Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα Μουσικών Σπουδών

Πτυχιακή Εργασία

Βασίλειος Σαμπάς

Βιομηχανία της Κουλτούρας και Κοινωνικός Έλεγχος

Αθήνα, 2018

Πίνακας Περιεχομένων

Εισαγωγή 4

1. Ερμηνείες για τη Βιομηχανία της Κουλτούρας στην αρχή του 20ου αιώνα 6

1.1. Οι βασικές έννοιες 6

1.2. Η σκέψη στις αρχές του 20ου αιώνα 7

1.3. Οι συνθήκες και το πέρασμα από την κοινωνία του 19ου αιώνα στη μαζική κοινωνία 8

1.4. Ο μετασχηματισμός των πολιτισμικών αξιών και η νέα τεχνολογία 10

1.5. Η βιομηχανία της κουλτούρας ως μηχανισμός ηγεμονίας 12

1.6. Επίλογος πρώτου κεφαλαίου 14

2. Η Σχολή της Φρανκφούρτης..... 15

2.1. Ιστορικά στοιχεία..... 15

2.2. Η Κουλτούρα και ο Πολιτισμός 16

2.3. Η βιομηχανία της κουλτούρας 17

2.4. Τέχνη και διασκέδαση 19

2.5. Ο Αντόρνο για την Τζαζ..... 21

2.6. Επίλογος δεύτερου κεφαλαίου 23

3. Μετά τη Σχολή της Φρανκφούρτης έως σήμερα..... 24

3.1. Εισαγωγή 24

3.2. Δομισμός και σημειωτική 25

3.2.1. Ο Ferdinand de Saussure και το μουσικό νόημα 25

3.2.2. Ο μύθος ως πραγματικότητα και η «πραγματικότητα» της δημοφιλούς μουσικής 26

3.3. Οι βρετανικές πολιτισμικές σπουδές 28

3.3.1. Τα θεμέλια..... 28

3.3.2. Οι νεανικές υποκουλτούρες..... 28

3.3.3. Οι νέοι διαχωρισμοί και η δημοφιλής τέχνη 29

3.4. Ο μεταμοντερνισμός..... 31

3.4.1. Οι νέες αξίες 31

3.4.2. Ο μεταμοντερνισμός και η δημοφιλής κουλτούρα 32

3.4.3. Η δημοφιλής κουλτούρα ως μέσο αντίστασης..... 33

3.4.4. Πολιτισμικός λαϊκισμός 35
3.4.5. Επίλογος τρίτου κεφαλαίου 36
4. Επίλογος 37
5. Βιβλιογραφικές αναφορές 39

Εισαγωγή

Βασικό αντικείμενο της παρούσας εργασίας είναι η προσέγγιση του φαινομένου της βιομηχανίας της κουλτούρας, βάσει των προσεγγίσεων διάφορων θεωριών, οι οποίες αναπτύχθηκαν κατά τη διάρκεια του 20ου αιώνα, και το πώς εκείνη χρησιμοποιείται στο πλαίσιο του γενικότερου κοινωνικού ελέγχου. Η ανάπτυξη της δημοφιλούς μουσικής κατά τη συγκεκριμένη περίοδο είναι αλληλένδετη με την ανάπτυξη της δημοφιλούς κουλτούρας και στις άλλες τέχνες. Για τον λόγο αυτό, σε πολλά σημεία της εργασίας θα γίνει αναγωγή των γενικότερων προσεγγίσεων στον τομέα της μουσικής.

Στο πρώτο κεφάλαιο θα γίνει προσπάθεια ανάλυσης της ορολογίας η οποία χρησιμοποιείται σε παγκόσμιο επίπεδο και που χωρίς εκείνη δεν θα είναι δυνατή η παρακολούθηση της ανάπτυξης των θεωρήσεων της Βιομηχανίας της Κουλτούρας. Στο ίδιο κεφάλαιο θα γίνει περιγραφή των κοινωνικών, οικονομικών, τεχνολογικών, και πολιτικών αλλαγών, οι οποίες κυριάρχησαν στην αυγή του 20ου αιώνα, άλλαξαν ριζικά την έως τότε κοινωνία της Δύσης και αποτέλεσαν το «έδαφος» ανάπτυξης του υπό μελέτης φαινομένου. Μέσω της σκέψης της περιόδου, αλλά και προσεγγίσεων οι οποίες ήταν σύγχρονες της Σχολής της Φρανκφούρτης, θα σκιαγραφηθούν οι βάσεις στις οποίες εκείνη στηρίχθηκε ώστε να αναπτύξει μία ολοκληρωμένη θεωρία για τη βιομηχανία της κουλτούρας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο θα αναπτυχθούν οι βασικές «γραμμές» της Σχολής της Φρανκφούρτης, οι οποίες αποτέλεσαν την πρώτη ολοκληρωμένη θεώρηση της βιομηχανίας της κουλτούρας, μέσω των προσεγγίσεων των τεσσάρων κύριων εκπροσώπων της. Μέσω των διαφορών Κουλτούρας και Πολιτισμού και της σκέψης της σχολής, θα γίνουν κατανοητές οι θέσεις της για την δημοφιλή κουλτούρα, κάτι το οποίο θα οδηγήσει σε ειδικότερα συμπεράσματα για τον έλεγχο που ασκείται από τη δημοφιλή μουσική στην μοντέρνα[1] κοινωνία.

Το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στην περίοδο μετά τη σχολή της Φρανκφούρτης. Η διεθνοποίηση του αντικειμένου δημιουργεί μία πληθώρα «σχολών» και προσεγγίσεων, οι οποίες, άλλοτε σταδιακά και άλλοτε απότομα, απομακρύνονται από τα συμπεράσματα και τη μεθοδολογία της Σχολής της Φρανκφούρτης. Η εξέλιξη αυτή συνδέεται άμεσα με τη νεότερη φιλοσοφία, αλλά και την επικράτηση και ωρίμανση σε διεθνές επίπεδο, του καπιταλιστικού οικονομικού συστήματος. Η Τέχνη γενικότερα, και η μουσική ειδικότερα, αναλύονται κάτω από διαφορετικά κριτήρια, σε τέτοιο βαθμό που τα συμπεράσματα της Σχολής της Φρανκφούρτης αμφισβητούνται σε μεγάλο βαθμό. Παρόλα αυτά, οι σύγχρονες (μεταμοντέρνες) οπτικές είναι πάρα πολλές και συχνά αντικρουόμενες. Ως αποτέλεσμα, η σκέψη της Σχολής της Φρανκφούρτης εξακολουθεί να διατηρείται στο προσκήνιο, άλλες φορές για να τονιστεί η ανεπάρκειά της, και άλλες για να τονιστούν τα πολύ σημαντικά της συμπεράσματα.

Στόχος της εργασίας είναι να γίνουν κατανοητά όλα τα σημεία της εξέλιξης της σκέψης στο θέμα της βιομηχανίας της κουλτούρας, καθώς και οι σημερινές θέσεις και προβληματισμοί. Για λόγους που αφορούν τη μορφή, τη λογική, τις περιορισμένες βιβλιογραφικές αναφορές, αλλά και τους στόχους μίας πτυχιακής εργασίας, δεν

[1] Χρησιμοποιώ τον όρο «Μοντέρνα» για να είναι ξεκάθαρη η διαφοροποίηση των προσεγγίσεων της μεταμοντέρνας περιόδου.

αναφέρονται ίσως όσοι και όσα θα μπορούσαν να αναφερθούν. Όμως, μέσω των επιλεγμένων πηγών, θα κρατηθεί ένα «νήμα» από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα μέχρι και σήμερα.

1. Ερμηνείες για τη Βιομηχανία της Κουλτούρας στην αρχή του 20ου αιώνα

1.1. Οι βασικές έννοιες

Πριν αρχίσει η προσέγγιση στο θέμα της Βιομηχανίας της Κουλτούρας, θα ήταν καλύτερο να γίνει γνωριμία με κάποιους όρους που θα χρησιμοποιηθούν στην εργασία αυτή. Πολλοί από τους όρους αυτούς είτε άλλαζαν νοηματικά κατά τη διάρκεια της ιστορίας, είτε είχαν διττό νόημα. Πολλοί εμφανίστηκαν σε διαφορετική ιστορική περίοδο, και ακολούθησαν διαφορετική πορεία. Συνεπώς η νοηματική παρεξήγηση δεν είναι καθόλου απίθανη. Η προσέγγιση αυτών των εννοιών σε αυτό το σημείο θα δώσει και μία γενική εικόνα της κοινωνικής κατάστασης στην αυγή του 20ου αιώνα.

Η «κουλτούρα»

Η έρευνα του Raymond Williams (1985) ρίχνει φως σε έναν όρο, ο οποίος διακρίνεται για την πολυπλοκότητά του. Πρόκειται για έναν όρο, ο οποίος χρησιμοποιήθηκε όχι σε σχέση με τον εσωτερικό πνευματικό κόσμο του ανθρώπου, αλλά σε σχέση με διάφορες αγροτικές εργασίες. Δεν ήταν παρά μέχρι τον 16ο αιώνα, που εννοιολογικά ο όρος αυτός άρχισε να χρησιμοποιείται για να σηματοδοτήσει την ανθρώπινη πνευματική ανάπτυξη. Ο Williams (1985, 90) καταλήγει σε τρία νοηματικά περιεχόμενα, τα οποία είναι τα εξής: 1. Το ανεξάρτητο και αφηρημένο ουσιαστικό, το οποίο περιγράφει μία γενική διαδικασία διανοητικής, πνευματικής και αισθητικής ανάπτυξης, 2. Το ανεξάρτητο ουσιαστικό, είτε χρησιμοποιείται γενικά είτε ειδικά, το οποίο σηματοδοτεί έναν ιδιαίτερο τρόπο ζωής, είτε ενός λαού, μίας περιόδου, μίας ομάδας, ή της ανθρωπότητας εν γένει. 3. Το ανεξάρτητο και αφηρημένο ουσιαστικό το οποίο περιγράφει τα έργα και τις πρακτικές της διανοητικής και καλλιτεχνικής δραστηριότητας.

Το «Δημοφιλές»

Η λέξη «δημοφιλής» (popular) είναι μία λέξη η οποία έχει πολλά παράγωγα με διαφορετικά νοήματα[2], στα οποία επίσης είναι δύσκολος ένας σαφής καθορισμός του νοήματος. Κάτι τέτοιο καθίσταται ακόμα πιο έντονο αν αναλογιστούμε την αντίστοιχη μετάφρασή της αγγλικής λέξης «popular» ως «λαϊκό» (λανθασμένα). Ο Williams (1985, 237) ορίζει το δημοφιλές (popular) ως το ευρέως ευνοούμενο ή αρεστό, και με πολύ εμφατικό τρόπο σημειώνει πως από τον 19ο αιώνα και μετά, ο όρος αυτός δεν νοηματοδοτείται από τους ανθρώπους (ή καλύτερα τον λαό), αλλά από εκείνους που ήθελαν να κερδίσουν την

[2] Στα Αγγλικά Pop, Populism, κ.α.

εύνοιά αυτού, ή να ασκήσουν εξουσία. Δηλαδή, για κάτι το οποίο δεν είναι φτιαγμένο από τον λαό (μη λαϊκό), αλλά για τον λαό.

Η «Βιομηχανία»

Η λέξη «Βιομηχανία» είναι σίγουρα λιγότερο πολύπλοκη από τις παραπάνω. Αξίζει όμως να σημειωθεί η έννοια που σύμφωνα με τον Williams (1985, 167) έλαβε από το 1945 και μετά. Από εκείνη την περίοδο, η λέξη αυτή γενικεύθηκε ώστε να αντικατοπτρίζει πράγματα ή υπηρεσίες τα οποία προηγουμένως δεν ήταν σε τέτοιο βαθμό κεφαλαιοποιημένα[3].

«Μάζα», «Μαζική Δημοκρατία», «Μαζική παραγωγή» και «Μαζικοποίηση»

Και στην περίπτωση της μάζας ο Williams (1985, 195) διαχωρίζει το νόημα πριν τον 20^{ο} αιώνα και μετά από αυτόν, και αναφέρει πως ενώ πριν τον 20^{ο} αιώνα η μάζα έχει το νόημα είτε του άμορφου είτε του πυκνού συνόλου, στην μοντέρνα κοινωνία λαμβάνει την έννοια είτε του όχλου ως αμαθούς, είτε ξανά του όχλου με κοινωνική δυναμική αυτή τη φορά. Πιο σημαντικός όμως είναι ο ορισμός της μαζικής δημοκρατίας ως ενός πολιτικού συστήματος που κυβερνάται από άκριτες επιλογές και απόψεις. Στο ίδιο κεφάλαιο ορίζεται και η μαζική παραγωγή ως μία διαδικασία όχι τόσο ενός παραγωγικού μηχανισμού, αλλά ενός μηχανισμού κατανάλωσης. Τέλος, ο όρος «Μαζικοποίηση» περιγράφεται από τον Williams (1985, 196) ως μία διαδικασία παθητικοποίησης της εργατικής τάξης (των μαζών), μέσω μηχανισμών ελέγχου και αλλοτρίωσης, ώστε να αποφευχθεί ο σχηματισμός συνείδησης[4].

1.2. Η σκέψη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα

Παρότι το φαινόμενο του κοινωνικού ελέγχου είναι κάτι το οποίο ασκούταν από όλες τις εξουσιαστικές μορφές, ο έλεγχος ο οποίος ασκείται μέσω της βιομηχανίας της κουλτούρας δεν ανήκει στο πολύ μακρινό παρελθόν. Το γεγονός αυτό συμβαίνει εξαιτίας των κοινωνικών μεταβολών στην πορεία της ιστορίας, αλλά και της εξέλιξης των τεχνολογικών καινοτομιών και ανακαλύψεων και των τεχνικών μέσων αναπαραγωγής. Για τους παραπάνω λόγους, είναι σημαντική η αναφορά στις μεταβολές αυτές, ώστε να γίνει κατανοητό το πώς προέκυψε η ομαλή ιστορική εξέλιξη του κοινωνικού ελέγχου.

Οι πρώτες πραγματείες και μελέτες, οι οποίες αφορούσαν στο θέμα του κοινωνικού ελέγχου μέσω της βιομηχανίας της κουλτούρας, δεν είναι απόρροια μίας συγκεκριμένης σχολής σκέψης. Σε αυτό το ακόμα πρώιμο στάδιο τόσο της σκέψης πάνω στη βιομηχανία

---

[3] Βιομηχανία της Διασκέδασης, των Διακοπών, κ.α.

[4] Ο ακριβής όρος που αναφέρει ο Williams είναι “Authentic Popular Consciousness”.

της κουλτούρας, όσο και της ίδιας της βιομηχανίας, θέτονται τα πρώτα διανοητικά θεμέλια από τις διάφορες προσεγγίσεις φιλοσόφων της περιόδου των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Σε αρκετές περιπτώσεις δεν αναφέρεται η βιομηχανία της κουλτούρας καθαυτή, αλλά γίνεται λόγος για τον τρόπο επιβολής της κοσμοθεωρίας της Δυτικής αστικής καθεστηκυίας τάξης, μέσω των πολιτισμικών θεσμών της (Bates, 1975). Παρότι το φαινόμενο της βιομηχανίας της κουλτούρας ξεκινάει πολιτικά και πολιτισμικά από τη Δύση, μέχρι τουλάχιστον μία ιστορική περίοδο, είναι αρκετά εύκολο να υποθέσει κανείς πως στη σημερινή κοινωνία και στον σημερινό κόσμο αυτό το όριο δεν υφίσταται.

Πρέπει να τονιστεί πως οι θέσεις που εκφράζονται είναι παράγωγα της ιστορικής διαδικασίας και του κοινωνικοπολιτικού περιβάλλοντος. Διάφορες από αυτές που θα παρατεθούν είναι πλέον αμφισβητήσιμες. Συνεπώς, θα πρέπει όλες να ιδωθούν στο κοινωνικό, οικονομικό, και πολιτικό περιβάλλον που τις γέννησε, και όχι ως κάτι το οποίο δεν επιδέχεται αμφισβήτηση. Πολλά τμήματα των σκέψεων που θα παρουσιαστούν μπορεί να μην έτυχαν έντονης συστηματικής προσέγγισης για διάφορους λόγους, αλλά επηρέασαν τη σκέψη και την προσέγγιση μεταγενέστερων διανοητών όσον αφορά στη συγκεκριμένη θεματολογία.

Επειδή η σκέψη και οι προσεγγίσεις πολλών διανοητών συγκαλύπτονται εν μέρει, και χρησιμοποιούν ελαφρώς διαφορετική ορολογία, αλλά και επειδή δεν είναι το καλύτερο να γίνει η προσέγγιση χρονολογικά, θα γίνει μία προσπάθεια συνδυασμού διάφορων θέσεών τους, όπου εκείνες αναφέρονται σε φαινόμενα «κοντινά». Με τον τρόπο αυτόν, η περιγραφή συγκεκριμένων φαινομένων θα είναι όσο το δυνατόν πιο ολοκληρωμένη. Με τη σειρά τους, οι θέσεις αυτές θα αποτελούν τον κύριο άξονα θέσεων για το νέο ακόμη τότε φαινόμενο της βιομηχανίας της κουλτούρας.

1.3. Οι συνθήκες και το πέρασμα από την κοινωνία του 19^{ου} αιώνα στη μαζική κοινωνία

Η μορφή της κοινωνίας πριν τη μαζικοποίησή της, δηλαδή από τον 19^{ο} αιώνα και πριν, στην Ευρώπη, δεν περιλάμβανε ως ενταγμένο στο πλαίσιό της, το σύνολο του πληθυσμού της συνολικής επικράτειας ενός έθνους-κράτους. Όπως αναφέρει η Arendt (1961), πολλές κοινωνικές ομάδες ζούσαν έξω από τους θεσμούς της κοινωνίας και συνεπώς και των πολιτισμικών θεσμών της. Ο αποκλεισμός διάφορων κοινωνικών ομάδων, ο οποίος τις είχε κάνει να αναπτύξουν έναν χαρακτήρα παρασιτικό, παρεμπόδιζε τον σχηματισμό ενός ενιαίου και ομοιόμορφου κοινωνικού συνόλου, το οποίο θα ήταν όσο το δυνατόν περισσότερο ομοιογενές και θα μετείχε στην ίδια πολιτιστική ζωή. Βέβαια, κατά μία έννοια αυτό έδινε και ένα χαρακτηριστικό ανθρωπιάς στις διάφορες κοινότητες (εθνοτικές, πολιτικές, κτλ.) οι οποίες αντιστέκονταν στην κυριαρχία και στον αυταρχισμό μίας κυρίαρχης κοινωνίας που τις είχε θέσει στο περιθώριο.

Η ένταξη αυτών των κοινωνικών ομάδων στο κοινωνικό στερέωμα είχε ανάγκη από ορισμένες προϋποθέσεις. Η πιο σημαντική ήταν η απελευθέρωση του ανθρώπου από την υπερβολική και εξοντωτική φυσική εργασία. Με τη σειρά του, το γεγονός αυτό θα δημιουργούσε αυτό το οποίο η Arendt (1961) κατονομάζει ελεύθερο χρόνο (leisure). Αυτός ο ελεύθερος χρόνος ήταν το διάστημα που μεσολαβούσε από το πέρας της εργασίας μίας

ημέρας, μέχρι την αρχή της επόμενης, αφαιρώντας τον χρόνο του ύπνου. Ο ελεύθερος χρόνος είναι το σημείο στο οποίο η βιομηχανία της κουλτούρας θα λειτουργήσει.

Το νέο κύμα εξαστισμού το οποίο εμφανίζεται ξανά στα τέλη του 19ου αιώνα και στις πρώτες δεκαετίες του 20ου, είναι επίσης πολύ σημαντικό για την κατανόηση του σχηματισμού των ακόμα νέων τότε μαζών. Όπως αναφέρει και ο Strinati (2004), με την πληθυσμιακή μετακίνηση ανθρώπων από την επαρχία στα μεγάλα αστικά κέντρα, τα στοιχεία που παλαιότερα αποτελούσαν τον συνδετικό κρίκο, αλλά και τον φορέα ταυτότητας των παλαιών αυτών κοινοτήτων αλλοιώνονται. Τα τελετουργικά των παλαιότερων και μικρότερων κοινοτήτων και η άμεση σχέση με τη γη μέσω της αγροτικής εργασίας και άλλα παρόμοια στοιχεία χάνονται, στον συνεχώς αυξανόμενο εξορθολογισμό[5] του νέου περιβάλλοντος. Τα άτομα πλέον δεν συνδέονται μεταξύ τους «οργανικά», δηλαδή δεν εκπληρώνουν κάτι σε μία κοινωνία που τους έχει ανάγκη. Οι άνθρωποι είναι πλέον περισσότερο σαν να βρίσκονται σε ένα κοινό σημείο, χωρίς κάποια οργανική σχέση μεταξύ τους και αλλοτριώνονται τόσο ηθικά, όσο και κοινωνικά.

> *«For the masses are in historical time what a crowd is in space: a large quantity of people unable to express themselves as human beings because they are related to one another neither as individuals nor as members of communities—indeed, they are not related to each other at all, but only to something distant, abstract, nonhuman: a football game, or bargain sale, in the case of a crowd, a system of industrial production, a party or a State in the case of the masses. The mass man is a solitary atom, uniform with and undifferentiated from thousands and millions of other atoms who go to make up "the lonely crowd,"»* (MacDonald, 1957: 69)

Αυτό το φαινόμενο κάνει τους δεσμούς μεταξύ των ανθρώπων όλο και πιο αδύναμους. Σε μία τέτοια ανθρώπινη μάζα, οι ανάγκες για πολιτισμικά αγαθά πρέπει να καλυφθούν, ώστε να διατηρηθεί η συνοχή του συνόλου. Το αποτέλεσμα είναι η δημιουργία ψευδών ταυτοτήτων, μέσω της μαζικής κουλτούρας και των μέσων μαζικής επικοινωνίας, τα οποία ελέγχονται από την κοινωνική ελίτ. Μέσω του τρόπου αυτού, οι νεοσχηματισμένες (πλέον όχι και τόσο) μάζες μπορούν να παραπλανηθούν και να γίνουν θύματα εκμετάλλευσης.

Εκτός του παραπάνω όμως, υπάρχει και μία αιτία βαθύτερη. Η αιτία αυτή εντοπίζεται από τον Λούκατς (1975) στον οικονομικό τομέα, όπου το εμπόρευμα, με όλο και αυξανόμενους ρυθμούς από τα τέλη του 19ου αιώνα και ακόμα περισσότερο του 20ο αιώνα, εδραιώνεται ως καθολική μορφή του κοινωνικού μορφώματος. Αυτό σημαίνει πως το εμπόρευμα διέπει και χαρακτηρίζει πλέον το σύνολο των ανθρώπινων σχέσεων και δεν εμφανίζεται μόνο επεισοδιακά. Το αποτέλεσμα είναι ότι το εμπόρευμα επιδρά σε όλες τις εκδηλώσεις της κοινωνικής ζωής. Με τον τρόπο αυτόν, μεταφέρει σε αυτόν που το παράγει, τον εργαζόμενο δηλαδή, τα χαρακτηριστικά της εργασίας του αντικειμενοποιημένα[6] (που έχουν μετατραπεί σε αντικείμενα-εμπορεύματα), τα οποία αντανακλούν τις ίδιες τις σχηματισμένες κοινωνικές σχέσεις. Όμως, η όλο και αυξανόμενα εξορθολογισμένη[7] και μηχανοποιημένη διαδικασία παραγωγής δεν απαιτεί όλα τα χαρακτηριστικά του εργαζόμενου σαν προσωπικότητα, αλλά μόνο ό,τι αυτό χρειάζεται (εξειδίκευση). Αυτό

---

[5] Μετάφραση από το αγγλικό "Rationalization". Ο Williams (1985) το ορίζει ως την διαδικασία αντικατάστασης της πραγματικής αιτίας ενός φαινομένου με μία ψευδή, η οποία προωθείται ως πραγματική.

[6] Για πιο ολοκληρωμένη προσέγγιση στην έννοια της αντικειμενοποίησης, βλέπε Λούκατς (1975).

[7] Βλέπε υποσ. 5

οφείλεται στην όλο και πιο έντονη κατάτμηση της εργασίας, λόγω της αυξανόμενης μηχανοποίησης των διαδικασιών και της μαζικής παραγωγής. Αποτέλεσμα του παραπάνω είναι πως ο εργαζόμενος χάνει τη σχέση του με το παραγόμενο προϊόν και πως αυτή η κατάτμηση φτάνει μέχρι και τον χαρακτήρα του. Δηλαδή, η κατάτμηση φτάνει από το παραγόμενο εμπόρευμα στον ίδιο τον άνθρωπο. Πλέον, οι ψυχολογικές ιδιότητες του ανθρώπου γίνεται να αποχωριστούν από την προσωπικότητά του ως σύνολο, προκειμένου να ενταχθούν ευκολότερα στο κοινωνικό-οικονομικό σύστημα, για το οποίο ο ίδιος ο άνθρωπος πλέον είναι ένα εμπόρευμα. Οι ψυχολογικές αυτές ιδιότητες είναι πλέον εύκολο να αναχθούν σε κάτι το μετρήσιμο και να «στατιστικοποιηθούν». Ο άνθρωπος καταλήγει στην αντικειμενοποίηση του ίδιου του τού εαυτού και των ανθρώπινων ιδιοτήτων του. Το γεγονός αυτό μετατρέπει τον ίδιο (και όλες τι σχέσεις του) σε εμπόρευμα. Αυτό συνιστά και τη διαδικασία της πραγμοποίησης (reification). Συνεπώς, η κοινωνία στον 20^{ο} αιώνα δε συνίσταται μόνο στην πραγμοποίηση από οικονομικής άποψης, αλλά και από πλευράς κοινωνικών θεσμών, οι οποίοι έχουν λειτουργικό ρόλο στην υποστήριξη του υπάρχοντος οικονομικού συστήματος. Συνεπώς, ο Λούκατς (1975) επεκτείνει τις αλλαγές του οικονομικού τομέα και της εργασίας στο κοινωνικό περιβάλλον.

Ο Λούκατς καταλήγει πως μέσω της όλο και αυξανόμενης μηχανοποίησης, ο άνθρωπος αποξενώνεται από τη διαδικασία παραγωγής, αφού έχει εισαχθεί σε αυτή μηχανικά και μόνο εν μέρει. Η παραγωγή λειτουργεί ανεξάρτητα από αυτόν, ενώ εκείνος περιορίζεται σε έναν απλό θεατή. Κατ' επέκταση, αποξενώνεται και από τις κοινωνικές διαδικασίες και γενικότερα από τον κόσμο, αφού και εκεί το υπαρκτό σύστημα είναι δομημένο πριν από αυτόν και χωρίς αυτόν ως αναγκαίο μέλος. Οι δεσμοί που υπήρχαν σε παλαιότερες κοινωνίες πλέον σπάνε και οι άνθρωποι χάνουν τα στοιχεία που τους συνέδεαν. Ο άνθρωπος αλλοιώνεται και χάνει τον ενιαίο χαρακτήρα του.

1.4. Ο Μετασχηματισμός των πολιτισμικών αξιών και η νέα τεχνολογία

Στην κοινωνία πριν τον προαναφερθέντα εξαστισμό, ίσχυαν διαχωρισμοί οι οποίοι λόγω τις ατομοποίησης έπαψαν να ισχύουν. Ένας από αυτούς τους διαχωρισμούς ήταν και εκείνος μεταξύ της λαϊκής κουλτούρας (folk culture) και της τέχνης (art). Ο MacDonald (1957) αναφέρει πως η λαϊκή κουλτούρα δεν έπαιρνε ποτέ τη θέση της τέχνης, καθότι ήταν ένα συλλογικό δημιούργημα, το οποίο αντικατόπτριζε τον χαρακτήρα της ίδιας της λαϊκής ζωής (την ταυτότητα) και της δημιουργίας. Με αυτόν τον τρόπο εδραιωνόταν ένας σαφής διαχωρισμός μεταξύ των δύο. Ο διαχωρισμός αυτός σπάει λόγω της μαζικής κουλτούρας, η οποία παρέχει πλέον τη μοναδική αίσθηση ταυτότητας (υποκατάστατο της κοινότητας που δεν υπάρχει πια) σε μία ατομοποιημένη μάζα ανθρώπων.

Σε αυτό το πλαίσιο, η κύρια διαφορά μεταξύ της κοινωνίας του 19^{ου} αιώνα και της μαζικής κοινωνίας του 20^{ου} αιώνα είναι πως η πρώτη μετέτρεψε τις πολιτισμικές αξίες[8] σε εμπόρευμα, κάτι που όμως δεν ακύρωνε τον αυθεντικό χαρακτήρα τους, ενώ η δεύτερη στοχεύει απλά στην κατανάλωσή τους. Αυτή την αλλαγή πραγματεύεται ο Benjamin (2008), ο οποίος αναφέρει πως τα κοινωνικά γεγονότα και δρώμενα (όπως ο θεσμός της δημόσιας

[8] Θα μπορούσε να θεωρηθεί ως αξία ενός έργου κάτι το εγγενές σε αυτό, το οποίο κάνει τον άνθρωπο πιο ολοκληρωμένο.

συναυλίας και όχι μόνο) είχαν ως μετέχοντες εκείνους τους ανθρώπους, οι οποίοι πληρώνοντας ένα εισιτήριο ήθελαν κάτι να αποκομίσουν από αυτά. Με τον τρόπο αυτό διασωζόταν ο αντικειμενικός χαρακτήρας των έργων τέχνης, ο οποίος έμενε ανέπαφος από τις επιταγές της παραγωγής (ή όπως θα αναφερθεί παρακάτω, της ελεύθερης οικονομίας). Αυτός ο αντικειμενικός χαρακτήρας ήταν υπαρκτός, αφού στόχος της τέχνης δεν ήταν η διασκέδαση (ή τουλάχιστον όχι μόνο), αλλά και πολλοί άλλοι ακόμα, όπως η ψυχαγωγία, το κύρος, το κοινωνικό στάτους κτλ. Συνεπώς, οι πολιτιστικές αξίες αντιμετωπίζονταν ως ανταλλακτικές αξίες.

Όμως, στην ακόμα τότε νέα μαζική κοινωνία, πρωτεύοντα ρόλο έχει η διασκέδαση. Το γεγονός αυτό απορρίπτει οποιοδήποτε έργο δεν μπορεί να ενταχθεί στο πολύ στενό πλαίσιό της. Εκτός όμως από το παραπάνω, η Arendt (1961) φτάνει στο σημείο να χαρακτηρίσει το φαινόμενο της διασκέδασης ως απειλή για τον πολιτισμό. Η πολιτισμική αξία από ανταλλακτική πρέπει να μετατραπεί σε ένα απλό καταναλωτικό αγαθό. Ο αντικειμενικός χαρακτήρας των έργων τέχνης, ο οποίος στον 19^{ο} αιώνα κάπως επιβίωνε, δεν υφίσταται πια. Κανένα έργο δε μπορεί να εκφράζει αντίσταση στην κοινωνία. Αντιθέτως, η αντίσταση αυτή ήταν το κύριο χαρακτηριστικό αντιπαράθεσης μεταξύ τέχνης και κοινωνίας στον 19^{ο} αιώνα. Με τα προϊόντα αυτά και την κατανάλωσή τους «γεμίζει» ο ελεύθερος χρόνος. Τέλος, τα νέα πρότυπα, η χρηστικότητα και η ένταξη στο γενικότερο σύστημα διασκέδασης είναι αυτά τα οποία κρίνουν όχι μόνο ένα έργο του σήμερα, αλλά και όλα τα πολιτισμικά αντικείμενα[9] του παρελθόντος. Το πολύ σημαντικό γεγονός αυτό θέτει μία νέα αντιδιαστολή στο κοινωνικό στερέωμα. Αυτή είναι η αντιπαράθεση μεταξύ πολιτισμού (ή καλύτερα κουλτούρας) και διασκέδασης.

Αυτή η βιομηχανία της διασκέδασης, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, βασίζεται στον μετασχηματισμό του πολιτισμικού αντικειμένου. Ο μετασχηματισμός αυτός έγκειται σε διάφορους παράγοντες, όπως η επανεγγραφή παλαιότερων κειμένων, η μετατροπή σε Κιτς, ή στην προετοιμασία για το πέρασμα ενός έργου στην μεγάλη οθόνη. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται η διασκέδαση στο πλαίσιο της βιομηχανίας της κουλτούρας και μετασχηματίζεται το πολιτισμικό αντικείμενο.

Όμως, τίποτα από τα παραπάνω δε θα ήταν εφικτό χωρίς την τεχνολογική «έκρηξη» του 20^{ο} αιώνα. Η εφαρμογές της επιστήμης ήταν η κινητήρια δύναμη, επάνω στην οποία πάτησε για να σχηματιστεί η Βιομηχανία της Κουλτούρας. Το ραδιόφωνο, ο κινηματογράφος, η μαζική παραγωγή, ήταν οι ακρογωνιαίοι λίθοι αυτού του φαινομένου, το οποίο έκανε τα πρώτα του βήματα στις δεκαετίες του 1920 και 1930. Όπως πραγματεύεται ο Benjamin (2008, 21), η τεχνολογική μεταφορά του έργου τέχνης από μία ζωντανή κατάσταση αναπαραγωγής, σε μία κατάσταση τεχνικής αναπαραγωγής, δεν αφήνει το έργο ανέπαφο, αλλά συμβάλει και αυτή σε έναν επιπλέον μετασχηματισμό. Στην τεχνολογική αναπαραγωγή πολλά χαρακτηριστικά μπορούν να μεταβληθούν (φωνητική επεξεργασία σε ένα τραγούδι, αργή κίνηση σε μια ταινία, κ.λπ.).Συνεπώς, το καλλιτεχνικό έργο εισέρχεται σε μία κατάσταση στην οποία το αυθεντικό δεν μπορεί. Το κύρος του έργου μεταβάλλεται τη στιγμή που εκείνο εγκαταλείπει τη μοναδικότητα για τη μαζικότητα. Το έργο καταλήγει να φτάνει στον αποδέκτη σε συνθήκες στις οποίες κανονικά δεν θα μπορούσε, ή για τις οποίες δεν προοριζόταν, κι έτσι χάνεται η έννοια της τελετουργίας, η οποία ίσχυε παλαιότερα. Με τον τρόπο αυτόν, μπορούν να εισαχθούν στο έργο νέες

[9] Η Arendt χρησιμοποιεί τον όρο “cultural object”, για να υποδείξει το πολιτιστικό αντικείμενο που αντίκειται στο να εκπληρώνει μία ανάγκη, φέρνοντάς το σε αντίθεση με ένα απλό καταναλωτικό προϊόν, το οποίο έχει ως μόνο στόχο την εκπλήρωση κάποιας ανάγκης.

λειτουργίες και νέο νόημα. Λαμβάνοντας υπόψη πως μεγάλες εταιρίες και συμφέροντα ελέγχουν τη μαζική παραγωγή, μπορεί να εξαχθεί το συμπέρασμα πως η βιομηχανία της κουλτούρας έχει τη δυνατότητα να δημιουργεί στα έργα αυτά μία νέα ερμηνεία προς όφελός της.

Αποτέλεσμα αυτών των τεχνολογικών καινοτομιών, αλλά και των αλλαγών σε οικονομικό επίπεδο, είναι πως μεγάλες εταιρίες εκμεταλλεύονται τις πολιτιστικές ανάγκες των αστικοποιημένων πληθυσμών, με στόχο το οικονομικό κέρδος και την εξουσία. Η νέα μαζική κουλτούρα δεν παράγεται από τις μάζες (όπως η λαϊκή), αλλά για τις μάζες. Επίσης, οι τεχνολογικές καινοτομίες σε συνδυασμό με τη δημόσια εκπαίδευση (χαρακτηριστικό των εθνών-κρατών) εισάγονται στην παγιωμένη τέχνη (art) χωρίς όμως τις αντίστοιχες βάσεις.

Σύμφωνα με τον MacDonald (1957), ενώ πριν τη μαζική κοινωνία η λαϊκή τέχνη (folk art) και η υψηλή τέχνη (high art) δεν «κατάπιναν» ούτε πολεμούσαν η μία την άλλη, με τη μαζική κουλτούρα δεν ισχύει το ίδιο. Η υψηλή τέχνη είναι πλέον υποχρεωμένη να ανταγωνιστεί τη μαζική κουλτούρα, αφού πρέπει να εισαχθεί και εκείνη στο σύστημα μαζικής παραγωγής και να απωλέσει τα τελετουργικά χαρακτηριστικά της. Σε αυτόν τον τομέα αναπτύσσεται μία κακώς νοούμενη δημοκρατία. Εφόσον οποιαδήποτε μορφή τέχνης διαχωρίσει τον εαυτό της από τη μαζική κουλτούρα, κατηγορείται για διάκριση. Κάτι τέτοιο είναι απολύτως λογικό, αφού η κυριαρχία της μαζικής κουλτούρας είναι αδιαμφισβήτητη. Το διασκεδαστικότερο και πιο κατανοητό είναι ευκολότερο, αλλά και αποδοτικότερο να παραχθεί και να απορροφηθεί.

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω, φαίνεται ευνόητο το ότι η Arendt (1961) καταλήγει στο συμπέρασμα πως το νέο καταναλωτικό αγαθό, ως φορέας διασκέδασης, πρέπει να σχετίζεται με ανθρώπους, κι όχι με αντικείμενα, δηλαδή να εκπληρώνει ανάγκες. Αυτή η λειτουργικότητα δίνει σε αυτά τα πολιτισμικά αγαθά μόνο μία μικρή διάρκεια ζωής. Συνεπώς αυτά τα προϊόντα δεν μπορούν να φτάσουν στην «αθανασία», στην οποία φτάνουν τα έργα τέχνης. Τέλος, η λειτουργικότητα αυτή υπηρετεί τη διαδικασία επιβίωσης της κοινωνίας, αφού είναι φορέας ψυχολογικών χαρακτηριστικών, όπως της μοναξιάς ανεξάρτητα από την προσαρμοστικότητα, του εύκολου ενθουσιασμού, της έλλειψης κριτηρίων, του καταναλωτισμού, της ανικανότητας κρίσης, της εγωκεντρικότητας και της εθελούσιας αλλοτρίωσης.

1.5. Η βιομηχανία της κουλτούρας ως μηχανισμός ηγεμονίας

Μέχρι αυτό το σημείο έγινε λόγος κυρίως για τις μεταβολές τις οποίες υφίσταται το έργο τέχνης, αλλά και τις μεταβολές τις οποίες περνάει η ίδια η κοινωνία, ώστε να εδραιωθεί ο μηχανισμός της βιομηχανίας της κουλτούρας ως κάτι παγιωμένο. Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα τέθηκαν οι θεωρητικές βάσεις για την κατανόηση της ηγεμονικής λειτουργίας της βιομηχανίας της κουλτούρας. Βέβαια, ακόμα δεν είχε παγιωθεί ο συγκεκριμένος όρος. Αυτό θα πραγματοποιηθεί από τη Σχολή της Φρανκφούρτης, μετά τον 2^{ο} Παγκόσμιο Πόλεμο.

Σε πολλά δοκίμια είχαν εκφραστεί φόβοι, ακόμα και πριν τη βιομηχανία της κουλτούρας, για το φαινόμενο που ονομάστηκε Αμερικανοποίηση. Όπως λέει ο Strinati

(2004), η επιλογή της χώρας κάθε άλλο παρά τυχαία είναι και οφείλεται στο ότι στην Αμερική, λόγω της έλλειψης αντίστοιχου παρελθόντος όπως στις Ευρωπαϊκές χώρες, η δημοφιλής κουλτούρα θεωρήθηκε όμοια με την μαζική κουλτούρα. Οι πρώτοι φόβοι είχαν να κάνουν με την απώλεια τόσο της καλαισθησίας, όσο και της εθνικής ταυτότητας, που θα μπορούσαν να οδηγήσουν σε μία αισθητική και ηθική παρακμή της κοινωνίας. Το φαινόμενο αυτό θα γινόταν ακόμα πιο έντονο όταν και τα υπόλοιπα κράτη θα ακολουθούσαν το παράδειγμα της Αμερικής.

Όμως, πέρα από τους φόβους για την απώλεια της καλαισθησίας και της εθνικής ταυτότητας (οι οποίοι εξακολουθούσαν να υπάρχουν), ο Γκράμσι στις αρχές του 20ου αιώνα είδε μία ανερχόμενη και πιο εξελιγμένη μορφή εξουσίας στη Δυτική κοινωνία. Όπως αναφέρει ο Bates (1975), αυτή τη μορφή εξουσίας ο Γκράμσι την ονόμασε Ηγεμονία. Στην μαζική κοινωνία (mass society), η εδραιωμένη και ήδη ενοποιημένη σε εθνικό επίπεδο άρχουσα τάξη ευνοείται πάντα από μία περίοδο κοινωνικής σταθερότητας, αφού στη συγκεκριμένη περίοδο δεν απειλείται με μία τυχούσα αλλαγή του status quo (συσχετισμός πολιτικών δυνάμεων). Για να επιτευχθεί ο στόχος της αυτός, πρέπει να πετύχει τη συγκατάθεση των μαζών για όλες τις αποφάσεις τις οποίες λαμβάνει. Συνεπώς, αυτή η «Ηγεμονία» είναι το διακύβευμα για την πολιτική σταθερότητα.

Η Ηγεμονία ασκείται κυρίως από όλους τους ιδιωτικούς και μη φορείς, οι οποίοι συνεισφέρουν στον σχηματισμό της κοινωνικοπολιτικής συνείδησης. Οι φορείς αυτοί, για να πετύχουν τον στόχο τους, πρέπει να εκλαϊκεύσουν την κοσμοθεωρία της άρχουσας τάξης, ώστε να γίνει αντιληπτή όσο το δυνατόν ευκολότερα. Τέτοιο μηχανισμοί και θεσμοί είναι τα σχολεία, η εκκλησία, τα ΜΜΕ, κτλ. Η βιομηχανία της κουλτούρας θα μπορούσε να ενταχθεί στην κατηγορία αυτή. Μέσω των μηχανισμών αυτών διαδίδεται η κοσμοθεωρία της άρχουσας τάξης, καθότι όλοι αυτοί οι θεσμοί ελέγχονται οικονομικά ή είναι δημιουργήματά της. Το αποτέλεσμα είναι πως η ηγεμονία αυτή γίνεται η κυρίαρχη μορφή εξουσίας. Με τον τρόπο αυτό αποσπάται η συγκατάθεση των μαζών για το σύνολο του πολιτικού, κοινωνικού, και οικονομικού γίγνεσθαι. Η προσκόλληση δε των χαμηλότερων και μαζικότερων κοινωνικών τάξεων στην κοσμοθεωρία αυτή, δυσχεραίνει πάρα πολύ την κριτική προσέγγιση προς το πολιτικό-οικονομικό-κοινωνικό σύστημα, ή την απελευθέρωση από την εκάστοτε άρχουσα τάξη.

Στις παραπάνω παρατηρήσεις του, ο Γκράμσι είναι πολύ κοντά στον μαρξιστικό όρο της Ιδεολογίας[10]. Το σύνολο των ιδεών αυτών αποτελούν κινητήρια δύναμη για την κοινωνία και παραπέμπουν πάντα στο οικονομικό μοντέλο το οποίο εφαρμόζει η εκάστοτε άρχουσα τάξη. Η θέση όμως του διανοούμενου, κατά τον Γκράμσι, στη μαζική κοινωνία διαχωρίζει την Ιδεολογία από την Ηγεμονία. Αν η Ιδεολογία είναι το σύνολο των ιδεών της άρχουσας τάξης, τότε η Ηγεμονία είναι ο τρόπος επιβολής αυτών.

Από όλα τα παραπάνω, είναι εμφανές πόσο σημαντικό ρόλο διαδραματίζει ο διανοούμενος στην ιστορική διαδικασία, είτε υποστηρίζοντας την παρούσα τάξη πραγμάτων, είτε όχι. Όμως, ο διανοούμενος δεν προέρχεται απαραίτητα από μία και μόνο κοινωνική τάξη (την άρχουσα για παράδειγμα). Αυτό που γίνεται κατανοητό από το άρθρο του Bates (1975) για τον Γκράμσι είναι πως, στο πλαίσιο της μαζικής κοινωνίας, μπορεί να προέρχεται από οποιαδήποτε τάξη. Το γεγονός αυτό καθιστά τους διανοούμενους (θα μπορούσαμε να εντάξουμε και τους καλλιτέχνες σε αυτήν την κατηγορία) της κάθε περιόδου, καθοριστικούς στη διαμόρφωση των συνειδήσεων. Αυτή η σκέψη είναι πολύ σημαντική, καθότι αποτελεί κατά μία έννοια την εξέλιξη παλαιότερων απόψεων (όπως του

[10] Η Ιδεολογία αποτελεί το σύνολο των ιδεών της άρχουσας τάξης.

John Ruskin), πως η Τέχνη (και ο καλλιτέχνης κατ' επέκταση) αντιπροσωπεύει τις κοινωνικές και πολιτικές αξίες της κοινωνίας (Williams, 1960). Ο Ruskin, ο οποίος έζησε στον 19^{ο} αιώνα, ανήγαγε την παραπάνω σκέψη στο επίπεδο μίας χώρας (έθνους-κράτους). Όμως, στην περίπτωση του νεότερου Γκράμσι, οι διανοούμενοι, αφού μπορούν να προέρχονται από οποιαδήποτε κοινωνική τάξη, είναι στενά συνδεδεμένοι με την πολιτική και τις επιδιώξεις της τάξης αυτής. Η επιρροή των διανοούμενων μίας τάξης από μία άλλη και η προσχώρηση ενδεχομένως σε ένα αντίπαλο «στρατόπεδο», ή η επικράτηση των διανοούμενων μίας κοινωνικής τάξης ενάντια σε μία άλλη, δείχνει τη δύναμη μιας πολιτικής ιδέας σε μια ιστορική περίοδο. Συνεπώς, ο διανοούμενος ή ο καλλιτέχνης (και κατ' επέκταση η Τέχνη) εντάσσεται άμεσα ή έμμεσα σε μία πολιτική και ταξική πάλη, με ζητούμενο την Ηγεμονία.

1.6. Επίλογος πρώτου κεφαλαίου

Όσο κι αν στοιχεία τα οποία αναφέρθηκαν έχουν αμφισβητηθεί, η σκέψη της περιόδου και τα συμπεράσματά της δεν παύουν να αποτελούν τη βάση επάνω στην οποία στηρίχτηκαν όλες οι μετέπειτα προσεγγίσεις, άσχετα με το προς ποια κατεύθυνση έγιναν. Οι κοινωνικοί μετασχηματισμοί, οι ψυχολογικές διεργασίες του σύγχρονου ανθρώπου, οι τρόποι επιβολής μέσω της βιομηχανίας της κουλτούρας, αποτέλεσαν το βασικό αντικείμενο κριτικής πολλών, οι οποίοι έβλεπαν μια ταχεία και ασταμάτητη επικράτηση ενός ολόκληρου συστήματος ελέγχου, το οποίο έτεινε να εξαφανίσει την τέχνη όπως μέχρι τότε ήταν συνηθισμένη. Αυτή η Αμερικανοποίηση, ήταν μία απειλή τόσο για εκείνους που υποστήριζαν την υπάρχουσα κοινωνική κατάσταση (του 19^{ου} αιώνα) στην Ευρώπη, όσο και εκείνων που την έβλεπαν ως έναν νέο τρόπο επιβολής, έναν νέο τρόπο εξουσίας. Το μόνο σίγουρο ήταν πως δεν γινόταν πια να επιστρέψει η τέχνη στην κατάσταση που βρισκόταν στον 19^{ο} αιώνα. Τα νέα επιτεύγματα στον τομέα της τεχνολογίας και οι νέες κοινωνικές συνθήκες έκαναν κάτι τέτοιο αδύνατο.

Όπως και η βιομηχανία της κουλτούρας είναι ακόμα στα πρώτα της βήματα, έτσι και η σκέψη της περιόδου που αφορά στην κριτική της είναι επίσης σε αρχικό στάδιο. Η σκέψη της περιόδου αυτής είναι έντονα επηρεασμένη από μαρξιστικές ιδέες, όπως της Ιδεολογίας, του φετιχισμού του εμπορεύματος και της αλλοτρίωσης του σύγχρονου ανθρώπου. Η απήχηση των ιδεών αυτών ενισχύθηκε από διάφορα γεγονότα, όπως την Οκτωβριανή Επανάσταση και τις επιπτώσεις του οικονομικού κραχ του 1929. Οι ταραχές και οι εξεγέρσεις αυτής της περιόδου, η φτώχεια και η οικονομική κρίση που οδήγησε στην άνοδο του Ναζισμού στη Γερμανία και ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος, αποτέλεσαν το φόντο πίσω από το οποίο αναπτύχθηκαν οι προσεγγίσεις αυτές, όσο και οι αμέσως επόμενες (της Σχολής της Φρανκφούρτης).

2. Η Σχολή της Φρανκφούρτης

2.1. Ιστορικά στοιχεία

Η σχολή της Φρανκφούρτης αποτέλεσε την πρώτη σχολή σκέψης επάνω στο θέμα του κοινωνικού ελέγχου της εργατικής τάξης στη Δυτική κοινωνία. Η σχολή της Φρανκφούρτης είναι στην ουσία σήμα κατατεθέν του Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας της Φρανκφούρτης. Η σχολή αυτή είχε ως στόχο της τη βαθύτερη κατανόηση των προβλημάτων του καπιταλισμού και της βιομηχανίας της κατανάλωσης. Σημαντικές προσωπικότητες της σχολής αυτής είναι ο Τέοντορ Αντόρνο, ο Μαξ Χορκχάιμερ, ο Χέρμπερτ Μαρκούζε, και ο Λέο Λόβενταλ.

Η πολιτική κατάσταση στη Γερμανία από το 1919 ήταν σε διαρκή αναταραχή. Στον απόηχο του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, η Γερμανία ως ηττημένη ήταν υποχρεωμένη σε υπέρογκες επανορθώσεις και βίωνε μία διαρκή πολιτική και οικονομική αστάθεια. Αμέσως μετά τη λήξη του πολέμου εκδηλώνεται η Γερμανική επανάσταση (1919). Η βίαιη καταστολή της Γερμανικής επανάστασης, το οικονομικό κραχ και η φτώχεια του μεσοπολέμου, η βαθμιαία άνοδος του αντισημιτισμού, αλλά και η υποστήριξη της ντόπιας ελίτ στο Εθνικοσοσιαλιστικό κόμμα, έχουν ως αποτέλεσμα την εκλογή του κόμματος του Α. Χίτλερ στην εξουσία το 1932. Όλοι οι πολίτες εβραϊκής καταγωγής διώκονται, καθώς και σοσιαλιστές, κομμουνιστές, λοιποί πολιτικοί αντίπαλοι, ομοφυλόφιλοι, κ.α.. Βαθμιαία, η Γερμανία επανεξοπλίζεται, έως το ξέσπασμα του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Τα γεγονότα, καθώς και η ήττα την ναζιστικής Γερμανίας συνιστούν το ιστορικό περιβάλλον το οποίο επηρέασε τη Σχολή της Φρανκφούρτης, η οποία ενώ δημιουργήθηκε στη Γερμανία κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου, μέλη της αναγκάστηκαν να διαφύγουν και πάτησαν ξανά σε γερμανικό έδαφος μετά τη λήξη του πολέμου.

Η Σχολή της Φρανκφούρτης, μέσω της σκέψης της, δημιούργησε αυτό που μετέπειτα ονομάστηκε «πολιτισμικές σπουδές» (cultural studies). Ήταν αυτή η σχολή, η οποία δημιούργησε τον όρο «Βιομηχανία της Κουλτούρας» και επιχείρησε μία ανατομία των λειτουργιών του σύγχρονου καπιταλισμού και του πώς αυτές ασκούν τον κοινωνικό έλεγχο. Ανέπτυξε έναν ριζοσπαστικό τρόπο σκέψης και μια μαχητική ρητορική ενάντια στα πολιτισμικά παράγωγα του καπιταλισμού στην Ευρώπη και την Αμερική.

Τα συμπεράσματα και οι απόψεις της Σχολής της Φρανκφούρτης αποτέλεσαν τον ακρογωνιαίο λίθο της σκέψης της μετέπειτα Σχολής του Μπέρμιγχαμ και των μεταμοντέρνων θεωρήσεων της πολιτισμικής βιομηχανίας, αλλά και αντικείμενο κριτικής και αμφισβήτησης. Όμως, ακόμα και σήμερα παραμένουν σημείο αναφοράς, αλλά και σημείο αναστοχασμού, ειδικά στη σημερινή παγκοσμιοποιημένη κοινωνία.

2.2. Η Κουλτούρα και ο Πολιτισμός

Όπως ειπώθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, η λέξη «κουλτούρα» είναι από τις πιο νοηματικά πολύπλοκες. Αυτή η άποψη εξακολουθεί να υπάρχει στη Σχολή της Φρανκφούρτης, όπως και οι διάφοροι διαχωρισμοί της (υψηλή τέχνη, λαϊκή τέχνη, και μαζική κουλτούρα). Μία ακόμα όμως διαφορά την οποία πραγματεύεται ο Μαρκούζε (1984), είναι εκείνη μεταξύ Κουλτούρας και Πολιτισμού. Η Κουλτούρα για τον Μαρκούζε περιλαμβάνει όλα τα μεγάλα ιδανικά και τις αξίες της κοινωνίας, τους σκοπούς της, και τους στόχους της. Εν γένει, είναι όλοι οι λόγοι για τους οποίους συγκροτείται η ανθρώπινη κοινωνία. Θα μπορούσαμε παραδειγματικά να αναφέρουμε την ισότητα, την βελτίωση του βιοτικού επιπέδου του ανθρώπου, κ.τ.λ.. Είναι οι στόχοι στους οποίους ο άνθρωπος δε θα μπορούσε ποτέ να φτάσει χωρίς το όχημα της κοινωνίας. Όμως, αυτό που περισσότερο απασχολούσε τον Μαρκούζε ήταν η σχέση μεταξύ μέσων και σκοπών. Δηλαδή, η σχέση του «πώς» και του «για ποιον λόγο». Τα μέσα, η πρακτική, τα πρέπει, κ.τ.λ. αποτελούν για τον Μαρκούζε τον Πολιτισμό.

Λαμβάνοντας υπόψη τόσο την τεχνολογική έκρηξη των αρχών του 20ου αιώνα, αλλά και τη χρήση της για καταστροφικούς σκοπούς, σκιαγραφείται το ιστορικό πλαίσιο, στο οποίο ο Μαρκούζε είδε στις έννοιες της Κουλτούρας και του Πολιτισμού δύο έννοιες αντίθετες, και στην έννοια του Πολιτισμού ένα σκοτεινό πρόσωπο, και όχι τον δρόμο προς την Κουλτούρα. Στην περίπτωση που οι δύο αυτές έννοιες δημιουργούν ένα σύστημα με δύο πόλους, θεωρητικά η ένταση μεταξύ των σκοπών (Κουλτούρα) και των μέσων (Πολιτισμός) της κοινωνίας θα έκανε υπερβολικά ευδιάκριτο το ότι η πρόοδος εφαρμόζεται μόνο στο πεδίο του Πολιτισμού (οι σχεδόν απεριόριστες δυνατότητες των τεχνικών μέσων δεν οδηγούν στους στόχους της Κουλτούρας). Στην πραγματικότητα, η Κουλτούρα υφίσταται μία απορρόφηση από τον Πολιτισμό, αφού οι στόχοι της διαστρεβλώνονται από εκείνον.

Η παραδοσιακή κουλτούρα[11], μέσω της προόδου των τεχνικών μέσων, αλλά και της μαζικοποίησης της κοινωνίας, έγινε μαζικά προσβάσιμη, όπως και τα έργα τέχνης. Όμως, λόγω της απορρόφησης της Κουλτούρας από τον Πολιτισμό, τα έργα αυτά πλέον δεν προσεγγίζονται ως έχουν, αλλά μέσα από το οπτικό πρίσμα και τον τρόπο σκέψης του Πολιτισμού. Έτσι, εκείνα περιορίζονται στις εφαρμογές αυτού, στην υποστήριξη της κοινωνίας ως έχει. Ο οπερασιοναλισμός[12] του Πολιτισμού σπρώχνει τα έργα αυτά σε οποιοδήποτε νόημα είναι ευκολότερο και κατ' επέκταση πιο κερδοφόρο για την υπάρχουσα κοινωνία. Με τον τρόπο αυτόν, τα έργα δεν γίνεται να την αρνηθούν. Αντίθετα, πριν την μαζικοποίηση της κοινωνίας και της τεχνολογικής ανάπτυξης των τεχνικών μέσων αναπαραγωγής, στην περίπτωση του διαχωρισμού Κουλτούρας και Πολιτισμού, η Τέχνη μέσω της απομάκρυνσής της από τη λογική της αναγκαιότητας και γενικότερα της επιταγές του Πολιτισμού, μπορούσε να προσεγγίσει κριτικά την κοινωνία. Έχοντας υπερβατικό χαρακτήρα, επαναπροσέγγιζε την πραγματικότητα και απελευθέρωνε από τον Πολιτισμό και το οπερασιοναλιστικό πνεύμα του. Στην ουσία μπορούσε να αποκαλύπτει την αντίφαση μεταξύ Πολιτισμού και Κουλτούρας, κάνοντας τον άνθρωπο να εκτιμήσει το Ωραίο. Όπως

---

[11] Ο Μαρκούζε εννοεί τα μεγάλα έργα τέχνης.

[12] Κατά τον οπερασιοναλισμό, το νόημα μία σύλληψης μπορεί να προσεγγισθεί μόνο αν είναι (ή μπορεί να γίνει) μετρήσιμο.

αναφέρει και ο Λόβενταλ (1984), ο άνθρωπος απελευθερωνόταν από το μαγικό, όταν μέσω της Τέχνης το επαναπροσέγγιζε ως Ωραίο.

Η παραπάνω απορρόφηση της Κουλτούρας από τον Πολιτισμό έχει ως αποτέλεσμα την εξαφάνιση της έντασης μεταξύ των δύο, το οποίο σημαίνει πως η Τέχνη πλέον δε μπορεί να μεταβιβάσει τις αξίες της. Αντ' αυτού, χρησιμοποιείται προς όφελος της κοινωνικής προσαρμογής και αναγκαιότητας, και της απόσβεσης των όποιων «κραδασμών» στον κοινωνικό ιστό. Ο τρόπος με τον οποίο αυτό επιτυγχάνεται, είναι η ένταξη της Τέχνης στην περιοχή της διασκέδασης.

2.3. Η βιομηχανία της κουλτούρας

Η σχολή της Φρανκφούρτης έδωσε μεγάλη σημασία στο να τοποθετήσει το φαινόμενο της βιομηχανίας της κουλτούρας στο πλαίσιο της πολιτικής οικονομίας. Στην ουσία, συνέδεσε το φαινόμενο αυτό όχι απλά με τις οικονομικές συνθήκες, αλλά την οικονομία γενικότερα. Η συγκέντρωση της οικονομικής δύναμης στα μεγάλα τραστ, ο σχηματοποιημένος χαρακτήρας προώθησης των προϊόντων και ο κεντρικός σχεδιασμός τους, εξασφαλίζει τον ομοιόμορφο χαρακτήρα των προϊόντων. Η βιομηχανία της κουλτούρας υπάγεται ακριβώς σε αυτό το σχήμα.

Όσες διαφορές παρουσιάζονται στα προϊόντα, στην πραγματικότητα εξυπηρετούν την κάλυψη όλων των ενδιαφερόντων που μπορεί να παρουσιαστούν, είτε είναι διαφορές ανάμεσα σε δύο κινητήρες αυτοκινήτων, είτε σε δύο διαφορετικά μουσικά είδη. Με αυτόν τον τρόπο η βιομηχανία της κουλτούρας αναδεικνύεται σε έναν πολύ ισχυρό (τον ισχυρότερο ίσως) φορέα μαζικοποίησης του σύγχρονου ανθρώπου. Κανείς δεν πρέπει να είναι ξένος στην κοινωνία αυτή. Αντιθέτως, όλοι πρέπει να υπάγονται κάπου, ή καλύτερα να κατευθύνονται ώστε να υπάγονται σε προκαθορισμένα και κεντρικά σχεδιασμένα πρότυπα. Από οικονομικής άποψης, τα πολιτισμικά προϊόντα είναι φορείς του οικονομικού συστήματος το οποίο τα γέννησε, ενός συστήματος επίσης ομοιόμορφου, καθώς η βιομηχανία της κουλτούρας τελεί σε αλληλεξάρτηση με όλους τους υπόλοιπους τομείς της οικονομίας. Ο ομοιόμορφος χαρακτήρας της βιομηχανίας της κουλτούρας επισφραγίζεται από τον εμπορευματικό της χαρακτήρα, και την υπαγωγή της στους νόμους της οικονομίας και των αρχών της. Η Τέχνη δε μπορεί να έχει αξία από μόνη της. Η αξία πάντα ορίζεται μέσω της ανταλλακτικής διαδικασίας και του πόσο εύκολα αυτό επιτυγχάνεται. Τα τεχνολογικά μέσα διαδραματίζουν κομβικό ρόλο στο ανταλλακτικό αυτό σύστημα. Τα μέσα αυτά μπορούν και αποκρύπτουν τα μεγάλα οικονομικά κέρδη, αφού μεταφέρουν το προϊόν (πλέον) φαινομενικά ως κάτι το μη εμπορευματικό (π.χ. μέσω του ραδιοφώνου). Η απάτη αυτή συγκαλύπτει τον κυριότερο στόχο της βιομηχανίας της κουλτούρας, που δεν είναι άλλος από το οικονομικό κέρδος.

Οι τέχνες της μουσικής και του κινηματογράφου είναι κεντρικές στο οικοδόμημα της βιομηχανίας της κουλτούρας. Από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα τα τεχνολογικά μέσα έστρωσαν τον δρόμο για τη δημιουργία της νέας σχέσης μεταξύ ακροατή/θεατή και αυτού που βρίσκεται πίσω από τον μαζικό σχεδιασμό των πολιτισμικών αντικειμένων. Το τεχνολογικό μέσο, στο οποίο βασίστηκε αυτή η νέα σχέση δεν ήταν άλλο από το ραδιόφωνο (και αργότερα και τη μεγάλη οθόνη και την τηλεόραση). Το ραδιόφωνο είναι ένα μέσο, το οποίο δεν επιτρέπει την αντίδραση του ακροατή (είναι μη διαδραστικό) και με τον τρόπο

αυτό επιβάλει μία ανελευθερία έκφρασης. Η βιομηχανία της κουλτούρας βρήκε στο μέσο αυτό τον τρόπο να επηρεάσει το σύνολο της κοινωνίας, αφού στη μαζικοποιημένη κοινωνία όλοι πρέπει να έχουν πρόσβαση σε αυτό το αγαθό, αλλά και ελεύθερο χρόνο, ώστε να τον διαθέσουν. Οι Αντόρνο και Χορκχάιμερ (1996) αναφέρουν πως η ανελευθερία αυτή χρησιμεύει στην ταξινόμηση των ακροατών και μετατρέπει όλους τους ακροατές στο ίδιο. Μέσω αυτής της επιρροής, μπορεί να κατευθύνει τον άνθρωπο κατά οποιονδήποτε τρόπο θέλει.

> *«Η επίδοση που ο καντιανός σχηματισμός προσδοκούσε ακόμη από τα υποκείμενα, δηλαδή η ικανότητα τους να συνδέουν εξαρχής τις ποικίλες εμπειρίες των αισθήσεων με τις θεμελιώδεις έννοιες, έχει αναληφθεί από τη βιομηχανία για λογαριασμό του υποκειμένου.»* (Αντόρνο & Χορκχάιμερ, 1996: 208)

Με τον τρόπο αυτό επιβάλλεται η ύπνωση, αφού η βιομηχανία της κουλτούρας αναλαμβάνει να σκέφτεται στη θέση του ακροατή ή γενικότερα του ανθρώπου.

Όμως, το τεχνολογικό μέσο είναι μόνο ο τρόπος με τον οποίο επιβάλλεται η βιομηχανία της κουλτούρας. Οι Αντόρνο και Χορκχάιμερ (1996) καταδεικνύουν πως το οικονομικό σύστημα, στο οποίο εδραιώνεται και λειτουργεί αυτή, είναι το φιλελεύθερο οικονομικό σύστημα. Στο πλαίσιο του οικονομικού συστήματος αυτού είναι αναγκαία η υπαγωγή όλης της παραγωγής στη βασική οικονομική αρχή[13] και στον νόμο της προσφοράς και της ζήτησης. Τίποτα από αυτά δεν θα μπορούσε να παραληφθεί, αφού σε τέτοια περίπτωση οι μεγάλες βιομηχανίες απλά θα συσσώρευαν κόστος. Το κράτος, το οποίο στο παρελθόν μπορούσε να παρέχει προστασία σε έναν καλλιτέχνη από τις επιταγές της φιλελεύθερης οικονομίας, είναι πλέον είτε απόν, είτε ακολουθεί κι εκείνο τις επιταγές της οικονομίας αυτής. Λαμβάνοντας υπόψη τον οπερασιοναλισμό, ο οποίος αναφέρθηκε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο, ένα έργο τέχνης θα πρέπει να έχει έναν μετρήσιμο δείκτη επιτυχίας. Ο δείκτης αυτός δεν είναι άλλος από το οικονομικό κέρδος, κάτι το οποίο ολοκληρώνει την υπαγωγή αυτού στη βασική οικονομική αρχή. Επομένως, δεν είναι καθόλου τυχαίο που οτιδήποτε νέο και ριζοσπαστικό αποθαρρύνεται. Παίρνοντας ως παράδειγμα την παραγωγή ενός ριζοσπαστικού μουσικού έργου και συγκρίνοντάς την με εκείνη ενός δημοφιλούς στροφικού τραγουδιού, γίνεται κατανοητό πως οι συντελεστές παραγωγής του πρώτου είναι πολύ μεγαλύτεροι από του δεύτερου. Για να αναφέρουμε μερικούς, η εργασία που χρειάζεται είναι πιο πολύπλοκη και πιο χρονοβόρα τόσο από τη μεριά του συνθέτη όσο και από των εκτελεστών, και το κεφάλαιο που θα δαπανηθεί θα είναι πολύ μεγαλύτερο τη στιγμή που θα χρειάζονται πολύ περισσότερες δοκιμές, από πιο ειδικευμένους μουσικούς, ενδεχομένως με πολύ περισσότερα όργανα. Συνεπώς, στο φιλελεύθερο οικονομικό περιβάλλον κανένας καλλιτέχνης δεν είναι ελεύθερος.

> *«Όποιος δεν συμμορφώνεται πλήττεται από μια οικονομική αδυναμία που προεκτείνεται στην πνευματική αδυναμία του παραξενιάρη.»* (Αντόρνο Τ. Β. & Χορκχάιμερ, Μ., 1996: 222).

---

[13] Ως βασική οικονομική αρχή ορίζεται η προσπάθεια επίτευξης του μεγαλύτερου δυνατού κέρδους με το μικρότερο δυνατό κόστος επάνω στους συντελεστές παραγωγής (εργασία, έδαφος, κεφάλαιο).

2.4. Τέχνη και διασκέδαση

Η διασκέδαση, για τους Αντόρνο & Χορκχάιμερ (1994), ήταν το πεδίο στο οποίο η βιομηχανία της κουλτούρας μετέφερε την Τέχνη. Παρότι η διασκέδαση προϋπήρχε με διαφορετικές ανά τον κόσμο εκφάνσεις, η βιομηχανία της κουλτούρας την μετέτρεψε σε μία αρχή, ενάντια στην οποία κανείς δεν μπορούσε να σταθεί, επειδή ακριβώς η διασκέδαση αυτή είναι ενωμένη με τις κοινωνικές ανάγκες. Αυτή είναι η διέξοδος στην οποία ο καταναλωτής βρίσκει ένα προσωρινό καταφύγιο, μόνο και μόνο για να επιστρέψει αποδοτικότερος στην εργασία του την επόμενη ημέρα. Κατά τον τρόπο αυτό, η διασκέδαση μετατράπηκε από τη βιομηχανία της κουλτούρας σε προέκταση της ίδιας της εργασίας.

Η Τέχνη[14] πριν το φαινόμενο της μαζικοποίησης της κοινωνίας, κατά τον Adorno (2000), προϋπέθετε και παλαιότερα ενός είδους ταύτιση. Αυτό, ακόμα και σήμερα, είναι κάτι το οποίο συμβαίνει μεταξύ του έργου και του ατόμου. Όμως, η ταύτιση αυτή δεν ήταν της Τέχνης με την καθημερινότητα του ανθρώπου και τις κοινωνικές του ανάγκες. Στην ταύτιση εκείνη, ο άνθρωπος απομακρυνόταν από τον εαυτό του και χανόταν μέσα στο έργο. Ο Χορκχάιμερ (1984) αναφέρει πως προϋπόθεση για αυτό ήταν η ικανότητα του υποκειμένου να αντιληφθεί και να προσεγγίσει το αισθητικά Ωραίο. Με τη σειρά της, η ικανότητα αυτή μπορούσε να αναπτυχθεί στο υποκείμενο, στο οποίο η ιδιωτική σφαίρα δεν αναμιγνυόταν με τις επιβεβλημένες κοινωνικές επιταγές. Αυτό προϋπέθετε πως το υποκείμενο, πρώτα ως παιδί στο πλαίσιο της οικογένειας, θα διατηρούσε την ιδιωτική του σφαίρα μακριά από την νοθεία των κοινωνικών πρέπει, στο πλαίσιο ενός θεσμού της οικογένειας, ο οποίος θα παρείχε προστασία στο άτομο και θα του δημιουργούσε το περιβάλλον στο οποίο θα μπορούσε να αναπτυχθεί ως χαρακτήρας. Με τον τρόπο αυτόν δεν θα ήταν υπόχρεο σε μία βίαιη κοινωνική ενσωμάτωση, η οποία θα εμπόδιζε την ανάπτυξή του[15]. Το έργο τέχνης, μέσω της παραπάνω ταύτισης και προσέγγισης, δεν ικανοποιούσε κάποια κοινωνική ανάγκη, αλλά έκανε το υποκείμενο (ακροατή, θεατή, κ.ο.κ.) να εξομοιωθεί μαζί του. Αυτό οδηγεί και στο συμπέρασμα πως το αισθητικά Ωραίο είναι ανεξάρτητο από το κοινωνικά χρήσιμο. Αντίθετα, στη μαζικοποιημένη κοινωνία, η Τέχνη μεταφέρθηκε στη σφαίρα της κατανάλωσης, με διαμεσολαβητή την διασκέδαση. Οι ανάγκες, οι οποίες είναι εκ των προτέρων καθορισμένες, ταυτίζονται με το προϊόν που προσφέρεται από τη διασκέδαση. Το υποκείμενο, ως παιδί πρώτα, έρχεται σε επαφή με τις προωθούμενες συμπεριφορές. Τα προϊόντα της βιομηχανίας που προωθούνται προς τα παιδιά είναι φορείς τις Ιδεολογίας[16] και της «σωστής συμπεριφοράς». Οι συμπεριφορές αυτές, όπως αναφέρει και ο Adorno (1991), τελούν σε σύμπραξη με την αντικειμενοποίηση του ατόμου. Το αλλοτινό έργο τέχνης υποβαθμίζεται σε απλό καταναλωτικό αγαθό. Δεν αναμένεται πλέον από το άτομο να ταυτιστεί με το έργο. Τα «θολωμένα» σύνορα μεταξύ Κουλτούρας και Πολιτισμού (που περιεγράφηκαν παραπάνω) φωτίζουν την ασαφή σχέση

---

[14] Ο Αντόρνο δε φέρνει την υψηλή τέχνη σε αντιδιαστολή με την λαϊκή, αλλά με την πολιτισμική βιομηχανία.

[15] Περισσότερα για τον ρόλο της οικογένειας στην ανάπτυξη του υποκειμένου, βλέπε Χορκχάιμερ (1984), σσ. 51-54.

[16] Παρακάτω θα προσεγγισθεί η σχέση Ιδεολογίας και των προϊόντων της βιομηχανίας της κουλτούρας.

που διέπει την ιδιωτική σφαίρα του υποκειμένου με τις κοινωνικές επιταγές, αλλά και το έργο τέχνης[17] με το πολιτισμικό προϊόν της βιομηχανίας της κουλτούρας. Πλέον, αυτό που αναμένεται από το υποκείμενο είναι να προβάλλει τον εαυτό του στο έργο, κάτι που η βιομηχανία της κουλτούρας γνωρίζει και για τον λόγο αυτό πλέκει πάντα το εγκώμιο της πραγματικότητας. Οι διαφορές μεταξύ της βιομηχανίας της κουλτούρας και της πραγματικότητας εξαφανίζονται μέσω του οικονομικού της χαρακτήρα. Με τον τρόπο αυτό, η βιομηχανία της κουλτούρας κατάφερε και ταύτισε την τέχνη με τις κοινωνικές ανάγκες. Όπως αναφέρει και ο Adorno (2000) στο παρακάτω απόσπασμα,

> *«…ως άγραφος χάρτης για υποκειμενικές προβολές το έργο τέχνης χάνει κάθε ποιότητα. Οι δύο πόλοι της αποκαλλιτεχνικοποίησής του είναι ότι γίνεται τόσο ένα πράγμα μεταξύ άλλων πραγμάτων όσο και όχημα της ψυχολογίας του παρατηρητή. Αυτό που τα εκπραγματισμένα έργα τέχνης δεν λένε πια, ο παρατηρητής το αναπληρώνει με την τυποποιημένη ηχώ του εαυτού του που ακούει από αυτά.»* (Adorno, 2000: 40).

Η Τέχνη με τον τρόπο αυτό αποκαλλιτεχνικοποιείται, παράγει χρηματικό κέρδος και μετατρέπεται σε ένα προϊόν το οποίο ανταποκρίνεται στις κοινωνικές ανάγκες.

Τα νέα προωθούμενα έργα, εκτός από το ότι είναι αλλιώς δομημένα, είναι τόσο υποβιβασμένα καθαυτά, όσο περισσότερο χρειάζεται, ώστε να είναι κατανοητά από όλους. Ο καταναλωτής δεν αναμένεται να θυμάται τι έχει περάσει. Πρέπει να περιορίζεται στο αυστηρό παρόν. Τα διάφορα μέρη τα οποία απαρτίζουν το καλλιτεχνικό έργο δεν πρέπει να συνδέονται μεταξύ τους με αυστηρό τρόπο, ούτε πρέπει να υπάρχει κάποιο επεξεργαστικό στοιχείο. Τόσο το αναπτυξιακό, όσο και το συγκρουσιακό στοιχείο των καλλιτεχνικών έργων, το οποίο ήταν απόρροια της επεξεργασίας του υλικού, αποθαρρύνεται.

Με τη μετατροπή της τέχνης σε καταναλωτικό προϊόν, το οποίο καλύπτει τις κοινωνικές ανάγκες, το Ωραίο καταλήγει να ταυτίζεται με το κοινωνικά χρήσιμο. Πέρα από το ότι πρέπει το προϊόν πλέον να είναι προσβάσιμο σε όλους, η ιδέα της παλαιότερης αυτονομίας της αστικής τέχνης πλήττεται, αφού πλέον η Τέχνη πρέπει να εκφράζεται μέσα από τη διασκέδαση. Πρέπει να είναι εξομοιωμένη με τις κοινωνικές ανάγκες, και να μην απελευθερώνει από αυτές.

Με τον παραπάνω τρόπο, η διασκέδαση μετατρέπεται σε μία ισχυρή μορφή κοινωνικού ελέγχου. Όπως αναφέρει ο Adorrno (1991), αυτό το επιτυγχάνει πάντα μένοντας πιστή στην κοινωνική πραγματικότητα, την οποία αφού αναπαραγάγει, ανακατευθύνει στην καταναλωτική σφαίρα. Η μαζική μορφή της διασκέδασης και η εκ των προτέρων δημιουργία της από τη βιομηχανία της κουλτούρας, τελεί σε πλήρη ταύτιση τόσο με τη μαζικοποιημένη κοινωνία, όσο και με τη μαζική και εκ των προτέρων και εκ των άνωθεν σχεδιασμένη παραγωγή. Αντλώντας από το παραπάνω, δηλαδή από το ότι η βιομηχανία της κουλτούρας εκθειάζει την κοινωνική πραγματικότητα, συμπεραίνεται πως το νέο προϊόν είναι ένας εκφραστής της Ιδεολογίας (ίσως και ο πιο ισχυρός). Όπως αναφέρουν και οι Αντόρνο & Χορκχάιμερ (1996), αντικείμενο αυτής της Ιδεολογίας είναι ο κόσμος όπως είναι. Ένα δημοφιλές είδωλο (pop idol) πρέπει να μοιάζει πάρα πολύ με τον μέσο άνθρωπο. Πρέπει να είναι κατανοητό, πως οποιοσδήποτε θα μπορούσε να είναι στην

[17] Αναφορά στην υψηλή τέχνη που έχει αναφερθεί παραπάνω.

θέση του/της και πως οποιοσδήποτε μπορεί να γίνει σαν εκείνον/εκείνη. Οι διαφοροποιήσεις και στην περίπτωση αυτή εξυπηρετούν τη μαζικοποίηση. Με τον τρόπο αυτό, η κάθε εποχή επιβάλλει τα δικά της στερεότυπα. Είναι τα στερεότυπα αυτά, στα οποία εκφράζεται και γίνεται πράξη η ψευδής ταύτιση του ατόμου με το γενικό. Οι Αντόρνο και Χορκχάιμερ ορίζουν αυτή την κατάσταση ως Ψευδοατομικότητα[18]. Με τον τρόπο αυτό, ο άνθρωπος μέσω της μίμησης γίνεται φορέας και εκφραστής της Ιδεολογίας.

Μέσα από έναν τέτοιο τρόπο δημιουργίας της διασκέδασης, ο καταναλωτής παθητικοποιείται. Οι ανάγκες του είναι εκ των προτέρων ρυθμισμένες ώστε να ικανοποιούνται εύκολα από τη βιομηχανία. Κανείς δεν χρειάζεται να σκέφτεται τίποτα, αφού η βιομηχανία τα έχει ήδη σχεδιάσει όλα, και σκέφτεται εκείνη εκ μέρους του καταναλωτή. Ο Μαρκούζε (1971) αναφέρει τις ανάγκες αυτές ως πλαστές, αφού επιβάλλονται από τα οικονομικά συμφέροντα των βιομηχανιών, που στόχο έχουν μόνο την εδραίωσή τους. Στις ανάγκες αυτές κρύβεται ο κοινωνικός έλεγχος. Η πληθώρα των προσφερόμενων τρόπων ικανοποίησης των αναγκών αυτών (η ελευθερία επιλογής) δεν κάνει τον άνθρωπο πιο ελεύθερο, αλλά τον κατευθύνει σε συγκεκριμένα «κανάλια». Οι κοινωνικές ανάγκες, μέσω της αλλοτρίωσης του ανθρώπου[19], γίνονται ατομικές. Ο άνθρωπος δηλαδή ενστερνίζεται ανάγκες, τις οποίες στην πραγματικότητα δεν θα είχε και δεν είναι δικές του. Η διαφοροποίηση κοινωνικών και ατομικών αναγκών προϋποθέτει την αλλοτρίωση του ανθρώπου και όσο πιο εύκολα συμβαίνει αυτό, τόσο πιο αποτελεσματικός είναι ο ασκούμενος κοινωνικός έλεγχος. Η ικανοποίηση των κοινωνικών αναγκών, που πλέον αναγνωρίζονται ως ατομικές από το άτομο, μέσω των διάφορων καταναλωτικών προϊόντων, κάνει το άτομο αυτό να ανακαλύπτει τον εαυτό του μέσα από τα προϊόντα αυτά. Με τον τρόπο αυτό, ο Μαρκούζε (1971) αναγνωρίζει πως διαμορφώνεται ο μονοδιάστατος άνθρωπος, ένας άνθρωπος με μονοδιάστατη σκέψη και συμπεριφορά, που δεν έχει την ικανότητα να σκεφτεί με τρόπο που αντιμάχεται την Ιδεολογία. Η καταπίεση του ατόμου εδραιώνεται με τον τρόπο αυτό, αφού η μόνη ελευθερία του είναι η ελευθερία του να δουλεύει. Μέσω αυτής της παθητικότητας, ο άνθρωπος που έχει ήδη πάψει να σκέφτεται, γίνεται αδύνατον να αρνηθεί, κι έτσι μετατρέπεται σε έναν πολύ πρόθυμο αγοραστή και υπάλληλο. Το αποτέλεσμα δεν είναι άλλο από την παραίτηση του ανθρώπου.

2.5. Ο Αντόρνο για την Τζαζ

Η μουσική, αλλά και γενικότερα η Τέχνη, ως προϊόν της βιομηχανίας της κουλτούρας, αποτέλεσε ένα από τα μεγαλύτερα ενδιαφέροντα του Αντόρνο. Η προσέγγιση του φαινομένου της Τζαζ μουσικής από τον Αντόρνο (1984) ξεκινάει από τη δομή και το περιεχόμενο της μουσικής αυτής, εκτείνεται στο οικονομικό περιβάλλον το οποίο γέννησε την μουσική αυτή (και το οποίο οικονομικό περιβάλλον η ίδια υπηρετεί) και καταλήγει στον κοινωνικό και ψυχολογικό του χαρακτήρα. Την περίοδο μετά τον 2^{ο} Παγκόσμιο Πόλεμο, η Τζαζ είναι το είδος (genre) μουσικής το οποίο είναι το πιο διαδεδομένο σε νέους και μη, σε όλη την Δύση. Δεν αποτελεί έκπληξη που ο Αντόρνο είδε ένα τόσο μαζικό φαινόμενο ως ένα ισχυρό μέσο κοινωνικού ελέγχου.

---

[18] Η οποία οδηγεί στην αποθάρρυνση της ατομοποίησης (individuation).

[19] Της υποταγής του στις παραγωγικές σχέσεις, και στην αναγνώριση της αδυναμίας του να υπάρχει έξω από αυτές, ή να τις αλλάξει.

Το μουσικό περιεχόμενο και η μουσική «φρασεολογία» συγκροτεί τον χαρακτήρα της μουσικής, ο οποίος εξωτερικεύεται σε μαζικό επίπεδο. Θα ήταν δυνατό να ειπωθεί πως μέσω του κοινωνικοποιημένου αυτού χαρακτήρα εκφράζεται η Ιδεολογία. Το βασικό στοιχείο της ρυθμικής μετατόπισης της Τζαζ μουσικής, η συγκοπτόμενη αρμονία, οι «χαλαρές» αρμονικές συνδέσεις της, αλλά και το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού, είναι τεχνικές, οι οποίες σχηματίζουν έναν επίπλαστο χαρακτήρα ελευθερίας και προόδου, ένα υποτιθέμενο ξεπέρασμα της «ξύλινης» αρμονίας της έντεχνης δυτικοευρωπαϊκής μουσικής. Στην πραγματικότητα, όλες αυτές οι τεχνικές είχαν δημιουργηθεί και χρησιμοποιηθεί ήδη νωρίτερα, από τους ρομαντικούς συνθέτες του 19^{ου} αιώνα. Δεν αποτελούν τίποτα άλλο παρά καινοτομίες, οι οποίες δεν έχουν κανέναν (δεν πρέπει και δεν γίνεται να έχουν κανέναν) ριζοσπαστικό χαρακτήρα. Η υπερβολική χρήση τους δημιουργεί έναν νέο χαρακτήρα στη μουσική. Ο διασπαστικός χαρακτήρας των στοιχείων αυτών δεν υπάρχει πλέον, αφού η υπερβολική χρήση τους τα μετατρέπει σε μία νέα νόρμα, μία νέα κανονικότητα, που πίσω από την μάσκα της προόδου κρύβει τις κεντρικά σχεδιασμένες και προωθούμενες κοινωνικές συμπεριφορές της βιομηχανίας της κουλτούρας. Μέχρι και το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού δεν περιλαμβάνει κανένα στοιχείο αυθορμητισμού και εισάγεται και αυτό σε στεγανά, όπως και τα υπόλοιπα στοιχεία. Συνεπώς, ενώ η Τζαζ μουσική υποτίθεται πως «σπάει» τους άκαμπτους κανόνες του παρελθόντος, μέσω του τυχαίου ανακατέματος των παραπάνω στοιχείων δημιουργεί μία άκαμπτη δομή, η οποία είναι πολύ εύκολο να προωθηθεί από τη μουσική βιομηχανία.

Η Τζαζ μουσική, ως ένα τυποποιημένο προϊόν, χρησιμοποιείται από τη βιομηχανία της κουλτούρας για την τυποποίηση της συμπεριφοράς του κοινού της. Δεν αποτελεί παράδοξο για τον Αντόρνο το να περάσουν τα στοιχεία της Τζαζ στη συμπεριφορά του κοινού που την ακούει. Συνεπώς, αφού ο ριζοσπαστικός χαρακτήρας της μουσικής αποθαρρύνεται από την Τζαζ, το ίδιο συμβαίνει και με όποιες κοινωνικές συμπεριφορές θα μπορούσαν να αποτελέσουν μία κοινωνική ριζοσπαστική δυναμική. Ένα ακόμα στοιχείο το οποίο προωθεί κοινωνικές συμπεριφορές και πηγάζει από τη δομή είναι η αχρονικότητά της. Τη στιγμή που όλα τα στοιχεία της μουσικής μπορούν να αλλάξουν θέση χωρίς να υπάρξει καμία ουσιαστική αλλαγή, και που απουσιάζει το μουσικό αναπτυξιακό στοιχείο, η Τζαζ συμπλέει με την αποθάρρυνση οποιασδήποτε αλλαγής σε κοινωνικό επίπεδο, αφού αυτό το στοιχείο περνάει από τη βιομηχανία της κουλτούρας στο σύνολο της κοινωνίας, και συμπλέει με τον μηχανοποιημένο χαρακτήρα της.

Η υποστήριξη της μουσικής αυτής βασίζεται στο «θόλωμα» των διαφορών μεταξύ Κουλτούρας και Πολιτισμού, που είδε ο Marcuse (1965)[20]. Η Τζαζ μπερδεύεται με την έντεχνη μουσική και γίνεται η κοινωνικά χρήσιμη εκδοχή της. Εν τέλει, η Τζαζ (και σήμερα θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για όλα τα μουσικά είδη που υπάρχουν στο πλαίσιο της βιομηχανίας της κουλτούρας και όχι μόνο για εκείνη) είναι ένα παράδειγμα του πώς η βιομηχανία της κουλτούρας έχει στόχο και καταφέρνει να κάνει την Τέχνη να απωλέσει την αισθητική της, προς όφελος της κοινωνικής χρησιμότητας.

2.6. Επίλογος δεύτερου κεφαλαίου

[20] Βλέπε κεφ. 2.1.

Πριν τη σχολή της Φρανκφούρτης, οι προσεγγίσεις του φαινομένου της βιομηχανίας της κουλτούρας ήταν πολύ πιο αποσπασματικές. Προερχόμενες από διαφορετικό κάθε φορά φιλόσοφο, πολιτικό επιστήμονα, κ.ο.κ., προσέγγιζαν διαφορετικές πτυχές και εκδηλώσεις του φαινομένου. Άλλες αναλύσεις έδιναν περισσότερο βάρος στον κοινωνικό χαρακτήρα του φαινομένου, άλλες στον οικονομικό, άλλες στον ψυχολογικό και άλλες στον καλλιτεχνικό. Η απουσία μίας συγκεκριμένης σχολής σκέψης δεν ήταν αρκετή για να αποτρέψει τη σύνδεση του «νήματος» μεταξύ των προσεγγίσεων, αλλά όξυνε τις «αποστάσεις» αυτών. Παρόλα αυτά, αποτέλεσαν τον ακρογωνιαίο λίθο για τη δημιουργία της Σχολής της Φρανκφούρτης.

Στο πλαίσιο της Σχολής της Φρανκφούρτης, ερευνήθηκαν διάφορες πτυχές του φαινομένου της βιομηχανίας της κουλτούρας, οι οποίες στόχευαν στην ανάλυση των τρόπων με τους οποίους ο σύγχρονος καπιταλισμός επιβάλει τον κοινωνικό έλεγχο. Η αντικειμενοποίηση, μία έννοια η οποία αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, ήταν επίσης κεντρική στις προσεγγίσεις όλων των αναλυτών. Ο διαχωρισμός της Κουλτούρας από τον Πολιτισμό, το «θόλωμα» των μεταξύ τους ορίων όσο και των ορίων μεταξύ πραγματικότητας και μαζικής κουλτούρας, αποτέλεσε την βάση επάνω στην οποία δομήθηκε η σκέψη και οι αναλύσεις των φιλοσόφων της Σχολής της Φρανκφούρτης, η οποία με τον τρόπο αυτό ήταν η πρώτη σχολή με οριοθετημένη και συστηματική σκέψη στο αντικείμενο αυτό. Το οικονομικό περιβάλλον, το οποίο η αστική τάξη επιβάλει και το οποίο εντέλει υποστηρίζεται από τη βιομηχανία της κουλτούρας, αποτέλεσε αντικείμενο ενός μεγάλου τμήματος των αναλύσεων. Η ανάλυση της μαζικής κουλτούρας δε θα μπορούσε ποτέ να γίνει χωρίς την τοποθέτησή της στο φιλελεύθερο οικονομικό μοντέλο, κάτι που μετέφερε τις οικονομικές ανισότητες και ανελευθερίες από το πεδίο της οικονομίας στην κοινωνική καθημερινότητα. Το πώς τα προϊόντα της βιομηχανίας της κουλτούρας (και κυρίως η μουσική και ο κινηματογράφος) μέσω του περιεχομένου τους και της δομής τους εκφράζουν την Ιδεολογία και επιβάλουν κοινωνικές συμπεριφορές, ήταν κάτι το οποίο νωρίτερα δεν είχε τύχει ιδιαίτερης μελέτης. Ο Αντόρνο, με τις αναλύσεις του έδειξε το ψυχολογικό αποτύπωμα, το οποίο μεταφέρεται από το έργο στο άτομο και το πώς αυτό εκφράζει την παρούσα κοινωνική κατάσταση. Τέλος, έδειξε το πώς υποβαθμίζεται η Τέχνη, ώστε να αναπαραχθεί μαζικά ως ένα απλό καταναλωτικό προϊόν, και να γίνει κοινωνικά χρήσιμη, και να αποτελέσει μία δύναμη κοινωνικού ελέγχου.

Η Σχολή της Φρανκφούρτης, κατόπιν όσον θα ειπωθούν στη συνέχεα, υπήρξε μία σχολή σκέψης που αποτέλεσε τον ακρογωνιαίο λίθο όχι μόνο της επόμενης συντονισμένης σχολής σκέψης και ανάλυσης της μαζικής κουλτούρας (Σχολή του Μπέρμιγχαμ), αλλά άφησε το αποτύπωμά της και σε μεταγενέστερους φιλοσόφους και αναλυτές που ασχολήθηκαν με το θέμα αυτό. Η αμφισβήτησή της δεν θα αργήσει να βρει εκφραστές. Όπως και να έχει, επηρέασε αποφασιστικά όλο το φάσμα της σκέψης του παρόντος αντικειμένου, το οποίο αργότερα ονομάστηκε «πολιτισμικές σπουδές» (cultural studies).

3. Μετά τη Σχολή της Φρανκφούρτης έως σήμερα

3.1. Εισαγωγή

Στο προηγούμενο κεφάλαιο έγινε αναφορά στη Σχολή της Φρανκφούρτης, στην μεθοδολογία της, στις θεμελιώδεις έννοιές της, και στα συμπεράσματά της. Ομολογουμένως, μέσω της πολυποίκιλης σκέψης της, δομείται μία θεωρία, η οποία περιλαμβάνει στοιχεία πολιτικής οικονομίας, ψυχολογίας, μουσικολογίας κ.α. Η θεωρία αυτή έδωσε τα πρώτα συμπεράσματα για τη δημοφιλή κουλτούρα (popular culture), προσέγγισε τη μουσική τόσο εξωμουσικά, όσο και αυτόνομα, με τρόπο που έκανε ξεκάθαρο τον διαχωρισμό μεταξύ Κουλτούρας και Πολιτισμού, τόσο στον τομέα της μουσικής, όσο και γενικότερα. Η απήχηση της Σχολής της Φρανκφούρτης τόσο στους ακαδημαϊκούς κύκλους όσο και γενικότερα, αλλά και η ριζοσπαστικότητά της και ο ξεκάθαρος χαρακτήρας της ενάντια σε μία κουλτούρα την οποία είδε να επιβάλλεται εκ των άνωθεν, την μετέτρεψε τόσο σε ισχυρό παράγοντα επιρροής, όσο και σε μία θεωρία με αντιπάλους. Εντέλει, έμελλε να αποτελέσει τη βάση, από την οποία ξεκίνησαν τα σύγχρονα ρεύματα προσέγγισης του φαινομένου της βιομηχανίας της κουλτούρας. Τα ρεύματα αυτά υποστηρίζουν πως η θεωρία αυτή δεν μπορεί να σταθεί ως έχει. Τα συμπεράσματά της Σχολής της Φρανκφούρτης αποτελούν ένα συνεχές σημείο τριβής ανάμεσα σε θεωρίες που απορρίπτουν εξολοκλήρου τον αναγωγισμό[21] της, και σε θεωρίες και προσεγγίσεις που αναγνωρίζουν στα συμπεράσματα αυτά ένα ισχυρό αναλυτικό εργαλείο.

Στο παρόν κεφάλαιο θα γίνει προσέγγιση των σημαντικότερων σύγχρονων ρευμάτων του φαινομένου της δημοφιλούς κουλτούρας. Η προσέγγιση αυτή θα οδηγήσει την εργασία, στο τέλος του κεφαλαίου, στη σημερινή συζήτηση γύρω από το θέμα της δημοφιλούς κουλτούρας και της μουσικής, χωρίς να χαθεί το «νήμα» της σκέψης από τη Σχολή της Φρανκφούρτης και έπειτα. Μέσα από τις προσεγγίσεις αυτές θα σκιαγραφηθεί η πορεία που ακολούθησαν οι διάφορες μεθοδολογίες, οι μετατοπίσεις των ενδιαφερόντων τους, τα συμπεράσματά τους, αλλά και οι ελλείψεις τους. Η θέση της μουσικής στις κριτικές προσεγγίσεις που θα αναπτυχθούν θα είναι δυνατό να αναχθεί στην γενικότερη εικόνα που θα παρουσιαστεί, παρότι θα γίνει και προσπάθεια παραδειγμάτων για τον σκοπό αυτόν. Τα ρεύματα αυτά, και τα συμπεράσματά τους, τροφοδοτούν τη σημερινή συζήτηση γύρω από το θέμα της δημοφιλούς κουλτούρας. Για τον λόγο αυτόν, η έστω και συνοπτική μελέτη τους είναι σημαντική.

Στο τέλος του κεφαλαίου, έχοντας πλέον γνωρίσει τις κυριότερες σχολές σκέψης και προσεγγίσεις έως σήμερα, θα είναι ευκολότερο να συμπεράνουμε το πώς η μουσική χρησιμοποιείται με σκοπό τον κοινωνικό έλεγχο, αλλά και να αναγνωρίσουμε τα υπαρκτά στοιχεία των ρευμάτων αυτών (ή την απουσία τους) στις σύγχρονές προσεγγίσεις. Συνεπώς, αυτή η πορεία θα οδηγήσει στη σημερινή συζήτηση γύρω από τη μουσική. Για λόγους εμβάθυνσης στον «τομέα» της μουσικής, θα γίνεται συνεχής προσπάθεια αναγωγής και

[21] Η αντίληψη πως οι οικονομικές σχέσεις ή η δομή ενός έργου έχουν άμεσο και αντίστοιχο αντίκτυπο στο άτομο.

συγκεκριμενοποίησης των μεθοδολογιών των διαφόρων σχολών, με τέτοιον τρόπο ώστε να προσεγγίζεται διαρκώς το θέμα της μουσικής ως μέσο άσκησης κοινωνικού ελέγχου.

3.2. Δομισμός και Σημειωτική

3.2.1. Ο Ferdinand de Saussure και το μουσικό νόημα

Ένα από τα ρεύματα τα οποία προσέγγισαν τόσο τη μουσική, όσο και το φαινόμενο της δημοφιλούς κουλτούρας (και στο πλαίσιό της και την δημοφιλή μουσική – popular music), είναι εκείνο της Σημειωτικής και του Δομισμού. Ο Ferdinand de Saussure και το σύγγραμμά του *Course in General Linguistics*, το οποίο εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1916, αποτελεί τον ακρογωνιαίο λίθο της Σημειωτικής. Παρότι ο Σωσσύρ δεν ασχολήθηκε με το φαινόμενο της βιομηχανίας της κουλτούρας, θα ήταν θετική η αναφορά σε αυτόν, ώστε να γίνει στη συνέχεια κατανοητή η προσέγγιση της δημοφιλούς μουσικής.

Ο Σωσσύρ, μέσω της γλωσσολογικής του ανάλυσης, διαχώρισε την γλώσσα σε δύο διαφορετικά στοιχεία. Τα στοιχεία αυτά τα ονόμασε «σημαίνον» (signifier) και «σημαινόμενο» (signified). Στην περίπτωση της γλώσσας, το «σημαίνον» είναι απλά μία λέξη, η οποία σχετίζεται με το «σημαινόμενο». Όμως, δεν υπάρχει κάποια σχέση περιεχομένου μεταξύ των δύο. Μία λέξη δεν «κουβαλάει» ποτέ τα στοιχεία αυτού που περιγράφει. Συνεπώς, η σχέση μεταξύ των δύο είναι προϊόν κοινωνικών συμβάσεων[22]. Μέχρι το σημείο αυτό, δεν φαίνεται κάποια συσχέτιση με τη μουσική, καθότι η προσέγγιση έχει να κάνει μόνο με λέξεις. Όμως, ο Storey (2009, 112), μέσω ενός παραδείγματος, δείχνει πως μέσα από διάφορες αλλαγές (μέσω του παραδειγματικού άξονα, όπως αναφέρει) γίνεται να αλλάξει το συνολικό νόημα μίας πρότασης. Καταλήγει στο συμπέρασμα πως η γλώσσα δεν αντικατοπτρίζει καμία πραγματικότητά. Αντιθέτως, μας επιβάλλει γενικότερα νοήματα πέρα των λέξεων.

Όσο και αν στην αρχή δεν φαινόταν η σχέση που μπορεί να έχει με τη μουσική η ανάλυση του Σωσσύρ, το παραπάνω συμπέρασμα θέτει τα θεμέλια μίας τέτοιας σχέσης. Στο προηγούμενο κεφάλαιο έγινε αναφορά στον τρόπο με τον οποίο ο Αντόρνο είδε στην Τζαζ μουσική πολλά στοιχεία στο πλαίσιο των καινοτομιών της, τα οποία όμως είχαν δημιουργηθεί και χρησιμοποιηθεί από τον 19^{ο} αιώνα. Ο «δανεισμός» στοιχείων της μουσικής των συνθετών του 19^{ου} αιώνα από την Τζαζ μουσική ανήκει ακριβώς σε αυτόν τον παραδειγματικό άξονα. Το τελικό νόημα της Τζαζ μουσικής διαφοροποιείται, ενισχύεται, και τελικά επιβάλλεται μέσα από αυτά τα δανεισμένα στοιχεία, όπως ακριβώς και ένα γεγονός μέσω της γλώσσας.

Όμως, ο Σωσσύρ κάνει και έναν επιπλέον διαχωρισμό. Έναν διαχωρισμό ο οποίος εξηγεί τον τρόπο με τον οποίο δημιουργείται το νόημα σε μία πρόταση. Όπως λέει ξανά ο Storey (113), η γλώσσα διαχωρίζεται στους γραμματικούς της κανόνες (langue), και στην ξεχωριστή της χρήση (parole). Τους κανόνες αυτούς πρέπει κανείς να γνωρίζει και να δέχεται, ενώ η ξεχωριστή της χρήση είναι αυτή στην οποία εφαρμόζονται οι κανόνες αυτοί. Με τις έννοιες αυτές καταπιάνεται ο Δομισμός και οι προσεγγίσεις του. Ο Storey (113)

[22] Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τη σημειωτική, βλ. Saussure (1979).

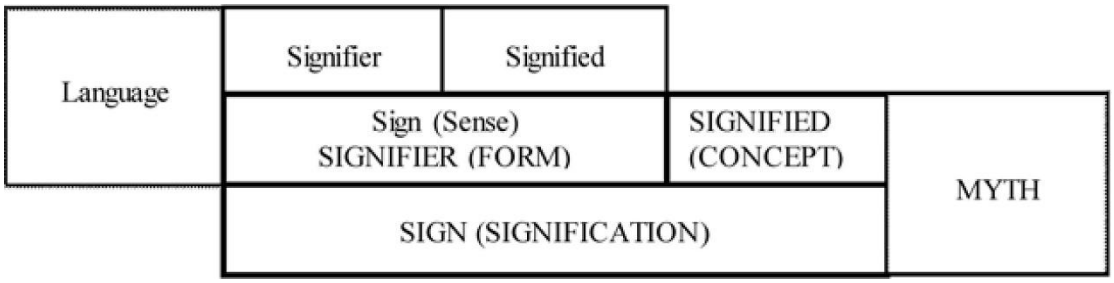
αναφέρει πως τα βασικά αντικείμενα των δομιστικών προσεγγίσεων είναι η μελέτη των σχέσεων μεταξύ των «langue» και «parole», και η παραγωγή του νοήματος βάσει αυτών. Με την χρήση ενός μουσικού παραδείγματος, φάνηκε πως το πεδίο της Σημειωτικής δεν περιορίζεται μόνο στην γλώσσα, και πως μπορεί να δώσει συμπεράσματα τα οποία αφορούν κοινωνικά φαινόμενα.

Στο επόμενο υποκεφάλαιο θα εξηγηθεί ο τρόπος με τον οποίο οι σχέσεις που περιεγράφηκαν παραπάνω μπορούν να φτάσουν στο σημείο να υποστηρίξουν ένα ολόκληρο μύθευμα, ως κάτι το φυσιολογικό, και μέσω αυτού (δηλαδή της παραγωγής νοήματος) να ασκούν κοινωνικό έλεγχο. Τα παραδείγματα, και η τοποθέτηση της μουσικής βιομηχανίας στον προβληματισμό, θα οδηγήσουν σε συμπεράσματα συγγενικά με της Σχολής της Φρανκφούρτης, παρότι η μεθοδολογία που ακολουθείται είναι αισθητά διαφορετική.

3.2.2. Ο μύθος ως πραγματικότητα και η «πραγματικότητα» της δημοφιλούς μουσικής

Στο προηγούμενο υποκεφάλαιο έγινε κατανοητός ο τρόπος με τον οποίο το νόημα παράγεται μέσω της γλώσσας, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο κατευθύνεται, μέσω των σημαινόντων που επιλέγονται. Επίσης, μέσω παραδειγμάτων, έγινε κατανοητή η συσχέτιση κάποιον συμπερασμάτων με άλλους τομείς της επικοινωνίας, όπως η μουσική. Όμως, για να ασκηθεί έλεγχος πρέπει να δημιουργηθεί αυτό που ο Barthes (1991, 107) αναφέρει ως «μύθο».

Για να δημιουργηθεί ένας μύθος χρειάζονται κάποιες ιδιαίτερες συνθήκες. Ο μύθος αυτός δεν καθορίζεται από το αντικείμενο του μηνύματος, αλλά από το πώς αυτό αρθρώνεται. Αντικείμενο του μύθου δεν αποτελεί μόνο η γλώσσα, αλλά και πιο αφηρημένες έννοιες, όπως εικόνες ή ακόμα και ήχοι. Ο συνδυασμός των στοιχείων αυτών, επιτελεί την επικοινωνία ενός μηνύματος. Όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα, εξακολουθούν να υφίστανται οι σημειολογικοί όροι «σημαίνον» (signifier), «σημαινόμενο» (signified) και «σημείο» (sign). Ο Barthes (113) σημειώνει ένα δεύτερο επίπεδο δημιουργίας νοήματος, το οποίο δημιουργεί τον μύθο, και το σχηματοποιεί ως εξής:



Αυτό που γίνεται αντιληπτό είναι πως το σημείο, όταν εισέρχεται στην λειτουργία του μύθου, μετατρέπεται εκ νέου σε σημαίνον. Ο Barthes (113) βλέπει πως όλες οι μορφές

επικοινωνίας μετατρέπονται από τη λειτουργία του μύθου σε απλά σημεία, τα οποία νοηματοδοτούνται εκ νέου από τη λειτουργία του μύθου.

Το παραπάνω γεγονός είναι εκείνο το οποίο παράγει τον μύθο και τον επιβάλλει, ως ένα σώμα ιδεών. Είναι στην ουσία Ιδεολογία, η οποία γίνεται κατανοητή στο πλαίσιο της κοινωνικής πρακτικής. Όπως φαίνεται και στην παραπάνω εικόνα, στο πλαίσιο του μύθου το σημαίνον έχει δύο όψεις. Η μία λέγεται «νόημα» (meaning ή sense), και η άλλη «φόρμα» (form). Το νόημα υπάρχει ήδη, ως σχέση του σημαίνοντος και του σημαινομένου. Για να υπάρξει όμως μία εκ νέου νοηματοδότηση, αυτό το νόημα πρέπει αφενός να υποχωρήσει, αφετέρου να μην εξαλειφθεί. Το δεύτερο σημαινόμενο (ο Barthes το αναφέρει ως «concept») έχει καθαρά ιστορικό χαρακτήρα. Μέσω αυτού, δημιουργείται ο μύθος. Αυτό το δεύτερο σημαινόμενο (concept) μπορεί κατά τον Barthes να εκφραστεί από μία πληθώρα σημαινόντων. Κάτι τέτοιο σημαίνει πως η προωθούμενη ιδέα μπορεί να δημιουργήσει έναν μύθο μέσω διάφορων σημαινόντων, αλλά και πως είναι πιο φτωχή σε περιεχόμενο από τα σημαίνοντα αυτά, αφού απλά επιζητεί να προβληθεί και να ενισχυθεί μέσω των αυτών.

Το τελικό αποτέλεσμα όλης αυτής της διαδικασίας είναι πως το δεύτερο σημαινόμενο (concept) χρησιμοποιεί ένα σημείο (sign), ώστε μέσω αυτού να δημιουργήσει τον μύθο. Με τον τρόπο αυτό, ο μύθος επιβάλλεται και προσπαθεί να προβάλλει τα δεδομένα της Ιδεολογίας ως κάτι το φυσιολογικό. Η επιρροή της Σχολής της Φρανκφούρτης είναι υπαρκτή στον Barthes, ο οποίος βλέπει ως στόχο του μύθου την επιβολή της Ιδεολογίας, με τρόπο που περιλαμβάνει την παθητικοποίηση του ανθρώπου, ο οποίος εκλαμβάνει την Ιδεολογία ως κάτι το φυσιολογικό.

Σημειωτικές προσεγγίσεις έχουν γίνει τόσο στη δυτικοευρωπαϊκή μουσική, όσο και στη δημοφιλή κουλτούρα. Θα ήταν δυνατό να δοθεί ένα παράδειγμα από τη δημοφιλή μουσική, έτσι ώστε να γίνει κατανοητός ο τρόπος προσέγγισης του φαινομένου αυτού. Στην περίπτωση ενός δημοφιλούς στροφικού τραγουδιού, το σύνολο των μουσικών στοιχείων αυτού, η τονικότητα, η μουσική άρθρωση, η ενορχήστρωση, η δομή του, οι στίχοι του κτλ., ενωμένα σε ένα τελικό αποτέλεσμα αποτελούν το «σημείο» στο επίπεδο της γλώσσας. Στο επίπεδο του μύθου, το συγκείμενο, στο οποίο θα παρουσιαστεί το τραγούδι αυτό, διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στον περιορισμό και στην κατεύθυνση του τελικού νοήματος (connotation). Αν για παράδειγμα ένα ροκ τραγούδι παρουσιαστεί σε ένα ντοκιμαντέρ με θεματολογία τους νέους και τα ναρκωτικά (το οποίο σε αυτή την περίπτωση λειτουργεί ως σημαινόμενο-concept), αποκτά ένα διαφορετικό νόημα από ό,τι αν παρουσιαζόταν σε μία συναυλία για τα δικαιώματα μειονοτήτων ή σε μία συναυλία στην πόλη της Αβάνας.

Αυτός ο τρόπος προσέγγισης είναι αισθητά διαφορετικός από της Σχολής της Φρανκφούρτης, παρότι διατηρεί κάποιους από τους προβληματισμούς της. Αντίθετα με εκείνη, δεν θέτει οικονομικά κριτήρια στην ανάλυσή της, κάτι το οποίο οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η βιομηχανία της κουλτούρας δεν είναι υπαρκτή μόνο στο φιλελεύθερο οικονομικό σύστημα, και στο ότι το τελικό νόημα (connotation) δεν ανάγεται στη γλώσσα (ή στη μορφή και στο περιεχόμενο ενός έργου), αλλά στην Ιδεολογία. Παρόλα αυτά, ο συγκεκριμένος τρόπος προσέγγισης σημειώνει πως υπάρχει διαφορά μεταξύ αυτών που αναφέρει ως ισχυρούς και των λιγότερο ισχυρών μύθων (Barthes, 143). Από αυτό το συμπέρασμα μπορεί να αναγνωριστεί η αντίθεση μεταξύ δημοφιλούς μουσικής και έντεχνης μουσικής (κάτι που δε θα ισχύει πάντα στα επόμενα κεφάλαια). Ένα δημιούργημα της βιομηχανίας της κουλτούρας είναι πολύ πιο εύκολο να «διαβρωθεί» από την Ιδεολογία, από ό,τι κάτι που προϋπήρχε αυτής, δεν την έχει ως προϋπόθεση για την ύπαρξή της, και

που έχει δομή και περιεχόμενο πιο «ικανά» να αντισταθούν στην επιβολή μίας εξωτερικής ιδέας (concept).

3.3. Οι Βρετανικές Πολιτισμικές Σπουδές

Οι βρετανικές πολιτισμικές σπουδές αναπτύχθηκαν κυρίως από τη Σχολή του Μπέρμιγχαμ, μετά από τη Σχολή της Φρανκφούρτης. Στο κεφάλαιο αυτό θα περιγραφούν οι βασικές σχέσεις της σχολής αυτής, και η κριτική τους στο θέμα της βιομηχανίας της κουλτούρας.

3.3.1. Τα θεμέλια

Παρότι η Σχολή της Φρανκφούρτης άσκησε μεγάλη επιρροή σε εκείνη του Μπέρμιγχαμ, δεν άργησαν να κάνουν την εμφάνισή τους οι πρώτες προσεγγίσεις, οι οποίες απομακρύνονταν από την οπτική του Αντόρνο και την γενικότερη μεθοδολογία του. Εντέλει, θα φανεί πως μέσω των φαινομενικά μικρών διαφορών, χτίζεται μία εντελώς καινούργια προσέγγιση, η οποία τονίζει τη σημαντικότητα ορισμένων χαρακτηριστικών της μαζικής κουλτούρας εις βάρος άλλων, τα οποία ήταν θεμελιώδη για τη Σχολή της Φρανκφούρτης.

Τα θεμέλια των Βρετανικών Πολιτισμικών Σπουδών μπορούν να αναζητηθούν στον Richard Hoggart και στο βιβλίο του *Uses of Literacy*. Η ενασχόληση της σχολής αυτής με το θέμα της βιομηχανίας της κουλτούρας περιλαμβάνει εξ αρχής ένα έντονα πολιτικό στοιχείο, καθότι και η ίδια βλέπει σε αυτήν και στη δημοφιλή μουσική έναν παράγοντα ένταξης της βρετανικής εργατικής τάξης στο κοινωνικό οικοδόμημα, με την έννοια της αφομοίωσης, ώστε να ελέγχεται κοινωνικά. Οι διαφορές όμως στην μεθοδολογία του Hoggart από αυτής του Adorno και της Σχολής της Φρανκφούρτης είναι κάτι παραπάνω από έντονες.

Ο Hoggart (1960) αναφέρει μία τάση ενοποίησης (περισσότερο ισοπέδωσης) όλων των κοινωνικών τάξεων σε μία, μέσω της δημοφιλούς κουλτούρας και της παθητικότητας που εκείνη προωθεί. Παρόλα αυτά, όπως αναφέρει και ο McGrath (2010), ο Hoggart θεωρεί πώς η εργατική τάξη μπορεί και αφομοιώνει τραγούδια με τέτοιον τρόπο, που δηλώνει μία διαφορά από την παθητικότητα, την οποία της προσδίδει ο Αντόρνο. Ο Hoggart δίνει σημασία στους στίχους των τραγουδιών, κάτι που ο Αντόρνο δεν έκανε. Αυτή η σκέψη θα αποτελέσει τον ακρογωνιαίο λίθο για την θεώρηση της υποκουλτούρας (sub-culture) από τον Hebdige.

3.3.2. Οι νεανικές υποκουλτούρες

Η προσέγγιση των νεανικών υποκουλτουρών δεν πρέπει να μοιάζει ως κάτι μη αναμενόμενο, ειδικά για την περίοδο της δεκαετίας του 70. Εκτός από την απομάκρυνση του Hoggart από τον Αντόρνο στο θέμα της παθητικότητας, ο Hebdige (2002, 74) αναφέρει

και την βελτίωση των οικονομικών συνθηκών, οι οποίες οδήγησαν στο «άνοιγμα» μίας νέας αγοράς, στην οποία καταναλωτές ήταν οι νέοι. Επιπλέον, βασική θέση του είναι πως τα νεανικά στυλ (φέρει και σαν ιδιαίτερο παράδειγμα την punk μουσική) αποτελούν συμβολικές μορφές αντίστασης. Σε αυτό το σημείο, καλό είναι να σημειωθεί η σχεδόν ριζική απομάκρυνση από την Σχολή της Φρανκφούρτης[23].

Παρόλα αυτά, ο Hebgige (86) υποστηρίζει ότι οι διάφορες υποκουλτούρες δεν είναι εντελώς αυτόνομες από το κοινωνικό οικοδόμημα. Οι υποκουλτούρες αποτελούν τόσο αναπαραστάσεις της παραγωγής σε συμβολικό επίπεδο, όσο και εικόνες από την ζωή της εργατικής τάξης. Δηλαδή, ενώ παράγουν και αναπαράγουν συγκεκριμένα και προτεινόμενα μηνύματα, τα οποία προωθούνται από τη βιομηχανία της κουλτούρας (στο πλαίσιο της Ιδεολογίας), περιλαμβάνουν και στοιχεία έξω από εκείνη, όπως την επίγνωση των κοινωνικών αντιθέσεων κ.τ.λ. Συνεπώς, στο πλαίσιο των υποκουλτουρών, τα μέλη της (όχι μόνο οι άμεσα συμμετέχοντες, αλλά και οι «ακόλουθοί» της) εν μέρει συμφωνούν με τον ρόλο τον οποίο η Ιδεολογία τους προσδίδει και εν μέρει συγκρούονται με αυτόν. Ο Hebdige (116), φέρνοντας το παράδειγμα της punk μουσικής στην Βρετανία, δηλώνει πως οι υποκουλτούρες αποτελούν μία μορφή αντίστασης. Πιο συγκεκριμένα, μέσω μορφών οι οποίες δεν αφομοιώνονται απλά, αλλά νοηματοδοτούνται εκ νέου, γίνεται δυνατή η έκφραση ενάντια στις κυρίαρχες αξίες.

Πού στέκονται όμως οι υποκουλτούρες όσον αφορά την αισθητική τους αξία; Μπορούν να κριθούν με τα κριτήρια της υψηλής τέχνης; Ο Hebdige (129) καταλήγει πως όχι μόνο αυτό δεν γίνεται, αλλά δεν θα προσέφερε και κανένα συμπέρασμα. Αυτό συμβαίνει επειδή οι υποκουλτούρες, αντίθετα με την υψηλή τέχνη, εκδηλώνουν την κουλτούρα ως μορφές έκφρασης και αναπαράστασης σύγχρονών τους κωδικών επικοινωνίας[24]. Συνεπώς, ο Hebdige αλλάζει τους «κανόνες» της ερμηνείας της τέχνης, με τρόπο ώστε οι υποκουλτούρες να κριθούν διαφορετικά (όχι ως ισάξιες με τα κλασικά έργα, αλλά τόσο ώστε να κριθούν και εκείνες ως τέχνη).

Ως συμπέρασμα, ο Hebdige (132) υποστηρίζει ότι είδη μουσικής όπως η Πανκ, εμπεριέχουν ένα είδος άρνησης. Μέσω αυτής, η αναπαράσταση των κωδίκων επικοινωνίας που περιεγράφηκε παραπάνω εκφράζει την ένταση ανάμεσα στην εξουσία και στον εξουσιαζόμενο.

3.3.3. Οι νέοι διαχωρισμοί και η δημοφιλής τέχνη

Οι προσέγγιση των υποκουλτουρών που περιεγράφηκε παραπάνω δεν μπορεί να τεθεί στο διαχωριστικό πλαίσιο (Κουλτούρα – Πολιτισμός) της Σχολής της Φρανκφούρτης. Η προσέγγιση του Hebdige τίθεται σε ένα νέο διαχωριστικό πλαίσιο, στο οποίο γίνεται αναφορά από τους Hall και Whannel.

Όπως αναφέρει και ο Storey (2009, 52), η κρίση της δημοφιλούς κουλτούρας δεν μπορεί να γίνει με τα κριτήρια της υψηλής τέχνης (όπως τουλάχιστον έγινε από τη Σχολή της Φρανκφούρτης). Συνεπώς, ο διαχωρισμός υψηλής τέχνης – δημοφιλούς κουλτούρας

[23] Αντί να αναζητηθεί η αντίσταση στη ριζοσπαστική τέχνη (και στη μουσική ειδικότερα), αναζητείται στη δημοφιλή μουσική.

[24] Σε αντίθεση με την Κουλτούρα όπως την αντιλαμβανόταν ο Μαρκούζε.

δίνει τη θέση του σε έναν νεότερο, στο πλαίσιο του οποίου η δημοφιλής κουλτούρα δεν θεωρείται ως κάτι κακό για το άτομο. Στο νέο αυτό «σύστημα», η μαζική κουλτούρα διαφέρει από τη δημοφιλή, και είναι υποδεέστερη αυτής. Επιπλέον, η υψηλή τέχνη διατηρεί μία αξιακή ανωτερότητα σε σχέση με τη δημοφιλή κουλτούρα. Όμως, στη δημοφιλή κουλτούρα εντοπίζονται οι σημαντικότερες διαφορές. Οι Hall και Whannel διαχωρίζουν τη δημοφιλή κουλτούρα σε δύο κατηγορίες, σε μία που ονομάζουν δημοφιλή τέχνη και μία άλλη κατώτερη.

Μία τόσο μεγάλη αλλαγή δεν μπορεί παρά να βασίζεται και σε μία αλλαγή κριτηρίων. Η διαφορετική αξία δύο ειδών, που πλέον (θεωρητικά) δεν ανταγωνίζονται, ωθεί τους Whannel και Hall στη διατύπωση πως οι στόχοι της δημοφιλούς μουσικής πρέπει να κρίνονται ξεχωριστά. Πιο απλά, να τεθούν και να αναγνωριστούν χαμηλότεροι στόχοι. Αυτό στη μουσική θα μπορούσε να σημαίνει ευκολότερες μορφές, συχνές επαναλήψεις, αποφυγή του στοιχείου της επεξεργασίας, αποφυγή των διαφωνιών, υποχρεωτικά απλουστευμένες μελωδίες, ευνόητους στίχους, απλουστευμένη ενορχήστρωση, κ.α.

Η διαφορετικοί στόχοι της δημοφιλούς κουλτούρας, και η πρόθεση των Hall και Whannel να αναβαθμίσουν ένα τμήμα της, τους ωθούν στο να αναγνωρίσουν ένα κομμάτι αυτής ως «δημοφιλή τέχνη» (popular art). Το «καλό» αυτό τμήμα κρίνεται με κριτήρια της δημοφιλούς κουλτούρας, και λειτουργεί στο περιβάλλον αυτής. Δηλαδή, είναι μία συμβατική τέχνη, η οποία λειτουργεί εντός του εμπορευματοποιημένου χαρακτήρα της δημοφιλούς κουλτούρας. Ο συμβατικός και καθημερινός της χαρακτήρας είναι ικανός να επαναφέρει σε έναν βαθμό τη σχέση δημιουργού – κοινού, κάτι το οποίο ήταν χαρακτηριστικό της λαϊκής τέχνης (folk art). Ο Storey (54) αναφέρει πως η δημοφιλής τέχνη είναι μαζική κουλτούρα, η οποία ξεπέρασε τα πρότυπα (standards) της δεύτερης.

Τέλος, για τη μαζική κουλτούρα ενστερνίζονται την κριτική που αναφέρθηκε στο πρώτο και δεύτερο κεφάλαιο. Δηλαδή, πως είναι μία καταναλωμένη εκ των προτέρων (pre-digested), «διεφθαρμένη» εκδοχή της δημοφιλούς κουλτούρας.

Αυτό το οποίο ο Storey (56) κρίνει ως σημαντικό είναι ότι οι Hall και Whannel υποστηρίζουν μία συνειδητοποίηση, η οποία δεν στοχεύει στην υπεράσπιση της Κουλτούρας, αλλά στην αναγνώριση της δημοφιλούς τέχνης ως μίας «καλής» δημοφιλούς κουλτούρας. Ενδεικτικά, αναφέρεται πως η Τζαζ, και οι «καλές» ταινίες (good films) θα μπορούσαν να αντισταθμίσουν την απουσία της υψηλής τέχνης, και να ωθήσουν προς την διεύρυνση των πνευματικών οριζόντων ειδικά των νέων, κάτι που διαφέρει πολύ από την προσέγγιση της Σχολής της Φρανκφούρτης. Συνοψίζοντας, μπορεί να ειπωθεί πως ο διαχωρισμός που περιγράφηκε στο υποκεφάλαιο αυτό, είναι απόρροια μίας προσέγγισης, η οποία έχει ως στόχο την αναβάθμιση της θέσης της δημοφιλούς κουλτούρας. Η δημοφιλής τέχνη είναι εκείνη η οποία φέρει το βάρος αυτής της αναβάθμισης, αφού ωθεί έργα τα οποία ανήκουν σε αυτήν, να αναλάβουν έναν ρόλο και μία θέση, που μέχρι τότε κατείχαν τα έργα της υψηλής τέχνης. Εντέλει, η τοποθέτηση της δημοφιλούς τέχνης σε μία πιο ισχυρή θέση, συμβαδίζει και με την εδραίωση του εμπορευματοποιημένου χαρακτήρα της.

3.4. Ο Μεταμοντερνισμός

Ως σκέψη, ο μεταμοντερνισμός ξεκινάει κατά τη δεκαετία του 1970, με το πολύ σημαντικό βιβλίο του Lyotard, *The Postmodern Condition*. Παρόλα αυτά, ο Jameson (1998, 19) υποστηρίζει πως μπορεί να εντοπισθεί στις αρχές της δεκαετίας του 1960, δηλαδή στην περίοδο που η αισθητική του μοντερνισμού καθιερώνεται σε ακαδημαϊκό επίπεδο. Το κοινωνικό-οικονομικό πλαίσιο, στο οποίο ο μεταμοντερνισμός αναπτύσσεται, είναι εκείνο του ύστερου καπιταλισμού (και για αυτόν τον λόγο είναι το κυρίαρχο διανοητικό «πλαίσιο» σήμερα), και της μετατόπισης της έμφασης της οικονομίας από την παραγωγή, στην κατανάλωση. Η μετάβαση στο πλαίσιο αυτό συνοδεύεται από μία σημαντική αλλαγή αξιών, που βασίζεται σε μία όλο και μεγαλύτερη εγκατάλειψη των μετα-αφηγήσεων[25]. Ο Lyotard (1984, 14) αναφέρει πως οι στόχοι αυτών χάνονται, προς όφελος μικρότερων αφηγήσεων[26]. Στον τομέα της τέχνης, η αντίθεση αυτή περιλαμβάνει όλα εκείνα τα έργα που μπορούν να χαρακτηριστούν μοντέρνα, και την αξία τους. Στο παρόν υποκεφάλαιο θα γίνει προσέγγιση τόσο του μεταμοντερνισμού και των κεντρικών του «γραμμών», όσο και των θέσεών του για τη μουσική του μεταμοντερνισμού, τη δημοφιλή μουσική, και τη βιομηχανία της κουλτούρας.

3.4.1. Οι νέες αξίες

Ο μεταμοντερνισμός γεννιέται ως αντίθεση στον ήδη υπάρχοντα μοντερνισμό. Στο στόχαστρό του είναι όλα τα έργα που με κάποιον τρόπο μπορούν να ενταχθούν στο πλαίσιο του δεύτερου. Όπως αναφέρει και ο Jameson (1984, 54), η θέση ισχύος που κατέλαβαν τα έργα του μοντερνισμού, μέσω της ένταξής τους στα ανώτατα ιδρύματα (institutionalisation) κατά τη δεκαετία του 1960, λειτούργησε με τρόπο που τα έκανε να χάσουν τον αντιπολιτευτικό (oppositional) και σοκαριστικό τους χαρακτήρα. Εντέλει, μετατράπηκαν σε έναν νέο κανόνα. Αυτή η μεταβολή των σχέσεων μοντερνισμού – εξουσίας, οδηγεί τον μεταμοντερνισμό στη ρήξη με αυτή τη δυαδική αντίθεση, όπως και με εκείνη της υψηλής τέχνης – δημοφιλούς κουλτούρας. Καλλιτέχνες όπως ο Andy Warhol στη ζωγραφική, και ο Frank Zappa στη μουσική, αποτελούν παραδείγματα (τα οποία είναι πολύ διαφορετικά μεταξύ τους) δημοφιλούς κουλτούρας που αντιμετωπίστηκε με τη σοβαρότητα της υψηλής τέχνης.

Εκτός από τη σοβαρότητα με την οποία κρίνεται πλέον η δημοφιλής κουλτούρα, ο Storey (2009, 184) σημειώνει και τη θέση της σε ζητήματα πολιτικά και τον ρόλο που διαδραμάτισαν σε γεγονότα όπως ο πόλεμος στο Βιετνάμ, τα δικαιώματα των μαύρων στις ΗΠΑ, το κίνημα υπέρ των δικαιωμάτων των ομοφυλοφίλων κ.α. Με τον τρόπο αυτόν, θέτει το θέμα της πολιτικά προοδευτικής τοποθέτησης της δημοφιλούς κουλτούρας, και του απελευθερωτικού της χαρακτήρα (κάτι το οποίο για τον Αντόρνο δεν θα ίσχυε). Παρόλα αυτά, θα μπορούσε να ειπωθεί πως με τον τρόπο αυτόν επιχειρείται μία νεότερη

---

[25] Ως μετα-αφήγηση μπορεί να οριστεί μία θεωρία που αναζητά μία γενική αλήθεια και τους τρόπους εκπλήρωσής της.

[26] Για περισσότερες πληροφορίες για τις βάσεις του Μεταμοντερνισμού, βλ. Lyotard, J. F. (1984).

μαζικοποίηση διάφορων κοινωνικών ομάδων, και πως στην ουσία ο εμπορευματοποιημένος χαρακτήρας της δημοφιλούς κουλτούρας, ο οποίος έχει ως στόχο την περεταίρω επέκταση της αγοράς, διαμεσολαβείται από μία προοδευτική πολιτική τοποθέτηση.

Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο είναι πως τα ΜΜΕ αναλαμβάνουν όλο και μεγαλύτερο ρόλο στη διαμόρφωση της κοινωνικής συνείδησης. Τα ΜΜΕ, μέσω της πολύ μεγάλης δύναμης και εξάπλωσής τους, παρουσιάζουν μία εικόνα, η οποία βρίσκεται μεταξύ μίας διχογνωμίας. Πιο συγκεκριμένα, ο Strinati (2004, 212) αναφέρεται στη διάκριση μεταξύ της φιλελεύθερης οπτικής, η οποία υποστηρίζει πως η εικόνα των ΜΜΕ ταυτίζεται (τουλάχιστον σε μεγάλο βαθμό) με την πραγματικότητα, και της ριζοσπαστικής, η οποία υποστηρίζει πως η εικόνα αυτή είναι παραμορφωμένη. Στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού, η δύναμη των ΜΜΕ να καθορίζουν την αίσθηση της πραγματικότητας, τα εδραιώνει ως «καθρέφτες» αυτής. Ταυτόχρονα, η εξάπλωσή τους ωθεί την προβαλλόμενη από αυτά δημοφιλή κουλτούρα (και των χαρακτηριστικών της, όπως ο καταναλωτισμός), στο να αποτελεί τη μόνη πραγματικότητα της καθημερινότητας. Αυτού του είδους η αποκλειστικότητα, εκτοπίζει όλα τα έργα που δεν εντάσσονται στη δημοφιλή κουλτούρα σε μία σφαίρα απρόσιτη, μακριά από την καθημερινότητα.

3.4.2. Ο Μεταμοντερνισμός και η δημοφιλής κουλτούρα

Η αντιμετώπιση της δημοφιλούς κουλτούρας με πιο σοβαρά κριτήρια, οδηγεί στο «θόλωμα» των ορίων μεταξύ αυτής και των έργων της υψηλής τέχνης. Κατά τον Jameson (1998, 2), αυτό το γεγονός αποτελεί ένα βασικό στοιχείο του μεταμοντερνισμού. Ταυτόχρονα, αναγνωρίζει και τον αντιθετικό του χαρακτήρα προς τον κυρίαρχο μοντερνισμό.

Ο Jameson, παίρνοντας ως αφετηρία τα στοιχεία αυτά, εστιάζει στα νέα μορφικά χαρακτηριστικά (formal features) των μεταμοντέρνων έργων, τα οποία συσχετίζει με τη νέα κοινωνική ζωή, αυτήν της κοινωνίας του θεάματος και του πολυεθνικού καπιταλισμού. Η καλλιτεχνική παραγωγή (cultural production) του μεταμοντερνισμού δανείζεται πολλά στοιχεία από τον μοντερνισμό, τα οποία τοποθετεί σε ένα διαφορετικό πλαίσιο. Στο νέο πλαίσιο, τα στοιχεία αυτά δεν διατηρούν τον χαρακτήρα τους. Από περιθωριακά (marginal) μετατρέπονται σε κεντρικά, και συσχετίζονται με την παραγωγή προϊόντων και στυλ. Ο Jameson χρησιμοποιεί το παράδειγμα της Πανκ μουσικής, για να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο τα στοιχεία του σοκ, της διαφωνίας, της προκλητικότητας, κ.λπ., χάνουν τον χαρακτήρα τους, και προωθούν εμπορικά προϊόντα και στιλιστικές αλλαγές. Τα ίδια στοιχεία, στο πλαίσιο του μοντερνισμού, αποτελούσαν σκάνδαλο και προσβολή, κυρίως για τη μεσαία τάξη. Αυτή η χρήση κοινών στοιχείων δυσκολεύει τον διαχωρισμό μεταξύ υψηλής και εμπορευματοποιημένης τέχνης.

Τα παραπάνω στιλ, και η εξάπλωσή τους, παράγουν έναν στιλιστικό πλουραλισμό. Παίρνοντας ως δεδομένα τα χαρακτηριστικά, που κατά τον Jameson χαρακτηρίζουν τον μεταμοντερνισμό[27], ο Paddison (2010, 209) αναφέρει πως τα «υλικά» αυτών των στιλ είναι ιστορικά ουδέτερα και στατικά, και πως εκφράζουν τον χρόνο ως επέκταση του παρόντος.

[27] Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Jameson (1998).

Αυτό συμβαίνει επειδή, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, χάνουν τον χαρακτήρα τους, και χρησιμοποιούνται επιλεκτικά. Με τον τρόπο αυτόν, τα υλικά αυτά χάνουν τον αντιπολιτευτικό (oppositional) και αυτό-στοχαστικό (self-reflective) χαρακτήρα τους, και καταλήγουν στην υποστήριξη της εμπορευματοποίησης της κουλτούρας.

Ένα σημαντικό σημείο, το οποίο φανερώνει την πολυπλοκότητα της προσέγγισης της δημοφιλούς μουσικής στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού, είναι η μουσική του Φρανκ Ζάππα. Παραπάνω έγινε λόγος για τον διαχωρισμό του μοντερνισμού από τον μεταμοντερνισμό, και για την αποκοπή του μουσικού υλικού του πρώτου από το περιβάλλον του. Ο Paddison (2010, 221), αναφέρει τον Φρανκ Ζάππα ως ένα παράδειγμα, το οποίο αποτελεί μία περίπτωση καλλιτέχνη ο οποίος λειτουργεί εντός του πλαισίου της μουσικής βιομηχανίας της κουλτούρας, και ο οποίος χρησιμοποιεί στοιχεία τα οποία προέρχονται από τα έργα του μοντερνισμού (όχι μόνο της μουσικής του), όπως για παράδειγμα της παρωδίας[28], των στιλιστικών παραπομπών, της ειρωνείας, κ.α. Μέσω των στοιχείων αυτών, η μουσική του Φρανκ Ζάππα καταλήγει σε έναν στοχαστικό χαρακτήρα τόσο μέσα από το υλικό της, όσο και από το ευρύτερο συγκείμενο, δηλαδή της μαζικής κατανάλωσης και των παραγωγικών σχέσεων που υπάρχουν στο αντικείμενο ως εμπόρευμα (commodity). Στο συμπέρασμά του για τη μουσική του Φρανκ Ζάππα, ο Paddison (224) καταλήγει στο ότι, με τη χρήση του υλικού που εντοπίζεται στον μοντερνισμό, κατάφερε να αντισταθεί στην εμπορευματοποίηση (commodification), καθότι δεν το αντιμετώπισε εργαλειακά, αφού θεώρησε πως δεν υπάρχει τίποτα που δεν αποτελεί κομμάτι της σημερινής όψιμης βιομηχανικής κοινωνίας (late-industrial society)[29].

Η προσέγγιση του Paddison για τη δημοφιλή μουσική δεν είναι η μοναδική. Στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού εντοπίζονται απόψεις εκ διαμέτρου αντίθετες. Κάποιες τονίζουν τον υποστηρικτικό χαρακτήρα της δημοφιλούς μουσικής στον ύστερο καπιταλισμό, ενώ άλλες το απελευθερωτικό της στοιχείο (όπως θα αναφερθεί και παρακάτω). Ομολογουμένως, θα χρειαζόταν πολύ περισσότερος χώρος από όσο αφιερώνει η εργασία αυτή, για την εξερεύνηση όλων των προσεγγίσεων. Όμως, έγιναν κατανοητοί ορισμένοι βασικοί προβληματισμοί που αφορούν τη δημοφιλή μουσική και τον μεταμοντερνισμό.

3.4.3. Η δημοφιλής κουλτούρα ως μέσο αντίστασης

Οι νέες αξίες του μεταμοντερνισμού, και η ισχυροποίηση της δημοφιλούς κουλτούρας, φέρνουν κατά τις τελευταίες δεκαετίες την ακαδημαϊκή κοινότητα πιο κοντά σε αυτές. Όλο και περισσότεροι είναι οι ακαδημαϊκοί, οι οποίοι μελετούν τη δημοφιλή κουλτούρα, την οποία κατατάσσουν στις μορφές τέχνης που όχι μόνο δεν ασκούν κοινωνικό έλεγχο, αλλά που μπορούν να μετατραπούν σε φορείς αντίστασης σε μικροπολιτικό επίπεδο.

---

[28] Για περισσότερες πληροφορίες για το στοιχείο της παρωδίας και τον μεταμοντερνισμό βλ. Jameson (1998).

[29] Δηλαδή, πως δεν χρησιμοποίησε ένα κολάζ στιλ και τεχνικών, που έχουν παρέλθει.

Η δημοφιλής κουλτούρα, όπως αναφέρει ο Fiske (1994), δεν είναι ένα εμπόρευμα, αλλά μία διαδικασία παραγωγής νοήματος από μέρους των ανθρώπων[30]. Για παράδειγμα, η μουσική βιομηχανία δεν «παράγει» τη δημοφιλή κουλτούρα, αλλά «κείμενα» στα οποία προσδίδεται νόημα από τους ίδιους τους ανθρώπους, και όχι από τη βιομηχανία. Για την ακρίβεια, τα παραγόμενα αυτά κείμενα είναι ανοιχτά, και πρέπει να είναι ανοιχτά, σε πολλές και διαφορετικές ερμηνείες. Συνεπώς, είναι οι άνθρωποι εκείνοι που παράγουν τα δικά τους νοήματα, τα οποία προβάλλουν στα «κείμενα» αυτά.

Ο Fiske αναφέρει πως δεν υπάρχει διαχωρισμός μεταξύ αυθεντικής και μη αυθεντικής τέχνης. Ενώ στο παρελθόν οι διάφορες μορφές ριζοσπαστικής τέχνης θεωρούνταν αντιπολιτευτικές (oppositional), ο Fiske βρίσκει στη δημοφιλή κουλτούρα (όχι στα «κείμενα» καθαυτά, αλλά στην χρήση τους) τη δυνατότητα της αντίδρασης στην επιβαλλόμενη Ιδεολογία, παρότι αναφέρει πως αυτό γίνεται μόνο σε μικροπολιτικό επίπεδο. Ένα μουσικό σύμβολο της ποπ κουλτούρας, το οποίο ο Fiske (2005) θεωρεί πολύ σημαντικό για την απελευθέρωση της γυναίκας και της ταυτότητάς της, είναι εκείνο της Μαντόνα. Ως αντίθετος στη θεώρηση των ανθρώπων σαν παθητικά αντικείμενα (cultural dopes), υποστηρίζει την ανάγνωση της φιγούρας της Μαντόνα, και των τραγουδιών της, με έναν τρόπο που την κάνει να ξεφεύγει από τα ιδεολογικά πρότυπα της πατριαρχικής καπιταλιστικής κοινωνίας. Η σκηνική παρουσία της Μαντόνα περιλαμβάνει την έντονη χρήση κάποιων αντικειμένων και συμβόλων. Για παράδειγμα, η χρήση του σταυρού, και του προκλητικού ντυσίματος, χρησιμοποιούνται για να τονιστεί το στοιχείο της υπερβολής. Μέσω της υπερβολής αυτής, αλλά και του κολλάζ διαφορετικών αντικειμένων (εμπορευμάτων), στοιχεία που σχετίζονται με τη θρησκεία, και με την υποτελή θέση της γυναίκας στην πατριαρχική κοινωνία, χάνουν τον ιδεολογικό τους χαρακτήρα. Δηλαδή, ως σημαίνοντα, επιστρέφουν στην περιοχή της γλώσσας. Η «ανεξάρτητη» φιγούρα της Μαντόνα μπορεί να ερμηνευθεί πως δεν φοράει τα αντικείμενα αυτά επειδή της το επιβάλλει η Ιδεολογία, αλλά επειδή το επιλέγει εκείνη. Με τον τρόπο αυτόν, η εικόνα της Μαντόνα μπορεί να θεωρηθεί πως προβάλλει την απελευθέρωση της γυναίκας και της ταυτότητάς της, από την υποτελή της θέση στην πατριαρχική κοινωνία. Στη συνέχεια, ο Fiske (2005, 108) κάνει αναφορά στο στοιχείο του λογοπαιγνίου στους στίχους των τραγουδιών της Μαντόνα. Μέσω σημειωτικών αναλύσεων, δείχνει πως λέξεις μπορούν να αναχθούν σε διαφορετικές θεματικές. Με τον τρόπο αυτόν, μέσα από ένα τραγούδι, δεν παράγεται ένα κλειστό νόημα, αλλά ένα ανοιχτό στις ερμηνείες του κοινού. Ως αποτέλεσμα, το ανοιχτό νόημα αποτρέπει μία κυρίαρχη ιδεολογία, από το να αναδείξει ένα μοναδικό νόημα μίας εικόνας ή μίας λέξης.

Φαίνεται πως αποφεύγεται μία προσέγγιση βάσει της μουσικής, της μορφής, και των τεχνικών της[31], όπως κάνει ο Paddison για τον Zappa, με αποτέλεσμα να φτάνει με διαφορετικό τρόπο σε ένα φαινομενικά ίδιο, αλλά στην πραγματικότητα διαφορετικό νόημα. Ο Fiske (1994), αναφέρει ξεκάθαρα πως η ριζοσπαστική τέχνη δεν είναι ικανή να εκφράσει την αντίσταση (ή να εκφράσει κάποιος την αντίστασή του μέσω αυτής), καθότι δεν αποτελεί κομμάτι της καθημερινής ζωής. Αντίθετα, η δημοφιλής κουλτούρα, ως έκφραση της καθημερινότητας, είναι πιο κοντά στον σημερινό άνθρωπο, και μπορεί να γίνει ένα «όχημα» ώστε να μπορέσει εκείνος να εκφραστεί. Βέβαια, δεν γίνεται επαρκής αναφορά σε ορισμένα κοινωνικά και οικονομικά στοιχεία, όπως στο στοιχείο του

---

[30] Λόγω της υποχώρησης των επιρροών των μετα-αφηγήσεων, οι κοινωνικοί διαχωρισμοί της κοινωνικής τάξης, του φύλου, κ.α., υποχωρούν προς όφελος νέων ταυτοτήτων, οι οποίες είναι ευέλικτες, και δεν στηρίζονται σε οικονομικά κριτήρια. Για αυτό γίνεται αναφορά σε ανθρώπους.

[31] Ο Fiske κάνει αναφορά μόνο στο στοιχείο του στίχου.

καταναλωτισμού (το οποίο είναι βασικό στον ύστερο καπιταλισμό), το οποίο θα μπορούσε να συνδεθεί με την προβολή αντικειμένων αξίας από ποπ είδωλα, όπως επίσης και στο όλο και μεγαλύτερο «άνοιγμα» της αγοράς εργασίας στις γυναίκες τον 20^{ο} αιώνα, γεγονός που δημιούργησε ένα νέο καταναλωτικό κοινό, για το οποίο η αίσθηση ελέγχου της κοινωνικής του ταυτότητας διαμεσολαβείται από το στοιχείο του καταναλωτισμού.

3.4.4. Πολιτισμικός Λαϊκισμός

Στο τελευταίο αυτό υποκεφάλαιο θα γίνει αναφορά στην αντίδραση στη σημερινή διαδεδομένη αντίληψη του απελευθερωτικού χαρακτήρα της δημοφιλούς κουλτούρας. Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, μέσω της ικανότητάς τους να δημιουργούν νοήματα, οι άνθρωποι μπορούν να αντιστέκονται στην Ιδεολογία και να ελέγχουν την κοινωνική τους ταυτότητα. Σε αυτήν τη αντίληψη, που θεωρεί σε τέτοιον μεγάλο βαθμό ενεργούς τους ανθρώπους, αναφέρεται ο McGuigan με τον όρο «Πολιτισμικός Λαϊκισμός» (Cultural populism). Όπως αναφέρει και ο Strinati (2006), στο πλαίσιο του πολιτισμικού λαϊκισμού, η δημοφιλής κουλτούρα πρέπει να μελετάται πάντα ως μία μορφή τέχνης που είναι αυθεντική, και δεν επιβάλλεται από οικονομικές συνθήκες, άρχουσα τάξη, κ.λπ.

Ο McGuigan (2003, 171) ξεχωρίζει ορισμένα στοιχεία, με τα οποία ορίζει τον πολιτισμικό λαϊκισμό, όπως την υπερβολική εμπιστοσύνη στους ανθρώπους να δημιουργούν εκείνοι τα νοήματά τους χωρίς να επηρεάζονται, την έλλειψη κριτικής στις εκάστοτε κυρίαρχες δυνάμεις, τη μη προσέγγιση των υλικών συνθηκών κάτω από τις οποίες παράγεται και διαδίδεται η δημοφιλής κουλτούρα, και τον περιορισμό στο μικροπολιτικό επίπεδο. Η αναγνώριση της οικονομίας της ελεύθερης αγοράς ως παρόχου πολιτισμού, σε συνδυασμό με τις διάφορες υπαρκτές ανισότητες, οδηγούν τον McGuigan στο να αναγνωρίσει τόσο τη συνέργειά της με την καταναλωτική κουλτούρα του καπιταλισμού, όσο και τη μεγάλη διαφορά μεταξύ αυτού που η δημοφιλής κουλτούρα εμφανίζεται να κάνει (δηλαδή την απελευθέρωση των ανθρώπων), και της διαφορετικής πραγματικότητας, όπου οι ουσιαστικές ελευθερίες απέχουν από τις προβαλλόμενες.

Ένα παράδειγμα το οποίο φέρνει στο προσκήνιο τον ρόλο των πολιτισμικών «δυνάμεων», μαζί με εκείνες των οικονομικών και πολιτικών, είναι η χρήση της δημοφιλούς μουσικής κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου, και ειδικότερα προς το τέλος του 20^{ου} αιώνα, ως μέσο προβολής της Δυτικής Ιδεολογίας. Στο περιβάλλον του πρώην ανατολικού μπλοκ, ο διαχωρισμός μεταξύ υψηλής και λαϊκής τέχνης ήταν κάτι παραπάνω από σοβαρός, και η προώθηση της έντεχνης μουσικής ήταν βασική για το κράτος. Η εμπορευματοποιημένη μουσική της Δύσης ενέταξε τους νέους της ανατολικής Ευρώπης στα Δυτικά στιλ (sub-cultures). Οι όλο και περισσότερες περιοδείες συγκροτημάτων στο ανατολικό μπλοκ λειτούργησαν καταλυτικά στη δημιουργία υποκουλτουρών, οι οποίες έδρασαν έξω από το πλαίσιο της πολιτισμικής πολιτικής του ανατολικού μπλοκ. Μάλιστα, στο δυτικό Βερολίνο οι υπαίθριες συναυλίες δημοφιλούς μουσικής, όπως λέει ο McGuigan (236), λειτουργούσαν προβοκατόρικα προς την αντίθετη πλευρά του τείχους.

Παρόλα αυτά, η θέση που εκφράζει ο McGuigan διαφέρει τόσο από εκείνη της θεώρησης του κοινού ως παθητικό αντικείμενο, όσο και από της θεώρησής του ως υπερβολικά ενεργό. Όπως αναφέρει, το φαινόμενο της δημοφιλούς κουλτούρας μπορεί να

επιδρά διαφορετικά, ανάλογα με την περίπτωση. Σε άλλες περιπτώσεις μπορεί να ενεργοποιεί, και σε άλλες να παθητικοποιεί.

Ο Strinati (2006, 243), θεωρώντας πως δεν υπάρχουν ξεκάθαρα θέσεις που μπορούν να χαρακτηριστούν εξολοκλήρου λαϊκίστικες, όσο κι αν αναφέρει πως πολλοί ακαδημαϊκοί μπορεί να στράφηκαν στον πολιτισμικό λαϊκισμό σε αντίδραση προς έναν ελιτισμό, κάνει μία ιδιαίτερη παρατήρηση επί του θέματος. Αναφέρει πως ίσως ο πολιτισμικός λαϊκισμός να είναι πιο χρήσιμο να θεωρηθεί ως Ιδεολογία, η οποία εκφράζεται από τους παραγωγούς της δημοφιλούς κουλτούρας, οι οποίοι με τον τρόπο αυτόν δικαιολογούν την παραγωγή τους, παρά ως θεωρία.

3.4.5. Επίλογος τρίτου κεφαλαίου

Στο κεφάλαιο αυτό συνοψίστηκαν οι κυριότερες προσεγγίσεις του φαινομένου της βιομηχανίας της κουλτούρας μετά τη Σχολή της Φρανκφούρτης. Μέσω αυτών των θεωρήσεων, σκιαγραφείται η σημερινή συζήτηση γύρω από το θέμα, όσο και το πλαίσιο στο οποίο εκείνες λαμβάνουν χώρα.

Μελετώντας συνοπτικά τον Δομισμό, έγινε κατανοητή η απομάκρυνση από τη Σχολή της Φρανκφούρτης. Η απομάκρυνση από την προσέγγιση της βιομηχανίας της κουλτούρας, ως έχουσα άμεση σχέση με την οικονομία και το φιλελεύθερο οικονομικό μοντέλο, είναι φανερή. Το έργο τέχνης, μέσω των σημειωτικών αναλύσεων, ερμηνεύεται κάτω από εξωτερικούς παράγοντες (concept). Παρόλα αυτά, διατηρείται η έννοια του ελέγχου ως κάτι το οποίο επιβάλλεται.

Η Σχολή του Μπέρμιγχαμ, και κάποια συμπεράσματά της, αναφέρθηκαν ξεχωριστά από τον μεταμοντερνισμό. Παρότι έντονα επηρεασμένη από τη Σχολή της Φρανκφούρτης, η Σχολή του Μπέρμιγχαμ ήταν πιο «φιλική» προς τη δημοφιλή κουλτούρα. Η υποστήριξη τόσο των υποκουλτουρών ως μέσων αντίστασης, όσο και ενός νέου μοντέλου διαχωρισμού της υψηλής τέχνης από τη δημοφιλή κουλτούρα, έφερε αξιακά πιο κοντά τη δημοφιλή κουλτούρα στην υψηλή τέχνη.

Ο Μεταμοντερνισμός αποτελεί σήμερα το κυριότερο πλαίσιο μελέτης και σκέψης, και για αυτόν τον λόγο η εργασία κλείνει με αυτόν. Στο κεφάλαιο του μεταμοντερνισμού επιχειρήθηκε να διασαφηνιστεί το πλαίσιο αυτού, οι διαφορές του με τον μοντερνισμό, και το ότι ο ίδιος δεν αποτελεί μία καθαρή θέση (καλλιτεχνική, πολιτική, κ.λπ.), αλλά, όπως αναφέρει ο Lyotard, μία κατάσταση. Στην κατάσταση αυτή όλες οι μετα-αφηγήσεις έχουν εκπέσει. Στην κατάσταση αυτή, η κριτική που υφίσταται αποκτά πολιτικό πρόσημο, κάτι που φαίνεται από τις διαφορετικές θεωρήσεις του φαινομένου της δημοφιλούς κουλτούρας, η μελέτη του αντικειμένου της οποίας θέτει έναν προβληματισμό. Γίνεται, μέσω της δημοφιλούς κουλτούρας, να υπάρξει αντίσταση στην Ιδεολογία; Οι απόψεις των Paddison και Fiske δείχνουν δύο διαφορετικούς τρόπους προσέγγισης του φαινομένου, μέσω της μουσικής. Ο ένας ασχολείται με το περιεχόμενο του έργου (περίπτωση του Frank Zappa) στο οποίο εντοπίζει μοντερνιστικά «ίχνη» και εξακολουθεί να θέτει την αντίσταση απέναντι στον καταναλωτισμό του ύστερου καπιταλισμού, ενώ ο άλλος εστιάζει στην πρόσληψη του φαινομένου και όχι στο ίδιο το έργο, τονίζοντας τον απελευθερωτικό του χαρακτήρα σε επίπεδο ταυτοτήτων, όχι όμως προς τον καταναλωτισμό. Τέλος, ως αντίδραση στη διαδεδομένη πλέον αντίληψη του αντιστασιακού χαρακτήρα της

δημοφιλούς κουλτούρας, γίνεται αναφορά σε έναν επίσης πρόσφατο όρο, στον «Πολιτισμικό λαϊκισμό».

Σε σύγκριση με τη Σχολή της Φρανκφούρτης, η σημερινή κατάσταση αποτελεί ένα πλαίσιο εντελώς διαφορετικό από των αρχών του προηγούμενου αιώνα. Όμως, η Σχολή της Φρανκφούρτης, όσο κι αν απορρίφθηκε από ορισμένους, εξακολουθεί να δίνει συμπεράσματα τα οποία και σήμερα αποτελούν σημαντικές θέσεις.

4. Επίλογος

Το αντικείμενο της παρούσας εργασίας ήταν εξαρχής πολύπλοκο, και οι μεθοδολογίες ποικίλες, με τρόπο που τα συμπεράσματα της κάθε περιόδου διέφεραν από των προηγουμένων. Η ιστορική εξέλιξη της σκέψης επάνω στο αντικείμενο αυτό, μέσω της εργασίας αυτής, σκιαγραφείται με τρόπο συνοπτικό. Οι θέσεις που επιλέχτηκαν για να εκπροσωπήσουν τις κυριότερες προσεγγίσεις του φαινομένου της βιομηχανίας της κουλτούρας, αποτελούν τον κύριο άξονα των σημερινών προσεγγίσεων.

Το φαινόμενο της βιομηχανίας της κουλτούρας και ο τρόπος με τον οποίο ασκείται έλεγχος, αναγκαστικά συνδυάζει γνώσεις από πολλούς και διαφορετικούς τομείς, ορισμένοι εκ των οποίων είναι η πολιτική φιλοσοφία, η κοινωνιολογία, η ιστορία και η ιστορία της τέχνης, η επιστήμη των ΜΜΕ, η ψυχολογία, η πολιτική των φύλων (gender politics), η σημειωτική, η αισθητική, και φυσικά η μουσικολογία. Η έναρξη των προσεγγίσεων πραγματοποιήθηκε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, και αποκάλυψε ένα φαινόμενο με πολύ μεγάλες δυνατότητες ελέγχου και διαμόρφωσης της κοινής γνώμης. Η μουσική μπήκε στο «κάδρο» της μελέτης αποφασιστικά από τον Αντόρνο και τη Σχολή της Φρανκφούρτης, με τις αναλύσεις του για την Τζαζ μουσική, τη μορφή της, και την επιρροή που εκείνη ασκεί, λειτουργώντας στο πλαίσιο του Πολιτισμού, ενάντια στην έντεχνη αλλά και στις ριζοσπαστικές μορφές μουσικής, οι οποίες λειτουργούν στο πλαίσιο της Κουλτούρας. Οι νεότερες προσεγγίσεις, αποτέλεσαν μία σταδιακή απομάκρυνση από αυτό το συμπέρασμα και τη μεθοδολογία του, και κατέληξαν στο πλαίσιο του μεταμοντερνισμού να θεωρήσουν τη δημοφιλή κουλτούρα ως έναν μηχανισμό αντίστασης, κατηγορώντας κατά κάποιον τρόπο την τέχνη, επειδή δεν υπακούει στα απλουστευμένα κριτήριά της πρώτης και στην καθημερινή ζωή. Παρόλα αυτά, εντός του πλαισίου του μεταμοντερνισμού, οι απόψεις διίστανται, και δεν είναι λίγες οι φωνές που βλέπουν στο πρόσωπο της δημοφιλούς κουλτούρας την επιβολή του καταναλωτισμού, και των προτύπων που υποστηρίζουν τον σύγχρονο πολυεθνικό καπιταλισμό.

Η μουσική κατέχει στη δημοφιλή κουλτούρα μία εξέχουσα θέση. Λόγω των τεχνικών μέσων αναπαραγωγής, η δύναμή και η απήχησή της συγκρίνονται ίσως μόνο με αυτές του κινηματογράφου. Κάτι τέτοιο δεν είναι περίεργο, αφού και οι δύο αποτέλεσαν τις τέχνες που μπορούσαν να αναπαραχθούν πιο εύκολα από τις νέες τεχνολογίες. Η διαφορά της μουσικής που παράχθηκε και αναπαράχθηκε από τη βιομηχανία της κουλτούρας, τόσο προς τη δυτικοευρωπαϊκή έντεχνη μουσική, όσο και προς τις ριζοσπαστικές μουσικές μορφές, είναι κάτι παραπάνω από δεδομένη, τόσο για τη Σχολή της Φρανκφούρτης, όσο και για τις σύγχρονες προσεγγίσεις. Τα απλουστευμένα χαρακτηριστικά της δημοφιλούς μουσικής αποτέλεσαν για τη Σχολή της Φρανκφούρτης ένα μέσο παθητικοποίησης του υποκειμένου, μέσω της διασκέδασης. Με την εδραίωση του μεταμοντερνισμού, η

δημοφιλής μουσική έγινε όλο και πιο αποδεκτή, τα κριτήρια άλλαξαν, και οι θέση της αναβαθμίστηκε. Τα μουσικά είδωλα ασκούν μεγάλη επιρροή, ίσως μεγαλύτερη από τα αντίστοιχα των άλλων τεχνών, και οι φωνές που τονίζουν τον απελευθερωτικό χαρακτήρα τις δημοφιλούς μουσικής σε επίπεδο ταυτοτήτων δεν είναι λίγες. Παρόλα αυτά, για πολλούς, στο «κάδρο» της κριτικής της δημοφιλούς μουσικής παραμένουν τα απλουστευμένα μέσα της, η εγκατάλειψη της ριζοσπαστικής μουσικής, και η υποστήριξη του καταναλωτισμού και του σύγχρονου πολιτικού-κοινωνικού-οικονομικού συστήματος του καπιταλισμού. Αυτή η σύγκρουση απόψεων για τον χαρακτήρα της δημοφιλούς μουσικής, και για τον ρόλο που διαδραματίζει στο κοινωνικό γίγνεσθαι, αντιπροσωπεύει τη σημερινή συζήτηση γύρω από το θέμα αυτό.

5. Βιβλιογραφικές Αναφορές

- Αντόρνο Τ. Β. & Χορκχάιμερ, Μ. (1996). *Διαλεκτική του Διαφωτισμού*. (Λ. Αναγνώστου, μεταφρ.). Αθήνα: Νήσος.
- Αντόρνο, Τ. (1984). Τζάζ, η αιώνια μόδα. (Ζ. Σαρίκας, μεταφρ.). Στο Ζ. Σαρίκας (επιμ.), *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα* (σσ. 123-137). Αθήνα: Ύψιλον.
- Λόβενταλ, Λ. (1984). Ιστορικές προοπτικές της προοριζόμενης για το πλατύ κοινό κουλτούρας (Ζ. Σαρίκας, μεταφρ.). Στο Ζ. Σαρίκας (επιμ.), *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα* (σσ. 139-157). Αθήνα: Ύψιλον.
- Λούκατς, Γκ. (1975). *Ιστορία και Ταξική Συνείδηση*. (Γ. Παπαδάκης, μεταφρ.). Αθήνα: Οδυσσέας. (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε το 1923).
- Μαρκούζε, Χ. (1984). Παρατηρήσεις για έναν επαναπροσδιορισμό της κουλτούρας (Ζ. Σαρίκας, μεταφρ.). Στο Ζ. Σαρίκας (επιμ.) *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα* (σσ. 27-48). Αθήνα: Ύψιλον.
- Μαρκούζε, Χ. (1971). *Ο μονοδιάστατος άνθρωπος* (Μ. Λυκούδης ,μεταφρ.). Αθήνα: Παπαζήση. (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1964).
- Χορκχάιμερ, Μ. (1984). Τέχνη και μαζική κουλτούρα (Ζ. Σαρίκας, μεταφρ.). Στο Ζ. Σαρίκας (επιμ.), *Τέχνη και Μαζική Κουλτούρα* (σσ. 49-68). Αθήνα: Ύψιλον.
- Adorno, Th. (2000). *Αισθητική Θεωρία* (Λ. Αναγνώστου μεταφρ.). Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1970).
- Adorno, W. Th. (1991). The Schema of Mass Culture. In J. M. Bernstein (ed.), *The culture industry, selected essays on mass culture* (pp. 53-83). London: Routledge.
- Arendt, H. (1961). *The Crisis in Culture: In Between Past and Future* (pp. 197–241). New York: The Viking Press.
- Barthes, R. (1991). *Mythologies* (J. Cape, μεταφρ.). New York: The Noonday Press. (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1957).
- Bates, T. (1975). Gramsci and the Theory of Hegemony. *Journal of the History of Ideas, 36(2)*, 351-366. doi: 10.2307/2708933. Ανακτήθηκε 18/02/2010, από http://www.jstor.org/stable/2708933
- Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. (E. Jephcott, R. Livingstone, H. Eiland, and Others, μεταφρ.). London: Harvard University Press. (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1936)
- Fiske, J. (1994). *Understanding Popular Culture*, London and New York: Routledge
- Fiske, J. (2005). *Reading the Popular*, London and New York: Routledge
- Hall, S. (1980). Encoding/Decoding. Στο S. Hall & D. Hobson & A. Lowe & P. Willis (επιμ.), *Culture, Media, Language* (σσ. 117-127). London: Routledge.
- Hebdige, D. (2002). *Subculture: The Meaning of Style*, London: Routledge

- Hoggart, R. (1960). *The uses of literacy: Aspects of working class life with special reference to publications and entertainments,* Mitcham: Penguin Books. (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1957).
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham NC: Duke University Press.
- Jameson, F. (1984). The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate. *New German Critique, No. 33*, 53-65. Ανακτήθηκε 18/11/2008, από http://www.jstor.org/stable/488353
- Jameson, F. (1998). *The Cultural Turn, Selected Writings on the Postmodern, 1983 – 1988*, London: Verso.
- Lyotard, J. F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (G. Bennigton & B. Massumi trans.).* University of Minnesota: Minneapolis. (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1979).
- MacDonald, D. (1957). A theory of mass culture. Στο B. Rosenberg & D. M. White (επιμ.), *Mass Culture: The Popular Arts in America*. New York: The Free Press.
- McGrath, J. (2010). The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life by Richard Hoggart. *Popular Music, 29(2)*, 317-319. Ανακτήθηκε 10/05/2017, από http://www.jstor.org/stable/40926934
- McGuigan, J. (2003). *Cultural Populism*, New York: Routledge.
- Paddison, M. (2010). Postmodernism and the Survival of the Avant-garde. Στο M. Paddison & I. Deliege (επιμ.) *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*. Surrey: Ashgate.
- Storey, J. (2009). *Cultural Theory and Popular Culture*. Pearson Education.
- Strinati, D. (2004). *An Introduction to Theories of Popular Culture*, London: Routledge
- Williams, R. (1960). *Culture and Society 1780-1950*, New York: Anchor Books. (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1958).
- Williams, R. (1985). *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York: Oxford University Press. (το πρωτότυπο έργο εκδόθηκε 1976).