

**Η καλλιτεχνική ποικιλομορφία και ετερότητα ως άλλοθι:
Δομικές μεταβολές και κοινωνικές λειτουργίες της παγκόσμιας βιομηχανίας
πολιτισμού**

1. Το ενδιαφέρον για την ποικιλομορφία

Η Vivendi Universal είναι ένα μεγάλο βιομηχανικό σύμπλεγμα. Σύμφωνα με την ετήσια έκθεση του συγκροτήματος για το 2001, οι δραστηριότητές του περιλαμβάνουν μουσική, κινηματογράφο και τηλεόραση, υπηρεσίες ψυχαγωγίας και αναψυχής, εκδόσεις, τηλεπικοινωνίες και διαδικτυακές υπηρεσίες, καθώς και ψηφιακά παιχνίδια (Vivendi Universal Games). Μέχρι πρόσφατα στις δραστηριότητες του συγκροτήματος περιλαμβάνονταν επίσης υπηρεσίες που αφορούν το περιβάλλον ή σχετίζονται με αυτό, όπως η ύδρευση – από την οποία και ξεκίνησε την πορεία της η εταιρεία στη Γαλλία από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα – η ανακύκλωση και υπηρεσίες που αφορούν την ενέργεια και τις μεταφορές (Vivendi Universal, 2002: 26-79). Το 2000 η Vivendi Universal απασχολούσε 290.000 εργαζόμενους σε ολόκληρο σχεδόν τον κόσμο (Vivendi Universal, 2001: 12).

Για το 2002 τα έσοδα του συγκροτήματος από δραστηριότητες που σχετίζονται με την παραγωγή, την προώθηση και τη διακίνηση καλλιτεχνικών αγαθών ανήλθαν – με έναν πρόχειρο υπολογισμό – στα 12,857 δισεκατομμύρια ευρώ. (Vivendi Universal, 2003: 18, 20, 22). Επιπλέον, σύμφωνα με τη Διεθνή Ομοσπονδία Φωνογραφικής Βιομηχανίας (IFPI), το 2001 το συγκρότημα αυτό κατείχε στον τομέα της μουσικής το 23,5% της παγκόσμιας αγοράς και το 41% της παγκόσμιας αγοράς έντεχνης μουσικής (της λεγόμενης «κλασικής»). Επίσης, είναι ιδιοκτήτης του δεύτερου μεγαλύτερου κινηματογραφικού συγκροτήματος στον κόσμο, των Universal Studios, τα οποία για το 2001 κατείχαν το 16,3% της παγκόσμιας αγοράς ταινιών και έσοδα που έφτασαν για το 2002 τα 3,927 δισεκατομμύρια ευρώ. Αναμφισβήτητα επομένως, η Vivendi Universal είναι μια μεγάλη και παγκόσμια δύναμη τόσο στον τομέα της τέχνης, όσο και στον τομέα των μέσων μαζικής επικοινωνίας.

Τα παραπάνω δεδομένα δίνουν ιδιαίτερη βαρύτητα σε μια βασική αρχή την οποία διακηρύσσει η Vivendi Universal και η οποία διέπει την πολιτική που ακολουθεί: «Αναγνωρίζουμε και εκτιμούμε το πολυπολιτισμικό μας υπόβαθρο ως εταιρεία. Αντλούμε από αυτήν την ποικιλομορφία ως μοναδική δύναμη για να διατηρήσουμε, να προωθήσουμε και να προστατεύσουμε τον πλούσιο πολιτισμικό χαρακτήρα χωρών, κοινοτήτων και γεωγραφικών περιοχών» (Vivendi Universal, 2001).

Η Vivendi Universal δεν είναι το μοναδικό βιομηχανικό σύμπλεγμα αυτής της εμβέλειας, το οποίο διακηρύσσει το ενδιαφέρον του για διατήρηση και ενίσχυση της πολιτισμικής και καλλιτεχνικής ποικιλομορφίας και ετερότητας. Ένα άλλο παγκόσμιο και παγκοσμιοποιημένο βιομηχανικό σύμπλεγμα που δραστηριοποιείται κυρίως στους τομείς της τέχνης και των μέσων μαζικής επικοινωνίας, υποστηρίζει ανάλογες απόψεις και ακολουθεί αντίστοιχη πολιτική. Πρόκειται για ένα συγκρότημα, στις δραστηριότητες του οποίου περιλαμβάνονται η μουσική, τηλεοπτικά και δημοσιογραφικά δίκτυα, εταιρείες παραγωγής και διανομής κινηματογραφικών ταινιών, εκδοτικά συγκροτήματα και η μεγαλύτερη διαδικτυακή υπηρεσία των Ηνωμένων Πολιτειών, η America OnLine (AOL). Το συγκρότημα αυτό είναι η γνωστή εταιρεία AOL Time Warner που προήλθε από τη λεγόμενη «συγχώνευση του αιώνα» ύψους 100 δισεκατομμυρίων δολαρίων και με τον τρόπο αυτό μετατράπηκε σε μια από τις ισχυρότερες παγκόσμιες δυνάμεις στον τομέα της τέχνης και των μέσων μαζικής

επικοινωνίας (είναι – μεταξύ άλλων – ιδιοκτήτης του CNN). Τα συνολικά έσοδα του συγκροτήματος για το 2002 ήταν 36,703 δισεκατομμύρια ευρώ, από τα οποία τα 19,068 δισ. προήλθαν από τον κύκλο εργασιών που αφορά καλλιτεχνικά αγαθά. Μετά τη συγχώνευση, η AOL Time Warner κατέχει πλέον ένα από τα κορυφαία κινηματογραφικά συγκροτήματα στον κόσμο, τα έσοδα του οποίου για το 2002 ανήλθαν στα 9,036 δισεκατομμύρια ευρώ. Στον τομέα της μουσικής, το μερίδιο του συγκροτήματος ανέρχεται στο 14%-15% της παγκόσμιας αγοράς. Συνολικά απασχολεί περίπου 91.250 εργαζόμενους¹.

Σύμφωνα με μία από τις βασικές της αρχές, η AOL Time Warner υποστηρίζει: «Προσελκύουμε και αναπτύσσουμε τα καλύτερα ταλέντα του κόσμου – προσπαθώντας να συμπεριλάβουμε το ευρύτερο δυνατό φάσμα ανθρώπων και προοπτικών» (AOL Time Warner, 2002a). Στην Έκθεση για την Κοινωνική Προσφορά του Συγκροτήματος για το 2002, αναφέρεται άλλωστε σαφώς, τόσο το άμεσο ενδιαφέρον για την τέχνη – και μάλιστα ιδιαίτερα σε σχέση με τη νεολαία (AOL Time Warner, 2002a: 30) – όσο και η αρχή της ποικιλομορφίας. Στην Έκθεση αυτή δηλώνονται τα εξής: «Έχουμε δεσμευτεί να εκφράσουμε την ποικιλομορφία σε κάθε τομέα των δραστηριοτήτων μας: στον τρόπο με τον οποίο κάνουμε προσλήψεις, αναπτύσσουμε και προωθούμε τα προϊόντα μας· στο δημιουργικό, δημοσιογραφικό και διαδικτυακό περιεχόμενο που παράγουμε· στον τρόπο με τον οποίο προωθούμε στην αγορά τα προϊόντα και τις υπηρεσίες μας· στους προμηθευτές με τους οποίους συνεργαζόμαστε· στις επενδύσεις που κάνουμε και στους φιλανθρωπικούς σκοπούς που επιλέγουμε να υποστηρίξουμε. Πιστεύουμε ότι αυτή η ολοκληρωμένη προσέγγιση θα μας βοηθήσει να προάγουμε την ποικιλομορφία στην εταιρεία μας και στις κοινότητές μας» (AOL Time Warner, 2002a: 23).

Στα παραπάνω μπορεί ακόμα να προστεθεί ότι το ενδιαφέρον για ποικιλομορφία διαπιστώνεται και από φορείς όπως η Διεθνής Ομοσπονδία Φωνογραφικής Βιομηχανίας (IFPI) που εκπροσωπεί την παγκόσμια βιομηχανία ηχογραφήματων, γνωστή ως μουσική βιομηχανία. Μέλη της IFPI είναι πάνω από 1.500 εταιρείες ηχογράφησης και διανομής σε 76 χώρες του κόσμου, ενώ τμήματα της Ομοσπονδίας υπάρχουν σε επιπλέον 46 χώρες και περιφερειακά γραφεία της λειτουργούν στις Βρυξέλες, στο Χονγκ Κονγκ, στο Μαϊάμι, στη Μόσχα και σε πρωτεύουσες χωρών της Λατινικής Αμερικής. Ο οργανισμός αυτός συμμετέχει στη διαμόρφωση πολιτικής σε διεθνές επίπεδο, αφού η Ευρωπαϊκή Ένωση ζήτησε τη συμβουλή του στις διαπραγματεύσεις που άρχισαν το 2000 στα πλαίσια του Παγκόσμιου Οργανισμού Εμπορίου και οι οποίες αφορούν τη Γενική Συμφωνία για το Εμπόριο στον τομέα των Υπηρεσιών (General Agreement on Trade in Services – GATS). Σύμφωνα με την IFPI, «Η μουσική βιομηχανία παράγει ένα απίστευτο εύρος μουσικής, από κλασική μέχρι σύγχρονη jazz, από world music μέχρι new age, και από rap μέχρι hip hop. Τόσο οι μεζόνες, όσο και οι ανεξάρτητες εταιρείες επενδύουν σε μεγάλο βαθμό στην παραγωγή αυτής της ευρείας ποικιλίας μουσικών ειδών και στη διατήρηση των τεράστιων αποθεμάτων από ηχογραφήματα, τα οποία διαθέτουν» (IFPI, 2000: 25).

Στα τρία παραδείγματα που αναφέρθηκαν, η Vivendi Universal, η AOL Time Warner και η IFPI δείχνουν σαφώς ότι το ζήτημα της ποικιλομορφίας και της ετερότητας στην τέχνη ενδιαφέρει άμεσα την παγκόσμια βιομηχανία πολυμέσων. Δείχνουν επίσης ότι το ενδιαφέρον αυτό αφορά την κάθετη δομή της τέχνης στο σύνολό της, αφού εκτείνεται από την καλλιτεχνική δημιουργία μέχρι τη διανομή και τελικά την πρόσληψη καλλιτεχνικών αγαθών. Το ενδιαφέρον αυτό μπορεί κανείς να το διαπιστώσει και στην άμεση καθημερινότητα, αφού σήμερα στο αυτί του ακροατή και στο μάτι του θεατή και του αναγνώστη καταλήγει μια εμφανώς πρωτόγνωρη ποικιλομορφία πολιτιστικών και καλλιτεχνικών αγαθών, κάτι που δεν ήταν συνηθισμένο τουλάχιστον μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '80. Μέχρι τότε, η πρόσβαση στην ποικιλομορφία και την ετερότητα απαιτούσε να διανυθούν μεγάλες

¹ Όλα τα στοιχεία προέρχονται από την ετήσια έκθεση της AOL Time Warner για το 2002 (AOL Time Warner, 2002). Οι υπολογισμοί σε ευρώ έγιναν με βάση το δελτίο συναλλάγματος των Financial Times στις 1/5/2003.

αποστάσεις και να δαπανηθούν σημαντικά ποσά. Απαιτούσε δηλαδή να υπάρχει συνειδητό ενδιαφέρον για αναζήτηση και να καταβληθούν ιδιαίτερες προσπάθειες από την πλευρά του θεατή, του ακροατή ή του αναγνώστη. Οι εξαιρέσεις, όπως ήταν για τη χώρα μας τα ινδικά και τουρκικά μουσικά και κινηματογραφικά προϊόντα μαζικής κατανάλωσης, αποτελούσαν μάλλον ένα φαινόμενο που οφειλόταν σε ιδιομορφίες των τοπικών κοινωνιών², παρά μια καθολική και παγκόσμια τάση.

2. Παγκοσμιοποίηση, ποικιλομορφία, ετερότητα: αντίρροπες τάσεις

Όπως δείχνουν τα παραδείγματα που αναφέρθηκαν, η παγκόσμια βιομηχανία του πολιτισμού προσπαθεί συνειδητά να αποφύγει την ομοιογένεια, έχοντας κατά τα φαινόμενα αντιληφθεί ότι η τάση αυτή αντιτίθεται σαφώς στα συμφέροντά της. Δεν είναι αβάσιμη η παρατήρηση του Ulrich Beck ότι «...ο καπιταλισμός... έχει ανάγκη από την πολυμορφία και τις αντιθέσεις που εμφανίζονται σε τοπικό επίπεδο, ώστε να είναι σε θέση να ανταπεξέλθει στον παγκόσμιο ανταγωνισμό μέσω απαραίτητων αναπροσαρμογών στα προϊόντα και τη διακίνησή τους» (Beck, 2000: 132). Πάντως, τα ζητήματα που αφορούν την ποικιλομορφία και την ετερότητα στην τέχνη – ιδίως σε εκείνη της μαζικής κατανάλωσης – δεν είναι καινούργια. Ωστόσο, στο πλαίσιο των εξελίξεων που περιγράφονται με τον όρο «παγκοσμιοποίηση» αποκτούν ιδιαίτερη σημασία. Αυτό εκφράζεται στις ανησυχίες που διατυπώνονται τα τελευταία χρόνια για πολιτισμική ομογενοποίηση και για ανάπτυξη νέων συγκρούσεων, καθώς και στις αναλύσεις που αφορούν τη διαλεκτική της παγκοσμιοποίησης και του κατακερματισμού (βλ. ενδεικτικά: Beck, 2000· Barber, 2001· Κοτζιάς, 2000· Κονδύλης, 1998 και ιδιαίτερα Κοτζιάς, 2001).

Παράλληλα, το ενδιαφέρον της παγκόσμιας βιομηχανίας πολυμέσων για την ποικιλομορφία και την ετερότητα, δείχνει επίσης ότι η θεωρία της ΜακΝτοναλτοποίησης (Ritzer, 1993· Barber, 2001) παρουσιάζει ορισμένα κενά. Σύμφωνα με τη θεωρία αυτή – που διατυπώθηκε στις αρχές της δεκαετίας του '90 (Ritzer, 1993) – η κυρίαρχη μορφή εξορθολογισμού της κοινωνικής ζωής δεν είναι η γραφειοκρατική οργάνωση, όπως θεωρούσε ο Max Weber, αλλά εκείνος ο τύπος εξορθολογισμού στον οποίο στηρίζονται η οργάνωση και η λειτουργία των εστιατορίων McDonald's. Βασική αρχή της οργάνωσης αυτού του τύπου είναι η αποτελεσματική παράδοση των αγαθών με την εξάλειψη των περιττών ενεργειών και τη δραστική μείωση του χρόνου αναμονής των καταναλωτών. Κύριες διαστάσεις αυτού του τύπου οργάνωσης είναι η αποδοτικότητα, η δυνατότητα υπολογισμού με ακρίβεια, η προβλεψιμότητα (τόσο των διαδικασιών, όσο και του τελικού προϊόντος), ο αυξημένος έλεγχος και τέλος η αντικατάσταση του ανθρώπου από τη μηχανή. Στις αρχές της δεκαετίας του '90 ο George Ritzer παρατηρούσε ότι αυτός ο τύπος οργάνωσης κυριαρχεί σε όλο και περισσότερους τομείς της κοινωνικής ζωής, επιβάλλοντας ένα είδος πολιτισμικής ομοιομορφίας και ομοιογένειας.

Οι συνέπειες στις οποίες αναφέρεται η θεωρία της ΜακΝτοναλτοποίησης δεν είναι αβάσιμες. Η ομοιομορφία του τρόπου παραγωγής και διακίνησης αγαθών και υπηρεσιών, η οποία προκύπτει με τον τρόπο που περιγράφηκε πολύ συνοπτικά παραπάνω, οδηγεί τελικά στην ενοποίηση μεθόδων συμπεριφοράς, τρόπων ζωής και – κυρίως – πολιτισμικών συμβόλων. Κατά συνέπεια οδηγεί στο δραστικό περιορισμό της ποικιλομορφίας και στον αποκλεισμό της ετερότητας. Σε ό,τι αφορά την τέχνη, η τάση αυτή θα μπορούσε – πολύ σχηματικά – να κωδικοποιηθεί στο ακόλουθο ερώτημα: αν ένας καλλιτέχνης από μόνος του μπορεί να δημιουργήσει έργα που κυκλοφορούν παγκοσμίως σε εκατομμύρια αντίτυπα, τι λόγους έχει ένα βιομηχανικό σύμπλεγμα πολυμέσων να υποστηρίξει τις επιπλέον δαπάνες δέκα καλλιτεχνών, τα έργα των οποίων διακινούνται σε μερικές χιλιάδες αντίτυπα το καθένα;

² Για μια ανάλυση των ιδιομορφιών που παρουσίασε η ελληνική περίπτωση σχετικά με τα προϊόντα αυτά βλέπε στη βιβλιογραφία: Αμπατζή Ελένη, Μανουήλ Τασούλας.

Ωστόσο, η θεωρία της ΜακΝτοναλντοποίησης δεν μπορεί να ερμηνεύσει το ενδιαφέρον που δείχνει τελικά η παγκόσμια βιομηχανία του πολιτισμού για την ποικιλομορφία και την ετερότητα. Αν και οι συνέπειες στις οποίες αναφέρεται η θεωρία αυτή δεν είναι αβάσιμες και είναι ιδιαίτερα σημαντικές για την τέχνη και τον πολιτισμό γενικά, η κριτική της θεωρίας αυτής έχει επισημάνει τα κενά που παρουσιάζει (Beck, 2000: 125-133· Κοτζιάς, 2001: 19). Επιπλέον, οι ιδιομορφίες που παρουσιάζουν τα συστήματα παραγωγής και διακίνησης καλλιτεχνικών αγαθών³ δεν επιτρέπουν την απλή μεταφορά ερμηνευτικών σχημάτων από άλλους τομείς της οικονομικής και κοινωνικής πραγματικότητας. Πολύ περισσότερα κενά πάντως φαίνεται να παρουσιάζει η θεωρία για τον παγκόσμιο, ενιαίο πολιτισμό (Κοτζιάς, 2001: 29-35· Κονδύλης, 1998), ενόψει μάλιστα των παραδειγμάτων που αναφέρθηκαν στην αρχή.

Οι προβληματισμοί για την ομοιογένεια και την ποικιλομορφία αποτελούν κατά κάποιο τρόπο συνέχεια της συζήτησης σχετικά με τις κοινωνικές λειτουργίες της μαζική κουλτούρας και της βιομηχανίας του πολιτισμού η οποία αναπτύχθηκε ιδιαίτερα στη διάρκεια του 20^{ου} αιώνα (βλ. για παράδειγμα Συλλογή, 1994). Οι προβληματισμοί αυτοί αποτέλεσαν κεντρικά θέματα στις συζητήσεις που προκάλεσαν ορισμένοι εκπρόσωποι της Σχολής της Φραγκφούρτης, όπως ο Walter Benjamin και ο Theodor Adorno. Το νέο περιεχόμενο που αποκτούν σήμερα οι προβληματισμοί αυτοί, σχετίζεται με τις αντίρροπες τάσεις που παρατηρούνται.

Από τη μια πλευρά, η ανάπτυξη των νέων τεχνολογιών, η εφαρμογή νέων τρόπων παραγωγής και κυρίως οι μεταβολές στις επικοινωνίες και στις μεταφορές – σε συνδυασμό με το είδος των σχέσεων που επιβάλλει η νεοφιλελεύθερη παγκοσμιοποίηση – οδήγησαν σε περαιτέρω απορύθμιση των παραδοσιακών μορφών, θεσμών και συστημάτων καλλιτεχνικής παραγωγής και επικοινωνίας (βλ. και Μπαλτζής, 2002, 2003). Πρόκειται για μια διαδικασία, η οποία στις συνθήκες της παγκοσμιοποιημένης οικονομίας εντάθηκε με την επέκταση της βιομηχανίας του πολιτισμού και με τις δομικές μεταβολές που υπέστη προς το τέλος του εικοστού αιώνα. Ένα βασικό στοιχείο των δομικών αυτών μεταβολών είναι η διαμόρφωση των παγκόσμιων βιομηχανικών συγκροτημάτων πολυμέσων, τα οποία – όπως αναφέρθηκε στα παραδείγματα – εκτείνουν τις δραστηριότητές τους από τη λογοτεχνία μέχρι τη μουσική και από τον κινηματογράφο μέχρι τις νέες ψηφιακές οπτικοακουστικές μορφές καλλιτεχνικής επικοινωνίας.

Ένα δεύτερο βασικό στοιχείο είναι η κατάρρευση των γεωγραφικών και χρονικών περιορισμών. Η διαμόρφωση των συγκροτημάτων πολυμέσων, σε συνδυασμό με την κατάρρευση των χωροχρονικών περιορισμών, συνεπάγεται την επέκταση και αναπαραγωγή των πραγματοποιημένων κοινωνικών σχέσεων, ακόμη και σε τομείς στους οποίους οι σχέσεις αυτές μέχρι πρόσφατα ήταν άγνωστες για πολλές από τις αναπτυσσόμενες και τις ελάχιστα αναπτυγμένες χώρες του τρίτου κόσμου. Στο πλαίσιο αυτό, είναι χαρακτηριστικό το παράδειγμα του αυτόχθονα, ο οποίος πραγματοποιεί μια τοπική τελετή, όχι επειδή αισθάνεται κάποια ιδιαίτερη ανάγκη να την πραγματοποιήσει, αλλά για τους τουρίστες, μεταβάλλοντας μάλιστα ορισμένα στοιχεία της προκειμένου να την κάνει περισσότερο εμπορεύσιμη. Με τον τρόπο αυτό ενισχύεται ένα ιδιότυπο «σύνδρομο τουρισμού» και η επέκταση των πραγματοποιημένων κοινωνικών σχέσεων συμβάλλει στην αποδιάρθρωση της καλλιτεχνικής ζωής σε τοπικό επίπεδο και σε τελική ανάλυση στην επέκταση της πολιτισμικής ηγεμονίας.

Από την άλλη πλευρά όμως, και ταυτόχρονα με τις τάσεις αυτές, η ανάπτυξη των νέων τεχνολογιών και η εφαρμογή νέων τρόπων παραγωγής, καθώς και οι μεταβολές στις επικοινωνίες και στις μεταφορές δημιούργησαν νέες δυνατότητες για ευρύτερο εκδημοκρατισμό της καλλιτεχνικής ζωής, με την έννοια ότι όλο και μεγαλύτερα τμήματα πληθυσμού αποκτούν τη δυνατότητα πρόσβασης όχι μόνο στην καλλιτεχνική επικοινωνία, αλλά και στην καλλιτεχνική δημιουργία. Δημιούργησαν επίσης νέες δυνατότητες για διάλογο

³ Για τις ιδιομορφίες αυτές υπάρχουν ειδικότερες αναλύσεις (βλ. ενδεικτικά: Harvey, 1990).

μεταξύ διαφορετικών πολιτισμών, καθώς οι επικοινωνίες και οι μεταφορές διευκολύνονται όλο και περισσότερο, και τέλος δημιούργησαν νέες δυνατότητες για εμπλουτισμό και ανάπτυξη της ποικιλομορφίας, αφού οι εξελίξεις αυτές ευνοούν τις πολιτισμικές και καλλιτεχνικές αλληλεπιδράσεις.

3. Πολιτιστικές ασυμμετρίες

Πίσω από τις αντίρροπες τάσεις που αναφέρθηκαν βρίσκεται μια σειρά από πολιτιστικές ασυμμετρίες, οι οποίες έχουν προεκτάσεις που δεν είναι μόνο καλλιτεχνικού χαρακτήρα, αλλά και γενικότερα οικονομικού και κοινωνικού. Κατ' αρχάς ο διάλογος και οι πολιτιστικές αλληλεπιδράσεις δεν υφίστανται μεταξύ ισότιμων εταίρων. Αυτό ισχύει τουλάχιστον σε ό,τι αφορά τις σχέσεις των αναπτυγμένων χωρών με τις υπόλοιπες χώρες του κόσμου και ισχύει οπωσδήποτε σε ό,τι αφορά τα παγκόσμια βιομηχανικά συγκροτήματα πολυμέσων, τα οποία εδρεύουν στις αναπτυγμένες χώρες και τις τοπικές βιομηχανίες του πολιτισμού. Μία από τις ασυμμετρίες – που αναφέρθηκε ήδη – αφορά την επέκταση της πολιτισμικής ηγεμονίας και τους μηχανισμούς της, όπως διαμορφώνονται σήμερα. Οι νέες δυνατότητες που έχουν δημιουργηθεί και το ενδιαφέρον για την ποικιλομορφία και την ετερότητα από την πλευρά της παγκόσμιας βιομηχανίας πολιτισμού, καθώς και το πρωτοφανές εύρος των πολιτιστικών και καλλιτεχνικών αγαθών που διατίθενται σήμερα, δεν θα πρέπει να επισκιάζουν ορισμένα βασικά ερωτήματα. Στο πλαίσιο αυτό, ένα πρώτο βασικό ερώτημα είναι ποιες κοινωνίες διαθέτουν τις υποδομές, ώστε να αξιοποιήσουν τις νέες δυνατότητες. Δεύτερο βασικό ερώτημα είναι σε ποια κοινωνικά σύνολα δημιουργείται η ανάγκη να αξιοποιήσουν αυτές τις νέες δυνατότητες και τέλος ποια κοινωνικά σύνολα διαθέτουν το απαραίτητο πολιτισμικό κεφάλαιο για να το κάνουν. Τα ερωτήματα δηλαδή που αφορούν τις πολιτιστικές ασυμμετρίες δεν αναφέρονται μόνο σε διαφορετικές κοινωνίες – με βάση τη διαίρεση του κόσμου σε αναπτυγμένες, αναπτυσσόμενες και ελάχιστα αναπτυγμένες χώρες – αλλά και σε διαφορετικά κοινωνικά περιβάλλοντα στο εσωτερικό των κοινωνιών.

Όπως υπαινίσσονται τα παραπάνω ερωτήματα, τα ζητήματα που αναφέρονται με τη διαμόρφωση των παγκόσμιων βιομηχανικών συμπλεγμάτων πολυμέσων – μια από τις σημαντικότερες δομικές μεταβολές της πολιτιστικής βιομηχανίας – είναι αρκετά πολύπλοκα και ακανθώδη σε ένα περιβάλλον το οποίο χαρακτηρίζεται από διαρκώς εντεινόμενες οικονομικές, κοινωνικές και πολιτιστικές ασυμμετρίες. Ιδιαίτερα οι πολιτιστικές ασυμμετρίες ανάμεσα στις αναπτυγμένες, τις αναπτυσσόμενες και τις ελάχιστα αναπτυγμένες χώρες μπορούν να συνοψιστούν στη χαρακτηριστική διαπίστωση του James Boyle ότι «το κουράρε, το μπατίκ, οι μύθοι και ο χορός lambada εκρέουν από τις αναπτυσσόμενες χώρες χωρίς καμία απολύτως προστασία των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας, ενώ το Prozac, τα Levis, ο Grisham και η ταινία Lambada! εισρέουν υπό την προστασία ενός συνόλου νόμων περί πνευματικής ιδιοκτησίας, οι οποίοι με τη σειρά τους υποστηρίζονται με την απειλή οικονομικών κυρώσεων» (στο Smiers, 1999: 8).

Για να κατανοήσει κανείς τον τρόπο με τον οποίο τα παγκόσμια βιομηχανικά συμπλέγματα πολυμέσων και η πολιτική που ακολουθούν οι χώρες τους στον τομέα της τέχνης και του πολιτισμού γενικότερα, συνδέονται με τις πολιτιστικές ασυμμετρίες και τα βασικά ερωτήματα που τέθηκαν, θα πρέπει να λάβει υπόψη μια σειρά από παραμέτρους. Έτσι, η συγκεντροποίηση του ελέγχου που ασκείται στα κανάλια επικοινωνίας εντείνεται, καθώς όλο και λιγότερα κέντρα ελέγχουν όλο και περισσότερα κανάλια. Δεύτερο, η πρόσβαση στα κανάλια διάδοσης και στις νέες τεχνολογίες είναι ασύμμετρη. Ειδικά για την πρόσβαση στις τεχνολογίες – παλαιότερες και νέες – είναι χαρακτηριστική η διαπίστωση στην οποία εύκολα μπορεί να καταλήξει κανείς με βάση τα στατιστικά στοιχεία τόσο της UNESCO⁴, όσο και της Διεθνούς Ένωσης Τηλεπικοινωνιών του ΟΗΕ (International

⁴ Βλέπε για τα στατιστικά στοιχεία της UNESCO τους πίνακες στη διεύθυνση: <http://portal.unesco.org/>

Telecommunication Union – ITU, 2002). Το χάσμα ανάμεσα στις ελάχιστα αναπτυγμένες, τις αναπτυσσόμενες και τις αναπτυγμένες χώρες διευρύνεται διαρκώς στο διάστημα από το 1970 μέχρι σήμερα. Τρίτο, το διεθνές σύστημα προστασίας των πνευματικών δικαιωμάτων είναι επίσης ασύμμετρο. Τέταρτο, θα πρέπει να ληφθούν υπόψη οι ανισότητες του πολιτισμικού κεφαλαίου και ακόμα – πέμπτο – θα πρέπει να ληφθεί υπόψη το γεγονός ότι οι στις συνθήκες αυτές, οι διαδικασίες επέκτασης της πολιτισμικής ηγεμονίας σήμερα είναι ιδιαίτερα πολύπλοκες και σύνθετες. Επομένως, η προσέγγιση των διαδικασιών αυτών μπορεί ενδεχομένως να αρχίζει από τα στατιστικά και οικονομικά δεδομένα, αλλά δεν αρκεί να παραμένει σε αυτά.

Στο πλαίσιο αυτό, το ενδιαφέρον για την ποικιλομορφία και την ετερότητα, το οποίο επιδεικνύει η παγκόσμια βιομηχανία του πολιτισμού, είναι από μόνο του αντιφατικό, αφού οι όροι και οι προϋποθέσεις με τις οποίες επιτυγχάνεται η διευρυμένη πρόσβαση στην ποικιλομορφία και την ετερότητα λειτουργούν οικονομικά, κοινωνικά και πολιτιστικά σε βάρος των λιγότερο αναπτυγμένων κοινωνιών και των λιγότερο ευνοημένων κοινωνικών συνόλων.

Αυτή η ασυμμετρία δεν φαίνεται να εξομαλύνεται με τη νέα κατάσταση που διαμορφώνεται σε παγκόσμιο επίπεδο και η οποία χαρακτηρίζεται από τη γενίκευση ενός ασύμμετρου συστήματος προστασίας των πνευματικών δικαιωμάτων. Οι καταβολές της νέας αυτής κατάστασης ανιχνεύονται στο είδος της σύνδεσης ανάμεσα στα πνευματικά δικαιώματα και το εμπόριο που επιβλήθηκε από τη δεκαετία του '80 (Drahos, 1998: 3). Το ζήτημα της πνευματικής ιδιοκτησίας αποτελεί ακρογωνιαίο λίθο της παγκόσμιας βιομηχανίας πολυμέσων. Σ' αυτήν επενδύονται δισεκατομμύρια δολάρια, ευρώ και γεν. Κατά μία ιστορική ειρωνεία, οι Ηνωμένες Πολιτείες – η μόνη από τις αναπτυγμένες χώρες που επί εκατό και πλέον χρόνια δεν προσυπέγραφε τη Σύμβαση της Βέρνης για την προστασία της πνευματικής ιδιοκτησίας⁵ – ήταν εκείνες που επέμεναν και τελικά επέβαλαν να συμπεριληφθούν τα θέματα που αφορούν την πνευματική ιδιοκτησία τόσο στις διαπραγματεύσεις της Ουρουγουάης, όσο και αργότερα στη Συμφωνία για τα Ζητήματα Πνευματικής Ιδιοκτησίας που σχετίζονται με το Εμπόριο (Agreement on Trade-Related Aspects on Intellectual Property Rights – TRIPs) και τέλος στη Γενική Συμφωνία για το Εμπόριο στον τομέα των Υπηρεσιών (GATS).

Αυτή η τελευταία συμφωνία είναι πολύ σημαντική και αφορά άμεσα την τέχνη, αφού αναφέρεται στην απελευθέρωση της διακίνησης των πάσης φύσεως υπηρεσιών σε παγκόσμιο επίπεδο, καθώς και της μετακίνησης των φυσικών προσώπων που παρέχουν υπηρεσίες. Περιλαμβάνει περίπου 160 διαφορετικούς τομείς μεταξύ των οποίων είναι και οι λεγόμενες οπτικοακουστικές υπηρεσίες, εκείνες δηλαδή που αφορούν την παραγωγή, τη διακίνηση και την προβολή κινηματογραφικών ταινιών και ταινιών για video, τις υπηρεσίες που σχετίζονται με το ραδιόφωνο και την τηλεόραση, με τη μετάδοση εκπομπών καθώς και τις υπηρεσίες που σχετίζονται με την ηχογράφηση. Αφορούν επίσης τις υπηρεσίες που σχετίζονται με τη διανομή, όπως η πρακτόρευση με προμήθεια, η χονδρική και λιανική πώληση, το franchising, αλλά και τις εκδοτικές υπηρεσίες. Γενικά, η συμφωνία αυτή αφορά ό,τι θα μπορούσε κανείς να προσδιορίσει με την ευρύτερη έννοια ως πολιτιστικές υπηρεσίες (cultural services).

Δεν είναι πάντως τυχαίο το γεγονός ότι οι πιέσεις για να συμπεριληφθούν τα ζητήματα της πνευματικής ιδιοκτησίας στη συμφωνία αυτή, προήλθαν από τη χώρα που είναι από τους μεγαλύτερους εξαγωγείς καλλιτεχνικών και πολιτιστικών αγαθών παγκοσμίως⁶. Είναι

uis/TEMPLATE/html/CultAndCom/Table_IV_S_3.html.

⁵ Η Σύμβαση της Βέρνης υπογράφηκε το 1886. Οι Ηνωμένες Πολιτείες προσχώρησαν το Μάρτιο του 1989.

⁶ Σύμφωνα με στοιχεία από το Διεθνές Κέντρο Εμπορίου (International Trade Center) και από τη Διάσκεψη για το Εμπόριο και την Ανάπτυξη των Ηνωμένων Εθνών (United Nations Conference on Trade and Development). Στατιστικά δεδομένα στη διεύθυνση: <http://www.intracen.org/tradstat/>. Οι Ηνωμένες Πολιτείες ήταν το 2001 πρώτος στον κόσμο εξαγωγέας μουσικών οργάνων, ηχογραφήματων και εκδόσεων, ενώ ήταν ο δεύτερος στον κόσμο εξαγωγέας καλλιτεχνικών αντικειμένων και κειμηλίων.

άλλωστε γνωστό ότι η ιδέα για τη σύνδεση ανάμεσα στα πνευματικά δικαιώματα και το εμπόριο προήλθε και επιβλήθηκε από τις ομάδες πίεσης συμφερόντων (τα lobby) της αμερικανικής κινηματογραφικής βιομηχανίας και των αμερικανικών φαρμακευτικών εταιρειών (Drahos, 1998: 9). Το σημαντικότερο ίσως πρόβλημα που παρουσιάζουν τα αποτελέσματα των διαπραγματεύσεων για τα ζητήματα των πνευματικών δικαιωμάτων – και το οποίο σχετίζεται άμεσα με τις πολιτιστικές ασυμμετρίες – αφορά τον προσδιορισμό της πνευματικής ιδιοκτησίας. Είναι ενδεικτικό το γεγονός ότι μέχρι σήμερα, ο Παγκόσμιος Οργανισμός Πνευματικής Ιδιοκτησίας (WIPO) δεν έχει καταφέρει να δώσει σαφή απάντηση σε ορισμένα ζητήματα, που αφορούν ιδιαίτερα τις αναπτυσσόμενες και τις ελάχιστα αναπτυγμένες χώρες, αλλά και τη συλλογική καλλιτεχνική δημιουργία παραδοσιακών πολιτισμών. Εκτός από το βασικό αυτό πρόβλημα, ένα δεύτερο σημαντικό πρόβλημα που σχετίζεται με μια «παγκόσμια» συμφωνία στα ζητήματα των πνευματικών δικαιωμάτων είναι η προϋπόθεση της αναγνωρισιμότητας του δημιουργού (Smiers, 1999: 8-10· WIPO, 2002: 18-24). Σε πολλούς πολιτισμούς είναι αδύνατο να αναγνωρίσει κανείς έναν ατομικό ή συλλογικό δημιουργό, αν αφήσουμε προς το παρόν κατά μέρος το πρόβλημα του τι είναι καλλιτεχνική δημιουργία και τι όχι. Εξίσου προβληματική παραμένει και η προϋπόθεση της πρωτοτυπίας, αφού δεν υπάρχει κανένας κοινά αποδεκτός ορισμός από τον οποίο να προκύπτει σαφώς πώς μπορεί ένα καλλιτεχνικό έργο να προσδιοριστεί ως πρωτότυπο, ενώ ένα άλλο όχι (Smiers, 1999: 8-10· WIPO, 2002: 18-24).

Επιπλέον, μέσω των διαπραγματεύσεων για ανάλογες συμφωνίες επιχειρείται να επιβληθούν σε παγκόσμιο επίπεδο και μονομερώς, συγκεκριμένες, πολιτισμικά προσδιορισμένες ιδέες που αφορούν τις έννοιες του καλλιτεχνικού έργου, της πνευματικής ιδιοκτησίας, της καλλιτεχνικής δημιουργίας, της προσωπικότητας του δημιουργού κ.λπ.. Τέλος, οι εξελίξεις αυτές φαίνεται να οδηγούν σε εξαφάνιση πολλές μορφές καλλιτεχνικής επικοινωνίας, να αφού για να ενταχθεί ένα καλλιτεχνικό αγαθό στο σύστημα που διαμορφώνει ή τείνει να διαμορφώσει η παγκόσμια πολιτιστική βιομηχανία, θα πρέπει να «καταψυχθεί», να σταθεροποιηθεί και να συσκευαστεί. Επομένως, η επέκταση της πολιτισμικής ηγεμονίας στον τομέα της τέχνης δεν αφορά μόνο το περιεχόμενο και την αισθητική της όποιας καλλιτεχνικής δημιουργίας, στοιχεία στα οποία έδωσε ιδιαίτερη έμφαση ο Edward Said (Said, 1996). Αφορά επίσης νομικές, οικονομικές, ηθικές και εθιμικές και γενικότερα τις θεσμικές και κοινωνικές παραμέτρους που προσδιορίζουν την καλλιτεχνική επικοινωνία στο σύνολό της, από το στάδιο της δημιουργίας, μέχρι και το στάδιο της πρόσληψης.

Είναι προφανές ότι οι καλλιτεχνικές, οικονομικές και κοινωνικές προεκτάσεις των εξελίξεων που σκιαγραφήθηκαν, δεν είναι δυνατό να εξαντληθούν στα πλαίσια μιας σύντομης παρουσίασης. Ένα γενικό συμπέρασμα στο οποίο μπορεί κανείς να καταλήξει πάντως, είναι ότι οι πολιτιστικές ασυμμετρίες οι οποίες εντοπίζονται σήμερα, αποκτούν ιδιαίτερο περιεχόμενο, τόσο ενόψει των νέων δυνατοτήτων που προκύπτουν για την καλλιτεχνική δημιουργία και επικοινωνία, όσο και ενόψει των νέων περιορισμών που διαμορφώνονται. Η αντιφατικότητα της πραγματικότητας αυτής συνοψίζεται ακριβώς στο ενδιαφέρον της παγκόσμιας πολιτιστικής βιομηχανίας για την καλλιτεχνική ποικιλομορφία και την ετερότητα. Αναμφίβολα, από την κατάσταση αυτή – τουλάχιστον όσο δεν έχει ακόμη παγιωθεί – αναδύονται νέες προκλήσεις για την πολιτική που ακολουθείται στον τομέα της τέχνης και του πολιτισμού. Οι εξελίξεις που περιγράφηκαν συνοπτικά – ακριβώς επειδή είναι αντιφατικές – δημιουργούν υπό μία έννοια συνθήκες ευνοϊκές για τη διαμόρφωση πολιτικής, η οποία αφενός μπορεί να υποστηρίξει την πολιτιστική ανάπτυξη σε τοπικό επίπεδο και αφετέρου μπορεί να συμβάλει στην καλλιέργεια μιας κριτικά προσανατολισμένης καλλιτεχνικής και αισθητικής κουλτούρας.

Βιβλιογραφία

- AOL Time Warner, 2002, *Annual Report*, AOL Time Warner, στη διεύθυνση: <http://www.aoltimewarner.com>.
- AOL Time Warner, 2002a, *Social Responsibility Report*, AOL Time Warner, στη διεύθυνση: <http://www.aoltimewarner.com>.
- Barber Benjamin, 2001, *Ο Κόσμος των Mac κόντρα στους Τζιχάντ*, Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Beck Ulrich, 2000, *Τι είναι η Παγκοσμιοποίηση*; Αθήνα, Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Draho Peter, 1998, «The Universality of Intellectual Property: Origins and Development». Εισήγηση στη συζήτηση *Intellectual Property and Human Rights* του Παγκόσμιου Οργανισμού Πνευματικής Ιδιοκτησίας (WIPO), Γενεύη, 9 Νοεμβρίου 1998 (στη διεύθυνση: <http://www.wipo.org>).
- Garnham Nicholas, 2000, *Emancipation, the Media and Modernity. Arguments about the Media and Social Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- Harvey David, 1990, *The Condition of Postmodernity*, Oxford, Basil Blackwell.
- IFPI, 2000, *IFPI Response to the EC Consultation Document on the GATS 2000/WTO Negotiations concerning Audiovisual Services (Music and Recreational Software) and Cultural Services*, IFPI (στη διεύθυνση: <http://www.ifpi.org>).
- ITU, 2002, *World Telecommunication Development Report: Reinventing Telecoms*, Geneva, ITU (http://www.itu.int/ITU-D/ict/publications/wtdr_02/material/WTDR02-Sum_E.pdf)
- Ritzer George, 1993, *The McDonaldisation of Society: An Investigation into the Changing Character of Contemporary Social Life*, Thousand Oaks, Pine Forge Press.
- Said Edward W., 1996, *Κουλτούρα και Ιμπεριαλισμός*, Αθήνα, Νεφέλη.
- Smiers, Joost, 1999, *Copyrights: a Choice of no Choice for Artists and Third World Countries; The Public Domain is Loosing Anyway*, στη διεύθυνση: (<http://www.constantvzw.com/copy.cult/copyrights.pdf>).
- Vivendi Universal, 2003, *Full Year 2002 Preliminary Unaudited Results*, Vivendi Universal (στη διεύθυνση: <http://finance.vivendiuniversal.com>)
- Vivendi Universal, 2002, *2001 Document de Référence*, Vivendi Universal (στη διεύθυνση: <http://finance.vivendiuniversal.com>).
- Vivendi Universal, 2001, *Annual Report Summary 2000*, Vivendi Universal (στη διεύθυνση: <http://finance.vivendiuniversal.com>).
- WIPO, 2002, «Preliminary Systematic Analysis of National Experiences with the Legal Protection of Expressions of Folklore», *Intergovernmental Committee on Intellectual Property and Genetic Resources, Traditional Knowledge and Folklore*, Fourth Session, Geneva, 9-17 Δεκεμβρίου 2002 (στη διεύθυνση: <http://www.wipo.org>).
- Αμπατζή Ελένη, Μανουήλ Τασούλας, *Ινδοπρεπών Αποκάλυψη. Από την Ινδία του Εξωτισμού στη Λαϊκή Μούσα των Ελλήνων*, Αθήνα: Ατραπός.
- Κονδύλης Παναγιώτης, 1998, «Από τη Μαζική στην Παγκόσμια Κουλτούρα». Εφημερίδα *ΤΟ ΒΗΜΑ*, 19/7/1998, στο ένθετο *Νέες Εποχές*.
- Κοτζίας Νίκος, 2000, «Θεωρίες για την Παγκοσμιοποίηση και Ασυμμετρίες της Πραγματικότητας». Προλεγόμενα στο Beck, 2000, σελ. 11-52.
- Κοτζίας Νίκος, 2001, «Κατακερματισμός και Παγκοσμιοποίηση». Εισαγωγή στο Barber, 2001, σελ. 9-50.
- Μπαλτζής Αλέξανδρος, 2002, «Παγκοσμιοποίηση και Πολιτισμός: Το Παράδειγμα της Μουσικής Βιομηχανίας» (έχει υποβληθεί στο περιοδικό *Το Βήμα των Κοινωνικών Επιστημών*).

Μπαλτζής Αλέξανδρος, 2003, «Μουσική Ζωή και Εμπορευματικές Σχέσεις», στη συλλογή: *Η Αξία της Μουσικής Σήμερα*, Αθήνα, Εκδόσεις Ορφέως / Περιοδικό Μουσικολογία, σελ. 153-166.

Συλλογή, 1994, *Η Κουλτούρα των Μέσων. Μαζική Κοινωνία και Πολιτιστική Βιομηχανία*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.