

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΦΥΛΟΥ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ
ΜΟΥΣΙΚΗ:**

**ΠΕΡΙΠΤΩΣΕΙΣ ΑΠΟ ΤΟ ΧΩΡΟ ΤΗΣ
ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ ΚΑΙ ΤΩΝ
ΗΧΗΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ.**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ**

Της φοιτήτριας

Αικατερίνης Μίγγα-Γκαγκοπούλου

ΑΕΜ: 1892

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: ΔΑΝΑΗ-ΜΑΡΙΑ ΣΤΕΦΑΝΟΥ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2021

Περιεχόμενα.

Περίληψη.....	1
Ευχαριστίες.....	3
Εισαγωγή.....	4
1. Ζητήματα φύλου: κυρίαρχες έννοιες και κριτικές προσεγγίσεις.....	13
1.1. Έμφυλοι διαχωρισμοί και δυαδικότητα.....	13
1.2. Πατριαρχία.....	16
1.3. Η ανάδυση των σπουδών φύλου.....	19
2. Το γυναικείο φύλο στο πεδίο της μουσικής.....	21
2.1. Το γυναικείο φύλο στη μουσικολογία.....	21
2.1.1. Μια σύντομη αναδρομή: η θέση της γυναίκας στη δυτική μουσική τέχνη.....	21
2.1.2. Η σύσταση της νέας μουσικολογίας.....	26
2.2. Οι γυναίκες στη σύνθεση σύγχρονης μουσικής.....	28
2.2.1. Εκπαίδευση.....	31
2.2.2. Η παρουσία γυναικών συνθετριών σύγχρονης μουσικής και ηχητικών καλλιτεχνίδων στις αίθουσες συναυλιών και η προβολή / αναπαραγωγή του έργου τους. 34	
2.2.3. Η ιστορική υπόσταση του έργου τέχνης και η σχέση του με το δημιουργό στη σύγχρονη κοινωνία.....	36
2.2.4. Ενσωμάτωση του φύλου και η «Γυναίκα – εξαίρεση» στη σύγχρονη μουσική. 47	
3. Φωνές γυναικών δημιουργών στη σύνθεση.....	53
3.1. Επιλογή ατόμων.....	53
3.1.1. Η ελληνική κοινωνία και η θέση της γυναίκας σε αυτή.....	55
3.2. Οι συνεντευξιαζόμενες.....	58
3.2.1. Εσθήρ Λέμη.....	58
3.2.2. Μαριάνθη Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή.....	60
3.2.3. Νικολέτα Χατζοπούλου.....	62
3.2.4. Αφροδίτη Ψαρρά.....	63
3.3. Διευκρινίσεις στη μεθοδολογία.....	65
3.4. Ανάλυση των συνεντεύξεων.....	67
3.4.1. Δυνατότητα και πρόσβαση στην επίσημη-τυπική εκπαίδευση.....	67
3.4.2. Μορφές άτυπης εκπαίδευσης.....	68
3.4.3. Αυτό-ένταξη: ρίσκο, αλλαγή, επιβεβαίωση.....	71
3.4.4. Η ενσωμάτωση της «ξένης».....	76

3.4.5.	Χώρος, σώμα, κίνηση.....	77
3.4.6.	Διδασκαλία της σύγχρονης μουσικής στην Ελλάδα και η σύγχρονη διδασκαλία στην Ελλάδα.....	79
3.4.7.	Εργασιακό περιβάλλον: πρακτικές δυσκολίες γυναικών στο εργασιακό χώρο. 80	
3.4.8.	Σχέση εργασίας και οικονομικών αποδοχών.....	82
3.4.9.	«Κληρονομικότητα» ακαδημαϊκών θέσεων και σχέσεις εξουσίας.....	85
3.4.10.	Παγίδες πρακτικών στήριξης και αντιπροτάσεις.....	86
3.4.11.	Κοινότητα.....	88
4.	Συμπεράσματα.....	90
	Επίλογος.....	97
	Βιβλιογραφία.....	99

“You have the right to free speech
As long as you're not dumb enough to actually try it.”

The Clash, “Know your rights”¹

¹ «Έχεις το δικαίωμα στην ελευθερία του λόγου, υπό τον όρο ότι δεν είσαι τόσο χαζή ώστε πραγματικά να το προσπαθήσεις.» Στίχοι του τραγουδιού [“Know your rights”](#) (1982) των The Clash.

Περίληψη.

Η παρούσα εργασία φέρει τον τίτλο «Ζητήματα Φύλου στη Σύγχρονη Μουσική: Περιπτώσεις από το Χώρο της Ηλεκτρονικής Σύνθεσης και των Ηχητικών Τεχνών» και αποτελείται από τρία κεφάλαια και ένα παράρτημα. Τα δύο πρώτα κεφάλαια αποτελούν προϊόν βιβλιογραφικής έρευνας, ενώ το τρίτο βασίζεται κυρίως σε δεδομένα συνεντεύξεων που πραγματοποίησα η ίδια. Η εργασία αλλά και οι συνεντεύξεις ξεχωριστά είναι προσβάσιμες στην προσωπική μου ιστοσελίδα [Her Stories](#), η οποία κατασκευάστηκε με αφορμή την παρούσα έρευνα, και με σκοπό την ευρύτερη κοινοποίησή της, όπως και την πιθανή μελλοντική διεύρυνση και συνέχισή της.

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται μια σύντομη αναφορά στην επιστημονική αντιμετώπιση του φύλου, το ρόλο που έχει το φύλο στη σημερινή κοινωνία και τις διαστάσεις που παίρνει επηρεάζοντας σε βάθος την ανθρώπινη ζωή, καθώς και στο κύριο σύστημα καταπίεσης του φύλου: την πατριαρχία. Τέλος, γίνεται αναφορά στη στάση της σύγχρονης ακαδημαϊκής κοινότητας και έρευνας σε σχέση με αυτό το ζήτημα. Στο δεύτερο κεφάλαιο στέκομαι σε ζητήματα όπως: η ανεπαρκής μουσικολογική βιβλιογραφία και έρευνα, η εκπαίδευση, η υποεκπροσώπηση των γυναικών και των έργων τους στις αίθουσες συναυλιών και φεστιβάλ, η σχέση δημιουργού-έργου, οι επιπτώσεις του καπιταλιστικού συστήματος στην εργασία των γυναικών και η ανάδειξη προβληματικών προτύπων. τα οποία μελετώ μέσα από τη φεμινιστική θεωρία ευρύτερα, και τη φεμινιστική μουσικολογία ειδικότερα.

Το τρίτο κεφάλαιο της εργασίας αποτελεί την προσωπική μου έρευνα στο χώρο της σύγχρονης ηλεκτρονικής μουσικής και των ηχητικών τεχνών που πραγματοποιείται μέσω συνεντεύξεων / προφορικών ιστοριών με τέσσερις εκπροσώπους της σύγχρονης συνθετικής / ηχητικής δημιουργίας. Έτσι, σε αυτό το μέρος αναλύω τα σημαντικότερα θέματα που προέκυψαν από τις συνεντεύξεις και τα οργανώνω σε θεματικές ενότητες. Οι συνθέτριες / ηχητικές καλλιτέχνιδες,² οι οποίες συμμετείχαν

² Έχω ακολουθήσει τον Οδηγό Χρήσης Μη Σεξιστικής Γλώσσας στα Δημόσια Έγγραφα της Γενικής Γραμματείας Ισότητας των Φύλων για τη συγγραφή της εργασίας. Δυστυχώς μέχρι και σήμερα τις περισσότερες φορές, αναγράφεται μόνο το αρσενικό γένος σε επιστημονικά / διοικητικά κ.α. έγγραφα, φαινόμενο που αποτελεί ξεκάθαρη μορφή σεξισμού στη γλώσσα.

στις συνεντεύξεις είναι οι: Εσθήρ Λέμη (1975), Μαριάνθη Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή (1974), Νικολέτα Χατζοπούλου (1976) και Αφροδίτη Ψαρρά (1982).

Τέλος στο παράρτημα της εργασίας έχω παραθέσει τις ολοκληρωμένες απομαγνητοφωνημένες μορφές των συνεντεύξεων. Το παράρτημα παρατίθεται, λόγω μεγέθους, σε ξεχωριστό συνοδευτικό αρχείο.

Ευχαριστίες.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τις συνθέτριες / ηχητικές καλλιτέχνιδες: Εσθήρ Λέμη, Μαριάνθη Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή, Νικολέτα Χατζοπούλου και Αφροδίτη Ψαρρά που ανταποκρίθηκαν θετικά στην πρόσκλησή μου για συνέντευξη. Με όλες τους υπήρξε μια υπέροχη συνομιλία και μια καρποφόρα συνεργασία. Χωρίς αυτές η ολοκλήρωση της παρούσας εργασίας δε θα ήταν δυνατή.

Ευχαριστώ τον παιδικό μου φίλο Άρη Χριστοφορίδη για την πολύτιμη βοήθειά του στην κατασκευή της ιστοσελίδας.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω την καθηγήτριά μου Δανάη Στεφάνου, η οποία επέβλεψε τη διπλωματική μου εργασία με αμέριστο ενδιαφέρον. Από την αρχή των σπουδών μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του ΑΠΘ, με ενέπνευσε να γνωρίσω την επιστήμη της μουσικολογίας σε βάθος και να την αγαπήσω, με βοήθησε να σπάσω τοίχους που ορθώνονταν μπροστά μου και να κοιτάζω πέρα από αυτούς, να ανοίξω νέους δρόμους, να γνωρίσω νέους κόσμους. Η καθοδήγησή της ήταν πολύτιμη και με βοήθησε να ανακαλύψω, όχι μόνο νέες πτυχές της μουσικολογίας, αλλά και της εαυτής μου.

Εισαγωγή.

Η παρούσα εργασία αποτελεί μια ιστοριογραφική-πολιτισμική έρευνα στο πεδίο της σύγχρονης μουσικής σύνθεσης. Με τον όρο σύγχρονη μουσική περιγράφω τη δυτική μουσική που αναπτύσσεται στον ευρύτερο χώρο ακαδημαϊκών και ιδρυματικά υποστηριζόμενων πλαισίων (πανεπιστήμια, μουσικές ακαδημίες και ιδρύματα πολιτισμού). Πιο συγκεκριμένα, απ' όλο το φάσμα της μουσικής αυτής εστιάζω ειδικότερα στην ηλεκτρονική σύνθεση και στις ηχητικές τέχνες, διερευνώντας τους λόγους για τους οποίους παρατηρείται έλλειψη ή αποσιώπηση των συνθετριών / καλλιτεχνίδων σε αυτά τα πεδία. Τα πρώτα δύο κεφάλαια της εργασίας περιγράφουν και εξετάζουν βασικές έννοιες της φεμινιστικής θεωρίας και των εφαρμογών της στη μουσικολογία και εξετάζουν μέσα από ένα φεμινιστικό μουσικό πρίσμα τις αξίες, τη λειτουργία και το κοινωνικό περιβάλλον της σύγχρονης μουσικής, αλλά και το ευρύτερο πολιτικό και οικονομικό σύστημα στο οποίο αναπτύσσονται οι θεσμοί της. Το τρίτο κεφάλαιο αποτελεί την προσωπική μου αντιπρόταση στην εγκαθιδρυμένη προσέγγιση της ακαδημαϊκής σύγχρονης ιστοριογραφίας της μουσικής. Με στόχο την ενδυνάμωση των γυναικείων φωνών και την ανάδειξη μικρο-ιστοριών, υποκειμενικών απόψεων και σχολιασμών, διαφορετικών / εναλλακτικών οπτικών για τη μελέτη των ερευνητικών ερωτημάτων που θέτει αυτή η εργασία, πραγματοποίησα τέσσερις συνεντεύξεις με Ελληνίδες συνθέτριες / ηχητικές καλλιτέχνιδες. Αυτές οι συνεντεύξεις αποτελούν την κύρια βιβλιογραφική πηγή στο τρίτο κεφάλαιο. Επιπρόσθετα προσφέρονται στο παράρτημα της εργασίας, ώστε να συμβάλουν σε περαιτέρω πιθανή έρευνα.

Το ζήτημα του φύλου εισήλθε στο πεδίο της επιστημονικής έρευνας, κυρίως στις ανθρωπιστικές σπουδές, από το 1960 αλλά διευρύνθηκε και έγινε πιο ισχυρό από το 1970 και έπειτα με το δεύτερο φεμινιστικό κίνημα (Corfield 1997, Pilcher and Whelehan 2004). Στο πρώτο κεφάλαιο αυτής της εργασίας γίνεται αναφορά σε βασικές έννοιες και προβληματισμούς γύρω από το ζήτημα και την υπόστασή του στη σύγχρονη δυτική κοινωνία. Έτσι λοιπόν, αναφέρομαι στην προβληματική θεώρηση της ταύτισης του βιολογικού με το κοινωνικό φύλο (Butler 1990) που έχει ως αποτέλεσμα το δυαδικό διαχωρισμό των φύλων. Αυτός ο διαχωρισμός αποτελεί μια αρκετά προβληματική συνθήκη, διότι ορίζει και επιβάλλει, σύμφωνα με το βιολογικό

φύλο των ατόμων, συγκεκριμένα χαρακτηριστικά σε αυτά. Ως αποτέλεσμα, σχεδόν κάθε τομέας της ζωής τους προσανατολίζεται βάσει αυτού του επιβεβλημένου διαχωρισμού (Corfield 1997, Cranny-Francis, Waring, Stavropoulos and Kirkby 2003, Gilbert 2009, West and Zimmerman 1987).

Στη συνέχεια επιχειρηματολογώ ότι ένας από τους πιο σημαντικούς παράγοντες επιβολής της κατασκευής του φύλου είναι το πατριαρχικό σύστημα που συχνά προεκτείνεται και σε άλλα κοινωνικά συστήματα, όπως π.χ. οικογενειακό, εργασιακό, οικονομικό κ.ο.κ. (Federici 2004, Hartmann 1979, Walby 1989). Οι πρακτικές της πατριαρχίας για την επιβολή της είναι η υποτίμηση, η καταπίεση και ο έλεγχος των γυναικών και άλλων μειονοτήτων, καθώς και η άσκηση βίας (λεκτικής, σωματικής, ψυχολογικής). Ο όρος «ηγεμονική αρρενωπότητα» (Cranny-Francis & Waring & Stavropoulos & Kirkby 2003) περιγράφει την κατάσταση επιβολής και καταπίεσης από τους «ισχυρούς» άνδρες σε άλλα άτομα, ανεξάρτητα από το φύλο. Με άλλα λόγια, η πατριαρχία είναι πιθανό να έχει ταξικό ή / και φυλετικό χαρακτήρα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο διερευνώ τη θέση του γυναικείου φύλου στη μουσική πρακτική με έμφαση στη συνθετική δημιουργία. Σύμφωνα με τους Barraclough (1964) και Treitler (1984), η γραμμική αντιμετώπιση του χρόνου με πορεία προς τα μπροστά, μια εξιστόρηση δηλαδή επιλεγμένων γεγονότων, χωρίς τη μελέτη των μεταξύ τους σχέσεων αλλά ούτε και τη σχέση τους με το κοινωνικό περιβάλλον που τα πλαισιώνει, θα είχε ως αποτέλεσμα μια επιλεκτική περιγραφή περιστατικών (Στεφάνου 2015). Αυτή η περιγραφή θα έμοιαζε περισσότερο με τίτλους ειδήσεων εφημερίδας καρφίτσωμένους σε πίνακα ανακοινώσεων που πληροφορούν για ένα μεμονωμένο περιστατικό σε μια στιγμή του χρόνου, αποκομμένο από κάθε υποκειμενική αντιμετώπιση και προσωπική κρίση. Η πίστη σε αυτόν τον κανόνα συνεπάγεται την ιερή και κανονιστική προσήλωση σε συγκεκριμένες πτυχές της ιστορίας, αφήνοντας άλλες στην αφάνεια (Στεφάνου 2015).

Λόγω αυτής της μακροχρόνιας προβληματικής συνθήκης στην ακαδημαϊκή έρευνα εντοπίζω την έλλειψη αναφορών σε γυναικείες προσωπικότητες στην μουσική / μουσικολογική βιβλιογραφία και στη μουσική πρακτική από τον 19^ο αιώνα μέχρι τον 21^ο (Abtan 2016, Citron 1990, Edwards 1989, McCartney 2003, Reitsma 2014). Ακόμη, οι προσπάθειες του 20^{ου} αιώνα για την ανάδειξη γυναικών δημιουργών δεν ξεφεύγουν από την κανονιστική προσέγγιση της μουσικολογίας, η οποία θέτει στο

επίκεντρο λευκά χαρισματικά και προνομιούχα υποκείμενα, αποκλείοντας σχεδόν τα υπόλοιπα (Edwards 1989).

Από τα τέλη του 20^{ου} αιώνα και έπειτα, αναπτύχθηκαν διάφορες ιστοριογραφικές τάσεις για μια πιο συνολική προσέγγιση της μουσικής. Η μουσικολογία συνδέθηκε, μέσω του δανεισμού εργαλείων έρευνας, με άλλες επιστήμες κυρίως από τον κλάδο των ανθρωπιστικών σπουδών, ώστε να πραγματοποιηθεί η σύσταση της «νέας ή σύγχρονης μουσικολογίας» (Citron 1990, Knaus 2002, Reitsma 2014, Στεφάνου 2015). Η νέα μουσικολογία δεν στοχεύει απλώς στο γεγονός να «γεμίσει κενά» που πιθανώς υπάρχουν. Στόχος της είναι να μελετήσει τα μουσικά ζητήματα μέσα από ένα νέο πρίσμα που συνδέεται με ζητήματα φαινομενικά εξωγενή προς τη μουσική (π.χ. φύλο, φυλή, κοινωνική τάξη κ.ο.κ.) με παρούσα πάντα την κριτική σκέψη και τη συνεχή διερώτηση (Citron 1990, Kenny 2008, Knaus 2002). Ιδιαίτερη προσοχή χρειάζεται, ώστε να μη συνδεθεί η έννοια του «νέου» με επιχειρηματικά ή οικονομικά πλάνα. Η τακτική της αποθέωσης του νέου / δημιουργικού / ανατρεπτικού αποτελεί κύρια τακτική της νεο-φιλελεύθερης σκέψης του 21^{ου} αιώνα. Ο λόγος είναι ότι συχνά διαφέρει από τα παλαιά / στατικό μόνο στο «περιτύλιγμα» (δηλαδή στον τρόπο παρουσίασής του) και η ουσία του συνεχίζει να υπερασπίζεται την μηχανιστική σκέψη και παραγωγή και να στοχεύει σε οικονομικά συμφέροντα (Kanellopoulos and Stefanou, 2015).

Έλαβα ως αφετηρία των όρο «γυναικεία μουσική» για τον οποίο η Sally MacArthur (2002) υποστηρίζει την αντι-φεμινιστική του ποιότητα, διότι κρίνει τη μουσική που έχει δημιουργηθεί από γυναίκες με διαφορετικά κριτήρια από αυτή των ανδρών που χαρακτηρίζεται απλώς ως «μουσική». Έτσι λοιπόν, αποφάσισα να μελετήσω το κοινωνικό πλαίσιο της μουσικής δημιουργίας από τα τέλη του 20^{ου} έως τις αρχές του 21^{ου} αιώνα, ώστε να διερευνήσω τι ακριβώς είναι αυτό που χωρίζει τη μουσική δημιουργία σε δύο άνισες μεταξύ τους ταχύτητες, τι ρόλο έχει η εκπαίδευση, πώς εκλαμβάνονται οι συνθέσεις των γυναικών (όταν και αν τους δίνεται η ευκαιρία να παρουσιαστούν), και ποιες είναι οι πιθανότητες μιας γυναίκας να σταδιοδρομήσει ως συνθέτρια / ηχητική καλλιτέχνης.

Με βάση τη θεωρία της επιβολής κατασκευής του φύλου και της επιβολής της πατριαρχίας στους περισσότερους θεσμικούς και κοινωνικούς τομείς, αλλά και τις παρατηρήσεις των Abtan (2016), Baker (2003), Lindeman (1992), Rodgers (2010)

αλλά και τις έρευνες των Bennett & MacArthur & Hope & Goh & Hennekam (2018) και Born and Divine (2015), επιχειρηματολογώ στο γεγονός ότι η εκπαίδευση λειτουργεί αποθαρρυντικά προς τις γυναίκες που επιθυμούν να σπουδάσουν μουσική σύνθεση. Οι λόγοι είναι πολλοί, αλλά ως κυριότεροι μπορούν να χαρακτηριστούν: η διδακτέα ύλη που ακολουθεί τον αυστηρό πατριαρχικό κανόνα προσήλωσης σε λευκές ανδρικές προνομιούχες και «χαρισματικές» προσωπικότητες, αλλά και η μεγαλύτερη αποδοχή και αλληλοϋποστήριξη των ανδρών μεταξύ τους. Επομένως, γίνεται λόγος για έναν έμμεσο αποκλεισμό των γυναικών από την ενασχόλησή τους με τη συνθετική δημιουργία, ο οποίος επεκτείνεται και πέρα του εκπαιδευτικού πλαισίου. Η MacArthur (2014) και Walshe (2019) τονίζουν ότι οι συνθέσεις, δημιουργήματα συνθετριών, βρίσκουν πολύ δύσκολα το δρόμο προς την αίθουσα συναυλιών ή προς οποιοδήποτε άλλο τρόπο παρουσίασής τους.

Έπειτα, επικεντρώνομαι στις συνθήκες εργασίας στο πεδίο της σύγχρονης μουσικής. Αρχικά αναφέρομαι στην ταύτιση του «τελικού-προϊόντος» με την έννοια του μουσικού έργου (Γκερ 2005), και τη θέση του στην καπιταλιστική κοινωνία και στη νεοφιλελεύθερη αγορά. Από τη στιγμή που το τελικό αποτέλεσμα αποτελεί ένα εμπορεύσιμο προϊόν, η/ο δημιουργός του οφείλει να εργάζεται και ως ελεύθερη/-ος επαγγελματίας, δηλαδή ως ένα επιχειρηματικό υποκείμενο (MacArthur 2010). Βάσει αυτών των ισχυρισμών, ερευνώ τη θέση και το ρόλο της γυναίκας δημιουργού στο καπιταλιστικό σύστημα, συνδυάζοντας τους όρους της MacArthur με τις θεωρίες των Aruzza (2014), Federici (2004, 2014, 2016) και Hartmann (1979) περί της θέσης του φύλου στην εργασία του καπιταλιστικού συστήματος.

Ακόμη, στέκομαι και εξετάζω περαιτέρω τη θέση της MacArthur (2010, 2014) περί «αυτο-επιχειρηματικότητας» που αποβλέπει στην κατασκευή αψεγάδιαστων προσωπικοτήτων, πλήρως αφοσιωμένων στην καριέρα τους με ανταγωνιστικό χαρακτήρα. Εξετάζω λοιπόν, τη δυνατότητα εφαρμογής αυτού του μοντέλου από τις γυναίκες εργαζόμενες και τελικά τις επιπτώσεις που έχει μια πιθανή εφαρμογή του (Bailyn 2003, MacArthur 2010, 2014). Συμπληρωματικοί όροι έρχονται να προστεθούν σε αυτή τη μελέτη, όπως ο μηχανισμός της «ενσωμάτωσης του φύλου», και η «γυναίκα-εξαίρεση» που προβάλλουν επίσης μια αντι-φεμινιστική ποιότητα (Bailyn 2003, MacArthur 2010, 2014).

Το τρίτο κεφάλαιο της εργασίας αποτελεί το αποτέλεσμα της προσωπικής έρευνας που διεξήγαγα μεταξύ των μηνών Απριλίου – Σεπτεμβρίου 2020. Σε αυτό το μέρος προσανατολίζω τα ερευνητικά μου ερωτήματα με κύριο άξονα την ελληνική κοινωνία και τα προσεγγίζω μέσω της προφορικής ιστορίας με: μικρο-ιστορίες, προτάσεις, απόψεις και προσωπικές εμπειρίες Ελληνίδων γυναικών συνθετριών.

Η επιλογή της ελληνικής κοινωνίας δεν έγινε τυχαία. Το κίνητρο για αυτή την επιλογή ήταν το γεγονός ότι έχω γεννηθεί, έχω μεγαλώσει και ότι ακόμη κατοικώ στην Ελλάδα. Από αρκετά μικρή ηλικία άρχισα να καταλαβαίνω ότι η κοινωνία της οποίας είμαι μέλος, είναι πολύ συντηρητική και καταπιεστική, ειδικά προς τα υποκείμενα που δεν ακολουθούν πιστά τις υποταγές της. Καθώς μεγάλωνα άρχισα να νιώθω όλο και πιο εγκλωβισμένη μέσα σε απαρχαιομένες αντιλήψεις και κοινωνικές απαιτήσεις που συνδέονται μάλιστα σε μεγάλο βαθμό με την έμφυλη ανισότητα.

Έτσι λοιπόν, επέλεξα να συλλέξω λίγες προφορικές ιστορίες συνθετριών / καλλιτεχνίδων από το χώρο της σύνθεσης σύγχρονης μουσικής και ηχητικών τεχνών και τελικά να εργαστώ πάνω σε αυτές. Ο σκοπός μου δεν ήταν η συλλογή στατιστικών στοιχείων, αλλά η περιπτωσιολογική εις βάθος μελέτη εμπειριών και αντιλήψεων γυναικών που προέρχονται από το συγκεκριμένο χώρο και η δημιουργία νέων πηγών. Στόχος της έρευνας ήταν να ακούσω τις ιστορίες και τις απόψεις τους, και να τις αντιμετωπίσω όχι ως «μεγαλειώδεις ιστορίες, αλλά ως αναφορές, έτοιμες να επαναμεταφραστούν κριτικά και να αναδομηθούν διαφορετικά» (Stefanou et.al. 2016, 196). Με άλλα λόγια, δεν αντιμετωπίζω αυτές τις ιστορίες ως κάτι «αερό», ούτε τις τοποθετώ σε ένα ψηλό ράφι μιας σκαλιστής βιβλιοθήκης. Τις αντιμετωπίζω περισσότερο ως ένα κομμάτι πηλού που αναπλάθεται συνεχώς και το κάθε άτομο μπορεί να το κρατήσει στα χέρια του και να του δώσει διαφορετικά σχήματα.

Το πρώτο βήμα για αυτή την έρευνα ήταν να θέσω τα κριτήρια βάσει των οποίων θα γινόταν η επιλογή των ατόμων για την περιπτωσιολογική μελέτη. Τα κριτήρια έχουν να κάνουν με το φύλο, τον επαγγελματικό και καλλιτεχνικό προσδιορισμό, την ηλικία και την καταγωγή των ατόμων. Έπειτα, έπρεπε να αποφασίσω τον τρόπο με τον οποίο θα πραγματοποιηθεί η συνέντευξη και να κατασκευάσω το ερωτηματολόγιο.

Μέσω των συνεντεύξεων τελικά κατάφερα να εκμαιεύσω εις βάθος πληροφορίες ουσιαστικής σημασίας προς την κατανόηση και την στοιχειοθέτηση βαθύτερων

ζητημάτων, αλλά και προς τη συνέχιση της διαδικασίας της έρευνας (Coughlan & Cronin & Ryan 2009). Η ιδιαιτερότητα των συνεντεύξεων σε αυτή την έρευνα είναι ότι κάθε συνέντευξη αποτελεί πρωτότυπο τεκμήριο μιας μη-καταγεγραμμένης προφορικής ιστορίας. Η κάθε συνέντευξη είναι μια προσωπική εξιστόρηση της ιστορίας της (ως τώρα) ζωής των συνεντευξιαζόμενων ατόμων, και συνεπώς προσεγγίζει περισσότερο μια «αφήγηση ζωής».

Ο τρόπος με τον οποίο κατασκευάζεται η συνέντευξη, σε αρχικό στάδιο, έχει βασικό ρόλο στο είδος και την ποιότητα των πληροφοριών που θα εξαχθούν τελικά. Ως προς τον τρόπο κατασκευής προτείνονται αρκετές θεωρίες που δεν παρουσιάζουν κάποια μεγάλη διαφορά, παρά μόνο στα ονόματά τους. Μελετώντας τις προτεινόμενες μεθοδολογίες των Babbie (2007) και Gall & Gall & Borg (2003)³ κατέληξα στο συμπέρασμα ότι ο τύπος που ανταποκρίνεται καλύτερα στις ανάγκες, τις συνθήκες, τους στόχους της έρευνάς μου, αλλά και στις δικές μου ικανότητες είναι, αυτός της «ημι-τυποποιημένης» (ή βάσει γενικού οδηγού προσέγγισης) συνέντευξης. Σύμφωνα με αυτή, το ερωτηματολόγιο βρίσκεται στον κεντρικό άξονα της συνέντευξης, όμως υπάρχει ελευθερία στη συζήτηση θεμάτων που έρχονται στην επιφάνεια, διευκρινίσεις, ερωτήσεις, παρενθέσεις κ.ο.κ.. Μάλιστα θεωρώ ότι θα ήταν αδύνατο να γίνει λόγος για προφορικές ιστορίες, εξιστόρηση γεγονότων και μαρτυριών από μια υποκειμενική σκοπιά, στην περίπτωση που η συνέντευξη βασιζόταν αυστηρά σε μια σειρά ερωτήσεων (Thompson & Bornat 2017). Ακόμη, πρέπει να ληφθεί υπ' όψιν ότι αυτή είναι η πρώτη έρευνα με χρήση συνεντεύξεων που πραγματοποιώ. Επομένως, η έλλειψη της δικής μου εμπειρίας μπορούσε εύκολα να αντισταθμιστεί με την ύπαρξη ενός προετοιμασμένου ερωτηματολογίου ώστε να παρέχει οργάνωση και δομή στη συνέντευξη. Μια τελευταία διευκρίνιση σχετικά με την κατασκευή μιας συνέντευξης είναι το αν η συνέντευξη θα απευθύνεται σε πολλαπλά άτομα ταυτόχρονα (ομάδα έρευνας)⁴ ή σε μεμονωμένα άτομα (ένα – προς – ένα)⁵ (Coughlan et al. 2009, Qu & Dumay 2011). Επέλεξα τη συνέντευξη τύπου ένα-προς-ένα, διότι θεώρησα αναγκαία

³ Πολύ σύντομα θα αναφέρω τα είδη χωρίς όμως να τα επεξηγήσω για λόγους οικονομίας. Τα προτεινόμενα πρότυπα είναι: 1) Μη – τυποποιημένη συνέντευξη» (Babbie 2007) ή «συνέντευξη ως ανεπίσημη συζήτηση» (Gall et al. 2003), 2) «Ημι – τυποποιημένη συνέντευξη» (Babbie 2007) ή «συνέντευξη βάσει γενικού οδηγού προσέγγισης» (Gall et al. 2003),3) της «τυποποιημένης συνέντευξης» (Babbie 2007) ή «τυποποιημένη ανοιχτού τύπου συνέντευξη» (Gall et al. 2003).

⁴ Μετάφραση του όρου «focus group».

⁵ Μετάφραση του όρου «one to one».

τη μεμονωμένη προσέγγιση των περιπτώσεων, παρ' όλο που δούλευα με το ίδιο ερωτηματολόγιο, καθώς η χροιά αυτής της έρευνας είναι ιστοριογραφική και όχι εθνογραφική. Με άλλα λόγια κάθε συνέντευξη αντιμετωπίζεται και καταγράφεται ως μια ιστορία.

Οι Uwe Flick, Coughlan et al. και Thompson & Bornat συμφωνούν ότι ο σχεδιασμός των ερωτήσεων για κάθε τύπου ερωτηματολόγιο είναι ίσως το πιο σημαντικό στοιχείο στην έρευνα και καθορίζει την επιτυχία της (Coughlan et al. 2009, Flick 2009, Thompson & Bornat 2017). Γενικά, δεν υπάρχει μόνο ένας σωστός τρόπος να πραγματοποιηθεί μια συνέντευξη, ούτε ένας σωστός τρόπος να γράψει καμία / κανείς ένα ερωτηματολόγιο. Κάθε συνέντευξη είναι μοναδική, καθώς επηρεάζεται άμεσα από την ιδιοσυγκρασία και το χαρακτήρα των συνεντευξιαζόμενων και των ερευνητριών/-ών (Qu & Dumay 2011, Thompson & Bornat, 2017), αλλά και οι ήδη υπάρχουσες ερωτήσεις είναι πιθανό να αλλάξουν αρκετές φορές περνώντας από τα διάφορα στάδια διαδικασίας (Flick 2009). Με άλλα λόγια, δεν υπάρχει κάποια συνταγή για σίγουρη επιτυχία, ούτε ένα στυλ συνέντευξης που θα ταιριάζει σε όλα τα άτομα, διότι οι τρόποι επιτέλεσης μια συνέντευξης είναι άπειροι και μη-προβλέψιμοι.

Παρ' όλα αυτά, προτείνονται κάποιες κατευθυντήριες γραμμές, αρκετά χρήσιμες, που μπορούν να κάνουν τη διαδικασία «στησίματος» της συνέντευξης πιο εύκολη. Γενικά, καλό θα ήταν οι ερωτήσεις να αφήνουν το περιθώριο στις συνεντευξιαζόμενες να εκφραστούν ανοιχτά με όσο το δυνατό περισσότερα στοιχεία προς το ερώτημα, αλλά να είναι αρκετά ξεκάθαρες και σε απλή γλώσσα, ώστε να μη δημιουργούνται παρανοήσεις (Thompson & Bornat 2017). Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Uwe Flick: «Πρέπει να διατυπώσεις τις ερευνητικές ερωτήσεις με συγκεκριμένο τρόπο, με σκοπό να αποσαφηνίζεται τι πρόκειται να αποκαλυφτεί από αυτές [...] Είναι σημαντικό να αναπτύξεις μια καθαρή ιδέα για της ερευνητικές ερωτήσεις αλλά να παραμείνουν ανοιχτές σε νέα και πιθανόν αναπάντεχα αποτελέσματα» (Flick 2009, 98). Ίσως η μοναδική συμβουλή για την κατασκευή ενός ερωτηματολογίου είναι ο σαφής και ξεκάθαρος χαρακτήρας των ερωτήσεων, που επιτρέπουν στις συνεντευξιαζόμενες να αναπτύξουν τις απαντήσεις τους προς την κατεύθυνση που αυτές θα επιλέξουν. Έτσι λοιπόν, κατά τη συγγραφή του ερωτηματολογίου, προτίμησα οι ερωτήσεις να έχουν χρονολογικό εύρος, ώστε να

δίνουν το περιθώριο στις συνεντευξιαζόμενες να σκεφτούν τις εμπειρίες τους σε βάθος και να απαντήσουν σύμφωνα με αυτές.⁶

Σε αυτό το σημείο είναι χρήσιμο να διευκρινίσω ότι, ενώ αρχικά είχα σχεδιάσει μια ημι-τυποποιημένη συνέντευξη, τελικά βγήκα εκτός του αρχικού αυτού σχεδιασμού. Αναπτύχθηκε μια αρκετά καλή σχέση με τις συνεντευξιαζόμενες, αισθανόμασταν άνετα και πρόθυμες να μιλήσουμε η μια στην άλλη και τελικά αναπτύχθηκε μια πολύ καρποφόρα και πλούσια συζήτηση, η οποία σε αρκετά σημεία μοιάζει με αφήγηση ζωής. Το ερωτηματολόγιο πήρε ένα δευτερεύοντα ρόλο καθώς αυτοσχεδίασα αρκετά, έκανα πολλές ερωτήσεις, έλεγα τη δική μου άποψη για αρκετά θέματα και αυτό λειτούργησε εν τέλει θετικά στην καλλιέργεια ενός ανοιχτού πλαισίου συζήτησης.

Στο τελευταίο υποκεφάλαιο βρίσκεται η ανάλυση των συνεντεύξεων μορφοποιημένη σε θεματικές ενότητες. Οι προφορικές ιστορίες εξετάζονται κυρίως από την οπτική του ζητήματος του φύλου. Προσπάθησα να αναδείξω τα βασικότερα και σημαντικότερα ζητήματα που προκύπτουν, ακολουθώντας τα ερευνητικά ερωτήματα της εργασίας. Σε καμία περίπτωση δεν πρόκειται για μια προσπάθεια κατασκευής βιογραφιών ή συλλογής, κατάτμησης ή οργάνωσης πληροφοριών γύρω από τη ζωή και το έργο των συνθετριών / ηχητικών καλλιτεχνίδων. Αποτελεί περισσότερο μια προσπάθεια ανάδειξης ιδεών, αναφοράς καταστάσεων, θίξεως προβλημάτων αλλά και προτάσεις εναλλακτικών και συμβουλών, που αφορούν τη σύγχρονη πραγματικότητα στο πεδίο της σύγχρονης μουσικής πρακτικής.

Τελευταίο αλλά ιδιαίτερα σημαντικό είναι το παράρτημα της εργασίας, το οποίο για λόγους μεγέθους παρατίθεται σε ξεχωριστό συνοδευτικό αρχείο. Στο παράρτημα αποφάσισα να παραθέσω τις απομαγνητοφωνημένες επιμελημένες εκδοχές των συνεντεύξεων που πραγματοποίησα μέσω τηλεδιάσκεψης και τη μια συνέντευξη, η οποία μου παραδόθηκε γραπτή.⁷ Οι συνεντεύξεις έχουν παρατεθεί βάσει αλφαβητικής σειράς των επιθέτων των συνεντευξιαζόμενων.

⁶ Μια σημαντική διευκρίνιση είναι ότι όλες οι συνεντευξιαζόμενες έλαβαν το ερωτηματολόγιο πριν από κάθε συνέντευξη ώστε να προετοιμαστούν κατάλληλα. Όπως αναφέρω και στη συνέχεια, η συνέντευξη μπορεί να πήρε άλλη τροπή, όμως δεν μπορεί να καταργηθεί εντελώς η αξία του ερωτηματολογίου.

⁷ Θεωρώ χρήσιμο να επισημάνω το γεγονός ότι οι περίοδος κατά την οποία πραγματοποίησα τις συνεντεύξεις συνέπεσε με τις ιδιαίτερες συνθήκες που επέβαλε η πανδημία του ιού COVID-19. Η απαγόρευση των μετακινήσεων, η τηλεργασία, οι αναβολές εξωτερικών υποχρεώσεων λειτούργησαν βοηθητικά προς το κλείσιμο των ραντεβού και της διάθεσης αρκετού χρόνου σε αυτή την εργασία.

Οι συνεντεύξεις αυτές είναι πλούσιες σε πληροφορίες σχετικά με τη ζωή, το έργο, τις αντιλήψεις, τις δραστηριότητες των συνεντευζιαζόμενων και μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως βιβλιογραφική πηγή για περαιτέρω έρευνα.

Αυτή η εργασία απευθύνεται σε οποιοδήποτε άτομο μελετάει τη θέση και το ρόλο του φύλου μέσα στην πρακτική της σύγχρονης μουσικής σύνθεσης και των ηχητικών τεχνών. Ακόμη, αποτελεί ένα οργανωμένο τεκμήριο - αφετηρία για την προσπάθεια εκπροσώπησης του γυναικείου φύλου στο ανδροκρατούμενο ακαδημαϊκό περιβάλλον. Πρόκειται για ένα τεκμήριο που έρχεται σε αντίθεση με τον ανδροκεντρικό λόγο και με κάθε έκφραση έμφυλης βίας και έμφυλων προκαταλήψεων και στερεοτύπων, όσο καλά συγκεκαλυμμένα κι αν επιβιώνουν αυτά.

Θεωρώ ότι δε θα ήταν εφικτό να πραγματοποιηθεί η πλειοψηφία των συνεντεύξεων μέσω τηλεδιάσκεψης αν δεν υπήρχαν αυτές οι συνθήκες, διότι οι συμμετέχουσες δε θα μπορούσαν να διαθέσουν πολύ χρόνο λόγω επαγγελματικών υποχρεώσεων και δε θα υπήρχε μεγάλη ευελιξία στην οργάνωση των ραντεβού. Ακόμη η επικοινωνία με άλλα άτομα στις συνθήκες του εγκλεισμού, έστω και μέσω τηλεδιάσκεψης, ήταν για όλες μας απαραίτητη και αρκετά ενθαρρυντική διότι νιώσαμε όλες ενεργές.

1. Ζητήματα φύλου: κυρίαρχες έννοιες και κριτικές προσεγγίσεις.

1.1. Έμφυλοι διαχωρισμοί και δυαδικότητα.

Από τα χρόνια ανάπτυξης της φιλοσοφίας στην αρχαία Ελλάδα μέχρι και σήμερα, ιδιαίτερα στο δυτικό πολιτισμό και στις επηρεασμένες από το δυτικό πολιτισμό κοινωνίες, φαίνεται ότι ο κόσμος είναι διαιρεμένος σε ένα δυαδικό σύστημα φύλου: άνδρας και γυναίκα. Το δυαδικό αυτό σύστημα αντιστοιχεί μάλιστα σε ένα πολύ συγκεκριμένο διαχωρισμό χαρακτηριστικών και εξουσιών⁸ (Corfield 1997, Cranny-Francis & Waring & Stavropoulos & Kirkby 2003, Rippon 2019). Αυτός ο διαχωρισμός ξεκινάει ήδη από την κύηση του εμβρύου από τη μητέρα του και συνεχίζει για όλη τη ζωή ενός ανθρώπου, ακολουθώντας το άτομο σε κάθε δραστηριότητά του. Ο χαρακτηρισμός ενός ατόμου ως «άνδρα» ή «γυναίκας» εμπλουτίζεται με μια σειρά από διαφορετικά και αντίθετα για το καθένα χαρακτηριστικά συμπεριφοράς, σεξουαλικότητας, αισθητικής, ικανοτήτων, γούστου κ.ο.κ.. Αυτά τα χαρακτηριστικά θεωρούνται φυσικά και δεδομένα από την κοινωνία, διότι βασίζονται σε πολύ γερά εδραιωμένους και κοινώς αποδεκτούς κανόνες συμπεριφοράς των φύλων και στόχο έχουν να ορίσουν τις ταυτότητες των ανθρώπων σε προσωπικό επίπεδο, αλλά και στις μεταξύ τους σχέσεις (Gilbert 2009). Έτσι, οι άνδρες από την παιδική τους ηλικία ενθαρρύνονται να έχουν ρόλους ηγετικούς, να είναι ευφυείς και τολμηροί, δυνατοί και επιθετικοί, ενώ από τις γυναίκες αναμένεται να είναι τρυφερές, στοργικές, ήρεμες, δεκτικές και μη διεκδικητικές (Cranny-Francis et al 2003, Rippon 2019). Πολύ συχνά αυτή η καλλιέργεια χαρακτηριστικών ακολουθεί τα άτομα και στη μετέπειτα ζωή τους με φανερό αντίκτυπο στις προσωπικές τους σχέσεις και στον εργασιακό χώρο (Gilbert 2009, Rippon 2019, West and Zimmerman 1987).

⁸ Οι Anne Cranny-Francis, Wendy Waring, Pam Stavropoulos και Joan Kirkby αναφέρονται στα Μεταφυσικά του Αριστοτέλη, ο οποίος βάσει του Πυθαγόρειου πίνακα, ορίζει τον κόσμο, ως έναν κόσμο αντιθέτων. Στον πίνακα παρατίθενται επίθετα και ουσιαστικά αντιθετικά μεταξύ τους, και διακρίνονται τα επίθετα «αρσενικό» και «θηλυκό» σε αυτό το διαχωρισμό.

Η Penelope Corfield (1997) αναφέρει τη φράση του Αριστοτέλη «Το αρσενικό είναι από τη φύση ανώτερο και το θηλυκό κατώτερο, το ένα (το αρσενικό) κυριεύει και το άλλο (θηλυκό) κυριεύεται, αυτή η αρχή διέπει όλο το ανθρώπινο γένος». Συμπληρώνει ότι αυτή η στάση υπήρξε άκρως επιδραστική για την μετέπειτα πορεία του δυτικού κόσμου καθώς και ο Χριστιανισμός βασίζεται σε αυτή.

Σε αυτό το σημείο, οφείλει να γίνει ο διαχωρισμός μεταξύ των λέξεων sex και gender, οι οποίες στα ελληνικά μεταφράζονται και οι δύο το ίδιο, ως «φύλο», και διαχωρίζονται μόνο περιφραστικά. Σύμφωνα με τη Judith Butler (1990), ο όρος sex προσδιορίζει το φύλο, το οποίο αντιπροσωπεύει τη μορφολογία του σώματος ενός ατόμου. Οι West και Zimmerman υποστηρίζουν ότι «πρόκειται για έναν προσδιορισμό, μια κοινωνική συμφωνία που βασίζεται σε κάποια βιολογικά κριτήρια (π.χ. εκ γενετής γεννητικά όργανα ή χρωμοσωμικός κώδικας), και προσδιορίζει ένα άτομο ως αρσενικό ή θηλυκό» (West and Zimermann 2009, 127). Μέσα από αυτούς τους δύο ορισμούς φαίνεται, ότι το φύλο γίνεται αντιληπτό ως ένας αμετάβλητος προσδιορισμός που ετεροκαθορίζει το άτομο και έχει να κάνει με τα εκ γενετής χαρακτηριστικά του σώματός του. Γενικά, αυτή η πλευρά του φύλου μπορεί «να μην αποτελεί τον πιο σημαντικό κοινωνικό παράγοντα στη ζωή των ατόμων, όμως είναι ίσως το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό ταυτοποίησης κάποιου ατόμου και σύμφωνα με αυτό δημιουργούνται οι προσδοκίες, τα όρια και οι ρόλοι που το ακολουθούν σε όλη τη ζωή του» (Gilber 2009, 127). Το πρόβλημα με αυτόν τον όρο (sex), εντοπίζεται στο γεγονός, ότι σχεδόν πάντα έχει δισδιάστατη σημασία⁹ (αρσενικό-θηλυκό), γεγονός που στις σύγχρονες θεωρίες φύλου θεωρείται αρκετά προβληματικό. Σύμφωνα με τη/ον Gilbert (2009), η κατηγοριοποίηση των ατόμων στο δυαδικό σύστημα φύλου φαίνεται ως απαραίτητη ανάγκη της κοινωνίας. Συχνά, όταν αυτή δεν μπορεί να επιτευχθεί, παρατηρείται ανικανότητα στην επικοινωνία και την αλληλεπίδραση των ατόμων μεταξύ τους (Gilbert 2009). Ο όρος gender αναφέρεται στο κοινωνικά διαμορφωμένο φύλο και δεν είναι ανάγκη να ταυτίζεται με το φύλο που ορίζεται από τη μορφολογία του σώματος (Butler 1990). Από εδώ και στο εξής, λόγω της δυσκολίας διαχωρισμού των όρων στην ελληνική γλώσσα, θα χρησιμοποιώ τον όρο «βιολογικό φύλο» αναφερόμενη στον όρο sex και τον όρο «κοινωνικό φύλο» για τον όρο gender.¹⁰

⁹ Πρόκειται για τον αγγλικό όρο «bigenderism». Θα μπορούσε ίσως να δοθεί ένας μονολεκτικός όρος, όμως καθώς υπάρχει ήδη το πρόβλημα με τον όρο «φύλο» στην ελληνική γλώσσα δεν επιθυμώ να το περιπλέξω ακόμη περισσότερο, οπότε θα χρησιμοποιείται η περιφραστική απόδοση.

¹⁰ Ακόμη χρήσιμο είναι να αναφερθεί ότι στη θεωρία της Judith Butler στο βιβλίο της Gender Trouble, οι όροι «βιολογικό φύλο» και «κοινωνικό φύλο» τίθενται υπό αμφισβήτηση ως προς την ουσία και την ποιότητά τους. Βλ. Περισσότερα στο : Judith Butler, Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity (New York, London: Routledge, Champan & Hall, 1990).

Η Butler (1990) δίνει τον όρο «κατασκευή του φύλου»,¹¹ για να ορίσει ακριβώς αυτή τη συνέπεια της δυαδικής θεώρησης του κοινωνικού φύλου, η οποία αντανακλά το δυαδικό διαχωρισμό του βιολογικού φύλου. Η εφαρμογή των αυστηρών και εξουσιαστικών κανόνων που συμπεριφέρονται διαφορετικά στους διαφορετικούς μορφολογικούς τύπους σωμάτων επιβάλλοντάς τους το κοινωνικό φύλο, οδηγεί στην προβληματική θεώρηση ότι «υπάρχουν δύο και μοναδικά κοινωνικά φύλα στο πρότυπο των δύο μορφολογιών σωμάτων και ότι όλα τα άτομα πρέπει να ανήκουν ή στο ένα ή στο άλλο»¹² (Gilbert 2009, 95). Έτσι το κοινωνικό φύλο, δεν αποτελεί μια ελεύθερη επιλογή, ούτε μια διερεύνηση των ίδιων των ατόμων, αλλά πρόκειται για έναν ρόλο, ο οποίος είναι τόσο προκαθορισμένος, όσο και αυτός του βιολογικού φύλου (Butler 1990). Σύμφωνα με την Butler, η υπόθεση της ύπαρξης μόνο δύο κοινωνικών φύλων «βασίζεται στη μιμητική σχέση του βιολογικού και κοινωνικού φύλου, κατά την οποία το κοινωνικό φύλο καθρεφτίζει το βιολογικό ή διαφορετικά περιορίζεται από αυτό» (Butler 1990, 6). Συμπερασματικά, η κοινωνική καταπιεστική επιβολή στο φύλο, γίνεται αντιληπτή από τα αποτελέσματα της εφαρμογής του δυαδικού διαχωρισμού του και της ταύτισης του βιολογικού με το κοινωνικό φύλο.¹³

Επομένως, αυτός ο διαχωρισμός, δημιουργεί δύο διαφορετικούς κόσμους, με την έννοια των δύο διαφορετικών συστημάτων οργάνωσης της ζωής: τον ανδρικό κόσμο και το γυναικείο κόσμο, από τους οποίους ο πρώτος λειτουργεί εις βάρος του δεύτερου. Από την άλλη πλευρά, ο δυαδικός διαχωρισμός του φύλου αποτελεί «ακρογωνιαίο λίθο της ετεροκανονικότητας» (Gilbert 2009, 97) και δεν αποδέχεται άτομα που προσδιορίζουν διαφορετικά το φύλο τους (τρανς, ομοφυλόφιλα κ.ο.κ.).

¹¹ Στην ξενόγλωσση βιβλιογραφία ο όρος αποδίδεται ως “gender construction”. Αναφέρεται από τη Judith Butler στο βιβλίο της Gender Trouble (1990).

¹² Η/Ο Gilbert (2009) κάνει αναφορά στους 8 κανόνες του φύλου (Rules of Gender) του Harold Gardfinkel (1967), βάσει των οποίων δεν μπορεί να υπάρξει κάποια απόκλιση ή παρέκκλιση στο βιολογικό ή/και κοινωνικό φύλο κάποιου ατόμου, πέρα από αυτό, με το οποίο γεννήθηκε. Ως αποτέλεσμα τα trans άτομα, δεν μπορούν να ενταχθούν σε κάποια κατηγορία, επομένως είναι «σαν να μην υπάρχουν» για την κοινωνία στην οποία ισχύουν αυτοί οι κανόνες.

¹³ Αξίζει να γίνει αναφορά στον ισχυρισμό της Judith Butler, σχετικά με το κοινωνικό φύλο. Στην πραγματικότητα, σύμφωνα με την Butler «το κοινωνικό φύλο δεν είναι σε καμία περίπτωση μια σταθερή ταυτότητα, αλλά εξελίσσεται στο χρόνο και επιτυγχάνεται μέσω της συνεχούς επανάληψης συγκεκριμένων πράξεων» (Butler 1988, 519), οπότε έχει επιτελεστικό χαρακτήρα. Θα μπορούσε να ευσταθεί ο ισχυρισμός, ότι τελικά το κοινωνικό φύλο λειτουργεί ως η εφαρμογή των έμφυλων κανόνων που επιβάλλονται στα άτομα, καθώς αυτό συστήνεται, όταν τα άτομα παρουσιάζονται, κυρίως μέσω των σωμάτων τους, με συγκεκριμένο, τετριμμένο και αναμενόμενο τρόπο. Ο τρόπος παρουσίασης είναι τόσο παγιωμένος, ώστε να μπορεί να κάνει ξεκάθαρη την έμφυλη ταυτότητα των ατόμων, αποκτώντας έτσι, το ρόλο και τη σημασία μιας παραστατικής επιτέλεσης. (Butler 1988).

Επομένως η ύπαρξη του δυαδικού διαχωρισμού του φύλου καλλιεργεί τόσο τον σεξισμό, όσο την ομοφοβία και την τρανσοφοβία (Gilbert 2009). Οι ανισότητες που προκύπτουν από αυτή τη συνθήκη εντοπίζονται σε όλες τις εκφάνσεις της καθημερινής ή και όχι, ζωής: στις οικογενειακές σχέσεις, στην εργασία, στην προσωπική ελευθερία, στη γλώσσα κ.τ.λ. με αποτέλεσμα πλέον το ζήτημα του φύλου να αποτελεί ένα πολιτικό και κοινωνικό ζήτημα.

«Θα ήταν λάθος» καταλήγει η Butler (1990) «να σκεφτούμε ότι η συζήτηση περί “ταυτότητας” πρέπει να διεξάγεται πριν από τη συζήτηση περί έμφυλης ταυτότητας, για τον απλό λόγο ότι τα “πρόσωπα” δε γίνονται νοητά παρά μόνο όταν γίνονται έμφυλα, σε συμφωνία με αναγνωρίσιμα κριτήρια διανοητικότητας του φύλου» (Butler 1990, 16). Η Butler εφιστά συνεπώς την προσοχή στο πόσο σημαντική είναι τελικά για τις περισσότερες κοινωνίες, η διατήρηση «σχέσεων συνοχής και συνέχειας μεταξύ του βιολογικού φύλου, του κοινωνικού φύλου, της σεξουαλικότητας και της επιθυμίας» (Butler 1990, 17), ώστε να ξεχωρίζει ποια «πρόσωπα» είναι νοητά, δηλαδή υπαρκτά για τη λειτουργία της.

1.2. Πατριαρχία.

Η συνθήκη πάνω στην οποία στηρίζεται και από την οποία ενδυναμώνεται ο δυαδικός διαχωρισμός των φύλων είναι η πατριαρχία. Πρόκειται για ένα σύστημα, το οποίο φαινομενικά επηρεάζει τις κοινωνικές σχέσεις μεταξύ των φύλων, έχει όμως πολύ μεγαλύτερες επεκτάσεις και επηρεάζει σε πολύ σημαντικό βαθμό και άλλα συστήματα, όπως π.χ. το οικονομικό (Federici 2004, Hartmann 1979, Walby 1989).

Η πατριαρχία αποτελεί έναν παλαιό θεσμό και οι ρίζες της εντοπίζονται στα φεουδαρχικά συστήματα οργάνωσης της κοινωνίας. Τα συστήματα αυτά είχαν ως κεντρικό άξονα την οικογένεια και το διαχωρισμό της εργασίας μεταξύ των μελών αυτής. Κορμός της λειτουργίας της πατριαρχίας ήταν (και είναι) η εκμετάλλευση των οικογενειακών σχέσεων,¹⁴ με σκοπό να επωφεληθεί το ανδρικό φύλο από το γυναικείο, μέσα σε συνθήκες καταπίεσης και εκμετάλλευσης (Cranny-Francis et al.

¹⁴ Παρατηρείται επίσης ενός ηλικιακός αλλά και έμφυλος τρόπος ιεράρχησης των μελών: ο γηραιότερος άνδρας ήταν αρχηγός, ακολουθούσαν οι νεότεροι άνδρες ως μαθητευόμενοι αρχηγοί και τέλος οι γυναίκες, των οποίων ο ρόλος ήταν υποτακτικός και υπηρετικός και σκοπός τους η μητρότητα (Cranny-Francis et al. 2003).

2003, Walby 1989). Ακόμη, οι «κανόνες συμπεριφοράς και αλληλεπίδρασης των φύλων που έχουν διατηρηθεί εδώ και πολλές γενιές, είναι ακριβώς αυτοί οι κανόνες που διασφαλίζουν τη γενικότερη ιδέα του πατριαρχικού συστήματος, κατά την οποία οι γυναίκες και άλλες έμφυλες μειονότητες, καταπιέζονται και ελέγχονται» (Gilbert 2009, 94). Αυτό το μοντέλο κανόνων επιβιώνει μέχρι και σήμερα, αλλά έχει επεκταθεί και πέρα από τα όρια της οικογένειας, προφανώς προσαρμοσμένο στις παρούσες συνθήκες.

Ο όρος «πατριαρχία» έχει απασχολήσει όχι μόνο όσες / όσους ασχολούνται με τις σπουδές φύλου, αλλά και διαφορετικά επιστημονικά πεδία, όπως η ιστορία, η οικονομία, η κοινωνιολογία, οι πολιτικές επιστήμες κ.ο.κ.. Σε κάθε επιστημονικό πεδίο όμως, και από κάθε οπτική, φαίνεται ο καταπιεστικός ρόλος του άνδρα ως αρχηγού και πατριάρχη. Σε μια προσπάθεια ορισμού της πατριαρχίας, παρατηρείται ότι οι περισσότερες εννοιολογήσεις παρουσιάζουν την πατριαρχία ως ένα σύστημα που αλληλεπιδρά με άλλα συστήματα, π.χ. καπιταλισμός, εργασία, ή με άλλα κοινωνικά προβλήματα π.χ. οικογενειακές σχέσεις, ρατσισμός. Κατά συνέπεια, είναι πολύ εύκολο να γίνουν λανθασμένοι συνειρμοί και παρανοήσεις, αλλά ακόμη και να αμφισβητηθεί η ύπαρξη της πατριαρχίας, καθώς συχνά απορροφάται από τα άλλα συστήματα. Αρχικά «ο Weber (1947), χρησιμοποιεί τον όρο, για να αναφερθεί σε ένα σύστημα κυβέρνησης, στο οποίο οι άνδρες διοικούν την κοινωνία, διότι έχουν το ρόλο της κεφαλής / του αρχηγού του νοικοκυριού» (Walby 1989, 214). Στην πορεία του χρόνου, ο ορισμός φυσικά και έχει τροποποιηθεί, υποδεικνύοντας και άλλα προβληματικά ή ημιτελή σημεία και διαστάσεις του όρου, αλλά και διαφορετικές ποιότητες της πατριαρχίας, όπως για παράδειγμα, «την ηγεμονία ανδρών έναντι άλλων ανδρών (radical feminism), τη συνύπαρξη της πατριαρχίας με τον καπιταλισμό, συχνά και με τον ρατσισμό, ως αλληλεξαρτώμενα συστήματα (dual systems theorists) (Walby 1989, 214) και την καταπίεση των γυναικών από τους άνδρες σε συνάρτηση με την εργασία (Hartmann 1979, Federici 2004). Γι' αυτό το λόγο λοιπόν, θα ήταν χρήσιμο, σε αρχικό στάδιο, να ορισθεί η πατριαρχία ως ένα σύστημα, το οποίο βασίζει τις αρχές του στην καταπίεση του φύλου και τις συνέπειες αυτής της συνθήκης.

Σήμερα, με τον όρο πατριαρχία νοείται το κοινωνικό σύστημα, το οποίο θέτει σε προνομιακή θέση το ανδρικό φύλο με τα επιβεβλημένα χαρακτηριστικά του και κάθε

μορφής δύναμης και εξουσίας προέρχεται από αυτό (Cranny-Francis et al. 2003, Walby 1989). Υπό το πατριαρχικό καθεστώς, οι γυναίκες εξαιρούνται από κάθε μορφή εξουσίας, δύναμης και κύρους. Εξαίρεση αποτελούν οι περιπτώσεις, στις οποίες η δύναμη και η εξουσία των γυναικών λειτουργούν υποστηρικτικά ως προς τους άνδρες ή ως προς το καθεστώς. Με άλλα λόγια, η πατριαρχία «πρόκειται για ένα σύστημα κοινωνικών δομών και πρακτικών όπου το ανδρικό φύλο φέρεται ηγεμονικά, καταπιέζει και εκμεταλλεύεται το γυναικείο φύλο» (Walby 1989, 214). Η Walby (1989) υποστηρίζει ότι «μια από τις μεγαλύτερες κριτικές έναντι της ιδέας της πατριαρχίας είναι ότι δεν μπορεί να διαχειριστεί επιτυχώς τις διαφορές μεταξύ των μορφών της ανισότητας των κοινωνικών φύλων σε διαφορετικούς χρόνους και τόπους, ούτε όμως και τη διαφορετικότητα των εμπειριών των γυναικών» (Walby 1989, 217).

Καθώς η πατριαρχία θεωρεί δεδομένη την εφαρμογή του δυαδικού διαχωρισμού των φύλων με τις συνέπειες του (σεξισμός, τρανσοφοβία, ομοφοβία,) όπως έχει προαναφερθεί, στόχος της πατριαρχίας στην καταπίεση δεν είναι μόνο οι γυναίκες, αλλά και οτιδήποτε «άλλο»¹⁵ ορίζει το κοινωνικό του φύλο ως διαφορετικό από το «ανδρικό» (π.χ. gay, trans, queer κ.ο.κ.). Η πατριαρχία δημιουργεί μια τοξική κατάσταση λειτουργίας των φύλων, τόσο των βιολογικών όσο και των κοινωνικών, στην κοινωνία, καθώς υποστηρίζει την καταπίεση και την εκμετάλλευση κάθε ατόμου που δε συμμορφώνεται στα πατριαρχικά πρότυπα. Η κατάσταση αυτή συνήθως εκφράζεται μέσω της βίας (σωματικής, λεκτικής, κοινωνικής) στα «άλλα», επιζητώντας κατ' αυτό τον τρόπο την υποταγή, τη συμμόρφωσή και τον επίπλαστο σεβασμό προς την πατριαρχία (hooks 2004). Η βία αποτελεί βασική τακτική της πατριαρχίας, καθώς μέσω αυτής καλλιεργείται η καταπίεση στα «άλλα» αλλά και καλλιεργεί το φόβο, ώστε αυτά να μην αντιτίθενται στις αρχές της. Έτσι, μέσω της οποιασδήποτε μορφής βίας αποσιωπώνται τα διαφορετικά από τους «πατριάρχες άνδρες» υποκείμενα. Αποσιωπώνται, όταν διεκδικούν τα δικαιώματά τους στο να ζουν ελεύθερα, όταν προσπαθούν να μιλήσουν για την πατριαρχική καταπίεση και γενικά, όταν προσπαθούν να αντιτεθούν προς τους πατριαρχικούς κανόνες (hooks 2004).

¹⁵ Ως «άλλο» από εδώ και στο εξής θα αναφέρομαι σε οποιοδήποτε άτομο δεν έχει καθαρά ανδρικό σώμα ή δεν προσδιορίζει κοινωνικά τον εαυτό του έτσι.

Είναι χρήσιμο να αναφερθεί εδώ ότι ο καπιταλισμός, ο θεσμός της οικογένειας, ο θεσμός του κράτους και άλλοι συστατικοί παράγοντες της σύγχρονης κοινωνίας βασίζονται σε πατριαρχικές τακτικές. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα η πατριαρχία να μη σχετίζεται πλέον μόνο με το ζήτημα του φύλου, αλλά και με τις κοινωνικές τάξεις, τον καταμερισμό της εργασίας, τη φυλή κ.ο.κ. (Federici 2004, Hartmann 1979, Walby 1989). Με άλλα λόγια, σε αυτή την περίπτωση γίνεται λόγος για τον κόσμο των ισχυρών ανδρών, οι οποίοι εκτός από το ότι είναι άνδρες, ανήκουν και σε μια υψηλή κοινωνική τάξη ή σε θέση (οποιαδήποτε) εξουσίας. Σε αυτό το πλαίσιο χρησιμοποιείται ο όρος «ηγεμονική αρρενωπότητα»,¹⁶ για να δηλώσει τη γενικότερη συνθήκη καταπίεσης από άνδρες στις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτιστικές συνθήκες (Cranny-Francis et al. 2003, 15).

Σύμφωνα με όσα έχουν προαναφερθεί σε αυτό και το προηγούμενο υποκεφάλαιο, χρήσιμο θα ήταν να διατυπωθούν κάποιες σκέψεις, για το πώς λειτουργεί το «φύλο» με τη γενικότερη έννοια στις συνθήκες επιβολής της πατριαρχίας. Σε συνάρτηση λοιπόν με τις προαναφερθείσες θέσεις, μπορούμε να συμπεράνουμε ότι η πατριαρχία θεωρεί βέβαιη τη μιμητική σχέση βιολογικού και κοινωνικού φύλου και στις περιπτώσεις που αυτό δεν υφίσταται, την επιβάλλει. Ακόμη, συσχετίζοντας την ιδέα της πατριαρχίας που στηρίζεται στην καταπίεση κάθε μορφής φύλου, με τη θέση της Butler περί δημιουργίας «ταυτότητας» και νόησης των «προσώπων» μόνο ως έμφυλα υποκείμενα, τότε φαίνεται ότι υπό το καθεστώς της πατριαρχίας είναι πολύ δύσκολο για τα άτομα που δεν είναι αποδεκτά, να γίνουν νοητά ως αυτό που είναι και να μην αναγκαστούν να προσαρμοστούν στις απαιτήσεις της πατριαρχίας, για να δηλώσουν την «ταυτότητα» τους. Συμπερασματικά, η πατριαρχία δημιουργεί συνεχώς σχέσεις ισχυρού-αδύναμου που βασίζονται κυρίως στη διαφοροποίηση των φύλων και απαιτεί την υποταγή και τη συμμόρφωση στους κανόνες και τα πρότυπα των ατόμων εκείνων που θεωρεί «αδύναμα».

1.3. Η ανάδυση των σπουδών φύλου.

Τόσο ο διαχωρισμός του φύλου αποκλειστικά σε δύο φύλα, όσο φυσικά και η πατριαρχία, με παράγωγό της την ηγεμονική αρρενωπότητα, δημιουργούν καταστάσεις προβληματικές ως προς τη λειτουργία τους και καταπιεστικές για

¹⁶ Στο κείμενο : hegemonic masculinity

λιγότερο ευννούμενα άτομα. Η μελέτη των μορφών του φύλου, πέρα από τον προαναφερθέντα δυαδικό διαχωρισμό, οι επιπτώσεις της πατριαρχίας, η ιστορική εξέλιξη του φύλου και η γενικότερη λειτουργία της κοινωνίας με άξονα μελέτης το φύλο, αποτελούν μερικά από τα βασικά αντικείμενα των «σπουδών φύλου».¹⁷

Το ζήτημα του φύλου αποτέλεσε πεδίο έρευνας στον ακαδημαϊκό χώρο ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και έχει πάρει από πολύ νωρίς πολιτικές και κοινωνικές προεκτάσεις. Έχει απασχολήσει ποικίλα πεδία σπουδών, περισσότερο την κοινωνιολογία, την ιστορία, την ψυχολογία και την ανθρωπολογία. Η εδραίωσή του ως πεδίο σπουδών, αλλά και ως πραγματικότητα στην ακαδημαϊκή – και όχι μόνο – ζωή έγινε με πολύ αργά βήματα. Η μελέτη του φύλου απουσίαζε για αρκετά χρόνια από την έρευνα, της οποίας τα πεδία ήταν σχεδόν αποκλειστικά ανδροκρατούμενα και περιλάμβαναν θέματα σημαντικά για τον ανδρικό πληθυσμό. «Παράλληλα οι γυναίκες ήταν αόρατες προς την επιστημονική κοινότητα και ικανές μόνο για τους παραδοσιακούς ρόλους της “συζύγου” και της “μητέρας”» (Pilcher και Whelehan 2004, iv). Κυρίως με το δεύτερο κύμα φεμινισμού, τη δεκαετία του 1970, άρχισε να δίνεται προσοχή και σημασία στο γεγονός ότι οι ακαδημαϊκές εκπαιδευτικές πρακτικές απέκλειαν την παρουσία, τα ενδιαφέροντα και την ταυτότητα των γυναικών (Corfield 1997). Έτσι, οι ανισότητες και ο αποκλεισμός λόγω φύλου, φαινόμενα που δεν ήταν καν αντιληπτά στη μέχρι τότε κοινωνία, καθώς αποτελούσαν μάλιστα την κανονικότητα, ήρθαν στο φως ως προβλήματα αυτής που οφείλουν να εξηγηθούν και να αντιμετωπιστούν. Με τη σταδιακή, αλλά σημαντική συμμετοχή των γυναικών στις κοινωνικές και ανθρωπιστικές επιστήμες, αλλά και στις τέχνες διαμορφώθηκε ένα ευρύ επιστημονικό πεδίο με στόχο την έρευνα σχετικά με τα ζητήματα φύλου. Ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 στις Η.Π.Α. και από τα μέσα της δεκαετίας του 1970 στο Ηνωμένο Βασίλειο, οι σπουδές φύλου αποτελούν ένα ειδικευμένο πεδίο επιστημονικής έρευνας, το οποίο διαδόθηκε ταχύτατα στον κόσμο (Pilcher και Whelehan 2004, v). Στην παρούσα εργασία, οι σπουδές φύλου συνδέονται με την τέχνη, συγκεκριμένα με τη μουσική, και τις ανθρωπιστικές επιστήμες. Στη συνέχεια βάσει αυτού του τρίπτυχου επιστημονικών κλάδων, παρουσιάζεται μια προσπάθεια έμφυλης ιστοριογράφησης της σύγχρονης μουσικής.

¹⁷ Gender Studies στην ξενόγλωσση βιβλιογραφία.

2. Το γυναικείο φύλο στο πεδίο της μουσικής.

2.1. Το γυναικείο φύλο στη μουσικολογία.

Η μουσικολογική έρευνα, πριν τη δεκαετία του 1980, περίπου αγνοούσε την παρουσία των γυναικών στη μουσική, αλλά και τη θέση και τη σχέση των φύλων στη μουσική πρακτική (Citron 1990, Citron 1993). Για δεκαετίες (σε πολύ μεγάλο ποσοστό έως και σήμερα) το επίκεντρο της μελέτης της μουσικολογίας ήταν τα μεγάλα έργα μεγάλων ανδρών συνθετών (Citron 1990). Χαρακτηριστικά η Susan McClary αναφέρει: «Όταν ξεκίνησα να σπουδάζω μουσικολογία, περίπου πριν από 26 χρόνια,¹⁸ δεν υπήρχε καμία γυναίκα στην ύλη. Ποτέ καμία από εμάς δεν αναρωτήθηκε για ποιο λόγο δεν υπήρχαν γυναίκες στην ιστορία της μουσικής, την οποία διδασκόμασταν* και αν ρωτούσαμε κάτι τέτοιο, μας απαντούσαν ότι δεν υπήρχε κάποια ή τουλάχιστον κάποια άξια αναφοράς» (McClary 1994, 365). Επομένως η μουσικολογία, ως επιστήμη και πεδίο σπουδών, έχει δομηθεί βάσει αυτών των δύο σταθερών: του μεγάλου μουσικού έργου¹⁹ και του μεγάλου συνθέτη. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη σύσταση ενός προσωποκεντρικού και εργοκεντρικού κλάδου, από τη στιγμή που δίνεται σημασία αποκλειστικά στους συνθέτες ως δημιουργούς και στα μουσικά έργα ως δημιουργήματα των μεγάλων συνθετών. Προφανώς η γνώση γύρω από αυτές τις σταθερές δεν είναι κάτι από μόνο του αρνητικό. Όμως η «ιερή» προσκόλληση σε αυτές, η αποσιώπηση άλλων προσώπων, φαινομένων και ιδεών, η μερική και επιλεκτική μελέτη προσώπων και έργων αλλά και η ηθελημένη άγνοια περί των συνθηκών και παραμέτρων που δομούν τη μουσική πραγματικότητα είναι αυτά δημιουργούν κενά και κάνουν το πεδίο ασαφώς προσδιορισμένο (Citron 1993, Reitsma 2014).

2.1.1. Μια σύντομη αναδρομή: η θέση της γυναίκας στη δυτική μουσική τέχνη.

Εστιάζοντας στην απουσία των γυναικών στη μουσικολογική μελέτη αλλά και στις πρακτικές της δυτικής κλασικής και σύγχρονης μουσικής, πρέπει να γίνει μια αναδρομή στο παρελθόν, ώστε να μπορούν να δοθούν ολοκληρωμένες απαντήσεις.

¹⁸ Το άρθρο της McClary είναι γραμμένο το 1994, οπότε αναφέρεται στα τέλη της δεκαετίας του '60.

¹⁹ Για την έννοια, τη σημασία και την εξέλιξη του μουσικού έργου, αλλά και στις έννοιες που αναδύονται μέσα από αυτό αναφέρεται εκτενώς η Lydia Goehr στο σύγγραμά της *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*.

Για πάρα πολλά χρόνια η επιβολή της πατριαρχίας απέκλειε τις γυναίκες από τη δημόσια συμμετοχή στη μουσική και απέκρυπτε την κάθε δραστηριότητά τους. Οι λόγοι για τον αποκλεισμό ήταν πολλοί και διαφορετικοί μεταξύ τους, αλλά όλοι είχαν ως κοινό χαρακτηριστικό την υποτίμηση των γυναικείων ικανοτήτων με κάθε τρόπο (Reitsma 2014).

Υπήρξε μάλιστα μια σειρά αβάσιμων και αντι-επιστημονικών επιχειρημάτων, όπου οι γυναίκες παρουσιάζονταν ως ένα ψυχωτικό, νευρωτικό και αδύναμο είδος ανθρώπου, ανίκανου να ασχοληθεί με τα ίδια καθήκοντα που εκτελεί ένας άνδρας. Ήταν γενική αντίληψη πως «το γυναικείο σώμα και μυαλό ήταν πιο αδύναμο από το αντρικό, επομένως οι γυναίκες είχαν πολύ λιγότερες ικανότητες σε σχέση με τους άνδρες, άρα και περιορισμένες δυνατότητες επαγγελματικής πορείας» (Riegel and Hertzog 1965, 4) και ότι «οι γυναίκες είναι αρκετά συναισθηματικές και συναισθηματικά ασταθείς για να αφοσιωθούν πλήρως στις μουσικές σπουδές» (Reitsma 2014, 39). Η Citron (1990) αναφέρει το βιβλίο *Woman in Music* του George Upton (1885), στο οποίο αποκρυσταλλώνεται αυτή η αντι-φεμινιστική σκέψη. Το κείμενο αποτελεί ένα τεκμήριο για τη διαπίστωση ότι η φίμωση των γυναικών στη μουσική πρακτική και η επιφυλακτική στάση προς τις ικανότητές τους δεν αποτελούσε απλώς μια δυσπιστία των ανθρώπων εκείνης εποχής αλλά ένα φαινόμενο βαθιά ριζωμένο στις κοινωνικές αντιλήψεις, το οποίο μάλιστα είχε την υπεράσπιση λογίων. Ο Upton αναφέρει ότι οι γυναίκες έχουν έμφυτη μια πιο συναισθηματική φύση που λειτουργεί απαγορευτικά ως προς την ικανότητα της δημιουργίας μουσικής. Υποστηρίζει ότι οι γυναίκες δεν μπορούν να ελέγξουν τα συναισθήματά τους με λογικό και πρακτικό τρόπο, το οποίο είναι ένα ανδρικό χαρακτηριστικό, απαραίτητο για τη μουσική σύνθεση. Ο Upton αναγνωρίζει τη θέση της γυναίκας στη μουσική μόνο στη μορφή μιας βοηθού, μούσας ή / και εκτελέστριας (Citron 1990).²⁰

²⁰ Δυστυχώς αυτές οι θέσεις δεν έμειναν στο παρελθόν. Συνεχίζουν να υπάρχουν και πιο πρόσφατα παραδείγματα, όπως ο ισχυρισμός του Havelock Ellis (1934), ότι η ιδιοφυΐα συναντάται πιο συχνά στους άνδρες και αποτελεί ένα έμφυτο χαρακτηριστικό του ανδρικού φύλου, η «θεωρία των παροτρύνσεων» (theory of urges) του Carl E. Seashore (1940) που υποστηρίζει ότι βασικός σκοπός των γυναικών είναι να είναι όμορφες και να γίνονται αρεστές και αγαπητές στον κόσμο, ενώ αντιθέτως των αντρών να παλεύουν και να έχουν μια επιτυχημένη καριέρα. Ακόμη μια πιο σύγχρονη θεωρία, μιας γυναίκας ψυχολόγου, της Grace Rubin-Rabson (1974), στέκεται στη θεώρηση ότι οι γυναίκες δεν κατορθώνουν να γίνουν πετυχημένες συνθέτριες, διότι δεν έχουν κάποιο ισχυρό κίνητρο για να υποστηρίξουν τη δημιουργικότητά τους. Επίσης επικαλείται έμφυτα ετερόκλητα χαρακτηριστικά συμπεριφοράς των φύλων και ακόμη επισημαίνει ότι: «με ή χωρίς την απελευθέρωση (εννοεί του γυναικείου φύλου), οι άνδρες θα παραμείνουν πρωτοπόροι ενώ οι

Κατά τον 19^ο αιώνα που αποτελεί τομή για την αλλαγή αντιλήψεων, ιδεών και ανάδυση νέων εννοιών στον τομέα της μουσικής πρακτικής, εμφανίζονται σταδιακά κάποια γυναικεία ονόματα. Αυτά τα γυναικεία ονόματα όμως ανήκουν σε συζύγους ή άτομα του πολύ στενού περιβάλλοντος καταξιωμένων ανδρών συνθετών και πάντα έχουν υποστηρικτικό ρόλο σε αυτούς. Από τα πιο γνωστά παραδείγματα η Fanny Mendelssohn, η Clara Schumann και η Alma Mahler, οι οποίες ήταν ες αεί υποταγμένες (επαγγελματικά τουλάχιστον) στη μουσική καριέρα του αδερφού της (για τη Fanny Mendelssohn) και των συζύγων τους αντίστοιχα (Clara Schumann, Alma Mahler), υποχρεωμένες να να υπηρετούν αυτούς και τα έργα τους (Citron 1990, Reitsma 2014). Όπως γίνεται φανερό κατά τον 19^ο αιώνα, «ο μόνος αποδεκτός τρόπος ώστε να συμμετέχουν οι γυναίκες στη μουσική ζωή ήταν να υποστηρίζουν τις μουσικές δραστηριότητες των συζύγων τους» (Reitsma 2014, 39). Επομένως, γίνεται λόγος για μια κατευθυνόμενη συμμετοχή των γυναικών ως υπηρετριών στις μουσικές πρακτικές, χωρίς περιθώρια κρίσης ή προσωπικής βούλησης από τις ίδιες και με μοναδικό σκοπό τη φροντίδα των μεγάλων ανδρικών έργων.

Μπορεί ο 20^{ος} αιώνας να ήταν ένας αιώνας αλλαγών και διεκδικήσεων για τις γυναίκες, ωστόσο η αποθαρρυντική στάση προς την ενεργή συμμετοχή των γυναικών στη μουσική πρακτική άργησε ακόμη περισσότερο να τεθεί υπό αμφισβήτηση. Η Citron υποστηρίζει ότι «πριν από το 1980 η έννοια του φύλου δεν υπήρχε στη μουσικολογική έρευνα» (Citron 1990, 1). Με την πιο σύγχρονη μουσικολογική έρευνα πολλά ονόματα γυναικών τα οποία είχαν μείνει στην αφάνεια, παρ' ότι δεν υπάκουσαν στις επιβολές της εποχής τους και τελικά συμμετείχαν ενεργά στη μουσική ζωή, πλέον ανακαλύφθηκαν εκ νέου και αναδεικνύονται. Παρ' όλα αυτά, η Michele Edwards αναφέρεται στο άρθρο της «Women and Music» (1989) στον τρόπο με τον οποίο ξεκίνησε να γίνεται η αναφορά στις γυναίκες μουσικούς. Τονίζει ότι «οι περισσότερες δημοσιευμένες μελέτες επικεντρώνονται σε συμβατικές ιστορικές αφηγήσεις παρά σε φεμινιστικές μεθοδολογίες και αντιλήψεις» (Edwards 1989, 506). Ακόμη, αναφέρει ότι η ανδρική ηγεμονία συντηρεί τη δύναμή της επιλέγοντας τα άτομα που θα κάνει ορατά. Έτσι, οι περισσότερες γυναίκες που βρίσκονται στις αναφορές της δεκαετίας του 1980 είναι εκπρόσωποι του δυτικού πολιτισμού και

γυναίκες δεκτικές ακόλουθοι» (Gates 1994). Ισχυρό αντίλογο στις παραπάνω θεωρίες φέρνει η νευροεπιστήμονας Gina Rippon. Η Rippon καταρρίπτει τους προσβλητικούς μύθους γύρω από το γυναικείο εγκέφαλο και τα έμφυτα χαρακτηριστικά των φύλων και αποδεικνύει ότι είναι επιστημονικά ανυπόστατοι (Rippon 2019).

υψηλών κοινωνικών τάξεων²¹ (Edwards 1989). Με άλλα λόγια, αυτές οι πρώτες αναφορές στις γυναίκες μουσικούς δεν αποτελούν κάποια ουσιαστική ανανέωση, απλώς σημαντικές προσθήκες.

Ακόμη χρήσιμο είναι να αναφερθεί ότι κατά τον 20^ο αιώνα και πολύ περισσότερο τον 21^ο η ηλεκτρονική μουσική αντιπροσωπεύει πλέον ένα μεγάλο μέρος της σύγχρονης μουσικής δημιουργίας και πρακτικής που είναι επίσης, σχεδόν αποκλειστικά, ανδροκρατούμενο.²² Η ηλεκτρονική μουσική συνδέεται άμεσα με τη (τουλάχιστον) βασική γνώση ηλεκτρονικών υπολογιστών ή άλλων μέσων. Τα περισσότερα μέσα της ηλεκτρονικής μουσικής ανήκουν στο χώρο της τεχνολογίας / επιστήμης που σύμφωνα με στατιστικές έρευνες, ακαδημαϊκά τουλάχιστον, εκπροσωπούν κυρίως άνδρες (Hango 2013). Όμοια απορία με αυτή της McClary, παραθέτει η Abtan: «Σε συνέδρια και εργαστήρια,²³ υπάρχουν πάντα τόσες λίγες από εμάς (γυναίκες,) οι οποίες συναντιόμαστε και διερωτόμαστε γιατί είναι ελάχιστη η εκπροσώπηση γυναικών στον ηλεκτρονική μουσική;» (Abtan 2016, 53). Το οξύμωρο είναι ότι, ενώ πλέον οι γυναίκες έχουν πρόσβαση στην εκπαίδευση και δεν υπάρχει κάποιου νομικού τύπου απαγόρευση για την είσοδο των γυναικών στους χώρους της σύγχρονης ηλεκτρονικής μουσικής, οι περισσότερες γυναίκες δυσκολεύονται αρκετά να ενταχθούν και να διεκδικήσουν τη θέση τους σε αυτό το πεδίο (McCartney 2003).

Ομοίως η γνώση και η πληροφόρηση για τις γυναίκες καλλιτέχνιδες και το έργο αυτών είναι το ίδιο απρόσιτη και στο χώρο των ηχητικών τεχνών (Lane 2016). Συγκεκριμένα για το πεδίο των ηχητικών τεχνών ίσως ένας λόγος για τον οποίο η γνώση και η πληροφόρηση δεν είναι ευπρόσιτες, είναι ότι οι «ηχητικές τέχνες αντιμετωπίζουν τον ήχο πέρα από τα παλαιότερα καθιερωμένα ακαδημαϊκά όρια» (Ingleton 2014, 39). Για παράδειγμα, η Francis Dyson κάνει λόγο για «απορρόφηση

²¹ Η Edwards αναφέρει ότι αυτές τις αναφορές μονοπωλούν συνήθως γυναίκες που, έχουν συνήθως μεγάλη επαγγελματική επιτυχία και συντάσσονται στο πλαίσιο της δυτικής παράδοσης, είναι λευκές, παίζουν κλασική μουσική και είναι Ευρωπαίες ή Βορειοαμερικάνες. Επομένως ένα πολύ μεγάλο μέρος της μουσικής να «μένει απ' έξω», όπως η μουσική των υποδουλωμένων μαύρων, η μουσική των τσιγγάνων, η ποπ - κουλτούρα και άλλες πηγές, οι οποίες δεν ταιριάζουν στη δυτική κλασική αντίληψη (Edwards 1989)

²² Υπάρχει αρκετά πλούσια βιβλιογραφία, η οποία πραγματεύεται ζητήματα φύλου, και συγκεκριμένα αυτό της παρουσίας των γυναικών στην επιστήμη των ηλεκτρονικών υπολογιστών (Ingleton 2014, Rodgers 2010, Σάνη 2021). Αναφέρομαι αναλυτικότερα στη σελίδα 28 της εργασίας.

²³ Αναφέρεται σε συνέδρια ηλεκτρονικής μουσικής, ηχητικών τεχνών και μουσικής τεχνολογίας.

και ενσωμάτωση»²⁴ του ήχου, η Shelley Trower, αναφέρεται σε «δονήσεις και αισθήσεις»²⁵ και η Salomé Voegelin για ακρόαση του σώματος (Ingleton 2014, Ματσίγκου 2020, Στεφάνου 2015). Παρ'όλα αυτά το πρόβλημα, το οποίο δεν είναι άλλο από την αναγνώριση αλλά και την ορατότητα των γυναικών στη σύγχρονη μουσική σύνθεση, συνεχίζει να είναι σοβαρό. Όπως αναφέρει η Lane, «παρά το γεγονός ότι υπάρχουν αρκετές γυναίκες, οι οποίες δουλεύουν στο διευρυμένο πεδίο των ηχητικών τεχνών [...] εκπροσωπούνται και είναι ελάχιστα ορατές, όταν φτάνει η στιγμή να παρουσιαστούν δημοσίως [...]» (Lane 2016, 33). Σε αυτό το σημείο θα ήταν χρήσιμο να αναφέρω ότι οι πηγές που χρησιμοποιώ σε αυτή την παράγραφο είναι γραμμένες από γυναίκες με διπλή ή/και τριπλή ιδιότητα: ηχητικές καλλιτέχνιδες-θεωρητικοί-εκπαιδευτικοί. Επομένως, κρίνεται αρκετά σημαντική η θέση από την οποία εκπροσωπεί μια γυναίκα τις ηχητικές τέχνες.

Άξιο παρατήρησης είναι ότι, ακόμη και στον 21^ο αιώνα, οι γυναίκες αντιμετωπίζουν δυσκολίες στον προσδιορισμό της θέσης και της παρουσίας τους στη μουσική πρακτική. Επιπλέον παρατηρείται, ότι για τη Susan McClary, Freida Abtan, Cathy Lane, Salomé Voegelin, κύριο βιοποριστικό μέσο ήταν / είναι η διδασκαλία. Η Abtan και η Lane αυτοπροσδιορίζονται και ως συνθέτριες μουσικής, όμως (τουλάχιστον στα επίσημα βιογραφικά τους), αναφέρονται πρώτα ως καθηγήτριες (καθηγήτρια υπολογιστικής μουσικολογίας και σπουδών ήχου αντίστοιχα). Το ίδιο φαινόμενο παρατηρείται και με την McClary που, παρά τον όγκο μουσικολογικών δημοσιεύσεων και εκδόσεων, αναφέρεται όχι ως θεωρητικός ή συγγραφέας, αλλά ως καθηγήτρια μουσικολογίας. Επομένως, φαίνεται ότι ο ευρύτερος χώρος της μουσικής πρακτικής αποτελεί ακόμη και σήμερα ένα δύσκολο επαγγελματικό χώρο για τις γυναίκες. Ο λόγος είναι ότι υπάρχει έντονη αδυναμία στην ένταξη των γυναικών, από τις οποίες αναμένεται να ακολουθούν περισσότερο συντηρητικούς και υποστηρικτικούς ρόλους, με λιγότερη έκθεση και λιγότερη προβολή των ικανοτήτων τους.

Συμπερασματικά, τα τελευταία χρόνια μπορεί να μην απαγορεύεται στις γυναίκες να ασχοληθούν ή/ και να εργαστούν πάνω στη μουσική, όμως οι συνθήκες παραμένουν

²⁴ Μετάφραση των όρων «immersion and embodiment». Βλ. Dyson, Francis. *Sounding New Media: Immersion and Embodiment in the Arts and Culture*. 2009

²⁵ Μετάφραση των όρων: «vibration-sensations» Βλ. Senses of Vibration: A History of the Pleasure and Pain of Sound (2012)

αποτρεπτικές για αυτές, δυσχεραίνοντας την ορατότητα, αναγνώριση και ανάδειξή τους στον ευρύτερο τομέα της μουσικής δημιουργίας. Υπάρχει, λοιπόν, έλλειψη «αντιπροσώπευσης»²⁶ την οποία η Butler (1990) ορίζει ως ένα «λειτουργικό όρο μέσα σε μια πολιτική διαδικασία που προσπαθεί να επεκτείνει την ορατότητα και τη νομιμότητα στις γυναίκες ως πολιτικά υποκείμενα» (Butler 1990, 1).

2.1.2. Η σύσταση της νέας μουσικολογίας.

Μόλις προς τα τέλη του 20ου αιώνα, παρατηρείται μια πιο τακτική και συνεπής τάση προς τη σύνδεση της μουσικολογίας με άλλες επιστήμες, όπως π.χ. κοινωνιολογία, ανθρωπολογία, σπουδές φύλου κτλ. Η τάση αυτή ενθάρρυνε τις κριτικές θεωρήσεις, αλλά και στον επαναπροσδιορισμό μοντέλων και τακτικών που ως τότε θεωρούνταν μοναδικές και αναμφισβήτητες (Citron 1990). Πλέον η συσχέτιση της μουσικής πρακτικής με κοινωνικοπολιτισμικούς παράγοντες θεωρείται αναγκαία, όχι μόνο στον κλάδο των σπουδών φύλου στη μουσική αλλά στο γενικότερο σύνολο των μουσικολογικών αντικειμένων. Επίσης, η παράθεση προβληματισμών και ερωτημάτων (έμφυλων, κοινωνικών, πολιτικών, πολιτισμικών κ.ο.κ.) θεωρείται απαραίτητο εργαλείο του νέου τρόπου έρευνας (Knaus 2002). «Οι φεμινιστικές τάσεις εισχωρούν στο πεδίο της μουσικολογίας με την έρευνα των μουσικολόγων να επικεντρώνεται στη σχέση του φύλου με τη μουσική» (Reitsma 2014, 40). Με αυτό τον τρόπο ερωτήματα που αφορούσαν το φύλο παρατηρείται ότι τίθενται σε τομείς της μουσικής, όπως για παράδειγμα: το ρεπερτόριο, η ορολογία, οι πρακτικές και ο τρόπος με τον οποίο αυτή κατασκευάστηκε από τις εκάστοτε κοινωνίες, αλλά και ο ρόλος της μουσικής μέσα σε αυτές.

Σε αυτό το σημείο οφείλει να γίνει η διευκρίνιση ότι ο παράγοντας «φύλο» δεν αντικαθιστά την έννοια της ιστορικότητας, της συλλογής δεδομένων, του έργου ή των προσώπων που συμμετέχουν στη μουσική, ούτε έρχεται για να απορρίψει παλαιότερες μορφές μελέτης της μουσικής. Λειτουργεί περισσότερο σαν ένας νέος παράγοντας που θέτει ερωτήματα και προβληματισμούς και προσφέρει μια νέα οπτική διάσταση για τον τρόπο που μια ερευνήτρια / ερευνητής μπορεί να αντιμετωπίσει και να προσεγγίσει τα νέα ερωτήματα, ώστε τελικά να τα ερμηνεύσει (Citron 1990). Όπως αναφέρει και η Marcia Citron «το φύλο, ως ένας αναλυτικός

²⁶ Μετάφραση του αγγλικού όρου : representation

παράγοντας, αποτελεί ένα μεγάλης αξίας όχημα για την κριτική πρόσβαση σε ζητήματα που αφορούν την κατανόηση της ζωής των γυναικών και την ιστορική τους θέση. Πρόκειται για ζητήματα τα οποία διαφορετικά μάλλον θα αγνοούνταν, λόγω έλλειψης μεθοδολογίας ως προς τον εντοπισμό τους και τη διερώτηση πάνω σε αυτά» (Citron 1990, 4). Ωστόσο μια ακόμη διευκρίνιση που οφείλει να γίνει είναι ότι ούτε το φύλο, ούτε κάποιος άλλος κοινωνικοπολιτισμικός ή πολιτικός παράγοντας ο οποίος βοηθάει και συμβάλλει στη βαθύτερη κατανόηση της μουσικής δεν είναι σταθερά και μη-ανατρέψιμα. Έτσι «το αντικείμενο έρευνας της μουσικολογίας είναι άμεσα συνδεδεμένο με τις ιστορικές, πολιτισμικές και κοινωνικές πτυχές της κοινωνίας, οι οποίες αλλάζουν συνεχώς» (Knaus 2002, 329), επομένως και αυτό συνεχώς μεταβάλλεται. Η Knaus υποστηρίζει ότι «θα έπρεπε να συσταθεί μια κατεύθυνση που θα εξετάζει με κριτικό πνεύμα τη λειτουργία της, αλλά και θα αυτοεξετάζεται σε σχέση με τις δυναμικές της κοινωνίας στην οποία υπάρχει, ώστε να φέρει εις πέρας την “αποστολή” της» (Knaus 2002, 329). Όπως πιο συγκεκριμένα επισημαίνει η Kenny «για την συμπερίληψη των γυναικών στην ιστορία (της μουσικής), δεν είναι αρκετό να προστεθούν ορισμένα ονόματα στον ήδη υπάρχοντα κανόνα, αλλά να συνεχίζεται η επανεξέταση του κανόνα, όπως τον γνωρίζουμε σήμερα» (Kenny 2009, 3). Συμπερασματικά, η σύγχρονη μουσικολογία δεν περιορίζεται στο να θίξει κάποια ζητήματα που ήταν ως τώρα άγνωστα ή/και να αναφερθεί σε συνιστώσες της μουσικής πρακτικής που δεν μελετώνταν μέχρι στιγμής. Ο κεντρικός στόχος είναι η κριτική προσέγγιση μουσικολογικών ζητημάτων αλλά και της ίδιας της της πρακτικής. Η μουσικολογία οφείλει να ρωτά και να διερωτάται πάντα με γνώμονα τον ιστορικό ενεστώτα και την κοινωνική πραγματικότητα.

«Η σύγχρονη φεμινιστική θεωρία» σύμφωνα με τη Judith Butler «απαιτεί την ύπαρξη μιας γλώσσας, η οποία θα αντιπροσωπεύει πλήρως ή επαρκώς τις γυναίκες, ως αναγκαιότητα για να είναι πολιτικά ορατές» (Butler 1990, 2). Με όμοιο τρόπο θεωρώ αναγκαία την ύπαρξη μιας μουσικολογικής γλώσσας, η οποία θα λαμβάνει υπ’ όψιν της πολλούς παραπάνω συντελεστές και παράγοντες από τους μέχρι τώρα ισχύοντες. Σκοπός της θα είναι να εκπροσωπήσει τις γυναίκες που ήταν και είναι παρούσες στη μουσική πρακτική, οι οποίες όμως μέχρι σήμερα, είτε παρίσταντο με διαστρεβλωμένο τρόπο είτε καθόλου. Σε αυτή την κατεύθυνση αναφέρεται, αλλά και κινείται η Holly Ingleton, η οποία μάλιστα αναφερόμενη στις φεμινιστικές σπουδές

ηχητικών τεχνών τονίζει το εξής: «Οι φεμινιστικές σπουδές ηχητικών τεχνών, ως μια εκ νέου συζήτηση, η οποία εφαρμόζει τη φεμινιστική θεωρία ως θεωρητικό εργαλείο ως προς τη σκέψη της κοινωνικοπολιτισμικής και πολιτικής χρήσης του ήχου, ειδικά στις ηχητικές τέχνες και στην πειραματική μουσική, είναι ένα σχετικά καινούργιο εγχείρημα» (Ingleton 2014, 13). Σε αυτό τον παλμό σκέψης, δημιουργήθηκαν δύο αρχεία στο Ηνωμένο Βασίλειο, το *Her Noise Project*²⁷ από τις Lina Džuveronić και Anne Hilde Neset και το *Devotional Archive*²⁸ από την Sonia Boyce. Ακόμη στην ίδια κατεύθυνση κινείται το διδακτορικό της Holly Ingleton *Composing Paradoxes: Feminist Process in Sound Arts and Experimental Music*(2014) και το διδακτορικό της Tara Rodgers *Synthesising Sound: Metaphor in Audio-Technical Discourse and Synthesis History*(2010), η διπλωματική εργασία της Εύας Ματσίγκου *Σιωπή-Ακρόαση-Οικειότητα: ένα πειραματικό εγχειρίδιο φεμινιστικής ακρόασης* (2020)²⁹ και μια σειρά από εν εξελίξει διπλωματικές εργασίες που εκπονούνται από μέλη της ομάδας Critical Music Histories στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών Α.Π.Θ..

2.2. Οι γυναίκες στη σύνθεση σύγχρονης μουσικής.

Η νέα μουσικολογία έφερε στην επιφάνεια αρκετά ζητήματα για τη μουσική πρακτική που δεν είχαν απασχολήσει τη μουσική κοινότητα, τουλάχιστον επίσημα στη βιβλιογραφία ως τότε. Ένα από αυτά τα ζητήματα είναι η συνειδητοποίηση, ότι η μουσική σύνθεση αποτελούσε και αποτελεί το πιο «απόρθητο» πεδίο για τις γυναίκες, καθώς έχει δομηθεί, ανά τους αιώνες μέχρι σήμερα, σε πατριαρχικά πρότυπα και εκπροσωπείται στο μεγαλύτερο ποσοστό από άντρες (Bennett & MacArthur & Hope & Goh & Hennekam 2018, Edwards 1989, MacArthur 2014). Προς διευκρίνιση, η έννοια του πεδίου της σύνθεσης σε αυτή την εργασία, αναφέρεται συγκεκριμένα στη σύνθεση σύγχρονης δυτικής μουσικής που στηρίζεται στη δυτική μουσική εκπαίδευση και προωθείται από τα δυτικά ακαδημαϊκά ιδρύματα της κάθε εποχής.

Στο προηγούμενο κεφάλαιο έγινε αναφορά στο δυαδικό διαχωρισμό του φύλου και στην κατασκευή του φύλου, της οποίας οι κανόνες συχνά καθορίζουν τα περισσότερα, αν όχι σχεδόν όλα, τα ζητήματα της ζωής ενός ατόμου. Έτσι λοιπόν, οι

²⁷ Διαθέσιμο στο: <http://hernoise.org/>

²⁸ Διαθέσιμο στο: <https://www.npg.org.uk/devotional/>

²⁹ Διαθέσιμη στο: <https://silencelistingintimacy.wordpress.com/>

Rainey και Borders θεωρούν ότι ένας από τους παράγοντες βάσει των οποίων τα άτομα επιλέγουν την επαγγελματική τους σταδιοδρομία είναι ο παράγοντας του φύλου (Fassinger 1990, Rainey and Borders 1997). Φαίνεται να υπάρχουν τα λεγόμενα «παραδοσιακά γυναικεία επαγγέλματα», όπως για παράδειγμα: νοσοκόμα, δασκάλα, κοινωνική λειτουργός, πωλήτρια, θέσεις στην υποστήριξη διοίκησης κ.ο.κ., και τα «μη-παραδοσιακά γυναικεία επαγγέλματα» ή «ανδρικά επαγγέλματα», όπως: εργασία στις θετικές επιστήμες και τεχνολογίες, δικηγόρος, επιχειρηματίας κ.ο.κ. (Fassinger 1990, Rainey and Borders 1997). Από τα παραπάνω παραδείγματα παρατηρείται ότι τα επαγγέλματα που παραδοσιακά ασκούνται από γυναίκες έχουν σχέση με την παροχή υπηρεσιών ή την προσφορά φροντίδας σε τρίτους, ενώ αντιθέτως αυτά των ανδρών με την αυτοεκπροσώπηση.³⁰ Στο μουσικό επαγγελματικό χώρο, αυτό μπορεί να μεταφραστεί ότι αρκετά συχνά οι γυναίκες στρέφονται περισσότερο σε επαγγέλματα που έχουν σχέση με την εκπαίδευση ή την παροχή υπηρεσιών (στην περίπτωση της μουσικής: εκτελέστριες, βοηθοί οργάνωσης συναυλιών / φεστιβάλ κ.ο.κ.) καθώς εκεί ανήκουν «παραδοσιακά». Η σύνθεση ομοιάζει περισσότερο με εργασία τύπου «ελεύθερου επαγγελματία»,³¹ που αποτελεί ένα «μη-παραδοσιακό» γυναικείο επάγγελμα. Ειδικότερα, αυτό αναφέρεται και από τις συμμετέχουσες της έρευνας των Bennett et al.(2018)³²: «οι συνθέτριες σημείωσαν ότι κάποιες παράμετροι της μουσικής είναι ιδιαίτερος έμφυλος. Σε αυτές περιλαμβάνεται η ηλεκτρονική μουσική και η τζαζ και το στερεότυπο ότι οι γυναίκες δεν είναι ειδήμονες της τεχνολογίας» (Bennett et al. 2018, 13). Με αυτό τον τρόπο, ήδη από τα χρόνια των σπουδών τους, πολλές γυναίκες αποθαρρύνονται να ασχοληθούν με τη σύνθεση. Πιθανό είναι ακόμη στη συνέχεια της εκπαιδευτικής / επαγγελματικής πορείας τους στη σύνθεση, το ίδιο το σύστημα και το περιβάλλον να

³⁰ Ενδιαφέρουσα είναι η έρευνα των Hwang, Lee, Lee, Yoonjung Jo “It Sounds Like A Woman: Exploring Gender Stereotypes in South Korean Voice Assistants” (2019), η οποία αναφέρεται στην κατασκευή έμφυλων στερεοτύπων και την αποτύπωσή τους σε συστήματα φωνητικών οδηγιών. Οι ερευνήτριες / ερευνητές επισημαίνουν ότι συνήθως ή / και πάντα, η χροιά της ηλεκτρονικής φωνής που χρησιμοποιείται στο σύστημα είναι γυναικεία, επιβεβαιώνοντας έτσι το στερεότυπο ότι στις γυναίκες ταιριάζουν ρόλοι υπηρετικοί και προσφοράς βοήθειας σε τρίτους. Ο τρόπος επίσης με τον οποίο αλληλεπιδρούν με τους διάφορους χρήστες, επιβεβαιώνει ορισμένα στερεότυπα για τη γυναικεία συμπεριφορά. Επομένως φαίνεται εξάπλωση των έμφυλων στερεοτύπων και στον cyber κόσμο.

³¹ Θα αναλυθεί περισσότερο στη συνέχεια της εργασίας, η σύνδεση: συνθέτης – επιχειρηματίας.

³² Πρόκειται για μια έρευνα, η οποία βασίζεται σε στατιστικά δεδομένα. Το δείγμα της στατιστικής έρευνας είναι γυναίκες συνθέτριες, μεταξύ 18 – 88 ετών, από το Ηνωμένο Βασίλειο, την Αυστραλία και τις Η.Π.Α.

τους ασκεί διαφόρων μορφών βία, με αποτέλεσμα να τις απομακρύνει ή και να τις απορρίπτει (Bennett et al. 2018, 1).

Οι επιπτώσεις του παραπάνω διαχωρισμού, εστιάζοντας στη μουσική σύνθεση, φαίνονται στο συχνό διαχωρισμό ανάμεσα σε «γυναικεία» και «ανδρική» μουσική ή ακόμη πιο συχνά: «σύνθεση» και «γυναικεία σύνθεση». Η MacArthur στο βιβλίο της *Feminist Aesthetics in Music* (2002) αναφέρει ότι «ο όρος «γυναικεία μουσική» είναι προβληματικός, καθώς δημιουργεί αμέσως την εντύπωση ότι αυτή υπάρχει ξεχωριστά από τον κύριο τομέα της «μουσικής των ανδρών». Έτσι, μπορεί να υποστηριχθεί η θέση, ότι η «μουσική των γυναικών» υπάρχει για το λόγο ότι η «μουσική των ανδρών» είναι απλά η μουσική και η «γυναικεία μουσική», σύμφωνα με αυτόν τον τρόπο σκέψης, είναι κάτι διαφορετικό» (MacArthur 2002, 2). Ακόμη, αυτός ο διαχωρισμός φαίνεται έντονα και στη γλώσσα που χρησιμοποιείται για να δηλώσει τις (θετικές) εντυπώσεις πάνω σε ένα «ανδρικό μουσικό έργο» και σε ένα «γυναικείο μουσικό έργο». Συχνά το ανδρικό έργο χαρακτηρίζεται ως «ανατρεπτικό», «δυναμικό», ενώ το γυναικείο «ντελικάτο», «φινετσάτο», «ευαίσθητο» και συνήθως χρήζουν διαφορετικής αντιμετώπισης, καθώς το «γυναικείο έργο» εκλαμβάνεται ως «μια πολύ καλή προσπάθεια, η οποία ακολουθεί την πεπατημένη», ενώ το «ανδρικό έργο» ως «ανατρεπτικό και ριζοσπαστικό έργο τέχνης» (Born and Divine 2015, Legg 2010) Αυτές οι παρατηρήσεις αξίζουν ιδιαίτερη προσοχή καθώς είναι εύκολο να παρεξηγηθούν. Σύμφωνα με την Aisling Kenny, η οποία υποστηρίζει ότι «το να εξετάζονται οι γυναίκες συνθέτριες ξεχωριστά είναι απαραίτητο, όχι μόνο γιατί λίγα είναι γνωστά γι' αυτές τις γυναίκες, αλλά γιατί είναι και μια εποικοδομητική παρατήρηση πάνω στα ιστορικά, κοινωνικά και πολιτισμικά πλαίσια της μουσικής» (Kenny 2008, 4). Διευκρινιστικά, δεν εννοείται πως το μουσικό κείμενο οφείλει να χάσει την έμφυλη ταυτότητά του όποια κι αν είναι αυτή και αν υπάρχει. Αυτό το οποίο όμως οφείλει να σβήσει είναι οι στερεοτυπικές έμφυλες αντιλήψεις πάνω στο μουσικό κείμενο. Συμπερασματικά, η έμφυλη ταυτότητα δεν αποτελεί από μόνη της κάτι το αρνητικό στη μουσική, αλλά η ύπαρξη ενός πολιτισμικού γκέτο είναι αυτή που εδραιώνει σχέσεις εξουσίας και διαιωνίζει προβληματικές δυναμικές.

Στη συνέχεια, θα εξετάσω το ρόλο και τη θέση των γυναικών στη σύνθεση, τόσο στο πεδίο της εκπαίδευσης όσο και ως ελεύθερων επαγγελματιών.

2.2.1. Εκπαίδευση.

Η Carolyn Lindeman, αναφέρει χαρακτηριστικά «Δεν έχω παίξει ποτέ ένα έργο γυναίκας συνθέτριας, σε κάποιο μουσικό σχήμα, ορχήστρα ή χορωδία σε όλη τη διάρκεια των σχολικών μου χρόνων και σπουδών.³³ Ποτέ δεν άκουσα να αναφέρεται μια γυναίκα συνθέτρια σε μάθημα μουσικής στην πρωτοβάθμια, δευτεροβάθμια εκπαίδευση, ούτε σε μάθημα στο πανεπιστήμιο. Δεν έχω μελετήσει ποτέ ένα έργο γυναίκας συνθέτριας, στο όργανο που ειδικεύομαι – στο πιάνο. Είναι η μουσική μου παιδεία παρόμοια με τη δική σας; Μαντεύω πως ναι!» (Lindeman 1992, 2). Το ίδιο πρόβλημα με την Lindeman (1992) εντοπίζει και η πιο σύγχρονη έρευνα των Bennett et al. (2018), γεγονός που αποδεικνύει ότι χρειάζεται χρόνος για μεγάλες αλλαγές. Στόχος της έρευνας ήταν να αποδείξουν πόσο βασικό ρόλο έχει η μουσική εκπαίδευση στην ανάδειξη και γυναικών συνθετριών. Τα δημοσιευμένα αποτελέσματα της έρευνας όμως αποδεικνύουν το γεγονός της ελάχιστης εκπροσώπησης των γυναικών στο πεδίο.

Έτσι, πιάνοντας το νήμα από την αρχή, παρατηρείται ότι οι «γυναίκες σπουδάστριες δεν μπορούν να οραματιστούν τις εαυτές τους και να τους εντάξουν μέσα στα πλαίσια της ύλης, της οποίας διδάσκονται, καθώς αυτή είναι σχεδόν αποκλειστικά ανδροκεντρική» (Bennett, et al. 2018, 3). Παρατηρείται λοιπόν, ότι τόσο τα σχολικά, όσο και τα ανώτερης εκπαίδευσης μουσικά εγχειρίδια, κάνουν αναφορά σε ένα πολύ μικρό αριθμό (ή και μηδενικό) γυναικών συνθετριών δημιουργώντας παρανοήσεις γύρω από τη γνώση της μουσικής σε όλα τα επίπεδα εκπαίδευσης (Baker 2003). Η συμπερίληψη λοιπόν των γυναικών συνθετριών στην ύλη, σε οποιαδήποτε βαθμίδα εκπαίδευσης, είναι σημαντική, αφενός γιατί αποτελεί ένα μεγάλο μέρος της μουσικής αλλά και γενικότερης ιστορίας, καθώς οι μαθήτριες-ές / φοιτήτριες-ές γνωρίζουν για τη θέση των φύλων μέσα σε αυτή (Baker 2003), αφετέρου γιατί είναι ένας τρόπος δημιουργίας προτύπων και ενδυνάμωσης των μικρών και μεγαλύτερων μαθητριών (Lindeman 1992). Η προαναφερθείσα δημοσιευμένη έρευνα των Bennett et al (2018), αναφέρεται επίσης ότι «οι συμμετέχουσες κλήθηκαν να σχολιάσουν το φύλο των

³³ Σε αυτό το σημείο η Lindeman, αναφέρει «[...] in grade school, high school and collage.». Για το λόγο ότι δεν υπάρχει ακριβής αντιστοιχία μεταξύ των σχολικών βαθμίδων δε μεταφράζω αυτολεξεί.

καθηγητών σύνθεσης και από τις 82 απαντήσεις σε αυτή την ερώτηση, το 54% δήλωσε ότι δεν είχαν ποτέ καμία γυναίκα καθηγήτρια σύνθεσης» (Bennett, et al 2018, 9). Σε αυτό το σημείο έχει σημασία να εξεταστεί σε ποιες ηλικίες εντοπίζεται το συγκεκριμένο ποσοτό. Το δείγμα στην έρευνα των Bennett et al. κινείται στο φάσμα 18 – 88 ετών, με μέσο όρο ηλικίας τα 38,04 έτη, επομένως είναι δύσκολο να γίνει αναφορά για μια ηλικιακή ομάδα. Θα ήταν φυσικά ενδιαφέρουσα μια πιο συγκεκριμένη μελέτη επί του θέματος, ώστε να ερευνηθούν τυχόν διαφορές μεταξύ των παλαιότερων και νεότερων γενεών.

Η απουσία των γυναικών δεν παρατηρείται μόνο στη διδασκόμενη ύλη αλλά και στην ίδια την εκπροσώπησή τους ως μαθητριών / φοιτητριών σε τομείς αιχμής της σύγχρονης εκπαίδευσης και ιδιαίτερα σε ό,τι έχει να κάνει με τη σχέση τεχνολογίας και μουσικής. Στην έρευνα των Georgina Born και Kyle Divine (2015),³⁴ παρατηρήθηκε ότι το σύνολο των φοιτητριών / -ών που εισάγεται στις ανώτατες σπουδές μουσικής τεχνολογίας και «κλασικής» μουσικής είχαν σημαντικές διαφορές, όσο αφορά το φύλο και την κοινωνική τάξη. Πιο συγκεκριμένα «στην κατεύθυνση της μουσικής τεχνολογίας το 90% ήταν άνδρες», ενώ «στην “κλασική” μουσική το ποσοστό ήταν περισσότερο ισορροπημένο: 55% γυναίκες, 45% άνδρες» (Born and Divine 2015, 146). Στο άκρως δυσανάλογο ποσοστό συμμετοχής γυναικών στη μουσική τεχνολογία, έρχεται να προστεθεί η διαπίστωση ότι υπάρχει ελάχιστη συμμετοχή γυναικών στις εξετάσεις εισαγωγής στη συγκεκριμένη κατεύθυνση (Born and Divine 2015). Όσο αφορά την τεχνολογία υπήρχε από πολύ παλιά η αντίληψη ότι είναι άμεσα συνδεδεμένη με το ανδρικό φύλο και μάλιστα, με το μοντέλο του δυτικού λευκού ευκατάστατου άνδρα (Rodgers 2010). Ανέκαθεν η τεχνολογία συνδεόταν με «παραδοσιακά ανδρικά επαγγέλματα» και «ανδρικές δραστηριότητες» και «η αποδοχή, ως δεδομένης, της σύνδεσης των ανδρών με τις μηχανές είναι το αποτέλεσμα της ιστορικής και πολιτισμικής κατασκευής του φύλου»³⁵ (Wajcman

³⁴ Πρόκειται για έρευνα, η οποία ξεκίνησε το 2010 και τα αποτελέσματα δημοσιεύτηκαν το 2015, με σκοπό να εξετάσει τη σχέση που έχει το φύλο και η κοινωνική τάξη των φοιτητριών / -ών και η συμμετοχή αυτών σε σπουδές μουσικής τεχνολογίας. Το δείγμα των φοιτητριών/-ών προέρχεται από πανεπιστήμια του Ηνωμένου Βασιλείου.

³⁵ Η Wajcman αναφέρει πολύ εύστοχα ότι κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα η τεχνολογία επαναπροσδιορίστηκε από τους άνδρες της εποχής (που ήταν προφανώς αυτοί που την εξασκούσαν και σε ανώτερες θέσεις) παίρνοντας περίπου τη σημερινή της σημασία. Ουσιαστικά τότε ορίστηκε ότι όσοι έχουν άμεση σχέση με τεχνολογικά επαγγέλματα την ασκούσαν ένα είδος «ελίτ, με αποκλειστικά δικαιώματα στην τεχνολογική εξειδίκευση» δημιουργώντας «την ανδρική επαγγελματική ταυτότητα, η οποία βασίζεται σε εκπαιδευτικές ικανότητες και στοχεύει σε

2010, 144). Ακόμη, «η έκθεση στην τεχνολογία από την παιδική ηλικία, η επικράτηση διαφορετικών προτύπων, η διαφορετική εκπαίδευση και η έντονη διαφοροποίηση των φύλων στην αγορά εργασίας» (Wajcman 2010, 145), θεωρούνται παράγοντες, οι οποίοι κατευθύνουν τις προτιμήσεις και τις ασχολίες των ανθρώπων ανάλογα με το φύλο τους. Επομένως, έτσι μπορεί να γίνει ευκολότερα κατανοητή, όχι μόνο η μικρή εκπροσώπηση των γυναικών στην ακαδημαϊκή εκπαίδευση στην κατεύθυνση μουσικής τεχνολογίας, αλλά και η γενικότερη επιφυλακτικότητά τους να ασχοληθούν ή να δοκιμάσουν να συμμετάσχουν σε αυτό το πλαίσιο. Φαίνεται ότι η αποθάρρυνσή των περισσότερων γυναικών από το χώρο των επιστημών και της τεχνολογίας, ξεκινάει από την παιδική μόλις ηλικία και φυσικά ενισχύεται στην πορεία της ζωής τους.

Ακόμη όμως κι όταν η σύνθεση δεν αποτελεί ένα επίσημο ακαδημαϊκά πεδίο σπουδών, το να διδαχθεί ένας άνδρας και τελικά να εισχωρήσει σε αυτή βάση μιας περισσότερο DIY κουλτούρας, όπως για παράδειγμα η ηλεκτρονική μουσική, είναι πολύ ευκολότερο από μια γυναίκα. Μια πιθανή αιτιολόγηση είναι, ότι στους άνδρες δεν υπάρχει κάποια έντονη κοινωνική απαίτηση να είναι άριστοι επαγγελματίες σε αυτό, όπως στις γυναίκες (Abtan 2016). Συνήθως στους ανδρικούς κύκλους υπάρχει μια περισσότερο υποστηρικτική συμπεριφορά μεταξύ των συμμετεχόντων σε μια δραστηριότητα, χωρίς να είναι ανάγκη να είναι γνώστες του αντικειμένου. Παρατηρείται περισσότερη αλληλοδιδασκαλία και ευκολότερη αποδοχή, σε αντίθεση με τις γυναίκες που οφείλουν συνεχώς να αποδεικνύουν ικανότητες τις οποίες ήδη πρέπει να έχουν, πριν εισχωρήσουν σε κάποιον τέτοιο κύκλο (Abtan 2016). Παρατηρείται λοιπόν, ότι οι κοινωνικές νόρμες και οι κανόνες λειτουργίας τους, οριοθετούν σε μεγάλο βαθμό το πόσο και το πώς μπορεί μια γυναίκα να ασχοληθεί (ή ακόμη και να πειραματιστεί) με το αντικείμενο της μουσικής σύνθεσης αλλά και το πόσο ευκολότερη είναι η ενασχόληση για τους άνδρες, χάρη σε μια ευρύτερη κουλτούρα αποδοχής αυτών και αλληλοϋποστήριξης.

διευθυντικά / ηγετικά πόστα.» (Wajcman 2010, 144). Λαμβάνοντας υπ'όψιν τις συνθήκες που επικρατούσαν για την εργασία των γυναικών και τη δυνατότητά τους στην εκπαίδευση, γίνεται εύκολα κατανοητό ότι τους ήταν πάρα πολύ δύσκολο να ακολουθήσουν μια τέτοια επαγγελματική πορεία. Όπως επισημαίνει και η Wajcman, «η θηλυκότητα, επανερμηνευόταν ως ασύμβατη με τις τεχνολογικές αναζητήσεις» (Wajcman 2010, 144).

2.2.2. Η παρουσία γυναικών συνθετριών σύγχρονης μουσικής και ηχητικών καλλιτεχνιδών στις αίθουσες συναυλιών και η προβολή / αναπαραγωγή του έργου τους.

«Στην ταραγμένη θάλασσα της σύγχρονης μουσικής, τα κύματα που φέρουν τη μουσική των γυναικών στη συναυλιακή σκηνή έχουν υποχωρήσει». ³⁶Sally MacArthur 2010, 250.

Στην έρευνα των Bennett et al. (2018), αναφέρεται ότι «σχεδόν οι μισές από τις συμμετέχουσες (46%) δήλωσαν ότι το φύλο τους είχε αντίκτυπο στην πιθανότητα να παιχτούν τα έργα τους. Υπήρχαν εξίσου θετικές και αρνητικές επιδράσεις λόγω του φύλου. Μερικά σύνολα προωθούσαν τη μουσική γυναικών συνθετριών, επειδή ήταν λιγότερο συνηθισμένη,³⁷ αντιθέτως άλλοι τη χαρακτήρισαν λιγότερο σοβαρή» (Bennett et al 2018, 12). Η MacArthur υποστηρίζει ότι «οι γυναίκες συνθέτριες συνεχίζουν να μειονεκτούν στην αίθουσα συναυλιών, με αναλογικά μικρότερο ποσοστό μουσικής γραμμένης από γυναίκες να καταφέρνει να φτάσει στη σκηνή» (MacArthur 2014, 2). Η Walshe αναφέρει ότι «οι ορχήστρες τείνουν να ασχολούνται συνεχώς με τους συνθέτες και ουσιαστικά τους εκπαιδεύουν πώς να γράφουν για ορχήστρα» και «δε βλέπω κάποια ορχήστρα να ψάχνει πραγματικά για νέο είδος συνθέτη / συνθέτριας ή νέα είδη συνεργασιών.» (Walshe 2019). Οι αναφορές για την ελάχιστη συμμετοχή των γυναικών συνθετριών σε συναυλίες / φεστιβάλ σύγχρονης μουσικής, δεν προέρχονται μόνο από το εξωτερικό. Από την προσωπική μου εμπειρία ως ακροάτριας συναυλιών αλλά και από τη μελέτη αρχείων και προγραμμάτων στα χρόνια των σπουδών μου,³⁸ συνειδητοποίησα τη δυσανάλογη συναυλιακή εκπροσώπηση της μουσικής γραμμένης από γυναίκες. Θα ήταν πολύ ενδιαφέρουσα μια στατιστική έρευνα που θα αποτύπωνε με αριθμητικά στοιχεία αυτή την υπόσταση (ή όχι) αυτής της προσωπικής παρατήρησης.

³⁶ Μετάφραση του αγγλικού κειμένου «In the turbulent sea of 'new' music, the waves that carried women's music onto the concert platform have receded» (MacArthur 2010, 250).

³⁷ Σε αυτό το σημείο, θα παραθέσω μια προσωπική ένσταση για το πόσο θετική επίδραση μπορεί να θεωρείται η επιθυμία να εκτελεστεί η μουσική μιας γυναίκας συνθέτριας για το λόγο πως είναι λιγότερο συνηθισμένη. Η προσωπική μου άποψη είναι ότι αυτή η διαδικασία συνήθως είναι επιφανειακή και μη-συνειδητή και πολλές φορές εφήμερη. Το συγκεκριμένο ζήτημα, γίνεται θέμα συζήτησης εκτενώς στις συνεντεύξεις που ακολουθούν στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας.

³⁸ Σε αυτό το σημείο οφείλω να τονίσω ότι αναφέρομαι στους κυριότερους φορείς πολιτισμού, όπως: το Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης, το Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Ιδρύματος Ωνάση, το Κέντρο Πολιτισμού Σταύρος Νιάρχος.

Σε αυτό το σημείο οφείλει να γίνει ξανά αναφορά στον όρο «γυναικεία μουσική» ως ένα από τα θολά σημεία του μουσικού λεξιλογίου. Ο όρος «έχει εφευρεθεί για να ξεχωρίσει τις συνθέσεις των γυναικών από την “ανδρική μουσική”, η οποία ορίζεται απλώς ως “μουσική”, και στοχεύει να πείσει τη γυναικεία μουσική να ακολουθήσει αυτό τον τρόπο σκέψης και να αυτοπροσδιοριστεί ως κάτι διαφορετικό» (MacArthur 2002, 2). Με την ύπαρξη αυτού του όρου δημιουργούνται απευθείας συγκεκριμένες τακτικές ως προς την αξιολόγηση και την ακρόαση της μουσικής. Όπως αναφέρει η Ulla Hendrix για τη σχέση των φύλων στην εργασία «Σε ό,τι αφορά τους κανόνες της αγοράς τουλάχιστον, όσο οι άνδρες και οι γυναίκες δεν έχουν την ίδια ευκαιρία στην εργασία, θα βρίσκονται σε διαφορετικές βαθμίδες ικανοτήτων» (Hendrix 2011, 77). Έτσι με τη διαφορετική αξιολόγηση των συνθέσεων βάσει του φύλου της δημιουργού δημιουργούνται τόσο ποιοτικές, όσο και εργασιακές ανισότητες, αφενός γιατί οι συνθέσεις των γυναικών κρίνονται με διαφορετική ποιότητα και αξιολογούνται διαφορετικά και αφετέρου διότι αυτός ο τρόπος κατάταξης δημιουργεί επαγγελματικές και κατ’ επέκταση οικονομικές ανισότητες. Ως αποτέλεσμα, οι γυναικείες συνθέσεις δεν προτιμώνται από τους μουσικούς φορείς, όχι γιατί υπάρχει κάποια έντονη διαφορά στη μουσική, αλλά γιατί γίνονται αντιληπτές, από τις εγκαθιδρυμένες συνθήκες της ανδροκρατούμενης μουσικής, ως κάτι διαφορετικό, εφόσον η δημιουργός τους είναι γυναίκα.

Εδώ θα ήταν χρήσιμο να αναφερθεί το ενδιαφέρον γεγονός ότι, παρά την κοινωνική αποθάρρυνση των γυναικών από το χώρο των τεχνολογιών στη μουσική, υπάρχουν αρκετές γυναίκες που δουλεύουν στην ηλεκτρονική / ηλεκτρακουστική μουσική και τις ηχητικές τέχνες, και συχνά είναι και πρωτοπόρες του είδους (Abtan 2016, Lane 2016, Morgan 2017). Ενδεικτικά αναφέρω εδώ: Tara Rodgers, Laurie Anderson, Christina Kubisch, Salomé Voegelin, Pauline Oliveros, Katharine Norman και πολλές ακόμη, των οποίων το όνομα δεν έχει αποκτήσει τόσο μεγάλη εμβέλεια όσο των προαναφερθέντων. Αν και υπάρχουν πολλές γυναίκες που έχουν τη γνώση (από τυπική ή άτυπη εκπαίδευση) και ασχολούνται με την ηλεκτρονική / ηλεκτρακουστική μουσική και τις ηχητικές τέχνες, συνεχίζει ωστόσο να παρατηρείται η έλλειψη συμμετοχής τους σε ό,τι έχει να κάνει με δημόσια εμφάνιση και εκπροσώπηση της δουλειά τους (Abtan 2016, Lane 2016).

Με αυτό τον τρόπο, όχι μόνο δε γίνονται εύκολα γνωστές οι ίδιες και τα έργα τους, κερδίζοντας κάποια αναγνώριση εφάμιλλη με αυτή των ανδρών συνθετών, αλλά δε γίνονται γνωστές ούτε οι τεχνικές τους, οι ιδέες τους, τα μέσα τα οποία χρησιμοποιούν, ο τρόπος με τον οποίο δουλεύουν. Με άλλα λόγια, ένα μεγάλο μέρος της γνώσης, της εμπειρίας και των ιδεών των γυναικών, μέσω των οποίων ίσως θα μπορούσε να επέλθει κάποια ανανέωση στη μουσική σκηνή, δυστυχώς μένουν στην αφάνεια ή γίνονται γνωστές μόνο σε έναν μικρό, περιορισμένο κύκλο (Lane 2016).

Λόγω της μικρής εκπροσώπησης των γυναικών σε φεστιβάλ και συναυλίες σύγχρονης μουσικής, τα τελευταία χρόνια αναπτύχθηκαν κάποιες στρατηγικές για την ενίσχυση της συμμετοχής τους που ωστόσο δεν αποτελούν τις πλέον κατάλληλες. Η πιο δημοφιλής είναι η διοργάνωση «γυναικείων» φεστιβάλ σύγχρονης μουσικής, δηλαδή φεστιβάλ στα οποία συμμετέχουν αποκλειστικά γυναίκες συνθέτριες. Η MacArthur θεωρεί ότι η συγκεκριμένη τεχνική αποτυγχάνει να ενισχύσει την ισότητα στη συμμετοχή, διότι «έχει βραχυπρόθεσμα οφέλη παρέχοντας την αναγκαία στήριξη της μουσικής, γραμμένης από γυναίκες, στην αγορά, όμως τα μακροπρόθεσμα οφέλη είναι αμελητέα» (MacArthur 2014, 38). Θεωρώ ότι η εκπροσώπηση των γυναικών στις συναυλιακές αίθουσες και στα φεστιβάλ είναι αδιαμφισβήτητα ένα πολύ σοβαρό ζήτημα. Παρ' όλα αυτά πιστεύω ότι αποτελεί την ορατή επιφάνεια³⁹ ενός βυθού γεμάτου με προβληματικές συνθήκες, προκαταλήψεις ανισότητα και καταπίεση για τις γυναίκες. Στη συνέχεια θα επιχειρηματολογήσω πάνω σε αυτή τη θεώρηση λαμβάνοντας υπ' όψιν τις σύγχρονες συνθήκες εργασίας στο πεδίο της μουσικής σύνθεσης.

2.2.3. Η ιστορική υπόσταση του έργου τέχνης και η σχέση του με το δημιουργό στη σύγχρονη κοινωνία.

Η MacArthur κάνει λόγο για δύο έννοιες, τις οποίες θεωρεί θεμελιώδεις για το *modus operandi* της σύγχρονης μουσικής στο πλαίσιο της νεοφιλελεύθερης κοινωνίας / οικονομίας: το «τελικό προϊόν»⁴⁰ δηλαδή, την τελική μουσική σύνθεση και τη μουσική ερμηνεία της, και το εξατομικευμένο «επιχειρηματικό υποκείμενο»⁴¹ (MacArthur 2010, 249). Οι δύο αυτές έννοιες / όροι αναπτύχθηκαν και κυριάρχησαν

³⁹ Σε καμία περίπτωση δε θεωρώ το θέμα επιφανειακό, ακριβώς το αντίθετο μάλιστα. Απλώς πιστεύω ότι είναι η διάσταση που γίνεται ευκολότερα ορατή και αντιληπτή.

⁴⁰ Στο αγγλικό κείμενο αναφέρεται ως: “end product”.

⁴¹ Στο αγγλικό κείμενο ως : “entrepreneurial subject”.

κατά τον 19^ο αιώνα, όμως η σύγχρονη μουσική, παρά τη θέληση και επιδίωξη για την απόλυτη ανοιχτότητα και εκσυγχρονισμό, ουσιαστικά δεν τις απέβαλε ποτέ από τις πρακτικές της. Αυτές οι εγκαθιδρυμένες έννοιες έχουν γνωρίσει τροποποιήσεις από τον 19^ο αιώνα, παρ' όλα αυτά ο πυρήνας τους παραμένει σε ένα μεγάλο βαθμό ο ίδιος (MacArthur 2010).

Εν συνεχεία θα αναφερθώ αναλυτικά και στις δύο παραπάνω έννοιες: το τελικό προϊόν και το επιχειρηματικό υποκείμενο, καθώς και στο σύγχρονο τρόπο λειτουργίας τους. Θα γίνει ξεχωριστή αναφορά στην καθεμιά, καθώς θεωρώ ότι προκύπτουν μέσα σε διαφορετικές πρακτικές, επομένως πρέπει να ερμηνευθούν με διαφορετική προσέγγιση. Το τελικό προϊόν αποτελεί μια έννοια που στηρίζεται σε μουσικούς όρους και πρακτικές και αναδύεται μέσα στη μουσική πραγματικότητα. Το επιχειρηματικό υποκείμενο μπορεί να ερμηνευθεί καλύτερα με κοινωνικούς όρους και θεωρίες, οι οποίες με τη σειρά τους εφαρμόζονται και στη μουσική.

2.2.3.1. Ο όρος τελικό προϊόν και έννοια του μουσικού έργου.

Ο όρος τελικό προϊόν μπορεί να θεωρηθεί συνώνυμος με τον όρο «έννοια του μουσικού έργου»,⁴² όπως ορίζεται από τη Λύντια Γκερ. Ο όρος «έννοια του μουσικού έργου», σύμφωνα με την Γκερ, «ορίζει το μουσικό έργο, ως μια συνεκτική ενότητα» (MacArthur 2010, 253). Αυτό το οποίο έχει σημασία να εξεταστεί σχετικά με το μουσικό έργο είναι οι πολιτικοί, κοινωνικοί και οικονομικοί δεσμοί που το συνδέουν με την εποχή στην οποία αναπτύχθηκε, αλλά και το διατηρούν σχεδόν αναλλοίωτο μέχρι και τον 21^ο αιώνα. Η MacArthur υποστηρίζει ότι το μουσικό έργο τέχνης έχει ταξικό χαρακτήρα, διότι αποτελεί ένα αγαθό της ισχυρής μεσαίας τάξης που είναι διαθέσιμο της πώληση (μέσω της παρτιτούρας) και συνάδει με τις ψυχαγωγικές δραστηριότητές της που συχνά συμπεριλαμβάνουν την προσηλωμένη ακρόαση μουσικής (MacArthur 2010). Το μουσικό έργο τέχνης συνεχίζει να φέρει αυτό το χαρακτήρα και να δηλώνει πολιτικά και κοινωνικά την υπόστασή του βάσει συγκεκριμένων ιδεών, τις οποίες θα αναφέρω στη συνέχεια. Σύμφωνα με την MacArthur η υπάρχουσα αντίληψη περί έργου τέχνης έχει αρνητικό αντίκτυπο στην προώθηση του έργου των συνθετριών.

⁴² Μετάφραση του αγγλικού όρου: “musical work concept”.

Η Γκερ (2005) θεωρεί το μουσικό έργο ως μια άυλη κατασκευή που γίνεται αντιληπτή μέσω των προβολών της (παρτιτούρες, κριτικές, ηχογραφήσεις κ.ο.κ.), οι οποίες όμως, θεωρούνται ως δευτερεύοντα στοιχεία στην ύπαρξη του μουσικού έργου καθ' εαυτόν. Σύμφωνα με αυτό τον τρόπο σκέψης, από τον 19^ο αιώνα το μουσικό έργο δεν αποτελεί ένα αντικείμενο αλλά μια «Ιδέα» (Γκερ 2005). Αυτή η αντίληψη για το μουσικό έργο «διαϊωνίζεται και στη σύγχρονη μουσική και εξαρτάται άμεσα από την έννοια της ιεραρχίας, κατά την οποία περιγράφει τη μουσική με μια παγιωμένη και ουσιώδη ταυτότητα άρρηκτα συνδεδεμένη με την συνθέτρια / τον συνθέτη - δημιουργό της, και θεωρεί ότι ορισμένες μορφές μουσικής είναι ανώτερες άλλων» (MacArthur 2010, 253). Συμπερασματικά, φαίνεται ότι το μουσικό έργο τέχνης συνδέεται με την έννοια του τελικού προϊόντος για τον κύριο λόγο ότι και οι δύο αποτελούν δημιουργήματα / πονήματα της / του δημιουργού και είναι κάτι παραπάνω από αντικείμενα ή προϊόντα εργασίας. Είναι ιδέες, οι οποίες φέρουν την ταυτότητα της / του δημιουργού της.

Η Γκερ αναλύοντας την Ιδέα του μουσικού έργου τέχνης αναφέρει ότι η πρακτική της μουσικής χαρακτηρίζεται από ιδεώδη δηλαδή «αυτά που επιδιώκουμε να φτάσουμε στο πλαίσιο των πρακτικών της» (Γκερ 2005, 182) καθώς και ότι τα ιδεώδη «δημιουργούν κανονιστικά πλαίσια που ορίζουν τις πεποιθήσεις και της δεξιότητες» (Γκερ 2005, 187). Η σύγχρονη μουσική διατηρεί πάρα πολλά από τα ιδεώδη της κλασικής μουσικής του 19^{ου} αιώνα, κάποιες φορές σχεδόν αναλλοίωτα και άλλες περισσότερο τροποποιημένα ώστε να καταφέρουν να ταιριάζουν στις παρούσες συνθήκες.

Στην πρακτική της σύγχρονης μουσικής προστίθεται ένα επιπλέον χαρακτηριστικό: η δυσκολία που προσδίδει ιδιαίτερο κύρος και σχεδόν επιβάλλεται ώστε το μουσικό έργο να θεωρείται αξιόλογο και αποδεκτό (MacArthur 2010). Έτσι έχει δημιουργηθεί η φήμη ότι η σύγχρονη μουσική είναι δύσκολη και ακατανόητη στην ακρόαση (MacArthur 2010, McClary 1989). Αυτό δεν σημαίνει ότι η σύγχρονη μουσική δεν είναι κοινωνικά αποδεκτή ή ότι αποτελεί μουσική κάποια περιθωριοποιημένης ομάδας. Αντιθέτως οι δημιουργοί, εκτελεστές και οι θιασώτες⁴³ της σύγχρονης μουσικής επικαλούνται τη δυσκολία με σκοπό να ξεχωρίσουν τις μουσικές της

⁴³ Χρησιμοποιείται επίτηδες μόνο το αρσενικό γένος, για να δηλώσω την σχεδόν αποκλειστική παρουσία και προβολή των ανδρών σε αυτούς τους κύκλους. Το ίδιο σε όλη την παράγραφο.

ικανότητες και προτιμήσεις από το «κοινό γούστο» και να θεωρηθούν ως αυτοί οι λίγοι εκλεκτοί που έχουν το προσόν και το προνόμιο να κατανοούν και να απολαμβάνουν αυτή την εξαιρετικά δυσνόητη μουσική γλώσσα (MacArthur 2010, McClary 1989). Επιπροσθέτως, συνήθως το ακροατήριο της σύγχρονης μουσικής αποτελείται από λίγα άτομα. Συνήθως, αυτά σχετίζονται με τον ακαδημαϊκό καλλιτεχνικό χώρο, από τον οποίο προέρχεται αυτή η μουσική, και κυρίως είναι οι συνθέτες της ή οι ερμηνευτές της που είναι εξαιρετικά ταλαντούχοι και χαρισματικοί (MacArthur 2010). Η MacArthur, υποστηρίζει μάλιστα ότι «η σύγχρονη μουσική γίνεται όλο και περισσότερο επαναλαμβανόμενη και η σύνθεση και παρουσίασή της είναι περιορισμένες λόγω συμβάσεων» (MacArthur 2010, 248), και δεν έχει καταφέρει να ξεφύγει από αναχρονιστικές ιδέες, αντιλήψεις και πρακτικές (MacArthur 2014).

Επομένως, η δυσκολία μετατρέπεται από ένα πρακτικό ζήτημα, δηλαδή την ανάγνωση και εκτέλεση της παρτιτούρας, σε ιδεώδες της σύγχρονης μουσικής, διότι το μουσικό έργο επιδιώκει μέσω αυτής να κερδίσει ένα μέρος του κύρους του. Αυτό το γεγονός θυμίζει ένα σύστημα ανατροφοδότησης που παράγει μουσική σε συγκεκριμένα πρότυπα με σκοπό να καταναλωθεί από συγκεκριμένα άτομα. Αυτά με τη σειρά της θα συνθέσουν και θα ερμηνεύσουν μια μουσική που θα ακολουθεί την ίδια πορεία. Φαίνεται λοιπόν ότι πραγματοποιείται μια υπερπροσπάθεια ώστε να δημιουργηθεί ένα είδος μουσικής που είναι τόσο δύσκολο στην ερμηνεία όσο και στην ακρόαση. Η πρόφαση σε αυτό είναι η φαινομενική καθαίρεση και αμφισβήτηση των συντηρητικών σταθερών που έχουν θεσπιστεί της προηγούμενους αιώνες και η ανάδειξη μιας φαινομενικά υψηλότερης συνθετικής νόησης, με πραγματικό της στόχο την εξατομίκευση της μουσικής για ένα πολύ μικρό σε αριθμό και με πολύ συγκεκριμένο εκπαιδευτικό επίπεδο κοινό.

2.2.3.2. Το επιχειρηματικό υποκείμενο.

«Η μουσική, στην προσπάθεια να θεωρηθεί μια αυτόνομη τέχνη, μιμήθηκε την πρακτική των παραγωγικών ή μηχανικών τεχνών (π.χ. γλυπτική, ζωγραφική) που επικεντρώνονταν στο φυσικό τελικό προϊόν της δραστηριότητας» (Γκερ 2005, 273). Με αυτό τον τρόπο το μουσικό έργο απέκτησε την έννοια του προϊόντος και εισήχθη στη μουσική η έννοια της παραγωγής. Ο όρος τελικό προϊόν έχει άμεση σχέση με την καπιταλιστική κοινωνία και οικονομία. Το τελικό προϊόν, όπως είδαμε, είναι το

ολοκληρωμένο μουσικό έργο, το τελικό μουσικό προϊόν που παράγεται από τη διαδικασία της σύνθεσης και τελικά διατίθεται για κατανάλωση (MacArthur 2010). Στην σύγχρονη κοινωνία η «μεγαλύτερη επίδραση της καπιταλιστικής παγκοσμιοποίησης στη μουσική είναι η ολική εμπορευματοποίηση» μετατρέποντας τη μουσική σε μια βιομηχανία που κάθε διαδικασία και προϊόν είναι εμπορεύσιμο (Edwards 2019, 469). Με άλλα λόγια, η μουσική ως διαδικασία ορίζεται πλέον ως «η συνεργασία μεταξύ των ιδιοκτητών του κεφαλαίου (στούντιο ηχογράφησης, δισκογραφικές εταιρίες, managers, εκδοτικοί οίκοι) και των ατόμων που επιτελούν την εργασία (μουσικοί, μηχανικοί & τεχνικοί ήχου)» (Edwards 2019, 469). Τελικά η εμπορευματική αυτή διαδικασία καταλήγει στην παραγωγή ενός εμπορευματικού υλικού: δίσκος, παρτιτούρα κ.τ.λ. που αντιπροσωπεύει τη μουσική. Η ικανότητα μιας δημιουργού στο επιχειρείν κρίνεται απαραίτητη για την αξιολόγηση και την εκτίμηση του έργου της. Η MacArthur υποστηρίζει ότι στη σύγχρονη καπιταλιστική κοινωνία, «την αξία της μουσικής φέρουν τα αγοραστικά προϊόντα της παρά μια κριτική αξιολόγηση αυτής» (MacArthur 2010, 254). Σε αυτές τις συνθήκες οι δημιουργοί της σύγχρονης μουσικής, δεν είναι μόνο καλλιτέχνες / καλλιτέχνιδες μουσικοί, αλλά από τη στιγμή που επιθυμούν να προωθήσουν τη δημιουργία τους, οφείλουν να εργάζονται και ως ελεύθερες/-οι επαγγελματίες, δηλαδή αποτελούν τα επιχειρηματικά υποκείμενα.

Η MacArthur δίνει πολύ μεγάλη σημασία στην έννοια της επιχειρηματικότητας, η οποία συνδέεται με την προώθηση των έργων αλλά και στην αυτο-προώθηση των εκπροσώπων της σύγχρονης μουσικής. Ειδικά στη σύγχρονη μουσική η επιχειρηματικότητα παίρνει ξεκάθαρα τη μορφή της αυτο-επιχειρηματικότητας από τη στιγμή που η συνθέτρια αναλαμβάνει να προωθήσει την εαυτή της και τα τελικά προϊόντα της. Έτσι το τελικό προϊόν συνδέεται με την ιδιοφυΐα της / του δημιουργού και προβάλλεται ως προσωπικό κατόρθωμα (MacArthur 2010). Μάλιστα, η / ο δημιουργός δεν είναι υπεύθυνη / -ος μόνο για τη δημιουργία του τελικού προϊόντος, αλλά και για όλες τις επιχειρηματικές κινήσεις, που μπορεί να αφορούν άμεσα και έμμεσα την προώθηση του τελικού προϊόντος και της ίδιας / του ίδιου, π.χ.: διεκδίκηση υποτροφιών, προγραμματισμός συναυλιών, επαγγελματική δικτύωση, διαφήμιση κ.ο.κ (MacArthur 2014). Φαίνεται λοιπόν, ότι το τελικό προϊόν λειτουργεί ως εμπορευματικό προϊόν που αποδίδεται σχεδόν ολοκληρωτικά στην / στον δημιουργό-παραγωγό του. Η διαδικασία παραγωγής του τελικού προϊόντος

επηρεάζεται άμεσα από το καπιταλιστικό σύστημα και τη νεοφιλελεύθερη ιδεολογία (MacArthur 2014).

Καθώς το καπιταλιστικό σύστημα δεν αποτελεί μόνο ένα οικονομικό σύστημα αλλά έχει άμεση σχέση με τη διαμόρφωση και τη λειτουργία της κοινωνίας, οφείλει να γίνει αντιληπτό ως κοινωνικο-οικονομικό σύστημα. Στη συνέχεια θα εξεταστεί ο καπιταλισμός ως κοινωνικο-οικονομικό σύστημα, εστιάζοντας στο ρόλο του φύλου μέσα στη συνθήκη του καπιταλισμού και στο θέμα της εργασίας των γυναικών. Μέσω αυτών των παραμέτρων και στηριζόμενη στις θεωρίες των Arruzza, Federici και Hartmann, θα υποστηρίξω ότι υπάρχει έντονη ανισότητα στην εργασία και ότι η εργασία αλλά και η θέση των γυναικών συχνά υποβιβάζεται. Επίσης θα επιχειρηματολογήσω στο ότι ο καπιταλισμός και η νεοφιλελεύθερη αγορά δυσχεραίνουν τις συνθήκες και δρουν κατασταλτικά προς τη γυναικεία αυτο-επιχειρηματικότητα. Με την παρακάτω επιχειρηματολογία στοχεύω στο να γίνει εύκολα αντιληπτός ο λόγος, για τον οποίο αυτό το σύστημα λειτουργεί αποθαρρυντικά στο να κατακτήσουν οι εργαζόμενες υψηλόβαθμες θέσεις, να υποστηρίξουν τον εαυτό τους ως επιχειρηματία-συνθέτριας και να είναι αυτές που κρατάνε να ηνία της παραγωγής.

Η Arruzza υποστηρίζει ότι το ζήτημα του φύλου και ο καπιταλισμός είναι φαινομενικά δύο ανεξάρτητα συστήματα. Όταν όμως συνδυάζονται, ο καπιταλισμός λειτουργεί καταπιεστικά προς το ζήτημα του φύλου που τελικά γίνεται υποχείριο εκμετάλλευσης (Arruzza 2014). Η Federici (2004) επισημαίνει ότι οι πατριαρχικές καπιταλιστικές κοινωνίες χρησιμοποιούν ως κύριο υποχείριο εκμετάλλευσης το γυναικείο σώμα, με στόχο να κυριαρχήσουν απέναντί του. «Ο καπιταλισμός, η κυβέρνηση που τον εκπροσωπεί και τα συμφέροντα των επενδυτών» σύμφωνα με τη Federici «προσπαθούν να ελέγξουν το γυναικείο σώμα, διότι το αντιμετωπίζουν ως ένα φυσικό πόρο, ένα εργαλείο παραγωγής στον εργασιακό χώρο, κάτι που πρέπει να ελέγχεται» (Federici 2016). Η Hartmann (1979) επιβεβαιώνει την προσπάθεια συνεχούς καταπίεσης των γυναικών από τους άνδρες και την προσπάθεια ελέγχου του γυναικείου σώματος από το καπιταλιστικό σύστημα με σκοπό το όφελός του. Προσθέτει όμως και την υποτίμηση του γυναικείου ψυχισμού που συχνά χαρακτηρίστηκε ως «νευρωτικός» και «ανισόρροπος» από τις επικρατούσες ακαδημαϊκές / επιστημονικές τάσεις. Σχολιάζει εύστοχα, ότι σύμφωνα με τον

ρίζοσπαστικό φεμινισμό, αυτή η χαρακτηριζόμενη «νευρωτική» και «ανισόρροπη» συμπεριφορά «αποτελεί μια αντίδραση στην κοινωνική δομή που συστηματικά επιβάλλεται, εκμεταλλεύεται και καταπιέζει το γυναικείο φύλο (Hartmann 1979, 10). Τελικά, σύμφωνα με την Arruzza «ο καπιταλισμός πρέπει να γίνεται αντιληπτός, όχι μόνο ως ένα οικονομικό σύστημα ή ως ένας συγκεκριμένος τρόπος παραγωγής, αλλά ως μια σύνθετη και ξεκάθαρη κοινωνική δομή που αποτελείται από σχέσεις εκμετάλλευσης, κυριαρχίας και αλλοτρίωσης» (Arruzza 2014).

Βάσει των παραπάνω παραδοχών φαίνεται ότι καπιταλιστικό σύστημα ενέχει παγίδες και εμπόδια, ιδιαίτερα στον τομέα της εργασιακής επιτυχίας για τις εργαζόμενες, αλλά και για οποιοδήποτε διαφορετικό άτομο από το μοντέλο του: λευκού-δυτικού άντρα. Ο διαχωρισμός μεταξύ μισθωτής και αμίσθωτης εργασίας αποτελεί ένα σημαντικό παράγοντα για την ύπαρξη υψηλών-ηγετικών ρόλων στην εργασία και δευτερευόντων υποστηρικτικών ρόλων, την ύπαρξη σχέσεων εξουσίας και καταπίεσης της πρώτης κατηγορίας ρόλων έναντι της δεύτερης, καθώς όμως και τη διαιώνιση των πρακτικών συνεχούς υποβίβασης και εκμετάλλευσης (Federici 2004, Federici 2014, Hartmann 1979).

Συνήθως, η μη-μισθωτή εργασία ταυτίζεται στη σύγχρονη κοινωνία με την οικιακή εργασία. Η οικιακή εργασία, παρ' όλο που αποτελεί τη βάση στην αναπαραγωγή του κεφαλαίου,⁴⁴ γίνεται αντιληπτή ως ένα «καθήκον παροχής υπηρεσιών», έχει έμφυλο προσανατολισμό (επιτελείται από τις γυναίκες) και παραμένει απλήρωτη, όσο σκληρή κι αν είναι (Federici 2004, Federici 2014, Hartmann 1979).⁴⁵ Αποτέλεσμα αυτής της ταύτισης είναι η την απουσία οικονομικής ανεξαρτησίας της γυναίκας σε μια

⁴⁴ Η Federici υποστηρίζει ότι «χωρίς την οικιακή εργασία καμία άλλη μορφή παραγωγής δεν μπορεί να γίνει εφικτή». Φαίνεται λογικό αν αναρωτηθεί καμία / κανείς: πώς θα ήταν δυνατό να υπάρχει μια εργατική δύναμη, η οποία δε θα είχε φαγητό, δε θα είχε καθαρά ρούχα, δε θα είχε ένα στρωμένο κρεβάτι για να αναπαυθεί (Federici 2014).

⁴⁵ Σε αυτό το σημείο θεωρώ χρήσιμο να σχολιάσω ότι η μισθωτή εργασία επιτελείται κυρίως εκτός σπιτιού ενώ η μη-μισθωτή περιορίζεται μέσα στο σπίτι. Αυτού του τύπου ο διαχωρισμός επιφέρει και διαχωρισμό τις ζωές των ανθρώπων που επιτελούν διαφορετικού τύπου εργασία (Hartmann 1979). Φυσικά αυτός ο διαχωρισμός έχει κλωνιστεί τον τελευταίο χρόνο λόγω των αλλαγών στην εργασία που επιβάλλουν τα περιοριστικά μέτρα λόγω της πανδημίας COVID-19. Πλέον για όλο και περισσότερους ανθρώπους το σπίτι έχει μετατραπεί και σε χώρο εργασίας. Θεωρώ αναγκαία και ενδιαφέρουσα μια μελέτη που θα ερευνά αυτή την μετατόπιση του χώρου εργασίας και τον τρόπο που αυτή επέδρασε μεταξύ των φύλων / οικογενειακών – οικιακών ρόλων.

οικογένεια, γεγονός που μπορεί να πάρει μεγαλύτερες προεκτάσεις όσο αναφορά την ανεξαρτησία των γυναικών.⁴⁶

Η σύνδεση της μη-μισθωτής οικιακής εργασίας με τις γυναίκες επηρεάζει τις ζωές τους ακόμη κι όταν αυτές καταφέρνουν να βρουν μια μισθωτή εργασία, που φαινομενικά δεν έχει να κάνει με την οικιακή, π.χ. συχνά η γυναικεία μισθωτή εργασία αμείβεται χαμηλότερα από την ανδρική (Federici 2014). Ένα από τα πιο σοβαρά προβλήματα είναι το μισθολογικό χάσμα μεταξύ των φύλων.⁴⁷ Το φαινόμενο αυτό αφορά την ανισότητα στις οικονομικές αποδοχές για την ίδια ποσότητα και ποιότητα εργασίας με βάση το φύλο του ατόμου που την επιτελεί (Anderson & Forth, Metcalf & Kirby 2011, Bailyn 2003, Blau & Kahn 1999, Hendrix 2011). Αυτό οφείλεται στην επικράτηση μιας συνθήκης συνεχούς υποτίμησης της εργασίας, που προσφέρει μια γυναίκα, με αποτέλεσμα την υποτίμηση της ίδιας της εργαζόμενης. Αυτή η «οικονομική αλλά και κοινωνική υποτίμηση της γυναικείας εργασίας είναι άμεσα συνδεδεμένη με τον κάθετο και οριζόντιο διαχωρισμό του φύλου και δυστυχώς δεν είναι δυνατόν να μειωθεί από μεμονωμένες κινήσεις» (Hendrix 2011, 77). Ακόμη, η Hartman, περί της επιβολής του ανδρικού φύλου στις γυναίκες στην εργασία «εκτός σπιτιού», αναφέρει «την παρενόχληση των γυναικών εργαζόμενων ή των φοιτητριών από τα αρσενικά αφεντικά ή καθηγητές τους, αλλά και την “ιδокτησία” μιας γυναίκας γραμματέως που διευθετεί τις υποθέσεις του αφεντικού της, του φτιάχνει καφέ και κάνει το χώρο sexy (Hartman 1979, 11)».

Σημαντικό είναι επίσης να αναφερθεί ότι αρκετά συχνά η οικιακή εργασία μεταφέρεται και στο πλαίσιο της μισθωτής εργασίας. Πιο συγκεκριμένα, οι εργαζόμενες καλούνται να επιτελούν επιπλέον εργασία που δεν αντανκλάται στην αμοιβή τους. Αυτή η εργασία είναι πιθανό να αφορά τη διεκδίκηση συνθηκών

⁴⁶ Θα επιλέξω να σταθώ λίγο παραπάνω σε αυτό το σημείο, ακόμη κι αν δεν έχει άμεση σχέση με τον καλλιτεχνικό χώρο διότι θεωρώ ότι είναι ένα πολύ κρίσιμο και σημαντικό ζήτημα, ειδικά στην ελληνική κοινωνία. Όσο η οικιακή εργασία αποδίδεται αποκλειστικά στις γυναίκες και παραμένει αμισθωτη, συντηρείται η κατάσταση φόβου και ανασφάλειας που βιώνουν πολλές γυναίκες ως προς τους συζύγους τους / άλλα αρσενικά μέλη της οικογένειας, καθώς δεν είναι ανεξάρτητες (Federici 2014). Ακόμη είναι δυνατόν να απαγορεύεται στις γυναίκες ή να παρεμποδίζεται η επιτέλεση μισθωτής εργασίας με στόχο της διατήρησης της κατάστασης υποταγής και καταπίεσής τους (Hartmann 1979). Όπως υποστηρίζει η Federici, «η εργασία διέπεται από σχέσεις εξουσίας διότι οι γυναίκες αναγκάζονται να παραμείνουν εξαρτημένες από τους συζύγους τους και πολλές φορές δεν μπορούν να τους εγκαταλείψουν ακόμη και όταν αυτοί ασκούν βία» (Federici 2014).

⁴⁷ Στην ξενόγλωσση βιβλιογραφία ως “gender pay gap” ή “gender earning gap”.

ισότητας και υποστήριξη της θέσης τους στον εργασιακό χώρο (Ahmed 2017, Walshe 2019). Έτσι συχνά συνεισφέρουν με τη μορφή συναισθηματικής εργασίας που αποτυπώνεται ως υποστήριξη και ενθάρρυνση άλλων ατόμων, σύσταση και συντονισμός ομάδων / κοινοτήτων για τη διεκδίκηση ισότητας κ.ο.κ. (Ahmed 2017). Η θέση αυτή αποτυπώνεται και στην έρευνα των Bennett et al. (2018), όπου οι συμμετέχουσες «περιέγραφαν τις γυναίκες καθηγήτριες (σύνθεσης) ως πιο υποστηρικτικές και στοργικές» (Bennett et al. 2018, 9). Αξίζει να σημειωθεί ότι η Ahmed αναφέρεται σε αυτή τη μορφή οικειακή εργασίας ως πολύ κουραστικής και ψυχοφθώρας και όπως χαρακτηριστικά υποστηρίζει «είναι σαν να αντιμετωπίζεις κάτι που δεν κινείται, κάτι συμπαγές και σκληρό» (Ahmed 2017, 96). Συμπερασματικά, οι εργαζόμενες επιτελούν διπλή ή/και τριπλή μορφή εργασίας: τη μισθωτή εργασία και τη συναισθηματική (μη-μισθωτή) εργασία στον εργασιακό τους χώρο, καθώς όμως συνεχίζουν να επιβαρύνονται με την οικειακή (μη-μισθωτή) εργασία.

Οι θέσεις των Γκερ, Edwards και MacArthur τοποθετούν το τελικό προϊόν της σύνθεσης αλλά και το ρόλο της / του δημιουργού στο καπιταλιστικό σύστημα και στην ελεύθερη αγορά. Με αυτό τον τρόπο η συνθετική δημιουργία μπορεί να γίνει αντιληπτή και να περιγραφεί ως ένα είδος παραγωγής που υπακούει στους κανόνες του καπιταλιστικού συστήματος. Με άλλα λόγια, η απαίτηση της αυτο-επιχειρηματικότητας ως προσόντος για μια συνθέτρια / ένα συνθέτη μετουσιώνει τη δραστηριότητα της σύνθεσης από μια καλλιτεχνική δραστηριότητα σε μια επιχειρηματική δραστηριότητα. Έτσι, οι ισχυρισμοί των Arruzza, Federici, Hartmann, Walby και Olsen περί του καπιταλιστικού συστήματος και της αντιμετώπισης του φύλου μέσα σε αυτό, μπορούν να εφαρμοστούν και στο εργασιακό πεδίο της σύγχρονης μουσικής. Ως αποτέλεσμα, ο καπιταλισμός ενεργεί αποδυναμωτικά προς τις συνθέτριες και συχνά τις αποκλείει από εργασιακές θέσεις και ευκαιρίες και δημιουργεί φαινόμενα μισθολογικού χάσματος. Βάσει αυτού του ισχυρισμού είναι δυνατόν να αποδειχθεί επίσης η παρατήρηση, που είχε σημειωθεί στο κεφάλαιο 2.1.1., ότι ακόμη και γυναίκες που έχουν καταφέρει να σταδιοδρομήσουν στον τομέα της σύνθεσης / ηχητικών τεχνών, τείνουν να ετεροπροσδιορίζονται κυρίως ως καθηγήτριες και όχι ως συνθέτριες / επιχειρηματίες.

Σε αυτό το σημείο, οφείλει να γίνει μια ακόμη διευκρίνιση περί του όρου «κεφάλαιο» στη σύγχρονη μουσική. Παρατηρείται ότι υπάρχει διαφορετική συσχέτιση του κεφαλαίου με την εργασία στις επιχειρήσεις και με την αυτοαπασχόληση. Αυτό που φαίνεται να απασχολεί περισσότερο τις συνθέτριες / τους συνθέτες είναι η συσσώρευση πολιτιστικού ακαδημαϊκού θεσμοθετημένου κεφαλαίου, καθώς σύμφωνα με αυτό μετράται η επαγγελματική αξία τους και αθροίζεται η επιτυχία τους.

«Το πολιτιστικό κεφάλαιο» σύμφωνα με τον Pierre Bourdieu συνιστά «μια μετατρέψιμη σε οικονομικό κεφάλαιο μορφή κεφαλαίου, η οποία συχνά είναι θεσμοθετημένη σύμφωνα με τις μορφές των εκπαιδευτικών προσόντων που κατέχει κάποιος/α. Μπορεί να υπάρξει σε τρεις διαφορετικές καταστάσεις: ως μια ενσωματωμένη κατάσταση, μια αντικειμενική κατάσταση και μια θεσμοθετημένη κατάσταση» (Bourdieu 1983, 186). Ο πυρήνας του θεσμοθετημένου πολιτιστικού κεφαλαίου είναι η κατάκτηση ακαδημαϊκών ικανοτήτων βάσει των οποίων δημιουργείται ένα σύστημα ανταγωνισμού και «πρωταθλητισμού». Το σύστημα αυτό χαρακτηρίζει ποιο άτομο μπορεί να θεωρείται πετυχημένο και ποιο όχι. Επομένως, το άτομο δεν κρίνεται από την ποιότητα της δουλειάς του αλλά από την ποσότητα του θεσμοθετημένου πολιτιστικού κεφαλαίου που κατέχει. Το αποτέλεσμα είναι να μη δίνεται ιδιαίτερη σημασία στην προσωπική δημιουργία και να αντιμετωπίζονται οι καλλιτέχνες ως αναλώσιμα προϊόντα (Bourdieu 1983). Ακόμη ο Bourdieu υποστηρίζει ότι συχνά «είναι δυνατό να πραγματοποιείται σύγκριση των ανθρώπων που την κατέχουν αλλά και κάποιου είδους αντικατάσταση τους στη διαδοχή της κυριαρχίας» (Bourdieu 1983, 190).

Η λειτουργία του πολιτισμικού κεφαλαίου φαίνεται έντονα στην διεκδίκηση υψηλών επαγγελματικών θέσεων στα μεγάλα ακαδημαϊκά ιδρύματα, όπου και παρατηρείται αυστηρός διαχωρισμός μεταξύ των θέσεων αναπαραγωγικής εργασίας και θέσεων παραγωγικής εργασίας. Ως είθισται, οι αναπαραγωγικές εργασίες επιτελούνται συνήθως από εργαζόμενες, προσφέρουν χαμηλότερους μισθούς και θεωρούνται χαμηλότερου κοινωνικού στάτους. Αντίθετα, οι παραγωγικές εργασίες ανήκουν στους άνδρες, προσφέρουν υψηλότερους μισθούς και χαίρουν ιδιαίτερου κοινωνικού κύρους (Born 1995). Η κατάσταση αυτή αποκτά μεγαλύτερες προεκτάσεις, καθώς ο διαχωρισμός επεκτείνεται προς τα pronόμια, την πρόσβαση σε χώρους και υπηρεσίες,

την αλληλεπίδραση με άτομα υψηλών θέσεων κ.ο.κ.. Με αυτό τον τρόπο ξεχωρίζουν δύο ομάδες: τα «αμύητα» άτομα που υστερούν σε προνόμια και ευνοϊκή μεταχείριση, διότι θεωρούνται ως όχι ιδιαίτερα καλλιεργημένα και η (αναπαραγωγική) εργασία τους δε θεωρείται εκλεπτυσμένη, και τα «μυημένα» άτομα που αποτελούν την «αφρόκρεμα» των ιδρυμάτων, η (παραγωγική) εργασία τους υποστηρίζεται από τους ανώτερούς τους και έχει μεγάλη κοινωνική αναγνώριση και θεωρούνται ως περισσότερο εκλεπτυσμένα και καλλιεργημένα (Born 1995). Η σημαντική διαφορά μεταξύ των δύο αυτών ομάδων είναι ότι το πολιτισμικό κεφάλαιο των μυημένων ατόμων υπάρχει πιθανότητα να εξαργυρωθεί, ενώ των αμύητων αρκετά πιο σπάνια.

Φυσικά και τα εργασιακά προβλήματα για τις εργαζόμενες γυναίκες στο πεδίο της σύνθεσης αλλά και σε κάθε άλλο επάγγελμα δε σταματάνε εδώ. Όπως αναφέρουν οι Gill & Kelan & Scharff (2017), η ανισότητα των φύλων στον εργασιακό χώρο έχει πολλά μέτωπα και τακτικές ώστε να πείσει τις γυναίκες ότι «η έμφυλη ανισότητα ανήκει πλέον στο παρελθόν, σε άλλες κουλτούρες, γεωγραφικά μήκη και πλαίσια (από τη δυτικό κόσμο), να απεικονίσει τη γυναίκα ως «ευνοούμενη» στον εργασιακό χώρο και να πείσει τις γυναίκες να αποδεχτούν όλες τις δυσκολίες που προκύπτουν λόγω της ανισότητας ως status quo (Gill et al. 2017).

Τέλος, δυστυχώς η αποσιώπηση και η περιθωριοποίηση των συνθετριών και καλλιτέχνιδων στο χώρο δεν εντοπίζεται μόνο στην έλλειψη προβολής των μουσικών τους έργων και στα εργασιακά τους δικαιώματα, αλλά και στη «φωνή» των διεκδικήσεών τους. Η Walshe, εύστοχα αναφέρει ότι «είναι σαν η επίλυση του προβλήματος να είναι δικό μας θέμα, κάτι πολύ απογοητευτικό. Σαν οι γυναίκες συνθέτριες να είναι αποξενωμένες και περιθωριοποιημένες και να μην υπάρχει κανείς άνδρας συνθέτης που να παίρνει θέση σε αυτό ή να μιλάει για τις δομικού τύπου ανισότητες που έχουν οδηγήσει σε αυτό το πρόβλημα. Αυτοί απλώς ασχολούνται με το να είναι συνθέτες. Εμείς πρέπει να πράξουμε και ως ακτιβίστριες και ως συνθέτριες.» (Walshe, 2019, Ματσίγκου 2020).

Συνοψίζοντας, η αποσιώπηση της γυναικείας παρουσίας στη σύγχρονη μουσική αποτελεί πολύ σημαντικό πρόβλημα, τόσο για την αναγνώριση του έργου και της συνεισφοράς των γυναικών στον τομέα αυτό, αλλά και για τη συνολικότερη στάση που κυριαρχεί προς την έμφυλη φύση του επαγγέλματος. Είναι γεγονός ότι, τόσο

μεμονωμένα άτομα, όσο και μουσικοί οργανισμοί και θεσμοί με μεγάλη επιρροή, επίδραση και κάποιου είδους «δύναμη» στο μουσικό χώρο, δεν αγγίζουν και δεν καταπιάνονται με αυτό το ζήτημα. Στην καλύτερη των περιπτώσεων αναγνωρίζουν μόνο την ύπαρξή του, αλλά δεν παίρνουν ενεργητικά θέση έναντι στο πρόβλημα. Γενικά υπάρχει η πεποίθηση ότι αυτή η κατάσταση αφορά μόνο τις γυναίκες, ότι εκείνες είναι οι μόνες που μπορούν να ασχοληθούν με αυτό το ζήτημα και ίσως κάποια στιγμή να το επιλύσουν. Όπως είναι φυσικό, τέτοιου είδους προβλήματα δεν επιλύονται με μονομερή προσπάθεια, αλλά χρειάζονται συλλογική σκέψη και δράση.

2.2.4. Ενσωμάτωση του φύλου και η «Γυναίκα – εξαίρεση» στη σύγχρονη μουσική.

Μεγαλύτερος λόγος ίσως οφείλει να γίνει ως προς μια θέση που αναφέρει η Arruzza περί του καπιταλιστικού συστήματος που, όπως η ίδια αναφέρει, ενέχει και τις μεγαλύτερες παγίδες σε ό,τι αφορά το ζήτημα του φύλου. Η Arruzza προβάλλει μια άποψη, σύμφωνα με την οποία ο καπιταλισμός είναι ένα καθαρά οικονομικό σύστημα που δεν αλληλεπιδρά άμεσα με το φύλο. Σε αυτή την ερμηνεία υποστηρίζεται, ότι έχει επέλθει εξίσωση μεταξύ των φύλων μέσω της τακτικής της ενσωμάτωσης του φύλου (Arruzza 2014). Ο σύγχρονος προηγμένος καπιταλισμός έχει διασπάσει τις οικογενειακές σχέσεις και κατ' επέκταση τον έντονο διαχωρισμό των φύλων και δεν αποτελεί κανένα εμπόδιο για τη έμφυλη ισότητα. Με αυτό τον τρόπο φαινομενικά δεν υπάρχει διαχωρισμός εργασίας μεταξύ ανδρών και γυναικών, επομένως η ανάληψη ηγετικού ή υποστηρικτικού ρόλου δεν επηρεάζεται από το φύλο (Arruzza 2014, MacArthur 2014).

Ο καπιταλισμός αποτελεί ένα καθαρά οικονομικό σύστημα που στοχεύει στην παραγωγή και το κέρδος χωρίς να αναθέτει και να διαμορφώνει κοινωνικούς ρόλους ανάμεσα σε άνδρες και γυναίκες. Μάλιστα υποστηρίζεται ότι με αυτό τον τρόπο το χάσμα μεταξύ των φύλων μικραίνει, καθώς ο σύγχρονος καπιταλισμός έχει απορρίψει τις παλαιότερες πατριαρχικές αξίες (Arruzza 2014). Φυσικά η Arruzza (2014), σχολιάζει ότι φαινομενικά αυτή η σκέψη φαντάζει λογική, καθώς όπως αναφέρει, «ο καπιταλισμός δε χρειάζεται την ανισότητα των φύλων και μπορεί να την ξεφορτωθεί» (Arruzza 2014, 3). Ωστόσο τα πράγματα είναι πολύ πιο σύνθετα από αυτή τη σκέψη. Χρειάζεται μόνο καμία / κανείς να αναλογιστεί κατά πόσο έχουν επιβιώσει οι πατριαρχικές αξίες στο περιβάλλον του καπιταλισμού και τον τρόπο με τον οποίο

λειτουργούν οι μηχανισμοί του για την καταπολέμηση αυτού του χάσματος αλλά και την ποιότητά τους.

Η MacArthur υποστηρίζει ότι η ιδεολογία του νεοφιλελευθερισμού προτείνει «νόμους κατά των διακρίσεων και υποστηρίζει τις ίσες ευκαιρίες, όμως στην πραγματικότητα καλλιεργεί την ατομικιστική, ανταγωνιστική, καταναλωτική, επιχειρηματική και ατομοκεντρική συμπεριφορά, ώστε τελικά η νομοθεσία να μην ωφελεί την πλειοψηφία των γυναικών» (MacArthur 2014, 37). Στο νεοφιλελεύθερο αυτό πνεύμα το επιχειρηματικό υποκείμενο (η / ο δημιουργός) επιδεικνύει μια εμμονική, αυτοκεντρική και ανταγωνιστική πολλές φορές εργασιακή συμπεριφορά και αφιερώνεται εξ ολοκλήρου στην τελειοποίηση του τελικού προϊόντος (MacArthur 2010). Έτσι η γκάμα ενδιαφερόντων και δραστηριοτήτων του ατόμου μειώνεται και αφορά μόνο θέματα που έχουν σχέση με την εργασία του (σύνθεση/δημιουργία) και παράλληλα διακατέχεται από ανταγωνιστικό πνεύμα. Ως αποτέλεσμα, «στο χώρο της σύνθεσης, παράγεται υπερκορεσμός από μουσικούς δημιουργούς, εκ των οποίων όμως μόνο σε ένα μικρό ποσοστό δίνονται ευκαιρίες συχνής παρουσίασης της μουσικής του σε αίθουσες συναυλιών» (MacArthur 2014).

Με όμοιο προφίλ παρουσιάζει η Bailyn (2003) τα άτομα που επιδίδονται στην ακαδημαϊκή καριέρα. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, ο ανταγωνισμός και οι απαιτήσεις αυξάνονται στην περίπτωση των γυναικών ακαδημαϊκών όπου, όπως σχολιάζει χαρακτηριστικά «μια ακαδημαϊκός πρέπει να είναι ειδήμων στο αντικείμενό της, πρέπει να έχει όλες τις απαντήσεις. Υπάρχει πίεση, άρα οφείλει πάντα να είναι ενημερωμένη και ποτέ να μη ζητά βοήθεια» (Bailyn 2003, 138). Έτσι, η «τέλεια» ακαδημαϊκός είναι αφιερωμένη εκατό τοις εκατό στη δουλειά της, δεν έχει άλλα ενδιαφέροντα, ούτε φυσικά άλλες υποχρεώσεις εκτός από την εργασία. Από την άλλη πλευρά, παρατηρείται ότι οι άνδρες συνάδελφοί τους δεν υφίστανται τόσο μεγάλη πίεση ώστε να επηρεάζει και την προσωπική τους ζωή, καθώς οι περισσότεροι έχουν οικογένειες και εξωτερικές παράλληλες ασχολίες (Bailyn 2003).

Παρ' όλο που ο νεοφιλελευθερισμός φαινομενικά υποστηρίζει την αυτονομία και την αυτο-προώθηση των δημιουργών, τελικά εντείνει τον ανταγωνισμό και νομιμοποιεί την ανισότητα (MacArthur 2014). Η ενσωμάτωση του φύλου συνιστά ένα μηχανισμό που στοχεύει στην ισότητα των φύλων, στις ίσες ευκαιρίες μεταξύ τους και στην καταπολέμηση των διακρίσεων. Φαινομενικά φαντάζει ως μια εξαιρετική πρακτική,

όμως ενέχει αρκετούς κινδύνους ως προς τον τρόπο εφαρμογής του (Bendl and Walenda 2007). Η ενσωμάτωση του φύλου απαιτεί από τις γυναίκες να συμπεριφέρονται και να ενεργούν ως άνδρες στην περίπτωση που θέλουν να εξελιχθούν επαγγελματικά, διότι οι παγιωμένες πατριαρχικές τακτικές στην εργασία θεωρούνται και μοναδικές. Η ενσωμάτωση του φύλου είναι μια τακτική συμμόρφωσης των γυναικών στις πατριαρχικές αρχές της κοινωνίας, καθώς απαιτεί από τις γυναίκες να τις αποδεχτούν και να τις ενστερνιστούν (MacArthur 2014). Ως αποτέλεσμα η ενσωμάτωση του φύλου «αποτελεί ένα αντι-φεμινιστικό μηχανισμό, ο οποίος αντί να μειώνει το χάσμα μεταξύ των φύλων το διευρύνει» (MacArthur 2010, 254). Δυστυχώς ο μηχανισμός αυτός προσπαθεί, χωρίς να αλλάξει τα ήδη υπάρχοντα πρότυπα και τις υπάρχουσες αρχές της κοινωνίας, να αναδείξει απλώς ότι και οι γυναίκες μπορούν να επιτύχουν, όπως και οι άνδρες.

Χρήσιμο θα ήταν να γίνει αναφορά στον όρο «αφαίρεση της φυσικής ορμής»⁴⁸ για τον οποίο αναφέρει η Judith Fetterley «η κοινωνική πραγματικότητα δεν είναι ο ευνουχισμός των ανδρών από τις γυναίκες, αλλά η αφαίρεση της φυσικής ορμής των γυναικών από τους άνδρες». Ως αναγνώστριες, δασκάλες και μαθήτριες, οι γυναίκες διδάσκονται να σκέφτονται ως άνδρες, να προσδιορίζονται βάσει μιας ανδρικής αντίληψης, να δέχονται ως κανονικό και λογικό το ανδρικό σύστημα αξιών, του οποίου μια από τις βασικότερες αρχές είναι ο μισογυνισμός» (Fetterley 1978, xx). Αυτή η σκέψη μπορεί να συνδυαστεί με ό,τι έχει προαναφερθεί για την ύλη και το μεγάλο ποσοστό ανδρών στο διδακτικό προσωπικό της μουσικής εκπαίδευσης, στο κεφάλαιο 2.2.1.. Μια ύλη σχεδόν αποκλειστικά ανδροκρατούμενη που διδάσκεται σχεδόν αποκλειστικά από άνδρες, δεν αφήνει περιθώρια στις μαθήτριες / σπουδάστριες να φανταστούν τις εαυτές τους σε αυτές τις θέσεις, και καταργεί επίσης κάθε περιθώριο ταύτισης. Επομένως αυτές οφείλουν να ενστερνιστούν το ανδρικό σύστημα αξιών, διαφορετικά να εγκαταλείψουν την προσπάθεια.

⁴⁸ Στην ξενόγλωσση βιβλιογραφία ως “immasculation”. Συναντάται και ως emasculation αποτελεί όμως την πιο υποτιμητική εκδοχή του όρου. Αυτολεξεί μεταφράζεται ως «ευνουχισμός». Δε θα προτιμήσω αυτό τον όρο στη μετάφραση και θα το παραθέτω από εδώ και στο εξής περιφραστικά, για τους εξής δύο λόγους. Ο πρώτος είναι ότι η κυριολεκτική σημασία του ευνουχισμού είναι η αφαίρεση των γεννητικών οργάνων στους άνδρες ή στα αρσενικά ζώα οπότε δεν μπορεί να προσδιορίσει μια εμπειρία που μπορούν να βιώσουν οι γυναίκες. Ο δεύτερος είναι ο πολύ αρνητικός χαρακτήρας που έχει αποκτήσει στην καθομιλουμένη και αποδίδεται συνήθως με σεξιστικό και αντι-φεμινιστικό τρόπο ως την πράξη μιας γυναίκας – τυράννου να «τιθασεύει» τους άνδρες.

Από τη στιγμή λοιπόν που η ενσωμάτωση του φύλου δεν προάγει διαδικασίες και δράσεις για την αλλαγή αυτών των αρχών, τότε γίνεται λόγος όχι για ισότητα με την πραγματική της έννοια, αλλά για μια επιφανειακή συνθήκη πολιτικής ορθότητας (Bailyn 2003, MacArthur 2014). Έτσι η ενσωμάτωση του φύλου, παρ' όλο που προβάλλει κάποιες πολύ θετικές αρχές, όπως οι ίσοι μισθοί, οι ίσες εργασιακές ευκαιρίες και η μη αποδοχή της παρενόχλησης, δημιουργεί ένα κλίμα που «αντιμετωπίζει το φύλο ως μια ουδέτερη παράμετρο, και αγνοεί τις διαφορετικές εμπειρίες μεταξύ των φύλων και καθιστά την “αρσενική” ταυτότητα ως την κατάλληλη για επαγγελματική επιτυχία. Θεωρεί ότι οι γυναίκες μπορούν να ακολουθήσουν αυτή την ταυτότητα το ίδιο εύκολα όσο και οι άνδρες και, αν το καταφέρουν, τότε θα είναι το ίδιο πετυχημένες και ισχυρές όσο αυτοί. Όμως κανένας από τους ισχυρισμούς δεν είναι αληθής» (Bailyn 2003, 139).

Επιπλέον, ο μηχανισμός της ενσωμάτωσης του φύλου αποδεικνύεται αρκετά προβληματικός και στη λειτουργία του. Σύμφωνα με τη θεωρία της Butler για την επιτέλεση του φύλου, αρκετά συχνά, όταν οι γυναίκες εισέρχονται σε έναν (θεωρητικά τουλάχιστον) ανδροκρατούμενο χώρο, όπως για παράδειγμα οι σπουδές και η εργασία στη σύνθεση σύγχρονης ή / και ηλεκτρονικής μουσικής – ηχητικές τέχνες, τείνουν να ενστερνίζονται ανδρικά χαρακτηριστικά (McCartney 2003). Η McCartney αναφερόμενη για τη θέση των γυναικών στη μουσική τεχνολογία ως παραγωγών και ως συνθετριών, υποστηρίζει ότι «μερικές φορές οι γυναίκες υποδύονται ρόλους, μη-συνειδητά, ως άμυνα, αποξενώνοντας τους εαυτούς τους από τις εμπειρίες τους αλλά και από άλλες γυναίκες δημιουργούς» (McCartney 2003, 90).

Σε αυτό το πλαίσιο δημιουργείται το προφίλ της «γυναίκας-εξαίρεσης», η οποία κατέχει εξαιρετικές ικανότητες στο αντικείμενό της, είναι πλήρως ακαδημαϊκά καταρτισμένη και εξειδικευμένη σε μεγάλο βαθμό στο επάγγελμά της και συνήθως δεν έχει άλλα ενδιαφέροντα πέρα από την εργασία της (Bailyn 2003, MacArthur 2010, MacArthur 2014). Συγκεκριμένα, στη μουσική προφανώς αυτή η γυναίκα χαρακτηρίζεται και από εξαιρετικό ταλέντο και μουσική συνθετική ικανότητα, ώστε να μπορεί να εξασκεί με επιτυχία το επάγγελμα της συνθέτριας και να υπηρετεί την έννοια του μουσικού έργου. Όμως από τη στιγμή που οι συνθέτριες προσπαθούν να μιμηθούν και να φτάσουν τους συνθέτες, φαίνεται ότι δεν υπάρχει καμία διάθεση ισότητας σε αυτό αλλά μόνο σύγκριση. Αυτή η σύγκριση μάλιστα απαγορεύει στις

γυναίκες να ξεφύγουν από τα στερεότυπα. Κατά την McClary «υπάρχει η προσδοκία από τις συνθέτριες να γράφουν, να σκέφτονται και να εκτελούν, όχι απλά όσο καλά γίνεται, αλλά ακριβώς με τον ίδιο τρόπο με τους άνδρες συναδέλφους τους». Γίνεται αντιληπτό ότι η κουλτούρα της ενσωμάτωσης φύλου χρησιμοποιείται από το υπάρχον σύστημα αξιών, ώστε να κυριαρχήσει στα άτομα με σκοπό την προσαρμογή τους σε αυτό και επιβραβεύει αυτά τα οποία συμμορφώνονται (MacArthur 2010, 255).

Σε συσχέτιση με τις προαναφερθείσες αρχές, ουσιαστικά απαιτεί από τις γυναίκες να μιμηθούν τους άνδρες και να ακολουθήσουν αυτές τις αρχές, ώστε να πετύχουν και αυτές τους ίδιους στόχους. Με άλλα λόγια, η σύγχρονη κοινωνία απαιτεί από τις γυναίκες να συνεχίζουν να υποτάσσονται στις αντιλήψεις του 19ου αιώνα, να υποβιβάζουν τη γυναικεία ταυτότητά τους και να συμμορφωθούν πλήρως στις αξίες και στα πρότυπα της πατριαρχίας, ώστε να ενταχθούν σε αυτό το σύστημα. Παρατηρείται λοιπόν όχι μόνο η ανικανότητα αντιμετώπισης του πραγματικού προβλήματος, δηλαδή της πατριαρχίας, αλλά και η διατήρησή της αυτή τη φορά με νέες έννοιες και σε διαφορετικό πλαίσιο. Η ενσωμάτωσή του φύλου αναπαράγει πατριαρχικά πρότυπα, καθώς απαιτεί από τις γυναίκες να «μεταμορφωθούν» κοινωνικά σε άντρες και να ακολουθήσουν το μέχρι πρότινος ανδρικό πρότυπο του επαγγελματία. Το προφίλ ενός επαγγελματία που δουλεύει εκτός σπιτιού και δεν ασχολείται με τίποτα άλλο εκτός από τις υποχρεώσεις της εργασίας του. Με τον τρόπο λειτουργίας της ενσωμάτωσης του φύλου στην εργασία, η γυναίκα απλώς τοποθετείται αβοήθητη σε έναν «ανδρικό κόσμο». Συνεχίζει παρ' όλα αυτά να είναι επιφορτισμένη με τις στερεοτυπικές αντιλήψεις της κοινωνίας λόγω του φύλου της (π.χ. να έχει προσεγμένη εμφάνιση, να είναι ευγενική και γλυκιά, να είναι δεκτική κ.ο.κ.). Ταυτόχρονα συνεχίζουν να της ανατίθενται οι ευθύνες που παραδοσιακά αντιστοιχούν στο «γυναικείο κόσμο» (π.χ. οικογένεια, ανατροφή παιδιών, οικιακή εργασία κ.ο.κ.). Επομένως το πρόβλημα δεν έγκειται να ανακοινωθεί απλώς στις γυναίκες ότι μπορούν να συμμετέχουν στην εργασία, όπως και οι άνδρες, αλλά να γίνουν ριζικές αλλαγές στην υπάρχουσα κατάσταση. Συμπερασματικά, «όσα επιφανειακά μέτρα βοήθειας κι αν ληφθούν για τη στήριξη των γυναικών, όσο το προφίλ του “ιδανικού εργαζόμενου” συνεχίζει να είναι αυτό του ατόμου που δεν έχει ενδιαφέροντα και ευθύνες εκτός της εργασίας του, τότε απλώς διατηρείται και ενισχύεται η ήδη υπάρχουσα πρακτική που είναι αποθαρρυντική προς τις γυναίκες» (Bailyn 2003, 141).

Η παρούσα εργασία εκπροσωπεί την προσπάθεια για μια ριζική αλλαγή στον τρόπο αντιμετώπισης των γυναικών στον τομέα της μουσικής σύνθεσης. Ως ερευνήτρια επέλεξα να μην ακολουθήσω τις προαναφερθείσες αντι-φεμινιστικές πρακτικές. Από την αρχή αποφάσισα ότι αυτή η εργασία θα ακολουθήσει έναν άλλο δρόμο και όχι μια μεθοδολογία που έχει κατασκευαστεί από ισχυρούς άνδρες και προτείνεται για ισχυρούς άνδρες. Αυτή η εργασία λοιπόν δίνει φωνή σε γυναίκες καλλιτέχνιδες / επαγγελματίες της σύγχρονης ηλεκτρονικής μουσικής ή/και ηχητικών τεχνών που σχετίζονται με ισχυρά ακαδημαϊκά ιδρύματα. Αυτό που έπραξα και θεωρώ ενδιαφέρον είναι η μελέτη της οπτικής γωνίας αυτών των γυναικών, οι οποίες, παρ' όλο που βρίσκονται σε μια προνομιακή θέση, υφίστανται την πατριαρχική καταπίεση, του τρόπου που έρχονται αντιμέτωπες με αυτή και της στάσης που κρατούν απέναντι στις αντι-φεμινιστικές πρακτικές που περιγράφηκαν παραπάνω.

3. Φωνές γυναικών δημιουργών στη σύνθεση.

Στόχος αυτής της εργασίας είναι η ανάδειξη των προβλημάτων στην εκπροσώπηση των καλλιτεχνίδων στη σύνθεση ηλεκτρονικής μουσικής και ηχητικών τεχνών, αλλά και η πρόταση μεθοδολογιών / δράσεων που θα ενδυναμώσουν την παρουσία και εκπροσώπησή τους. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ήταν επιτακτική ανάγκη να έρθω σε επαφή με καλλιτέχνιδες και να ακούσω τη δική τους φωνή, όλα όσα έχουν και θέλουν να πουν και να τα κάνω μέρος της έρευνάς μου. Η συγγραφή αυτού του κεφαλαίου είναι αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας από την αρχή μέχρι το τέλος της.

Θεωρώ χρήσιμο να γίνουν μερικές διευκρινίσεις σε αυτό το σημείο, ώστε να γίνει ξεκάθαρος ο στόχος και η χροιά αυτής της έρευνας. Αυτή η έρευνα έχει ως αντικείμενο την ανάδειξη ελάχιστα μελετημένης πτυχής της σύγχρονης μουσικής ιστοριογραφίας. Οι συνεντεύξεις δεν αποτελούν μια πηγή δεδομένων για μια συνθήκη με στόχο την εξαγωγή συμπερασμάτων, όπως θα γινόταν με μια εθνογραφία στο πλαίσιο της εθνομουσικολογίας. Αντίθετα αποτελούν προφορικές ιστορίες / μαρτυρίες συγκεκριμένων ατόμων, «διηγήσεις της ζωής»⁴⁹ (Thompson & Bornat, 2017). Με άλλα λόγια τα πρόσωπα είναι κεντρικά πρόσωπα της ιστορίας που παρουσιάζεται μέσα από τα λεγόμενά τους. Έτσι οι ιστορίες τους αποτελούν τεκμήρια μιας ευρύτερης συνθήκης και τελικά αποτελούν και τα ίδια ιστοριογραφικές πηγές.

3.1. Επιλογή ατόμων.

Η διαδικασία επιλογής των ατόμων για την πραγματοποίηση της έγινε βάσει κάποιων κριτηρίων που έθεσα, βάσει των ερευνητικών μου ερωτημάτων και αναλύονται στη συνέχεια. Στόχος αυτών ήταν η συλλογή λίγων ατόμων που διέθεταν κάποια συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, ώστε να υπάρχει μια σχετική ομοιογένεια στην έρευνα.

Αρχικά ένα κριτήριο που έθεσα στην εαυτή μου ήταν το πλήθος των ατόμων που θα επέλεγα να συμπεριλάβω στην έρευνα. Τελικά αποφάσισα να συμπεριλάβω τέσσερα άτομα, ώστε να έχω ένα πλήθος πληροφοριών που αφενός είναι ικανοποιητικό και αφετέρου διαχειρίσιμο σε ένα συγκεκριμένο χρόνο.

⁴⁹ Μετάφραση του όρου "life story".

Βασικό κριτήριο επιλογής ήταν τα άτομα να αυτοπροσδιορίζονται ως γυναίκες βιολογικά και κοινωνικά. Με αυτό το κριτήριο επιθυμώ να εξετάσω τον τρόπο που επηρεάζει ο έμφυλος παράγοντας την ενασχόληση με τη δημιουργία και πιο συγκεκριμένα τη μουσική σύνθεση που παραδοσιακά θεωρείται ένας «ανδροκρατούμενος» χώρος. Επιπλέον εξετάζω τον τρόπο που γίνονται αντιληπτές οι γυναίκες ως επαγγελματίες συνθέτριες / επιχειρηματικά υποκείμενα. Τελευταία αλλά εξίσου σημαντικό, μέσω αυτού του κριτηρίου, στοχεύω να μελετήσω αν υπήρχαν και ποιες ήταν οι διαφορές στην εκπαίδευση των γυναικών.

Επόμενο κριτήριο ήταν ο προσδιορισμός των γυναικών ως συνθετριών σύγχρονης ηλεκτρονικής μουσικής ή/και ηχητικών καλλιτεχνιδων. Αυτό το κριτήριο συγκεκριμενοποιεί τη μελέτη γύρω από το θέμα «γυναίκα-δημιουργός» και τις συνθήκες εργασίας. Ακόμη στοχεύει στη μελέτη της δημιουργού / επιχειρηματικού υποκειμένου με το τελικό προϊόν. Τέλος εξετάζει λίγο πιο ειδικά το χώρο της ηλεκτρονικής μουσικής / ηχητικών τεχνών ως πεδίου έκφρασης των γυναικών.

Ένα ακόμη κριτήριο ήταν η καλλιτεχνική ή/και επαγγελματική σύνδεση των γυναικών με μεγάλα εκπαιδευτικά ιδρύματα και ακαδημίες. Μέσα από αυτό το κριτήριο προσπαθώ να εξετάσω τη σχέση μισθωτής και μη-μισθωτής εργασίας, αλλά και την κάθε μορφή ξεχωριστά, στο ακαδημαϊκό πλαίσιο, όταν αυτή επιτελείται από γυναίκες

Οι ηλικίες των γυναικών ήταν επίσης ένα κριτήριο επιλογής. Προτίμησα να έρθω σε επαφή με γυναίκες που έχουν μεγάλη επαγγελματική και καλλιτεχνική εμπειρία, να είναι όμως ακόμη ενεργές. Έτσι οι γυναίκες που επέλεξα είναι γεννημένες από το 1974 έως 1982. Δεν προσπαθώ με αυτό τον τρόπο να εδραιώσω κάποια «γενιά», απλώς να εξετάσω περιπτώσεις που δεν παρουσιάζουν μεγάλη ηλικιακή απόκλιση, ώστε να μπορώ να μελετήσω με ίδιους ή παρόμοιους όρους το κοινωνικοπολιτικό περιβάλλον γύρω από αυτές.

Τελευταίο κριτήριο ήταν οι καλλιτέχνιδες αυτές, να έχουν ελληνική καταγωγή και να ζουν ακόμη ή να έχουν μεγαλώσει στην Ελλάδα. Σε αυτό το κριτήριο αναφέρομαι στη συνέχεια, διότι θεωρώ ότι χρειάζεται αρκετή αποσαφήνιση.

3.1.1. Η ελληνική κοινωνία και η θέση της γυναίκας σε αυτή.

Μια απαραίτητη αποσαφήνιση ως προς το τελευταίο κριτήριο, είναι ότι το ζήτημα της καταγωγής δεν ταυτίζεται με την ιθαγένεια (υπηκοότητα). Επίσης δεν είναι στόχος της έρευνας αυτής να αναδείξει αποτελέσματα και συμπεράσματα που θα συνδεθούν με την εθνική ταυτότητα (αν αυτά αναγνωρίζουν κάποια) των ατόμων, ούτε να επιχειρηματολογήσει υπέρ κάποιας «σχολής» σύμφωνα με τη χώρα καταγωγής των ατόμων. Το ζητούμενο από αυτό το κριτήριο είναι να επιλεγθούν άτομα που έχουν ζήσει ή ζουν ακόμη στις συνθήκες της ελληνικής πραγματικότητας (ως κοινωνίας, συστήματος αξιών, παιδείας κ.ο.κ.), ώστε να εξεταστεί εάν αυτή η παράμετρος επιβάλλει κάποια επιρροή και αν ναι, σε ποιο βαθμό. Με άλλα λόγια πρόκειται για μια κοινωνική συνθήκη που εξετάζεται και όχι για μια αμιγώς εθνική συνθήκη.

Η επιλογή του κοινωνικού χώρου της Ελλάδας δεν έγινε τυχαία. Ο κυριότερος λόγος για τον οποίο έκανα αυτή την επιλογή ήταν καθαρά προσωπικός. Άρχισα να αντιλαμβάνομαι την έμφυλη ανισότητα και το μεθοδευμένο αποκλεισμό υποκειμένων στο πλαίσιο της μουσικής εκπαίδευσης όταν ήμουν ακόμη έφηβη. Σε όλα τα χρόνια των μουσικών μου σπουδών, από τα πρώτα χρόνια του ωδείου έως το τέλος των σπουδών μου, ελάχιστες ήταν οι φορές που άκουσα για κάποια γυναίκα δημιουργό (η οποία δεν είχε άμεση εξάρτηση από έναν άνδρα) και ακόμη λιγότερες οι φορές που άκουσα να παίζεται ένα έργο μιας γυναίκας σε κάποια συναυλία (παρά μόνο όταν ήταν η Παγκόσμια Μέρα της Γυναίκας). Όταν ήθελα να παίξω στο πιάνο ένα έργο μιας γυναίκας συνθέτριας και οι απαντήσεις που έπαιρνα ήταν ότι «Δεν υπάρχει κάποιος» ή «Υπάρχουν μερικά, αλλά δεν είναι τόσο σπουδαία» και ποτέ δε βρήκα ένα έργο γυναίκας σε κάποια από τα αμέτρητα βιβλία μου με παρτιτούρες. Αξιοσημείωτο είναι επίσης, ότι όταν προετοιμαζόμασταν στο ωδείο για μια συναυλία το διδακτικό προσωπικό ανέθετε συνεχώς στους άνδρες συμμαθητές μου τα «βιρτουόζικα», δυναμικά, μεγάλα και «σοβαρά» κομμάτια, αντίθετα οι γυναίκες μαθήτριες έπρεπε να αρκεστούμε σε ήπιου τόνου συνθέσεις που συχνά χαρακτηρίζονται ως «μαθητικές». Σε αυτές τις ελάχιστες αναφορές σε γυναίκες δημιουργούς, ακόμη λιγότερες ήταν οι γυναίκες οι οποίες προερχόταν από κάποια χώρα της Νοτιοανατολικής Μεσογείου έναντι της Βόρειας και Κεντρικής Ευρώπης. Όσο περνούσαν τα χρόνια όλο και περισσότερες μαθήτριες εγκατέλειπαν τις μουσικές σπουδές τους με αποτέλεσμα να μη φτάνουν ποτέ στο επαγγελματικό επίπεδο (όπως είναι ορισμένο από τη

νομοθεσία). Ακόμη πιο έντονος ήταν ο αποκλεισμός στις τάξεις σύνθεσης, τόσο στο ωδείο όσο και στο Πανεπιστήμιο, οι οποίες είναι σχεδόν αποκλειστικά ανδροκρατούμενες.

Ενήλικη πλέον, κατάλαβα ότι οι συνθήκες που βίωσα μέσα στο κλειστό μουσικό εκπαιδευτικό πλαίσιο στην Ελλάδα, είναι παράγωγο μιας σειράς αναχρονιστικών αντιλήψεων, πεποιθήσεων και συνηθειών τις οποίες η ελληνική κοινωνία κωλύεται ή/και αδυνατεί να αποβάλλει. Στο όχι και τόσο μακρινό παρελθόν της Ελλάδας οι ρόλοι μεταξύ ανδρών και γυναικών σχεδόν σε κάθε τομέα της ζωής ήταν αυστηρά και έντονα διαχωρισμένοι.⁵⁰ Η θέση της γυναίκας με ό,τι συνεπάγεται αυτό, όπως π.χ. η εργασία, οι κοινωνικές συναναστροφές, η εκπαίδευση κ.τ.λ., ήταν στο μεγαλύτερο μέρος της «στο σπίτι» με αποτέλεσμα να αποκλείονται από τις εξωτερικές δραστηριότητες και να επιτελούν μορφές οικιακής-αναπαραγωγικής εργασίας (Dubisch 1993). Ακόμη επικρατούσαν διάφορες δεισιδαιμονικές αντιλήψεις σύμφωνα με τις οποίες «οι γυναίκες είναι εγγενώς αδύναμες, σχετίζονται με το διάβολο και με το μύθο της Εύας, και τους έχει αποδοθεί μια αμαρτωλή φύση που πρέπει να δαμαστεί, και λυτρώνονται από αυτή μόνο μέσω της μητρότητας» (Dubisch 1993, 274). Επίσης το γυναικείο σώμα αποτελούσε ένα αντικείμενο ελέγχου, καθώς οι γυναίκες υφίσταντο πολύ μεγάλη καταπίεση της σεξουαλικότητά τους, η οποία αποτελούσε ένα θέμα ταμπού και δύο ήταν τα κύρια μελήματα: η αποχή από το σεξ όσο ήταν ανύπαντρες για να διατηρήσουν την «αγνότητά» τους και η τεκνοποίηση μετά το γάμο τους (Dubisch 1993) Επομένως για να κερδίσει μια γυναίκα το σεβασμό οφείλει να περιορίζει τις εξωτερικές δραστηριότητες, να επικεντρώνεται στην οικιακή εργασία, να υπηρετεί την οικογένειά της και να έχει την υποτιθέμενη επίγνωση ότι η θέση της δεν είναι ίδια με αυτή του άνδρα.⁵¹ Ίσως τη δεκαετία του 2020 (που γράφτηκε η εργασία) αυτές οι αντιλήψεις να έχουν ξεπεραστεί σε μεγάλο βαθμό, όμως συνεχίζουν να έχουν ακόμη κάποιο αντίκτυπο, διότι είχαν επηρεάσει βαθιά τις παλαιότερες γενιές.

⁵⁰ Οφείλει να γίνει η διευκρίνιση ότι είναι πολύ πιθανό να υπάρχουν διαφορές στο βαθμό του διαχωρισμού μεταξύ των ρόλων των φύλων, μεταξύ επαρχίας και μεγάλων πόλεων. Συνήθως στην επαρχία ο διαχωρισμός είναι εντονότερος, ενώ στις πόλεις είναι πιθανό να διαφέρουν αρκετά πράγματα, όμως εδώ αναφέρομαι σε κάποιες γενικές αρχές, οι οποίες ίσχυαν στην ελληνική κοινωνία και εδραιώθηκαν σε πολλούς τομείς της ζωής των ανθρώπων.

⁵¹ Επομένως η ελληνική κοινωνία μπορεί να χαρακτηριστεί ως καθαρά πατριαρχική, όπως αυτή περιγράφηκε στο κεφάλαιο 1.2. της παρούσας εργασίας.

Παρατηρείται λοιπόν ότι ακόμη και στον 21^ο αιώνα «η Ελλάδα θεωρείται μια από τις χώρες της Ευρωπαϊκής Ένωσης με μεγάλες διαφορές στο μισθολογικό χάσμα ανδρών-γυναικών, ενώ παράλληλα έχει και υψηλά επίπεδα διαχωρισμού, λόγω φύλου, επαγγελμάτων, σε σύγκριση με τις χώρες που ανήκουν στον Οργανισμό Οικονομικής Συνεργασίας και Ανάπτυξης (ΟΟΣΑ)» (Livanos and Pouliakas 2012, 555). Επίσης παρατηρείται έντονη η τάση διαχωρισμού και διακρίσεων μεταξύ «γυναικείων και ανδρικών επαγγελμάτων» και ο ρόλος της εκπαίδευσης σε αυτήν τη συνθήκη δε φαίνεται να είναι ιδιαίτερα ριζοσπαστικός. Αυτή η παρατήρηση επιβεβαιώνεται από τις επιλογές των γυναικών και ανδρών στις σπουδές, με έντονη υποεκπροσώπηση των γυναικών σε κλάδους που απαιτούν το επιχειρείν ή έχουν σχέση με τεχνολογία (Livanos and Pouliakas 2012). Οι λόγοι που οδηγούν στην υποεκπροσώπηση και στην επιλογή συγκεκριμένων κλάδων για εργασία και σπουδές έχουν αναφερθεί εκτενώς στο κεφάλαιο 2. της παρούσας εργασίας. Τα έμφυλα στερεότυπα και οι προκαταλήψεις δεν επιβιώνουν μόνο στο χώρο της εκπαίδευσης αλλά και πολλούς άλλους τομείς, όπως για παράδειγμα η εργασία στην Ελλάδα. Έτσι λοιπόν, εκτός από το έντονα μισθολογικό χάσμα στην Ελλάδα παρατηρείται και η υποβίβαση της εργασίας που επιτελεί μια γυναίκα. Αυτό το φαινόμενο παρατηρείται εντονότερα σε θέσεις που έχουν σχέση με τη διοίκηση, όπου «οι γυναίκες παραμένουν στις χαμηλότερες διοικητικές θέσεις ή σε θέσεις άμεσης εξάρτησης από άλλους» (Mihail 2006, 374). Ακόμη, εκτός από την έλλειψη γυναικών σε υψηλά εργασιακά πόστα ή σε θέσεις κύρους ή εξουσίας, παρατηρείται το γεγονός ότι οι αυξήσεις μισθών, τα εργασιακά bonus και οι προαγωγές δίνονται συχνότερα στους άνδρες συναδέλφους τους (Mihail 2006).

Με την παραπάνω σύντομη επιχειρηματολογία υποστηρίζω ότι η ελληνική κοινωνία είναι ιδιαίτερα αποθαρρυντική προς τις γυναίκες, ιδιαίτερα όταν αυτές επιθυμούν να σταδιοδρομήσουν σε υψηλές θέσεις ή σε επαγγέλματα που θεωρούνται «ανδρικά», όπως η συνθετική μουσική δημιουργία. Όχι μόνο στην εκπαίδευση αλλά και στην εργασιακή πραγματικότητα υπάρχουν πολλά «θολά» σημεία που σχετίζονται με το φύλο. Ακόμη θεωρώ ότι αυτές οι αποθαρρυντικές έως και προσβλητικές προς τις γυναίκες τακτικές έχουν τις ρίζες τους στις παλαιότερες αντιλήψεις σχετικά με τη θέση και τη φύση της γυναίκας που καθυστέρησαν πολύ να ξεπεραστούν.

Αυτοί λοιπόν είναι οι λόγοι για τους οποίους επέλεξα να επικεντρωθώ σε γυναίκες που μεγάλωσαν ή/και εργάζονται στην Ελλάδα, ώστε να εξετάσω την επίδραση αυτών των παραμέτρων στις επιλογές τους, τον τρόπο με τον οποίο αυτές αντιλαμβάνονται τις υπάρχουσες συνθήκες, την πιθανή ρήξη τους με αυτές, τα παράπονά τους, τις προτάσεις τους για κάτι καλύτερο.

Στη συνέχεια της εργασίας παρουσιάζονται οι καλλιτέχνιδες που τελικά συμμετείχαν στην έρευνα.

3.2. Οι συνεντευξιαζόμενες.

3.2.1. Εσθήρ Λέμη.

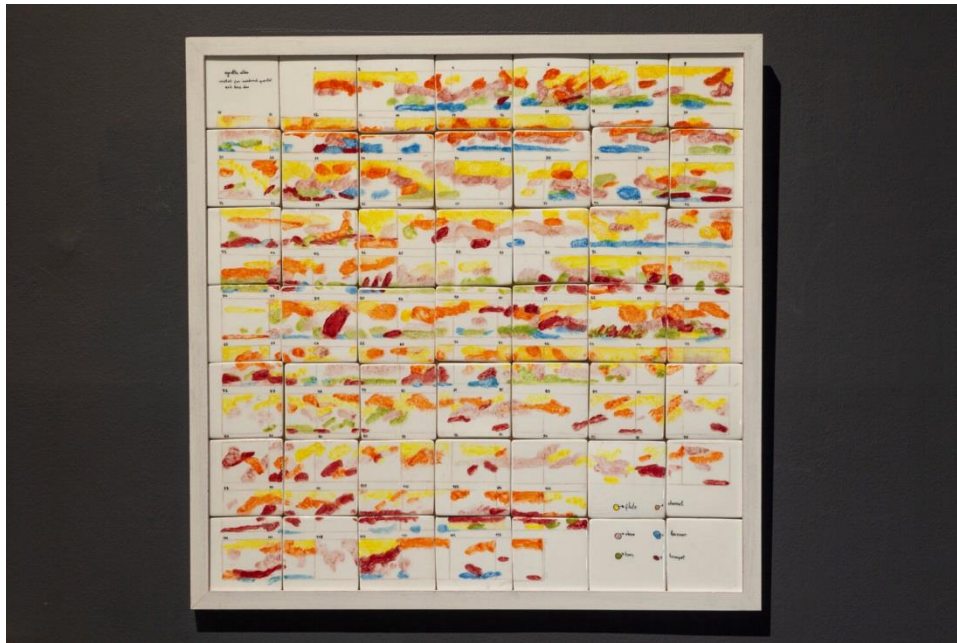
Η Εσθήρ Λέμη γεννήθηκε το 1975 στην Ελλάδα (Πάτρα). Από μικρή ξεκίνησε μαθήματα πιάνου και μπαλέτου. Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών στην Αθήνα και έπειτα ολοκλήρωσε το μεταπτυχιακό της στο Universität der Künste του Βερολίνου. Παράλληλα με τις εικαστικές σπουδές σπούδασε και θεωρητικά της μουσικής και ολοκλήρωσε το πτυχίο σύνθεσης το 2004. Συνέχισε μεταπτυχιακές μουσικές σπουδές στη Ζυρίχη (2008-2009) στη μουσική τεχνολογία και στη μουσική σύνθεση με ηλεκτρονικό υπολογιστή. Το 2011 ολοκλήρωσε τη διδακτορική της διατριβή στη Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών, ΕΚΠΑ, Τμήμα Μουσικών Σπουδών με τίτλο «Ο Επαναπροσδιορισμός του Συνολικού Έργου Τέχνης Μέσω των Νέων Τεχνολογιών».

Έχει συμμετάσχει σε ερευνητικές ομάδες στην Ελλάδα και το εξωτερικό, έχει πάρει μέρος σε ομαδικές εικαστικές εκθέσεις, τα μουσικά της έργα έχουν παρουσιαστεί σε Ελλάδα, Η.Π.Α., Καναδά, Κύπρο, Γερμανία και έχει δημοσιεύσει επιστημονικά άρθρα.

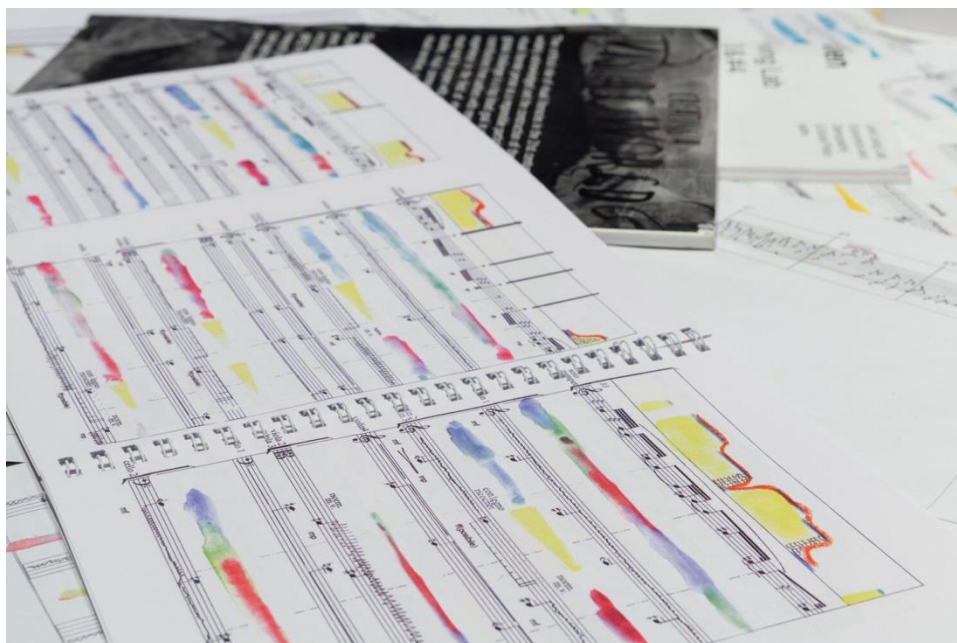


Εικόνα 1: Ο σχεδιασμός της εγκατάστασης [She Zephyr](#) (2019). Η She Zephyr αποτελείται από έξι κανάλια στα δοκμαστήρια της Gallery Lafayette Escales στη Μασαλλία. Φωτογραφία: Pierre Gondard. Από: <https://www.esthirlemi.com/work/coast-a8cte-3cxb> Πρόσβαση: 16/01/21.

Τα περισσότερα έργα της Λέμη αναδεικνύουν τη διπλή της ταυτότητα (εικαστικός-μουσικός). Στα περισσότερα κινητοποιούνται περισσότερες από μια αισθήσεις του κοινού, όπως για παράδειγμα στο [Pantimento](#) (2017) που αποτελεί μια εγκατάσταση που κινητοποιεί την όραση, όσφρηση, ακοή. Στην παρτιτούρα του [Ergetta Alba](#) (για σεξέτο πνευστών) παρουσιάζεται το κάθε όργανο με ένα συγκεκριμένο διαφορετικό χρώμα (βλ. εικόνα 2).



Εικόνα 2: Η παρτιτούρα του Elgetta Alba. Από: <https://www.esthirlemi.com/core-pieces/landscape-96f6c-epbgd> Πρόσβαση: 16/01/21.



Εικόνα 3: Μέρος της παρτιτούρας του έργου Stamina για τρομπέτα και ορχήστρα εργχόδων. Από: <https://www.esthirlemi.com/work/crystals-na6mf-gzlc6> Πρόσβαση: 16/01/21.

3.2.2. Μαριάνθη Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή.

Η Μαριάνθη Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή γεννήθηκε το 1974 στην Ελλάδα. Όταν ήταν παιδί ασχολούνταν εντατικά με τη ρυθμική γυμναστική, την οποία όμως εγκατέλειψε λόγω ενός ατυχήματος, όταν ήταν ακόμη μικρή. Φοίτησε σε ωδεία της Θεσσαλονίκης και στα δεκαοχτώ της έφυγε στο Ηνωμένο Βασίλειο (Λονδίνο) για να σπουδάσει μουσική. Ολοκλήρωσε τις προπτυχιακές σπουδές της στη μουσική αλλά και το

μεταπτυχιακό της στη σύνθεση στο Goldsmiths Collage, University of London. Ακολούθησαν πολλές συναυλίες, παραγγελίες έργων, συμμετοχές σε φεστιβάλ και θερινές ακαδημίες. Έχει κάνει επίσης συναυλίες και performances ως αυτοσχεδιάστρια. Ολοκλήρωσε τη διδακτορική της διατριβή στο University of California, San Diego (2008). Από το 2016 είναι Επίκουρη Καθηγήτρια Σύνθεσης και Ηχητικών Τεχνών στο Department of Music του Cornell University (Ithaca, Νέα Υόρκη).



Εικόνα 4: Duo for Motor and Sound Panels (2016). Φωτογραφία: Pe Lang. Από: <http://marianthi.net/works.html> Πρόσβαση: 16/01/21.

Η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή στη σύνθεση εξερευνά τους ήχους και ακροβατεί ανάμεσα σε διάφορες μορφές τέχνης (ηχητικές τέχνες, installations, εικαστικά, visual art), έχει δουλέψει με ηλεκτρονικά αλλά και με καθημερινά αντικείμενα (π.χ. λάχανο, καρφίτσες για καπέλα κ.α.). Όπως αναφέρει η ίδια, θέλει να κρατάει σε εγρήγορση το ακροατήριό της. Επίσης χαρακτηρίζει η δουλειά της ως «περίπλοκη» με την έννοια ότι θέλει να κινητοποιήσει τη σκέψη και την αντίληψη.

Ψάχνοντας κάποια / κάποιος τα έργα της θα συναντήσει ένα [ηχητικό σκάκι](#) (chesSound 2014), μια ηχητική performance που την / τον προτρέπει να [κοιτάξει](#) (Kita 2007), [μεμβράνες που μιλάνε](#) (Speaking of membranes 2014) και άλλα πολλά.



Εικόνα 5: Solo for Motor Serpent and Brain Model (2017). Από <http://marianthi.net/works.html>. Πρόσβαση: 16/01/21.

3.2.3. Νικολέτα Χατζοπούλου.

Η Νικολέτα Χατζοπούλου γεννήθηκε το 1976 στην Ελλάδα. Σπούδασε κλασική κιθάρα σε ωδείο και ήταν μαθήτρια του Πρώτου Πειραματικού Γυμνασίου Παλλήνης (Αθήνα). Αμέσως μετά το σχολείο έφυγε στην Ουαλία όπου σπούδασε αστροφυσική στο Cardiff University (1997). Έπειτα επέστρεψε στην Ελλάδα και αποφάσισε ότι ήθελε να ασχοληθεί με τη μουσική. Έγινε μέλος ενός underground μουσικού συγκροτήματος, των This Fluid, ως πολυοργανίστρια και ως τραγουδίστρια. Σχεδόν ταυτόχρονα ξεκίνησε να σπουδάζει θεωρητικά και σύνθεση αλλά και βιόλα ντα γκάμπα. Το 2003 πήγε στην Ολλανδία, ώστε να συνεχίσει τις σπουδές της στη σύνθεση στο Royal Conservatory of The Hague. Εκεί παρακολούθησε και το μονοετές πρόγραμμα Sonology. Όταν επέστρεψε ξανά στην Ελλάδα, συνεργάστηκε με το ΚΣΥΜΕ, συμμετέχοντας σε ένα πειραματικό αυτοσχεδιαστικό σύνολο.

Η ίδια της αναφέρει ότι την ενδιαφέρει πολύ το ηχόχρωμα του ήχου και προσπαθεί συνεχώς να το εξερευνά μέσω διευρυμένων τεχνικών σε αναλογικά όργανα ή/και με ηλεκτρονικά.

Το [4 Miniatures](#) (2015) είναι το μόνο της έργο αποκλειστικά για ηλεκτρονικά μέχρι στιγμής. Σε διαφορετικούς ηχοχρωματικούς συνδυασμούς είναι το [Something In the Air](#) (2013) για τενόρο φλογέρα και πιάνο.

Ταυτόχρονα θεωρεί σημαντικό στοιχείο της μουσικής ταυτότητάς της το γεγονός ότι έχει συνθέσει αρκετές όπερες και γενικότερα έργα για (ανθρώπινη) φωνή.

Μένει πλέον μόνιμα στην Ελλάδα και «έχει το προσωπικό της στούντιο “N Gallery” στην Αθήνα. Εκεί φιλοξενεί και μικρές εκδηλώσεις, παραστάσεις, installations, ομιλίες και εργαστήρια αλλά και κάθε δραστηριότητα που σχετίζεται με την τέχνη ή / και την επιστήμη» (<https://www.nicoletachatzopoulou.com/gallery>).

3.2.4. Αφροδίτη Ψαρρά.

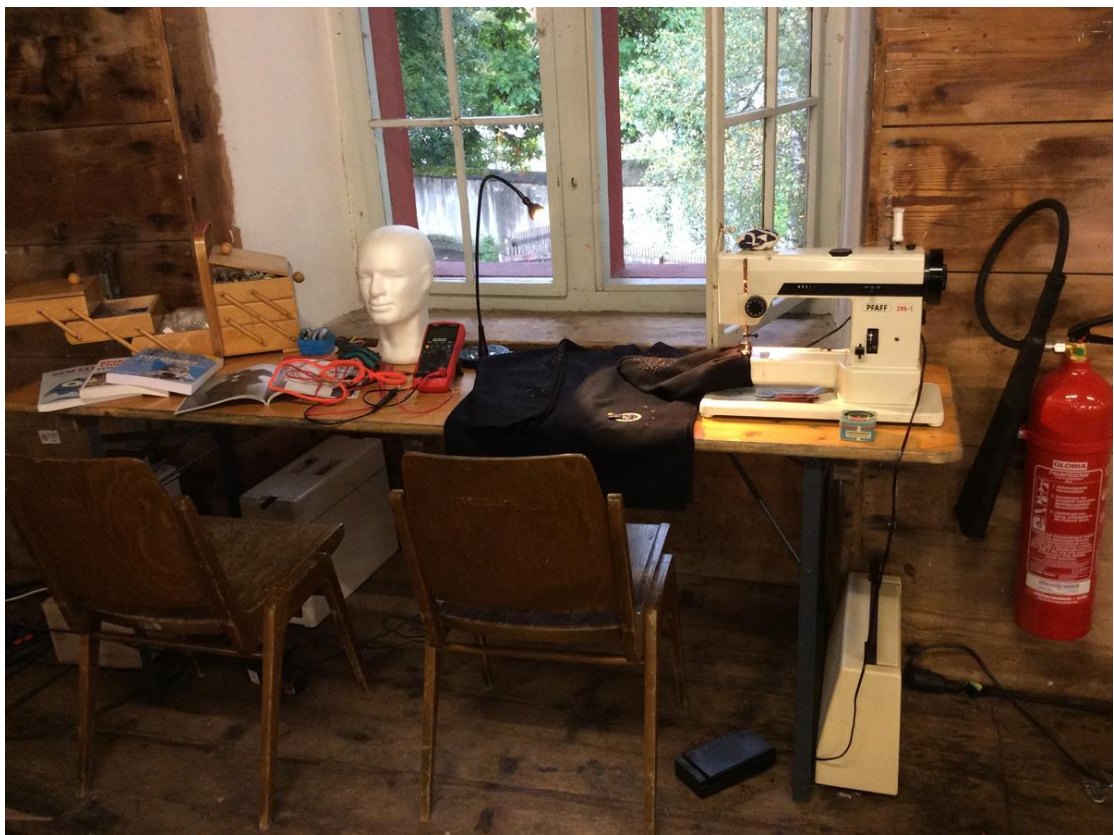
Η Αφροδίτη Ψαρρά γεννήθηκε το 1982 στην Ελλάδα (Αθήνα) και σπούδασε στο Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Συνέχισε τις σπουδές της στο Complutense University of Madrid. Εκεί ολοκλήρωσε τη διδακτορική της διατριβή με τίτλο “Cyberpunk and New Media Art” (2014). Έχει εργαστεί στη Disney Research στη Ζυρίχη (2014). Από το 2016 είναι Επίκουρη Καθηγήτρια στο Κέντρο Ψηφιακών Τεχνών και Πειραματικών Μέσων στο University of Washington.

Χαρακτηρίζει την εαυτή της ως πολυεπιστημονική καλλιτέχνη. Θεωρεί σημαντικό γι' αυτή ότι έμαθε από μικρή κέντημα και έτσι «μυήθηκε» στη χειροτεχνία που είναι χαρακτηριστικό στοιχείο του έργου τους. Στις δημιουργίες της φέρει μαζί την τέχνη του υφάσματος, την κίνηση του σώματος και τα ηλεκτρικά κυκλώματα δημιουργώντας την προσωπική της αισθητική. Μερικά από αυτά: το [Idoru\(\)](#) (2013), και το [SpaceJacket](#) (βλ. Εικόνα 7.) που βασίζεται στη χρήση αισθητήρων και wearable τεχνολογίας, το [Divergence](#) και το [Listening Space](#), στα οποία γίνεται προηγμένη χρήση τεχνολογιών.

Διοργανώνει εργαστήρια που θεωρεί πολύ ενδιαφέροντα διότι μαθαίνει από τα να μαθαίνει σε άλλους ανθρώπους αυτά που η ίδια ξέρει.



Εικόνα 6: Η Αφροδίτη Ψαρρά παίζει με το [Lilytronica](http://afroditipsarra.com/index.php?on-going/lily/). Από: <http://afroditipsarra.com/index.php?on-going/lily/> Πρόσβαση: 16/01/21.



Εικόνα 7: Το εργαστήριο της Αφροδίτης Ψαρρά κατά την κατασκευή του SpaceJacket. Από: <http://afroditipsarra.com/index.php?on-going/lily/> Πρόσβαση: 16/01/21.

3.3. Διευκρινίσεις στη μεθοδολογία.

Σε πρώτη φάση στάλθηκε ένα e-mail στις συνθέτριες / ηχητικές καλλιτέχνιδες, όπου αναφερόταν συνοπτικά το αντικείμενο της έρευνας, αλλά και πρόσκληση για το αν επιθυμούσαν και μπορούσαν να συμμετάσχουν στην έρευνα μέσω των συνεντεύξεων. Υπήρχαν δύο δυνατότητες συμμετοχής: η πρώτη ήταν μια προφορική συνέντευξη μέσω τηλεδιάσκεψης και η δεύτερη να απαντήσουν γραπτά στις ερωτήσεις στο δικό τους χρόνο. Σε κάθε περίπτωση, το ερωτηματολόγιο στάλθηκε αμέσως μόλις έδωσαν τη συγκατάθεσή τους για συμμετοχή, ώστε να προετοιμαστούν κατάλληλα.

Οι Μαριάνθη Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή, Νικολέτα Χατζοπούλου και Αφροδίτη Ψαρρά, πρότειναν να γίνει η συνέντευξη προφορικά, ενώ η Εσθήρ Λέμη προτίμησε να απαντήσει γραπτά στο ερωτηματολόγιο. Αυτός είναι ο λόγος που δεν παραθέτω τις συνεντεύξεις ως ηχητικά αρχεία αλλά σε γραπτό παράρτημα. Παρακάτω θα αναφερθώ στις ιδιαιτερότητες του κάθε είδους συνέντευξης και πώς λειτούργησαν στην έρευνα.

Πριν κάθε προφορική συνέντευξη με κάθε συνεντευξιαζόμενη υπήρχε μια σύντομη γνωριμία. Σε κάθε περίπτωση αυτή η μικρή συζήτηση λειτούργησε θετικά, καθώς μετέτρεψε μια αρχικά άβολη κατάσταση και για τις δύο πλευρές (συνεντευξιαζόμενη – ερευνήτρια) σε πιο φιλική και άνετη. Στόχος ήταν να απαντηθούν, με τη σειρά, όλες οι ερωτήσεις του ερωτηματολογίου και στην περίπτωση που οι συνεντευξιαζόμενες θεωρούν ότι έχουν να κάνουν κάποιες προσθήκες, τότε να πράξουν έτσι, ώστε να ολοκληρωθεί η διαδικασία της συνέντευξης. Όμως μια προφορική συνέντευξη αποτελεί έναν ζωντανό διάλογο, ο οποίος συμβαίνει σε χρόνο ενεστώτα, με ό,τι συνεπάγεται αυτό. Έτσι, υπήρξαν πολλές διευκρινιστικές ερωτήσεις προς τις συνεντευξιαζόμενες από πλευράς μου, αρκετές παρενθέσεις, μικρότερες ή μεγαλύτερες, για αναφορά σε κάποιο παράλληλο ζήτημα, σχολιασμοί, ρητορικές ερωτήσεις, χιούμορ κ.τ.λ., στοιχεία τα οποία εμπλούτισαν τη διαδικασία με πληροφορίες και έκαναν ουσιαστικότερη την επικοινωνία. Ακόμη, σε μια συνέντευξη, η οποία γίνεται μέσω τηλεδιάσκεψης, δεν υπάρχει μόνο η προφορική επικοινωνία, αλλά συμμετέχουν και όλα τα στοιχεία της μη-λεκτικής επικοινωνίας (Coughlan & Cronin & Ryan 2009): η γλώσσα του σώματος, τα νεύματα, οι εκφράσεις του προσώπου, τα οποία στοιχεία μεταφέρουν τα δικά τους μηνύματα με

έντονο τρόπο. Δυστυχώς όμως ο μη-λεκτικός κώδικας επικοινωνίας, δεν είναι δυνατό να αποτυπωθεί στην απομαγνητοφώνηση των συνεντεύξεων.

Όσο αφορά τη γραπτή συνέντευξη, η αλήθεια είναι ότι υστερεί την παράμετρο της μη-λεκτικής επικοινωνίας, όμως οι απαντήσεις που δίνονται προέρχονται μετά από διαδικασία σκέψης και είναι περισσότερο άμεσες, περιεκτικότερες και δεν υπάρχουν εκφραστικές διπλοτυπίες ή / και διακοπές στο λόγο. Φυσικά δεν υπάρχει η δυνατότητα για άμεσες διευκρινιστικές ερωτήσεις, μόνο μέσω επιπρόσθετης επικοινωνίας.

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να αναφερθώ στις πρωτόγνωρες συνθήκες υπό τις οποίες διεξήχθη αυτή η διαδικασία. Το lockdown (Μάρτιος-Απρίλιος 2020,) αλλά και η συνεχής παρουσία του COVID-19, με τα περιοριστικά μέτρα που συνεπάγεται στις ζωές όλων των ανθρώπων έχουν αφήσει το αποτύπωμά τους στην έρευνα. Δεν μπορώ να ισχυριστώ ότι η χρήση τηλεδιάσκεψης οφείλεται σε αυτό το λόγο, διότι έτσι κι αλλιώς οι συνεντευξιαζόμενες διαμένουν είτε στο εξωτερικό, είτε σε διαφορετικά μέρη στην Ελλάδα από τη Θεσσαλονίκη, όπου μένω εγώ, οπότε η τηλεδιάσκεψη θα ήταν δεδομένη. Φυσικά, η εξοικείωση με διαφορετικές πλατφόρμες τηλεδιάσκεψης και τις παροχές της καθεμιάς, είναι ένα στοιχείο, το οποίο απέκτησα στις συνθήκες εγκλεισμού, καθώς η καθημερινή τους χρήση ήταν αναγκαία και αναπόφευκτη. Ακόμη, αποτέλεσμα της απαγόρευσης των μετακινήσεων και της παύσης πάσης φύσεως εξωτερικών υποχρεώσεων (πλην αυτών που μπορούσαν να πραγματοποιηθούν ηλεκτρονικά) ήταν ο αρκετός ελεύθερος χρόνος και η ελαστικότητα του προγράμματος. Αυτό το γεγονός με βοήθησε να προγραμματίσω με ευκολία τα ραντεβού των συνεντεύξεων, αλλά και να πραγματοποιήσω εκτενείς και πλούσιες συνεντεύξεις. Αυτή είναι η θετική πλευρά των πραγμάτων. Ο ιός COVID-19 «μόλυνε» και τις συζητήσεις μας, καθώς σε όλες τις συνεντεύξεις, είτε στη ροή των απαντήσεων, είτε στις προσωπικές μας συζητήσεις, υπήρξε σχολιασμός των συνθηκών που βιώνουμε. Δύο άγνωστοι αρχικά άνθρωποι, οι οποίες μιλούσαν για πρώτη φορά, έβρισκαν κοινό τόπο συζήτησης σε μια παγκόσμια συνθήκη, έδειχναν ενδιαφέρον η μια για την άλλη, κατανόηση και συμπάρασταση.

3.4. Ανάλυση των συνεντεύξεων.

Θεωρώ χρήσιμο πριν την ανάλυση των συνεντεύξεων να τοποθετήσω την έρευνα χρονικά. Το φάσμα των ημερομηνιών γέννησης των συνεντευξιαζόμενων συνθετριών / καλλιτέχνιδων βρίσκεται μεταξύ: μέσα δεκαετίας 1970 έως τις αρχές δεκαετίας 1980. Επομένως γίνεται λόγος για γυναίκες, οι οποίες μεγάλωσαν στα τέλη του 20^{ου} αιώνα στην Ελλάδα και λίγα χρόνια πριν ή με την έλευση του 21^{ου} αιώνα, ξεκίνησαν τις σπουδές τους σε ακαδημαϊκά ιδρύματα.

3.4.1. Δυνατότητα και πρόσβαση στην επίσημη-τυπική εκπαίδευση.

Όλες οι συνεντευξιαζόμενες, εκτός από την Αφροδίτη Ψαρρά, ανέφεραν ότι κατά την παιδική / νεανική τους ηλικία είχαν πρόσβαση σε οργανωμένη τυπική μουσική εκπαίδευση (ωδεία ή μουσικά σχολεία). Τα ωδεία ήταν και παραμένουν στη συντριπτική πλειοψηφία τους ιδιωτικά ιδρύματα που προσφέρουν υπηρεσίες μουσικής εκπαίδευσης έναντι αντιτίμου και αναπτύχθηκαν μαζικά από τη δεκαετία του 1970 και έπειτα (Stefanou 2019). Ακόμη οι συνεντευξιαζόμενες βρισκόταν εκείνη την εποχή σε μεγάλα αστικά κέντρα (Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Πάτρα) όπου η πρόσβαση σε τέτοιου είδους ιδρύματα είναι ευκολότερη και οι επιλογές περισσότερες. Για παράδειγμα, ως προς την ποικιλία των ιδρυμάτων, η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή (Θεσσαλονίκη) αναφέρει ότι φοίτησε σε δύο διαφορετικά ωδεία: Μουσική Σχολή Βασιλειάδης και Ωδείο Δεληδήμου. Επομένως λοιπόν, χρήσιμο θα ήταν να σημειωθεί ότι η επίσημη μουσική εκπαίδευση απευθυνόταν σε μια κοινωνική τάξη με κάποια προνόμια: οικονομικά, ώστε να καλύψει τα έξοδα σπουδών, μουσικό εξοπλισμό κ.ο.κ., τόπο κατοικίας σε αστικό κέντρο, ώστε να είναι εφικτή η πρόσβαση σε ένα ίδρυμα.

Ακόμη τα οικονομικά προνόμια φαίνονται και από τη δυνατότητα που είχαν όλες οι συνεντευξιαζόμενες να φοιτήσουν στο εξωτερικό για προπτυχιακές ή/και μεταπτυχιακές σπουδές. Όπως αναφέρει η Χατζοπούλου «[...] άλλαξα σχολείο στο λύκειο για να προετοιμαστώ και να φύγω κατευθείαν στο εξωτερικό [...] εμείς ήμασταν και μια γενιά που φεύγαμε πολύ στην Αγγλία, δηλαδή αν έχεις διαβάσει τη δεκαετία του '90 πολλοί φεύγανε για σπουδές στο Ηνωμένο Βασίλειο, οπότε αυτό και έκανα» (Χατζοπούλου 2020, Παράρτημα Γ.1). Την ίδια πορεία «κατευθείαν στο

εξωτερικό» ακολούθησε και η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή, η οποία χαρακτηριστικά αναφέρει:

«Οι επιλογές μου ήταν ή Λονδίνο, ή Παρίσι ή Νέα Υόρκη. Νέα Υόρκη φυσικά με τίποτα, με τι χρήματα; Παρίσι δε μιλούσα γαλλικά, η Ελλάδα είχε μπει στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα, οπότε μπορούσα να πάω στο Λονδίνο». Επομένως φαίνεται ότι το Ηνωμένο Βασίλειο ήταν μια συχνή επιλογή των νέων (1990) για σπουδές, προφανώς γιατί υπήρχε μεγάλη γραφειοκρατική διευκόλυνση και οικονομική ελάφρυνση / απαλλαγή διδάκτρων λόγω της ένταξης της Ελλάδας στην Ευρωπαϊκή Ένωση» (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020, Παράρτημα Β.9).

Επομένως, επαληθεύεται ο παραπάνω ισχυρισμός περί μιας προνομιούχας τάξης, όχι τόσο προνομιούχας για τη Νέα Υόρκη, αλλά αρκετά για το Ηνωμένο Βασίλειο της δεκαετίας του 1990.

3.4.2. Μορφές άτυπης εκπαίδευσης

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η άτυπη εκπαίδευση που συντελείται στο κοινωνικό περιβάλλον ενός ανθρώπου, ιδιαίτερα στο πλαίσιο της οικογένειας. Μάλιστα τα ερεθίσματα με τα οποία έρχεται σε επαφή το άτομο και οι ικανότητες που καλλιεργεί μέσω αυτών, φαίνεται να έχουν εξίσου σημαντικό ρόλο με τις γνώσεις της τυπικής εκπαίδευσης.

Ενδιαφέρουσα είναι η σύνδεση της τυπικής με την άτυπη εκπαίδευση, αλλά ακόμη πιο ενδιαφέρον ο τρόπος με τον οποίο το άτομο στέκεται μπροστά στο κάθε είδος εκπαίδευσης. Έτσι, στην περίπτωση της Αφροδίτης Ψαρρά, η οποία κατά τη διάρκεια των σπουδών της, συγκεκριμένα του διδακτορικού της, παρατηρείται ότι μια διαδικασία εξερεύνησης και πειραματισμού οδήγησε τελική στη συνένωση δύο τομέων: της ψηφιακής τέχνης, που ήταν το αντικείμενο των σπουδών της και της χειροτεχνίας, κάτι το οποίο έχει τις ρίζες του στην παιδική της ηλικία και διδάχτηκε σε πλαίσια άτυπης εκπαίδευσης.

«άρχισα να ασχολούμαι με τη χειροτεχνία, το οποίο ήταν ένα πράγμα που από πολύ μικρή ηλικία με ενδιέφερε, ήταν κάτι το οποίο το είχα γνωρίσει μέσα από μια προφορική παράδοση, αν θες, κάτι που μου είχε μάθει η γιαγιά μου

από μικρή, να κεντάω και να πλέκω, και μου άρεσε πολύ να το κάνω γιατί μου άρесе να φτιάχνω πράγματα με τα χέρια μου.» (Ψαρρά 2020, Παράρτημα Δ.1).

Το κέντημα και το πλέξιμο αποτελούν μορφές οικιακής εργασίας, οι οποίες παραδοσιακά συνδέονται με τις γυναίκες (Myzelev 2009). Ακόμη είναι δραστηριότητες-εργασίες που συνήθως διδάσκουν οι γηραιότερες γυναίκες στις μικρότερες μέσω άτυπων μορφών εκπαίδευσης και συχνά αποτελούν ένα είδος «άυλης κληρονομιάς», η οποία περνάει από γενιά σε γενιά. Συνήθως, στην ελληνική κοινωνία τουλάχιστον, δε διδάσκεται αυτή η δραστηριότητα στα αρσενικά μέλη της οικογένειας. Σε αυτά διδάσκονται περισσότερο εξωστρεφείς δραστηριότητες. Έτσι λοιπόν, το πλέξιμο και το κέντημα έχουν έντονο έμφυλο προσανατολισμό και παραδοσιακά τουλάχιστον πρεσβεύουν έμφυλα χαρακτηριστικά που αποδίδονται στις γυναίκες, όπως η «νοικοκυροσύνη», η ευγένεια, ο ήπιος χαρακτήρας κ.τ.λ., καθώς επίσης είναι δραστηριότητες που επιτελούνται κυρίως στο οικιακό περιβάλλον. Η Ψαρρά χαρακτηρίζει αυτές τις δραστηριότητες ως «κάτι τόσο ευαίσθητο και χειροπιαστό» (Ψαρρά 2020, Παράρτημα Δ.2).

Από την άλλη πλευρά, τα ηλεκτρονικά κυκλώματα και τα ηλεκτρικά συστήματα, παραδοσιακά αποδίδονται σε «ανδρικά χέρια» και δεν έχουν χαρακτηριστεί ως «κομψοτεχνήματα». Έτσι η ένωση αυτών των δύο φαινομενικά ετερόκλητων κόσμων, άνοιξε μια νέα κατεύθυνση, αυτή προς την κατασκευή e-textiles και wearable technology, που αποτελεί την κύρια ενασχόληση της Ψαρρά.

Αντιδιαμετρικά η Έσθηρ Λέμη αναφέρει κάτι αρκετά πρωτότυπο μέχρι στιγμής: το παιχνίδι. Λόγω του επαγγέλματος του πατέρα της, μηχανικού και εφευρέτη, εξοικειώθηκε με τη διάλυση και την επανασυναρμολόγηση παλιών συσκευών στα πλαίσια όμως παιχνιδιού, το οποίο είχε έντονο το στοιχείο της εξερεύνησης (Λέμη 2020). Ένα παιχνίδι, το οποίο δε σταμάτησε με το πέρασμα της παιδικής ηλικίας:

«γενικά ακόμη και σήμερα έχουμε την κακή συνήθεια με τον αδερφό μου, μόλις αγοράσουμε ένα καινούργιο μηχάνημα, μαζί με την έξαψη του καινούργιου να έχουμε και την έντονη επιθυμία να το ανοίξουμε ώστε να το κατανοήσουμε εκ των έσω» (Λέμη 2020, Παράρτημα Α.4).

Σε αυτή την περίπτωση ξεχωρίζει το πρότυπο του άνδρα εφευρέτη-μηχανικού. Η εξοικείωση της Λέμη με τις μηχανές και τα εξαρτήματά τους, γνωρίζοντάς τα μέσα από το παιχνίδι, πιθανόν να της έδωσε από μικρή ηλικία της αυτοπεποίθηση να τα χειριστεί και να μη τα θεωρεί ως «ανδρικά» εργαλεία.

Η εξοικείωση αυτή όμως, φαίνεται να τη φέρνει περισσότερο προς τη θέση της μηχανής-του δημιουργήματος, καθώς απευθύνεται στον εαυτό της, αποδίδοντάς του χαρακτηριστικά μηχανής: «με έκανε να επιθυμήσω να ανήκω σε ένα γρανάζι» (Λέμη 2020, Παράρτημα Α.1), «παράγω, δημιουργώ μια γλώσσα την οποία κατανοώ» (Λέμη 2020, Παράρτημα Α.4-Α.5), «δεν έχω μηχανισμό να κατανοήσω» (Λέμη 2020, Παράρτημα Α.5). Η ίδια της αναφέρει για κτήση δικών της μηχανισμών, οι οποίοι της επιτρέπουν να μεταφράσει και να ερμηνεύσει τον κόσμο γύρω της. Αναφέρεται αρκετά συχνά για τον εαυτό της, όπως θα μιλούσε κάποια για τη λειτουργία μιας μηχανής, υποστηρίζοντας ότι έχει ένα ρυθμό και ένα αλγόριθμο, αλλά και την ικανότητα να ερμηνεύει τον τρόπο λειτουργίας της.

«Η ενασχόλησή μου με την τέχνη βασίζεται σε ένα μέτρο του οποίου ρυθμός είναι η κιναισθητική αντίληψη που ανέπτυξα στην παιδική μου ηλικία και ο αλγόριθμος με τον οποίο κατανοώ το ανθρώπινο και την επικοινωνία, αναπτύσσοντας προτάσεις καταγραφής της δικής μου παρατήρησης.» (Λέμη 2020, Παράρτημα Α.6).

Παρόμοιες επιρροές που συνδέονται επίσης με την εργασία του πατέρα αναφέρει και η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή. Η ίδια τονίζει ότι «Ένα άλλο ερέθισμα είναι η δουλειά του πατέρα μου που έχει σαν ένα εργοστάσιο-βιοτεχνία, ένα χώρο εργασίας που έχει όλα αυτά τα μηχανήματα και έχω καταβολές από εκεί.» (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020, Παράρτημα Β.29).

Έτσι λοιπόν παρατηρούνται δύο διαφορετικές οπτικές στο πλαίσιο της άτυπης εκπαίδευσης. Από τη μια πλευρά, μια γιαγιά, η οποία μεταφέρει στην εγγονή της κληρονομιά μιας ευαίσθητης εργασίας, από την άλλη ένας πατέρας, μέσω του επαγγέλματος του οποίου, τα παιδιά μαθαίνουν να λύνουν και να στήνουν βαριές και «κρύες» συσκευές / μηχανές. Στην πραγματικότητα και οι δύο δραστηριότητες αποτελούν ωστόσο μορφές χειρωνακτικής εργασίας (hands-on). Το κέντημα / πλέξιμο θεωρείται συχνά, τουλάχιστον τα παλαιότερα χρόνια, ένα είδος εργασίας που αφενός εξυπηρετούσε τις ανάγκες της οικογένειας, αφετέρου ήταν μια απόδειξη καλής

διαγωγής των κοριτσιών (Myzelev 2015). Επομένως, το πλαίσιο στο οποίο διδάσκεται είναι πιο αυστηρό και κανονιστικό από τη διαδικασία του παιχνιδιού που γίνεται αυθόρμητα και χωρίς κανόνες. Η έμφυλη διάσταση είναι πάλι παρούσα, καθώς τα πλαίσια, που τίθενται στις γυναίκες έχουν συχνά χαρακτήρα ελέγχου και καταστολής, σε αντίθεση με τα ανδρικά που αφήνουν περισσότερες ελευθερίες. Το οξύμωρο σε αυτή τη διαπίστωση είναι ότι η Ψαρρά αναφέρεται στον εαυτό της περισσότερο ως εφευρέτρια, η οποία αναφέρεται στη χειρωνακτική διάσταση των δραστηριοτήτων της και στο ότι εξερευνά και βρίσκει / εφευρίσκει συνεχώς νέα πράγματα. Με παρόμοιο τρόπο αυτοπροσδιορίζεται και η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή που συνδέεται περισσότερο με μια χειρίστρια μηχανών / δημιουργό, μια υπεράνω φιγούρα και όχι ως «γρανάζι» ή «εξάρτημα» αυτών, όπως η Λέμη. Ανφέρει για παράδειγμα ότι παρακολούθησε κάποια μαθήματα μηχανικής για να μάθει να χειρίζεται συγκεκριμένα μηχανήματα που χρειαζόταν στη δουλειά της, αλλά και έχει δημιουργήσει μαζί με τον σύντροφό της (Pe Lang) ένα μηχανουργικό «εργοτάξιο» στο σπίτι τους (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020). Αντίθετα η Λέμη έχει συνδεθεί περισσότερο με μια υπερ-μηχανή, η οποία έχει συγκεκριμένους μηχανισμούς και τρόπους λειτουργίας, τους οποίους όμως έχει την ικανότητα να κατανοεί και να παρατηρεί η ίδια.

Τέλος έχει ενδιαφέρον να προσέξει κάποια/ος το λεξιλόγιο που χρησιμοποιούν οι Λέμη και Ψαρρά για την επιτέλεση της εργασίας τους. Η Ψαρρά, αναφερόμενη σε μια θηλυκοποιημένη χειρωνακτική εργασία, τη χαρακτηρίζει ως «ευαίσθητη, παραδοσιακή, χαρούμενη και πολύχρωμη» (Ψαρρά 2020, Παράρτημα Δ.3), ενώ η Λέμη για το παιχνίδι της, αναφέρει «ξεκοιλιάζουμε παλιές τηλεοράσεις» που παραπέμπει σε κάτι πιο άγριο, συνδεδεμένο με την ανδρική φύση (Λέμη 2020, Παράρτημα Α.4).

3.4.3. Αυτό-ένταξη: ρίσκο, αλλαγή, επιβεβαίωση.

Ιδιαίτερη σημασία αποκτά σε όλες τις συνεντεύξεις το θέμα της «αυτο-ένταξης», με την έννοια ότι το κάθε άτομο έχει βρει το περιβάλλον στο οποίο επιθυμεί να εντάσσει τον εαυτό του και κατ' επέκταση κατά πόσο αυτή η ένταξη είναι συνειδητή ή όχι.

Θα σταθώ τον όρο «αυτο-ένταξη». Πρόκειται για όρο που δημιούργησα η ίδια ώστε να περιγράψω το νόημα, το οποίο προσλάμβανα, από αναφορές των

συνεντευξιαζόμενων συνθετριών / καλλιτέχνιδων, σχετικά με τους δρόμους / κατευθύνσεις που ακολούθησαν. Θέλω να φέρω αυτόν τον όρο σε αντίθεση με την «αυτο-επιχειρηματικότητα», η οποία περιγράφηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, διότι η «αυτο-ένταξη» δεν πρόκειται για μια επιχειρηματική στρατηγική ούτε για κάποια συνταγή επιτυχίας.

Η διαδικασία της αυτο-ένταξης έρχεται αντίθετα με την έννοια του χρόνου ως «ένα τραίνο, που οδεύει μονίμως προς τα μπροστά, προς την καινοτομία και την πρόοδο» (Στεφάνου 2015, 263). Έτσι βρίσκεται σε αντιδιαστολή με οποιοδήποτε όρο μπορεί να περιγράψει τη θεσμοθέτηση / κατοχύρωση έργου, φήμης ή ιδεών.

Η αυτο-ένταξη επομένως δε συνδέει τη δημιουργό με το έργο ούτε πρόκειται για μια τακτική προσωπικής ανάδειξης, επομένως δεν υπάρχει κάποια σχέση τύπου: τελικό προϊόν και επιχειρηματικό υποκείμενο. Περιγράφει περισσότερο μια διαδικασία που η δημιουργός προσεγγίζει / φτάνει ένα περιβάλλον μέσα στο οποίο νιώθει ότι ταιριάζει και ότι μπορεί να υπάρξει. Με άλλα λόγια, αυτός ο όρος επιτρέπει μια πιο σφαιρική μελέτη γύρω από τα γεγονότα-αποτελέσματα, τα οποία παρουσιάζονται ως στιγμές της ιστορίας.

Έτσι λοιπόν μια αφήγηση, η οποία μελετά την αυτο-ένταξη, εντοπίζει παρακλάδια και αλλαγές στην καλλιτεχνική πορεία των δημιουργών ή/και συμπεριφορές, οι οποίες δεν ταιριάζουν με το κανονιστικό πρότυπο θεώρησης του χρόνου και της επαγγελματικής εξέλιξης.

«για εμένα κάπως μέχρι εκείνη τη στιγμή, δεν είχα βρει ένα μέσο, το οποίο να με εκφράζει απόλυτα. Ότι και να έκανα μέχρι εκείνη τη στιγμή, σαν εικαστικός, ένιωθα ότι δεν ήταν εκεί all the way, ότι κάπου πήγαινε και έφτανε μέχρι τη μέση και δεν είχα βρει ένα μέσο, με το οποίο μπορώ να εκφραστώ εικαστικά. Και νομίζω, ότι αυτό, τα ηλεκτρονικά υφάσματα, μου προσέφερε αυτό το μέσο, εμένα προσωπικά» (Ψαρρά 2020, Παράρτημα Δ.3)

Στο παραπάνω απόσπασμα φαίνεται ότι η αυτο-ένταξη αποτελεί μια πολύ προσωπική διαδικασία πέρα από κανονιστικά πλαίσια και είναι απελευθερωμένη από προσδοκίες δημιουργίας «κινήματων» ή «σχολών» ή σύστασης θιασωτών και πολέμιων.

Από την πλευρά της, η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή, η οποία παρ' όλο που συνεχώς κινείται στο μουσικό χώρο, εξερευνά συνεχώς νέες ποιότητες και διαστάσεις αυτού.

Έτσι, της πήρε καιρό και χρειάστηκαν πολλές δοκιμές μέχρι να καταλήξει τι είναι αυτό που θέλει πραγματικά να κάνει. Είναι ενδιαφέρον να σχολιαστεί, ότι οι αλλαγές πορείας της Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή πραγματοποιήθηκαν σε διάστημα ίσως λιγότερο ενός χρόνου κατά τον οποίο φοιτούσε σε προπαρασκευαστικό τμήμα στο Λονδίνο.

Και οι δύο συνεντευξιαζόμενες, ενώ ήταν από την αρχή αποφασισμένες για το ποιο θα είναι το γενικότερο πεδίο των σπουδών τους, δυσκολευόντουσαν να το προσδιορίσουν ακριβώς. Οι δυσκολίες τους μπορεί να αφορούν την έλλειψη ολοκληρωτικής έκφρασης, το νόημα και τη λειτουργικότητα του αντικείμενου. Επιπλέον οι «προσωπικές ανακαλύψεις», που ένα άτομο μπορεί να κάνει σε οποιαδήποτε φάση της ζωής του, σχετικά με το τι είναι ικανό να κάνει και ίσως να μη το γνώριζε μέχρι τότε, αποτελούν ένα σημαντικό παράγοντα για τη διαδικασία της ένταξης.

Η Ψαρρά αποδίδει τις προσωπικές ανακαλύψεις (wearables και e-textiles) στην έρευνα που έκανε στα πλαίσια του διδακτορικού της πάνω στην ψηφιακή τέχνη και την performance. Σε αυτό το πλαίσιο μάθαινε προγραμματισμό, ενώ παράλληλα έκανε χειροτεχνία, και ταυτόχρονα εξερευνούσε το έργο άλλων καλλιτεχνών που είχε σχέση με μια πιο επιτελεστική-εικαστική πλευρά της τεχνολογίας (Ψαρρά 2020). Η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή έκανε αυτές τις ανακαλύψεις με τη βοήθεια ανθρώπων, οι οποίοι είτε την πληροφόρησαν για πεδία της και πιθανή επαγγελματική ασχολία (μουσικολογία) είτε αντιμετώπισαν τη δουλειά της με σεβασμό και επαγγελματισμό (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020). Χρήσιμο είναι να σχολιαστεί ότι οι ανακαλύψεις αυτές οφείλονται σε μεγάλο βαθμό στο προνόμιο αυτών των καλλιτεχνίδων να σπουδάζουν και μάλιστα σε μεγάλα ακαδημαϊκά ιδρύματα στο εξωτερικό.⁵²

Η φάση, ο χώρος και η χρονολογική τοποθέτηση των σπουδών, έχει επίσης σημαντικό ρόλο σε αυτό το θέμα. Η Ψαρρά βρισκόταν ήδη στα χρόνια συγγραφής του διδακτορικού της, επομένως είχε πολλή περισσότερη εμπειρία σε θέματα έρευνας αλλά και καλλιτεχνικής εξερεύνησης, από μια έφηβη, η οποία ξεκινούσε τις σπουδές της, όπως η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή. Η ανακάλυψη της Ψαρρά αφορούσε ένα λεπτό, πολύ πιο συγκεκριμένο ζήτημα, μια πολύτιμη, κατά τ' άλλα λεπτομέρεια, σε

⁵² Συγκεκριμένα: Η Αφροδίτη Ψαρρά έκανε το διδακτορικό της (2011-2015) στο Universidad Complutense Madrid και η Μαριάνθη Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή σπούδαζε στο Goldsmiths Collage, University of London (1995).

σχέση με αυτή της Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή που άπειρη ακόμη, εξερευνούσε το βασικό ερώτημα ως προς ποια κατεύθυνση σπουδών θα ακολουθήσει.

Σε συνάρτηση με τη φάση των σπουδών βρίσκεται και ο χώρος που λαμβάνουν χώρα, με την έννοια του «προφίλ» ενός πανεπιστημίου. Το Universidad Complutense Madrid, συγκεντρώνει κάτω από την «ακαδημαϊκή του στέγη» πολλών και διαφορετικών τομέων και υποστηρίζει μεταπτυχιακά και διδακτορικά προγράμματα, που αφορούν τόσο τις τέχνες και τις ανθρωπιστικές επιστήμες, όσο και τομείς τεχνολογίας και επιστημών. Το Goldsmiths Collage, University of London είναι περισσότερο γνωστό για τα προγράμματα σπουδών στις τέχνες και στις ανθρωπιστικές επιστήμες. Η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή σχολιάζει ότι παρά την ύπαρξη της πειραματικής μουσικής και την rock σκηνή στην Αγγλία του 1995 τα ακαδημαϊκά ιδρύματα κρατούσαν μια αρκετά συντηρητική στάση (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020).

Σημασία και ενδιαφέρον έχει η μελέτη της εποχής / του χρόνου που γίνεται μια ανακάλυψη. Για παράδειγμα, η Ψαρρά εκπονούσε το διδακτορικό της, ενώ είχε προηγηθεί το maker movement,⁵³ που έφερε επανάσταση στη χρήση των τεχνολογιών ανοιχτού κώδικα. Συγκεκριμένα, έκανε ευκολότερη την πρόσβαση σε άτομα που δεν είχαν εντρυφήσει στον προγραμματισμό ή δεν είχαν την οικονομική δυνατότητα να επενδύσουν στην αγορά ακριβών μηχανημάτων να ασχοληθούν με αυτές (Ψαρρά 2020).

Σε άλλο πλάνο η Χατζοπούλου εντοπίζει δύο «στροφές» στην ως τώρα πορεία της, τις οποίες κάποια/-ος θα μπορούσε να σκεφτεί ως στροφές 180 μοιρών ή και τη διαγραφή ενός πλήρη κύκλου 360 μοιρών. Ενώ φεύγει κατευθείαν στο εξωτερικό για να σπουδάσει αστροφυσική, ένα ανδροκρατούμενο πεδίο σπουδών, επιστρέφοντας στην Ελλάδα αποφασίζει ότι αυτό που θέλει είναι να ασχοληθεί με τη μουσική. Μετά από κάποια χρόνια ως εκτελέστρια μουσικής σε underground μουσικό σχήμα, τους

⁵³ «Το maker movement, ήταν περίπου στα μέσα της πρώτης δεκαετίας του 2000 και γύρω στο 2010, έγινε μια ας πούμε επανάσταση όσο αφορά τις τεχνολογίες ανοιχτού κώδικα και εμφανίστηκαν πράγματα όπως το arduino που είναι ένας μικροεπεξεργαστής που είναι πολύ οικονομικός και μπορεί ο καθένας να το αγοράσει. Οπότε αυτά κάπως έφεραν μια επανάσταση στον τομέα της παραγωγής τεχνολογίας, και από εκεί που ήταν κάτι πολύ απρόσιτο για τον περισσότερο κόσμο, έγινε πολύ προσιτό σε όλους. Οπότε και εμένα αυτό είναι που μου άνοιξε την πόρτα ώστε να μπορέσω να πειραματιστώ με αυτά τα πράγματα» (Ψαρρά 2020, Παράρτημα Δ.2-Δ.3).

This Fluid,⁵⁴ αποφασίζει ότι της ταιριάζει καλύτερα ο ρόλος της δημιουργού, τον οποίο ρόλο επιθυμεί να υποστηρίξει και να πιστοποιήσει μέσω της επίσημης μουσικής εκπαίδευσης (Χατζοπούλου 2020). Μια οπτική σε αυτό είναι ότι η Χατζοπούλου απαρνείται τον επιστημονικό κλάδο και εντάσσεται στον καλλιτεχνικό. Αυτό όμως αποτελεί μια αρκετά απλοϊκή εξήγηση.

Βάσει μιας περισσότερο βαθιάς ερμηνείας πρέπει να ληφθεί υπ' όψιν η ποιότητα των σπουδών αστρονομίας και σύνθεσης, αλλά και ο ρόλος της επίσημης εκπαίδευσης και μάλιστα σε μεγάλα ιδρύματα του εξωτερικού.⁵⁵ Όπως αναφέρει και η ίδια, τα πεδία σπουδών που φοίτησε ήταν κυρίως ανδροκρατούμενα «ό,τι είχα επιλέξει να κάνω, είχε πολύ μικρό ποσοστό εκπροσώπησης, και στην επιστήμη, εντάξει, πλέον και εκεί αλλάζουν τα πράγματα, αλλά ήταν πάντα στο 10%-15%» (Χατζοπούλου 2020, Παράρτημα Γ.14) και παραδοσιακά ανήκουν στα «ανδρικά επαγγέλματα». Μάλιστα αποτελούν κατευθύνσεις οι οποίες συχνά συνδέονται με την κατάκτηση υψηλών θέσεων και θέσεων κύρους. Ακόμη η θεσμοθετημένη τους υπόσταση σε ιδρύματα υψηλού κύρους φέρνει ακόμη πιο κοντά τις ποιότητές τους. Σε αυτή την κατεύθυνση σκέψης, η αλλαγή για αυτο-ένταξη φαίνεται να είναι η πιο ήπια, καθώς τα πλαίσια που συγκροτούν το περιβάλλον δραστηριότητας του ατόμου δε διαφέρουν έντονα μεταξύ τους. Αυτό που διαφέρει είναι το αντικείμενο σπουδών, όχι η ποιότητά του.

Μεγαλύτερη διαφορά φαίνεται να έχει η συμμετοχή της στους This Fluid, καθώς εκεί το πλαίσιο είναι αρκετά διαφορετικό, όπως και ρόλος που επιτελεί. Οι This Fluid είναι ένα duo ηλεκτρονικής μουσικής, από δύο αδερφούς που είναι περίπου μια δεκαετία μεγαλύτεροι από αυτή, για τους οποίους αναφέρει ότι «ήταν πολύ πρωτοπόροι στην ηλεκτρονική μουσική [...] είχαν μεγάλη εμπειρία σε sampling, found objects» (Χατζοπούλου 2020, Παράρτημα Γ.2). Μέσα σε αυτό το πλαίσιο η Χατζοπούλου παρουσιάζει τον εαυτό της σαν να μαθήτευσε, με ενεργή παρουσία φυσικά, δίπλα στους This Fluid στην underground ελληνική σκηνή. Παρ' όλα αυτά, ο ρόλος της στο σχήμα δεν είχε να κάνει σχέση με τα ηλεκτρονικά, αλλά περισσότερο με ακουστικά / ηλεκτρικά όργανα και το τραγούδι (Χατζοπούλου 2020).

⁵⁴ Οι This Fluid είναι ένα underground σχήμα ηλεκτρονικής μουσικής. Η ηλεκτρονική τους σελίδα: <http://thisfluid.gr/>

⁵⁵ Η Χατζοπούλου σπούδασε αστροφυσική στο Πανεπιστήμιο του Cardiff στην Ουαλία και σύνθεση στο Βασιλικό Κονσερβατόριο της Χάγης.

Σε αυτά τα επιχειρήματα στηρίζω τη θέση μου ότι αυτό το πλαίσιο διαφέρει περισσότερο από τα άλλα δύο. Τόσο η απουσία του μεγάλου ακαδημαϊκού ιδρύματος αλλά κυρίως η θέση της Χατζοπούλου, η οποία σε αυτή την περίπτωση μοιάζει περισσότερο συμβατική προς το «γυναικείο πρότυπο» παρά στη διεκδίκηση της θέσης της στον τομέα της αστροφυσικής και της σύνθεσης.

3.4.4. Η ενσωμάτωση της «ξένης».

Σημαντικό θα ήταν να εξεταστεί, εφόσον έχει γίνει εκτενής αναφορά για σπουδές στο εξωτερικό, ο ρόλος που έχει η χώρα καταγωγής στην αντιμετώπιση των διεθνών φοιτητών από τα ακαδημαϊκά ιδρύματα.

Το ζήτημα της φυλετικής μειονότητας λοιπόν, μπαίνει σε πρώτο πλάνο. Δε θα αναφερθώ σε θέματα φυλετικού ρατσισμού, καθώς δεν αναφέρθηκε κανένα στις συνεντεύξεις. Θα εστιάσω όμως στην απόδοση διάφορων ταμπέλων που αποδίδονται σε άτομα, διότι ανήκουν σε ομάδες μειονοτήτων (έμφυλων ή/και φυλετικών). Τις περισσότερες φορές αυτές οι ταμπέλες εξυπηρετούν στο διαχωρισμό των ατόμων, ώστε να διαχωρίσουν ομάδες αυτών που χρειάζονται οικονομική στήριξη. Το θολό σημείο σε αυτή τη συνθήκη είναι, ότι τελικά η οικονομική στήριξη είναι δυνατό να αφορά το πανεπιστήμιο όπου φοιτά το άτομο και όχι το ίδιο και οι ανάγκες του.

Αυτή την κατάσταση περιγράφει η Λέμη, της οποίας το φύλο και η καταγωγή χρησιμοποιήθηκαν ως τεμπέλες διεκδίκησης χορηγιών, όταν εργαζόταν στο τμήμα ηλεκτροκουστικής σύνθεσης στο πανεπιστήμιο της Ζυρίχης. Διέφερε τόσο προς την καταγωγή της, όσο και προς το φύλο, καθώς, όπως αναφέρει «Μια ομάδα Ελβετών αντρών είχε στην ομάδα της μια νεαρή διεπιστημονική καλλιτέχνη από βαλκανική χώρα, εμένα», το οποίο λειτουργούσε, ώστε να παίρνει το τμήμα χορηγίες, οι οποίες απευθύνονταν σε μειονότητες, χωρίς όμως η ίδια η Λέμη να νιώθει ότι αποτελεί κάτι τόσο διαφορετικό «εγώ όμως ήμουν και ένιωθα σαν ένα παιδί μέσα στα υπόλοιπα που έπαιζε με τα ίδια παιχνίδια» (Λέμη 2020, Παράρτημα Α.3).

Ο διαχωρισμός των μειονοτήτων και η φαινομενική προσπάθεια στήριξης που επιδιώκουν οι φορείς, φαίνεται ότι τελικά αμβλύνει το χάσμα μεταξύ των ατόμων που ανήκουν στις μειονότητες και σε αυτών που δεν ανήκουν. Χαρακτηριστικά η Λέμη αναφέρει:

«εμπεριείχε όλες τις παγίδες που προσφέρουν τα πακέτα μειονοτήτων: δημιουργούν ψευδείς ταυτότητες και για τους απέξω αλλά και για εμάς που διαβάζουμε την πορεία μας ως μοναχικοί ήρωες.» (Λέμη 2020, Παράρτημα Α.3).

3.4.5. Χώρος, σώμα, κίνηση.

Συνήθως η επιτέλεση οργανωμένων κινήσεων του σώματος με αισθητικό ή καλλιτεχνικό ενδιαφέρον σε ένα χώρο (π.χ. χορός, ρυθμική γυμναστική κ.τ.λ.), συνοδεύονται από μουσική και οργανώνονται βάσει μιας χορογραφίας. Η χορογραφία είναι ένα μέσο, το οποίο υπάρχει σε δύο χώρους: στο φυσικό χώρο και στον «φανταστικό χώρο της μουσικής» (Duerden 2007). «Η μουσική και ο χορός μοιράζονται πολλά κοινά στοιχεία, π.χ. ρυθμός, παλμός, μέτρο καθώς και ότι οργανώνονται μέσα και κατά τη διάρκεια του χρόνου» (Duerden 2007, 74). Η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή που είχε εντατική ενασχόληση με τη ρυθμική γυμναστική στην παιδική της ηλικία, υποστηρίζει ότι «για εμένα αυτά ήταν κάπως συνδεδεμένα και μ' έναν τρόπο, δεν μπορείς να τα διαχωρίσεις αν θες» (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020, Παράρτημα Β.6).

Δε θα σταθώ σε αυτή τη σύνδεση ως προς το αποτέλεσμα της performance ή προς θέματα αντίληψης μεταξύ μουσικής και χορού, αλλά στη συμμετοχή του σώματος στο χώρο και στο χρόνο. Κατά τη διάρκεια μιας performance δίνεται στο άτομο ένας χώρος, για ένα συγκεκριμένο χρονικό διάστημα (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020). Ως αποτέλεσμα μια τέτοιου είδους performance μπορεί να γίνει κατανοητή ως μια συνάρτηση τεσσάρων μεταβλητών: χώρου, χρόνου, κίνησης, μουσικής. Αυτή η συνάρτηση αντικρούει στον ισχυρισμό ότι η μουσική πρέπει να μελετάται «μόνο ως μουσική» χωρίς των συνυπολογισμό άλλων, υλικών ή/και ενσώματων κριτηρίων (Stefanou, Ragkou, Peki, Pazarloglou, Papoutsi 2016).

Η εμπειρία της Λέμη στην αίθουσα της Φιλαρμονικής του Βερολίνου, ως χορωδού στο *Requiem* του Mozart, είναι μια απόδειξη της παραπάνω θέσης. Κατά τη διάρκεια των προβών δεν είχε κατανοήσει ακόμη το χώρο και τη θέση της σε αυτόν, ώστε να τον περιγράψει ως «καύκαλο χελώνας» και «διαχειρίσιμο» (Λέμη 2020, Παράρτημα Α.2). Κατά τη διάρκεια της συναυλίας όμως αναφέρει ότι «ένιωσα να γίνομαι ένα με κάτι τεράστιο» (Λέμη 2020, Παράρτημα Α.2). Η θέση της στο χώρο (μπροστά και σε απόσταση από το κοινό) της επέτρεψε να αφουγκραστεί το κοινό της συναυλίας, το

οποίο ένιωθε ότι είναι δίπλα της (Λέμη 2020). Μετά το τέλος της συναυλίας, αναφέρει «κατευθύνθηκα προς τους χώρους του κοινού με έπιασε ένας πανικός γιατί κατανόησα για πρώτη φορά τις διαστάσεις του κτηρίου και το μέγεθος του εγχειρήματος που μου είχε προσφερθεί τόσο γενναιόδωρα» (Λέμη 2020, Παράρτημα Α.2). Επομένως κατανόηση του χώρου, στον οποίο επιτελείται μια performance, είναι πιθανό να διαμορφώνει την εμπειρία αυτής και συμβάλλει στη βαθύτερη κατανόηση του εγχειρήματος και της θέσης του ατόμου σε αυτό. Οδηγεί δηλαδή σε μια επίγνωση, τόσο για το ίδιο το «έργο» (οποιαδήποτε μορφή κι αν έχει), αλλά και για το ρόλο, τη θέση και τη στάση του ατόμου μέσα σε αυτό.

Αξίζει να σχολιαστεί επίσης, ότι η επιβολή της επιτέλεσης του φύλου έχει ως αποτέλεσμα τα έμφυλα στερεότυπα που επηρεάζουν τις σωματικές-κινητικές δραστηριότητες των παιδιών. Έτσι τα αγόρια προτρέπονται να ασχοληθούν με σωματικές δραστηριότητες, οι οποίες αναδεικνύουν την αρρενωπότητα και είναι κυρίως ομαδικές, ενώ τα κορίτσια με δραστηριότητες που αναδεικνύουν την καλαισθησία και την ευγενή φύση, π.χ. ο χορός (Cranny-Francis et.al. 2003, Shen, Chen, Tolley and Scrabis 2003). Τόσο η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή, όσο και Λέμη αναφέρονται σε τέτοιου είδους δραστηριότητες για κορίτσια,⁵⁶ και μάλιστα δίνουν μεγάλη βαρύτητα σε αυτές, καθώς υποστηρίζουν ότι τις έχουν επηρεάσει πολύ βαθιά σε διάφορες πτυχές της ζωής τους. Αυτές οι δραστηριότητες, από τη στιγμή που γίνονται αντιληπτές μέσω του σώματος, έχουν μεγάλο αντίκτυπο σε αυτό. Το σώμα αφομοιώνει και ενσωματώνει πληροφορίες, τις οποίες δέχεται από αυτές τις δραστηριότητες και δημιουργεί το δικό του κώδικα λειτουργίας. Ο κώδικας μπορεί να αναφέρεται σε «στάσεις, συνήθειες, φυσικές ικανότητες και περιορισμούς, τα οποία στοιχεία τελικά είναι το ίδιο το σώμα», διότι τελικά «το σώμα σωματοποιεί κοινωνικές και πολιτισμικές απαιτήσεις, σχετιζόμενες με έμφυλα ζητήματα» (Cranny-Francis et.al. 2003, 83).

⁵⁶ Η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή προπονούσαν στη ρυθμική γυμναστική από τα 5 της χρόνια, έως τα 12 (περίπου), η Εσθήρ Λεμή χόρευε κλασικό μπαλέτο στην παιδική της ηλικία Λέμη 2020, Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020).

3.4.6. Διδασκαλία της σύγχρονης μουσικής στην Ελλάδα και η σύγχρονη διδασκαλία στην Ελλάδα.

Η διδασκαλία της σύγχρονης μουσικής στο ελληνικό μουσικό σύστημα, και κυρίως στα ωδεία, τα οποία αποτελούσαν (ειδικά από τη δεκαετία του 1970 και τουλάχιστον μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1980 τη βασική μορφή επίσημης μουσικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα) φαίνεται ότι αντιμετωπίζει μεγάλο πρόβλημα αναχρονισμού (Stefanou 2019).

Η Χατζοπούλου (2020) αναφέρεται σε δύο διαφορετικές ποιότητες της φράσης «σύγχρονη μουσική»: α) η μουσική του σήμερα, αυτή που συμβαίνει τώρα,⁵⁷ β) η μουσική, η οποία μπορεί να έχει σύγχρονο στυλ. Ως προς τη δεύτερη ποιότητα φέρνει για παράδειγμα τη μουσική του Satie, Debussy, η οποία σύμφωνα με τη Χατζοπούλου «έχει μια φρεσκάδα μέσα στο χρόνο» (Χατζοπούλου 2020, Παράρτημα Γ.4). Συνήθως η διδακτέα ύλη προσεγγίζει μόνο την σύγχρονη μουσική, ως σύγχρονο στυλ, και αγνοεί τη μουσική του σήμερα. Άξιο σχολιασμού είναι ότι συνήθως μουσική, η οποία συντέθηκε μετά το 1920, δε συμπεριλαμβάνεται στην ύλη των ωδείων (Stefanou 2019) επομένως δε γίνεται λόγος για την απόκλιση κάποιων χρόνων, αλλά ενός ολόκληρου αιώνα. Όπως αναφέρει η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή από την προσωπική της εμπειρία σε ωδείο που φοιτούσε « αναζητούσα μια γνώση στη σύγχρονη μουσική η οποία όμως δεν υπήρχε, η μουσική σταματούσε στον Stravinsky» (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020, Παράρτημα Β.8).

Τόσο το περιεχόμενο της ύλης που περιλαμβάνει σχεδόν αποκλειστικά ανδρικές προσωπικότητες και τα έργα τους, αλλά και ο προγραμματισμός των μαθημάτων που είναι έτσι σχεδιασμένος, ώστε να μην αγγίζει θέματα, τα οποία θεωρούνται «εξω-μουσικά» (Stefanou 2019) έχει ως αποτέλεσμα ένα αναχρονιστικό μουσικό εκπαιδευτικό σύστημα. Το σύστημα αυτό δεν είναι μόνο αναχρονιστικό, γιατί η ύλη διακόπτεται στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, αλλά και για την ποιότητα αυτής, καθώς είναι σχεδόν αποκλειστικά ανδροκρατούμενη και φαίνεται ότι οι γυναίκες εξαιρούνται σχεδόν στο σύνολό τους.

Η αποσιώπηση των γυναικών στα πλαίσια της ύλης, φαίνεται ότι ίσως έχει προεκτάσεις και στο χώρο της αίθουσας διδασκαλίας και στην αντιμετώπιση των

⁵⁷ Την αναφέρει ως : “Heiden Dachten” (στα Ολλανδικά) και σημαίνει «της σημερινής μέρας».

σπουδαστριών. Έτσι λοιπόν, οι σπουδάστριες συχνά αποτρέπονται στο να εκφράζουν την άποψή τους και να ακούγεται η φωνή τους και όταν συμβαίνει το αντίθετο, τότε είναι πιθανό να δεχτούν βία. Όπως περιγράφει η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή, όταν φοιτούσε στο ωδείο, στην τάξη της χορωδίας τόλμησε κάποια στιγμή να εκφράσει την άποψή της για το ότι θα έπρεπε να αποφασίσουν μέσα από μια κοινή συζήτηση, όλα τα μέλη της χορωδίας μαζί με τον καθηγητή, ποια τραγούδια θα περιελάμβαναν στο ρεπερτόριό τους. Ως απάντηση δέχτηκε τη βίαιη στοχοποίηση του καθηγητή της και το ειρωνικό σχόλιο «ποια νομίζεις ότι είσαι εσύ;» Η απάντηση της Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή τότε ήταν «είμαι αυτή που έχει μια φωνή μέσα σε αυτή τη χορωδία, αλλά αυτή η φωνή για να συνεχίσει να ακούγεται, να υπάρχει και να λάμψει πρέπει να της δοθεί και η ευκαιρία της φωνής» (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020, Παράρτημα Β.8) που συνοψίζει το νόημα της τοποθέτησης.

Από την άλλη πλευρά, προφανώς και υπάρχουν διδάσκουσες / -οντες που δίνουν το χώρο στις φωνές των μαθητριών να υπάρξουν και προάγουν το διάλογο. Αυτό το γεγονός ενδυναμώνει το κάθε άτομο και, στα πλαίσια του μαθήματος, επιτρέπει σε αυτό να εκφραστεί, να μην κάνει μια απλή επίδειξη γνώσεων, και να αποκτήσει βαρύτητα ο λόγος του (Λέμη 2020, Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020). Η λέξη κλειδί φαίνεται να είναι ο «επαγγελματισμός», όπως διατυπώνει η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή και η αντιμετώπιση «ίση προς ίσο».

3.4.7. Εργασιακό περιβάλλον: πρακτικές δυσκολίες γυναικών στο εργασιακό χώρο.

Οι αναλογίες φαίνεται ωστόσο να αλλάζουν όταν η γυναίκα, που στέκεται απέναντι σε μια πλειοψηφία ανδρών, είναι συνάδελφός τους και όχι μαθήτρια. Εκεί συχνά η αντιμετώπιση μπορεί να αλλάξει και να μοιάζει περισσότερο με την εμπειρία της Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή. Όταν ένας εργασιακός χώρος αποτελείται σχεδόν μόνο από άνδρες, η παρουσία μιας γυναίκας την κάνει να μοιάζει ως outsider. Η συμπεριφορά των συναδέλφων της είναι πιθανό να γίνει τόσο προσβλητική, ώστε να υποβιβάζει τη θέση και το ρόλο της. Οι τακτικές υποβιβασμού και αμφισβήτησης συνήθως πραγματοποιούνται με τρόπους που το θύμα δεν μπορεί να αποδείξει, δεν διώκονται ποινικά και μπορούν να χαρακτηριστούν ως «τυχαία περιστατικά» (ένας αρκετά άστοχος, κατά τη γνώμη μου, χαρακτηρισμός). Όμως το πρόβλημα εντοπίζεται, όταν αυτά συμβαίνουν κατ' επανάληψη, στοχοποιώντας ένα συγκεκριμένο άτομο,

λόγω της έμφυλης (σε αυτή την περίπτωση) ταυτότητάς του.⁵⁸ Για παράδειγμα, το να είναι μια διδάσκουσα πάντα το τελευταίο άτομο που θα μιλήσει σε μια επιτροπή ή όταν αποκλείουν πάντα μια εργαζόμενη από δραστηριότητες / παρουσιάσεις κ.ο.κ., (Ψαρρά 2020) αποτυπώνει την προβλητική στάση των συναδέλφων της απέναντι σε αυτή. Με αυτό τον τρόπο υπαινίσσονται ότι ο λόγος της δεν έχει βαρύτητα και εκδηλώνουν την αδιαφορία τους ή τη δυσαρέσκεία τους να συνεργαστούν μαζί της.

Ακόμη, γυναίκες που κατέχουν υψηλές θέσεις, στερούνται κάποια από τα προνόμια τους διότι συνάδελφοι και φοιτητές δεν τις αντιμετωπίζουν ισάξια με τους άνδρες ομότιτλους τους. Όπως αναφέρει και η Ψαρρά «είμαι εδώ (σ.σ. στο Πανεπιστήμιο της Washington) όχι ως συνθέτης ή ως ηχητική καλλιτέχνης, είμαι εδώ ως η expert⁵⁹ στο interactive art στο electronic art» (Ψαρρά 2020, Παράρτημα Δ.5).

Παράλληλα η αντιμετώπισή της Ψαρρά ως expert εφάπτεται στον ισχυρισμό της Abtan (2016) και Bailyn (2003) ότι οι γυναίκες οφείλουν να είναι ειδήμονες, πλήρως καταρτισμένες, ταλαντούχες και άριστες επαγγελματίες, ώστε είτε να συμμετέχουν σε ένα πειραματικό σύνολο μουσικής είτε να αναλάβουν μια ακαδημαϊκή θέση, κάτι το οποίο δεν ισχύει τόσο έντονα και καθολικά για τους συναδέλφους τους.

Υπάρχουν και περιπτώσεις επίσης, στις οποίες αυτή η πρακτική απομάκρυνσης, αποθάρρυνσης και άνισης αντιμετώπισης των συνθετριών / καλλιτεχνίδων γίνεται περισσότερο άμεση και φανερή. Σε αυτές τις περιπτώσεις επιστρατεύονται τακτικές βίας και στοχοποίησης, αλλά και έντονα υποβιβαστικός και ειρωνικός λόγος.

«Θέλεις να μιλήσουμε για τα σχόλια που άκουσα από ανθρώπους κατά λάθος για το πώς μου μιλήσανε; Πώς μου επιτεθήκανε μπροστά στον κόσμο; «Ποια νομίζεις ότι είσαι εσύ;» «Μόνο εσύ νομίζεις έχεις τέτοιες ιδέες;» , είχα μείνει παγωτό. Και λέω «κάτσε, σας ξέρω και από άλλη φορά; Και ποιος είσαι εσύ; Και ποιος είσαι εσύ που θα μας κάνεις κουμάντο;» δηλαδή αντιμετώπιση που δεν μπορούσα ούτε

⁵⁸ Σε καμία περίπτωση δεν εννοώ ότι αυτές οι πρακτικές αναφέρονται μόνο στο φύλο. Η φυλή, η θρησκεία, η κοινωνική τάξη, το σώμα, ακόμη και η ηλικία ή γενικά οποιοδήποτε χαρακτηριστικό δε συμφωνεί με αυτά της πλειοψηφίας, γίνεται στόχος . Δυστυχώς η έκταση της εργασίας είναι περιορισμένη για να αναφερθώ σε όλα αυτά, οπότε εστιάζω στο έμφυλο ζήτημα.

⁵⁹ Η Ψαρρά χρησιμοποιεί σε αυτό το σημείο τη λέξη expert με αρνητική χροιά. Θεωρείται μεν ειδήμων αλλά σε ένα πλαίσιο πολύ στενό και σε ένα πολύ συγκεκριμένο πεδίο γεγονός που υποβιβάζει την αξία της.

να την εξηγήσω, ούτε να τη διανοηθώ». ⁶⁰ (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020, Παράρτημα Β.17)

Δυστυχώς εκτός από τις λεκτικές επιθέσεις και την ψυχολογική βία, δε λείπουν ούτε τα περιστατικά σεξουαλικής παρενόχλησης (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020).

«Τώρα να πούμε για τις πρόβες που έκανα με κάποια από τα μέλη που κάποιος προσπάθησε να με φιλήσει την ώρα της πρόβας, να πούμε ότι ως γυναίκα ως νέα γυναίκα που ο μουσικός με φλερτάρει, την ώρα που κάνουμε την πρόβα;» (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020, Παράρτημα Β.17).

Η ύπαρξη όλων αυτών των αναφορών σε περιστατικά βίας και υποβιβασμού των καλλιτεχνίδων, τις φέρνει σε μια θέση που εκτός από επαγγελματίες πρέπει να υποστηρίζουν μόνες τις εαυτές τους, κάτι που σπανίως συμβαίνει στην περίπτωση των ανδρών. ⁶¹ Με άλλα λόγια, οφείλουν εκτός από από την καλλιτεχνική δραστηριότητά τους να έχουν και ακτιβιστική δραστηριότητα (Walsche 2019). Από τη στιγμή που δεν υπάρχει κάποιο θεσμικό πλαίσιο που να επιτηρεί και να καταδικάζει τέτοιου είδους συμπεριφορές ή το κάνει σε πολύ επιφανειακό πλαίσιο, χωρίς να λαμβάνει ουσιαστικά μέτρα στήριξης και αντιμετώπισης, τότε αυτές καλλιεργούνται και γίνονται αντιληπτές ως «κανονικότητα». Έτσι, το να αντιταχθεί μια γυναίκα σε αυτές και να τις αντιμετωπίσει αποτελεί ένα πολύ δύσκολο εγχείρημα, διότι αυτές θεωρούνται κάτι το φυσιολογικό (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020).

Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι η αντιμετώπιση αυτής της «κανονικότητας», ενώ κρίνεται άκρως απαραίτητη, μπορεί να λειτουργήσει αποδυναμωτικά προς το καλλιτεχνικό έργο μιας δημιουργού, καθώς απαιτεί ενέργεια, χρόνο και κόπο (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020).

3.4.8. Σχέση εργασίας και οικονομικών αποδοχών.

Το ζήτημα της εργασίας που μπορεί να καλύψει τα έξοδα για τη ζωή ήταν ένα ακόμη σοβαρό ζήτημα, το οποίο σχολιάστηκε αρκετά έντονα στις συνεντεύξεις. Η

⁶⁰ Αναφέρεται σε ένα εργαστήριο, το οποίο είχε κάνει στην Αθήνα το 2008, με την Ένωση Ελλήνων Μουσουργών.

⁶¹ Διευκρινίζω για άλλη μια φορά ότι αναφέρομαι στη διάσταση του φύλου και όχι σε άλλες παραμέτρους.

Μαριάνθη Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή⁶² και η Αφροδίτη Ψαρρά⁶³, οι οποίες αναφέρθηκαν εκτενέστερα σε αυτό το ζήτημα, σχολιάζουν τις συνθήκες εργασίας και την αντιμετώπιση των συναδέλφων αλλά και τη δυνατότητα λήψης μιας σταθερής και ικανοποιητικής αμοιβής.

Στην περίπτωση που δεν υπάρχει ένα ίδρυμα / πανεπιστήμιο / μια εταιρία που να στηρίζει την εργαζόμενη οικονομικά με ένα μισθό, η εξασφάλιση οικονομικών πόρων, μερικές φορές ακόμη και για την κάλυψη των προς το ζην, φαίνεται εξαιρετικά δύσκολη. Η εργασία για μια ανεξάρτητη καλλιτέχνίδα στη σύγχρονη μουσική / ηχητικές τέχνες απαιτεί μεγάλη προσωπική προσπάθεια και κόπο αλλά ενέχει και διάφορες παγίδες.

Όπως αναφέρει η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή, η κάλυψη των προς το ζην ήταν πάντα ένα από τα ζητήματα στη δουλειά της. Η μουσική ήταν πάντα η επαγγελματική δραστηριότητά της και εργαζόταν είτε ως αυτοσχεδιάστρια, είτε ως συνθέτρια με αναθέσεις (commissions) όμως δεν υπήρχαν πάντα οικονομικές απολαβές στο μέγεθος ενός μισθού. Παρ' όλα αυτά, πάντα προσπαθούσε να της δίνεται κάποια αμοιβή γι' αυτό. Η ίδια αναφέρει ότι επέμενε στο «να εξασφαλίσει κάτι, αν όχι ένα μισθό, μια ηχογράφιση, τα ταξιδιωτικά έξοδα, κάποιο μικρό χρηματικό ποσό κ.τ.λ.» (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020, Παράρτημα Β.17). Φαίνεται λοιπόν ότι η κάλυψη των εξόδων ή η παροχή ενός ικανοποιητικού μισθού δεν ήταν πάντα δεδομένη, ώστε να αναγκάζεται να επιμένει τόσο σε αυτό το ζήτημα. Πρέπει να σχολιαστεί ότι η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή αναγνωρίζεται ως συνθέτρια αντίθετα από την Ψαρρά, η οποία φέρει την ταμπέλα της διαμεσικής καλλιτέχνιδας που ειδικεύεται στα ηλεκτρονικά. Αυτό οδηγεί την Ψαρρά στη δήλωση «δεν είναι κάτι το οποίο μπορείς να βάλεις σε μια κατηγορία και να πεις ότι θα κάνω μια συγκεκριμένη δουλειά και ότι αυτό είναι η δουλειά μου και θα βγάλω τα προς το ζην από αυτό» (Ψαρρά 2020, Παράρτημα Δ.5). Επομένως όταν η επαγγελματική δραστηριότητα μπορεί να προσδιοριστεί επακριβώς και να μπει κάτω από μια «ομπρέλα» καθηκόντων και

⁶² Η Μαριάνθη Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή εργάζεται ως Επίκουρη Καθηγήτρια Σύνθεσης και Ηχητικών Τεχνών στο Πανεπιστήμιο Cornell στην Ithaca της Νέας Υόρκης, από το 2016. Ακόμη η ίδια της αναφέρει ότι αναλαμβάνει πολύ συχνά commissions από διάφορους οργανισμούς/ιδρύματα/μουσικά σύνολα, κάνει residencies σε πανεπιστήμια και συνεργάζεται με εκθεσιακούς χώρους σε όλο τον κόσμο.

⁶³ Η Αφροδίτη Ψαρρά εργάζεται ως Επίκουρη Καθηγήτρια Ψηφιακών Τεχνών και Πειραματικών Μέσων στο πανεπιστήμιο της Ουάσινγκτον από το 2016. Έχει διδάξει και ως guest lecturer στην Ευρώπη, στις Η.Π.Α. και στο Μεξικό. Ακόμη διοργανώνει συχνά εργαστήρια, σε Ευρώπη και Αμερική, σχετικά με το αντικείμενό της.

ικανοτήτων, οι επαγγελματικές ευκαιρίες συχνά είναι περισσότερες και προσφέρουν τη δυνατότητα αμοιβής. Διαφορετικά η εξάρτηση από μια εταιρία / ίδρυμα είναι απαραίτητη, όπως περιγράφει η Ψαρρά, που εργάστηκε στην Disney Research, ώστε να μπορεί έπειτα να εργαστεί για ένα διάστημα ως ανεξάρτητη καλλιτέχνιδα, αλλά και τώρα στο πανεπιστήμιο της Washington.

Ακόμη, σε συνάρτηση με τη δυσκολία αμοιβών από τη συνθετική διαδικασία η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή φέρει και το ρόλο του φύλου.

«Είναι να πληρωθείς για τη δουλειά που κάνεις. Και αυτό πολλές φορές είναι ένα μεγάλο θέμα για τους συνθέτες και ξέρω πολλές περιπτώσεις γυναικών που τους πρότειναν να κάνουν μια όπερα χωρίς πληρωμή γιατί είναι πολλοί αυτοί που περιμένουν στην ουρά.» (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020, Παράρτημα Β.17-Β.18).

Φαίνεται λοιπόν ότι υπάρχει κορεσμός στο επαγγελματικό πεδίο της σύνθεσης. Υπάρχουν πολλά άτομα, τα οποία είναι πλήρως καταρτισμένα και ικανά, ώστε να αντεπεξέλθουν στη σύνθεση μεγάλων και πολύπλοκων μουσικών έργων (π.χ. όπερα), αλλά είναι διατεθειμένα να εργαστούν και χωρίς αμοιβή, διότι έτσι θεωρούν ότι θα εξασφαλίσουν κάποιου είδους συμβολικό κεφάλαιο. Όμως το συμβολικό κεφάλαιο, αν δεν εξαργυρωθεί άμεσα, δεν είναι ανταλλάξιμο, ώστε να καλύψει τα καθημερινά απαραίτητα έξοδα ενός ανθρώπου. Επομένως, φαίνεται ένα είδος επαγγελματικής εξαπάτησης: άτομα τα οποία έχουν ανταλλάξει οικονομικό κεφάλαιο για να αποκτήσουν συμβολικό και να θεωρούνται ικανές συνθέτριες / συνθέτες, εργάζονται χωρίς αμοιβή, ώστε να κερδίσουν παραπάνω συμβολικό κεφάλαιο με την ελπίδα αυτό να εξαργυρωθεί στο κοντινό μέλλον. Το ερώτημα σε αυτό το φαύλο κύκλο είναι: «Πότε τελικά εξαργυρώνεται το συμβολικό κεφάλαιο;» αλλά και «Ποιων ατόμων το συμβολικό κεφάλαιο πρόκειται να εξαργυρωθεί;». Τέλος, το γεγονός ότι προτείνεται σε γυναίκες να επιτελέσουν την αμίσθωτη εργασία δείχνει ότι το πιο πιθανό είναι οι γυναίκες να γίνονται υποχείρια αυτής της επαγγελματικής εκμετάλλευσης, γιατί αναμένεται από αυτές να επιτελούν αμίσθωτη εργασία (βλ. Federici 2004, 2014, Hartmann 1979)

3.4.9. «Κληρονομικότητα» ακαδημαϊκών θέσεων και σχέσεις εξουσίας.

Ένα ζήτημα το οποίο αναφέρθηκε στις συνεντεύξεις αφορά τη διαδοχή στις υψηλές ακαδημαϊκές θέσεις και το ποια άτομα τελικά τις καταλαμβάνουν. Όπως έχει αναφερθεί εκτενώς στο βιβλιογραφικό μέρος αλλά και παραπάνω, οι εργαζόμενες (σχεδόν κάθε κλάδου) συχνά εξαιρούνται ή αποθαρρύνονται να κατακτήσουν υψηλές θέσεις ή/και θέσεις εξουσίας. Σύμφωνα με τις παρατηρήσεις των συνεντευξιαζόμενων μπορεί να ευσταθεί ο ισχυρισμός ότι διακρίνεται κάποιας μορφής «κληρονομική» διαδοχή θέσεων στον ακαδημαϊκό χώρο.

Είναι πιθανό σε ένα ίδρυμα που υπάρχουν άνθρωποι σε υψηλές θέσεις εξουσίας να καταχρώνται αυτή την εξουσία με στόχο τη δημιουργία μιας ακαδημαϊκής ελίτ και διατήρηση του status του ιδρύματος, σύμφωνα με τις δικές τους απαιτήσεις. Λόγω του έντονου διαχωρισμού στην ιεράρχηση των ακαδημαϊκών θέσεων και την διαφορετική αντιμετώπιση των ατόμων που τις κατέχουν, δημιουργείται ένα σύστημα διαφορετικών ταχυτήτων, όσο αφορά τη δυνατότητα επαγγελματικής εξέλιξης (Born 1995). Άξιο σχολιασμού είναι, ότι συνήθως υφιστάμενοι και προϊστάμενοι⁶⁴ υψηλών παραγωγικών θέσεων, συνδέονται με μια σχέση στα όρια της επαγγελματικής και φιλικής που στοχεύει συχνά σε προσωπικά συμφέροντα της κάθε πλευράς (Born 1995). Ακόμη αυτή η σχέση μπορεί να έχει τις ρίζες της πιο πίσω στο χρόνο, διότι δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις όπου οι υφιστάμενοι έχουν υπάρξει μαθητές των προϊστάμενων (Ψαρρά 2020). Αυτή η κατάσταση είναι στενά συνδεδεμένη με την κατάκτηση συμβολικού κεφαλαίου και την εξαργύρωσή της.

Έτσι λοιπόν, στα πλαίσια της διατήρησης της ελίτ και του status σε συνδυασμό με τον έντονο διαχωρισμό της εργασίας, αλλά και τη διαπροσωπική σχέση υφιστάμενων και προϊστάμενων, παρατηρείται η δημιουργία δύο ομάδων: από τη μια τα άτομα που δε σχετίζονται με εκείνα που φέρουν την «εξουσία» στην ακαδημία – τα «αμύητα» και από την άλλη τα άτομα που σχετίζονται και δέχονται να υπηρετούν και να συνεχίσουν το έργο των υψηλόβαθμων ατόμων – τα «μυημένα» (Born 1995).

«Έχουν μεγάλη θέση αυτοί οι άνθρωποι. Και τι γίνεται; Περιμένεις πότε θα φύγουν και πολλές φορές να φύγουν από τη ζωή, για να αλλάξεις κάποια

⁶⁴ Χρησιμοποιώ σκόπιμα μόνο το ανδρικό γένος, ώστε να τονίσω το γεγονός ότι στη συντριπτική πλειοψηφία οι άνθρωποι που απαρτίζουν αυτή την ελίτ είναι άνδρες.

πράγματα. Όμως αυτοί έχουν εξασφαλίσει τι θα ακολουθήσει, ποιος θα ακολουθήσει. Είναι ένα είδος θρησκείας, χειρότερο και από θρησκεία, ένας τρόπος πατριαρχισμού που θα ακολουθήσει.» (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020, Παράρτημα Β.22).

Η Ψαρρά από τη θέση της Επίκουρης Καθηγήτριας στο Πανεπιστήμιο της Washington δηλώνει ότι είναι η «μόνη γυναίκα στο τμήμα της, το οποίο αποτελείται από τρεις λευκούς άνδρες» και ότι αποτελεί το outsider σε αυτό το πλαίσιο (Ψαρρά & 2020, Παράρτημα Δ.6). Έτσι λοιπόν, η κατάσταση αυτή φαίνεται να έχει έμφυλο προσανατολισμό, καθώς συνήθως οι γυναίκες εξαιρούνται για άλλη μια φορά από την ανάληψη υψηλών θέσεων και παραμένουν στις θέσεις αναπαραγωγής της εργασίας.

Συμπερασματικά γίνεται λόγος για ένα «παιχνίδι εξουσίας» (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020, Παράρτημα Β.3) στο οποίο διαχωρίζονται οι ρόλοι των ισχυρών και των αδύναμων μέσα στα πλαίσια της ακαδημίας. Οι ισχυροί προετοιμάζουν τους επόμενους ισχυρούς που είναι συνήθως άνδρες και που εξυπηρετούσαν τα συμφέροντά τους στο παρελθόν. Επομένως αυτοί οι νέοι «ισχυροί» συνιστούν την ελίτ, η οποία πρόκειται να αναδειχθεί και να συνεχίσει το ήδη εγκαθιδρυμένο καθεστώς (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020).

3.4.10. Παγίδες πρακτικών στήριξης και αντιπροτάσεις.

Πέρα από τις πρακτικές βίας, τον υποβιβασμό, την αποθάρρυνση προς τις καλλιτέχνιδες στο μουσικό εργασιακό χώρο και τα παιχνίδια εξουσίας που τις θέτουν σε μειονεκτική θέση υπάρχουν και πρακτικές υποστήριξης και ενθάρρυνσης προς αυτές.

Μια πολυσυζητημένη πρακτική ενθάρρυνσης των συνθετριών είναι η διοργάνωση συναυλιών και διαγωνισμών που απευθύνονται αποκλειστικά σε συνθέτριες. Σε παρόμοια λογική υπάρχει η υποχρέωση, σε κάποια πανεπιστήμια στο εξωτερικό,⁶⁵ να δέχονται κάθε χρονιά ίσο αριθμό γυναικών και ανδρών στο τμήμα της σύνθεσης (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020). Αυτή η πρακτική όμως, είναι πιθανό να ενέχει αρκετές παγίδες και κινδύνους για τις συνθέτριες / καλλιτέχνιδες.

⁶⁵ Συγκεκριμένα η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή αναφέρεται στο πανεπιστήμιο Cornell, στο οποίο και διδάσκει.

Αρχικά αυτές οι πρακτικές τείνουν να θεωρούν / παρουσιάζουν τις συνθέτριες ως μια «ευπαθή ομάδα» του επαγγελματικού κλάδου και συνεχίζουν να τις αντιμετωπίζουν ως μια τέτοια. Αυτό ενέχει την παγίδα να σχηματιστούν διαφορετικοί όροι στην αξιολόγηση και στον τρόπο που εκτιμάται ένα μουσικό έργο που είναι πιθανό να οφείλονται σε έμφυλα στερεότυπα. Έτσι λοιπόν, δημιουργείται η κατηγορία της «γυναικείας μουσικής» η οποία αξιολογείται, εκτιμάται και προωθείται με διαφορετικούς όρους και αξίες από την υπόλοιπη μουσική (δηλαδή την «ανδρική»). Επομένως η προσπάθεια αυτή αντί να απελευθερώσει τη μουσική από τα κανονιστικά δεσμά της φτιάχνει νέες κατηγορίες, με τις δικές τους ταμπέλες που ομαδοποιούν και διαχωρίζουν ακόμη περισσότερο τη μουσική (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020, Χατζοπούλου 2020).

Ακόμη, αυτή η πρακτική ενέχει και έναν πολύ σοβαρό κίνδυνο. Όπως αναφέρει η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή «είναι και προσωρινό, είναι επικίνδυνο» (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020, Παράρτημα Β.6). Αυτόν τον ισχυρισμό της τον στηρίζει στο γεγονός ότι αυτές οι προσπάθειες δε γίνονται οργανωμένα και συνειδητά αλλά περιστασιακά σαν μια τάση ή μόδα. Επίσης δεν επανεξετάζουν τις συνθήκες και τους όρους που είναι υπεύθυνοι για την υποεκπροσώπησή τους, με αποτέλεσμα σπάνια να αμφισβητείται τελικά η «κανονικότητα» της βίας και του αποκλεισμού. Έτσι διαγωνισμοί και συναυλίες που απευθύνονται μόνο σε γυναίκες συνθέτριες είναι πιθανό να λειτουργήσουν ως ένα σημείο καθησυχαστικά. Τέλος, είναι πιθανό να λειτουργήσουν ως ένα είδος μπούμερανγκ στη διεκδίκηση της ισότητας, διότι αποτελούν μια επιφανειακή απόδειξη και μια εύκολη δικαιολογία για την παρουσία των συνθετριών, χωρίς όμως αυτή να υπήρξε ποτέ εφάμιλλη των συνθετών (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020).

Ως προς αυτές τις απόψεις οι συνεντευξιαζόμενες αντιπροτείνουν πρακτικές που θεωρούν ότι θα ήταν δυνατό να λειτουργήσουν όντως υποστηρικτικά προς τις συνθέτριες. Η Χατζοπούλου προτείνει να διεκδικήσουν οι γυναίκες εντονότερη παρουσία στους μουσικούς θεσμούς, ώστε «να εκτιμάται πραγματικά το έργο και όχι απλώς το γεγονός που είσαι μια γυναίκα που κάνει κάτι» (Χατζοπούλου 2020, Παράρτημα Γ.14). Εδώ όμως προκύπτει το ερώτημα σχετικά με το πώς είναι δυνατό να διεκδικήσουν οι γυναίκες την παρουσία τους μέσα σε ένα κλίμα που τις αποθαρρύνει και τις αποτρέπει να το κάνουν. Σε αυτό απαντάει η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή, λέγοντας ότι «πρέπει να γίνει μια συνειδητή ενίσχυση των γυναικών σε

πολλά επίπεδα» (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020, Παράρτημα Β.6). Αρχικά πρέπει να υπάρξει οικονομική ενίσχυση, η οποία όμως θα φαίνεται σε βάθος χρόνου. Οι μεγάλοι μουσικοί θεσμοί και οργανισμοί θα οφείλουν να αποδεικνύουν ότι έχουν συμπεριλάβει τα έργα των γυναικών συνθετριών, όχι για μια συναυλία, αλλά για τα επόμενα χρόνια, ώστε να δικαιούνται χρηματοδότηση (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020). Έπειτα θεωρεί απαραίτητο ότι πρέπει να υπάρξει συνομιλία μεταξύ των γυναικών και ανδρών στο χώρο εργασίας, όπου οι γυναίκες θα περιγράψουν στους άνδρες πώς νιώθουν φέροντάς τους αντιμέτωπους με την πραγματικότητα (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020).

3.4.11. Κοινότητα.

Η Abtan δίνει την εξής απάντηση σχετικά με τον τρόπο ενδυνάμωσης της συμμετοχής των γυναικών στην ηλεκτρονική μουσική: «μοιραστείτε τις γνώσεις σας μαζί τους, μοιραστείτε τους φίλους σας μαζί τους» και σχολιάζει τονίζοντας ότι «ο πολιτισμός είναι κάτι που το κτίζουμε μαζί με το να κάνουμε μαζί πράγματα και να διδάσκουμε το ένα το άλλο πώς να τα κάνουμε» (Abtan 2016, 58).

Η ύπαρξη ομάδων ανθρώπων, δηλαδή κοινοτήτων, που είναι ανοιχτές, ώστε να μπορεί το κάθε άτομο που το επιθυμεί να συμμετέχει και στις οποίες προάγεται η συνεργασία μεταξύ των ανθρώπων που τις απαρτίζουν, αποτελεί σημαντικό συστατικό για τη μουσική (και όχι μόνο) εκπαίδευση και προώθηση. Η έννοια της κοινότητας δεν έχει τη σημασία μιας καλλιτεχνικής ομάδας που δημιουργεί έχοντας ένα κοινό στόχο, ούτε τη στελέχωση καλλιτεχνών για τη θέσπιση μιας θεσμικής οργάνωσης με κάποια εξουσία. Η κοινότητα αναφέρεται περισσότερο σε ένα ανοιχτό δίκτυο σε επίπεδο καλλιτέχνη και ανθρώπου (Χατζοπούλου 2020). Μια ομάδα δηλαδή όπου οι άνθρωποι δε θα υπάρχουν ως μονάδες, αλλά θα συζητούν, θα ανταλλάσσουν απόψεις, θα διαφωνούν και θα συζητούν για τη διαφωνία τους και θα δημιουργούν (Χατζοπούλου 2020). Αυτή η επαφή και σύνδεση με άλλα άτομα κάνει τα άτομα πιο ανοιχτά σε νέες ιδέες, οι οποίες μάλιστα είναι ικανές να εμπνεύσουν. Ακόμη η απομάκρυνση από την ιδεολογία της μονάδας: του ατόμου που δουλεύει μόνο του και παράγει το όλο-δικό του έργο που προωθείται από τη νεο-φιλελεύθερη αντίληψη και η προσθήκη της προσωπικής πινελιάς του κάθε ατόμου, μπορεί τελικά να βοηθήσει στην καλύτερη και βαθύτερη κατανόηση του έργου, αλλά και να μεταφέρει το έργο σε άλλα επίπεδα και μονοπάτια (Ψαρρά 2020). Με άλλα λόγια,

πρόκειται για μια διαδικασία που κάθε άτομο θα δώσει και θα πάρει κάτι, η οποία όμως ανταλλαγή δεν πραγματοποιείται εξαναγκαστικά, αλλά αυθόρμητα μέσω της συμμετοχής στη συνεργασία, στην οποία διαδικασία δεν υπάρχει χώρος για ανταγωνισμό, καθώς «δεν μπαίνεις ανταγωνιστικά, μπαίνεις με τη διάθεση της συνεργασίας, μπαίνεις ισότιμα» (Χατζοπούλου 2020, Παράρτημα Γ.13).

Όπως αναφέρουν η Χατζοπούλου (2020) και η Ψαρρά (2020), φαίνεται ότι η έννοια της κοινότητας, όπως έχει περιγραφεί παραπάνω, είναι κάτι το οποίο βρίσκεται σε έλλειψη κυρίως στην Ελλάδα. Παρατηρείται έντονη η υποεκπροσώπηση των γυναικών σε κοινότητες, ειδικά ηλεκτρονικής μουσικής / ηχητικών τεχνών, παρά το γεγονός ότι υπάρχουν γυναίκες που ασχολούνται με αυτό το πεδίο, αλλά και συμμετοχή συνεχώς των ίδιων, κυρίως ανδρικών, προσώπων σε διοργανώσεις (Ψαρρά 2020). Παρ' όλο που ο συγκεκριμένος χώρος δεν απαρτίζεται από τα πιο οπισθοδρομικά μυαλά, δεν υπάρχει ιδιαίτερη διάθεση από τη μεριά τους να σπάσει αυτό το κατεστημένο (Ψαρρά 2020). Η Ψαρρά (2020) προτείνει ότι ο μοναδικός τρόπος να αλλάξει αυτή η κατάσταση είναι να ληφθούν περισσότερες πρωτοβουλίες στήριξης από γυναίκες, για τις γυναίκες, στο πεδίο των κοινοτήτων ηλεκτρονικής μουσικής / ηχητικών τεχνών. Αυτό θα είναι το πρώτο βήμα, ώστε έπειτα να ακολουθήσουν και να εμπνευστούν κι άλλες περισσότερες γυναίκες (Ψαρρά 2020).

Τέλος, θα ήθελα να παραθέσω την παρατήρηση της Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή, η οποία αναφερόμενη στην ελληνική πραγματικότητα, την παρουσιάζει ως μια κατάσταση ανοιχτή στον επαναπροσδιορισμό, για το λόγο ότι δεν υπάρχει ένα παγιωμένο σύστημα (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020).

«Όταν δεν έχεις σύστημα υπάρχει αυτή η ελαστικότητα, που μπορεί να έχει και αρνητική εκδοχή αλλά και καλλιτεχνική εκδοχή» (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020, Β.30)

Εξετάζοντας αυτή τη δήλωση από την οπτική του ζητήματος του φύλου, θα μπορούσε να διατυπωθεί ο ισχυρισμός ότι η απουσία ενός συστήματος λειτουργίας και παρουσίασης των φύλων θα μπορούσε να δώσει ακριβώς αυτή την ποιότητα της ελαστικότητας και του επαναπροσδιορισμού. Με άλλα λόγια, όταν δεν υφίσταται ένα σύστημα, το οποίο επιβάλλει τους κανόνες σχηματισμού των φύλων, μπορεί το κάθε άτομο να συγκροτήσει μόνο του το φύλο του, με τα χαρακτηριστικά τα οποία αυτό επιθυμεί να έχει.

4. Συμπεράσματα.

Μέσω της διαδικασίας της ανάλυσης των συνεντεύξεων έγινε μια προσπάθεια για αποκωδικοποίηση και ερμηνεία δεδομένων με κεντρικό άξονα το ζήτημα του φύλου. Στα πλαίσια της διύλισης των δεδομένων παρατήρησα την διασύνδεση των αποτελεσμάτων της διαδικασίας με αρκετές θέσεις, οι οποίες αναφέρονται στη βιβλιογραφική έρευνα.

Αρχικά επιβεβαιώνεται ότι η επιβολή κατασκευής του φύλου κατευθύνει τα άτομα σε συγκεκριμένες δραστηριότητες και ασχολίες, οι οποίες χαρακτηρίζονται ως «ανδρικές» ή «γυναικείες» (Cranny-Francis et al. 2003, Gilber 2009). Χαρακτηριστικά λειτουργεί εδώ το παράδειγμα ανάμεσα στην Ψαρρά και Λέμη. Η Ψαρρά έχει διδαχθεί πλέξιμο και κέντημα από τη γιαγιά της, μια εργασία με ξεκάθαρα έμφυλο προσανατολισμό. Το πλέξιμο ήταν ανέκαθεν μια ασχολία των γυναικών (Myzelev 2009) και αποτελεί μια μορφή αναπαραγωγικής εργασίας (Federici 2004, 2014, Hartman 1979). Αντίθετα το παιχνίδι της Λέμη, το οποίο είχε ως επίκεντρο τα εξαρτήματα μηχανών και τη μηχανολογία, συνδέεται περισσότερο με την «ιδιοφυΐα» και την εξερεύνηση, η οποία σύμφωνα με τον έμφυλο διαχωρισμό, ανήκει στο ανδρικό φύλο. Παρ' όλα αυτά, η Λέμη μηχανοποιεί τον εαυτό της, λειτουργώντας έτσι περισσότερο ως μια μηχανή παραγωγής, παρά ως χειριστής / εφευρέτης μηχανής. Φαίνεται λοιπόν ότι οι δραστηριότητες αποκτούν έμφυλο προσανατολισμό, όχι μόνο από την ποιότητά τους (αν προάγουν το κάλλος ή την αρρενωπότητα) αλλά και από τη λειτουργικότητά τους στην κοινωνία (αν δηλαδή συμβάλλουν στην παραγωγική ή αναπαραγωγική εργασία).

Πολύ σημαντικό στοιχείο είναι ο προσδιορισμός των ατόμων, τα οποία τις εισήγαγαν και πλαισίωσαν αυτές τις δραστηριότητες. Από τη μια, η γιαγιά, μια γυναικεία φιγούρα, η οποία φέρει στοιχεία μιας άλλης εποχής, στην οποία ο ρόλος της γυναίκας ήταν πολύ πιο περιορισμένος στις οικιακές εργασίες και είναι πολύ στενά συνδεδεμένη με την παράδοση (Dubisch 1993). Από την άλλη, δύο ανδρικές φιγούρες• ο πατέρας, ο οποίος είναι εφευρέτης και με αυτό τον τρόπο ενσαρκώνει την ανδρική ιδιοφυΐα και ο αδερφός, ο οποίος είναι ισόβιος σύντροφος στο παιχνίδι. Σύμφωνα με την Abtan (2016), ειδικά σε τομείς, όπως η μηχανολογία, υπάρχουν αυστηρά όρια για την ενασχόληση μιας γυναίκας, έστω και πειραματικά. Έτσι

γυναίκες, οι οποίες δεν είναι ήδη ειδήμονες ή δεν έχουν έναν άνδρα που θα τις προσκαλέσει στο πεδίο και θα στηρίζει την υπάρξή τους εκεί, δε γίνονται εύκολα δεκτές (Abtan 2016). Έτσι λοιπόν, φαίνεται ότι η ύπαρξη δύο ανδρών έκαναν την πρόσβαση της Λέμη στο πεδίο ευκολότερη, και μάλιστα ενός άνδρα, ο οποίος προσέφερε απλόχερα τα μέσα και το χώρο και ενός άνδρα, ο οποίος τη συντρόφευε στο παιχνίδι τους. Σε αυτό το πλαίσιο μπορεί να ενταχθεί και η παρουσία της Χατζοπούλου στους ThisFluid, η οποία μπήκε στο μουσικό σχήμα έχοντας γνώσεις μουσικής. Το γεγονός όμως, ότι τα υπόλοιπα μέλη του σχήματος ήταν δύο άντρες αρκετά μεγαλύτερης ηλικίας, με περισσότερη εμπειρία από αυτή, την έκανε να μοιάζει περισσότερο ως μαθήτρια μέσα στο σχήμα.

Ένα ακόμη κρίσιμο θέμα, το οποίο θίγεται τόσο στις συνεντεύξεις, όσο και στη βιβλιογραφία, είναι η διδασκαλία της σύγχρονης μουσικής. Η διδακτέα ύλη παρουσιάζει πάρα πολλές ελλείψεις, διότι αγνοεί σχεδόν έναν ολόκληρο αιώνα μουσικής ιστορίας (Stefanou 2019, Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020, Χατζοπούλου 2020). Μάλιστα, όχι μόνο δε διδάσκεται η σύγχρονη μουσική, με την έννοια της «σημερινής μουσικής», (Χατζοπούλου 2020) αλλά και ο τρόπος που προσεγγίζεται ανήκει στο μακρινό παρελθόν, καθώς απουσιάζει η κριτική προσέγγιση του κοινωνικού περιβάλλοντος, όπως και η έρευνα σχετικά με το φύλο (Baker 2003, Lindeman 1992, Στεφάνου 2015).

Σημαντική θέση έχει στην εκπαίδευση και ο τρόπος αντιμετώπισης των μαθητριών / σπουδαστριών από τους καθηγητές τους. Έτσι λοιπόν, παρατηρούνται περιπτώσεις που οι καθηγητές επιδεικνύουν πατριαρχικές συμπεριφορές, οι οποίες χαρακτηρίζονται από βία, στοχοποίηση, υποβιβασμό, ειρωνεία κ.τ.λ.. Αυτές οι περιπτώσεις, παρατηρούνται συνήθως, όταν η μαθήτρια / σπουδάστρια, αρνείται να ακολουθήσει άκριτα τις επιθυμίες τους, φέρνει αντίρρηση στα πιστεύω τους και διαφοροποιείται μέσω της στάσης και της έκφρασής της (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020). Με άλλα λόγια, όταν αυτές παρουσιάζουν συμπεριφορές που δεν είναι αποδεκτές από το πατριαρχικό σύστημα, οι άνδρες πατριάρχες προσπαθούν να τους επιβάλλουν τον έλεγχο, να τις συμμορφώσουν μέσω του φόβου και της βίας ώστε να τις κάνουν να νιώσουν κατώτερες και αδύναμες για να τους επιβληθούν (Cranny-Francis et al. 2003, Gilber 2009, Walby 1989).

Ακόμη, οι άνδρες που συμπεριφέρονται κατ' αυτό τον τρόπο στις μαθήτριες, δε διστάζουν να συμπεριφερθούν κατά ανάλογο τρόπο και στις συναφέλφισσές τους. Το κλίμα ανταγωνισμού στο πλαίσιο της νεοφιλελεύθερης σκέψης, οδηγεί τους άνδρες-πατριάρχες σε μια προσπάθεια εξοβελισμού των συναδέλφισσών τους (MacArthur 2014) που είναι δυνατό να έχουν περισσότερο συγκεκριμένη μορφή (Ψαρρά 2020) ή πολύ πιο βίαιη (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020). Έτσι συχνά οι γυναίκες αποκλείονται από συνεργασίες και δε δίνεται βάρος στο λόγο τους (Ψαρρά 2020) ή δέχονται προσωπικές επιθέσεις, λεκτική και ψυχολογική βία (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020). Παρατηρείται ότι αρκετά συχνά οι άνδρες πατριάρχες συσπειρώνονται, όπως περιγράφει και η Abtan (2016), ότι δηλαδή οι άνδρες τείνουν να δείχνουν αποδοχή και αλληλοϋποστήριξη πολύ περισσότερο σε άλλους άνδρες παρά σε γυναίκες. Ακόμη, στα πλαίσια της ακαδημαϊκής καριέρας, φαίνεται ότι οι απαιτήσεις από μια γυναίκα ακαδημαϊκό είναι πολύ περισσότερες από έναν άνδρα (Bailyn 2003). Φαίνεται λοιπόν, ότι είναι πολύ πιο δύσκολο για μια γυναίκα ακαδημαϊκό να αντιμετωπίζεται με το ίδιο κύρος στην εργασία της, όσο και οι άνδρες συνάδελφοί της, ακόμη κι αν κατέχουν την ίδια θέση (Ψαρρά 2020). Επίσης συχνά, αυτή η κατάσταση οδηγεί να επιφορτίζονται οι εργαζόμενες με μορφές αναπαραγωγικής εργασίας στον ακαδημαϊκό χώρο, για τις οποίες δεν αμείβονται ικανοποιητικά και οι οποίες τις δεσμεύουν από διάφορες άλλες ασχολίες, αλλά και παρεμποδίζουν την επαγγελματική εξέλιξή τους (Born 2015, Bailyn 2003, Ψαρρά 2020). Έτσι λοιπόν αποδεικνύεται η δυσκολία του να αποτελεί κάποια τη «γυναίκα-εξαίρεση» (MacArthur 2010, 2014) και ότι ίσως ο όρος «γυναίκα-εξαίρεση» αποτελεί μια επίπλαστη υπόσχεση της πατριαρχίας, καθώς δεν είναι δυνατό να επιτύχει όσο υποβιβάζεται ο ρόλος, η θέση, ο λόγος και η εργασία των γυναικών (Bailyn 2003, MacArthur 2014, Hendrix 2011).

Παρόμοια κριτική δέχεται και ο όρος «γυναικεία μουσική» (MacArthur 2002). Οι συνεντευξιαζόμενες προβάλλουν τη δυσαρέσκειά τους προς τον όρο και τις προεκτάσεις του, δηλαδή τις συναυλίες, διαγωνισμούς και υποτροφίες που απευθύνονται αποκλειστικά σε γυναίκες. Θεωρούν ότι αυτή η τακτική χρησιμοποιεί διαφορετικούς όρους αξιολόγησης της μουσικής, αλλά και ότι στην προσπάθειά της για αντιμετώπιση των διακρίσεων, τελικά δημιουργεί περισσότερες «τεμαχίζοντας» τη μουσική σε κατηγορίες που δε θα έπρεπε καν να υπάρχουν (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020, Χατζοπούλου 2020). Έτσι αυτή η τακτική χαρακτηρίζεται ως

«προσωρινή» και «επικίνδυνη» (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020). Ο λόγος είναι ότι αυτή η τακτική προσπαθεί να δείξει μια επίπλαστη κατάσταση ισότητας ή διεκδίκησης αυτής, επαναπαύεται στην αποσπασματική προβολή γυναικείων έργων, δεν παίρνει σχεδόν ποτέ μεγαλύτερες προεκτάσεις και τελικά αποτυγχάνει να υποστηρίξει τη παρουσία των συνθετριών / καλλιτέχνιδων σε μακροπρόθεσμο επίπεδο (MacArthur 2014, Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020). Ακόμη, κυρίως με τη χορήγηση υποτροφιών σε ομάδες που θεωρούνται ως μειονότητες στην ακαδημαϊκή έρευνα, είναι πιθανό τα χρησιμοποιούνται τα άτομα αυτά ως «βιτρίνες» προσέλκυσης χορηγιών, οι οποίες όμως τελικά θα υποστηρίξουν το ακαδημαϊκό ίδρυμα και όχι τις ομάδες μειονοτήτων (Λέμη 2020). Όπως αναφέρει η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή (2020) πρέπει να γίνει μια μεγαλύτερη, συλλογική, συνειδητή και οργανωμένη προσπάθεια, που θα αφορά τόσο τους οικονομικούς πόρους, όσο και τη γενικότερη αντιμετώπιση των συνθετριών / καλλιτέχνιδων και του έργου τους, ώστε να υπάρξουν μακροπρόθεσμες αλλαγές.

Αυτή η προσπάθεια όμως θα έχει μεγαλύτερη αξία, αν δεν πραγματοποιηθεί μονόπλευρα, δηλαδή μόνο από την πλευρά των γυναικών, όπως γίνεται συνήθως, αλλά και από την πλευρά των ανδρών, οι οποίοι συνήθως μένουν αμέτοχοι πάνω σε αυτό το θέμα (Walshe 2019, Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020). Διαφορετικά οι συνθέτριες / καλλιτέχνιδες αναγκάζονται να επιτελούν και ακτιβιστικό έργο, πέρα από την εργασία τους, γεγονός το οποίο τις επιφορτίζει με ακόμη περισσότερα καθήκοντα και μειώνει το χρόνο αφοσίωσης στο επαγγελματικό τους έργο (Walshe 2019, Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020). Έτσι λοιπόν αποδεικνύεται, για άλλη μια φορά, το υψηλό επίπεδο δυσκολίας, ώστε να φτάσει και να υποστηρίξει μια γυναίκα την αυτο-επιχειρηματικότητα. Οι περισσότεροι άνδρες έχουν να αντιμετωπίσουν μόνο τις επαγγελματικές απαιτήσεις και να αφοσιωθούν για όσο χρόνο επιθυμούν στη σύνθεση και προώθηση του έργου τους, σε αντίθεση με τις γυναίκες, που επιφορτίζονται με πολύ περισσότερες ευθύνες, πρέπει να μοιράσουν συνετά το χρόνο (MacArthur 2014, Walshe 2019, Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020). Επομένως, φαίνεται ότι όχι μόνο καλλιεργείται το έντονο κλίμα ανταγωνισμού, αλλά υπάρχει και διαφορετική αντιμετώπιση των έμφυλων υποκειμένων μέσα σε αυτό. Έτσι οι συνθέτριες / καλλιτέχνιδες οφείλουν όχι μόνο να αντιμετωπίσουν τον ανταγωνισμό και να σταθούν ικανές σε αυτό το χώρο, αλλά να αντιμετωπίσουν και τα εμπόδια που έχουν στηθεί για αυτές.

Μια ακόμη ενδιαφέρουσα παρατήρηση, η οποία σχετίζεται με την επαγγελματική δραστηριότητα είναι ότι οι συνεντευξιαζόμενες, ενώ αυτοπροσδιορίζονται ως συνθέτριες / ηχητικές καλλιτέχνιδες, αναγνωρίζουν ως κύρια πηγή οικονομικών εσόδων τους και βασική επαγγελματική τους απασχόληση την διδασκαλία, όπως είδαμε και στα παραδείγματα με των Freida Abtan, Cathy Lane κ.α.. Έτσι λοιπόν, παρ' όλο που αυτές εργάζονται ως συνθέτριες / ηχητικές καλλιτέχνιδες, καθώς συμμετέχουν σε project, αναλαμβάνουν commissions κ.ο.κ. (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020, Ψαρρά 2020), δυσκολεύονται αρκετά να εγκαθιδρυθούν στο χώρο ως αυτοαπασχολούμενες καλλιτέχνιδες. Αυτή η παρατήρηση μπορεί να συνδεθεί αφενός με τη θεωρία, ότι το φύλο επηρεάζει την επαγγελματική σταδιοδρομία, στα πλαίσια μιας κοινωνίας που επιβάλλει αυστηρούς ρόλους και χαρακτηριστικά στο κάθε φύλο, αποδίδοντας στις γυναίκες επαγγέλματα φροντίδας και παροχής υπηρεσιών, όπως π.χ. δασκάλα, ή διοικητική υπάλληλος / υπεύθυνη παραγωγής (Fassinger 1990, Rainey, Borders 1997). Η ομάδα των «γυναικείων επαγγελμάτων» συνδέεται με αναπαραγωγικές μορφές εργασίας, τις οποίες το πατριαρχικό καπιταλιστικό σύστημα συχνά υποτιμά μισθολογικά και τις αντιμετωπίζει ως κατώτερες των παραγωγικών υψηλών θέσεων, οι οποίες συνδέονται με τα «ανδρικά επαγγέλματα» (Born 1995, Federici 2004, 2014, Hartman 1979).

Η υποβίβαση της εργασίας που επιτελείται από γυναίκες, παίρνει πολύ σοβαρές και μεγάλες παραμέτρους για την καθιέρωση ενός συστήματος ισχυρών και αδύναμων, ειδικά στο πλαίσιο της ακαδημίας και των μεγάλων ιδρυμάτων. Παρατηρείται λοιπόν αυστηρή και έντονη ιεράρχηση της εργασίας, η ύπαρξη «μυημένων» και «αμύητων» ατόμων, οδηγεί σε ένα σύστημα συντήρησης συγκεκριμένων αρχών και αξιών (Born 1995, Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020). Η αρνητική όψη αυτού του συστήματος είναι ότι είναι πιθανό να λειτουργεί ως ένα «παιχνίδι εξουσίας» στην ακαδημία, το οποίο δεν είναι εύκολο να καταργηθεί ή να αλλάξει (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020). Ίσως αυτή η παρατήρηση μπορεί να συσχετιστεί με τον ισχυρισμό ότι η σύγχρονη μουσική γίνεται συνεχώς όλο και πιο σύνθετη, δύσκολη και ακατανόητη για τους ακροατές, και απευθύνεται σχεδόν αποκλειστικά σε μια ελίτ με υψηλή μουσική εκπαίδευση (MacArthur 2010, McClary 1989) και τελικά γίνεται συνεχώς επαναλαμβανόμενη και δεν μπορεί να ξεφύγει από αναχρονιστικές αντιλήψεις (MacArthur 2010, 2014). Με άλλα λόγια, η «κληρονομικότητα» των υψηλών θέσεων δημιουργεί μια κλειστή ελίτ που αναπαράγει τις ίδιες αξίες και αντιλήψεις στο

πέραςμα του χρόνου, δεν εκσυγχρονίζεται και δεν ανοίγεται προς διαφορετικές κατευθύνσεις, ιδέες και νέα πρόσωπα.

Στην ανάλυση των συνεντεύξεων προτείνω τον όρο «αυτο-ένταξη», ώστε να περιγράψω τη διαδικασία στη ζωή ενός ατόμου, στην οποία γνωρίζει και εξερευνά το περιβάλλον του αλλά και τον εαυτό του. Φέρνω αυτό τον όρο, αντίθετα από την «αυτοεπιχειρηματικότητα» (MacArthur 2010, 2014), διότι σύμφωνα με αυτόν το άτομα δεν αποτελούν επιχειρηματικά υποκείμενα που οδεύουν μονότονα, συνεχώς ευθεία, με στόχο πάντα κάτι (οικονομικά) καλύτερο. Έρχεται σε αντίθεση επίσης, με την παγιωμένη θεώρηση της γραμμικής ροής του ιστοριογραφικού χρόνου, μόνιμα προς τα μπροστά (Στεφάνου 2015). Αυτός ο όρος επιτρέπει την εξέταση του περιβάλλοντος, την ταξική / γεωγραφική / χρονική θέση του ατόμου στο περιβάλλον, τις σχέσεις που δημιουργούνται και τις αλληλεπιδράσεις του ατόμου με άλλα άτομα, χώρους και καταστάσεις.

Πολύ ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι μέσα από τις συνεντεύξεις αναδύθηκαν στοιχεία που έρχονται σε αντίθεση με τις κανονιστικές μεθόδους μελέτης και αντιμετώπισης της σύγχρονης μουσικής (Stefanou 2015) που συχνά εστιάζουν σχεδόν αποκλειστικά στα τελικά προϊόντα και στα επιχειρηματικά υποκείμενα, χωρίς να θίγουν κοινωνικούς ή σωματικούς όρους (Stefanou et al, 2016). Ένα από αυτά τα στοιχεία είναι η σχέση κίνησης – χώρου –μουσικής, την οποία η Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή (2020) αντιλαμβάνεται ως ενιαίο σύνολο. Σε αυτή την περίπτωση το σώμα και ο χώρος της κίνησης δεν αποτελούν «ξένα» ή «εξωτερικά» στοιχεία , ως είθισται να λέγεται, καθώς δεν μπορούν να διαχωριστούν από τη μουσική (Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή 2020).

Ακόμη μεγάλη σημασία έχει η κατανόηση της θέσης του σώματος στο χώρο και της λειτουργικότητάς του που δε στοχεύει μονομερώς στην ακρόαση ή στην εκτέλεση ενός έργου, αλλά δημιουργεί μια συνολική εμπειρία. Η εμπειρία αυτή είναι δυνατό να οδηγήσει σε μια βαθύτερη κατανόηση του έργου αλλά και του ρόλου του σώματος σε αυτό (Λέμη 2020). Η σημασία του σώματος ως πεδίου κωδικοποιημένων έμφυλων κοινωνικών απαιτήσεων (Cranny-Francis et.al. 2003), σε αυτή τη διαδικασία κατανόησης είναι μείζονα. Σύμφωνα με τη θεωρία της επιτέλεσης του φύλου, η έμφυλη ταυτότητα παρουσιάζεται κυρίως μέσω επιτέλεσης συγκεκριμένων χαρακτηριστικών που αφορούν το σώμα (Butler 1988). Έτσι λοιπόν, τα άτομα

γίνονται αντιληπτά αλλά και αντιλαμβάνονται στο περιβάλλον τους και τη θέση / ρόλο τους σε αυτό μέσω του σώματος τους, αλλά και σε συνάρτηση με τα σώματα που τα περιβάλλουν.

Τέλος αυτή η εργασία δεν μένει μόνο στις παρατηρήσεις και αναλύσεις καταστάσεων και θεωριών, οι οποίες φυσικά και κρίνονται απαραίτητες για τη βαθύτερη γνώση, κατανόηση αλλά και για περαιτέρω προβληματισμό και σκέψη. Μέσα από τις συνεντεύξεις και τη βιβλιογραφική έρευνα αναδύεται ως επιτακτική ανάγκη για ισότητα μια πρόταση που έχει σχέση με τη δημιουργία κοινοτήτων στο χώρο της μουσικής. Οι κοινότητες αυτές θα βρίσκονται μακριά από το πνεύμα του ανταγωνισμού και της αυτο-επιχειρηματικότητας, διότι θα αποτελούν ανοιχτές ομάδες συνεργασίας (Χατζοπούλου 2020, Ψαρρά 2020). Επίσης έχει μεγάλη σημασία, να δημιουργηθούν τέτοιες κοινότητες από γυναίκες, ώστε να στηρίζουν με τη σειρά τους άλλες, και τελικά να δημιουργηθεί ένα ισχυρό δίκτυο (Ψαρρά 2020). Η δημιουργία κοινοτήτων έχει μεγάλη σημασία καθώς μέσα σε αυτές το «κάθε μέλος μπαίνει ισότιμα» (Χατζοπούλου 2020), επομένως δεν υπάρχει λόγος για αυτό-προώθηση και αυτό-επιχειρηματικότητα εφόσον δεν υπάρχουν θέσεις εξουσίας, κατ' επέκταση ούτε ανταγωνιστικό κλίμα. Ακόμη η ανταλλαγή ιδεών και η ομαδική σκέψη ή/και εργασία πάνω σε ένα έργο κλονίζει την άμεση διασύνδεση τελικού-αποτελέσματος και επιχειρηματικού υποκειμένου (MacArthur 2010, Ψαρρά 2020). Όπως υποστηρίζει άλλωστε και η Freida Abtan (2016), ο τρόπος για να ενισχυθεί η συμμετοχή των γυναικών στην ηλεκτρονική μουσική και τις ηχητικές τέχνες είναι να δημιουργηθούν τέτοιου είδους ομάδες ή εργαστήρια, μέσα στα οποία θα συνεργάζονται άτομα, θα διδάσκουν τις ικανότητές τους και θα διδάσκονται τις ικανότητες των άλλων.

Επίλογος.

Στα πλαίσια αποτίμησης της παρούσας εργασίας θα ήταν χρήσιμο να αναφερθεί ότι δεν πρόκειται για μια έρευνα που μένει προσκολλημένη στην μελέτη βιβλιογραφικών πηγών, ούτε για μια εργασία, η οποία μελετάει στην ιστορία ως παρελθοντικά γεγονότα. Αντιθέτως, αποτελεί μια έρευνα που μιλάει σε χρόνο ενεστώτα και εξετάζει το παρόν, δίνοντας το λόγο στις γυναίκες, να μιλήσουν για το τι σημαίνει να είναι κάποια συνθέτρια / ηχητική καλλιτέχνης την εποχή, κατά την οποία γράφεται η εργασία.

Η ενίσχυση των γυναικείων φωνών και όσων έχουν να πουν αυτές οι φωνές, αποτελεί το κύριο στοιχείο αυτής της εργασίας. Έτσι διακρίνονται δύο πλευρές: η πλευρά της ερευνήτριας, η οποία συλλέγει και εξετάζει πηγές και δεδομένα και η πλευρά των γυναικείων φωνών που ακούγονται, είτε μέσα από τη βιβλιογραφική έρευνα, είτε από τις συνεντεύξεις. Οι δυο πλευρές αυτές όμως λειτουργούν τελικά ως μια συνισταμένη δύναμη που σκοπεύει να φέρει στην επιφάνεια προβληματισμούς και προτάσεις.'

Η εργασία αυτή εστιάζει σε γυναίκες, που ταυτίζουν το βιολογικό και κοινωνικό τους φύλο γύρω από αυτό τον όρο και σχετίζονται με την ακαδημαϊκοποιημένη σύγχρονη ηλεκτρονική μουσική ή/και τις ηχητικές τέχνες. Αυτό δε σημαίνει όμως ότι η εργασία απευθύνεται μόνο στον ακαδημαϊκό μουσικό κύκλο. Προφανώς αποτελεί μια ενδιαφέρουσα μελέτη για άτομα που επιθυμούν να μελετήσουν τη σχέση και τη θέση του φύλου γυναικών συνθετριών στα πλαίσια των ακαδημαϊκών ιδρυμάτων. Ακόμη, μπορεί να φανεί χρήσιμη και για άτομα που επιθυμούν να εξετάσουν αντιλήψεις για τη σύγχρονη μουσική σε σχέση με κοινωνικούς όρους. Παρ' όλα αυτά μπορεί να φανεί ενδιαφέρουσα και χρήσιμη ακόμη και σε άτομα, τα οποία επιθυμούν απλώς να διαβάσουν «τι έχουν να πουν» κάποιες γυναίκες του 21^{ου} αιώνα.

Ελπίζω αυτή η έρευνα να έχει αγγίξει, έστω και στο ελάχιστο, το γιγάντιο πεδίο μελέτης της μουσικής ιστοριογραφίας και του ζητήματος του φύλου σε αυτή. Σε όλη τη διάρκεια και σε κάθε φάση της συγγραφής της αναδύονταν νέα ζητήματα υπό διερεύνηση και σχολιασμό, αποδεικνύοντας ότι το συγκεκριμένο πεδίο μπορεί να παρομοιαστεί με μια εύφορη γη, το οποίο όσο καλλιεργείς, δίνει περισσότερους καρπούς. Δυστυχώς ήταν αδύνατο να αναφερθώ σε όλα τα αναδυόμενα ζητήματα και σε όλες τις οπτικές γωνίες τους, για το λόγο ότι η παρούσα έρευνα αποτελεί μια

διπλωματική εργασία με συγκεκριμένη έκταση και συγκεκριμένη χρονική προθεσμία. Δε θεωρώ ότι η απουσία αναφορών σε άλλες πτυχές του έμφυλου ζητήματος ή σε ζητήματα που συνδέονται άμεσα με αυτό, αποτελούν μια έλλειψη με αρνητικό πρόσημο. Αντιθέτως, θεωρώ ότι αυτή η εργασία ανοίγει παράθυρα προς περαιτέρω έρευνα, η οποία θα μπορούσε να συμπεριλάβει διαφορετικές έμφυλες ή άφυλες υποκειμενικότητες, άτομα από διαφορετικές (και κυρίως όχι λευκές-δυτικές) φυλές και να εξετάσει βαθύτερα το ταξικό ζήτημα. Ακόμη θεωρώ πολύ ενδιαφέρουσα την προσέγγιση διαφορετικών μουσικών, από την σύγχρονη ακαδημαϊκοποιημένη μουσική / ηχητικές τέχνες, και τη θέση του φύλου σε αυτές.

Ήταν επίσης αδύνατο να πραγματοποιήσω, να απομαγνητοφωνήσω και να αναλύσω περισσότερες συνεντεύξεις, λόγω του περιορισμένου όγκου αλλά και της χρονικής προθεσμίας που έχει μια διπλωματική εργασία. Θεωρώ ότι το σημαντικότερο στοιχείο για εξέλιξη αυτής της έρευνας είναι η συμπερίληψη περισσότερων ατόμων και των προφορικών τους ιστοριών. Με αυτό τον τρόπο θα υπάρξουν ακόμη περισσότερες ιστορίες / μαρτυρίες, επομένως ακόμη περισσότερες πηγές, αλλά και θα ενδυναμωθεί ακόμη περισσότερο η εκπροσώπηση των γυναικών στο πεδίο. Πραγματικά θα επιθυμούσα να συνεχίζω αυτό το εγχείρημα και φυσικά θα ήταν πολύ μεγάλη η χαρά μου, αν συμμετείχαν κι άλλα άτομα σε αυτό.

Βιβλιογραφία.

Ξενόγλωσση:

Abtan, Freida. 2016. "Where Is She? Finding the Women in Electronic Music Culture." *Contemporary Music Review* 35, no.1 (July 4): 53-60, <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1176764>. Accessed April 29, 2020.

Ahmed, Sara. 2017. "Diversity Work." In *Living a Feminist Life*, 98-160. Durham and London: Duke University Press.

Anderson, Tracy, John Forth, Hilary Metcalf & Simon Kirby. 2001. *The Gender Pay Gap: Final Report to the DfEE*. London: Cabinet Office Women and Equality Unit. <https://niesr.ac.uk/sites/default/files/publications/the%20gender%20pay%20gap.pdf>. Accessed June 20, 2020.

Arruzza, Cinzia. 2014. "Remarks on Gender." *Viewpoint Magazine* (September 2). <https://viewpointmag.com/2014/09/02/remarks-on-gender/> Accessed May 28, 2020.

Babbie, Earl. 2007. *The Basics of Social Research*. New York, NY: Thomson.

Bailyn, Lotte. 2003. "Academic Careers and Gender Equity: Lessons Learned from MIT." *Gender, Work and Organization* 10, no. 2 (March 10): 137-153, <https://doi.org/10.1111/1468-0432.00008>. Accessed July 2, 2020.

Baker, Vicki D. 2003. "Inclusion of Women Composers in College Music History Textbooks." *Journal of Historical Research in Music Education* 25, no. 1 (October 1): 5-19, <https://doi.org/10.1177/153660060302500103>. Accessed August 8, 2020.

Bendl, Regine & Christine Walenta. 2007 "Queer Theory und Ansatzpunkte für Gender Mainstreaming." In *Qualitätsentwicklung Gender Mainstreaming*, 63-79. Hrsg. EQUAL-Entwicklungspartnerschaft QE GM Wien, <https://www.qe->

[gm.at/produkte/downloads/Band%202/Bendl-Walenta_Queer-Theory.pdf](https://www.nicoletachatzopoulou.com/produkte/downloads/Band%202/Bendl-Walenta_Queer-Theory.pdf). Zugang
Oktober 2, 2020.

Bennett, Dawn, Sally MacArthur, Cat Hope, Talisha Goh, & Sophie Hennekam. 2018. "Creating a career as awoman composer: Implications for higher education." *British Journal of Music Education* 35, no.3 (June 14): 237-253, <https://doi.org/10.1017/S0265051718000104>. Accessed March 30, 2020.

Blau, Francine D., Lawrence M. Kahn. 1999. "Analyzing the Gender Pay Gap." *The Quarterly Review of Economics and Finance* 39, no. 5: 625-646, [https://doi.org/10.1016/S1062-9769\(99\)00021-6](https://doi.org/10.1016/S1062-9769(99)00021-6). Accessed June 26, 2020.

Born, Georgina. 1995. *Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

Born, Georgina & Kyle Devine. 2015. "Music Technology, Gender, and Class: Digitization, Educational and Social Change in Britain." *Twentieth-Century Music* 12, no. 2: 135-172, <https://doi.org/10.1017/S1478572215000018>. Accessed April 28, 2020.

Bourdieu, Pierre. 1983. "Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital." In R.Kreckel (Hrsg.), *Soziale Ungleichheiten* 183-198. Göttingen: Schwartz.

Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, London: Routledge.

Butler, Judith. 1988. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40, no. 4 (December): 519-531, <https://doi.org/10.2307/3207893>. Accessed April 3, 2020.

Chatzopoulou, Nicoleta. 2021. "List of Works." <https://www.nicoletachatzopoulou.com/list> Accessed January 16, 2021.

Citron, Marcia J. 1993. "Gender and the Field of Musicology." *Current Musicology*, no. 53: 66-75, <https://doi.org/10.7916/D8765D5C>. Accessed March 28, 2020.

Citron, Marcia J. 1990. "Gender, Professionalism and the Musical Canon," *The Journal of Musicology* 8, no. 1 (Winter): 102-117, <https://doi.org/10.2307/763525>. Accessed March 15, 2020.

Corfield, Penelope J. 1997. "History and the challenge of gender history." *Rethinking History* 1, no.3: 241-258, <https://doi.org/10.1080/13642529708596318>. Accessed June 23, 2020.

Cranny-Francis, Anne Wendy Waring, Pam Stavropoulos & Joan Kirkby. 2003. *Gender Studies : Terms and Debates*. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan.

Coughlan, Michael, Patricia Cronin & Frances Ryan. 2009. "Interviewing in Qualitative Research: The One-to-One Interview." *International Journal of Therapy and Rehabilitation* 16, no.6 (September 29): 309-314, <https://doi.org/10.12968/ijtr.2009.16.6.42433>. Accessed September 12, 2020.

Dubisch, Jill. 1993. " 'foreign chickens' and other outsiders: gender and community in Greece." *American Ethnologist* 20, no. 2 (May): 272-287, <https://doi.org/10.1525/ae.1993.20.2.02a00040>. Accessed December 08, 2020.

Duerden, Rachel. 2007. "Dancing in the Imagined Space of Music." *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 25, no. 1 (Summer): 73-83, <https://www.eupublishing.com/doi/10.3366/dar.2007.0017>. Accessed December 8, 2020.

Edwards, James Rhys. 2019. "Capitalism" In *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*, edited by Sturman Janet, 467-471. Thousand Oaks: SAGE Publications, <http://dx.doi.org/10.4135/9781483317731.n141>. Accessed May 5, 2020.

Edwards, Michele J. 1989. "Women and Music." *NWSA Journal* 1, no. 3 (Spring): 506-518, <http://www.jstor.com/stable/4315931>. Accessed June 23, 2020.

Fassinger, Ruth E. 1990. "Causal Models of Career Choice in Two Samples of College Women." *Journal of Vocational Behavior* 36, no. 2: 225-248, [https://doi.org/10.1016/0001-8791\(90\)90029-2](https://doi.org/10.1016/0001-8791(90)90029-2). Accessed May 2, 2020.

Federici, Sylvia. 2004. *Caliban and the Witch*. New York: Automeia.

Federici, Silvia. 2014. "'The Making of Capitalist Patriarchy'." Interview by Andrew Sernatinger & Tessa Echeverria, *Marxismo Critico*, February 24, 2014, <https://marxismocritico.com/2014/02/24/the-making-of-capitalist-patriarchy/>.

Accessed June 6, 2020.

Federici, Sylvia. 2016. "Primitive Accumulation of Capital and Violence Against Women." Interview by Agencia Tegantai, Translated by Brain Gruters, *Avispa*, July 13, 2016, <https://avispa.org/sylvia-federici-primitive-accumulation-of-capital-and-violence-against-women/>. Accessed June 6, 2020.

Gates, Eugene. 1994. "Why Have There Been No Great Women Composers? Psychological Theories, Past and Present." *The Journal of Aesthetic Education* 28, no. 2 (Summer): 27-34, <https://doi.org/10.2307/3333265>. Accessed June 24, 2020.

Fetterley, Judith. 1978. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Flick, Uwe. 2009. *An Introduction to Qualitative Research*. London: SAGE.

Gall, Meredith, Joyce P. Gall, & Walter R. Borg. 2003. *Educational Research: An Introduction*. Boston, MA: A & B Publications.

Gilbert, Miqui Alicia. 2009. "Defeating Bigenderism: Changing Gender Assumptions in the Twenty-first Century." *Hypatia* 24, no. 3 (Summer): 93-112, <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2009.01047.x>. Accessed April 4, 2020

Gill, Rosalind, Elisabeth K. Kelan, & Christina M., Scharff. 2017. "A Postfeminist Sensibility at Work." *Gender, Work and Organization* 24, no. 3 (May 3): 226-244, <https://doi.org/10.1111/gwao.12132>. Accessed April 4, 2020.

Hango, Darcy. 2013. "Gender differences in science, technology, engineering, mathematics and computer science (STEM) programs at university." *Insights on Canadian Society*, (December), <https://www150.statcan.gc.ca/n1/pub/75-006-x/2013001/article/11874-eng.pdf>. Accessed April 21, 2020.

Hartmann, Heidi I. 1979. "The Unhappy Marriage of Marxism and Feminism: Towards a More Progressive Union." *Capital & Class* 3, no.2 (July 1): 1-33, <https://doi.org/10.1177/030981687900800102>. Accessed May 18, 2020.

Hendrix, Ulla. 2011. "Der „gender Pay Gap“ – Eine Frage Des Humankapitals?." In *Ungleiche Geschlechtergleichheit: Geschlechterpolitik Und Theorien Des Humankapitals*, edited by Casale Rita & Forster Edgar, 77-94. Opladen; Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich, <https://doi.org/10.2307/j.ctvm201mb>. Accessed April 10, 2020.

hooks, bell. 2004. *The Will To Change: Men, Masculinity, and Love*. New York, London, Toronto, Sydney: Washington Square Press.

Hwang, Gilhwan, Jeewon Lee, Joonhwan Lee & Cindy Yoonjung Oh. 2019. "It Sounds Like a Woman: Exploring Gender Stereotypes in South Korea Voice Assistants". CHI EA '19: Extended Abstracts of the 2019 CHI Conference on Human Factors in Computing Systems, no. LBW2413 (May): 1-6, <https://doi.org/10.1145/3290607.3312915> Accessed: September 10, 2020.

Ingleton, Holly. 2014. "Composing Paradoxes Feminist Process in Sound Arts and Experimental Musics". Unpublished Doctoral Thesis, City University of London December, <http://openaccess.city.ac.uk/17510/>. Accessed May 2, 2020.

Kanellopoulos, Panagiotis, & Danae Stefanou. 2015. "Music Beyond Monuments: Re-Imagining Creative Music Engagement in the Light of Museum-Inspired Educational Projects." *Museumedu* 1 (May): 37-63.

Kenny, Aisling. 2009. "Integration of isolation? Considering implications of the designation 'women composer'." *British Postgraduate Musicology* 10, no. 5 (June): 1-11, http://britishpostgraduatemusicology.org/bpm10/kenny_aisling-Integration_of_Isolation.pdf Accessed April 28, 2020.

Knaus, Kordula. 2002. "Einige Überlegungen zur Geschlechterforschung in der Musikwissenschaft." *Archiv für Musikwissenschaft* 59, H.4: 319-329, <https://doi.org/10.2307/930943>. Accessed Oktober 2, 2020.

Lane, Cathy. 2016. "Sound::Gender::Feminism::Activism: Research and Challenges to the Orthodoxies of Sound Arts." *Contemporary Music Review* 35, no. 1: 32-39. <https://doi.org/10.1080/07494467.2016.1176769>. Zugang April 28, 2020.

Legg, Robert. 2010. "'One Equal Music': an Exploration of Gender Perceptions and the Fair Assessment by Beginning Music Teachers of Musical Compositions." *Music Education Research* 12, no. 2 :141-149, <https://doi.org/10.1080/14613801003746592>. Accessed May 8, 2020.

Lindeman,Carolynn A. 1992. "Teaching About Women Musicians: Elementary Classroom Strategies." *Music Educators Journal* 78, No. 7 Special Focus: Women in Music (March): 56-59, <https://doi.org/10.2307/3398362>. Accessed May 8, 2020.

Livanos, Ilias & Konstantinos Pouliakas. 2012. "Educational Segregation and the Gender Wage Gap in Greece." *Journal of Economic Studies* 39, no. 5: 554-575, <https://doi.org/10.1108/01443581211259473>. Accessed December 8, 2020.

MacArthur, Sally. 2002. "Feminist Aesthetics in Music." Westport, CT: Greenwood Press.

MacArthur, Sally. 2010. "Women, New Music and the Composition of Becomings." *Cultural Studies Review* 16, no. 2 (September): 238-270, <https://doi.org/10.5130/csr.v16i2.1701>. Accessed February 26, 2020.

MacArthur, Sally. 2014. "The Woman Composer, New Music and Neoliberalism." *Musicology Australia*, 36, no. 1: 36-52, <https://doi.org/10.1080/08145857.2014.896073>. Accessed March 10, 2020.

Marianthi. "works / compositions." <http://marianthi.net/works.html> Accessed January 16, 2021.

McCartney, Andra. 2003. "In and Out of the Sound Studio". *Organised Sound* 8, no.1: 89–96, <https://doi.org/10.1017/S1355771803001109>. Accessed April 27, 2020.

McClary, Susan. 1989. "Terminal Prestige: The Case of Avant-Garde Music Composition." *Cultural Critique*, no. 12, Discursive Strategies and the Economy of Prestige (Spring): 57-8, <https://doi.org/10.2307/1354322>. Accessed February 25, 2020.

McClary, Susan. 1994. "Of Patriarchs... and Matriarchs, Too. Susan McClary Assesses the Challenges and Contributions of Feminist Musicology." *The Musical Times* 135, no. 1816, 150th Anniversary Issue (June): 364-369, <https://doi.org/10.2307/1003224>. Accessed March 2, 2020.

Mihail, Dimitrios. 2006. "Gender-based Stereotypes in the Workplace: the Case of Greece." *Equal Opportunities International* 25, no. 5: 373-388, <https://doi.org/10.1108/02610150610706708>. Accessed December 8, 2020.

Morgan, Frances. 2017. "Pioneer Spirits: New Media Representations of Women in Electronic Music History." *Organized Sound* 22, no. 2: 238-249, <https://doi.org/10.1017/S1355771817000140>. Accessed April 26, 2020.

My Kaleidoscope. "Core Pieces." <https://www.esthirlemi.com/> Accessed January 16, 2021.

Myzelev, Alla. 2009. "Whip Your Hobby into Shape: Knitting, Feminism and Construction of Gender." *Textile* 7, no. 2: 148-163, <https://doi.org/10.2752/175183509X460065>. Accessed December 9, 2020.

Pilcher, Jane, & Imelda Whelehan. 2004. *50 Key Concepts in Gender Studies*. London, Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications.

Psarra, Afroditi. 2021 "Older Projects." <http://afroditipsarra.com/index.php?/info/bio/> Accessed January 16, 2021.

Qu, Sandy Q., & John Dumay. 2011. "The Qualitative Research Interview." *Qualitative Research in Accounting & Management* 8, no. 3: 238-64, <https://doi.org/10.1108/11766091111162070>. Accessed September 10, 2020.

Rainey, Leslie Martin, & L. DiAnne Borders. 1997. "Influential Factors in Career Orientation and Career Aspiration of Early Adolescent Girls." *Journal of Counseling Psychology* 44, no. 2, (April): 160-172, <https://doi.org/10.1037/0022-0167.44.2.160>. Accessed May 5, 2020.

Reitsma, Kimberley. 2014. "A New Approach: The Feminist Musicology Studies of Susan McClary and Marcia J. Citron." *Musical Offerings* 5, no. 1 (Spring): 37- 63, <https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol5/iss1/3>. Accessed February 26, 2020.

Riegel, Robert Edgar, & Carl Hertzog. 1965. *A High Point of American of American Feminism*. El Paso, Texas: Texas Western College.

Rippon, Gina. 2019. *The Gendered Brain: The New Neuroscience that Shatters the Myth of the Female Brain*. London: The Bodley Head.

Rodgers, Tara S. 2010. "Synthesizing Sound: Metaphor in Audio-Technical Discourse and Synthesis History." Ph.D., McGill University Montreal, October.

Shen, Bo, Ang Chen, Hope Tolley, & Kristin A., Scrabis. 2003. "Gender and Interest-Based Motivation in Learning Dance." *Journal of Teaching in Physical Education* 22, no. 4: 396-409, <https://journals.humankinetics.com/view/journals/jtpe/22/4/article-p396.xml>. Accessed December 7, 2020.

Stefanou, Danae. 2019. "20th – Century and Contemporary Music History Education: A perspective from Greece." In *ANKLAENGE 2018. Die Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts im universitären Unterricht - The Teaching of Twentieth - and Twenty-First-Century Music History at Universities and Conservatories of Music*. Wien: Hollitzer Verlag.

Stefanou, Danae, Ragkou, Evodxia, Peki, Anastasia, Pazarloglou, Georgia & Anna Papoutsis (Critical Music Histories). 2016. "Practising Historiography as Noise". In *UniConflicts in Spaces of Crisis: Critical Approaches In, Against and Beyond the University, 186-201*. Thessaloniki.

Thompson, Paul, & Joanna Bornat. 2017. "The Interview." In *The Voice of the Past: Oral History* 4th ed, 308-331. New York: Oxford University Press.

Turner, Daniel W. 2010. "Qualitative Interview Design: A Practical Guide for Novice Investigators." *The Qualitative Report* 15, no.3: 754-760, <http://nsuworks.nova.edu/tqr/vol15/iss3/19>. Accessed September 10, 2020.

Wajman, Judy. 2009. "Feminist Theories of Technology". *Cambridge Journal of Economics* 34, no. 1: 143-152, <https://doi.org/10.1093/cje/ben057>. Accessed April 15, 2020.

Walby, Sylvia. 1989. "Theorising Patriarchy." *Sociology* 23, no. 2 (May): 213-234. <https://doi.org/10.1177/0038038589023002004>, Accessed March 29, 2020.

Walby, Sylvia, & Wendy Olsen. 2002. *The Impact Of Women's Position In The Labour Market On Current UK Productivity And Implications For Future Productivity Growth*. London: Office of Public Sector Information.

Walshe, Jennifer. 2019. "Men Just Get Away with Being Composers. We Have to Do This Activism and Keep Composing'." Interview by Michael Dervan, *The Irish Times*, February 25, 2019, <https://www.irishtimes.com/culture/music/men-just-get-away-with-being-composers-we-have-to-do-this-activism-and-keep-composing-1.3801540>. Accessed: May 26, 2020.

West, Candace, & Don H. Zimmerman. 1987. "Doing Gender." *Gender and Society* 1, no. 2. (June 1987): 125-151, <https://doi.org/10.1177/0891243287001002002>. Accessed March 2, 2020.

Στα Ελληνικά:

Γκασούκα, Μαρία & Μαριάνθη Γεωργαλλίδου. 2018. *Οδηγός Χρήσης Μη Σεξιστικής Γλώσσας στα Διοικητικά Έγγραφα*. Αθήνα: Εθνικό Τυπογραφείο.

Γκερ, Λύντια. 2005. *Το Φανταστικό Μουσείο των Μουσικών Έργων*. Μπφ. Κατερίνα Κορομπίλη. Αθήνα: ΕΚΚΡΕΜΕΣ.

Ματσίγκου, Ευαγγελία. 2020. «Σιωπή-Ακρόαση-Οικειότητα: Ένα Πειραματικό Εγχειρίδιο Φεμινιστικής Ακρόασης». Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Στεφάνου, Δανάη. 2015. «Κριτικές προοπτικές για μια διευρυμένη μουσική ιστοριογραφία.» *Μουσική και Μουσικολογία. Παρόν και Μέλλον.* Πανελλήνιο Διατμηματικό Συνέδριο της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας. Θεσσαλονίκη – Ελλάδα. σ.263-270

Σάνη, Νεφέλη. 2021. «Θηλυκές Δαμάστριες Μηχανές-ών: Προς μια Έμφυλη Ιστορία της Ηλεκτρονικής Μουσικής.» Εν εξελίξει Διπλωματική Εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Λέμη, Εσθήρ. 2020. Συνέντευξη στην Κατερίνα Μίγγα-Γκαγκοπούλου, 22 Σεπτεμβρίου 2020. Στο Αικατερίνη Μίγγα-Γκαγκοπούλου, «Ζητήματα Φύλου στη

Σύγχρονη Μουσική: Περιπτώσεις από το Χώρο της Ηλεκτρονικής Σύνθεσης και των Ηχητικών Τεχνών. Παράρτημα: Τέσσερις Πρωτότυπες Συνεντεύξεις,» (σ. Α.1-Α6). Διπλωματική Εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φεβρουάριος 2021.

Παπαλεξανδρή-Αλεξανδρή, Μαριάνθη. 2020. Συνέντευξη στην Κατερίνα Μίγγα-Γκαγκοπούλου, 4 Ιουνίου 2020. Στο Αικατερίνη Μίγγα-Γκαγκοπούλου, «Ζητήματα Φύλου στη Σύγχρονη Ελληνική Μουσική: Περιπτώσεις από το Χώρο της Ηλεκτρονικής Σύνθεσης και των Ηχητικών Τεχνών, Παράρτημα: Τέσσερις Πρωτότυπες Συνεντεύξεις.» (σ. Β.1-Β.31). Διπλωματική Εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φεβρουάριος 2021.

Χατζοπούλου, Νικολέτα. 2020. Συνέντευξη στην Κατερίνα Μίγγα-Γκαγκοπούλου, 25 Σεπτεμβρίου 2020. Στο Αικατερίνη Μίγγα-Γκαγκοπούλου, «Ζητήματα Φύλου στη Σύγχρονη Ελληνική Μουσική: Περιπτώσεις από το Χώρο της Ηλεκτρονικής Σύνθεσης και των Ηχητικών Τεχνών, Παράρτημα Τέσσερις Πρωτότυπες Συνεντεύξεις.» (σ. Γ.1-Γ.14). Διπλωματική Εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φεβρουάριος 2021.

Ψαρρά, Αφροδίτη. 2020. Συνέντευξη στην Κατερίνα Μίγγα-Γκαγκοπούλου, 17 Απριλίου 2020. Στο Αικατερίνη Μίγγα-Γκαγκοπούλου, «Ζητήματα Φύλου στη Σύγχρονη Ελληνική Μουσική: Περιπτώσεις από το Χώρο της Ηλεκτρονικής Σύνθεσης και των Ηχητικών Τεχνών, Παράρτημα Τέσσερις Πρωτότυπες Συνεντεύξεις.» (σ.Δ.1-Δ.19). Διπλωματική Εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φεβρουάριος 2021.