχθηκε ότι η K-pop κοινότητα της Θεσσαλονίκης συγκροτείται μέσα από ποικίλες μορφές συμμετοχής, οι οποίες υπερβαίνουν την απλή κατανάλωση μουσικού περιεχομένου. Ο χορός και το performance λειτουργούν ως κεντρικές πρακτικές, μέσα από τις οποίες τα μέλη καλλιεργούν δεξιότητες, πειθαρχία και συλλογικότητα, ενώ ταυτόχρονα διεκδικούν ορατότητα στον δημόσιο χώρο της πόλης. Παράλληλα, η έρευνα έδειξε ότι η κοινότητα δεν περιορίζεται στον φυσικό χώρο, αλλά συγκροτείται δυναμικά στη διασταύρωση ψηφιακών και δια ζώσης πρακτικών. Τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και το οπτικοακουστικό υλικό δεν λειτουργούν απλώς ως μέσα προβολής, αλλά ως χώροι συνάντησης, αναγνώρισης και συνέχειας της συλλογικής εμπειρίας. Το «online» και το «offline» συνυπάρχουν, δημιουργώντας ένα ενιαίο πεδίο κοινωνικότητας.

Επιπλέον, μέσα από τις αφηγήσεις των συμμετεχόντων και την αυτοεθνογραφική μου εμπλοκή, αναδείχθηκε η σημασία της K-pop ως χώρου ένταξης, έκφρασης και συναισθηματικής υποστήριξης. Για πολλά άτομα, η συμμετοχή στην κοινότητα συνδέεται με την αίσθηση ότι ανήκουν σε έναν χώρο που τα αποδέχεται και τα αναγνωρίζει, συμβάλλοντας σε διαδικασίες

προσωπικής ενδυνάμωσης. Παράλληλα, η έρευνα κατέδειξε ότι η K-pop στη Θεσσαλονίκη δεν αποτελεί απλή αναπαραγωγή ενός παγκόσμιου πολιτισμικού μοντέλου, αλλά συγκροτείται μέσα από τοπικές σχέσεις, πρακτικές και νοήματα. Το παγκόσμιο και το τοπικό δεν βρίσκονται σε αντίθεση, αλλά συνυφαίνονται μέσα από τη συμμετοχή των μελών, στο πλαίσιο ευρύτερων διαδικασιών πολιτισμικής παγκοσμιοποίησης και της παγκοσμιοτοπικοποίηση [glocalization] (Jin, 2016), μέσα από τις οποίες η K-pop αποκτά τοπικό νόημα και μορφή στη Θεσσαλονίκη.

Η παρούσα διπλωματική συμβάλλει στη μελέτη της K-pop ως πολιτισμικού και κοινωνικού φαινομένου, εστιάζοντας σε ένα τοπικό πλαίσιο που έχει μέχρι σήμερα ερευνηθεί περιορισμένα στην ελληνική βιβλιογραφία. Μέσα από την εθνογραφική και αυτοεθνογραφική προσέγγιση της K-pop κοινότητας της Θεσσαλονίκης, η έρευνα αναδεικνύει τους τρόπους με τους οποίους ένα παγκόσμιο μουσικό και οπτικοακουστικό φαινόμενο αποκτά νόημα μέσα από τοπικές πρακτικές, σχέσεις και εμπειρίες.

Σε μεθοδολογικό επίπεδο, η έρευνα δείχνει τη σημασία του συνδυασμού συμμετοχικής παρατήρησης, συνεντεύξεων, ψηφιακής εθνογραφίας και αυτοεθνογραφίας για την κατανόηση σύγχρονων πολιτισμικών κοινοτήτων που κινούνται ταυτόχρονα στον φυσικό και τον ψηφιακό χώρο. Η διττή μου θέση ως μέλους της κοινότητας και ως ερευνήτριας λειτούργησε όχι ως εμπόδιο, αλλά ως αναλυτικό εργαλείο, επιτρέποντας μια βαθύτερη κατανόηση των βιωμάτων, των πρακτικών και των νοημάτων που συγκροτούν την κοινότητα.

Παρά τη δυνατότητα σε βάθος ενασχόλησης με το πεδίο, η παρούσα έρευνα φέρει ορισμένους περιορισμούς που συνδέονται τόσο με το εύρος όσο και με τη φύση της. Καταρχάς, η εθνογραφική εστίαση στην K-pop κοινότητα της Θεσσαλονίκης δεν επιτρέπει γενικεύσεις για το σύνολο της K-pop σκηνής στην Ελλάδα, καθώς πρόκειται για ένα συγκεκριμένο τοπικό πλαίσιο με τις δικές του δυναμικές. Επιπλέον, η έρευνα επικεντρώθηκε κυρίως στις χορευτικές πρακτικές και στις dance cover ομάδες, αφήνοντας λιγότερο φωτισμένες άλλες πτυχές της κοινότητας, όπως η μουσική παραγωγή, οι διοργανωτικές δομές ή οι οικονομικές διαστάσεις των εκδηλώσεων. Παράλληλα, η χρονική διάρκεια της έρευνας καθόρισε το εύρος των πρακτικών που κατέστη δυνατό να παρατηρηθούν, χωρίς να επιτρέπεται μια μακροχρόνια παρακολούθηση των ίδιων ομάδων σε βάθος χρόνου.

Η παρούσα έρευνα ανέδειξε πολλαπλές διαστάσεις της K-pop κοινότητας της Θεσσαλονίκης, ωστόσο άνοιξε και νέα ερωτήματα που θα μπορούσαν να αποτελέσουν αντικείμενο μελλοντικής διερεύνησης. Μια πρώτη κατεύθυνση αφορά τη συγκριτική μελέτη της

K-pop σκηνής σε διαφορετικές ελληνικές πόλεις ή σε άλλα εθνικά πλαίσια, προκειμένου να εξεταστούν οι ομοιότητες και οι διαφοροποιήσεις στον τρόπο με τον οποίο το παγκόσμιο φαινόμενο της K-pop αποκτά τοπικό νόημα μέσα από συγκεκριμένες κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες. Επιπλέον, μελλοντικές έρευνες θα μπορούσαν να εστιάσουν σε επιμέρους διαστάσεις της κοινότητας που δεν αναπτύχθηκαν εκτενώς στην παρούσα εργασία, όπως οι έμφυλες ταυτότητες, οι σχέσεις και οι ρόλοι εντός των ομάδων, ή οι οικονομικές και οργανωτικές πτυχές των events και των διαγωνισμών. Αντίστοιχα, μια μακροχρόνια εθνογραφική προσέγγιση θα μπορούσε να φωτίσει τη διαχρονική εξέλιξη των dance cover ομάδων και τις αλλαγές στις μορφές συμμετοχής και δέσμευσης των μελών.

Ένας ακόμη άξονας για μελλοντική έρευνα αφορά την ψυχοσυναισθηματική διάσταση της συμμετοχής στην K-pop κοινότητα, ιδίως σε σχέση με ζητήματα ένταξης, αίσθησης του ανήκειν, συναισθηματικής αποφόρτισης και ενδυνάμωσης. Μια τέτοια προσέγγιση, ενδεχομένως διεπιστημονική, θα μπορούσε να εξετάσει πιο συστηματικά τον ρόλο της μουσικής, του χορού και της συλλογικής εμπειρίας στη διαμόρφωση ψυχοσυναισθηματικών δεσμών και μορφών υποστήριξης μέσα στην κοινότητα. Παράλληλα, χρήσιμη θα ήταν και η περαιτέρω διερεύνηση της σχέσης μεταξύ ψηφιακών πλατφορμών και φυσικού χώρου, καθώς και του ρόλου των μέσων κοινωνικής δικτύωσης στη διαμόρφωση συναισθηματικών δεσμών, μορφών ένταξης και συλλογικής ταυτότητας. Η K-pop, ως κατεξοχήν πολυτροπικό και διασυνδεδεμένο πολιτισμικό φαινόμενο, προσφέρει ένα γόνιμο πεδίο για τη μελέτη σύγχρονων μορφών συμμετοχής και κοινότητας.

Συνοψίζοντας, η διπλωματική αυτή επιχείρησε να δείξει ότι η K-pop κοινότητα της Θεσσαλονίκης συγκροτείται μέσα από πρακτικές συμμετοχής, επιτέλεσης και συλλογικής εμπειρίας, οι οποίες λειτουργούν ταυτόχρονα ως μηχανισμοί κοινωνικότητας, ένταξης και συναισθηματικής αποφόρτισης και ενδυνάμωσης. Σύμφωνα με τον Wenger (1998), οι κοινότητες πρακτικής συγκροτούνται, ενδεικτικά, μέσα από τρεις βασικές διαστάσεις: την αμοιβαία εμπλοκή (mutual engagement), το κοινό εγχείρημα (joint enterprise) και το κοινό ρεπερτόριο (shared repertoire). Στην περίπτωση της k-pop κοινότητας της Θεσσαλονίκης, η αμοιβαία εμπλοκή εκφράζεται μέσα από τη συν-παρουσία, τις πρόβες, τα dance covers και τις συλλογικές δράσεις· το κοινό εγχείρημα αφορά τη διαρκή διαπραγμάτευση της ταυτότητας της κοινότητας και της θέσης της στον αστικό και πολιτισμικό χώρο της πόλης· ενώ το κοινό ρεπερτόριο συγκροτείται από κοινές χορογραφίες, μουσικά κομμάτια, αισθητικούς κώδικες, αφηγήσεις εμπειριών και

συναισθηματικά νοήματα. Η παραπάνω αντιστοίχιση δεν εξαντλεί τις δυνατότητες της έννοιας, αλλά συνοψίζει τον τρόπο με τον οποίο το θεωρητικό αυτό σχήμα φωτίζει το συγκεκριμένο εμπειρικό πεδίο, αναδεικνύοντας την K-pop ως ζωντανή, βιωμένη κοινότητα πρακτικής και όχι απλώς ως καταναλωτικό ή μουσικό φαινόμενο.

## ΓΛΩΣΣΑΡΙ

**Bias:** Στην K-pop ο όρος bias σημαίνει «το αγαπημένο μέλος ενός συγκροτήματος». Είναι το idol που ξεχωρίζει περισσότερο ένας fan — αυτό που υποστηρίζει, ακολουθεί πιο στενά ή με το οποίο νιώθει μεγαλύτερη σύνδεση (Dictionary.com 2022).

**Birthday cupsleeve event:** Είναι εκδήλωση—συνήθως διάρκειας 1–3 ημερών—την οποία διοργανώνουν fansites ή fan clubs σε καφέ ή bubble tea shops για να γιορτάσουν ειδικές επετείους των idols (γενέθλια, anniversary, comeback κ.λπ.). Οι συμμετέχοντες αγοράζουν ροφήματα και λαμβάνουν διακοσμημένες χάρτινες “κουπ-άλυκες” (cupsleeves) με εικόνες του idol, καθώς και άλλα fan-made freebies όπως photocards, stickers και keychains. (Fanlore 2024, Ismail 2022)

**Cons (conventions):** Ο όρος cons αναφέρεται σε οργανωμένες εκδηλώσεις ποπ κουλτούρας όπου οι fans συναντιούνται και συμμετέχουν σε δραστηριότητες όπως cosplay, panels και performances· στη Θεσσαλονίκη παραδείγματα αποτελούν το The Comic Con Thessaloniki και το AnimeCon Thessaloniki (The Comic Con, n.d.· AnimeCon Greece, n.d.).

**Fan chants:** Fan chants στην K-pop είναι συγχρονισμένες φράσεις ή λέξεις που φωνάζουν οι θαυμαστές κατά τη διάρκεια ζωντανών εμφανίσεων ή τραγουδιών, σύμφωνα με προκαθορισμένη σειρά. Συνήθως περιλαμβάνουν τα ονόματα των μελών του συγκροτήματος, λέξεις-κλειδιά από τους στίχους ή ενθαρρυντικές φράσεις, και λειτουργούν ως μορφή συμμετοχικής υποστήριξης και σύνδεσης με τους καλλιτέχνες. (CheerPattern 2009, TheGigabrain 2025)

**Fanbase:** Ο όρος fanbase στην K-pop υποδηλώνει την οργανωμένη ομάδα των fans ενός συγκεκριμένου idol ή group, που ενεργοποιείται συλλογικά μέσω streaming, ψηφοφοριών, ανταλλαγών merchandise και ψηφιακών καμπανιών, και λειτουργεί ως κρίσιμη κινητήρια δύναμη για την προβολή και επιτυχία του καλλιτέχνη (Fanwork 2025).

**Fancam:** Fancam ονομάζεται το βίντεο που καταγράφεται από fans κατά τη διάρκεια συναυλιών, μουσικών εκπομπών ή εμφανίσεων, με έμφαση συνήθως σε ένα συγκεκριμένο μέλος ενός συγκροτήματος· τα fancams διαδίδονται στα social media και αποτελούν βασικό κομμάτι της κουλτούρας του fandom στην K-pop (K-Pop Fansites and Fancams 2018).

Hallyu: Ο όρος Hallyu (한류, «Κορεατικό Κύμα») αναφέρεται στη διεθνή διάδοση της κορεατικής δημοφιλούς κουλτούρας. Αν και πρωτοεμφανίστηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1990 σε κινεζόφωνες περιοχές, υιοθετήθηκε και καθιερώθηκε στην Ιαπωνία στις αρχές της δεκαετίας του 2000 (Yasumoto 2013· Lee 2021). Στη διεθνή βιβλιογραφία εμφανίζεται ως K-Wave (Κορεάτικο Κύμα) για να περιγράψει, σε παγκόσμιο επίπεδο, τη διάδοση της κορεατικής δημοφιλούς κουλτούρας πέρα από την Ασία.

K-pop Idol: K-pop idol είναι ένας καλλιτέχνης στη νοτιοκορεατική ποπ μουσική είτε ως μέλος συγκροτήματος είτε ως σόλο performer, που έχει εκπαιδευτεί εντατικά και κάνει το ντεμπούτο του υπό μια εταιρεία ψυχαγωγίας ως μέρος της βιομηχανίας του K-pop. (90DayKorean 2025).

K-pop lightsticks: K-pop lightsticks, γνωστά ως 'paenbong' (팬봉) στα κορεατικά, έχουν εξελιχθεί από απλά αξεσουάρ συναυλιών σε ισχυρά σύμβολα ταυτότητας fandom. Κάθε σχέδιο αντιπροσωπεύει το συγκρότημα και το fandom μέσω χρωμάτων, σχήματος και τεχνολογίας (T-Labs Team 2025).

Merchandise: Τα επίσημα και ανεπίσημα προϊόντα (άλλα και συλλεκτικά) όπως άλμπουμ, φωτό-κάρτες, μπλουζάκια, φούτερ, αξεσουάρ, ακόμα και φιγούρες, που σχετίζονται με ένα συγκρότημα ή καλλιτέχνη· λειτουργούν ως σύμβολα υποστήριξης, ένταξης στο fandom και αντικείμενα συλλογής. (WIPO 2023)

Photo cafés: Photo cafés (ή birthday cafés) στην K-pop είναι προσωρινά διακοσμημένες καφετέριες αφιερωμένες σε idols, οργανωμένες από fansites για να γιορτάσουν γενέθλια ή άλλες επετείους, με banners, fan-made goods και ειδικά θεματικά ροφήματα· αποτελούν υλική και συλλογική έκφραση fandom (ABC News 2022; Visit Seoul 2024).

Photocards: Μικρές, συλλεκτικές κάρτες (περίπου 55 × 85 mm) με φωτογραφίες των idols, που περιλαμβάνονται σε άλμπουμ, επίσημο merchandise ή προ-παραγγελίες· οι fans τις συλλέγουν, τις ανταλλάσσουν, κάποιες φορές τις εκθέτουν. (Aquino 2021, Sethi 2025).

Stans: όρος της διαδικτυακής κουλτούρας που δηλώνει ιδιαίτερα αφοσιωμένους θαυμαστές ενός καλλιτέχνη ή συγκροτήματος, οι οποίοι εκφράζουν ενεργά και δημόσια την υποστήριξή τους. (Merriam-Webster Dictionary, λήμμα “stan”)

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Ελληνόγλωσση

- Ζιάκα, Γρηγορία. 2019. *Korean Wave (Κορεάτικο Κύμα): Αναλύοντας την παγκόσμια διάδοση της νοτιοκορεάτικης ποπ κουλτούρας*. Πτυχιακή εργασία, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.
- Καζαντζίδα, Ειρήνη Στ. 2024. *Adore Us: Μια εθνογραφική μελέτη των θαυμαστών της K-pop στην Ελλάδα*. Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Παπαηλία, Πηνελόπη, και Μιχάλης Πετρίδης. 2015. *Ψηφιακές Εθνογραφίες*. Αθήνα: Εκδόσεις Νήσος.
- Χρυσικού, Ηλιάννα Δ. 2024. *Η μουσική κοινότητα της K-pop στην Ελλάδα: Μια εθνογραφική προσέγγιση*. Πτυχιακή εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

### Ξενόγλωσση

- Adams, Tony E., Stacy Holman Jones, and Carolyn Ellis. 2015. *Autoethnography*. New York: Oxford University Press.
- Agar, Michael. 2006. "An Ethnography by Any Other Name...." *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* 7 (4): Art. 36.
- Anderson, Benedict. 2016. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised edition. London: Verso.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Barz, Gregory F., and Timothy J. Cooley, eds. 2008. *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press.
- Baym, Nancy K. 2010. *Personal Connections in the Digital Age*. Cambridge: Polity Press.
- Becker, Howard S. 1966. *Outsiders: Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press.
- Bogdan, Robert. 1973. "Participant Observation." *Peabody Journal of Education* 50 (4): 302–308. <https://www.jstor.org/stable/1492424>.
- Butler, Judith. 1997. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge.
- Castells, Manuel. 2010. *The Power of Identity*. 2nd ed. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Castells, Manuel. 2012. *Networks of Outrage and Hope: Social Movements in the Internet Age*. Cambridge: Polity Press.
- Chang, Heewon. 2008. *Autoethnography as Method*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press.
- Chin, Bertha, and Lori Hitchcock Morimoto. 2013. «Towards a Theory of Transcultural Fandom». *Participations: Journal of Audience & Reception Studies* 10 (1): 92–108.
- Cho, Younghan. 2023. "K-pop in the History of the Korean Wave: A Long Revolution." In *Introducing Korean Popular Culture*, edited by Youna Kim, 23–32. London: Routledge.
- Chua, Beng Huat, and Koichi Iwabuchi, eds. 2008. *East Asian Pop Culture: Analysing the Korean Wave*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Escudero Romero, Marta. 2023. *The Evolution of the Korean Pop Industry and the Influence in the Western Culture, Social Media and Audience Response*. Undergraduate dissertation, University of Westminster.
- Featherstone, Mike, Scott Lash, and Roland Robertson, eds. 1995. *Global Modernities*. London: SAGE Publications.
- Fuhr, Michael. 2016. *Globalization and Popular Music in South Korea: Sounding Out K-Pop*. New York: Routledge.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.
- Geurts, Kathryn Linn. 2002. *Culture and the Senses: Bodily Ways of Knowing in an African Community*. Berkeley: University of California Press.
- Gubrium, Aline, and Krista Harper. 2009. "Visualizing Change: Participatory Digital Technologies in Research and Action." *Practicing Anthropology* 31 (4): 2–4.

- Hall, Stuart. 1981. "Notes on Deconstructing 'the Popular'." In *People's History and Socialist Theory*, edited by Raphael Samuel, 227–40. London: Routledge & Kegan Paul.
- Hammersley, Martyn, and Paul Atkinson. 2007. *Ethnography: Principles in Practice*. 3rd ed. London: Routledge.
- Hayano, David M. 1979. "Auto-Ethnography: Paradigms, Problems, and Prospects." *Human Organization* 38 (1): 99–104.
- Hills, Matt. 2002. *Fan Cultures*. London and New York: Routledge.
- Holmes, Andrew Gary Darwin. 2020. "Researcher Positionality: A Consideration of Its Influence and Place in Qualitative Research – A New Researcher Guide." *Shanlax International Journal of Education* 8 (4): 1–10. <https://doi.org/10.34293/education.v8i4.3232>.
- Howard. 1993. *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Reading, MA: Perseus Books.
- Jenkins, Henry, with Ravi Purushotma, Margaret Weigel, Katie Clinton, and Alice J. Robison. 2009. *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Jenkins, Henry. 1992. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York and London: Routledge.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.
- Jin, Dal Yong. 2016. *New Korean Wave: Transnational Cultural Power in the Age of Social Media*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.
- Jin, Dal Yong. 2024. *Understanding the Korean Wave: Transnational Korean Pop Culture and Digital Technologies*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003393016>.
- Kenny, John. 2017. *Communities of Musical Practice*. London: Routledge.
- Kim, Suk-Young. 2018. *K-pop Live: Fans, Idols, and Multimedia Performance*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Kim, Youna, ed. 2013. *The Korean Wave: Korean Media Go Global*. Abingdon and New York: Routledge.
- Kim, Youna, ed. 2023. *Introducing Korean Popular Culture*. Abingdon and New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003292593>.

- Kim, Young Dae. 2020. *The Pursuit of Modernity: The Evolution of Korean Popular Music in the Age of Globalization*. PhD diss., University of Washington.
- Kuo, Linda, Simone Perez-Garcia, Lindsey Burke, Vic Yamasaki, and Thomas Le. 2020. "Performance, Fantasy, or Narrative: LGBTQ+ Asian American Identity through K-pop Media and Fandom." *Journal of Homosexuality*. Published online November 9, 2020. <https://doi.org/10.1080/00918369.2020.1815428>.
- Kuwahara, Yasue, ed. 2014. *The Korean Wave: Korean Popular Culture in Global Context*. New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137350282>.
- Lee, Tong Soon, ed. 2021. *Routledge Handbook of Asian Music: Cultural Intersections*. London and New York: Routledge.
- Lichterman, Paul. 2017. "Interpretive Reflexivity in Ethnography." *Ethnography* 18 (1): 35–45. <https://doi.org/10.1177/1466138115592418>.
- Lie, John. 2015. *K-pop: Popular Music, Cultural Amnesia, and Economic Innovation in South Korea*. Oakland: University of California Press.
- Marinescu, Valentina, ed. 2014. *The Global Impact of South Korean Popular Culture: Hallyu Unbound*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Messerlin, Patrick A., and Wonkyu Shin. 2017. "The Success of K-pop: How Big and Why So Fast?" *Asian Journal of Social Science* 45 (4–5): 409–439. <https://doi.org/10.1163/15685314-04504003>.
- Mintz, Sidney W. 1979. "The Anthropological Interview and the Life History." *The Oral History Review* 7: 18–26.
- Murthy, Dhiraj. 2008. "Digital Ethnography: An Examination of the Use of New Technologies for Social Research." *Sociology* 42 (5): 837–855. <https://doi.org/10.1177/0038038508094565>.
- Necula, Alexandra-Elissa. 2017. "The Hallyu Influence: K-Pop on Foreign Lands." *Imperial Journal of Interdisciplinary Research* 3 (1): 295–302.
- Negus, Keith. 1999. *Music Genres and Corporate Cultures*. London and New York: Routledge.
- Negus, Keith. 2015. *The South Korean Music Industry: A Literature Review*. CREATE Working Paper 2015/12. Glasgow: CREATE, Centre for Copyright and New Business Models in the Creative Economy. <https://doi.org/10.5281/zenodo.35398>
- Oh, Chuyun. 2023. *K-pop Dance: Fandoming Yourself on Social Media*. Abingdon and New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003212188>.

- Oh, Ingyu, and Hyo-Jung Lee. 2014. "K-pop in Korea: How the Pop Music Industry Is Changing a Post-Developmental Society." *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review* 3 (1): 72–93. <https://doi.org/10.1353/ach.2014.0007>.
- Phillippi, Julia C., and Jana Lauderdale. 2018. "A Guide to Field Notes for Qualitative Research: Context and Conversation." *Qualitative Health Research* 28 (3): 381–388. <https://doi.org/10.1177/1049732317697102>.
- Pink, Sarah, Heather Horst, John Postill, Larissa Hjorth, Tania Lewis, and Jo Tacchi. 2016. *Digital Ethnography: Principles and Practice*. London: SAGE Publications.
- Pink, Sarah. 2021. *Doing Visual Ethnography*. 4th ed. London: SAGE.
- Pyun, Miran, Lu Fang, and Yunjin Pi. 2024. "The Relationship Between K-Pop Fandom Activities on Social Media Platform and Cultural Openness: Attitudes Toward the K-Wave as a Mediator." *Asian Communication Research* 21 (3): 346–365. <https://doi.org/10.20879/acr.2024.21.028>.
- Reily, Suzel Ana, and Evanthia Patsiaoura. 2019. "Ethnomusicology." In *SAGE Research Methods Foundations*. London: SAGE Publications Ltd. <http://dx.doi.org/10.4135/9781526421036>
- Rheingold, Howard. 1993. *The Virtual Community: Homesteading on the Electronic Frontier*. Reading, MA: Addison-Wesley.
- Rice, Timothy. 2007. "Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology." *Muzikologija* 7: 17–38.
- Rose, Gillian. 2016. *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. 4th ed. London: SAGE Publications.
- Ross, Jennie-Keith, and Marc Howard Ross. 1974. "Participant Observation in Political Research." *Political Methodology* 1 (1): 63–88.
- Russell, Mark James. 2014. *K-Pop Now!: The Korean Music Revolution*. Tokyo, Rutland (VT), and Singapore: Tuttle Publishing.
- Sári, Dorottya. 2018. *The Rise of Hallyu in Hungary: An Exploratory Study about the Motivation, Behaviour and Perception of Hungarian K-pop Fans*. Master's thesis, Széchenyi István University. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.26080.30728>.
- Schechner, Richard. 1985. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- Schechner, Richard. 2003. *Performance Theory*. Rev. and expanded ed. London and New York: Routledge.
- Scheper-Hughes, Nancy. 1995. "The Primacy of the Ethical: Propositions for a Militant Anthropology." *Current Anthropology* 36 (3): 409–440.
- Seeger, Anthony. 1992. "Ethnography of Performance." In *Ethnomusicology: An Introduction*, edited by Helen Myers, 88–109. New York: W. W. Norton.
- Shin, Hyunjoon, and Seung-Ah Lee, eds. 2017. *Made in Korea: Studies in Popular Music*. Abingdon and New York: Routledge.
- Shin, Layoung. 2018. "Queer Eye for K-pop Fandom: Popular Culture, Cross-Gender Performance, and Queer Desire in South Korean Cosplay of K-pop Stars." *Korea Journal* 58 (4): 87–113.
- Skinner, Jonathan, ed. 2012. *The Interview: An Ethnographic Approach*. ASA Monographs 49. London and New York: Berg.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Spradley, James P. 1979. *The Ethnographic Interview*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Storey, John. 2018. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. 8th ed. London and New York: Routledge.
- Tordjman, Nathalie. 2023. "Multipositionality", In *International Organizations and Research Methods*, University of Michigan Press
- Wenger, Etienne. 1998. *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Werner, Karen. 2017. "Autoethnography as a Way of Being (Radiophonic)." *International Review of Qualitative Research* 10 (1): 97–100. <https://doi.org/10.1525/irqr.2017.10.1.97>.
- Yang, Jonghoe. 2012. "The Korean Wave (Hallyu) in East Asia: A Comparison of Chinese, Japanese, and Taiwanese Audiences Who Watch Korean TV Dramas." *Development and Society* 41 (1): 103–147.
- Yasumoto, Seiko. 2013. "Korean Wave: Towards Regional Cultural Diffusion?" *Journal of Literature and Art Studies* 3 (2): 101–112.

## ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ

### Ειδησεογραφικές & online πηγές

- “K-pop, fansites and fancams: the effect of new media technology on fan practices.” 2018. *Critical Reflections of the Black Mirror society by Undergraduate students at Cardiff University*, November 15, 2018. <https://criticalreflections377162563.wordpress.com/2018/11/15/k-pop-fansites-and-fancams-the-effect-of-new-media-technology-on-fan-practices/>.
- 90DayKorean. 2025. "What is a K-pop Idol?" Accessed December 20, 2025. <https://www.90daykorean.com/kpop-idol/>.
- Aquino, Maine. 2021. “What Are Photo Cards and Why Are K-Pop Fans Collecting Them?” *GMA News Online*, September 10, 2021. <https://www.gmanetwork.com/entertainment/showbiznews/what-are-photo-cards-and-why-are-k-pop-fans-collecting-them/80386/>.
- Associated Press. 2024. “BTS and UNICEF Celebrate LOVE MYSELF Campaign with Renewed Support for UNICEF’s #OnMyMind Initiative.” *UNICEF*, April 22, 2024. <https://www.unicef.org/partnerships/bts-and-unicef-celebrate-love-myself-campaign-renewed-support-unicefs-onmymind>.
- Associated Press. 2024. “K-pop Fans Channel Online Communities into Climate Activism.” *AP News*, July 10, 2024. <https://apnews.com/article/hyundai-coal-kpop-indonesia-climate-0e7ec393f20ca0194d7291e70f49b084>.
- Biscotto. 2023. "IN10SIVE Masterclass Thessaloniki." Accessed December 17, 2025. <https://biscotto.gr/intensive-masterclass-thessaloniki/>.
- Cityportal.gr. 2023. "Level10K Dance K-onvention: Η πρώτη φορά στη Θεσσαλονίκη από τη σχολή MoonRabit." Accessed December 20, 2025. <https://cityportal.gr/level10k-dance-k-onvention-thessaloniki-athens-greece/>.
- Cometotogether. 2023. "IN10SIVE Dance Mastercamp 2026." Accessed December 17, 2025. <https://cometotogether.live/el/event/2285/in-10-sive-mastercamp-2026>.
- Feng, Zihan. 2023. “Embodying K-Pop in Public: The (Inter-)Subjective Kinesthesia in K-Pop Random Play Dance.” *Post45*. <https://post45.org/2023/02/embodying-k-pop-in-public-the-inter-subjective-kinesthesia-in-k-pop-random-play-dance/>

- Kiaer, Jieun. 2022. "K-pop Fandom." *Victoria and Albert Museum (V&A)*. Accessed 11 December, 2025. <https://www.vam.ac.uk/articles/k-pop-fandom>.
- Korean Cultural Centre UK. 2025. "Hallyu (Korean Wave)." Accessed January 19, 2026. <https://kccuk.org.uk/en/about-korea/culture-and-arts/hallyu-korean-wave/>.
- Lee, Youngmee. 2021. "I Think the Word for 'Korean Wave', *Hallyu*, Started to Be Used in Japan in Around 2003, When *Winter Sonata* Became Very Popular." *English-Meiji.net*, September 8, 2021. <https://english-meiji.net/articles/2997/>
- Lee, Youngmee. 2021. "I Think the Word for 'Korean Wave', *Hallyu*, Started to Be Used in Japan in Around 2003, When *Winter Sonata* Became Very Popular." *English-Meiji.net*, September 8, 2021. <https://english-meiji.net/articles/2997/>
- Merriam-Webster Dictionary. n.d. "Stan." Accessed December 15, 2025. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/stan>
- Sethi, Nandini. 2025. "The Business of K-Pop Photocards." *Beyond the Panorama*, April 22, 2025. <https://beyondthepanorama.com/the-business-of-k-pop-photocards/>.
- The GigaBrain. 2024. "What Is a K-pop Fanchant?" *The GigaBrain*, March 4, 2024. <https://thegigabrain.com/posts/what-is-a-kpop-fanchant>.
- The Rakyat Post. 2022. "What Is a 'Cupsleeve Event' and Why Is This K-Pop Phenomenon Taking Off in Malaysia?" *The Rakyat Post*, February 9, 2022. <https://www.therakyatpost.com/living/2022/02/09/what-is-a-cupsleeve-event-and-why-is-this-k-pop-phenomenon-taking-off-in-malaysia/>.
- T-Labs Team. 2025. "How the K-pop Lightstick Culture Became a Global Phenomenon." *Tatler Asia*, October 4, 2025. <https://www.tatlerasia.com/lifestyle/entertainment/k-pop-lightstick-culture>.
- Visit Seoul. n.d. "Birthday Café." *Visit Seoul*. Accessed October 2025. <https://english.visitseoul.net/hallyu/BIRTHDAYCAFE/ENNwzx4ps>.
- World Intellectual Property Organization. 2023. "Beyond Music Rights: How K-pop Fandoms Rally Around Intellectual Property." *WIPO Magazine*, June 22, 2023. <https://www.wipo.int/web/wipo-magazine/articles/beyond-music-rights-how-kpop-fandoms-rally-around-intellectual-property-73531>.

## Χώροι, φορείς και καταναλωτικές πρακτικές

ProDancers Studios. n.d. “ProDancers Studio | Thessaloniki.” Accessed April 2025.

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

TDF. n.d. “TDF Greece.” Accessed 2025. <https://www.tdf.gr/>.

AtoZ Store. n.d. “AtoZ Store – Ασιατικά προϊόντα & K-pop Merch.” Accessed December 17, 2025.

<https://atozstore.gr/>.

Village Cinemas. n.d. “Village Cinemas Greece.” Accessed November 2025.

<https://www.villagecinemas.gr/el/>.

Wokshop. 2025. *Τρόφιμα & Σνακ -Ασιατικά προϊόντα online*. Accessed December 17, 2025.

<https://www.wokshop.gr/el-gr/trofima-snaks>.

Moonkiz. n.d. “Moonkiz -Homepage.” Accessed December 15, 2025. <https://www.moonkiz.com/>.

Asian Grocery. *Asian Grocery -Asiantiki Kouzina & Proionta*. Accessed December 17, 2025.

<https://asiangrocery.gr/?srsltid=AfmBOoqg5gBp17LNtVsEPMZgv-qW4XaRmTSA3a3u3OUrghebhjWwLCN>.

## Μέσα Κοινωνικής Δικτύωσης

### Instagram

Instagram. n.d. “@youngbroskpop.” *Instagram*. Accessed November, 2025.

<https://www.instagram.com/youngbroskpop/?hl=el>.

Instagram. n.d. “@we.serein.” *Instagram*. Accessed 2025. <https://www.instagram.com/we.serein/>.

Instagram. 2023. “IN10SIVE Dance Mastercamp.” *Instagram*. Accessed December 17, 2025.

<https://www.instagram.com/in10sivemastercamp/?hl=en>.

Instagram. 2025. “Reel DLgEvEtzO3f.” *Instagram* video. Posted June 30, 2025.

<https://www.instagram.com/reel/DLgEvEtzO3f/>.

## Ιστοσελίδες fan & fandom πλατφόρμες

- Fanlore. n.d. “Cupsleeve Event.” Accessed 2025. [https://fanlore.org/wiki/Cupsleeve\\_Event](https://fanlore.org/wiki/Cupsleeve_Event).
- Fanwork. 2025. “K-Pop Fanbases 101: The Heartbeat of Fandom Culture.” *Fanwork*, Accessed February 5, 2026. <https://www.fanwork.co.kr/k-pop-fanbases-101-the-heartbeat-of-fandom-culture/>
- Cheerpattern. n.d. “About -Cheerpattern.” Accessed November 2025. <https://cheerpattern.wordpress.com/about/>.
- Fanlore contributors. n.d. *Convention*. Accessed December 15, 2025. <https://fanlore.org/wiki/Convention>
- KProfiles. n.d. “Seo Taiji and Boys Profile.” Accessed November 2025. <https://kprofiles.com/seo-taiji-and-boys-profile/>.
- AsianWiki. n.d. “*Ji Chang-Wook*.” AsianWiki. Accessed December 16, 2025. [https://www.asianwiki.com/Ji\\_Chang-Wook](https://www.asianwiki.com/Ji_Chang-Wook).
- Atiny Network. n.d. *About ATEEZ -Fanclub ATINY*. Accessed December 16, 2025. <https://www.atiny.net/about-ateez.atiny.net>
- “ATEEZ – Answer (Lyrics, Translation, Color-Coded).” 2020. ColorCodedHeaven.com, 6 Ιανουαρίου 2020, Accessed January 13, 2026. <https://colorcodedheaven.com/2020/01/06/ateez-answer/>
- “ATEEZ -INCEPTION | K-POP Color Coded Lyrics.” *ColorCodedLyrics.com*, July 29, 2020. Accessed January 13, 2026. <https://colorcodedlyrics.com/2020/07/29/ateez-inception/>

## Βιντεογραφία

- ATEEZofficial. “ATEEZ(에이티즈) – ‘INCEPTION’ Official MV.” YouTube video, July 29, 2020. <https://youtu.be/2NArH91kHoQ>
- Bubblegun Official. 2025. “Bubblegun Official -YouTube Channel.” *YouTube*. Accessed April 2025. <https://www.youtube.com/@bubblegun.official>
- KQ ENTERTAINMENT. “ATEEZ(에이티즈) – 'Answer' Official MV.” YouTube video, January 6, 2020. [https://youtu.be/yW7wZX3DUaY?si=vbn\\_9dtHnEZhdX-C](https://youtu.be/yW7wZX3DUaY?si=vbn_9dtHnEZhdX-C)

- Mnet KPOP. 2020. “2020 MAMA] ATEEZ\_Dona Eis Requiem (INCEPTION + Answer) | Mnet 201206 방송.” YouTube video, 6 Δεκεμβρίου 2020.  
<https://www.youtube.com/watch?v=tQJIszK1EOo>.
- Nemesis.official. “[K-POP IN PUBLIC GREECE] LE SSERAFIM (르세라핌) 'UNFORGIVEN' Dance Cover.” YouTube video, June 14, 2023.  
<https://youtu.be/B5I4WWm3y0g?si=E3j4I1adkgdbkV-E>
- Sean Choi. 2016. “Seo Taiji and Boys -I Know (난 알아요) | Music Video.” YouTube video, 4:19. Posted April 11, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=y8em1w3KIFA>
- YouTube. 2012. “PSY -GANGNAM STYLE (강남스타일) M/V.” YouTube video, 4:13. Posted July 15, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=9bZkp7q19f0>.
- Serein Kpop Official. YouTube channel. Accessed January 15, 2026. <https://www.youtube.com/channel/UCRTW8QfdBUDz5kjwpgXgS-w>.
- prodancersstudio. 2025. “LEVEL 10K | K-POP CONVENTION.” YouTube playlist. Accessed January 15, 2026. [https://youtube.com/playlist?list=PL87BiHwM8n7NaZMEld\\_1oHwa5Aw8dA4zB](https://youtube.com/playlist?list=PL87BiHwM8n7NaZMEld_1oHwa5Aw8dA4zB)
- XBlackX. “ATEEZ (에이티즈) - HALAZIA | dance cover (댄스 커버) by XBLACKX.” YouTube video, April 4, 2023. Accessed January 13, 2026. <https://www.youtube.com/watch?v=UrS4ogVLwDI>
- Serein. 2025. *BADVILLAIN (배드빌런) – “BADVILLAIN” Dance Cover.* YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=U8Op8fNr4v8&pp=ygUQc2VyZWluIGJhZHZpbGFpbG%3D%3D>
- Nemesis.official. 2025. *[K-POP IN PUBLIC] KISS OF LIFE (키스오브라이프) – “Igloo” | Dance Cover by Nemesis.* YouTube, 13 Ιουνίου 2025. [https://www.youtube.com/watch?v=0DXgYl5Y\\_Xc](https://www.youtube.com/watch?v=0DXgYl5Y_Xc).