



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ο ρόλος του φύλου τις δεκαετίες του 1970 και 1980 στη ροκ μουσική της Μεγάλης
Βρετανίας

Αγγελική – Λ – Λαπάκη

Επιβλέπουσα: (Βασιλική, Λαλιώτη, Επίκουρη Καθηγήτρια)

ΑΘΗΝΑ

ΙΟΥΝΙΟΣ 2020

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ο ρόλος του φύλου τις δεκαετίες του 1970 και 1980 στη ροκ μουσική της Μεγάλης Βρετανίας

Αγγελική Α. Λαπάκη

A.M.: 1569201100040

Επιβλέπουσα: (Βασιλική, Λαλιώτη, Επίκουρη Καθηγήτρια)

Η παρούσα εργασία κρίθηκε από 3μελή επιτροπή και βαθμολογήθηκε με βαθμό 'Αριστα/Λιαν Καλώς/Καλώς.

Σημείωμα της συγγραφέα

Το δοκίμιο αυτό αποτελεί πτυχιακή εργασία η οποία συντάχθηκε για το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών και υποβλήθηκε προς εξέταση τον Ιούνιο του 2020. Η συγγραφέας βεβαιώνει ότι το περιεχόμενο του παρόντος έργου είναι αποτέλεσμα προσωπικής εργασίας και ότι έχει γίνει η κατάλληλη αναφορά στην εργασία τρίτων, όπου κάτι τέτοιο ήταν απαραίτητο, σύμφωνα με τους κανόνες της ακαδημαϊκής δεοντολογίας.

Οι απόψεις που παρουσιάζονται στην παρούσα εργασία εκφράζουν αποκλειστικά την συγγραφέα και όχι την επιβλέπουσα Καθηγήτρια.

Περιεχόμενα

Εισαγωγή	5
Κεφάλαιο 1^ο - Ορισμοί	
1.1 Ορισμοί της κουλτούρας και της δημοφιλούς κουλτούρας	7
1.2 Μαζική κοινωνία και μαζική κουλτούρα	14
1.3 Κουλτούρα, μουσική και δημοφιλής μουσική	16
Κεφάλαιο 2^ο – Μουσική και Φύλο	
2.1 Ανθρωπολογία του φύλου	21
2.2 Κουίρ θεωρία και η επιτέλεση του φύλου	27
2.3 Δημοφιλής μουσική και φύλο	31
Κεφάλαιο 3^ο – Φύλο και Επιτέλεση στη Ροκ Μουσική	
3.1 Η σχέση της επιτέλεσης με τη δημοφιλή μουσική	38
3.2 Η ροκ μουσική και το φύλο στη δεκαετία του 1970.....	44
3.3 Η ροκ μουσική και το φύλο στη δεκαετία του 1980	48
Συμπεράσματα	52
Βιβλιογραφία	54

Εισαγωγή

Όντας στα πρώτα χρόνια των σπουδών μου στο τμήμα και προερχόμενη από μια πορεία σπουδών στο πλαίσιο της κλασικής μουσικής τα μόνα ερεθίσματα που είχα σε σχέση με το θεωρητικό κομμάτι της επιστήμης της μουσικολογίας ήταν σε σχέση με την ιστορική και συστηματική πλευρά της. Καθώς παρακολουθούσα τα εισαγωγικά μαθήματα της εθνομουσικολογίας και της ανθρωπολογίας συνειδητοποίησα ότι υπάρχει ένας ολόκληρος κόσμος μελέτης της μουσικής που δεν γνώριζα αλλά είχα τεράστιο ενδιαφέρον να ανακαλύψω.

Με το πέρασμα των χρόνων, και μη έχοντας αλλάξει πορεία, εξακολουθώ να είμαι μέλος του συνόλου των κλασικών μουσικών αλλά για τα πλαίσια των ακαδημαϊκών μου σπουδών έχω επιλέξει να ασχοληθώ με τον τομέα της ανθρωπολογίας και ειδικότερα με τη σχέση της με τη δημοφιλή μουσική. Ένας πολύ σημαντικός λόγος που με έκανε να πάρω αυτή την απόφαση είναι το γεγονός ότι παράλληλα με τις σπουδές μου εργαζόμουν, και εργάζομαι, ως Dj σε πολλά μαγαζιά της Αθήνας. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα όχι μόνο να ασχολούμαι με τη ροκ μουσική, που πάντα αγαπούσα, αλλά και παράλληλα να έχω τη δυνατότητα να βλέπω και το πώς ο κόσμος την ζει και την αντιλαμβάνεται μέσα στα πλαίσια της διασκέδασης. Όπως χαρακτηριστικά περιγράφει και ο Merriam είχα την δυνατότητα να δω τη μουσική μέσα στην κουλτούρα.

Η παρούσα εργασία αποτελεί την ολοκλήρωση των προπτυχιακών σπουδών μου στο τμήμα Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών με υπεύθυνη καθηγήτρια την Επίκουρη Καθηγήτρια στο τμήμα Μουσικών Σπουδών, κυρία Βασιλική Λαλιώτη. Κατά τη συγγραφή της εν λόγω εργασίας επιχείρησα να αποδώσω όσο το δυνατόν πληρέστερα τα αποτελέσματα της θεωρητικής ερευνητικής μου προσπάθειας σχετικά με το θέμα που έχω επιλέξει.

Αφετηρία για τον στοχασμό μου αποτελούν κατά κύριο λόγο ανθρωπολογικές προσεγγίσεις του θέματος των τελευταίων 50 χρόνων. Προκειμένου να αναλύσω τη σχέση του φύλου με τη δημοφιλή μουσική θεώρησα πολύ σημαντικό να αφιερώσω το πρώτο κεφάλαιο της εργασίας μου στην προσπάθεια ορισμού κάποιων όρων – κλειδιά για τη συνέχεια της εργασίας. Δεν θα μπορούσα να μιλήσω για τη ροκ μουσική κουλτούρα στο πλαίσιο της δημοφιλούς μουσικής αν πρώτα δεν όριζα το τι είναι κουλτούρα, το τι είναι δημοφιλής μουσική αλλά και ποια η σχέση μεταξύ τους.

Συνεχίζοντας αυτή την συλλογιστική πορεία, επέλεξα να θέσω ως βασικό άξονα της μελέτης μου την ανθρωπολογία του φύλου καθώς και το πώς εξελίχθηκε μέσα στα χρόνια. Τα φεμινιστικά κινήματα, η κουίρ θεωρία και η επιτέλεση του φύλου μέσα στα πλαίσια μιας μουσικής ερμηνείας είναι αυτά που κατά τη γνώμη μου προσδιορίζουν σε μεγάλο βαθμό τη «μαγεία» στις συναυλίες των δεκαετιών του '60 και του '70. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι επέλεξα να προσεγγίσω αυτή τη μουσική και από το πρίσμα των σπουδών φύλου.

Τέλος, συνδέω την έννοια της επιτέλεσης με τη μουσική ενώ παράλληλα ερμηνεύω και την αδιάσπαστη σχέση των ροκ ερμηνευτών με το κοινό τους. Επιλέγω να επικεντρωθώ στις δεκαετίες του 1970 και του 1980 διότι έπειτα από πολλές μάχες των κινημάτων που ασχολούνταν με το φύλο τα προηγούμενα χρόνια (1950 και 1960) πλέον είναι εμφανής η επιρροή τους στα πλαίσια της δημοφιλούς μουσικής αλλά και της κοινωνίας γενικότερα. Τέλος, θεωρώ ότι στη διάρκεια αυτών των δεκαετιών στην Μεγάλη Βρετανία συναντάμε τα περισσότερα φαινόμενα μουσικών που «σπάνε» τα στερεότυπα σε σχέση με το έμφυλο χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι δεν έχουμε αντίστοιχα παραδείγματα και στην Η.Π.Α.

Κεφάλαιο 1^ο - Ορισμοί

Ο όρος «κουλτούρα» έχει περιγραφεί με πάρα πολλούς διαφορετικούς ορισμούς και παράλληλα με αυτόν έχουν δημιουργηθεί και πάρα πολλοί άλλοι όροι με τους οποίους είναι άρρηκτα συνδεδεμένος. Κάποιους από αυτούς θα τους εξετάσουμε στο παρακάτω κεφάλαιο με βασικό γνώμονα την επιρροή που δέχεται η «δημοφιλής μουσική» τόσο από την «δημοφιλή κουλτούρα» όσο και από την «μαζική κουλτούρα» που φυσικά είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη με τον όρο της «μαζικής κοινωνίας».

1.1. Ορισμοί της κουλτούρας και της δημοφιλούς κουλτούρας

Αν θέλουμε να ορίσουμε την δημοφιλή κουλτούρα θα πρέπει πρώτα να κάνουμε μια απόπειρα να κατανοήσουμε τον αρχικό όρο, δηλαδή την «κουλτούρα». Όπως είναι αναμενόμενο, η κουλτούρα αποτελεί μια από της πιο περίπλοκες λέξεις στην αγγλική γλώσσα (Raymond Williams, 1983: 87) και μάλιστα έχει υπάρξει αντικείμενο μελέτης σχεδόν όλων των ανθρωπιστικών επιστημών (Λαλιώτη, 2016) όπως οι πολιτισμικές σπουδές, η κοινωνιολογία, η γεωγραφία, οι νομικές επιστήμες, η φιλοσοφία και πολλές άλλες. Σύμφωνα με τον Adam Kuper (1996), αν με τον όρο «κουλτούρα» εννοούμε τη διδαγμένη προσαρμόσιμη συμβολική συμπεριφορά που είναι βασισμένη πάνω σε μια ολοκληρωμένη γλώσσα, συνδεδεμένη με τεχνικές δεξιότητες – εφευρέσεις, δηλαδή ένα συνδυασμό δεξιοτήτων που βασίζονται στην δυνατότητα να εναρμονίζουν τις διαπροσωπικές σχέσεις ανάμεσα σε διαφορετικούς πολιτισμούς τότε η «κουλτούρα» έκανε μια αργοπορημένη «είσοδο» στην ιστορία του ανθρώπου που όμως εξελίχθηκε με πολύ γρήγορους ρυθμούς.

Προκειμένου να έχουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα για την εξέλιξη του όρου στην ανθρωπολογία καθώς και για τη μετάβαση από την «κουλτούρα» στη «δημοφιλή κουλτούρα» θα πρέπει να κάνουμε μια σύντομη αναδρομή από τα τέλη περίπου του 18^{ου} αιώνα μέχρι σήμερα. Η αμφισβήτηση της κουλτούρας δεν αποτελεί μοναδικό χαρακτηριστικό του υπάρχοντος Zeitgeist. Γύρω στα μέσα του 20^{ου} αιώνα δύο αμερικανοί ανθρωπολόγοι, Kroeber και Kluckhohn (1952), εντοπίσανε 164 ορισμούς στο διάσημο βιβλίο τους για το τι εννοούν οι ανθρωπολόγοι με την έννοια της «κουλτούρας» (Toon van Meijl, 2008). Οπότε χωρίς αμφιβολία, όπως προκύπτει από την μελέτη του Kroeber και Kluckholm είναι απαραίτητο για έναν επιστημονικό κλάδο να έχει διασαφηνίσει τους όρους που χρησιμοποιεί ως αναλυτικά εργαλεία.

Συμφώνα με τη Λαλιώτη (2016) οι ιδέες που συνδέονται με την έννοια της κουλτούρας χωρίζονται σε δύο βασικές ομάδες. Η παλαιότερη ομάδα ιδεών ταύτιζε την έννοια της «κουλτούρας» με την ανθρωπολογία διότι σε μεγάλο βαθμό την είχε διαμορφώσει στην σημερινή της μορφή. Συνδέει τον όρο «κουλτούρα» με «έναν λαό» και βασίζεται στην παλιά ουσιολογική ιδέα ότι η κουλτούρα αποτελεί μια οριοθετημένη, μικρής κλίμακας οντότητα που έχει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, είναι αμετάβλητη, ισορροπημένη και αυτοαναπαραγόμενη, και περιλαμβάνει ταυτόσημα, ομοιογενή άτομα. Η παλαιότερη ομάδα ιδεών που αφορούν την έννοια της κουλτούρας, σύμφωνα με την οποία ένας λαός έχει μία κουλτούρα, εγκαταλείφτηκε από τους ανθρωπολόγους μετά το 1970 διότι θεωρήθηκε ότι αποτελεί σημαντική διάσταση της αποικιοκρατίας. Η δεύτερη – νεότερη ομάδα ιδεών αμφισβήτησε την ευρέως διαδεδομένη αντίληψη της ανθρωπολογίας του 20^{ου} αιώνα σύμφωνα με την οποία τα άτομα είναι πρώτα μέλη μιας κουλτούρας και επομένως έχουν συγκεκριμένες προϋπάρχουσες ταυτότητες. Η νεότερη ομάδα άρα, δεν αντιλαμβάνεται την «κουλτούρα» ως ένα «πράγμα» αλλά ως μια πολιτική διαδικασία ανταγωνισμού που αφορά τον προσδιορισμό νέων εννοιών, συμπεριλαμβανομένης και της ίδιας της έννοιας της «κουλτούρας». Οι νέες ιδέες έδωσαν έμφαση στην ποικιλία και στις αποκλίσεις των ατομικών κατασκευών, λαμβάνοντας υπόψη τις διαδικασίες μετανάστευσης σε ολόκληρο τον πλανήτη. Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου η ανθρωπολογία πέρασε ίσως τη μεγαλύτερη της κρίση σαν επιστήμη διότι η ταυτότητα της επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από γειτονικούς και συναφείς επιστημονικούς χώρους με αποτέλεσμα μέσα από αυτή την αμφισβήτηση να δοκιμαστούν νέες προοπτικές, επεξεργασίες και ως αποτέλεσμα εκδοχές της έννοιας της «κουλτούρας».

Αρχίζοντας την ιστορική αναδρομή του όρου «κουλτούρα» για τους ανθρωπολόγους, εντοπίζουμε ότι κατά την διάρκεια του 18^{ου} αιώνα η χρήση του όρου επεκτείνεται πλέον στην «έννοια της καλλιέργειας του ανθρώπινου πνεύματος». Περί το τέλος του αιώνα αυτού συναντάται η μεγάλη αλλαγή στα γερμανικά¹: ο όρος *culture* ή *kultur* μετεξελίχθηκε σε ουσιαστικό που σήμαινε διαμόρφωση ενός ξεχωριστού «πνεύματος» που χαρακτήριζε τον τρόπο ζωής ενός συγκεκριμένου λαού. Από τα γερμανικά ο όρος πέρασε, με αυτή τη σημασία πλέον, και στην αγγλική γλώσσα (Williams, 1976).

Παρακάτω θα παραθέσω τις τρεις ευρείες κατηγορίες ενεργητικής χρήσης του όρου, που σε μεγάλο βαθμό ισχύουν μέχρι σήμερα, όπως παρουσιάζονται από τον Raymond Williams. Ο Williams υποστηρίζει ότι στις κατηγορίες αυτές εντάσσονται οι σύγχρονες εκδοχές του όρου «κουλτούρα». Ο πρώτος ορισμός είναι: (α) ο πολιτισμός ορίζεται κατ' αρχάς ως εν γένει διανοητική, πνευματική και αισθητική διαδικασία ανάπτυξης, όπως για παράδειγμα «ένα πολιτισμένο καλλιεργημένο άτομο» ή ένα άτομο με «κουλτούρα». Αυτή η έκδοση του πολιτισμού αναπτύχθηκε και ισχύει από τον 18^ο αιώνα αν και πλέον λίγοι άνθρωποι θα είχαν κατά νου τον ορισμό αυτό (Storey, 2015). Στην συνέχεια, και θέλοντας να παραθέσω τους ορισμούς χρονολογικά κατανομημένους, έχουμε μια δεύτερη εκδοχή η οποία άρχισε να διαμορφώνεται από το τέλος του 18^{ου} αιώνα αρχικά στη Γερμανία και συνάντησε αρκετές αντιστάσεις προκειμένου να γίνει αποδεκτή. Με βάση αυτόν τον ορισμό: (β) η «κουλτούρα» σύμφωνα με τον Williams, ορίζεται ως ένας «συνολικός και ιδιαίτερος τρόπος ζωής μιας ομάδας ανθρώπων, ενός λαού ή μιας συγκεκριμένης περιόδου» με βάση ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά. Αυτό, συνιστά και την ιδιοποίηση της έννοιας της κουλτούρας από την ανθρωπολογία, σύμφωνα με την οποία η κουλτούρα αποτελεί τη θεωρία εκείνη της κοινωνικής διαδικασίας η οποία δημιουργεί συγκεκριμένους και διαφορετικούς κάθε φορά «τρόπους ζωής». Αυτός ο ορισμός αποτελεί ακόμα έναν ορισμό που ανήκει στην παλαιότερη ομάδα ιδεών. Η εκδοχή αυτή αναφέρεται στις αξίες και τα νοήματα που είναι καθημερινά, ρευστά και εφήμερα· αναφέρεται δηλαδή σε ένα συνολικό «τρόπο ζωής» που περιλαμβάνει τόσο το θεσμικό όσο και το μη θεσμικό πλαίσιο (Γκεφου – Μαδιανού, 2011). Τέλος, ο τρίτος και πιο σύγχρονος ορισμός του συγγραφέα επικράτησε πολύ αργότερα (τέλος 19^{ου}, αρχές του

¹ Raymond Williams 1976, η χρήση του όρου με ανθρωπολογικές εκδοχές είναι γνωστή στις σκανδιναβικές και στις γερμανικές προέλευσης γλώσσες, καθώς και σε ορισμένες σλάβικες, αλλά κυρίως με την έννοια της παιδείας και της τέχνης ή με την έννοια της εν γένει ανθρωπιστικής ανάπτυξης, όπως είναι και στα γαλλικά και στα ιταλικά.

20^ο αιώνα), και παρά την αργοπορημένη εισαγωγή του φαίνεται ότι στο ευρύ κοινό είναι ο επικρατέστερος. Πιο συγκεκριμένα, (γ) η κουλτούρα ορίζεται, εκτός των άλλων, ως τέχνες, ως όρος δηλαδή που περιγράφει τα έργα και τις πρακτικές συγκεκριμένων καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων (όπως στη μουσική, τη λογοτεχνία, την γλυπτική, το θέατρο και τον κινηματογράφο) (Williams, 1981).

Σημαντικό σε αυτό το σημείο θεωρώ ότι είναι να παραθέσω και κάποιους άλλους πολύ δημοφιλής ορισμούς για την ιστορία της ανθρωπολογίας που έχουν επικρατήσει για μεγάλο χρονικό διάστημα και παράλληλα έχουν επισκιάσει όλους τους άλλους. Ένας από αυτούς είναι αδιαμφισβήτητος αυτός του Βρετανού ανθρωπολόγου Sir Edward Barnett Tylor (1871), στοιχεία του οποίου συζήτησαν και χρησιμοποίησαν πολλοί ερευνητές στη συνέχεια και μέχρι σήμερα. Ο ορισμός συμπεριλαμβάνει όλα όσα μαθαίνουν οι άνθρωποι ως μέλη της κοινωνίας και ορίζει την «κουλτούρα» υπό την ευρεία εθνογραφική έρευνα, ως εκείνο το σύνθετο όλον το οποίο περιλαμβάνει γνώσεις, δοξασίες, τέχνες, κανόνες ηθικής, νόμους, έθιμα και οποιαδήποτε άλλη ικανότητα και συνήθεια αποκτά ο άνθρωπος ως μέλος της κοινωνίας. Ο ορισμός αυτός επικράτησε ως ο βασικός ορισμός για την κουλτούρα στην ανθρωπολογία μέχρι και τις δεκαετίες του 1940 και 1950 που εμφανίστηκε η μελέτη των Kroeber και Kluckhohn (1952). Όπως πολύ παραστατικά περιγράφει ο Bruno Netti τον ορισμό (1983):

«Αυτό το σύμπλοκο όλον – είναι κάτι που μπορεί να θεωρηθεί ως μονάδα, σύμπλοκο επειδή έχει ένα σωρό συνιστώσες, αλλά εντέλει ενοποιημένο, καθώς οι περιοχές του επηρεάζουν σταθερά η μία την άλλη. Μου αρέσει να το σκέφτομαι σαν ένα είδος γυάλινης σφαίρας με διαφορετικά, χρωματιστά συστατικά, την οποία μπορεί κάποιος να κρατήσει και να κοιτάξει από διαφορετικές οπτικές γωνίες. Βλέπει κανείς όλες τις υποδιαιρέσεις, αλλά, αναλόγως από την γωνία την οποία την κρατάει, βλέπει διαφορετικούς χρωματικούς σχηματισμούς».

Ένας ακόμη συνεπής και κομψός ορισμός που εμφανίζεται στα τέλη του 20^ο αιώνα, πλήρως επηρεασμένος από το πνεύμα της παγκοσμιοποίησης και των παγκόσμιων διαδικασιών μετανάστευσης είναι ότι: η «κουλτούρα» συνίσταται από αυτά τα οποία οι άνθρωποι μαθαίνουν, δεν είναι βιολογικά προκαθορισμένα, και επίσης αποτελείται από πράγματα που ένα πρόσωπο μαθαίνει «ως μέλος της κοινωνίας» - δηλαδή, στοιχεία αποδεκτά και συμφωνημένα από την κοινωνία (όπως και αν οριστεί αυτή) ως όλον, και όχι, για

παράδειγμα, ιδιορρυθμίες που διδάσκονται από έναν γκουρού σε μία ομάδα μαθητών (Nettl, 1983).

Εν κατακλείδι, ο Toon van Meijl, που αποτελεί ίσως τον σημαντικότερο εκπρόσωπο της δεύτερης ομάδας ιδεών, σε άρθρο του το 2008 υποστηρίζει ότι, η παλαιότερη προσπάθεια σύνδεσης της κουλτούρας με την ταυτότητα έχει αντικατασταθεί από το ενδιαφέρον των μελετητών για την διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους διαφορετικοί άνθρωποι και ομάδες προσπαθούν να χρησιμοποιήσουν τις διαθέσιμες οικονομικές, πολιτικές και συμβολικές πηγές προκειμένου να επιβάλουν τη δική τους ερμηνεία και κατανόηση των καταστάσεων στους άλλους, ενώ ταυτοχρόνως προσπαθούν να εμποδίσουν άλλους να καταστήσουν τους δικούς τους ορισμούς ηγεμονικούς. Αυτή η παρατήρηση αποτελεί στην ουσία την περιγραφή του στόχου που έχουν οι σύγχρονη ανθρωπολόγοι γύρω από την μελέτη της έννοιας της «κουλτούρας» καθώς επίσης και της εξέλιξής της μέσα στο χρόνο.

Σε μία ευρύτερη σημασία του όρου, η αλλαγή στην «κουλτούρα» αποτελεί έναν μόνιμο παράγοντα στον ανθρώπινο πληθυσμό. Αλλάζει ανεξαρτήτως τόπου και σε όλες τις εποχές. Μπορεί να προκληθεί από διάφορους παράγοντες και δυνάμεις που μπορεί να εμφανιστούν ξαφνικά μέσα στην κοινότητα ή μπορεί να προκληθεί μέσω της επαφής διαφορετικών πολιτισμών (Malinowski, 1931). Παραθέτοντας όλα τα παραπάνω, προσπαθώ να συνδέσω την ανάγκη της ανθρωπολογίας για συνεχή εξερεύνηση στο πεδίο της «κουλτούρας» καθώς και την άμεση σύνδεση που υπάρχει με τη δημοφιλή κουλτούρα και με την μουσική λόγω της συνεχόμενης εξέλιξης της επιστήμης.

Παρακάτω, θα παραθέσω κάποιους σημαντικούς ορισμούς για την «δημοφιλή κουλτούρα» που έχουν τόσο ποιοτικό όσο και ποσοτικό χαρακτήρα. Είναι πολύ σημαντικό σε αυτό το σημείο να τονίσω ότι οι διάφορες ερμηνείες που έχουν δοθεί στον όρο (ειδικά στις πρώτες προσπάθειες των ανθρωπολόγων να τον προσεγγίσουν) είχαν αρνητική χροιά και αδυνατούσαν να προσεγγίσουν την «δημοφιλή κουλτούρα» ως ένα αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητας, που δημιουργεί πολιτισμό και έχει σημαντικό ρόλο στις γενικότερες σχέσεις του σύγχρονου ανθρώπου με θέματα όπως η παγκοσμιοποίηση και η ταχεία εξέλιξη της τεχνολογίας.

Συνδέοντας τον όρο «δημοφιλής» με τον όρο «κουλτούρα» ο Williams (1983) ορίζει ότι δημοφιλές είναι κάτι που αρέσει σε όλους τους ανθρώπους, τα δημοφιλή έργα αποτελούν κατώτερα είδη (άμεση εφαρμογή στην μουσική αλλά και τις τέχνες γενικότερα) ή είναι και

έργα που προσπαθούν να κατακτήσουν την εύνοια του κόσμου. Τέλος «δημοφιλή κουλτούρα» ορίζει την κουλτούρα που δημιουργεί ο κόσμος για τον εαυτό του.

Τη δεκαετία του 1980 δόθηκαν οι πρώτες «βάσεις» για την προσέγγιση του όρου από την σκοπιά των πολιτισμικών σπουδών και πιο συγκεκριμένα με τους ορισμούς που έδωσε ο Andy Bennett (1980). Ακολουθώντας την σκοπιά της ανθρωπολογίας, οι ορισμοί αυτοί χρησιμοποιήθηκαν αργότερα προκειμένου να προσεγγίσουν και από μεριάς τους την «δημοφιλή» κουλτούρα. Ο Storey (2006) χρησιμοποιεί αυτούς τους ορισμούς σαν σημείο εκκίνησης προκειμένου να παραθέσει έξι καινούργιους που ο καθένας συμπληρώνει με τον δικό του τρόπο τον όρο και που αποτελούν την πιο βασική συνεισφορά στον ορισμό της «δημοφιλούς κουλτούρας».

Ένας πρώτος ποσοτικός ορισμός παρουσιάζεται ως το ότι (α) η «κουλτούρα» που είναι αρεστή και αγαπητή σε μια μεγάλη μερίδα του κόσμου αποτελεί μία «δημοφιλή κουλτούρα» που όμως όπως είναι αναμενόμενο, τα ευρέως αρεστά πράγματα είναι τόσα πολλά και περιέχουν τόσο μεγάλο όγκο ανθρώπων καθίστανται σχεδόν άχρηστα για έναν εννοιολογικό ορισμό της «δημοφιλούς κουλτούρας». Ο επόμενος τρόπος ορισμού της «δημοφιλούς κουλτούρας» είναι (β) να θεωρήσουμε ότι αφού αποφασίσουμε τι είναι «υψηλή κουλτούρα» αυτό που μας μένει αποτελεί την «κουλτούρα» αυτή κάθε αυτή. Συμπερασματικά, ο ορισμός αυτός κατατάσσει την «δημοφιλή κουλτούρα» στα πλαίσια μιας «κατώτερης κουλτούρας», σε σχέση με όλες τις υπόλοιπες, και αυτόματα ορίζει την «υψηλή κουλτούρα» ως και την μοναδική. Η συγκεκριμένη προσπάθεια της ορισμού της «δημοφιλούς κουλτούρας» εξυψώνει την «υψηλή κουλτούρα» λόγω του ότι είναι αποτέλεσμα μιας ατομικής πράξης σε αντίθεση με τη «δημοφιλή» που αποτελεί μια μαζικά παραγόμενη εμπορική κουλτούρα. Ο τρίτος ορισμός είναι άμεσα συνδεδεμένος με τον προηγούμενο και (γ) ορίζει τη «δημοφιλή κουλτούρα» ως «μαζική κουλτούρα». Με βάση τους υποστηρικτές αυτού του ορισμού, η «μαζική κουλτούρα» είναι μια ανεπαρκής κουλτούρα που μας έχει επιβληθεί από την Αμερική έτσι η «δημοφιλής κουλτούρα» γίνεται αντιληπτή ως ένας συνολικός ονειρικός κόσμος. Ο παραπάνω ορισμός μας οδηγεί στο ότι (δ) οι ρίζες της «δημοφιλούς κουλτούρας» είναι στον «λαό». Αυτός ο ορισμός αντιτίθεται στον προηγούμενο και θεωρεί ότι ο όρος θα έπρεπε να χρησιμοποιείται μόνο για να παρουσιάζει μια «αυθεντική» κουλτούρα του «λαού» και όχι ως ότι η «δημοφιλής κουλτούρα» είναι κάτι το οποίο μας επιβάλλεται εκ των άνω. Αποτελεί άρα μια κουλτούρα κατασκευασμένη από τον λαό για τον

ίδιο. Ο συγκεκριμένος ορισμός έχει χρησιμοποιηθεί πάρα πολλές φορές σε αναλύσεις για την ροκ και ποπ μουσική. (ε) Η ανάπτυξη της έννοιας της ηγεμονίας και η πολιτική ανάλυση του ιταλού μαρξιστή Gramsci αποτελούν τον πέμπτο ορισμό της «δημοφιλούς κουλτούρας». Σε αυτό τον ορισμό, η «δημοφιλής κουλτούρα» είναι αποτέλεσμα της συνδιαλλαγής ανάμεσα στην «αντίσταση» του λαού και τους θεωρητικούς της μαζικής κουλτούρας. Τέλος, ο έκτος και τελευταίος ορισμός (στ) έχει προκύψει από τις διάφορες απόψεις γύρω από τον μεταμοντερνισμό. Εδώ, δεν υπάρχει διάκριση ανάμεσα στην «υψηλή» και την «δημοφιλή» κουλτούρα αλλά είναι μία ενιαία και ονομάζεται «μεταμοντέρνα» (Storey, 2009).

Την ίδια εποχή που ο Storey ορίζει με έξι διαφορετικούς τρόπους την «δημοφιλή κουλτούρα», εμφανίζεται μια διαφορετική προσέγγιση της Fedorak (2009). Η Fedorak, ορίζει την δημοφιλή κουλτούρα σε σχέση με την «καθημερινή ζωή» και παράλληλα της προσδίδει κάποια πολύ συγκεκριμένα χαρακτηριστικά που την καθιστούν αναπόσπαστο κομμάτι από «αυτό μου είμαστε». Επίσης, αν θεωρήσουμε ως δεδομένο ότι η «κουλτούρα» αποτελεί τον «συνολικό τρόπο ζωής μας» τότε, με το να αγνοήσουμε την «δημοφιλή κουλτούρα» θα αγνοούμε ένα σημαντικό κομμάτι της καθημερινής μας ζωής.

Σε όλες τις ομάδες ανθρώπων υπάρχει «δημοφιλής κουλτούρα» και αποτελεί το σύνολο των επιτελέσεων (performance) των μελών της ομάδας καθώς και των διάφορων συμβολισμών που την χαρακτηρίζουν. Οι διαφορές και τα κοινά στοιχεία που υπάρχουν ανάμεσα στις «δημοφιλής κουλτούρες» των ομάδων, συχνά αλληλεπιδρούν με αποτέλεσμα να έχουν αντίκτυπο στα: φύλο, τάξη και στις διάφορες εθνικές διαφορές που υπάρχουν. Άρα η «δημοφιλής κουλτούρα», είναι πολύ σημαντική για την ταυτότητα και την πολιτική ευημερία των ομάδων καθώς επίσης και για τον διαχωρισμό των μελών της ανάλογα με το ποια «δημοφιλή κουλτούρα» επιλέγουν να ακολουθήσουν. Συνδυαστικά με τη συνεχή εξέλιξη της εκάστοτε «δημοφιλούς κουλτούρας» από γενιά σε γενιά, διατηρούνται παράλληλα και πολλές από τις παραδοσιακές αξίες της ομάδας. Ένα άλλο χαρακτηριστικό της «δημοφιλούς κουλτούρας», και έχοντας ως παράδειγμα αυτό των χίπις, είναι η κινητήρια δύναμή της για φαινόμενα όπως ο ακτιβισμός, για την αλλαγή κοινωνικών αξιών (διάφορες συμπεριφορές γύρω από την ισότητα των φύλων), αλλά και του γενικότερου πολιτικού σκηνικού μιας ομάδας ανθρώπων. Έτσι, μπορεί να αλλάξει τον τρόπο που η ομάδα αντιλαμβάνεται τον κόσμο και παράλληλα να θεωρηθεί ως η «φωνή» της. Εδώ εμφανίζεται όμως το ερώτημα για το τι θεωρούμε ως «φωνή του λαού»; Οι ομάδες που κατά κύριο λόγο ενστερνίζονται τις

διάφορες «δημοφιλής κουλτούρες» είναι η χαμηλότερης κοινωνικής τάξης και όχι τόσο οι «υψηλές» τάξεις που αποτελούνται από λίγους. Έτσι, μέσω της «δημοφιλούς κουλτούρας» δημιουργούνται κοινωνικά όρια και διαχωρισμοί ανάμεσα στις τάξεις (Fedorak, 2009).

Η τελευταία και πιο σύγχρονη προσέγγιση γύρω από το πολυσυζητημένο από τους ανθρωπολόγους ζήτημα της «δημοφιλούς κουλτούρας» πηγάζει από το ότι οι τάσεις και τα κινήματα σε ένα πολύ μεγάλο ποσοστό δημιουργούνται από νέους ανθρώπους ενώ παράλληλα μέσα από αυτά έχουν την δυνατότητα να εκφράσουν νέες ιδέες. Πολλές φορές η «δημοφιλής κουλτούρα» είναι συνώνυμο με την «νεανική κουλτούρα». Ο νέος αυτός όρος εκφράζει την διαχρονική αντιπαράθεση μεταξύ παλαιού και νέου αφενός, λόγω του ριζοσπαστικού τρόπου με τον οποίο αντιμετωπίζει τα πράγματα αλλά και αφετέρου λόγω της φυσικής ανάγκης των εκφραστών της να σταθούν απέναντι σε παλαιά και συντηρητική τάση (Danesi, 2012).

1.2. Μαζική κοινωνία και μαζική κουλτούρα

Στο παρακάτω υποκεφάλαιο σκοπεύω να κάνω μια μικρή αναφορά στους όρους της: «μαζικής κουλτούρας» (mass culture) και τη σχέση της με την «μαζική κοινωνία» προκειμένου να κατανοηθούν καλύτερα οι διάφοροι ορισμοί γύρω από την «δημοφιλή κουλτούρα» (που συναντάμε στο προηγούμενο υποκεφάλαιο) αλλά και γύρω από τη «δημοφιλή μουσική».

Η πρώτη εμφάνιση του όρου γίνεται περί το 1930 από τους πρεσβευτές της κριτικής θεωρίας οι καταβολές της οποίας προέρχονται από την περίφημη Σχολή της Φρανκφούρτης. Η «μαζική κουλτούρα», όπως αναφέρει πολύ εύστοχα η Βαρουχάκη (2005), είναι ένας όρος που αντιτίθεται στην κουλτούρα και τον πολιτισμό ενώ παράλληλα οι όροι που χρησιμοποιήθηκαν ήταν: κιτς (kitsch) κουλτούρα, εμπορική κουλτούρα, βιομηχανική κουλτούρα, ψευδοκουλτούρα κ.α.

Οι θεωρητικοί της «μαζικής κουλτούρας» υποστηρίζουν ότι η «υψηλή» κουλτούρα – π.χ. η κλασική μουσική, οι πίνακες σπουδαίων ζωγράφων το κλασικό θέατρο και η όπερα – έχει μεγαλύτερη αξία και είναι πιο χρήσιμη για τον άνθρωπο και για την εξέλιξη του στην κοινωνία σε σχέση με την «δημοφιλή κουλτούρα» - π.χ. τον κινηματογράφο, το γκράφιτι, το

ραδιόφωνο και την ροκ μουσική – που όσοι την ενστερνίζονται ανήκουν στην μάζα που «καταναλώνει» πληροφορίες δίχως ίχνος κριτικής σκέψης. Με άλλα λόγια, με βάση αυτόν τον ορισμό, η «δημοφιλής κουλτούρα» αποτελεί το «όπιο του λαού» (Fedorak, 2009).

Στο τέλος του 19^{ου} αιώνα συναντάμε την ταύτιση της «δημοφιλούς κουλτούρας» με την απόλυτη απειλή προς την «υψηλή» κοινωνία και την πολιτισμική εξουσία και κληρονομιά ενώ παράλληλα απειλούσε να εξαλείψει τις κοινωνικές τάξεις και την πίστη στην θρησκεία (Λαλιώτη, 2016). Στοιχεία όπως ο υλικός πλούτος και η ευημερία της Δύσης που άρχισαν να είναι πιο έντονα μετά τον Β' παγκόσμιο πόλεμο υπονομεύονταν (σύμφωνα με τους διανοούμενους του αιώνα αυτού) από τα αποτελέσματα μια διαρκώς εξαπλωνόμενης «μαζικής κουλτούρας».

Το φαινόμενο της «μαζικής κουλτούρας» συνδέθηκε άμεσα από τους μελετητές του με την εμφάνιση των μαζικών κοινωνιών. Η μαζική κοινωνία προήλθε από την μεταφορά του πληθυσμού στα αστικά κέντρα, την ενασχόληση των ανθρώπων με τη βιομηχανία και την εγκατάλειψη της έντονης αγροτικής εργασίας, καθώς επίσης και με το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης. Ο διαφορετικός τρόπος με τον οποίο άρχισαν να αντιλαμβάνονται οι άνθρωποι την επιστήμη και την τεχνολογία είχε ως αποτέλεσμα την αποκόλληση από πολλά παραδοσιακά πρότυπα (π.χ. θρησκεία) και την ένταξη των ατόμων σε κοσμικές κοινωνίες. Ο πλούτος (οικονομικός και πνευματικός), που ξαφνικά εμφανίστηκε, είχε ως αποτέλεσμα την απομάκρυνση των ανθρώπων (σε σχέση με τις πολύ στενές και ομαδικές σχέσεις που υπήρχαν τα προηγούμενα χρόνια) και την δημιουργία κοινωνιών που οι άνθρωποι σχετίζονταν μεταξύ τους ως άτομα με αποστασιοποιημένες και απρόσωπες σχέσεις (Storey, 2006).

Όλα τα παραπάνω αναφέρθηκαν προκειμένου να μπορέσει να γίνει κατανοητή η άμεση σχέση της μουσικής με την «δημοφιλή κουλτούρα» στα πλαίσια των μαζικών κοινωνιών. Οι αλλαγές που έχει δεχτεί η κουλτούρα μέσα στα χρόνια και ιδιαίτερα από την εμφάνιση του φαινομένου της παγκοσμιοποίησης² (που αποτελεί από μόνο του ένα σύνθετο κοινωνικό φαινόμενο) και έπειτα, δεν μπορεί να θεωρηθεί μόνο ως μια εξωτερική διαδικασία. Η σχέση της παγκοσμιοποίησης με τις αλλαγές στις μουσικές κουλτούρες είναι μία διαδικασία, που όπως αναφέρθηκε, έχει αρκετά μεγάλο ιστορικό υπόβαθρο και δεν είναι κάτι που «απλά συμβαίνει» στη μουσική. Τέλος, τόσο από την οικονομική πλευρά όσο και από τη πλευρά της

² Κοτζιάς 2000, το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης συνδέεται με την ανάπτυξη νέων τεχνολογιών, με τη δημιουργία νέων τρόπων παράγωγής αγαθών, με την αλλαγή στη σχέση του χωροχρόνου και πως τον αντιλαμβάνεται ο άνθρωπος αλλά και συνολικά στον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν οι κοινωνίες.

κουλτούρας, η εξέλιξη της μουσικής βιομηχανίας από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και μετά ταυτίζεται άμεσα με την ανάπτυξη των πολυεθνικών που ασχολούνται με θέματα πολυμέσων (multimedia), (Baltzis, 2005).

1.3. Κουλτούρα, μουσική και δημοφιλής μουσική

Για να προσεγγίσει κανείς τη σχέση της «δημοφιλούς κουλτούρας» με τη «δημοφιλή μουσική» θα πρέπει πρώτα να εξετάσει τη σχέση μουσικής και κουλτούρας γενικότερα. Στις ανθρωπιστικές επιστήμες η σχέση της μουσικής με την κουλτούρα είναι άμεση διότι όπως έχω ήδη αναφέρει, η μουσική είναι ένα «προϊόν της κουλτούρας» που εντοπίζεται με μια διαφορετική και μοναδική μορφή σε κάθε χρονικό σημείο της ζωής μας³, σε κάθε κοινωνική δομή αλλά και σε κάθε κοινωνική ομάδα. Ανάγοντας αυτόν τον ορισμό στο σήμερα και λαμβάνοντας υπόψη μας την «αυθεντικότητα», την «παράδοση», τον «μοντερνισμό» και την «παγκοσμιοποίηση», η μουσική αποτελεί την τομή των διαφορετικών κουλτούρων ανάμεσα στις κοινωνικές ομάδες (Kayhan, 2014).

Η σχέση μεταξύ μουσικής και κουλτούρας είναι ιδιαίτερα στενή καθώς η «κουλτούρα» καθορίζει και τις ανθρώπινες δραστηριότητες ενώ επιπλέον αποτελεί ένα μέρος κοινωνικής συμπεριφοράς του ατόμου. Από τους πρώτους, και πιο σημαντικούς, ανθρωπολόγους που ασχολήθηκαν με αυτό το ζήτημα ήταν ο Merriam (1964) που εισάγει την μελέτη «της μουσικής στην κουλτούρα» (music in culture) και μέσω αυτής προσπαθεί να γεφυρώσει το κενό που υπάρχει στην εθνομουσικολογία (εστίαση στον ήχο και στην δομή της μουσικής και αποκλεισμός του ανθρωπολογικού παράγοντα) με το να θέσει ένα θεωρητικό πλαίσιο για τη μελέτη της μουσικής σαν ανθρώπινη συμπεριφορά. Η μουσική ως αναπόσπαστο στοιχείο μιας κοινωνικής ομάδας, εκτός από καθαρά καλλιτεχνικό-ψυχαγωγικό χαρακτήρα της, έχει επίσης και τελετουργικό χαρακτήρα, καθώς είναι αναπόσπαστο κομμάτι της ανθρώπινης ζωής. Συνδέεται επίσης, με τις περιστάσεις της ζωής των ανθρώπων μιας

³ Frith 2012, όλοι μεγαλώνουμε σε διαφορετικές μουσικές κουλτούρες, συλλογές τραγουδιών, ήχους και μουσικά στίλ που γίνονται η δεδομένη μας μουσική γνώση (μουσική μνήμη) από την στιγμή που γεννιόμαστε. Για τα τελευταία τουλάχιστον εκατόν πενήντα χρόνια η μουσική αυτή είναι αναπόσπαστο κομμάτι από την μαζική παραγωγή.

κοινωνίας, με το πολιτικό και κοινωνικό καθεστώς, της θρησκείας, τα έθιμα, τα ήθη, τα κινήματα και τις δράσεις τους.

Σύμφωνα με τη Fedorak (2009), σε μια πολύ πιο σύγχρονη προσέγγιση, η μουσική είναι μια συμβολική μορφή επικοινωνίας που δίνει νόημα στην ιστορία και τις παραδόσεις μιας ομάδας (με συγκεκριμένο πολιτισμό) και παράλληλα δίνει τη δυνατότητα στους ανθρωπολόγους να διεισδύσουν στην ομάδα μέσω αυτής. Η μουσική είναι ένα μοτίβο με παγκόσμια ισχύ στην ανθρώπινη συμπεριφορά. Η καθημερινή ζωή των ανθρώπων αντικατοπτρίζεται στη μουσική των κοινωνικών ομάδων άρα, η μουσική μπορεί να είναι η αντανάκλαση της κουλτούρας, των ιδεών, των μοντέλων συμπεριφοράς, της πολιτικής, οικονομική και θρησκευτική κατάσταση μιας ομάδας.

Τι συμβαίνει όμως με τον ορισμό της «δημοφιλούς μουσικής»; Το μόνο σίγουρο είναι ότι ο όρος αυτός είναι δύσκολο, τόσο να οριστεί γενικότερα, όσο και να αντιμετωπιστεί με τέτοιο τρόπο ούτως ώστε να αποκλίνει σημαντικά από τα βασικά χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν πιο πάνω σχετικά με τον αυτό που ορίζουμε «δημοφιλή κουλτούρα». Επομένως, αν η «δημοφιλής κουλτούρα» έχει συνδεθεί με τη μάζα, τη νεανικότητα, και την καθημερινότητα τότε και η «δημοφιλής μουσική» σχετίζεται άμεσα με αυτά. Επίσης, σημαντικό είναι το ότι οι ορισμοί αυτοί δεν είναι αποκλειστικά μουσικοί αλλά εμπεριέχουν κοινωνικοοικονομικά και γενικότερα χαρακτηριστικά του πολιτισμού (Λαλιώτη, 2016).

Οι «δημοφιλής κουλτούρες», δεν ανήκουν σε κάποια συγκεκριμένη υποκουλτούρα (subculture) ή σε κάποια κοινή κουλτούρα. Είναι σχεδιασμένες προκειμένου να παράγονται, να καταναλώνονται και να έχουν απήχηση σε όλους τους ανθρώπους και τις κοινωνικές ομάδες. Οτιδήποτε το «δημοφιλές» (pop) δεν προέρχεται από ένα συγκεκριμένο μέρος ούτε είναι και αντιπροσωπευτικό κάποιου συγκεκριμένου γούστου (Frith, 2012).

Συμπερασματικά, προκειμένου να μελετήσουμε τη «δημοφιλή μουσική» θα πρέπει να μελετήσουμε την σχέση της – εξάρτηση της με την «δημοφιλή κουλτούρα». Για κάποιους, είναι μια μουσική που αρέσει στους πολλούς ενώ για άλλους είναι κάτι πολύ πιο σφαιρικό. Παλαιότερες προσεγγίσεις του όρου θεωρούσαν ότι αφορά μια εμπορευματοποιημένη παραγωγή «δημοφιλής κουλτούρας» ενώ οι νέες προσεγγίσεις των σπουδών της δημοφιλούς μουσικής, αναγνωρίζουν την ποπ και την ροκ μουσική ως ένα παγκόσμιο φαινόμενο συνδεδεμένο άμεσα με τη κουλτούρα, με μια βιομηχανία δισεκατομμυρίων (παραγωγής και διανομής της μουσικής) και με μια πολυδιάστατη «κουλτούρα των νέων» που παίρνει

διάφορες μορφές και προσεγγίζει πολλά στιλ. Διάφορες οπτικές για τον ορισμό της δημοφιλούς μουσικής μέσω της κουλτούρας προέρχονται από τους επιστημονικούς κλάδους: της πολιτικής οικονομίας, των φεμινιστικών σπουδών, των κοινωνικών επιστημών και των σπουδών που ασχολούνται με τα πολυμέσα (Shuker, 2008).

Ο όρος «δημοφιλής μουσική» μπορεί να χρησιμοποιείται από την «κλασική μουσική» μέχρι την «φόλκ» ενώ παράλληλα μπορεί να αποτελείται από πολλά διαφορετικά μουσικά στιλ. Είναι ένα είδος μουσικής που είναι προσβάσιμο από ένα ευρύ κοινό και η παραγωγή του συνδέεται άμεσα με την εμπορευματοποίηση (με απώτερο σκοπό το κέρδος). Ορίζοντάς την ως τέτοια, η «δημοφιλής μουσική», αποτελείται από όλες τις σύγχρονες δημοφιλής φόρμες όπως το ρόκ, τη ρέγκε, την ραπ, την κάντρι κ.τ.λ. που βασικά τους στοιχεία είναι το έντονο ρυθμικό στοιχείο και η χρήση ηλεκτρονικού εξοπλισμού κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης και της παραγωγής της. Ως μια μαζικά παραγόμενη μουσική, προσφέρει στους ακροατές της αυτό που ήδη ξέρουν ότι θέλουν γιατί είναι μια μουσική που παράγεται από τα υψηλά στρώματα (βιομηχανίες μουσικής) χρησιμοποιώντας επαγγελματικό εξοπλισμό. Δεν προέρχεται από ένα συγκεκριμένο τόπο αλλά περιέχει μουσικά στοιχεία από όλο τον κόσμο και για αυτό μεγαλύτερη σημασία σε αυτό το είδος της μουσικής έχει η παρουσία ενός τραγουδιστή σταρ (singing star) (Frith, 2012).

Σε σχέση με τον παραπάνω τρόπο ορισμού της «δημοφιλούς μουσικής» ο Shuker (2008) υποστηρίζει ότι τον ορίζουμε με βάση την εμπορική φύση του όρου και αυτό έχει ως αποτέλεσμα πολλά είδη να χαρακτηρίζονται ως δημοφιλή ενώ άλλα όχι. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί η λεγόμενη μουσική του κόσμου που από πολλούς εντάσσεται στις δημοφιλής μουσικές ενώ παράλληλα αποτελεί ένα είδος που έχει περιορισμένη εμπορευματοποίηση και περιορισμένο κοινό. Σημαντικό είναι να μην ξεχνάμε ότι η το ποσοστό δημοφιλίας (popularity) μιας μουσικής διαφέρει από χώρα σε χώρα και ακόμα και από περιοχή σε περιοχή μέσα στην ίδια χώρα. Η «δημοφιλής μουσική» έχει άμεση σχέση με τα τεχνολογικά μέσα διότι προκειμένου κάποιος να μπορέσει να διαδώσει τη μουσική του σε ευρύ κοινό, και παράλληλα να επηρεάσει διάφορες κοινωνικές ομάδες, θα πρέπει να έχει πρόσβαση σε στούντιο ηχογράφησης, εταιρίες παραγωγής και διανομής κ.τ.λ. Από τα παραπάνω προκύπτει, ότι ο ορισμός της «δημοφιλούς μουσικής» πρέπει να περιέχει τόσο μουσικά όσο και κοινωνικοοικονομικά χαρακτηριστικά αφού αποτελεί ένα υβρίδιο μουσικών

παραδόσεων, στιλ, επιρροών και παράλληλα είναι ένα οικονομικό προϊόν που απευθύνετε στους καταναλωτές.

Λαμβάνοντας υπόψη μας ότι η δημοφιλής μουσική είναι η μουσική της καθημερινής μας ζωής βλέπουμε ότι: (α) αρχικά αποτελεί στοιχείο διασκέδασης, (β) αποτελεί την αντανάκλαση του πολιτιστικού ήθους μιας ομάδας ενώ παράλληλα την «ενθαρρύνει» να διατηρήσει και να εκφράσει την πολιτιστική της ταυτότητα, (γ) αποτελεί μέσω κοινωνικοποίησης είτε αυτό είναι μια συναυλία με χιλιάδες κόσμο είτε είναι μια οικογενειακή γιορτή, (δ) παρέχει την δυνατότητα κοινωνικού, θρησκευτικού, πολιτικού και οικονομικού σχολιασμού, (ε) συρρικνώνει το κενό ανάμεσα στις εθνικές ομάδες και (στ) δημιουργεί νέες τάσεις και συμπεριφορές που διατηρούν την εκάστοτε κοινωνία «ζωντανή». Η δημοφιλής μουσική, άσχετα με το είδος ή το στάτους της, αποτελεί μέσω για κοινωνικό και πολιτικό σχολιασμό γιατί οι άνθρωποι την απολαμβάνουν και βρίσκουν νόημα μέσα σε αυτή (Fedorak, 2009).

Μια άλλη οπτική για τη σημασία της δημοφιλούς μουσικής στην καθημερινή ζωή είναι αυτή της DeNora (2000) που έχει να κάνει με τον τρόπο δημιουργίας της καθώς και με τον τρόπο που τα ίδια τα άτομα και οι κοινωνικές ομάδες την χρησιμοποιούν και την ερμηνεύουν. Επικεντρώνεται στο αντίκτυπο που έχει η δημοφιλής μουσική στην κοινωνία και στον πολιτισμό και όχι στο τι είναι.

Συμπερασματικά, λαμβάνοντας υπόψη μας όλους τους παραπάνω ορισμούς είμαστε σε θέση να κατανοήσουμε την άμεση σχέση της δημοφιλούς μουσικής τόσο με την έννοια της επιτέλεσης όσο και με την άμεση σχέση που έχει με τον ρόλο του φίλου, τόσο στη μουσική γενικότερα, όσο και στην ροκ μουσική της εποχής του 1970 και 1980 που μελετάω σε αυτή την εργασία. Άλλωστε, αν θεωρήσουμε ότι η «δημοφιλής μουσική» επηρεάζει άμεσα τα στοιχεία που συνθέτουν την κοινωνική ταυτότητα ενός ατόμου τότε η επιτέλεση αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι αυτής (Frith, 1996). Η επιτέλεση της δημοφιλούς μουσικής είναι ένα πολύπλοκο θέμα, διότι τόσο η μουσική και οι στίχοι της, όσο και η επί σκηνής παρουσία ενός καλλιτέχνη ανοίγουν μεγάλα ζητήματα σε σχέση με την προσωπικότητά του, τα κοινωνικοπολιτικά θέματα της εποχής, καθώς και ζητήματα που απασχολούν τους ακροατές/κοινό. Μέσα από την επιτέλεση μεταφέρονται μηνύματα των δημιουργών – τραγουδιστών σταρ, διαμορφώνεται η σχέση σκηνής/πλατείας και δημιουργείτε μια βάση

πάνω στην οποία σταδιακά υπάρχει εξέλιξη τόσο από την πλευρά του καλλιτέχνη όσο και από την πλευρά του ακροατή.

Κεφάλαιο 2^ο - Φύλο και μουσική

Έχοντας παραθέσει διάφορες προσεγγίσεις γύρω από την «δημοφιλή μουσική», με κύριο χαρακτηριστικό της ότι είναι η μουσική που παίζει το σημαντικότερο ρόλο στην καθημερινή μας ζωή, θα ήταν άσκοπο να την προσεγγίσουμε (για την συγκεκριμένη εργασία) δίχως να ερευνήσουμε τη σχέση της με το φύλο και την σεξουαλικότητα. Ήδη από τη δεκαετία του 1960 οι ζωντανές εμφανίσεις των καλλιτεχνών εμπλουτίζονταν όλο και περισσότερο με στοιχεία που σχετίζονταν με το φύλο και τη σεξουαλικότητα καθώς η δημοφιλής μουσική δεν υπήρξε απλά παρατηρητής αυτών των αλλαγών αλλά προτεστάντης του κινήματος αλλαγής και απελευθέρωσης από τα στερεότυπα του παρελθόντος.

2.1 Ανθρωπολογία του φύλου

«Γυναίκα δεν γεννιέσαι, γίνεσαι!»

- Simone de Beauvoir⁴ -

Εδώ και περίπου 60 χρόνια οι επιστήμονες μελετούν το φύλο και τη σημασία του. Η επιστήμη της ανθρωπολογίας έχει κάνει πολλές μελέτες που αφορούν τις έμφυλες⁵ ταυτότητες καθώς έστρεψε το ενδιαφέρον της στους όρους «φύλο» και «γυναίκα» υπό το πρίσμα μια συστηματικής έρευνας (Αστρινάκη, 2012). Στο συγκεκριμένο υποκεφάλαιο θα κάνω μια σύντομη παρουσίαση της εξέλιξης της ανθρωπολογικής προσέγγισης γύρω από το

⁴Simon de Beauvoir 1984.

⁵ Hughes & Kroehler 2014, οι διαφορετικές κοινωνίες αποδίδουν έμφυλους ρόλους με βάση τα ανατομικά γνωρίσματα του κάθε φύλου. Η αντίληψη του ατόμου για το αν ανήκει στο ανδρικό ή στο γυναικείο φύλο αποτελεί την έμφυλη ταυτότητα του.

φύλο (από την κλασική ανθρωπολογία μέχρι τη σύγχρονη μορφή της) καθώς και στη συμβολή της έτσι ώστε το δίπολο «άντρας»/ «γυναίκα» να αποδεσμευτεί από τις βιολογικές τους διαφορές και να θεωρούνται αυτονόητες ως προς το περιεχόμενό τους (Μπακαλάκη, 1997). Δυστυχώς, μέχρι και σήμερα, η πλειονότητα των κοινωνιών είναι κατά βάση ρατσιστικές οπότε συναντάμε δυσκολία στο να ορίσουμε τον «άνθρωπο» ανεξάρτητα από το φύλο του.

Οι «κλασικές» ανθρωπολογικές προσεγγίσεις (1920-1970) παραμέριζαν τις γυναίκες, θεωρώντας τις εθνογραφικές τους έρευνες μη έγκυρες καθώς δεν προέρχονταν από άντρες πληροφορητές. Αν τυχόν οι πληροφορητές ήταν γυναίκες η εθνογραφία θεωρούνταν μεθοδολογικά απαράδεκτη εκτός αν ως ειδικό θέμα είχε ένα ζήτημα που αφορούσε μόνο τις γυναίκες κι όχι το σύνολο της κοινωνίας. Η απουσία της γυναίκας από την εθνογραφία εκείνης της περιόδου οφειλόταν στην κοινωνική θεωρία του βιολογικού φύλου. Στη θεωρία αυτή το φύλο είναι: (α) δεδομένο από την φύση, (β) κριτήριο «κανονικής» συμπεριφοράς και (γ) ηθικός γνώμονας. Έτσι, από τη φύση προκαθορίζονται οι ανθρώπινες δυνατότητες, ικανότητες, ψυχολογικές αντιδράσεις κ.α., που καθορίζουν και διαχωρίζουν τον άνδρα και την γυναίκα (Παπαταξιάρχης & Παραδέλης, 1992: 13- 14). Πρόκειται για την υποτέλεια της γυναίκας ως απόρροια των φυσικών γενετήσιων χαρακτηριστικών της, όπως το σώμα και οι λειτουργίες του. Επομένως, η γυναίκα εγκλωβίζεται από τη φύση στο πλαίσιο του σπιτιού και του νοικοκυριού. Αντίθετα ο άντρας απαλλαγμένος από αυτά έχει το δικαίωμα και την απόλυτη ελευθερία να συμμετέχει ενεργά στην κοινωνία (Μπακαλάκη, 2010: 53).

Εξαίρεση στις προσεγγίσεις της κλασικής ανθρωπολογίας αποτέλεσε η σπουδαία ανθρωπολόγος Margaret Mead (1935)⁶ που με την αμφισβήτησή της γύρω από τη σύνδεση μεταξύ βιολογικού φύλου, ψυχοσύνθεσης και κοινωνικής συμπεριφοράς έθεσε την αρχή για ένα νέο πεδίο έρευνας που θα έπαιρνε τελείως νέες διαστάσεις μέσα στις επόμενες δεκαετίες.

Έπειτα από πολλούς κοινωνικούς και πολιτικούς αγώνες και με επιρροές από το φεμινιστικό κίνημα, την κριτική των βιολογικών θεωριών για την κοινωνία και σε μια κοινωνική ιστορία των ιδεών αναγνωρίστηκε η απουσία των γυναικών από τα ανθρωπολογικά κείμενα και οδηγηθήκαμε στην ανακάλυψη του κοινωνικού φύλου (gender) και στην ανθρωπολογία των γυναικών. Η ανθρωπολογία των γυναικών, θέτει το φύλο ως ξεχωριστό πεδίο θεωρητικού και μεθοδολογικού ενδιαφέροντος και έτσι φτάνει στην διαφοροποίηση

⁶ Margaret Mead 2001 [1935].

(περί το 1980) του βιολογικού φύλου (sex) από το κοινωνικό φύλο (gender). Επίσης, ανοίγει ερωτήματα σχετικά με τη διαμόρφωση της σχέσης «άνδρα»/ «γυναίκας» καθώς και των κοινωνικών κατασκευών σε σχέση με την «αρρενωπότητα» και την «θηλυκότητα» (Λαλιώτη, 2016).

Σε αυτό το σημείο είναι πολύ σημαντικό να ορίσουμε την διαφορά ανάμεσα στο κοινωνικό φύλο (gender) και στο βιολογικό φύλο (sex). Το βιολογικό φύλο σχετίζεται με την έννοια της βιολογίας ενώ το κοινωνικό με την έννοια της κουλτούρας. Τα βιολογικά φύλα είναι δύο, θηλυκό και αρσενικό, και πλέον η επιστημονική κοινότητα αναγνωρίζει και ένα τρίτο, το ερμαφρόδιτο (ο άνθρωπος είναι γεννημένος και με τα θηλυκά αλλά και με τα αρσενικά γεννητικά όργανα). Η διαφορά ανάμεσα στο κοινωνικό φύλο και το βιολογικό φύλο είναι μεγάλης σημασίας, διότι το κοινωνικό φύλο, δημιουργείται και διατηρείται από την κοινωνία (στην οποία υπάρχει ο άνθρωπος) και όχι από φυσικούς παράγοντες ενώ παράλληλα αποτελεί αντικείμενο ανάλυσης πολιτισμικών φαινομένων, όπως την κατανομή εξουσίας, το στάτους, και την ηλικία, και υπόκειται σε αλλαγές αυτών. Σε αντίθεση, το βιολογικό φύλο δεν επηρεάζεται από τις αλλαγές της κουλτούρας μιας κοινωνίας (Herdon, 1990). Σύμφωνα με τον Maus (2003: 317 – 329) το κοινωνικό φύλο απαντά στον διαχωρισμό των ανθρώπων με βάση την κοινωνικοπολιτική κατασκευή της «αρρενωπότητας» και της «θηλυκότητας» (ή με αντίστοιχους όρους) ενώ οι όροι «αρσενικός» και «θηλυκός» συμβολίζουν τον βιολογικό διαχωρισμό.

Τέλος, προσπαθώντας να ορίσουμε την «θολή» και πολυσυζητημένη έννοια της «σεξουαλικότητας» και ακολουθώντας τη σημαντική συνεισφορά του Φρόιντ σε σχέση με τους διαφορετικούς τρόπους έκφρασής της, την ορίζουμε ως ένα σύνολο πρακτικών που αλλάζει σε συνάρτηση με τον χρόνο και αντανακλά συναισθήματα, πράξεις, ερωτικές επιθυμίες/σκέψεις και συμπεριφορές (Foucault, 1978). Σε αντιστοιχία με το κοινωνικό φύλο, η σεξουαλικότητα, αποτελεί έναν όρο που μέχρι και σήμερα μεταβάλλεται και επαναπροσδιορίζεται από τον επιστημονικό κόσμο με σκοπό την εύρεση ενός σαφέστερου ορισμού της.

Η «ανθρωπολογία των γυναικών» λοιπόν, δημιουργήθηκε και στάθηκε τη δεκαετία του 1970, με μία πληθώρα ερευνών που υιοθέτησε ερωτήματα της φεμινιστικής κριτικής. Πρώτο της μέλημα ήταν ο όρος «ταυτότητα» να αναθεωρηθεί και να χρησιμοποιηθεί η έννοια της «διαφοράς». Στην απαρχή της η μελέτη της ανθρωπολογίας των γυναικών βασίστηκε στις

ήδη υπάρχουσες θεωρίες με κυριότερο σκοπό να προβούν σε νέα επιχειρήματα αλλά και να στρέψουν προς αντίθετη κατεύθυνση τις προϋπάρχουσες αναλύσεις. Έτσι, θεμελιώθηκε κι ο όρος «κοινωνικό φύλο» (gender). Η φεμινιστική σκοπιά του θέματος ήθελε: (α) να βρει την ανθρωπολογική εξήγηση στην ανισότητα των φύλων, (β) να τεκμηριώσει την άποψη ότι η ανισότητα οφείλεται σε κοινωνικούς και όχι βιολογικούς παράγοντες (όπως πίστευαν μέχρι τότε), και (γ) να οδηγήσουν στην «απελευθέρωση» των γυναικών. Στην ουσία η ίδια η «ανθρωπολογία των γυναικών» έθεσε τέτοιους προβληματισμούς στον ίδιο της τον εαυτό μέχρι που έφτασε σε ένα τέλμα του κι όλη αυτή η ένταση και ο προβληματισμός ήταν εμφανής σε οποιοδήποτε κείμενο ή άρθρο δημοσιευόταν εκείνη την εποχή (Αστρινάκη, 2011).

Όπως λοιπόν ήταν αναμενόμενο, σε λιγότερο από δέκα χρόνια έπειτα από την συγκρότηση της «ανθρωπολογίας των γυναικών», ήρθε η κριτική της⁷, πολλές από τις οποίες διατυπώθηκαν και από τις ίδιες τις πρωτεργάτριές της. Η σημαντικότερη από αυτές τις αναθεωρήσεις ήταν ότι η ομαδοποίηση των ανδρών και των γυναικών σε δύο κατηγορίες δεν είναι εφικτή λόγω του ότι οι τρόποι με τους οποίους τα φύλα συγκροτούνται πολιτισμικά μέσα στον χρόνο είναι ποικιλόμορφοι (Μπακαλάκη, 1997).

Σήμερα λοιπόν μιλάμε για την «ανθρωπολογία του φύλου», που προτείνει ορισμένους νέους τρόπου αντιμετώπισης και θεωρητικής επεξεργασίας του φύλου. Η ανθρωπολογία του φύλου εμφανίστηκε αρχές του 1980 με εμφανής επιρροές από το φεμινιστικό κίνημα και με βασικά ερωτήματα γύρω από την υποτέλεια της γυναίκας αλλά και τους βιολογικούς ή μη παράγοντες στους οποίους μπορεί να οφείλεται (Αστρινάκη, 2011). Επίσης, με την έννοια του φύλου να απομακρύνεται από τη θεώρηση ως καθαρά γυναικείο ζήτημα και πλέον να αναφέρεται ως κοινωνική κατασκευή κι όχι μόνο στο ανθρωπολογικό αντικείμενο, αλλά περισσότερο ως μία σκοπιά που μπορεί κανείς να δει τα ποικίλα πολιτισμικά φαινόμενα, τα οποία έχουν πλέον έναν έμφυλο χαρακτήρα. Η ανθρωπολογία των γυναικών από αυτή του φύλου θεωρείται ξεπερασμένη γιατί έχει της γυναίκες ομαδοποιημένες σε μία ενιαία κατηγορία και γιατί παρέμεινε στην πεποίθηση ότι το «φυσικό» φύλο είναι μία έννοια που αναφέρεται κι αφορά κυρίως τις γυναίκες και όχι τους άντρες. Δηλαδή ένα διαχωρισμό ότι οι άντρες ορίζονται με κοινωνικά κριτήρια αντιθετικά με τις γυναίκες που ορίζονται με

⁷ Weiner 1976; Rosaldo 1980.

βιολογικά. Και επιπλέον εστιάζει περισσότερο στις διαφορές μεταξύ των δύο φύλων παρά στις ομοιότητες (Μπακαλάκη, 1997).

Τις τελευταίες τρεις δεκαετίες το «φύλο» έχει αποτελέσει το επίκεντρο του θεωρητικού παραδείγματος μέσω του οποίου η επιστήμη της ανθρωπολογίας προσεγγίζει τις κοινωνίες. Όσον αφορά το μέρος της ελληνικής εθνογραφίας, η στροφή προς τα θέματα του φύλου οδήγησε σε αμφίβολα συμπεράσματα της επιτόπιας έρευνας και της διαμόρφωσης της κοινωνίας στη χώρα (Μπακαλάκη, 2003). Συναντάμε πλέον μια συνεχώς εξελισσόμενη βιβλιογραφία γύρω από τα έμφυλα ζητήματα με προσεγγίσεις που έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον όπως αυτή του Παπαταξιάρχη (1997) που θα παραθέσω στη συνέχεια. Για τον κλάδο της ανθρωπολογίας η γέννηση του φύλου αλλά και η θεώρησή του ως κοινωνική κατασκευή οδήγησε στην πραγματοποίηση μιας σειράς ανακαλύψεων που «προϋπέθεταν την τομή με τον βιολογισμό και οδήγησαν στην αποφυσικοποίηση εννοιών, όπως είναι η συγγένεια, η σεξουαλικότητα, το σώμα ή το συναίσθημα. Το κοινωνικό φύλο⁸, στο βαθμό που ορίζεται ως πολιτισμικό σύμβολο, δεν ορίζεται από τη φύση του ως προς ορισμένες συγκεκριμένου τύπου ιδιότητες. Με άλλα λόγια κατέχει ένα ορισμένο δικό του πεδίο ορισμού. «Το φύλο αποτελεί αγωγό του πολιτισμικού νοήματος, είναι ένας από τους πολλούς συνδετικούς κρίκους του πολιτισμού». Πρέπει να σημειωθεί ότι το κοινωνικό φύλο υπό την έννοια της κατασκευής έχει αρνητική χροιά καθώς υποδηλώνει το αντίθετο του έμφυτου και της φύσης. Αυτό σημαίνει πως οδηγούμαστε στο φύλο ως θεωρία ή ως πολιτισμική κατηγορία όπου το περιεχόμενο της διαφέρει τόσο στο χρόνο όσο και στο χώρο. Αν θεωρήσουμε ότι το κοινωνικό φύλο είναι πράγματι μια κατασκευή αυτό σημαίνει πως η γνώση συστηματικού τύπου είναι και εκείνη μια κατασκευή και όπως την ονομάζει ο Παπαταξιάρχης (1997) «συν - κατασκευή».

Σύμφωνα με τον Παπαταξιάρχη υπάρχουν τρεις διαφορετικές θεωρητικές εκδοχές του φύλου. (α) το φύλο ως ρόλος γυναικείος ή αντρικός. Το ενδιαφέρον εδώ εντοπίζεται στη συμπεριφορά των ανδρών και γυναικών ως εξωτερική μορφή της ανθρώπινης δράσης όταν αυτή η δράση διακρίνεται από το ένα φύλο στο άλλο χωρίς όμως να λαμβάνονται υπόψη οι πολιτισμικές κατηγοριοποιήσεις της «αθλητικότητας» και της «αρρενωπότητας». Η συγκεκριμένη προσέγγιση του όρου συνδέεται με μια πολιτικής ευαισθησία για το «γυναικείο

⁸ Αστρινάκη 2011: 43, είναι ένα πεδίο μέσα από το οποίο μπορούμε να προσεγγίσουμε, διερευνήσουμε και αναλύσουμε διάφορες και διαφορετικές πτυχές της κοινωνικής ζωής.

ζήτημα» θέτοντας τις προϋποθέσεις έτσι ώστε να μελετηθεί η θέση των γυναικών σε διαφορετικές κοινωνίες με κριτήριο οικονομικούς, θεσμικούς αλλά και άλλους παράγοντες που σχετίζονται με τη δύναμη. (β) το φύλο ως σχέση κοινωνική. Πρόκειται για μία προσέγγιση που βασίζεται κατά βάση στα φεμινιστικά κινήματα οπότε όπως είναι αναμενόμενο και στον Μαρξισμό και τη θεωρία του δορισμού. Υπό αυτό το πρίσμα, οι δράσεις του κάθε φύλου ξεχωριστά θα πρέπει να μελετηθούν σε σχέση με τις δράσεις του άλλου φύλου (δράση/ αντίδραση) διότι το ένα ορίζεται από το άλλο με όρους διαφοράς και ιεραρχίας. Επομένως με αυτή την εκδοχή βλέπουμε τον ιεραρχικό χαρακτήρα των κοινωνικών σχέσεων καθώς επίσης και τις πολιτικές διαστάσεις που παίρνουν οι άτυπες διαδικασίες της καθημερινής ζωής των ανθρώπων. Εδώ συναντάμε την κυριότερη διαφορά των δύο προσεγγίσεων διότι στην πρώτη εκδοχή το «φύλο» αποτελεί αντικείμενο ανάλυσης ενώ στη δεύτερη είναι ένα αναλυτικό εργαλείο. Στην τελευταία, και πιο συζητημένη, εκδοχή έχουμε: (γ) την έννοια του φύλου ως κατασκευή όπου το φύλο προβάλλεται ως τόπος θεώρησης του πολιτισμού. Η συγκεκριμένη προσέγγιση έχει αποδειχτεί ιδιαίτερα προσοδοφόρα για την σύγχρονη ανθρωπολογία. Βέβαια ο όρος κατασκευή αποπνέει και μία πιο αρνητική χροιά καθώς προβαίνει στην αποφυσικοποίηση του όρου όπου με βάση αυτή τη θεωρία η ανθρώπινη συμπεριφορά δεν είναι βιολογική απόρροια αλλά συσχετίζεται με τον πολιτισμό (το περιεχόμενο του οποίου διαφέρει ανάλογα την εποχή και τον τόπο). Επομένως το φύλο ως κατασκευή είναι ένα πολιτισμικό σύμβολο που δεν έχει δικό του πεδίο ορισμού αλλά ορίζεται συσχετικά με άλλα σύμβολα (Παπαταξιάρχης, 1997: 201-210).

Σήμερα, ίσως περισσότερο από ποτέ, είμαστε σε θέση να αποδεχτούμε ότι η έννοια του βιολογικού φύλου δεν είναι ταυτόσημη με την έννοια του κοινωνικού φύλου και φυσικά δεν εκφράζει τις διαφορετικές σεξουαλικότητες των ανθρώπων. Μέσα από χιλιάδες προσπάθειες προσέγγισης των θεωρητικών της ανθρωπολογίας γύρω από τις έμφυλες ταυτότητες συμφωνούμε ότι φύλο (κοινωνικό) δεν είναι είναι τοποθετημένο έξω από τον χρόνο και τον χώρο και όπως πολύ όμορφα παραθέτει η Αβδελά (2003): «εστιάζουμε στις διαφορετικές και μεταβαλλόμενες εννοιολογήσεις του φύλου και στις επιπτώσεις τους στη συγκρότηση ταυτοτήτων και σχέσεων εξουσίας». Φυσικά το συγκεκριμένο επιστημονικό πεδίο αποτελεί ακόμα και σήμερα ένα πεδίο διερεύνησης και περεταίρω ανάλυσης λόγω της συνεχούς εξέλιξης του.

2.2 Κουίρ θεωρία και η επιτέλεση του φύλου

« Παρ' ότι παλεύουμε για τα δικαιώματα του δικού μας σώματος, τα ίδια σώματα για τα οποία παλεύουμε δεν είναι σχεδόν ποτέ τελείως δικά μας».

- Judith Butler -

Η περίοδος των τελευταίων χρόνων αποτελείται από μεταμοντέρνες θεωρίες σε σχέση με το φύλο, μια εκ των οποίων είναι η θεωρία του κουίρ (queer theory) που προέκυψε από την εξέλιξη των φεμινιστικών λόγων (αποτελώντας τεράστια πρόκληση για τα φεμινιστικά κινήματα) και των σπουδών φύλου η οποία μάχεται ενάντια σε μια γενετική αντίληψη της ομοφυλοφιλίας προσπαθώντας να αναδείξει την πολυπλοκότητα και την αλληλοεπίδραση των κατηγοριών «ομοφυλόφιλος», «λεσβία», «ετερόφυλος». Σκοπός της queer θεωρίας είναι να αναλύσει το ιστορικό, κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο της σεξουαλικότητας, όπως διαμορφώνεται σε διάφορες κοινωνίες, και να χρησιμοποιήσει την αποδομητική μεθοδολογία προκειμένου να εξηγήσει τη συγκρότηση της ιδέας της σεξουαλικότητας. Με βάση αυτό ο Williford (2009) υποστηρίζει ότι η κουίρ θεωρία, πολύ περισσότερο από όσο η κριτική στη φεμινιστική θεωρία, μπορεί να αποτελέσει ριζοσπαστική απειλή για την ανδρική ηγεμονία πάντα σε σύγκριση με τις διαφόρων ειδών συζητήσεις που αφορούν την παραδοσιακή δυαδικότητα γύρω από τους ρόλους του γυναικείου φύλου, στη φύση του αντίθετου φύλου καθώς και σε άλλα ζητήματα. Θεωρεί ότι κύριος στόχος της είναι η ανατροπή στα σχεδιαγράμματα και τα σύνορα της κουλτούρας, καθώς και στις ήδη υπάρχουσες έννοιες που χρησιμοποιούνται για να παράγουν γνώση.

Μια προσέγγιση με βάση τις έμφυλες ταυτότητες και τη θεωρία κουίρ είναι αυτή των Nagoshi, Nagoshi και Brzuzu (2014) στο βιβλίο τους «Gender and sexual identity» όπου υποστηρίζουν ότι το κουίρ δε βρίσκεται εκτός του πλαισίου της ταυτότητας καθώς μετακινεί την ταυτότητα από μέσα προς τα έξω. Ενώ η κουίρ θεωρία επιχειρεί να διαμορφώσει την προοπτική του κουίρ έξω από την ετεροκανονιστικότητα, παράλληλα κρίνεται για την έλλειψη ικανότητας που εμφανίζει να υποδομήσει την ατομική κουίρ εμπειρία. Όπως και η φεμινιστική θεωρία έτσι και αυτή του κουίρ εδραίωσε μια συλλογική ταυτότητα της ατομικής βιωμένης εμπειρίας. Από τα παραπάνω, το θέμα που προκύπτει ως προς την κατανόηση της διαθεματικότητας της κουίρ θεωρίας είναι ότι ενώ η θεωρία είναι περισσότερο ικανή να

δεχθεί τη ρευστότητα των πολλαπλών διαθεματικών ταυτοτήτων (σε σχέση με τη φεμινιστική θεωρία) ωστόσο δεν παρέχει τα εφόδια που προσδιορίζουν με ποιο τρόπο τα άτομα αφομοιώνουν τις πολλαπλές ταυτότητες προκειμένου να επιτύχουν την «αυτό - ενδυνάμωσή» τους καθώς και για να αντιτεθούν στην καταπίεση που δέχονται από εξωτερικούς παράγοντες.

Προς τα τέλη του 1980 και ιδιαίτερα κατά τη δεκαετία του 1990 η μεταδομιστική φεμινιστική θεωρία⁹ αποτιμάται το θεωρητικό έργο των προηγούμενων χρόνων για την κοινωνική κατασκευή του φύλου ενώ παράλληλα διευρύνει τις δυνατότητες για θεωρητικές επεξεργασίες του υποκειμένου που εκκινούν από μια κριτική ανανέωση του θεωρητικού στίγματος της ταυτότητας. Μέσα από το φίλτρο του όρου κούιρ και του μεταδομισμού οι έμφυλες ταυτότητες θεωρούνται επιτελέσεις με αμφιλεγόμενο χαρακτήρα οι οποίες είναι δυνατό να υιοθετηθούν, να ανατραπούν ή να επιστρατευτούν με στρατηγικούς και συγκεκριμένους τρόπους (Αθανασίου, 2006).

Η κούιρ θεωρία έχει άμεση σχέση με τις τοποθετήσεις της Judith Butler τόσο για την ταυτότητα των φύλων (βιολογικό και κοινωνικό) όσο και για την επιτέλεση του φύλου. Η πρώτη είναι η ανατρεπτική θεωρητική επεξεργασία και πολιτική εργασία που η Butler αποκαλεί «αναταραχή φύλου». Ο πυρήνας της κριτικής της αποτελείται από τη συνεχή σχέση μεταξύ του βιολογικού φύλου (sex), της ταυτότητας (identity), του κοινωνικού φύλου (gender) και της ερωτικής επιθυμίας (sexuality) προς το αντίθετο φύλο. Σύμφωνα με τους Nagoshi, Nagoshi και Brzuzu (2014) η Butler θεωρεί πως η ταυτότητα του κοινωνικού φύλου είναι επίσης κοινωνικά κατασκευασμένη όπως και το αποτέλεσμα των επαναλαμβανόμενων επιτελέσεων των αναμενόμενων συμπεριφορών του βιολογικού φύλου ενός ατόμου που δημιουργούν την εντύπωση μιας ταυτότητας, η οποία τονίζει τις εκφράσεις αυτών των συγκεκριμένων συμπεριφορών. Επίσης, σύμφωνα με την Αθανασίου (2006) βιολογικό φύλο ορίζεται η σχέση μεταξύ αρσενικού και θηλυκού, ως ταυτότητα κοινωνικού φύλου ορίζεται η σχέση άνδρα και γυναίκας. Τέλος όπως πολύ ωραία παραθέτει η συγγραφέας:

«ο στόχος είναι να αποδιαρθρωθούν, να αποφυσικοποιηθούν αυτές οι αιτιοκρατικές διασυνδέσεις που αγκιστρώνουν το φύλο σε μια αυθεντική φυσική ουσία ή σε έναν ενδότερο

⁹ Καραβαντά 2009, η μεταδομιστική φεμινιστική θεωρία προβληματοποιεί τις «πολιτικές των ταυτοτήτων» που είναι κεντρικής σημασίας για τον φεμινισμό του δεύτερου κύματος και για τα κινήματα των ομοφυλόφιλων.

ψυχικό πυρήνα εαυτού` σκοπός είναι να αναδειχτεί το φύλο σε μια ευέλικτη πολιτική κατηγορία».

Το «φύλο ως επιτέλεση» αποτελεί ένα πολύ σημαντικό κεφάλαιο στην εξέλιξη των προσεγγίσεων σε σχέση με το φύλο και είναι αναμφίβολα η πιο δημοφιλής προσέγγιση της μεταμοντέρνας θεωρίας. Σύμφωνα με τη Butler (1990) υπάρχουν τρεις διαφορετικές κατηγορίες στοιχείων που μπορεί να έχει ένα άτομο στο πλαίσιο της επιτελεστικότητας του φύλου. Η πρώτη κατηγορία έχει να κάνει καθαρά με το βιολογικό φύλο, δηλαδή, στο αν ένα άτομο είναι άνδρας ή γυναίκα. Η δεύτερη κατηγορία έχει να κάνει με το πώς αυτοπροσδιορίζεται ο καθένας και η τρίτη και τελευταία κατηγορία αφορά καθαρά τη σεξουαλική του προτίμηση. Φυσικά όπως είναι αναμενόμενο, οι παραπάνω κατηγορίες μπορούν να εμφανιστούν είτε ανεξάρτητες είτε συνδυαστικά. Τα παραπάνω στοιχεία του φύλου που παρουσιάζει η συγγραφέας δεν είναι σταθερά αλλά μεταβάλλονται σύμφωνα με τις κοινωνικές και τις πολιτικές συνθήκες, κάνοντας το μια σύνθετη κατασκευή. Πολύ σημαντική είναι η παρατήρησή της πάνω στο ότι δεν μπορούν να υπάρξουν κάποια «θηλυκά» ή «αρσενικά» πρότυπα που να οδηγήσουν στην απόλυτη σύγκλιση του βιολογικού φύλου, του κοινωνικού φύλου και της σεξουαλικότητας έτσι ώστε να μπορέσουν να αποτελέσουν κριτήριο κανονικότητας.

Σε συνέχεια η Butler (1990), θεωρεί ότι το φύλο είναι μια σύνθετη μορφή επιτέλεσης πολύ σημαντική για την κατανόηση του τι είναι τελικά η επιτέλεση μιας πτυχής του εαυτού μας. Τέλος, προτείνει ότι δεν υπάρχει βιολογικό φύλο αλλά μόνο κοινωνικό, και αυτό επιτελεστικό, καθώς όλοι δίνουμε μια παράσταση κοινωνικού φύλου που παίρνει διαφορετική μορφή στον καθένα μας. Αν ορίζαμε το φύλο απόλυτα μέσω της βιολογίας τότε το αποτέλεσμα θα ήταν καθαρά μιμητικού χαρακτήρα και παράλληλα θα απέκρυπτε την βαθύτερη ουσία του ατόμου, την ελευθερία έκφρασης του καθώς και την ελευθερία επιλογής τόσο στα στοιχεία που αφορούν την ψυχοσύνθεσή του όσο και κατ' επέκταση στη σεξουαλική του προτίμηση¹⁰. Η ελεύθερη αντίληψη της ταυτότητας και η κατανόησή της επιτέλεσης της είναι το εργαλείο για την αλλαγή των κανόνων του κοινωνικού φύλου και της διπολικής κατανόησης της «αρρενωπότητας» και της «θηλυκότητας».

¹⁰ Butler 1990, όταν μιλάμε για σεξουαλική προτίμηση δεν εννοούμε επ' ουδενί την αποκλειστικά προς το αντίθετο φύλο έλξη.

Προκειμένου να κάνει πιο κατανοητές τις θεωρήσεις της χρησιμοποιεί την επιτελεστική πρακτική του «drag»¹¹. Παρ' ότι η συγκεκριμένη παρενδυτική πρακτική εντοπίζεται σε πολλούς διαφορετικούς πολιτισμούς ανά τον κόσμο η Butler επιλέγει λεξιλογικά την χρήση του «νεολογισμός» ενώ τον «νεωτερισμό» από άποψη πρακτικής προκειμένου να περιορίσει την ανάλυση γύρω από το κομμάτι της ένδυσης. Φυσικά, ο ορισμός δεν περιορίζεται μόνο στις παραστάσεις της συγκεκριμένης κοινωνικής ομάδας αλλά επεκτείνεται σε όλες τις επιτελέσεις του φύλου όπως αυτές τις ορίσαμε παραπάνω. Το drag αποτελεί τον τρόπο με τον οποίο όλα τα διαφορετικά κοινωνικά φύλα γίνονται αντικείμενα οικειοποίησης, φοριούνται και συμβαίνουν όπως για παράδειγμα τέτοια σημεία επιτέλεσης της ταυτότητας μπορεί να είναι: το περπάτημα, οι συμπεριφορές στην καθημερινότητα (ομιλία και φωνή), οι θέση της γυναίκας στο νοικοκυριό, το σεξ κτλ. Όλες τια παραπάνω δημόσιες ή ιδιωτικές εμφανίσεις του φύλου τις συμπεριλαμβάνει στον όρο drag (Λαλιώτη, 2012).

Η θεωρία της επιτέλεσης του φύλου είναι ένα πολύπλοκο ζήτημα που αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινής ζωής των ανθρώπων και έχει άμεση σχέση με την κοινωνική τους συμπεριφορά. Συμπερασματικά, επειδή η τέχνη συνδέεται με τα κοινωνικά ζητήματα και αντανακλά απόψεις που αφορούν το σύνολο τους είναι επόμενο η επιτέλεση του φύλου να αφορά εξίσου και τη δημοφιλή μουσική. Η σχέση μεταξύ τελεστών και θεατών είναι ένα κομμάτι που σχετίζεται άμεσα με αυτές τις επιτελέσεις και οπωσδήποτε πρέπει να τις προσεγγίζουμε από μια κοινωνιολογική διάσταση. Στο παρακάτω υποκεφάλαιο ακολουθεί μια ανθρωπολογική/εθνογραφική προσέγγιση γύρω από την αμφίδρομη σχέση της μουσικής με το φύλο με απώτερο σκοπό να υπάρξει η επιτυχημένη σύνδεση (μέσα από την θεωρητική βάση που παραθέτω στα κεφάλαια της εργασίας) προκειμένου να γίνει όσο το δυνατόν πιο κατανοητός ο ρόλος του φύλου στην Βρετανική ροκ σκηνή του 1970 και του 1980.

2.3 Δημοφιλής μουσική και φύλο

Το φύλο είναι βασικό συστατικό της κοινωνίας ως προς τη δημιουργία ταυτοτήτων των ατόμων και είναι ένας παράγοντας που επηρεάζει την κοινωνική ζωή και αφορά πολλές πτυχές της καθημερινότητας και πολλούς τομείς έρευνας. Άλλωστε δεν είναι τυχαίο ότι η

¹¹ Benjamin 1966, αναφορικά με την παρενδυσία, αυτή ορίζεται ως η επιθυμία ενός ατόμου να φορέσει ρούχα του αντίθετου φύλου και έχει θεωρηθεί κλινικό σύμπτωμα ευρείας εμβέλειας.

ενασχόληση των κοινωνικών επιστημών με τις έμφυλες ταυτότητες γίνεται όλο και πιο έντονη. Η μουσική επίσης, όπως πάντα, παίζει σημαντικό ρόλο στις υπό διαπραγμάτευση θέσεις των ατόμων, των ομάδων και των εθνών που βρίσκονται εν μέσω αυτών των ριζικών αλλαγών, όπως και το φύλο που έχει εξέχουσα θέση στις καινοτομίες, καθώς και τις επιπτώσεις τους (Moisala & Diamond, 2000: 1). Επομένως, η μελέτη της σχέσης φύλου και μουσικής δεν αποτελείτε απλά από την πλαισίωση του τομέα της αρρενωπότητας και της θηλυκότητας σε σχέση με τα διαφορετικά στιλ ή τους τύπους επιτέλεσης τους. Προκειμένου να υπάρξει μια βαθύτερη ανάλυση και κατανόηση των προβλημάτων που προκύπτουν θα πρέπει να υπάρξει και μια εκτενείς μελέτη σε σχέση με το φύλο (βιολογικό και κοινωνικό), την βιολογία και την κουλτούρα (Herndon, 1990).

Παρά τη συμβολή των εθνογραφικών μελετών σε σχέση με τη θεωρητική προσέγγιση και κατανόηση του φύλου, όσον αφορά τη σχέση της δημοφιλούς μουσικής με το φύλο η ανθρωπολογική και εθνομουσικολογική συνεισφορά ήταν καθυστερημένη και αρκετά ελλιπείς. Οι επιστήμες των δημοφιλών μουσικών σπουδών, της κοινωνιολογίας, και των πολιτισμικών σπουδών είναι αυτές που κατά κύριο λόγο μελέτησαν την σχέση της δημοφιλούς μουσικής με το φύλο στις Ηνωμένες Πολιτείες και στην Μεγάλη Βρετανία ενώ η συνεισφορά της ανθρωπολογίας είναι ενδεικτική. Επίκεντρο των ερευνών των παραπάνω επιστημών αποτελούν οι «λευκές» μουσικές του δυτικού κόσμου, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στις ροκ και ποπ κουλτούρες των λαών αυτών. Φυσικά υπάρχουν και μελέτες που έχουν επικεντρωθεί σε άλλες μουσικές κουλτούρες όπως η ραπ, η κάντρι αλλά και η τζαζ. Ιστορικά, οι έμφυλες σχέσεις έχουν ιδιαίτερη σημασία για την διαμόρφωση της δημοφιλούς μουσικής, στην σχέση του φύλου με τη μουσική βιομηχανία καθώς και στην κατασκευή προτύπων αρρενωπότητας και θηλυκότητας των περισσότερων δημοφιλών μουσικών πολιτισμών (Λαλιώτη, 2016).

Πιο συγκεκριμένα, η δημοφιλής μουσική αποτέλεσε πολύ σημαντική βοήθεια για τις εξελίξεις γύρω από τα φεμινιστικά κινήματα καθώς δεν θα μπορούσαμε σήμερα να μιλήσουμε για την θέση της σύγχρονης γυναίκας (στις δυτικές κοινωνίες) δίχως να αναφερθούμε στην ροκ και στην ρέιβ κουλτούρα. Επίσης, η επιτέλεση του φύλου βρίσκει άμεση «εκπροσώπηση» στα βίντεο κλιπ διάφορων εκτελεστών από την δεκαετία του 1970 και μετά. Έτσι, στο πλαίσιο των ευρύτερων προβληματισμών του επιστημονικού κλάδου γύρω από τις θεωρίες του κοινωνικού φύλου, οι μελέτες για την δημοφιλή μουσική (α) επηρεάστηκαν από τη

φεμινιστική κριτική θέση που αφορούσε την αντανάκλαση της πατριαρχικής κοινωνίας καθώς και τον αποκλεισμό των γυναικών από τη δημοφιλή μουσική και (β) ενστερνίστηκαν τις μεταμοντέρνες ιδέες στις οποίες θεωρούσαν ότι η δημοφιλής μουσική αποτελεί πραγματικά ένα πεδίο στο οποίο οι γυναίκες έχουν την δική τους άποψη και δύναμη ενώ όπως είναι αναμενόμενο αποτελεί ένα πολυδιάστατο πεδίο ποικίλων έμφυλων ταυτοτήτων (Brandly & Laing, 2001: 295 – 300). Η μετάβαση από την πρώτη θεώρηση στην πιο «ανοιχτή» μεταμοντέρνα άποψη για τη δημοφιλή μουσική ξεκίνησε από το 1970 και μελετάται μέχρι και σήμερα.

Το σημαντικότερο ερώτημα που προσπαθώ να απαντήσω σε αυτό το κεφάλαιο αφορά το κατά πόσο η δημοφιλής μουσική έχει χρησιμοποιηθεί για να προωθήσει την σεξουαλικότητα του ατόμου καθώς και το κατά πόσο η ίδια η δομή της μουσικής μπορεί να ενισχύσει τις έμφυλες επιθυμίες. Αρχικά, πολλές φεμινίστριες υποστηρίζουν την θεωρία περί ανδροκρατούμενου είδους μουσικής, όπως επίσης και ότι οι γυναίκες για να εκφράσουν αντισεξιστικές θέσεις και μηνύματα πρέπει να χρησιμοποιήσουν μουσικούς ήχους, δομές και στυλ που να μην προσανατολίζονται σε ήχους της ροκ μουσική (αρρενωπότητα της ροκ μουσικής). Αυτό όπως ήταν φυσικό οδήγησε σε ερωτήματα όσον αφορά τις μορφές της μουσικής αλλά και την επιρροή της αντρικής κυριαρχίας. Η δημοφιλής μουσική είναι ένα πολυποίκιλο σύστημα έκφρασης που εσωκλείει ήχους, ρυθμούς, στίχους, επιτέλεση και εικόνα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα για τη θέση της γυναίκας στην δημοφιλή μουσική αποτελεί το παράδειγμα της μουσικής βιομηχανίας η οποία κατακλύζοταν (και κατακλύζεται) από άντρες, είτε ως επιτελεστές, είτε ως συνθέτες, είτε τεχνικοί, παραγωγοί κ.α. Αντίθετα οι ρόλοι που αναλάμβαναν οι γυναίκες είναι περιορισμένοι. Κι όσον αφορά την θέση του μουσικού, τις βλέπουμε κυρίως μόνο ως τραγουδίστριες (Frith & McRobbie, 1991: 374).

Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με τους Groce και Cooper, το γεγονός ότι με εξαίρεση τα φωνητικά η συμμετοχή των γυναικών στο σύνολο της παραγωγής και της επιτέλεσης της δημοφιλούς μουσικής ήταν πάρα πολύ μικρή σε σύγκριση με τους άντρες. Η ανύπαρκτη σχεδόν παρουσία των γυναικών – καλλιτεχνών στην μουσική είναι ένα δεδομένο που φυσικά δεν μπορεί να αποδοθεί στην μη ικανότητα των γυναικών να επιτελέσουν τα συγκεκριμένα επαγγέλματα αλλά είναι αποτέλεσμα αναπαραγωγής συγκεκριμένων αντιλήψεων ως προς την ανισότητα μεταξύ των φύλων. Πολλές φεμινίστριες υποστηρίζουν αυτή την θεωρία περί

ανδροκρατούμενου είδους μουσικής, και πώς οι γυναίκες για να εκφράσουν αντισεξιστικές θέσεις και μηνύματα δεν πρέπει να χρησιμοποιήσουν μουσικούς ήχους, δομές και στυλ που να μην προσανατολίζονται σε ήχους της rock. Αυτό όπως ήταν φυσικό οδήγησε σε ερωτήματα όσον αφορά τις μορφές της μουσικής αλλά και την επιρροή της αντρικής κυριαρχίας. Η δημοφιλής μουσική είναι ένα πολυποίκιλο σύστημα έκφρασης όπου εσωκλείει ήχους, ρυθμούς, στίχους, επιτέλεση και εικόνα (Frith & McRobbie, 1991).

Ένα πρώτο παράδειγμα σε σχέση με την αρρενωπότητα κάποιων μουσικών κουλτούρων αποτελεί αυτό της χιπ χοπ μουσικής που εκτυλίσσετε μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο του ρατσισμού και της φτώχεια στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής. Η χιπ χοπ, ως μια μαύρη κουλτούρα, ταυτίστηκε τόσο με την αρρενωπότητα, εξοστρακίζοντας τελείως της γυναικεία μουσική παρουσία, όσο και με τον μισογυνισμό (Perkins, 1996). Ιδιαίτερα, η θέση της γυναίκας στην χιπ χοπ κουλτούρα παρουσιάζοταν ως σεξουαλικό αντικείμενο στα βιντεοκλίπ ενώ παράλληλα οι στίχοι των τραγουδιών την απαξίωναν και την αντιμετώπιζαν με μίσος. Ενδιαφέρων έχει βέβαια το γεγονός ότι σύμφωνα με αναλύσεις επάνω στη σχέση των φύλων στην μαύρη κουλτούρα ότι οι ίδιες οι γυναίκες δείχνουν και πιστεύουν ότι είναι ενεργοί συμμετέχοντες στη δημοφιλή κουλτούρα (Λαλιώτη, 2016).

Ένα δεύτερο και πολύ αντιπροσωπευτικό παράδειγμα για την υποβίβαση των γυναικών στην δημοφιλή μουσική αποτελεί αυτό της Mavis Bayton (1997) στο άρθρο της με τίτλο: «*Women and the electric guitar*». Το κύριο ζήτημα που πραγματεύεται είναι η έλλειψη γυναικών κιθαριστριών στην ροκ μουσική καθώς τονίζει ότι η συνεισφορά τους στην ιστορία της μουσικής υποβαθμίζεται όταν μέσα στους 100 καλύτερους κιθαρίστες όλων των εποχών μόνο οι τρεις (Joni Mitchell, Sister Rosetta Tharpe και η Bonnie Raitt) είναι γυναίκες. Τονίζει ότι αν προσεγγίσουμε τη δημοφιλή μουσική στο σύνολο της, η θέση της γυναίκας είναι αυτή της καταναλώτριας, παρά της παραγωγού της άρα ο κύριος ρόλος της είναι να είναι φαν. Επίσης, όσες φορές συναντάμε γυναίκα μουσικό (σε θέση μουσικού και όχι τραγουδιστή) συνήθως αντιπροσωπεύει είδη όπως η ποπ ή η φόλκ μουσική και όχι η ροκ. Τέλος, ακόμα και όταν συναντάμε γυναίκες να παίζουν κάποιο μουσικό όργανο θα είναι είτε πλήκτρα είτε ακουστική κιθάρα αλλά ποτέ, ηλεκτρική. Εδώ και πολλές δεκαετίες παρατηρείται ότι στο σύνολο των μουσικών του Ηνωμένου Βασιλείου που ασχολούνται με δημοφιλή μουσική υπάρχουν χιλιάδες άντρες που παίζουν ηλεκτρική κιθάρα, είτε σε εξωτερικούς χώρους είτε στο σπίτι τους, ενώ οι γυναίκες είναι κατά πολύ λιγότερες. Τέλος, η Bayton δίνει μεγάλο

μερίδιο ευθύνης στα μουσικά περιοδικά της εποχής που προβάλανε μόνο άντρες μουσικούς και εκτελεστές με αποτέλεσμα να ταυτίζονται για μια ακόμα φορά το ροκ με την αρρενωπότητα. Δεν υπάρχει πραγματικά κανένας ανατομικός λόγος που να δικαιολογεί την έλλειψη γυναικών κιθαριστριών καθώς οι γυναίκες έχουν (από άποψη βιολογίας) ακριβώς την ίδια μουσικότητα με τους άντρες και μπορούν σε κάθε ηλικία και στάδιο της ζωής τους να αποκτήσουν τα κατάλληλα εφόδια που χρειάζονται έτσι ώστε να μπορούν να εκπροσωπήσουν οποιοδήποτε είδος δημοφιλούς μουσικής. Καταλήγει έτσι στο συμπέρασμα, ότι αφού οι γυναίκες είναι το ίδιο ικανές με τους άντρες στο να εκπροσωπήσουν τη ροκ σκηνή, ο αποκλεισμός τους από αυτή είναι καθαρά και μόνο για κοινωνικούς λόγους.

Ήδη από την δεκαετία του 1950 η επιστήμη της «δημοφιλούς κουλτούρας» έχει αρχίσει να ασχολείται με ζητήματα όπως: οι έμφυλες σχέσεις και οι σχέσεις εξουσίας ανάμεσα στα φύλα μέσα στο εμπορικό πλαίσιο στο οποίο λειτουργούσαν τα διάσημα μουσικά είδωλα της εποχής (Hawking, 2016). Βέβαια τα πρώτα κείμενα σε σχέση με τη δημοφιλή μουσική και το φύλο αλλά και τη σεξουαλικότητα εμφανίζονται στα τέλη της δεκαετίας του '60 και καθ' όλη τη διάρκεια του '70. Οι πρώιμες αυτές μελέτες προέρχονται από τα διάφορα κινήματα, όπως το φεμινιστικό και οι ομοφυλόφιλοι, που ήδη είχαν αρχίσει να χαράζουν μια πορεία στην μουσική βιομηχανία, όχι μέσω ακαδημαϊκών προγραμμάτων αλλά δημοσιογραφικών, κοινωνικών και μουσικών πρακτικών πεδίων και έπειτα από πολύ ισχυρές μάχες για την απελευθέρωση των γυναικών και των γκέι που είχαν κορυφωθεί αυτή την περίοδο (Maus, 2012: 320). Στα κείμενα αυτά οι μελετητές αμφισβητούν τους «φυσικούς» τρόπους κοινωνικής συμπεριφοράς των αντρών, απορρίπτουν την έννοια μιας σεξουαλικότητας που βρίσκει απελευθέρωση μέσα από τη μουσική και γενικότερα αποκαλύπτουν μια ευρύτερη συνομιλία με κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα που δεν είχε εμφανιστεί ξανά σε σχέση με το φύλο και τη μουσική (Λαλιώτη, 2016).

Την δεκαετία του 1970 συναντάμε τη συσχέτιση του φύλου με δύο δημοφιλή μουσικά είδη: την ροκ και την ντίσκο. Η συσχέτιση της ροκ μουσικής με την σεξουαλική έκφραση ταυτίστηκε με την απελευθέρωση έκφρασης των εφήβων και των νέων γενικότερα. Η σεξουαλικότητα όμως δεν πηγάζει από την ροκ αλλά είναι ένα από τα μεγαλύτερα επιτεύγματά της. Η ροκ μουσική ήταν αυτή που κατασκεύασε την σεξουαλικότητα (στο πλαίσιο της επιτέλεσης) διότι η κατασκευή της αποτέλεσε αναπόσπαστο εργαλείο για την ολοκληρωμένη ερμηνεία της μουσικής που πηγάζει από τον ίδιο τον μουσικό ήχο (Maus,

2012: 321). Πάνω από 30 χρόνια η ανάλυση της ροκ και του φύλου ξεκινούσε με την δεδομένη υπόθεση ότι αυτό το είδος μουσικής δημιουργούνταν και επιτελούνταν μόνο από άντρες και παρουσίαζε μία καθαρά αρρενωπή κουλτούρα. Κύριο ζήτημα έρευνας δεν είναι μόνο το φύλο των τελεστών της ροκ κουλτούρας αλλά και το κατά πόσο η ιδέα του κοινωνικού φύλου επηρεάζει την καθημερινή εμπειρία αυτών σε σχέση με την μουσική βιομηχανία (Leopard, 2007). Από την μία πλευρά, η ροκ μουσική αν και ήταν συνώνυμο με την καθορισμένη σεξουαλικότητα από τον άντρα θεωρήθηκε ως έκφραση ελευθερίας της σεξουαλικότητας και της γυναικείας φύσης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μπορεί να αποτελέσει αυτό των χίπις.

Για τη ντίσκο μουσική σκηνή του 1970, ο Dyer, συγκρίνει την «επιθετική» σεξουαλικότητα της ροκ μουσικής με την σεξουαλικότητα της ντίσκο που όπως την χαρακτηρίζει υπάρχει και εκφράζεται από όλο το σώμα. Με αυτή τη σύγκριση θέλει να τονίσει το γεγονός ότι μέσα από τη μουσική το κάθε άτομο ξεχωριστά μπορεί να εκφράσει την σεξουαλική του επιθυμία και σεξουαλικότητα. Η ντίσκο μουσική έχει χαρακτηριστεί ως «γκέι» κουλτούρα πράγμα που όμως δεν απέτρεψε την ταύτιση της με τη μεταβολή των αντιλήψεων γύρω από το κοινωνικό φύλο (gender) και τη σεξουαλικότητα τόσο για τους άντρες όσο και για τις γυναίκες. Το σύνολο των συμμετεχόντων στη ντίσκο μουσική σκηνή είχε τη δυνατότητα να εκφράσει ελεύθερα διαφορετικές εκδοχές της «αρρενωπότητας» και της «θηλυκότητας» που τον εξέφραζε παίρνοντας μέρος σε ένα παιχνίδι ερωτισμού που κινούνταν σε ήχους με επιρροές τόσο από την RnB όσο και από την λάτιν μουσική. Παρά τον εμπορικό χαρακτήρα της μουσικής αυτής πολλοί μελετητές την έχουν προσδιορίσει ως κουίρ κουλτούρα καθώς οι διατυπώσεις που ακολούθησε δεν εντάσσονταν ούτε στο στρέιτ αλλά ούτε και στο γκέι φάσμα. Τέλος, η ντίσκο μουσική κουλτούρα αποτέλεσε ένα πεδίο ανάμιξης τόσο της στρέιτ αρρενωπής επιθετικότητας με την ομοφυλοφιλική πρακτική όσο και τη θηλυκή σεξουαλική παθητικότητα με την ενεργητικότητα καθώς επέτρεπε στο γυναικείο φύλο να έχουν μια πιο ερωτικά φορτισμένη έκφραση της σεξουαλικότητάς τους (Echols, 2010).

Τη δεκαετία του '80 βλέπουμε να εισχωρεί η σεξουαλικότητα στη μουσική βιομηχανία η οποία δημιουργείται και προβάλλεται μέσα από την μουσική ερμηνεία. Σημαντική συμβολή στην ερμηνεία της μουσικής αποτελεί η έμφαση του Φουκώ στην θεωρία της κατασκευής της σεξουαλικότητας σε συνδυασμό με την επιθυμία που καταστέλλεται ή απελευθερώνεται μέσω της μουσικής (Clayton & Herbert & Middleton, 2012: 320-21). Πολλά

πολύπλοκα θέματα που αφορούν το φύλο και τη σεξουαλικότητα εκφράζονται ποικιλοτρόπως μέσω της μουσικής και του διαλόγου της με αυτούς τους όρους. Υπήρχαν συγκεκριμένα προφίλ των μουσικών «σταρ» ώστε να προσεγγίζουν, να ενισχύουν και να δημιουργούν της συνθήκες που απαιτούσε η εποχή ώστε να υπάρχει μία είδους αλληλεξάρτηση μεταξύ μουσικής και σεξουαλικότητας. Οι επιταγές κάθε κοινωνικής αλλαγής απαιτούν αλλαγές και στις τέχνες. Πλέον οι όροι «κοινωνικό φύλο» και «σεξουαλικότητα» έχουν κεντρικό ρόλο στην ανάλυση κοινωνικών και ψυχολογικών φαινομένων. Οι έρευνες αυτές ήταν πολλές και παραγωγικές, με ακαδημαϊκή χροιά, από επαγγελματίες μουσικούς μελετητές, και μία παραγωγική αλληλεπίδραση μεταξύ της μουσικολογίας και άλλων τομέων (Maus, 2012: 328). Στις μουσικές σπουδές της δημοφιλούς μουσικής υπήρξαν αξιόλογες μελέτες μουσικών που είχαν ως βασικό θέμα συζήτησης το ζήτημα των σχέσεων μεταξύ των δύο φύλων ή/και τη σεξουαλικότητα, τη μουσική τους και την καριέρα τους. Σε κάποιες περιπτώσεις, υπήρχαν μελέτες για μουσικούς ή μουσικά κινήματα που αφορούσαν και αντιπροσώπευαν τον φεμινισμό.

Στο τέλος αυτής της αναδρομής θεωρώ πολύ σημαντική την συνεισφορά της ρέιβ μουσικής κουλτούρας στα ζητήματα φύλου που ήρθε στις αρχές του 1990. Όπως έχω προαναφέρει, η ρέιβ μουσική στη Μεγάλη Βρετανία ήταν ανοιχτή σε όλων των ειδών τους ανθρώπους με αποτέλεσμα οι γυναίκες να τη βρίσκουν ιδιαίτερα ελκυστική. Αν και οι γυναίκες απουσίαζαν από την παραγωγή και την οργάνωση την ρέιβ μουσικής, η άρση των κοινωνικών, των έμφυλων και των σεξουαλικών διαχωρισμών αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι της ρέιβ κουλτούρας. Προκειμένου οι συμμετέχοντες στην «ρέιβ εμπειρία» να κατανοήσουν την προοδευτικότητα της επέτρεπε να ενστερνίζονται το ότι οι γυναίκες θα έχουν το δικαίωμα να νιώθουν ελεύθερες να εκφράζονται στο πλαίσιο αυτής. Ο χορός, η σεξουαλικότητα και ο ερωτισμός δεν είχαν συγκεκριμένη κατεύθυνση αλλά αποτελούσαν μέρος του συνόλου με αποτέλεσμα την πλήρη ανάδυση νέων τρόπων θηλυκότητας και απόλαυσης. Τέλος, η ρέιβ μουσική επέτρεψε στους άντρες να εκφράσουν δημόσια την τρυφερή τους πλευρά δίχως να φοβούνται ότι θα τους κατακρίνουν φέρνοντας τους έτσι σε μια μορφή «θηλυκοποίησης» (Λαλιώτη, 2016).

Λαμβάνοντας υπόψη μας μια πορεία από τον Elvis Presley, ο γενικότερος προβληματισμός σε σχέση με τα φύλα γύρω από την δημοφιλή μουσική θεωρήθηκε από αρκετούς ως μια θεωρία συνωμοσίας. Σύμφωνα με αυτή τη συνωμοσία, οι διάσημοι

ομοφυλόφιλοι των αντίστοιχων ομάδων μουσικής είχαν ως σκοπό να «αφανίσουν» την ετεροφυλοφιλική κουλτούρα λόγω του ότι τη θεωρούσαν σαφώς περιοριστική αλλά και σε αντιδιαστολή με τα κοινωνικά «θέλω». Είναι πολύ σημαντικό ότι στις μέρες υπάρχει σημαντική προσπάθεια να ξεφύγουμε από τέτοιες παράλογες θεωρήσεις, και έχει αρχίσει σταδιακά να υπάρχει μια ανοχή και ευαισθησία προς τις μειονοτικές κοινότητες που είχε ως ξεκίνημα τη «δημοφιλή κουλτούρα» και έχει βρει πλέον το πεδίο της, κατά μεγάλο ποσοστό, στην δημοφιλή μουσική (Hawking, 2016).

Εν κατακλείδι, η μελέτη της σχέσης ανάμεσα στη μουσική και το φύλο δεν αποτελεί απλά ένα θέμα υπό συζήτηση γύρω από τις έννοιες της «αρρενωπότητας» και της «θηλυκότητας», τα διαφορετικά στιλ και τις επιτελέσεις αλλά στη μελέτη μας καλό θα ήταν να συμπεριλάβουμε και τις έννοιες του κοινωνικού και του βιολογικού φύλου, την βιολογία και την κουλτούρα, δίνοντας έτσι βάθος στην πιο αναλυτική κατανόηση των προβλημάτων (Herdon, 1990).

Κεφάλαιο 3^ο - Φύλο και επιτέλεση στη ροκ μουσική

Έπειτα από μια παρουσίαση της έννοιας του φύλου τόσο για την ανθρωπολογία όσο και για τον ρόλο που έπαιξε στη δημοφιλή μουσική, στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας μου κάνω μια μικρή ανασκόπηση γύρω από τον όρο της «επιτέλεσης» και της σύνδεσής της με τη δημοφιλή μουσική. Επίσης, εξετάζω τη σχέση σκηνης και πλατείας που δημιουργείται στη δημοφιλή μουσική καθώς και τον ρόλο που έπαιξαν οι «ροκ σταρ» στην ανάπτυξη της μουσική αυτής σκηνης. Τέλος, θα προσεγγίσω την ροκ μουσική της περιόδου του 1970 και 1980 σε σχέση με τον ρόλο που έπαιξε το φύλο για τους καλλιτέχνες που την αντιπροσωπεύσανε διότι η κυριαρχία της ροκ μουσικής, ο επαναστατικός της χαρακτήρας και η μαζική αποδοχή που είχε έφεραν στο προσκήνιο νέα δεδομένα γύρω από τα ζητήματα ταυτότητας στην επιτέλεση.

3.1. Η σχέση της επιτέλεσης με τη δημοφιλή μουσική

Στις δεκαετίες του '70 και του '80 οι έμφυλες σχέσεις αποτελούσαν αναπόσπαστο κομμάτι των επιτελέσεων των ροκ καλλιτεχνών. Αυτό όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο ήρθε έπειτα από μια «μάχη» των φεμινιστικών κινημάτων με κύριο αίτημα την σεξουαλική απελευθέρωση των γυναικών αλλά φυσικά και την ισότητα, την ελευθερία και τα ίσα δικαιώματα μεταξύ των ανθρώπων. Σκοπός μου στη συνέχεια είναι να παραθέσω κάποιες βάσεις γύρω από το ζήτημα της επιτελεστικότητας των τεχνών καθώς επίσης και της άμεσης σχέσης της με την δημοφιλή μουσική Στην ροκ μουσική της Βρετανίας αυτής της εποχής η ανάγκη για ελεύθερη έκφραση των ανθρώπων καθώς και η αλληλεπίδραση μεταξύ σκηνης και πλατείας αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι των συναυλιών.

Προκειμένου όμως να κατανοήσουμε τον όρο «επιτέλεση» καθώς και τη σχέση του με τη δημοφιλή μουσική πρέπει να ορίσουμε ότι οι παραστατικές τέχνες δηλώνουν τις τέχνες εκείνες που απαιτούν την φυσική παρουσία ανθρώπων με την ανάλογη εκπαίδευση και ικανότητες, η επίδειξη των ικανοτήτων των οποίων είναι η παράσταση (Carlson, 2004: 94 - 118).

Πρώτη φορά ο όρος «επιτέλεση» εμφανίζεται στην επιστήμη της Αμερικανικής λαογραφίας (folklore studies) και είχε ως επίκεντρο τον προφορικό λόγο και την ρητορική επικοινωνία. Λίγο αργότερα, ο Bauman, δίνει έμφαση στη σχέση του πολιτισμού με την επιτέλεση και απομακρύνεται απ την ρητορική μελέτη των μέσων και των τεχνών. Έτσι, διατυπώνει την συνείδηση της διττότητας σε κάθε επιτέλεση. Πιο συγκεκριμένα, η επιτέλεση είναι πάντοτε μια επιτέλεση για κάποιον, είτε αυτό είναι το κοινό είτε είναι ο ίδιος ο εαυτός του ατόμου που επιτελεί, που κύριο χαρακτηριστικό της είναι η διπλή συνείδηση και όχι η εξωτερική παρατήρηση (Bauman, 2012).

Από την πλευρά των ανθρωπιστικών επιστημών η έννοια της επιτέλεσης έχει χρησιμοποιηθεί με δύο διαφορετικούς τρόπους: τις ποιο παραδοσιακές έννοιες του Turner και του Schechner και την δεύτερη χρήση της έννοιας που εισάγεται από τον Goffman.

Σύμφωνα με τον Turner (1980), η ανθρώπινη επικοινωνία μέσω συμβόλων αποτελεί κάτι πολύ δυνατό και σημαντικό. Επίσης, η επικοινωνία μέσω συμβόλων δεν περιορίζεται μόνο στο λεξιλόγιο των προφορικών γλωσσών για αυτό το λόγο άλλωστε συναντάται και στις έντεχνες και ποιητικές δημιουργίες λόγου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι εκφράσεις του προσώπου, η στάση και η γλώσσα του σώματος, η αναπνοή ακόμα και τα αθλήματα αλλά και οι τελετουργίες. Όλα τα παραπάνω τα ένταξε στην ευρύτερη ιδέα του «κοινωνικού δράματος». Το κοινωνικό δράμα, συμβαίνει σε όλα τα επίπεδα κοινωνικής οργάνωσης «παραμονεύοντας» για την δημιουργία ενός δράματος μέσω της διακοπής της αρμονικής λειτουργίας της κοινωνικής ζωής. Έπειτα από τη ρήξη σε έναν κανόνα που ισορροπεί τις σχέσεις μέσα στην κοινωνική ζωή οδηγείται σε μια κρίση που αν δεν έρθει γρήγορα σε διακανονισμό μπορεί να προκαλέσει έναν «εμφύλιο» πόλεμο μέσα στην κοινότητα. Προκειμένου να αποφευχθεί κάτι τέτοιο θα πρέπει σύντομα να έρθει μια αποκατάσταση από τους εκπροσώπους της κοινότητας είτε μέσω νομικής, είτε θρησκευτικής, είτε στρατιωτική τελετουργικής δράσης. Φυσικά όπως είναι αναμενόμενο οι κρίσεις αυτές δεν αντικαθίστανται πάντα. Σε αυτές τις περιπτώσεις, είτε θα πρέπει να υπάρξει συμφιλίωση των

αντίθετων μερών είτε θα υπάρξει οριστική ρήξη που συνήθως συνεπάγεται και τον χωρικό χωρισμό των μερών της κοινωνικής ομάδας. Με βάση τα παραπάνω, ο Turner, δεν ξεχωρίζει το κοινωνικό δράμα από την καθημερινή ζωή αλλά το εντάσσει ως κάτι «στο – ανάμεσα». Συμπερασματικά, συνδέει τη θεωρία του κοινωνικού δράματος με το θέατρο μέσω της ομοιότητας που βρίσκει στην μορφή των έργων του αρχαίου θεάτρου με αυτό.

Ακολουθώντας και αυτός την πιο παραδοσιακή έννοια σε σχέση με τους συμβολισμούς και τους αισθητικούς τρόπους πράξης, ο Schechner (2006), υποστηρίζει ότι στοιχεία στην καθημερινή ζωή του ατόμου μπορούν να θεωρηθούν επιτέλεση ενώ παράλληλα πολλά στοιχεία του καλλιτέχνη κατά τη διάρκεια μιας επιτέλεσης προέρχονται από την καθημερινότητά του. Πιο συγκεκριμένα, οποιαδήποτε ανθρώπινη συμπεριφορά μπορεί να μελετηθεί ως επιτέλεση παρ' ότι υπάρχουν και γεγονότα που λόγω παράδοσης είναι επιτέλεση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το θέατρο και ο χορός.

Σε σχέση με τη δημοφιλή μουσική, πολύ σημαντικό είναι το ζήτημα της «περσόνα» που το συναντάμε κατά κόρων στην ροκ μουσική του '70 και του '80. Η περσόνα είναι ένα δημιούργημα του ίδιου του καλλιτέχνη και αποτελεί έναν συνδυασμό προσωπικών του στοιχείων με αυτοδημιούργητες προσθήκες. Η περσόνα του καλλιτέχνη δημιουργεί ασαφή όρια σε σχέση με την πραγματική απόσταση του καλλιτέχνη προς το κοινό και αυτό συμβαίνει διότι πολλές φορές ο τελεστής διαμορφώνει μια περσόνα για τις ανάγκες μιας συγκεκριμένης επιτέλεσης του αλλά εν τέλει καταλήγει να κρατάει κάποια στοιχεία από αυτήν προκειμένου να επωφεληθεί (συνήθως εμπορικά). Ο Schechner (2006) εισάγει τον όρο “restored behavior” προκειμένου να αποσαφηνίσει το ότι ο καλλιτέχνης που έχει δημιουργήσει μια περσόνα καταλαβαίνει και ελέγχει απόλυτα την απόσταση που υπάρχει μεταξύ των επί σκηνής πράξεών του και αυτών της καθημερινότητάς του. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα καλλιτέχνη που «χρησιμοποίησε» περσόνες ήταν αυτό του David Bowie που στα έτη 1972 και 1973 υποδύοταν έναν εξωγήινο που είχε προσγειωθεί στην γη προκειμένου φέρει ένα θετικό μήνυμα στον κόσμο πριν αυτός διανύσει τα τελευταία πέντε χρόνια ζωής του. Ο Bowie ονόμασε την περσόνα αυτή “Ziggy Stardust”. Ο David Bowie είχε εφεύρει και πολλές άλλες περσόνες κατά τη διάρκεια της καριέρας του όπως: The Thin White Duke, The Dj, Halloween Jack, Pierrot κ.α. (James, 2019).

Μια διαφορετική χρήση της έννοιας για την ανθρωπολογία προέρχεται από τον Goffman (1959). Οι άνθρωποι λειτουργούν, διαμορφώνουν τις πρακτικές τους και επιτελούν

τους ρόλους τους μέσα σε ευρύτερες δομικές και θεσμικές πλευρές της κοινωνίας. Τα πράγματα όμως στην καθημερινότητα είναι συνεχώς μεταβαλλόμενα οπότε η επιτελεστικότητα (performativity) εμπλέκεται και διατυπώνει την παραγωγή των γεγονότων της καθημερινής μας ζωής. Η επαφή του ενός ανθρώπου με τον άλλο αποτελεί την πραγματικότητα της καθημερινής μας ζωής και μεταβάλλεται από τη σχέση της «δράσης – αντίδρασης» μεταξύ μας. Χρησιμοποιώντας θεατρικούς όρους ο Goffman (1959) θεωρεί ότι κάθε άνθρωπος παρουσιάζει τον εαυτό του στους άλλους και προσπαθεί να ελέγξει τις εντυπώσεις που δημιουργεί στον κοινωνικό του περίγυρο. Αντίστοιχα, ο ηθοποιός παρουσιάζει ένα χαρακτήρα στο κοινό (σχέση σκηνης/πλατείας) έχοντας όμως μια άτυπη συμφωνία μεταξύ τους ότι τα δύο είδη πραγματικών γεγονότων που επιτελούνται μέσα και έξω από το θέατρο δεν συνδέονται αιτιακά. Τέλος, εισάγει στο επαναστατικό για την εποχή έργο του τον όρο «δραματική πραγματοποίηση». Κάθε διάδραση μεταξύ σκηνης και πλατείας αντιμετωπίζεται ως μια επιτέλεση που διαμορφώνετε από την μεταξύ τους σχέσης προκειμένου όμως ο επιτελεστής να μεταφέρει στο κοινό τις αντίστοιχες εντυπώσεις που επιθυμεί. Για να καταφέρει να το επιτύχει αυτό πρέπει αρχικά κατά τη διάρκεια της ερμηνείας του να εκπληρώνει τα καθήκοντα του ρόλου του μέσα στην κοινωνία και παράλληλα να επικοινωνεί στους ακροατές του τα χαρακτηριστικά του ρόλου του με συνέπια και ακρίβεια.

Ο Merriam (1964) λίγα χρόνια αργότερα και βασισμένος στην ιδέα του Goffman για την επιτέλεση θεωρεί ότι η μουσική είναι αναπόσπαστο κομμάτι από την καθημερινότητα του ανθρώπου, και ο μόνο τρόπος για να καταλάβει το ακριβές της νόημα είναι μελετώντας την σκέψη, την πράξη και την δημιουργία του ανθρώπου σε σχέση με την επιτέλεση.

Κρατώντας αρχές από τους παραπάνω ο Small (1998) επισημαίνει ότι η επιτέλεση της μουσικής είναι κάθε φορά κάτι μοναδικό και άμεσα εξαρτώμενο από τους τελεστές της. Οι τελεστές της μουσικής είναι αυτοί που δίνουν ταυτότητα στην κάθε μουσική εκτέλεση μέσα από τον τρόπο που επιλέγουν να εκτελέσουν το κάθε έργο. Προκειμένου να επιτευχθεί αυτό γίνεται ένας συνδυασμός παραγόντων που έχουν να κάνουν με τον χώρο, τον χρόνο, τον τρόπο παρουσίασης και τους συμμετέχοντες της επιτέλεσης. Τέλος, αναφέρει ότι η μουσική εκτέλεση αποτελεί μια ανθρώπινη δραστηριότητα και για αυτόν τον λόγο η μοναδικότητα της κάθε επιτέλεσης είναι πάρα πολύ σημαντική.

Στη ροκ μουσική των δεκαετιών του '70 και του '80 εξέχουσα θέση στα μάτια των θεατών έχει αυτός στον οποίο στηρίζεται η παράσταση δηλαδή, στον κεντρικό μουσικό ή

αλλιώς τελεστή. Πολλά στοιχεία της προσωπικότητάς του αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της επιτέλεσης του ενώ παράλληλα βασικό στοιχείο της αποτελούν τα νοήματα που ο ίδιος θέλει να μεταφέρει στο κοινό μέσα από τη ζωντανή του εμφάνιση συμπεριλαμβανομένων των μέσων που χρησιμοποιεί (τεχνολογικά ή μη), της ομιλίας του, της φωνής του, της μουσικής που παίζει, του χορού του και της γενικότερης κινησιολογίας του, των εκφράσεων του κ.α. (Auslander, 2004). Ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα σε σχέση με την παραπάνω θεώρηση του Auslander (2004) αποτελεί αυτό της Fast (2001) σύμφωνα με την οποία ένα τεράστιο κομμάτι της επιτέλεσης ενός δημοφιλούς μουσικού κομματιού βρίσκεται «κωδικοποιημένο» μέσα στους μουσικούς δίσκους (ηχογραφήσεις). Οι ακροατές, κατά την διάρκεια ακρόασης του δίσκου, αυθόρμητα χρησιμοποιούν την ίδια κινησιολογία με αυτή του τελεστή του. Η μιμητική αυτή διαδικασία των προσωπικών στοιχείων που έχει εντάξει ο καλλιτέχνης στην εκτέλεση του είναι εμφανείς τόσο στον χορό όσο και στην μιμητική διαδικασία εκτέλεσης κάποιου οργάνου (air playing). Τελικά, ο καλλιτέχνης έχει καταφέρει μέσα από τις συναυλίες και τα βίντεο κλιπ του να μεταφέρει στο κοινό του τα στοιχεία του χαρακτήρα του που τον κάνουν και «αγαπητό».

Η σχέση ανάμεσα στην σκηνή και στην πλατεία είναι ένα αναπόσπαστο και πολύ σημαντικό κομμάτι της επιτέλεσης με κύριο γνώμονα την «μεταφορά» στοιχείων του καλλιτέχνη στους θεατές. Το κοινό επηρεάζεται σε πολύ μεγάλο βαθμό διότι οικειοποιείται πολλά στοιχεία που έχουν να κάνουν με τα τραγούδια, τον ίδιο τον καλλιτέχνη αλλά και με τον χωροχρόνο στον οποίο πραγματοποιείται η όλη διαδικασία της επιτέλεσης. Ιδιαίτερα στην εποχή της άνθισης της ροκ σκηνής στην Μεγάλη Βρετανία το επαναστατικό πνεύμα των καλλιτεχνών ήταν πολύ έντονο. Οι τραγουδιστές/τελεστές είχαν τεράστια επιρροή στους νέους της εποχής με αποτέλεσμα να χρησιμοποιούν την μουσική, τους στίχους, την συνολική συμπεριφορά τους και ενδυμασία τους προκειμένου να ευαισθητοποιήσουν το κοινό τους (και κατ' επέκταση το κοινωνικό σύνολο) σε σχέση με τα ιδανικά τους. Για την επιτυχία αυτής της διαδικασίας ρόλο παίζουν: η προσωπική έκφραση του τελεστή, η προσωπική του περσόνα, η προσωπικότητα της μουσικής του καθώς και θέση του ως «σταρ» στην κοινωνία. Άρα η επιτέλεση της δημοφιλούς μουσικής αποτελεί κάτι το σημαντικό διότι από περίπου το 1960 μέχρι σήμερα επηρεάζει άμεσα την κοινωνική ταυτότητα που συνθέτουν τα άτομα (Frith, 1996).

Σύμφωνα με τα παραπάνω, ένας από τους πιο βασικούς (αν όχι ο πιο βασικός) παράγοντας για την δημοφιλή μουσική είναι ο κεντρικός ερμηνευτής ή αλλιώς «ροκ σταρ». Χρησιμοποιώντας ως μέσω τη μουσική οι «σταρ» συνδέουν την ζωή τους με την ζωή των «φαν» τους. Πολλές φορές μάλιστα οι «φαν» προσπαθούν να ερμηνεύσουν τους στίχους και τη μουσική του αγαπημένου τους «σταρ» προκειμένου να συνδέσουν τα δικά τους βιώματα με αυτά του καλλιτέχνη (Loy & Rickwood & Bennett, 2018). Πότε όμως άρχισε η ιδέα του «σταρ» να είναι τόσο άμεσα συνδεδεμένη με τη δημοφιλή μουσική; Γιατί έχει τόσο μεγάλο ρόλο στην παραγωγή της αλλά και στην κατανάλωσή της από το κοινό?

Ο Roy Shuker (2012) απαντάει πολύ εύστοχα σε σχέση με την ανάγκη της δημιουργίας των «σταρ» για τη δημοφιλή μουσική:

«Οι σταρ για τη δημοφιλή μουσική, όπως και για τη δημοφιλή κουλτούρα, παίζουν τόσο τον ρόλο του να επικαλούνται την φαντασία του κοινού όσο και το να δείχνουν το ταλέντο τους και την δημιουργικότητα τους. Οι σταρ λειτουργούν σαν μυθικά κατασκευάσματα όντας ένας ρόλος κλειδί προκειμένου οι καταναλωτές να μπορούν να δημιουργήσουν διαφορετικά νοήματα στην καθημερινή τους ζωή. Παράλληλα οι σταρ λειτουργούν ως οικονομικοί οργανισμοί που προσελκύουν μεγάλο κοινό προκειμένου να προωθήσουν το προϊόν μιας μουσικής βιομηχανίας» (318 – 319).

Το παραπάνω απόσπασμα αποτελεί την ουσία για την οποία οι μουσικές βιομηχανίες χρησιμοποίησαν τους μουσικούς για να αναπτυχθούν οικονομικά. Από τη στιγμή που η μουσική βιομηχανία γνώρισε τεράστια ανάπτυξη με την εξάπλωση της ροκ εν Ρολ μουσικής την δεκαετία του '50 άρχισε να κατασκευάζει «σταρ». Τέτοια παραδείγματα ήταν φυσικά ο Elvis Presley, ο Chuck Perry κτλ. Ο David Shuman (2007) αναφέρει ότι δεν θα μπορούσε να υπάρχει ροκ εν Ρολ μουσική σκηνή δίχως τους ροκ σταρ. Επίσης, τονίζει ότι το αποκορύφωμα των ροκ «σταρ» ήρθε την εποχή του 1960 και 1970 με τους Beatles και τους Rolling Stones.

Ξεκινώντας από τις ταινίες του Χόλυγουντ του '40 και του '50 η έννοια του «σταρ» πέρασε σύντομα στη δημοφιλή μουσική και έπειτα αποτέλεσε αναπόσπαστο κομμάτι της. Όπως είναι αναμενόμενο, το φαινόμενο των «σταρ» αποτελεί μια κοινωνική αντανάκλαση

του ίδιου του καλλιτέχνη καθώς το κοινό καταναλώνει και αναδημιουργεί πραγματικότητες γύρω από τον ίδιο τον μουσικό (Orgeron, 2008).

Τέλος, η πολυπλοκότητα της δημιουργίας των «σταιρ» αποτελούταν από ένα σύνολο θεμάτων που έχουν να κάνουν με το φύλο, τη σεξουαλικότητα, την εθνικότητα, την καταγωγή αλλά και τις πολιτικές πεποιθήσεις του «σταιρ» και όπως ήταν αναμενόμενο από την εποχή εκείνη οι γυναίκες δεν είχαν ακόμη καταφέρει μέσω των φεμινιστικών κινημάτων να αποτελέσουν και οι ίδιες προϊόν αυτής της διαδικασίας παρά μείνανε στο παρασκήνιο για πολλές δεκαετίες (Orgeron, 2008).

3.2 Η ροκ μουσική και το φύλο τη δεκαετία του 1970

Στην οικογένεια της «δημοφιλούς μουσικής» υπάρχει η δυνατότητα ένταξης πολλών διαφορετικών μουσικών ειδών αλλά σίγουρα το πιο ευρύ είναι η ροκ μουσική και τα παράγωγά της. Το ροκ έρχεται στην Ευρώπη, άρα και στην Αγγλία, την δεκαετία του 1960 που το φαινόμενο του Ροκ εν Ρολ και των Beatles είχε κατακτήσει τον κόσμο με εκατομμύρια κόσμο να παρακολουθεί τις εξελίξεις στην ροκ σκηνή είτε μέσω ζωντανών συναυλιών είτε μέσω των ηχογραφήσεων.

Με τον όρο, ομπρέλα, «ροκ» τόσο στον επιστημονικό λόγο όσο και στην καθημερινότητα περιγράφουμε ένα είδος μουσικής που περιέχει πολλά διαφορετικά χαρακτηριστικά, στιλ και ηχοχρώματα. Η «ροκ» δεν αποτελεί μόνο ένα είδος μουσική αλλά ένα σύνολο αντιλήψεων και πολιτικών πρακτικών τα οποία εξελίσσονται και αλλάζουν συνεχώς. Η ροκ άρα αποτελεί μια κουλτούρα (Keightley, 1995). Την δεκαετία του '60 ταυτίστηκε με το επαναστατικό πνεύμα των νέων καθώς και με μια σειρά κινημάτων που εξέφραζαν την ανάγκη των ανθρώπων για κοινωνική αλλαγή. Κινήματα σε σχέση με την πολιτική κριτική, την ελευθερία της έκφρασης, την ισότητα των δύο φύλων, την κατοχύρωση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και την σεξουαλική απελευθέρωση ήρθαν σε διαμάχη με κάθε τι παλιό και συντηρητικό. Το ροκ ήταν η διαφορετική μουσική που είχε εμφανή θέση σε αυτά τα κινήματα και αποτελούσε κατά κύριο λόγο δημιούργημα των νέων (Λαλιώτη, 2016).

Από την γέννηση του το ροκ αρχίζει και «ταράζει τα νερά» σε σχέση με της έμφυλες σχέσεις. Το αποκορύφωμα αυτής της προσπάθειας έρχεται την δεκαετία του '70 με το γκλάμ

ροκ (glam rock). Φυσικά δεν είναι τυχαία αυτή η νέα κατάσταση διότι αφενός πολλοί από τους καλλιτέχνες, «ροκ σταρ», της προηγούμενης δεκαετίας πεθαίνουν (Jimmy Hendrix, Janis Joplin κτλ.) αφήνοντας έτσι ανοιχτό χώρο για καινοτομίες και αφετέρου, το φεμινιστικό και το γκέι κίνημα παίρνουν θέση σε παλαιότερες τοποθετήσεις και πυροδοτούν τις συζητήσεις περί φύλου (Maus, 2003). Οι ζωντανές εμφανίσεις των καλλιτεχνών είναι αυτές που θα δώσουν ιδιαίτερη σημασία στην εξέλιξη των ταυτοτήτων των καλλιτεχνών αλλά και στην σχέση μεταξύ σκηνης και πλατείας. Νέα στοιχεία σε σχέση με την εμφάνιση των καλλιτεχνών γίνονται αντιληπτά ενώ ζητήματα σε σχέση με το φύλο είναι ζωτικής σημασίας για αυτό το είδος καθώς η οικειοποίηση έντονων θεατρικών στοιχείων, η επικέντρωση στην επιτήδευσή της εξωτερικής εμφάνισης, των κινήσεων και των εκφράσεων αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι των επιτελέσεων αυτού του είδους (Auslander, 2006).

Οι κυριότεροι εκπρόσωποι του γκλάμ ροκ είναι άντρες τόσο στο κομμάτι της παραγωγής όσο και στο κομμάτι της επιτέλεσης των κομματιών ενώ οι γυναίκες είχαν κυρίως τον ρόλο των «γκρούπις». Σύμφωνα με την Rhodes (2005), οι «γκρούπις» ήταν ένα είδος γυναικών φαν που χαρακτηρίζονταν ως «εύκολες», και με χαμηλή κατανόηση ως προς τη μουσική για αυτό άλλωστε και ο απώτερος σκοπός τους δεν ήταν η ακρόαση αλλά το σεξ με τους «ροκ σταρ». Η αυξημένη αυτή λαγνεία και σεξουαλική διέγερση που είχαν οι «γκρούπις» ήταν αυτή που παράλληλα τις χαρακτήριζε και ως σκληρές ή ακόμα και επιθετικές απέναντι στους μουσικούς. Δυστυχώς, οι γυναίκες άργησαν πολύ προκειμένου να θεωρηθούν ίσες με τους άντρες φαν ενώ πολλές φορές δεν καταφέρνανε να ενταχθούν στο πλαίσιο τους ακόμα και αν υιοθετούσαν αντρικά πρότυπα ντυσίματος.

Όπως προανέφερα η σεξουαλικότητα στην ροκ είναι κατά κύριο λόγο αντρική υπόθεση που όμως αντικατοπτρίζει τις σχέσεις φύλου μέσα στο σύνολο της κοινωνίας. Οι άντρες είναι αυτοί που κατέχουν δύναμη οπότε και την ασκούνε στα κοινωνικά πλαίσια. Αντίστοιχα συμβαίνει και στις επιτελέσεις της ροκ μουσικής στη Μεγάλη Βρετανία που η σεξουαλικότητα δεν είναι φυσική αλλά κατασκευάζεται μέσα από στίχους, μουσικό υλικό, και την επιβολή της «αρρενωπότητας» των μουσικών της (Pattie, 2007).

Οι Frith και McRobbie (1990) διακρίνουν δύο είδη ροκ μουσικής, τα οποία δημιουργούνται και εκτελούνται από άντρες μουσικούς τη δεκαετία του 1970. Το πρώτο είναι το (α) «Cock rock» το οποίο είναι ένα είδος της ροκ όπου η μουσική, η μελωδία και ο ρυθμός έχουν ως βασικά χαρακτηριστικά της έντονες δυναμικές, είναι επίμονα, χτισμένα

γύρω από τις τεχνικές της διέγερσης και κορύφωσης, με κύριο συστατικό τις φωνές και τα ουρλιαχτά και συχνά άγρια έκφραση της αντρικής σεξουαλικότητας. Δηλαδή, οι μουσικές ικανότητες των τελεστών αυτού του είδους έγιναν συνώνυμες με τις σεξουαλικές τους ικανότητες. Οι γυναίκες γι αυτούς είτε είναι σεξουαλικά άγριες με αποτέλεσμα να είναι καταδικασμένες και δυστυχισμένες είτε σεξουαλικά καταπιεσμένες οπότε χρήζουν της αντρικής προστασίας. Το άλλο είδος είναι το (β) «Teenybop», είδος ελαφριάς ροκ μουσικής που περισσότερο βασίζεται στην απεικόνιση της ρομαντικής πλευράς της αρσενικής σεξουαλικότητας ώστε να προσελκύσει και την άλλη πλευρά της γυναίκας, που δεν γοητεύεται από τις πιο επιθετικές καταστάσεις. Επομένως εδώ και πάλι έχουμε ανδροκεντρική έκφραση του άντρα με την εικόνα ενός νέου άντρα, «της διπλανής πόρτας», ρομαντικού, μαλακού, «εύθραυστου», πιστού κ.α. Στόχος ήταν να δημιουργήσουν στην κοπέλα το αίσθημα της μοναδικότητας, δηλαδή ότι το όλο εγχείρημα απευθύνεται μόνο σε αυτήν.

Ένα παράδειγμα αυτής της επιθετικής αρρενωπότητας παρουσιάζει η Susan Fast στο βιβλίο της «In the Houses of the Holy: Led Zeppelin and the Power of Rock Music». Ο Robert Plant κατά την διάρκεια των επιτελέσεών του, εκφράζει μια έντονη αρρενωπότητα μέσα από τις κινήσεις και τις εκφράσεις του προσώπου του ενώ παράλληλα επιβεβαιώνει την ετεροσεξουαλικότητα του στους λευκούς άντρες φαν του.

Το πιο σημαντικό έργο για την γκλάμ ροκ μουσική σκηνή αποτελεί το βιβλίο του Phillip Auslander με τίτλο: «Performing glam rock: Gender and theatricality in popular music». Σύμφωνα με τον Auslander την περίοδο του γκλάμ ροκ δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στις συμπαραδηλώσεις έμφυλων και σεξουαλικών ταυτοτήτων μέσω της κατασκευής πολλαπλών περσόνων από τους μουσικούς. Οι καλλιτέχνες πειραματίζονται τόσο με την εξωτερική τους εμφάνιση όσο και με την συμπεριφορά τους επιτυγχάνοντας έτσι μια θολή απεικόνιση της πραγματικής προσωπικότητας του καλλιτέχνη με αποτέλεσμα να μπορεί ο ίδιος να εισάγει περισσότερα στοιχεία θεατρικότητας στην επιτέλεση του. Η κατασκευή του φύλου αποτελεί ζωτικής σημασίας στοιχείο για την γκλάμ ροκ επιτέλεση καθώς δημιουργεί ασάφεια μεταξύ της «αρρενωπότητας» και της «θηλυκότητας» αλλοιώνοντας έτσι τα όρια μεταξύ των φύλων.

Το γκλάμ ροκ εκπροσωπείται από λίγους Βρετανούς μουσικούς με κυριότερο τον David Bowie. Χρησιμοποιώντας την περσόνα του Ziggy Stardust, ο Bowie κατασκεύαζε διαφορετικές «αρρενωπότητες» και «θηλυκότητες» σε μια κούιρ περσόνα αντιμετωπίζοντας

τις έμφυλες και σεξουαλικές ταυτότητες ως επιτέλεση. Απλά και μόνο με την προβολή της περσόνας του Ziggy Stardust στο εξώφυλλο του δίσκου του: «The rise and fall of Ziggy Stardust and the spiders from mars» παρουσίαζε στους φαν του μια ετεροφυλόφιλη αντρική επιθυμία σε ένα μη ετεροφυλόφιλο πλαίσιο (Auslander, 2004). Ο Bowie μετατρέπεται την δεκαετία του '70 σε πρότυπο της επανάσταση σε σχέση με το φύλο τόσο για τη νεολαία της Βρετανίας όσο και για όλο τον δυτικό κόσμο (Loader, 1983). Αποτέλεσε την επιτομή της ρευστότητας του φύλου αφού και ο ίδιος προσδιοριζόταν τόσο στη σκηνή όσο και στην ζωή του ως στρέιτ, γκέι και μπαϊσέξουαλ με αποτέλεσμα να κατασκευάζει και να επιτελεί σεξουαλικές ταυτότητες ανάλογα το κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο βρισκόταν σε κάθε στιγμή της καριέρας του.

Επομένως, μουσικοί της εποχής όπως ο David Bowie, η Annie Lennox και ο Marc Nolan χρησιμοποίησαν ανδρόγυνα στοιχεία και θεατρικότητα στις ερμηνείες τους με αποτέλεσμα να ανοίξουν μια έντονη συζήτηση γύρω από τις επιτελέσεις του φύλου (Cohen, 1997). Σύμφωνα με την Gregory (2002), η ανδρόγυνη μορφή των καλλιτεχνών ήταν ένα θέμα που προκαλούσε αντιδράσεις καθώς, η εδραίωση της στο κοινό της δημοφιλούς μουσικής ήταν πολύ δύσκολη. Ο Auslander θεωρούσε ότι (2006), η θεατρικότητα αυτή είναι ένας νέος δρόμος επικοινωνίας του καλλιτέχνη με το κοινό του καθώς σχετίζεται με τις ακραίες ενδυματολογικές επιλογές των τελεστών που είναι άμεσα συνδεδεμένες με παιχνίδια και κατασκευές γύρω από το φύλο. Τέλος, η Butler (1993) αναφέρει ότι, μέσω της «αφύσικης» θεατρικότητας τους οι επιτελεστές της γκλάμ ροκ αμφισβητούν τις νόρμες σε σχέση με το φύλο και τη σεξουαλικότητα καθώς η ομοιότητα τους με τους τελεστές της ντράγκ σκηνής είναι πάρα πολλές.

Συνοψίζοντας. Η κοσμογονική αλλαγή που έφερε το γκλάμ ροκ άνοιξε δρόμο για εξερευνησεις της ταυτότητας και του φύλου γεγονός που επηρέασε τόσο του καλλιτέχνες όσο και τον δυτικό κόσμο γενικότερα. Νέοι ορισμοί σε σχέση με την «αρρενωπότητα» και την «θηλυκότητα» αγκαλιάζουν το ανδρόγυνο και ενισχύουν τις έρευνες γύρω από την σχέση της ροκ μουσικής κουλτούρας με το φύλο. Από το 1970 και μετά, η ανδροκρατούμενη ροκ μουσική αρχίζει με αργά βήματα να προσεγγίζει τον επιτελεστικό χαρακτήρα του φύλου τόσο των μουσικών που την αντιπροσωπεύουν όσο και του κοινού της.

3.3 Η ροκ μουσική και το φύλο τη δεκαετία του 1980

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 η έρευνα αρχίζει και προσανατολίζεται προς το φύλο και τη σεξουαλικότητα σε σχέση με τη δημοφιλή μουσική πράγμα που στις προηγούμενες δεκαετίες δεν είχε επιτευχθεί. Οι έρευνες αυτές ήταν πολλές και παραγωγικές, με ακαδημαϊκή χροιά, από επαγγελματίες μουσικούς μελετητές, και μία παραγωγική αλληλεπίδραση μεταξύ μουσικολογίας και άλλων τομέων όπως για παράδειγμα οι πολιτισμικές σπουδές (Maus, 2012: 328). Στις μουσικές σπουδές της δημοφιλούς μουσικής υπήρξαν αξιόλογες μελέτες μουσικών που είχαν ως βασικό θέμα συζήτησης το ζήτημα των σχέσεων μεταξύ των φύλων, ή/και τη σεξουαλικότητα, τη μουσική τους και την καριέρα τους. Σε κάποιες περιπτώσεις, υπήρχαν μελέτες για μουσικούς ή μουσικά κινήματα που αφορούσαν και αντιπροσώπευαν τον φεμινισμό καθώς επίσης συστηματοποιήθηκε η έρευνα γύρω από τη θέση των γυναικών τόσο στη ροκ μουσική σκηνή όσο και στη δημοφιλή μουσική γενικότερα.

Παρακάτω, θέλω να αναπτύξω κάποιες από αυτές τις έρευνες σε σχέση με το φύλο στο πλαίσιο ροκ ερμηνειών κατά της δεκαετία του 1980. Η ροκ μουσική αυτής της εποχής συνεχίζει να είναι άμεσα συνδεδεμένη με το φύλο και την επιτέλεση τους, σε σχέση πάντα με τις κοινωνικές συμπεριφορές των αντρών και των γυναικών, καθώς και με τους τρόπους κοινωνικής συμπεριφοράς που «πρέπει» να έχουν. Επίσης μελετάται η σχέση των δύο φύλων με τη σεξουαλικότητα καθώς από τη φύση μας είμαστε άμεσα συνδεδεμένοι με ταυτότητες και συναισθήματα που έχουν να κάνουν με τις σωματικές επιθυμίες μας για ευχαρίστηση (Cohen, 1991). Το φύλο επομένως μπορεί να μελετηθεί σε άλλες τις πτυχές της ροκ κουλτούρας της Μεγάλης Βρετανίας.

Στο πλαίσιο της ροκ κουλτούρας του '80 η υιοθέτηση προτύπων «αρρενωπότητας» συνεχίζει να υπάρχει. Οι εναλλακτικοί χάρντ ροκ μουσικοί της δεκαετίας αυτής αρνούνται πολλές φορές την πρόοδο σε σχέση με το φύλο της γκλάμ ροκ σκηνής και υποστηρίζουν ότι οι ίδιοι άνθρωποι που πλέον φοράνε κολάν και μακιγιάζ ήταν αυτοί που στο παρελθόν χρησιμοποίησαν την «αρρενωπότητα» εναντίων των γυναικών. Θεωρούν επίσης ότι με αυτή τους την στροφή όχι μόνο δεν ήταν πιστοί στα ιδανικά της ροκ κουλτούρας αλλά παράλληλα «κατέστρεψαν» την «σωστή» προβολή του εκάστοτε φύλου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το ότι για τους χάρντ ρόκερς της εποχής η στολή που είχε επιλέξει ο Neil Young την προηγούμενη δεκαετία και που αντιπροσώπευε την «αυθεντική αρρενωπότητα» (η στολή του

εργάτη) ήταν πλέον ενδυματολογικός κώδικας για όσους ήταν θερμοί υποστηρικτές της «αρρενωπότητας» και του «ανδρισμού» (Schippers, 2007). Φυσικά ο μισογυνισμός που εμπεριέχεται σε αυτές τις απόψεις δεν ήταν καθολικά αποδεκτός από όλους τους εκπροσώπους της εποχής καθώς θα δούμε όπως και παρακάτω, υπάρχουν παραδείγματα τελεστών που υποστηρίζουν έμπρακτα ακριβώς το αντίθετο.

Μία πολύ ωραία κριτική σε αυτή την προσπάθεια των χάρντ ρόκερς να διατηρήσουν την αντρική τους ταυτότητα είναι αυτή του Palmer (1997):

«Είναι σαν το σώμα να προσπαθεί να δυναμώσει τον εαυτό του απέναντι στις ‘μελανιές’ που του έχει δημιουργήσει η κοινωνία. Αυτή η προβολή του μυώδους αντρικού σώματος, η ‘φυσική’ προβολή της αρρενωπότητας, είναι αυτή που ενισχύει την πατριαρχία ενώ παράλληλα ο τραγουδιστής μιλάει για τους περιορισμούς που έχει δημιουργήσει αυτή».

Μια ακόμη προσέγγιση του θέματος της «αρρενωπότητας» της ροκ σκηνής του '80 είναι αυτή της Cohen (1997) για τη ροκ σκηνή στο Λίβερπουλ. Υποστηρίζει, ότι ενώ η επιτέλεση στο πλαίσιο αυτής της μουσικής σκηνής επιτρέπει την έκφραση πιο «θηλυκών συναισθημάτων» από τους μουσικούς οι ίδιοι δεν θέλουν να δείχνουν αυτή τους την πλευρά οπότε ακολουθούν τους συμβατικούς κανόνες σε σχέση με την αρρενωπότητα και τις έμφυλες σχέσεις. Επίσης, παρ' ότι πολλές γυναίκες έχουν ενεργή συμμετοχή στην παραγωγή και τη δημιουργία της μουσικής στο Λίβερπουλ οι άντρες βλέπουν την τοπική σκηνή ως ένα καταφύγιο μακριά τους με αποτέλεσμα να ενισχύεται ο μισογυνισμός. Όπως συμπεραίνει από την έρευνά της η Cohen, το ροκ παρουσιάζεται ως αρρενωπό μέσω καθημερινών πρακτικών στις κοινωνίες πράγμα που τις διαμορφώνει αισθησιακά και συναισθηματικά. Κατ' επέκταση, συνδέει την έννοια της «σκηνής» με την θεωρία της επιτέλεσης των φίλων της Butler θεωρώντας ότι οι άντρες επιλέγουν να υιοθετούν αρρενωπότητα στις επιτελέσεις προκειμένου να μπορούν να έχουν κύρος και έλεγχο απέναντι στο αντίθετο φύλο.

Η εφεύρεση των ασύρματων μικροφώνων την δεκαετία του 1980 είναι αυτή που επέτρεψε στον Mick Jagger να βάζει το μικρόφωνο μέσα στο παντελόνι του κάνοντας έτσι μια άμεση εφαρμογή των φροϋδικών φαλλικών συμβολισμών. Σύμφωνα με τη Fast (2001) ο ροκ σταρ βρίσκεται στο επίκεντρο της σκηνής με αποτέλεσμα το σώμα του να γίνεται αντικείμενο για τους φαν του. Ο μουσικός βρίσκεται εκεί, σε περίοπτη θέση, με αποτέλεσμα

το κοινό (άντρες και γυναίκες) να διαμορφώνουν, εν τέλει, τις δικές τους ερμηνείες με βάση τη σεξουαλικότητα βασισμένοι σε αυτό που βλέπουν.

Την ίδια εποχή έχουμε την παράλληλη ανάπτυξη ενός ακόμη παρακλαδιού της ροκ μουσικής σκηνης, της χέβι μέταλ. Σε αυτό το είδος μουσικής βρίσκουμε επιρροές από την κλασική ροκ, την γκλάμ ροκ αλλά και την χάρτν ροκ. Σε σχέση με το φύλο, ο Walser (2011) εντοπίζει διάφορους τρόπους που η χέβι μέταλ μουσική προσπαθεί να επιβληθεί πάνω στις γυναίκες είτε μέσω του μισογυνισμού στους στίχους των τραγουδιών, είτε μέσα από τα βίντεο κλιπ και τις συναυλίες που προβάλλουν εικόνες και σύμβολα βίας και αδυναμίας υποταγής στους περιορισμούς, Όλα τα παραπάνω ταυτίζουν τους τελεστές με την αρρενωπότητα καθώς και με την ένδειξη δύναμης ενώ παράλληλα τοποθετούν τις γυναίκες σε υποτακτική θέση και τις παρουσιάζουν ως σεξουαλικά αντικείμενα. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, η μέταλ μουσική σκηνή δεν αντανακλά απλά την ανδροκρατούμενη κουλτούρα του ροκ αλλά επιβάλλει την αρρενωπότητα των μελών της. Τα δερμάτινα μπουφάν, η ηλεκτρική κιθάρα και η άγρια φωνή του τραγουδιστή είναι όλα αναγνωρίσιμα στερεότυπα της ανδρικής δύναμης που τα ακολουθούσαν ο περισσότεροι οπαδοί της μέταλ κοινότητας της εποχής.

Σε αντίθεση με την τάση της χέβι μέταλ κουλτούρας για εξουσία, αντρική κυριαρχία και υποταγή της γυναίκας, την δεκαετία του 1980 συναντάμε παράλληλα και την κατασκευή έμφυλων ταυτοτήτων που συνεχίζουν την τοποθέτηση των γκλάμ ροκ μουσικών. Ένα τέτοιο παράδειγμα αποτελεί ο Freddie Mercury. Ο κεντρικός τραγουδιστής της θρυλικής μπάντας των Queen αποτελεί ένα πολύ ιδιαίτερο παράδειγμα διότι παρ' ότι ήταν ομοφυλόφιλος (πράγμα που κρατούσε κρυφό μέχρι το τέλος της ζωής του) στις επιτελέσεις ενσάρκωνε έναν ολοφάνερο μάτσο χαρακτήρα (μουστάκι και κοντό κούρεμα) με στοιχεία που κοινωνικά χαρακτηρίζονται ως «γκέι» (φανταχτερά ρούχα, βαμμένα νύχια). Οι παρουσία του Mercury στην σκηνή ήταν σεξουαλικά φορτισμένη χωρίς όμως να κάνει (ο ίδιος τουλάχιστον) ξεκάθαρη την σεξουαλική του προτίμηση. Σε αντίθεση με την προσέγγιση του David Bowie σε σχέση με την ομοφυλοφιλία του, οι καλλιτέχνες της εποχής του '80 που συνέχιζαν το στιλ της γκλάμ ροκ μουσικής επέλεξαν να προσεγγίζουν την σεξουαλικότητα τους με έναν πιο περίπλοκο και ασαφή τρόπο. Στο παράδειγμα του Freddie Mercury, η στιλιζαρισμένη επιτέλεση του αρσενικού φύλου αποτελεί την έκφραση της έμφυλης ταυτότητας του μέσα σε ένα μουσικό σχήμα που απαρτίζεται από άντρες που όλοι μαζί επιβεβαιώνουν την «ρομαντικότητα της αντρικής παρέας» (Pattie, 2007).

Ένα αντίστοιχο παράδειγμα επιτέλεσης συναντάμε ανάμεσα στον Morrissey και στην μπάντα του, στους Smiths. Όπως χαρακτηριστικά λέει ο David Bret (2004):

«Στον Morrissey σίγουρα άρεσε να εκμεταλλεύεται το σώμα του, συχνά άφηνε ανοιχτό το πουκάμισο του προκειμένου να αναδείξει το γυμνασμένο του στήθος πράγμα που δεν συνέβαινε προκειμένου να περάσει κάποιο συγκεκριμένο μήνυμα, ή άλλες φορές θα πέταγε το ρούχο του στους ώμους του προκειμένου να σκανδαλίσει, όλα αυτά μένοντας στα πλαίσια του Καθολικού καθοσπρεπισμού».

Η επιτελέσεις και των δύο χαρακτηρίζονταν από απόλυτο έλεγχο τόσο σε σχέση με την παρουσίαση της σεξουαλικότητας τους όσο και με την επιτέλεση του ρόλο τους μέσα στα μουσικά σχήματα. Το μόνο σίγουρο είναι όμως ότι αν οι επιτελέσεις αυτές δεν θα είχαν το ίδιο αντίκτυπο σε σχέση με τη διαμόρφωση του φύλου αν δεν ήταν «απέναντι» από επιτελέσεις άλλων μουσικών της ίδια περιόδου που χαρακτηρίζονταν από «αρρενωπότητα» (Pattie, 2007).

Συμπερασματικά, η επιτέλεση της ροκ μουσικής το 1980 στη Μεγάλη Βρετανία είναι ακόμα ταυτισμένη με μια συγκεκριμένη σεξουαλική ταυτότητα. Η ταυτότητα συνεχίζει να είναι αυτή του αρσενικού βιολογικού φύλου χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι οι επιτελεστές νιώθουν καλά μέσα σε αυτή. Άρα, τώρα είναι που αρχίζει και φαίνεται έντονα ότι υπάρχει κρίση της «αρρενωπότητας» στην ροκ μουσική σκηνή. Μέσα από αυτή την εξέλιξη επιτρέπεται όλο και περισσότερο η μίξη της αντρικής ταυτότητας και συμπεριφοράς με πιο θηλυκά στοιχεία ενώ παράλληλα αναγνωρίζεται και η ανταγωνιστική ροκ σκηνή των γυναικών που τόσα χρόνια έμενε στο προσκήνιο (Pattie, 2007). Είναι σημαντικό σε αυτό το σημείο να τονίσω ότι την δεκαετία του 1970 γίνανε σοβαρές προσπάθειες με το γκλάμ ροκ προκειμένου να αλλάξουν τα διάφορα πρότυπα «αρρενωπότητας» και «θηλυκότητας» απλά μέσα από τις μεταγενέστερες έρευνες αποκαλύπτεται ότι αυτές οι προσπάθειες δεν είχαν ακόμα καταφέρει να εδραιωθούν σε όλο το φάσμα της ροκ μουσικής σκηνής.

Συμπεράσματα

Καταληκτικά, έπειτα από εκτενή θεωρητική προσέγγιση του θέματός μου κατάφερα να απαντήσω ικανοποιητικά στα ερωτήματα που είχα θέσει σε σχέση με: την κουλτούρα, τη δημοφιλή μουσική, το φύλο καθώς και τις επιτελέσεις του φύλου στην ροκ μουσική των δεκαετιών του 1970 και 1980.

Αρχίζοντας από το ερώτημα σε σχέση με τη σύνδεση της κουλτούρας με τη δημοφιλή μουσική θεώρησα απαραίτητο να παραθέσω τις πολλές διαφορετικές προσπάθειες ερμηνείας των όρων από την ανθρωπολογία καθώς και την σύνδεση τους, που αποτέλεσε ερευνητικό πεδίο τόσο για την ανθρωπολογία όσο και για την εθνομουσικολογία αλλά και την μουσικολογία. Τα τελευταία χρόνια λόγω της παγκοσμιοποίησης αλλά και της μετανάστευσης οι έννοιες μαζική κουλτούρα και μαζική κοινωνία έχουν πρωταρχικό ρόλο για τον ορισμό της δημοφιλούς μουσικής. Η ταύτιση της καθημερινής ζωής με την δημοφιλή μουσική αποτελεί ένα από τα βασικά πορίσματα της εργασίας μου.

Συνεχίζοντας, τοποθέτησα ως βασικό γνώμονα της εργασίας μου την απάντηση του ερωτήματος σε σχέση με το φύλο στην ανθρωπολογία αλλά και την θεωρία της επιτέλεσης που έθεσε τα θεμέλια σε σχέση με τη διερεύνηση των προτύπων «αρρενωπότητας» και «θηλυκότητας» στη μουσική. Η επιστήμη της ανθρωπολογίας παρακολουθώντας τις κοινωνικές και πολιτικές εξελίξεις συνέβαλε στην ανάδειξη του ζητήματος του κοινωνικού φύλου διαχωρίζοντας την κοινωνική θέση ενός ατόμου από τα βιολογικά χαρακτηριστικά του τα οποία περιγράφονται με τον όρο «βιολογικό φύλο». Επίσης, η ριζοσπαστική προσέγγιση της Butler για την επιτέλεση του φύλου αλλά και την ελεύθερη αντίληψη της ταυτότητας έφερε τις σπουδές φύλου στο επίκεντρο των επιστημονικών στοχασμών των τελευταίων χρόνων.

Λαμβάνοντας υπόψη μου όλα τα παραπάνω θεωρητικά εργαλεία συμπεράνα ότι η σχέση των επιτελέσεων της ροκ μουσικής των δεκαετιών '70 και '80 με το φύλο ήταν

αποτέλεσμα των διάφορων κινημάτων της εποχής που σαν στόχο τους είχαν την ελευθερία έκφρασης και κατ' επέκταση της αποδέσμευσης της σεξουαλικότητας από τον βιολογικό φύλο. Οι πολλαπλές εκφάνσεις του κοινωνικού φύλου αποτέλεσαν αναπόσπαστο κομμάτι των επιτελέσεων της γκλάμ ροκ σκηνής καθώς η προσπάθεια για την απομάκρυνση από τα στερεότυπα σε σχέση με το έμφυλο συνεχίστηκε και στην επόμενη δεκαετία.

Τέλος, σε μια μελλοντική επανεξέταση του θέματος θεωρώ ότι θα είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον και η προσθήκη της προσέγγισης της σχέσης του φύλου με την ποπ μουσική του σήμερα. Λαμβάνοντας υπόψη μας την συνεχή παραγωγή ποπ μουσικής στις μέρες μας καθώς και τα μέσα με τα οποία επιλέγουν οι ποπ σταρς να δημιουργήσουν επιτελέσεις του φύλου σίγουρα μια τέτοια έρευνα θα έφερνε πολύ ενδιαφέροντα αποτελέσματα. Επίσης, η Βρετανική ποπ σκηνή αποτελεί μουσικό ορόσημο για τον 21^ο αιώνα και θα ήταν εξαιρετική και η προσθήκη μιας επιτόπιας έρευνας από κάποιο μουσικό φεστιβάλ ή από επιτελέσεις σε μουσικές σκηνές και μπαρ του Ηνωμένου Βασιλείου.

Βιβλιογραφία

- Auslander, P. (2004). Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto. *Contemporary Theatre Review*, 14(1), 1 – 13.
- Baltzis, A. (2005). Globalization and Musical Culture. *Acta Musicologica*, 77, 137 – 150.
- Barnett Tylor, E. (1871). *Primitive Culture: Researches in the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*. Λονδίνο: John Murray.
- Bauman, R. (2012). *Companion to Folklore: Performance*. Νιού Τζέρσεϊ: Blackwell Publishing.
- Bayton, M. (1997). Women and The Electric Guitar. Στο Whiteley S., *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, 79 – 80.
- Benjamin, H. (1996). *The transsexual phenomenon*. Η.Π.Α.: Symposium Publishing.
- Bennet, A. (2002). Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place. Στο Colin C. (επιμ.), *Popular Music*, 21(1), 141-143.
- Bradby, B. & Laing, D. (2001). Introduction to Gender and Sexuality: Special Issue. *Popular Music*, 20(3), 295 – 300.
- Brzuzny, S. & Nagoshi, C. & Nagoshi, J. (2014). *Gender and Sexual Identity*. Η.Π.Α.: Εκδόσεις: Springer.
- Butler, J. (1988). *Performative acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. *Theatre Journal* 40 (4): 519-531. The Johns Hopkins University Press.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Η.Π.Α.: Routledge.
- Butler, J. (1993). Critically Queer. Στο *A Journal of Lesbian and Gay Studies*, (1)1, 17 – 32.
- Butler, J. (2009). *Αναταραχή φύλου*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Carlson, M. (2004). *Performance: A Critical Introduction*. Νέα Υόρκη: Routledge.

- Cohen, S. (1991). *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Οξφόρδη: Clarendon Press.
- Cohen, S. (1997). *Sexing The Groove. Popular Music and Gender*. Λονδίνο: Routledge Publication.
- Danesi, M. (2012). *Popular Culture: Introductory Perspectives*. Μέρυλαντ: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.
- DeNora, T. (2000). *Music in Everyday Life*. Ηνωμένο Βασίλειο: Cambridge University Press.
- Dyer, R. (1990) [1979]. *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. Λονδίνο: Routledge Publication.
- Echols, A. (2010). *Hot Stuff: Disco and the Remaking of American Culture*. Νέα Υόρκη: WW Norton.
- Fast, S. (2001). *In the Houses of the Holy: Led Zeppelin and the Power of Rock Music*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press.
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality Vol.1*. Νέα Υόρκη: Pantheon Books.
- Fedorak, S. (2009). *Pop Culture: The Culture of Everyday Life*. Τορόντο: University of Toronto Press.
- Frith, S. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Κέιμπριτζ: Harvard University Press.
- Frith, S. (2012). Pop Music. Στο Frith S. & Straw W. & Street J. (επιμ.), *The Cambridge Companion to Pop And Rock*, 93-108.
- Frith, S. & McRobbie A. (1990) [1978]. Rock and Sexuality. Στο Simon F. & Andrew G. (επιμ.), *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, 371 – 389.
- Goffman, E. (2008) [1959]. *The Presentation of Everyday Life*. Εδιμβούργο: University of Edinburg.
- Gregory, G. (2002). Masculinity, Sexuality and Visual Culture of Glam Rock. Στο *Culture and Communication*, (5)2, 35 – 60.
- Groce, S. & Cooper, M. (1990). “Just Me and the Boys?” Woman in Local Level Rock and Roll. Στο *Gender and Society*, 4(2), 220 – 229.
- Hawkins, S. (2016). *Queerness in Pop: Aesthetics, Gender Norms, and Temporality*. Νέα Υόρκη: Routledge

- Herdon, M. (1990). *Biology and Culture: Music, Gender, Power, and Ambiguity*. Γερμανία: Florian Noetzel Verlag.
- Heughes, M. & Kroehler, C. (2014). *Κοινωνιολογία: Οι Βασικές Έννοιες*. Αθήνα: Κριτική.
- James, Oliver. 2019. *Upping Your Ziggy: How David Bowie Faced His Childhood Demons – and How You Can Face Yours*. Μεγάλη Βρετανία: Routledge.
- Kayhan, A. (2014). Musical Changes of Rural to Urban in Popular Culture. A Study Case: Turku Bars in Istanbul. Στο *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 45(1), 149-166.
- Keightley, K. (1995). *Reconsidering Rock. Pop and Rock*. Κέμπριτζ: Cambridge University Press.
- Kotzias, N. (2000). *Theories on Globalization and Asymmetries of Reality*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτης.
- Kroeber, A. & Kluckhohn, C. (1952). *Culture: a Critical Review of Concepts and Definitions*. Νέα Υόρκη: Vintage Books.
- Kuper, A. (1996). *The Chosen Primitive: Human Nature and Cultural Diversity*. Ήνωμένες Πολιτίες της Αμερικής: Harvard University Press.
- Leonard, M. (2007). *Gender in the Music Industry: Rock, Discourse and Girl Power*. Αγγλία: Ashgate Publishing.
- Loy, S. & Rickwood, J. & Bennett, S. (2018). *Popular Music, Star, and Stardom: Definitions, Discourses, Interpretations*. Αυστραλία: ANU Press.
- Malinowski, B. (1931). *Encyclopedia of the Social Sciences*. Ηνωμένο Βασίλειο: Macmillan Publishers.
- Maus, F. (2003). Music, Gender and Sexuality. Στο Clayton M. & Herbert T. & Middleton R. (επιμ.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, 317 – 329.
- Mead, M. (2001) [1935]. *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*. Νέα Υόρκη: Harper Perennial.
- Merriam, A. (1964). *The Anthropology of Music*. Έβανστον: Northwestern University Press.
- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Φιλαδέλφεια: Open University Press.
- Moisala, P. & Beverly, D. (2000). *Music and Gender: Introduction*. Η.Π.Α.: University of Illinois Press.
- Nettl, B. (2016). *Εθνομουσικολογία: 31 Ζητήματα και Έννοιες*. Αθήνα: 2016.

- Orgeron, M. (2008). Media Celebrity in the Age of the Image. Στο Kolker R., *The Oxford Handbook of Film and Media Studie*, 187 – 223.
- Palmer, G. (1997). Bruce Springsteen and Masculinity. Στο Whiteley S., *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, 100 – 117.
- Patie, D. (2007). *Rock Music in Performance*. Νέα Υόρκη: Palgrave Macmillan.
- Perkins, W. E. (1996). The Rap Attack: An Introduction. Στο William E. Perkins (επιμ.), *Droppin' Science Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture*, 1 – 47.
- Rhodes, L. (2005). *Electric Ladyland: Women and Rock Culture*. Φιλαδέλφεια: University of Pennsylvania Press.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An Introduction*. Νέα Υόρκη: Routledge
- Schipper, M. (2007). Recovering the Feminine Other: Masculinity, Femininity, and Gender Hegemony. Στο *Theory and Society*, 36(1), 85 – 102.
- Shuker, R. (2008). *Understanding Popular Music*. Νέα Υόρκη: Routledge.
- Shuker, R. (2012). *Popular Music Culture: The Key Concept*. Νέα Υόρκη: Routledge Publication.
- Small, C. (2010) [1998]. *Μουσικοτροπώντας. Τα Νοήματα της Μουσικής Πράξης και της Ακρόασης*. Θεσσαλονίκη: Ιανός.
- Storey, J. (2015). *Πολιτισμική Θεωρία και Λαϊκή Κουλτούρα*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Turner. V. (1980). Social Dramas and Stories About Them. Στο *Critical Inquiry*, 7(1), 141 – 168.
- Van Meijl, T. (2008). Culture and Identity in Anthropology. Στο *International Journal for Dialogical Science*, 3(1), 165 – 190.
- Walser, R. (1993). *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Ανόβερο: Wesleyan University Press.
- Williams, R. (1976). *Developments in the Sociology of Culture*. Λονδίνο: Sage Publications Ltd.
- Williams, R. (1981). *The Sociology of Culture*. Νέα Υόρκη: Schocken Books.
- Williams, R. (1983). *Keywords*. Λονδίνο: Fontana.
- Williford, D. (2009). Queer Aesthetics'. Στο *Borderlands*, 8(2): 1-15.

Ελληνική Βιβλιογραφία

- Αβδελά, Έ. (2006). Το φύλο στην ιστοριογραφία: Ένα δύο πράγματα που ξέρω γι' αυτό. *Σύγχρονα θέματα*, 94, 38-42
- Αθανασίου, Α. (2006). Gender Trouble: Η Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτική Μετά την Αποδόμηση της Ταυτότητας. *Σύγχρονα Θέματα* 94, 62-71.
- Αστρινάκη, Ρ. (2012). *Γυναίκες και Φύλα: Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις*. Ερευνική Μελέτη. Αθήνα: Πάντειο Πανεπιστήμιο.
- Γκέφου – Μαδιανού, Δ. (2011). *Πολιτισμός και Εθνογραφία: Από τον Εθνογραφικό Ρεαλισμό στην Πολιτισμική Κριτική*. Αθήνα: Πατάκης.
- Λαλιώτη, Β. (2012). Η Μουσική ως Επιτέλεση: Ανθρωπολογικές Προοπτικές. *Εθνολογία*, 205 – 226
- Λαλιώτη, Β. (2016). *Το Σάουντρακ της Ζωής μας: Σύγχρονα Θέματα στη Μελέτη της Δημοφιλούς Μουσικής*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Μπακαλάκη, Α. (2010). Για το Κοινωνικό Φύλο στην Ανθρωπολογία και την Ελληνική Εθνογραφία. Στο Καντσά, Β. & Μουτάφη, Β. & Παπαταξιάρχης, Ε. (επιμ.), *Φύλο και Κοινωνικές Επιστήμες στη Σύγχρονη Ελλάδα*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Μπακαλάκη, Α. (1997). Είναι η Ανθρωπολογία των Γυναικών για την Ανθρωπολογία του Φύλου ο,τι η Παιδική Ηλικία για την Ωριμότητα. *Μνήμων*, 19, 211-223.
- Παπαταξιάρχης, Ε. (1997). Το Φύλο στην Ανθρωπολογία (και την Ιστοριογραφία): Ορισμένες Γνωστικές και Μεθοδολογικές Προσεγγίσεις. *Μνήμων*, 19, 201-210.

Διαδικτυακές Πηγές

Φύλο και Πολιτικές Ταυτότητας. (2009). Ανακτήθηκε από:

[<http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php?title=%CE%A6%CF%8D%CE%BB%CE%BF%CE%BA%CE%B1%CE%B9%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%B9%CF%84%CE%B9%CE%BA%CE%AD%CF%82%CF%84%CE%B1%CF%85%CF%84%CF%8C%CF%84%CE%B7%CF%84%CE%B1%CF%82#bibliography>].

An introduction to Academic Folklore Studies. (2016). Ανακτήθηκε από:

[<https://folklorethursday.com/folklore-folklorists/introduction-academic-folklore-studies/>].