

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**ΥΠΟΚΩΦΟΣ ΘΟΡΥΒΟΣ  
Ή  
ΕΚΚΩΦΑΝΤΙΚΗ ΣΥΝΗΧΗΣΗ?:  
ΟΙ ΦΕΜΙΝΙΣΜΟΙ ΩΣ ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ  
ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ-ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΚΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ**

**ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ  
ΜΟΥΣΙΚΗ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ**

**ΠΟΛΥΞΕΝΗ ΛΑΠΡΑΤΣΙΩΤΗ  
ΑΕΜ: 1936**

**ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: ΕΛΕΝΗ ΛΑΠΙΔΑΚΗ, ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2023**









## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστώ πολύ τις φίλες και τους φίλους μου — τη Χριστίνα, την Εριφύλη, τη Σίσσυ, τη Μαρία, τον Θέμη, το Τρόνι, τον Χρίστο, την Ιωάννα και τον Γιάννη που μοιράστηκαν μαζί μου σκέψεις και προβληματισμούς που εμπλούτισαν αυτή τη διπλωματική εργασία.

Ευχαριστώ ιδιαίτερα τη μητέρα μου, Ευαγγελία, για τα μικρόβια όχι μόνον της αμφισβήτησης αλλά και της ενσυναίσθησης.

Τέλος, πολλά ευχαριστώ στην καθηγήτρια μου Ελένη Λαπιδάκη, που είναι και η επιβλέπουσα αυτής της εργασίας, για τη συνεχή έμπνευση, τις συζητήσεις/προκλήσεις, την αναπτέρωση του ηθικού και το «γυάλισμα των γωνιών».



## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η διπλωματική εργασία *Υπόκωφος θόρυβος ή εκκωφαντική συνήχηση: Οι φεμινισμοί ως σύγχρονες πρακτικές κοινωνικό-μουσικής έκφρασης και εκπαίδευσης* ασχολείται με τα θεωρητικά φεμινιστικά πλαίσια και εργαλεία που είναι χρήσιμα για τον επανακαθορισμό του τρόπου με τον οποίο εκφραζόμαστε και διδάσκουμε/διδασκόμαστε μέσω της μουσικής. Μέσα από την εργασία, αναδεικνύονται φεμινιστικές ιδέες, εγχειρήματα, προσεγγίσεις και κινήματα που αποσιωπήθηκαν από τη μουσική ιστοριογραφία, όμως μπορούν ακόμη και σήμερα να εμπνεύσουν και να επαναπροσδιορίσουν τις μουσικές πρακτικές και θεωρίες.

Στο πρώτο κεφάλαιο, ασχολήθηκα αρχικά με την αορατότητα των γυναικών στη μουσική ιστοριογραφία και έπειτα με τις μορφές αναπαραγωγικής εργασίας που παραδοσιακά εκτελούνται από θηλυκότητες. Στο δεύτερο κεφάλαιο, αναφέρομαι στη χρησιμότητα και την αναγκαιότητα της βίας, στις καλλιτεχνικές (και μη) πιθανότητες που διανοίγει και στη δυνατότητα της να επιδράσει στα φαντασιακά, συμβολικά και πραγματικά συλλογικά πεδία. Στο τρίτο κεφάλαιο ασχολούμαι με το ανδρικό και θηλυκό βλέμμα που προέρχονται από τις σπουδές κινηματογράφου. Στο τέταρτο κεφάλαιο παραθέτω τις φεμινιστικές κριτικές που έχουν ασκηθεί σε διάφορα ζητήματα ήχου και στην παγκόσμια ανδροκρατούμενη ηχητική αισθητική. Στο πέμπτο κεφάλαιο, αναφέρομαι στη σύναψη ανάμεσα στο φύλο και τη χωρικότητα και στη συνείδηση χώρου που συνοδεύει τα κούηρ άτομα και τις θηλυκότητες. Στο έκτο κεφάλαιο, προσπαθώ να δημιουργήσω μία σύνδεση ανάμεσα στο θηλυκό βλέμμα και την αντιστοίχιση του στον ηχητικό κόσμο, δηλαδή



τους φεμινιστικούς θορύβους και τη φεμινιστική ακρόαση. Στο τελευταίο κεφάλαιο, ασχολούμαι με τους θορύβους στην (αντι)ποπ κουλτούρα, πώς ιστορικά έχουν αποτελέσει αντιστάσεις και έχουν δημιουργήσει τριγμούς στο δυτικό μουσικό στερέωμα.

## Περιεχόμενα

<b>ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....</b>	<b>6</b>
<b>ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....</b>	<b>8</b>
<b>Περιεχόμενα.....</b>	<b>10</b>
<b>1. ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ. Φεμινισμοί, όχι φεμινισμός.....</b>	<b>12</b>
1.2 (Α)ορατότητα της θηλυκής μουσικής δημιουργικότητας.....	15
1.3 Μουσική και αναπαραγωγικές μηχανές .....	19
<b>2. ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ. Η βία ως φεμινιστική αισθητική πρακτική.....</b>	<b>25</b>
2.1 Αναπαραστάσεις, οργή, αντίσταση.....	25
2.2 Space Invaders .....	31
<b>3. ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ. An eye for an eye .....</b>	<b>34</b>
3.1 Male Gaze .....	34
3.2 Female Gaze .....	36
<b>4. ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ. Φεμινιστική κριτική σε ζητήματα ήχου.....</b>	<b>40</b>
4.1 Ηλεκτρονική μουσική και δημιουργικές απόπειρες χρήσης θορύβου – Feminine sounds/Pink noises .....	40
4.2 Θόρυβος και ησυχία/Υπόκωφοι θόρυβοι ή εκκωφαντικές συνηχήσεις? .....	41
4.3 Φύλο και τεχνολογία στην αναπαραγωγή ήχου .....	46
4.4 Ροζ θόρυβοι και φεμινιστικά κύματα.....	50
<b>5. ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ. Φύλο, χώρος και σωματικότητα.....</b>	<b>52</b>
5.1 Sonic Manspreading .....	52
5.2 Σώματα .....	55
<b>6. ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ. Φεμινιστική αισθητική, τεχνικές ακρόασης &amp; παραγωγής ήχου .....</b>	<b>57</b>
6.1 Deep Listening .....	57
6.2 Από το βλέμμα στο άκουσμα .....	60

6.3 Deep Listening .....	62
6.4 Soundwalking .....	64
6.5 Σύγχρονες πρακτικές .....	65
6.6 Shadow-walks .....	67
6.7 La flaneuse y la caminanta .....	68
6.8 Ακουστικές οικολογίες .....	70
6.9 Σχιζοφωνικά περιβάλλοντα.....	72
<b>7. ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ. Έμφυλες ταυτότητες στις δημοφιλείς (αντι)κουλτούρες .....</b>	<b>80</b>
7.1 Noise.....	80
7.2 Fem noise.....	86
7.3 Θηλυκοί ή/και φεμινιστικοί θόρυβοι.....	89
7.4 Φεμινιστικοί βρηχυθμοί.....	93
<b>Συμπερασματικές σκέψεις.....</b>	<b>102</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....</b>	<b>109</b>

## 1.1 Φεμινισμοί, όχι φεμινισμός

Παρόλο που οι προθέσεις του φεμινισμού ήταν να αλλάξει κοινωνικά status quo, κατά την ίδρυση του, έδωσε αποκλειστικότητα στον κοινωνικό ρόλο των λευκών μεσοαστών γυναικών. Πιο συγκεκριμένα, η φεμινιστική «αδελφότητα» (sisterhood) ενίσχυε την κοινωνικο-οικονομική κινητικότητα προς όφελος των λευκών γυναικών. Ο φεμινισμός αναγνωρίστηκε ως μία πρόκληση για την εξουσία, όμως δεν ήταν όλες οι φεμινίστριες στο ίδιο μήκος κύματος ως προς το ποια ή ποιος έχει την εξουσία και πώς μπορεί να τη χρησιμοποιήσει ως μέσο για την κοινωνική αλλαγή.

Αυτού του τύπου ο φεμινισμός, δυστυχώς επιβιώνει σε μεγάλο βαθμό μέχρι και σήμερα. Η Robin James (2020) στο άρθρο της *Music and feminism in the 21<sup>st</sup> century*, αναφέρεται στους εξελισσόμενους φεμινισμούς, ασκώντας κριτική στις μη-συμπεριληπτικές μορφές φεμινισμού που επιβιώνουν και ακμάζουν στον σύγχρονο καπιταλιστικό κόσμο, όπως ο φιλελεύθερος φεμινισμός. Ο φιλελεύθερος φεμινισμός επικεντρώνεται στην ατομική, οικονομική και σεξουαλική ενδυνάμωση των λευκών, πλούσιων γυναικών. Ο φιλελευθερισμός ορίζει την ατομικότητα ως ιδιοκτησία και την σεξουαλική πρόσβαση στα θηλυκά σώματα σαν δικαίωμα της ιδιοκτησίας (Mills and Pateman, 2007). Αποσκοπεί στην παροχή αυτής της ιδιοκτησίας σε συγκεκριμένες «γυναίκες», συμπεριλαμβανόμενης της σεξουαλικής ιδιοκτησίας των σωμάτων τους, που η κουλτούρα του βιασμού και τα συμβόλαια γάμου αποδίδουν παραδοσιακά στους άντρες.

Όλα αυτά δεν αποτελούν καμία αλλαγή στις υποβόσκουσες δομές στις οποίες στηρίζεται η πατριαρχία. Απλώς παρέχουν κάποια προνόμια σε λίγες γυναίκες υπό όρους, ως απόδειξη ότι ο σεξισμός ανήκει στο παρελθόν. Ως εκ τούτου, αυτή η «ενδυνάμωση» δεν είναι παρά μια δικαιολογία για την επιπρόσθετη καταπίεση των μη-λευκών ατόμων, συμπεριλαμβανομένων των μη-λευκών θηλυκοτήτων (James, 2020).

Η νιγηριανή κοινωνιολόγος Oyèrónké Oyěwùmí (1997), στο βιβλίο της *The Invention of Women*, παρουσιάζει τη σύγχρονη έμφυλη διαστρωμάτωση στην ιθαγενή κουλτούρα της Yoruba σαν ένα δυτικό, αποικιοκρατικό κατασκεύασμα. Η Oyěwùmí (1997) εξηγεί πως η κατηγορία «γυναίκα» δεν υπήρχε στις περιοχές της Yoruba πριν την ευρωπαϊκή αποικιοκρατία και υποστηρίζει ότι το δυαδικό φύλο είναι μία ιδέα που προέρχεται από τη Δύση. Επιπλέον, θέτει τον βιολογικό ντετερμινισμό στο επίκεντρο της δυτικής αντίληψης του φύλου και εξηγεί πώς οι θεσμοί της αποικιοκρατίας επέβαλαν την αντίληψη τους για το φύλο, αντικαθιστώντας τους gender-neutral θεούς με ανδρικούς, αναγνωρίζοντας μόνο τους «άνδρες» αρχηγούς, απαγορεύοντας την εκπαίδευση των «γυναικών» και επιβάλλοντας τους δυτικούς, πατριαρχικούς κανόνες στο γάμο, το διαζύγιο και την εγκυμοσύνη με την πρόφαση ότι προστατεύουν τις ντόπιες γυναίκες από τους άντρες.

Το έργο της Oyěwùmí (1997) είναι σπουδαίο καθώς αναδεικνύει ότι το φύλο είναι κοινωνικό κατασκεύασμα. Επιπλέον, επικρίνει το δυτικό φεμινισμό για την δημιουργία ενός εθνοκεντρικού, ομοιογενούς κατασκευάσματος που έχει ομοιότητες με την καπιταλιστική κοινωνία. Η Oyěwùmí (1997) περιγράφει πως οι

μαύρες γυναίκες έχουν φιμωθεί και αντικειμενοποιηθεί από τον φεμινισμό και πως στην πραγματικότητα το φύλο δεν είναι μία έννοια παγκόσμια, αλλά κατασκευάζεται μέσα από συγκεκριμένα πολιτισμικά συστήματα και ιστορίες.

Πέρα από τα φαινόμενα του λευκού και του φιλελεύθερου φεμινισμού, υπάρχουν και οι TERFs (trans-exclusionary radical feminist), όρος που εμφανίστηκε το 2008, για να ξεχωρίσει τις φεμινίστριες που απέκλειαν τις τρανς θηλυκότητες από τις υπόλοιπες φεμινίστριες. Ο όρος εμφανίστηκε σε μία περίοδο που τα τρανς άτομα ξεκίνησαν να αποκτούν ορατότητα στην ποπ κουλτούρα και τους πολιτικούς χώρους. Παρά το ότι τα ζητήματα για τα τρανς άτομα απασχολούσαν ήδη για δεκαετίες τον ακαδημαϊκό χώρο, οι σπουδές για τα τρανς ζητήματα δεν αναδύθηκαν πριν τη δεκαετία του 2010.

Η Julia Serano (2007) στο βιβλίο της *Whipping Girl* επισημαίνει ότι η ύπαρξη των τρανς γυναικών είναι απειλή στην ανδροκεντρική ιεραρχία φύλου. Η Judith Butler (2015) στο *Why do men kill Trans Women?* υποστηρίζει ότι η δολοφονία τρανς γυναίκας από άντρα είναι η πιο τοξική μορφή που μπορεί να πάρει η αρρενωπότητα, καθώς ο γυναικοκτόνος θεωρεί ότι η επιβολή εξουσίας στο θύμα είναι μία αντίδραση της «έμφυτης αρρενωπότητας» του που απειλείται. Η Butler (2015) αναφέρει ακόμη, ότι πολλές τρανς γυναίκες έχουν καταφέρει να απαρνηθούν την «έμφυτη αρρενωπότητα» τους, αποδεικνύοντας περίτρανα ότι η αρρενωπότητα δεν είναι εντέλει τόσο έμφυτη.

Ο φιλελεύθερος, λευκός, TERF φεμινισμός είναι παντού γύρω μας. Οι πολυεθνικές προωθούν μπλουζάκια με τυπώματα «Girl power» και «A girl is a gun», ενώ πληρώνουν τις εργαζόμενες στα εργοστάσια 0.03 yuan (σχεδόν 0,04 ευρώ) για

κάθε ρούχο που κατασκευάζουν και τις υποχρεώνουν σε 18ωρες βάρδιες. Το pink washing (ή rainbow washing) γίνεται εμφανές στο Athens Pride, το οποίο δέχεται χορηγίες από πολυεθνικές, αφήνοντας πίσω τον εξεγερτικό χαρακτήρα του Stonewall. Ωστόσο, επειδή το καπιταλιστικό σύστημα έχει καταφέρει να εγκολπώσει τα κουηρφεμινιστικά κινήματα και να τα επιστρατεύσει υπέρ του, δε σημαίνει ότι πρέπει να ξεχάσουμε τις νίκες που μετρούν μέχρι και σήμερα και τις νίκες που καιροφυλακτούν.

Η κριτική της ιστορικής κατασκευής του φύλου έχει νόημα καθώς συνυφαίνεται με την ιστορική κατασκευή της φυλής. Για αυτό τον λόγο είναι επιτακτικό να αναγνωριστεί η επίδραση της φυλής στα φεμινιστικά εγχειρήματα. Ο όρος της διαθεματικότητας επινοήθηκε από την θεωρητικό και ακτιβίστρια Kimberlé Crenshaw το 1989, για να περιγράψει τις εμπειρίες των μαύρων γυναικών, χωρίς να διαχωρίζει την επιρροή του φύλου και της φυλής στις πραγματικότητες τους. Η διαθεματικότητα εξηγεί πώς οι πολιτικές και κοινωνικές ταυτότητες αλληλοεμπλέκονται και δημιουργούν διαφορετικές μορφές προνομίων και διακρίσεων, διευρύνοντας την εμβέλεια του πρώτου και δεύτερου κύματος φεμινισμού.

## **1.2 (Α)ορατότητα της θηλυκής μουσικής δημιουργικότητας**

Με το άρθρο *And Don't Call Them 'Lady' Composers*, που δημοσιεύθηκε το 1974 στο New York Times, η Pauline Oliveros κάλεσε για πρώτη φορά σε δημόσιο προβληματισμό το θέμα της γυναικείας μουσικής δημιουργικότητας. Πιο

συγκεκριμένα, η Oliveros (1974) εξερεύνησε τους παράγοντες που οδήγησαν στην έλλειψη «σπουδαίων» συνθετριών στο παρελθόν καθώς και στην αποσιώπηση τη συμβολής της γυναικείας μουσικής δημιουργικότητας στην μουσική ιστοριογραφία.

Αρχικά, η Oliveros (1974) εξηγεί ότι η έλλειψη σπουδαίων συνθετριών στο παρελθόν οφείλεται στον συσχετισμό του ταλέντου, της εκπαίδευσης και της ικανότητας με τους άντρες. Η γυναικεία ταυτότητα ήταν πάντα αποκλειστικά συνυφασμένη με τις οικιακές εργασίες και την υπακοή στους άντρες. Για αυτό το λόγο, η Oliveros πιστεύει ότι και το 1974, οι γυναίκες έχουν διδαχθεί να ερμηνεύουν κάθε δραστηριότητα που δεν εμπίπτει σε αυτό το πλαίσιο ως μη-θηλυκή. Πράγματι, από τη βρεφική ηλικία, τα αγόρια κατευθύνονται ενάντια σε οτιδήποτε συγκαταλέγεται ως θηλυκή δραστηριότητα. Στην εφηβεία, αντιλαμβάνονται τα κορίτσια ως σεξουαλικά αντικείμενα, ενώ στην ενήλικη ζωή, η αρρενωπότητα είναι πλέον συνυφασμένη με την ανεξαρτησία και τη δημιουργική δράση.

Έχει ενδιαφέρον ότι αυτή η πραγματικότητα δεν αντικατοπτρίζεται μόνο στη μουσική αλλά και στη γλωσσική έκφραση. Κριτικοί και καθηγητές αναφέρονται στις συνθέτριες χρησιμοποιώντας γλώσσα που εκφράζει υπεροψία ή/και βλέπει τις γυναίκες ως χαριτωμένες υπάρξεις. Η Κογκίδου (2001), στο άρθρο της *Εκπαιδευτικό σύστημα και αναγκαιότητα της μη σεξιστικής γλώσσας*, εξηγεί ότι η γλώσσα αποτελεί φορέα ιδεολογιών και αποτυπώνει τις κοινωνικές ανισότητες ανάμεσα στα φύλα. Η αποκλειστική χρήση του αρσενικού γένους συνεπάγεται την αποσιώπηση της παρουσίας και της συμβολής των θηλυκοτήτων σε κάθε έκφανση της κοινωνικής ζωής. Αναφορικά με τους επαγγελματικούς ρόλους, η χρήση του αρσενικού γένους δηλώνει την κατ' εξοχήν νομιμοποίηση των ανδρών να κατέχουν



επαγγελματικό ρόλο και ταυτόχρονα διαχωρίζει τα επαγγέλματα που απευθύνονται αποκλειστικά στις γυναίκες.

Στην ανδροκεντρική μουσική ιστοριογραφία, οι αναφορές στις συνθέτριες γίνονται με τρόπο που καταφέρνει να διαχωρίσει τις προσπάθειες και τα κατορθώματα τους από τις κυρίαρχες τάσεις. Σύμφωνα με το Dictionary of American Slang, η χρήση της λέξης “lady” στην έκφραση “lady composer” προσδίδει σχεδόν πάντα μία σαρκαστική ή προσβλητική χροιά. Εάν μία θηλυκότητα δεν επιδεικνύει αξιοσημείωτο ταλέντο στη μουσική, είναι υποχρεωμένη να παραμείνει στην αφάνεια, ενώ άντρες με ίσο ή λιγότερο «ταλέντο» από εκείνη, θα καταφέρνουν πάντα να καταλαμβάνουν μία θέση. Ακόμη και στις περιπτώσεις που το ταλέντο τους κρίνεται πράγματι σπουδαίο, οι θηλυκότητες είτε θα συνθλίβονται από άντρες ομολόγους τους είτε θα αγνοούνται διακριτικά.<sup>1</sup>

Σύμφωνα με την Oliveros (1974), έχει ενδιαφέρον ότι υπάρχουν γυναίκες που το έργο τους αναγνωρίσθηκε. Χαρακτηριστικά, στο σύνολο των χιλίων μουσικών δημιουργών που περιέχονται στον κατάλογο Schwan, η Oliveros (1974) παρατηρεί ότι οι 700 από αυτούς προέρχονται από τον 20<sup>ο</sup> αιώνα και μόλις 24 είναι γυναίκες. Από αυτές, μόλις δύο, η Elizabeth J. de la Guerre και η Clara Schumann, αντιπροσωπεύουν τις συνθέτριες του παρελθόντος. Σύμφωνα με την Oliveros (1974), αυτά τα στατιστικά προδίδουν δύο τάσεις: αφενός, ότι οι σύγχρονοι

---

<sup>1</sup> Ο όρος «ταλέντο» χρησιμοποιείται από την ίδια την Oliveros. «Κάθε άτομο διαφέρει ως προς την ικανότητα του να κάνει τέχνη (πράγμα που είναι ευρέως γνωστό ως «ταλέντο»), και αυτή η διαφορά πρέπει να αξιολογηθεί προκειμένου να παράγει υψηλή καλλιτεχνική ποιότητα [...] Φυσικά, οι έννοιες του «ταλέντου» και της «μουσικής ταυτότητας» είναι περίπλοκες και έχουν αποτελέσει το υποκείμενο εκτεταμένης έρευνας. Ειδικά η ιδέα του «ταλέντου» είναι προβληματική» (Parziani, 2011).

συνθέτες δεν είναι πλέον καταδικασμένοι σε αφάνεια και, αφετέρου, ότι οι γυναίκες αποκτούν ορατότητα στην ανδροκρατούμενη ιστορία της μουσικής.

Η Oliveros (1974) εντοπίζει έναν αριθμό παραγόντων που, κατά την άποψη της, έχουν αναγκάσει τη σύγχρονη μουσική σε αφάνεια. Από τη μία πλευρά, η πλειονότητα των ερμηνευτριών δεν συμπεριλαμβάνει τη σύγχρονη μουσική στο ρεπερτόριο της και από την άλλη, οι καθηγήτριες ανώτατων μουσικών ιδρυμάτων σπάνια παρακινούν τις μαθήτριες να ασχοληθούν με τη «νέα μουσική». Παράλληλα, οι μουσικοί οργανισμοί δεν αναγνωρίζουν ότι η μουσική της εποχής είναι αυτή που θα προσελκύσει το νεότερο κοινό και ειδικότερα, περισσότερες θηλυκότητες, ενώ τα ΜΜΕ δεν μεριμνούν για τη γνωριμία με την σύγχρονη αμερικανική μουσική. Για αυτόν τον λόγο, είναι αναγκαίο να απομυθοποιηθεί η ευρέως διαδεδομένη πεποίθηση ότι η «καλή» μουσική έχει γραφτεί στο παρελθόν και ο ρόλος των παραπάνω θεσμών θα κριθεί επιτακτικός εν όψει αυτής της διαδικασίας.

Στη συνέχεια, η Oliveros (1974) διευκρινίζει ότι η αφάνεια της θηλυκής δημιουργικότητας σχετίζεται με την αδιαφορία που επιδεικνύουν οι διάφοροι μουσικοί θεσμοί ως προς τη σύγχρονη μουσική. Πιο συγκεκριμένα, η αναζήτηση της μυθικής «σπουδαιότητας» είναι καταστροφική για κάθε είδους πειραματισμό. Για την Oliveros (1974), δεν είναι απαραίτητο κάθε συνθέτρια να είναι εξαιρετική, είναι όμως απαραίτητο να ενθαρρύνεται η θηλυκή δημιουργικότητα και επικοινωνία μέσα στους καλλιτεχνικούς κύκλους. Ένας άλλος λόγος που ωθεί την θηλυκή δημιουργικότητα στην αφάνεια είναι η εξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με το μέγεθος του ταλέντου των συνθετριών, όταν η μελέτη των έργων τους από τους μουσικούς κριτικούς είναι ελλιπής. Η Oliveros (1974) υποστηρίζει επίσης, ότι οι

άντρες οφείλουν να αντιληφθούν τη σημασία της ενθάρρυνσης των θηλυκοτήτων να ασχοληθούν με τη μουσική σύνθεση, καθώς απαρτίζουν την άρχουσα τάξη σε κάθε πεδίο, και η προώθηση των συνεργατριών τους δεν θα αποτελέσει «περιτομή» του φύλου τους. Επίσης, θα έπρεπε να ιδρυθούν βιβλιοθήκες με μουσική συνθετριών. Τέλος, οι γυναίκες πρέπει να αισθάνονται σίγουρες ότι μπορούν να κατορθώσουν ό,τι επιθυμούν.

Αναφερόμενη στην πρόβλεψη του Tesla, η Oliveros (1974) καταλήγει ότι οι γυναίκες θα ξεπεράσουν τους άντρες σε κάθε πεδίο, καθώς το δημιουργικό δυναμικό τους υπήρξε αδρανές για πολύ καιρό. Η συγγραφέας συμπεραίνει με βεβαιότητα πως τα μεγαλύτερα προβλήματα της κοινωνία δεν θα λυθούν εάν δεν επικρατήσει ένα καθεστώς ισοτιμίας που απελευθερώνει τις δημιουργικές ενέργειες των ατόμων. Επομένως, η ανατροπή των παραγόντων που διαμορφώνουν τις σχέσεις της μουσικής πραγματικότητας προϋποθέτει την εγρήγορση και ενεργοποίηση τόσο των ατόμων, των θεσμών<sup>2</sup> όσο και του ίδιου του κοινωνικού ιστού.

### 1.3 Μουσική και αναπαραγωγικές μηχανές

Στο άρθρο *Instrument or Appliance? The RCA Theremin, Gender, Labor and Domesticity*, η Clara Latham (2022) εξερευνά τη σχέση ανάμεσα στην επιτελεσματικότητα του φύλου, την εργασία και την τεχνολογική καινοτομία,

---

<sup>2</sup>«Ίσως ένας θεσμός να είναι σαν ένα παλιό ρούχο. Αποκτά το σχήμα αυτών που τείνουν να το φορούν, γίνεται πιο εύκολο να το φορέσεις εάν έχεις αυτό το σχήμα» (Ahmed 2017, 125)

βασισμένη στην περίπτωση του marketing του RCA theremin στα τέλη της δεκαετίας του 1930. Το RCA Theremin προωθήθηκε ως μία συσκευή που αφαιρούσε ένα σημαντικό μέρος των οικιακών εργασιών. Η μορφή εργασίας που υποσχόταν, ήταν διαφορετική από τη μορφή εργασίας που προσέφερε η αγορά άλλων οικιακών ηλεκτρικών συσκευών: το theremin υποσχόταν να επιτελεί μουσική εργασία. Πιο συγκριμένα, υποσχόταν να επιτελέσει το ρόλο του πιάνου στα μεσοαστικά αμερικάνικα σπίτια, χωρίς όμως να απαιτεί τον ίδιο φόρτο εργασίας. Αυτή η υπόσχεση αποκάλυπτε ότι το παίξιμο μουσικής στο σπίτι αποτελεί μία μορφή εργασίας, που έχει γίνει αόρατη, όπως και άλλες μορφές οικιακής εργασίας, μέσα στο καπιταλιστικό σύστημα.

Η ιδέα της αναπαραγωγικής εργασίας προέρχεται από το έργο των Marx και Engels, που διαχώρισαν την παραγωγή αγαθών στην οικονομία από την αναπαραγωγή της εργασιακής δύναμης που ήταν απαραίτητη για την παραγωγική οικονομία. Στη δεκαετία του 1970, η έννοια της αναπαραγωγικής εργασίας εξελίχθηκε περαιτέρω, με σκοπό την αναγνώριση μιας κατηγορίας εργασίας που παρέμενε αόρατη: την απλήρωτη εργασία των γυναικών στο σπίτι. Η αναπαραγωγική εργασία είναι απαραίτητη για την αναπαραγωγή και την συντήρηση του εργατικού δυναμικού και γι' αυτό η αναγνώριση της κρίνεται αναγκαία (Duffy, 2007).

Ταυτόχρονα, η ιδέα της αναπαραγωγικής εργασίας είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τον έμφυλο διαχωρισμό της εργασίας και με τη διαιώνιση της γυναικείας υποταγής. Η ευθύνη της απλήρωτης οικιακής εργασίας που έχει ανατεθεί στις θηλυκότητες, τις τοποθετεί σε μειονεκτική θέση στην αγορά

εργασίας, τις περιορίζει σε θέσεις εργασίας με χαμηλότερο μισθό και κύρος, ενώ ταυτόχρονα εξασφαλίζει τη διατήρηση της πλεονεκτικής θέσης των ανδρών (Duffy, 2007).

Η Mignon Duffy (2007) στο άρθρο της *Doing the dirty work: gender, race, and reproductive labor in historical perspective*, αναδεικνύει ότι η ανάλυση ενός θέματος με αποκλειστικό γνώμονα το φύλο, επισκιάζει τον αντίκτυπο άλλων ανισοτήτων που οφείλονται σε θέματα φυλής, αναπηρίας και οικονομικής τάξης μεταξύ άλλων. Οι φεμινιστικές αναγνώσεις της αναπαραγωγικής εργασίας, έχουν γίνει συχνά με τρόπο τέτοιο, ώστε οι εμπειρίες των λευκών γυναικών αντιπροσωπεύουν τις μοναδικές εμπειρίες παγκοσμίως. Φυσικά, οι προσεγγίσεις που έχουν εστιάσει στον ρόλο των γυναικών σε κάθε κομμάτι της ιστορίας, έχουν φέρει στο προσκήνιο σημαντικές πληροφορίες, όμως ταυτόχρονα, επισκίασαν τις πραγματικότητες των γυναικών που είναι μαύρες, μετανάστριες και φτωχές, οι οποίες είχαν ήδη απορροφηθεί στον εργασιακό χώρο προ δεκαετιών. Σύμφωνα με την Duffy (2007), οι εμπειρίες των περιθωριοποιημένων ομάδων γυναικών δεν μπορούν να προστεθούν σε ήδη υπαρκτά θεωρητικά υπόβαθρα, διότι η συμπερίληψη τους μεταμορφώνει εκ προοιμίου τη φύση αυτών των θεωρητικών μοντέλων.

\*\*\*

To therein εμφανίστηκε σε μία περίοδο που η ηχητική κουλτούρα άλλαξε ριζικά. Ο φωνογράφος και το ραδιόφωνο είχαν ήδη μεταμορφώσει τις ακουστικές συνήθειες στην οικιακή σφαίρα. Ταυτόχρονα, η ίδια η οικιακή σφαίρα είχε υποστεί

αλλαγές με την εμφάνιση των συσκευών στα αμερικανικά σπίτια. Η είσοδος των ηλεκτρικών συσκευών δεν μείωσε τον φόρτο εργασίας της μέσης λευκής Αμερικανίδας νοικοκυράς, παρά μόνο άλλαξε τις προσδοκίες ως προς τί αποτελούσε ένα καθαρό, οργανωμένο σπίτι.

Η ιδέα ότι οι μουσικές ικανότητες μπορούσαν να αγοραστούν, αντανακλούσε την ιδιωτικοποίηση κάθε μορφής αναπαραγωγικής εργασίας. Η ιδιωτικοποίηση της φροντιστικής εργασίας, ανέδειξε ότι η αναπαραγωγική εργασία είναι αναγκαία για την «επίσημη» οικονομία. Η δυνατότητα της εξαγοράς των μουσικών ικανοτήτων αποδείκνυε ότι και η μουσική εργασία είναι μία μορφή αναπαραγωγικής εργασίας που δεν αμοιβεται. Η διαφήμιση του theremin της RCA, που υποσχόταν την εξάλειψη της μουσικής εργασίας με το αντίστοιχο αντίτιμο, αποκάλυπτε την βασική ρητορική μέσω της οποίας αναπαράγεται ο καπιταλισμός: ότι η αγορά αγαθών και υπηρεσιών εξαλείφει την εργασία και παράγει ελεύθερο χρόνο.

Πολλές δραστηριότητες που σχετίζονται με τον ελεύθερο χρόνο γίνονται κατανοητές ως μορφές κοινωνικής αναπαραγωγής, όπως η γέννηση και ανατροφή παιδιών και η φροντίδα των μελών της οικογένειας μεταξύ άλλων. Ενώ μερικές μορφές αναπαραγωγικής εργασίας είναι αμειβόμενες, όπως οι νταντάδες, οι υγειονομικοί υπάλληλοι και οι εκπαιδευτικοί μεταξύ άλλων, πολλές μορφές αναπαραγωγικής εργασίας εξακολουθούν να μην ανταμείβονται.

Η σύγχρονη μουσική έχει διαμορφωθεί στηριζόμενη σε αναπαραγωγικές αξίες που ισχυροποιούν ήδη υπάρχουσες έμφυλες ανισότητες. Σε αυτές τις αξίες συμπεριλαμβάνεται η συνήθως απλήρωτη εργασία, η οποία είναι απαραίτητη για

την αναπαραγωγή των καλλιτεχνών και των μουσικών δραστηριοτήτων. Υπάρχουν διασυνδέσεις ανάμεσα στην παραγωγή και τον ανδροκρατούμενο μοντερνισμό που καθορίζουν τα έμφυλα χαρακτηριστικά των μουσικών κουλτουρών.

Η Latham (2022) παραθέτει μία σημαντική διαπίστωση του Théberge αναφορικά με την αξία της μουσικής μέσα σε ένα καπιταλιστικό σύστημα. Ο Théberge (1997) αναγνώρισε ότι στα πλαίσια του εμπορίου, η απόκτηση μουσικών δεξιοτήτων είναι μία διαδικασία με διττή ιδιότητα. Από τη μία πλευρά, απαιτεί συστηματική και συγκεντρωμένη προσπάθεια και, από την άλλη, τα διαφημιστικά μέσα προωθούν κάθε μουσική δραστηριότητα ως μία μορφή ψυχαγωγίας. Επομένως, η εκμάθηση μουσικής είναι ταυτόχρονα μία μορφή εργασίας και μία δραστηριότητα συμβατή με τον ελεύθερο χρόνο.

Πράγματι, ο Théberge (1997) κατέληξε σε μία σημαντική διαπίστωση για την αλληλεπίδραση των ηθικών αξιών της εργασίας και του ελεύθερου χρόνου. Ωστόσο, απέτυχε να εξετάσει αυτή την αλληλεπίδραση υπό το πρίσμα της φυλής, της τάξης και του φύλου. Η αλληλεπίδραση ανάμεσα στην εργασία και τον ελεύθερο χρόνο είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις μεταβαλλόμενες σχέσεις ανάμεσα στα φύλα.

Το theremin και το πιάνο δεν έχουν πολλά κοινά στοιχεία από οργανολογική άποψη, όμως η στοχευμένη συσχέτιση τους κατάφερε να ταυτίσει το theremin με τεχνικές προσδιορισμού φύλου που αναπαρήγαγαν ή συντηρούσαν κοινωνικά στερεότυπα της θηλυκότητας. Στο κείμενο *Girling' at the parlor piano*, η Ruth Solie (2004) περιέγραψε τη σύνδεση ανάμεσα στη θηλυκότητα του 19<sup>ου</sup> αιώνα και το παίξιμο πιάνου στο σπίτι. Η Solie (2004) δανείζεται τον όρο *girling*, όπως αυτός

ορίστηκε από την Judith Butler (1996), για να περιγράψει τη διαδικασία εκείνη, μέσω της οποίας, οι θηλυκότητες συμμορφώνονται και αναπαράγουν τα έμφυλα στερεότυπα. Η Latham (2022) συμπέρανε στο άρθρο της ότι το φαινόμενο του παιξίματος πιάνου στο σπίτι ως μία έκφραση θηλυκότητας, είναι ένα παράδειγμα απλήρωτης εργασίας που συνδέεται άμεσα με την οικιακή σφαίρα.

Η παραγωγή του φύλου μέσω του *girling* είναι επίσης μία μορφή εργασίας. Η ερασιτέχνης πιανίστρια αποτελούσε μέρος ενός τυπικού μεσοαστικού σπιτιού τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και υπήρξε εφάμιλλη με άλλες μορφές κοινωνικής αναπαραγωγής όπως η ανατροφή παιδιών και το μαγείρεμα μεταξύ άλλων. Το παίξιμο πιάνου νοούταν έξω από την αγορά της κοινωνικής αναπαραγωγής και αποτελούσε μία συναισθηματική, φροντιστική εργασία που αποτελούσε προσόν για το γάμο και παρείχε ψυχαγωγία στο οικογενειακό και φιλικό περιβάλλον.

Η Latham (2022) υποστηρίζει ότι η αόρατη εργασία που είναι απαραίτητη για την εκμάθηση πιάνου συγχώνευσε την πιανίστρια με το πιάνο-μηχανή. Οι ρίζες του συσχετισμού θηλυκοτήτων και μηχανών ανιχνεύονται στην ιδεολογία του Διαφωτισμού για τα όρια ανάμεσα στους ανθρώπους και τις μηχανές. Για τους εκφραστές του Διαφωτισμού, το σώμα αποτελεί μία μηχανή που μπορεί να αναπαραχθεί, ενώ ο νους είναι η πεμπτουσία της ανθρώπινης υπόστασης. Αυτή η ιδέα αποτέλεσε τον πρόγονο του δυαδικού φύλου. Το σώμα που αναπαράγεται μηχανικά είναι το θηλυκό, ενώ ο νους αντιστοιχούσε στην αρρενωπότητα.



## 2. Η βία ως φεμινιστική αισθητική πρακτική

### 2.1 Αναπαραστάσεις, οργή, αντίσταση

Στον κλάδο των σπουδών φύλου, η βία αποτελεί το καθοριστικό πέρασμα από το προσωπικό στο πολιτικό. Η αναγνώριση ότι η βία κατά των γυναικών δεν είναι ένα ζήτημα που αφορά αποκλειστικά την προσωπική ζωή και τις διαπροσωπικές σχέσεις, αλλά ανάγεται σε πολιτικό ζήτημα, αποτέλεσε μία ανατρεπτική εξέλιξη. Οι θεωρητικές αναζητήσεις σχετικά με τη βία συντελέστηκαν παράλληλα με τις θεωρητικές αναζητήσεις σχετικά με το φύλο. Για την κατανόηση των θεσμικών διακρίσεων και της θυματοποίησης των γυναικών, οι φεμινίστριες θεωρητικοί οδηγήθηκαν στην έννοια της συμπεριληπτικότητας.

Οι συμπεριληπτικές σπουδές προσεγγίζουν την καταπίεση ως ένα πολυδιάστατο θέμα, όπου η φυλή, η τάξη και η θρησκεία αλληλοεπιδρούν με το φύλο. Επίσης, οι φεμινιστικές αναλύσεις αναγνωρίζουν ότι η βία έχει πολλές μορφές πέρα από τη σωματική ή τη σεξουαλική, η βία μπορεί κάλλιστα να είναι ψυχολογική ή οικονομική. Η Cynthia Cockburn (2004) μιλά στο έργο της για ένα συνεχές βίας σε πολιτικό, οικονομικό και κοινωνικό επίπεδο, το οποίο διαπερνάται από τις έμφυλες σχέσεις. Για την Cockburn, οι θεσμοί όπως η οικογένεια και το κράτος, συντηρούνται από τη βία (Arat, 2013).

Η Hannah Arendt (1963) υποστηρίζει ότι σε κάθε δραστηριότητα που ο άνθρωπος έρχεται αντιμέτωπος με τη φύση, όπως η δημιουργία, η κατασκευή και η παραγωγή, υπάρχει αναπόφευκτα ένα στοιχείο βίας. Η Arendt (1963) διαχωρίζει

τις δραστηριότητες που τα άτομα έρχονται αντιμέτωπα με τη φύση από τις δραστηριότητες που τα άτομα έρχονται αντιμέτωπα με άλλα άτομα, όπως για παράδειγμα η ομιλία και οι διαπροσωπικές σχέσεις. Σύμφωνα με την Arendt (1963), το ανθρώπινο τεχνούργημα συνεπάγεται πάντα τη χρήση κάποιας μορφής βίας πάνω στη φύση.

Επίσης, σύμφωνα με την Arendt (1963), η εξουσία είναι μία ιδιότητα που υφίσταται όταν τα άτομα πράττουν σε σχέση με τα δημόσια πράγματα, συλλογικά και συνδεδεμένα με σχέσεις ισότητας. Η εξουσία είναι εγγενής στις ανθρώπινες κοινότητες, όμως εκπληρώνεται όταν τα άτομα δρουν με βάση το κοινό τους συμφέρον, όπως για παράδειγμα σε μία επαναστατική δράση.

Στα αντιπροσωπευτικά πολιτικά συστήματα, οι κυβερνήσεις νομιμοποιούνται από την εξουσία. Όταν μια μορφή οργάνωσης άρει την συναίνεση της και σταματά να παρέχει την εξουσία, οι κυβερνήσεις πρέπει να καταφύγουν στη βία, προκειμένου να διατηρήσουν την κυριαρχία τους. Επομένως, η έλλειψη εξουσίας προηγείται της εμφάνισης της βίας, η οποία έρχεται να αποκαταστήσει την εξουσία, όταν έχουν εκλείψει τα θεμέλια της νομιμοποίησής της.<sup>3</sup>

Αυτός ο συλλογισμός οδήγησε την Arendt (1963) σε έναν εύλογο προβληματισμό: Εάν η επανάσταση αποτελεί την ύστατη έκφραση πολιτικής πράξης, κατά πόσο μπορεί η επανάσταση, ως πολιτική πράξη, να διαχωριστεί από τη βία;

---

<sup>3</sup> Η Arendt χρησιμοποιεί τους όρους βία και εξουσία αντιπαραθετικά. Στην Arendt, η βία έχει εργαλειακό χαρακτήρα και χρησιμοποιείται για την επίτευξη σκοπών. Αντίθετα, η εξουσία αποδίδεται σε ομάδες ατόμων που δρουν συλλογικά, οπότε δεν χαρακτηρίζεται από εργαλειακότητα, διότι δεν μπορεί να ασκηθεί έναντι άλλων, αλλά ασκείται μαζί με άλλους, μέσω της επικοινωνίας και της συνεργασίας.

Έχει μάλιστα ενδιαφέρον ότι η Arendt (1963) βλέπει την βία ως μία ορθολογική πράξη και διατηρεί επικριτική στάση ως προς την αντίληψη ότι ο άνθρωπος διαφέρει από τα άλλα ζώα επειδή είναι έλλογο ον. Η ανθρώπινη λογική ανήκει σε ένα «αρχέγονα ενστικτώδες ον». Η Arendt (1963) θεωρεί ότι βία δεν είναι ζωώδης ή ανορθολογική. Αντιθέτως, συχνά η βία είναι η πράξη που έπεται της οργής. Η οργή είναι ένα ιδιόμορφο συναίσθημα και πράγματι, μπορεί να είναι ανορθολογική, όπως και άλλα συναισθήματα. Το σπουδαίο χαρακτηριστικό της οργής είναι, ωστόσο, ότι δεν αποτελεί πάντα ένα παρορμητικό συναίσθημα, αλλά αντιθέτως, προκαλείται όταν ερχόμαστε αντιμέτωπες με μία κατάσταση που δύναται να αλλάξει, όμως δεν αλλάζει. Η Arendt (1963) θεωρεί την οργή και τη βία κομμάτια της ανθρώπινης ύπαρξης και ο διαχωρισμός του ανθρώπου από αυτές θα σήμαινε τον απανθρωπισμό του.

Στο άρθρο *Imagined Violence/queer violence: Representation, rage and resistance*, ο Jack Halberstam (1993) εκφράζει ότι η οργή είναι ένας πολιτικός χώρος που διευρύνεται με τις καλλιτεχνικές αναπαραστάσεις της βίας έναντι ισχυρών λευκών ανδρών. Οι τακτικές μη-βίαης αντίστασης που εξελίχθηκαν την δεκαετία του 1960, είναι πλέον απειλητικά θεσμικές και όχι ανατρεπτικές. Η αγανάκτηση ωχριά μπροστά στις επίσημες, οργανωμένες επιδείξεις της δυσaráσκειας. Ο συγγραφέας, λοιπόν, αναρωτιέται πότε, γιατί και πώς η οργή έπαψε να χρησιμοποιείται ως μέσο οργανωμένου ακτιβισμού.

Στη συνέχεια του άρθρου, ο συγγραφέας δανείζεται το λογοπαίγνιο του Michael Taussig (1992), πως ζούμε μέσα σε ένα «νευρικό σύστημα», ένα σύστημα «φόβων, τάξης και νεύρων, που παράγονται ως ψευδαισθήσεις που κυριαρχούν και

πειθαρχούν τον εαυτό». Ο Taussig (1992) θεωρεί ότι στο πεδίο της φαντασίας μπορούμε να απειλήσουμε το σύστημα, εκεί όπου τα άτομα μπορούν να εκμεταλλευτούν τις φαντασιώσεις τους.

Για αυτό τον λόγο, ο συγγραφέας θεωρεί ότι οι αναπαραστάσεις βίας, που προέρχονται από περιθωριοποιημένες ομάδες είναι αληθινά ανατρεπτικές. Οι αναπαραστάσεις των γυναικών που χρησιμοποιούν τη βία ενάντια στους άντρες δεν χρησιμοποιούν συμβατικά ανδρικές τακτικές επίθεσης και, παράλληλα, η θηλυκή βία μεταμορφώνει τη συμβολική λειτουργικότητα της θηλυκότητας. Οι αναπαραστάσεις γυναικών με όπλα που αντιμετωπίζουν τους κακοποιητές τους, έχουν τη δυνατότητα να παρέμβουν στις διαδεδομένες αναπαραστάσεις της βίας και του φύλου και αντιτίθενται στην ηθική προσταγή της καταπολέμησης της βίας με βία. Οι αναπαραστάσεις αυτές, δεν προτρέπουν την αποδέκτρια να οπλιστεί πραγματικά, αλλά δίνουν τη δυνατότητα στα άτομα να φανταστούν την καταπολέμηση της βίας με βία.

Οι θηλυκότητες (αυτό-)προσδιορίζονται ως θύματα και όχι ως θύτριες, επομένως μπορούν να επωφεληθούν από διαφορετικές αναγνώσεις της βίας και της φαντασίας. Στο «νευρικό» σύστημα του Taussig (1992), τα κουήρ άτομα και οι θηλυκότητες έχουν διδαχθεί να φοβούνται τόσο τους άντρες όσο και συγκεκριμένους χώρους, επειδή απειλούνται με βιασμό και κακοποίηση. Επομένως, ο συγγραφέας επιχειρεί να προτείνει τρόπους ώστε «ο φόβος να αλλάξει στρατόπεδο».

Ο «τόπος της οργής» όπου η έκφραση απειλεί να μετατραπεί σε πράξη είναι ο χώρος της φαντασίας. Η Butler (1990) θεωρεί ότι οφείλουμε να αναθεωρήσουμε

την σχέση ανάμεσα στο «πραγματικό» και το «φανταστικό». Αναφέρει, μάλιστα, ότι το «πραγματικό» είναι ένα μεταβλητό κατασκευάσμα, που καθορίζεται από τη σχέση του με τον εξωτερικό κόσμο.

Η «φανταστική βία» είναι μία προσαρμογή της ιδέας του Anderson (1983) για το έθνος, ως μία «φανταστική πολιτική κοινότητα». Η εθνική ταυτότητα είναι μία από τις ισχυρότερες εκδοχές μίας φανταστικής κοινότητας, όμως υπάρχουν πολλές μορφές κοινότητας που μπορούν να κατασκευαστούν από την φαντασία. Οι φανταστικές κοινότητες επιτρέπουν την μεταμόρφωση του φανταστικού φόβου σε φανταστική βία.

Ένα παράδειγμα αυτής της μεταμόρφωσης υπήρξαν οι Pink Panthers του Queer Nation, με το σλόγκαν τους «Bash Back». Αυτή η ομάδα απάντησε στην ομοφοβική βία, με μία κινητοποίηση που στηρίχτηκε στην απειλή της αντεκδίκησης. Η ισχύς του σλόγκαν τους, ήταν η ικανότητα να αναπαραστήσει τη βία που δεν χρειαζόταν ποτέ να υλοποιηθεί. Δεν υπήρχε «πραγματική» βία, υπήρχε όμως η απειλή της «πραγματικής» βίας (Halberstam,1993).

Ένα άλλο σπουδαίο παράδειγμα είναι η «φανταστική κοινότητα» (imagined community) της Chandra Talpade Mohanty (1991), η οποία χτίζεται πάνω σε φεμινιστικές συμμαχίες. Η Mohanty (1991) θεωρεί ότι η σπουδαιότητα της φανταστικής κοινότητας είναι ότι μας απομακρύνει από την ουσιοκρατική σκοπιά των φεμινιστικών αγώνων του «τρίτου κόσμου», προτείνοντας πολιτικά θεμέλια για τις συμμαχίες έναντι των βιολογικών ή των πολιτισμικών. Διότι, η Mohanty θεωρεί ότι δεν είναι η τάξη, η φυλή ή το φύλο που θέτουν τα θεμέλια για τους κοινούς αγώνες, αλλά οι πολιτικές συνδέσεις που επιλέγουμε να κάνουμε ανάμεσα

στην τάξη, τη φυλή και το φύλο.

Ο καλλιτέχνης και ακτιβιστής David Wojnarowicz πιστεύει ότι η φαντασία είναι ένα από τα τελευταία όρια, που δεν έχουν ξεπεραστεί από τις ριζοσπαστικές χειρονομίες. Με την φαντασίωση της βίας είναι δυνατό να τιθασεύσουμε τη φαντασία και να τη μετατρέψουμε σε φόβο.

«Δεν μπορώ να σου πω ποιος στο καλό έκανε τα πράγματα έτσι,  
αλλά μπορώ να σου πω ότι από εδώ και πέρα η αντίσταση μου,  
η απλή καθημερινή αυτοδιάθεση μου,  
μπορεί μάλιστα να σου κοστίσει τη ζωή σου»

June Jordan, *Poem about my rights* (1989).

Με αυτούς τους στίχους η June Jordan (1989) τελειώνει το ποίημα της *Poem about police violence*, εκφράζοντας την απειλή που έρχεται από τις περιθωριοποιημένες ομάδες. Η είσοδος των περιθωριοποιημένων σε μια φαντασιακή διάσταση επιστρέφει τον έλεγχο στα χέρια τους και του δίνει την δύναμη να ορίσουν τις αναπαραστάσεις τους.

Σύμφωνα με τον Halberstam (1993), οι «ποιητικές απειλές» των Wojnarowicz και Jordan αποτελούν μεταμοντέρνες εξεγέρσεις στον κόσμο των αναπαραστάσεων. Οι Wojnarowicz και Jordan αποτέλεσαν ζωντανά παραδείγματα εξέγερσης, εκφράζοντας την μαύρη και κουήρ οργή. Καθώς τα όρια ανάμεσα στο πραγματικό και το φαντασιακό θολώνουν και το πραγματικό ανασχηματίζεται με τα προϊόντα της φαντασίας, ο Halberstam προτείνει μία «κρίση της θεάσεως». Οι αναγνώσεις της φανταστικής βίας είναι ακόμη αμφίσημες. Οι αναπαραστάσεις των ολέθριων συνεπειών του σεξισμού, της ομοφοβίας, του ρατσισμού, της τρανσφοβίας ανάγονται σε σεξισμό, ομοφοβία, ρατσισμό και τρανσφοβία. Για

παράδειγμα, μία ταινία για έναν ρατσιστή λευκό χαρακτήρα μπορεί να ιδωθεί ως μία ρατσιστική ταινία που αναπαράγει το μίσος.

Συμπερασματικά, η φαντασιακή βία, όπως ορίζεται από τον Halberstam (1993), είναι η φαντασία των ξεσπασμάτων επιθετικότητας από τα «λάθος άτομα, λάθος χρώματος, λάθος σεξουαλικότητας, λάθος φύλου». Είναι σημαντικό για τον Halberstam (1993) να μπορούμε να φανταστούμε τη βία, καθώς η δύναμη της φαντασίας έγκειται στο ότι αποσταθεροποιεί το πραγματικό. Οι φαντασιακές βίες δημιουργούν το δυνητικό και την αίσθηση ότι οι συνέπειες είναι επερχόμενες. Οι φαντασιακές βιαιότητες αμφισβητούν την ισχυρή λευκή ετεροκανονική αρρενωπότητα και δημιουργούν μία καλλιτεχνική έκφραση ενός μεταμοντέρνου φόβου.

## 2.2 Space Invaders

«Όταν ρώτησα την AGF αν πιστεύει ότι ο όρος *glitch* είναι κατάλληλος για να περιγράψει τη μουσική της, απάντησε ότι το *glitch* υπονοεί μία προσωρινή ενόχληση, ενώ: «εγώ ελπίζω ότι ενοχλώ για μια ζωή.»

Tara Rodgers, *Pink Noises* (2020, σελ. 19).

Το κατασκευάσμα του δυαδικού φύλου είναι μία επισφαλής, άυλη εφεύρεση που έχει παρεισφρήσει στα κοινωνικά αφηγήματα. Τα άτομα που

αυτοπροσδιορίζονται ως κουήρ, μαύρα, θηλυκά πρέπει να εφευρίσκουν συνεχώς νέους τρόπους για να δημιουργήσουν χώρο μέσω της ρήξης. Μέσα σε αυτό το συρματοπλεγμα φύλου, φυλής και σεξουαλικότητας έγκειται η δύναμη του glitch.

Στην τεχνοκουλτούρα, το glitch είναι ένα σφάλμα, μία δυσλειτουργία, μία μηχανική ένδειξη ότι κάτι πήγε λάθος. Το glitch εμφανίζεται σε διάφορα AFK (Away-From-Keyboard) σενάρια, όπως για παράδειγμα σε ένα blackout ή σε ένα ασανσέρ που σταματά να λειτουργεί. Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, διερευνώντας τις πολύπλοκες μηχανές που καθορίζουν τις κοινωνίες, το φύλο ταυτίζεται με ένα γρανάζι σε ένα τροχό. Το φύλο χρησιμοποιείται σαν όπλο: περιγράφει ένα σώμα και το εμποδίζει από τη διεκδίκηση των πραγματικών δυνατοτήτων του.

Η ιδέα του «σώματος» χρησιμοποιείται για να δώσει μορφή σε μία άμορφη ιδέα. Η έννοια του σώματος στεγάζει πολιτισμικά, κοινωνικά και πολιτικά αφηγήματα που αλλάζουν ανάλογα με τη θέση και την αντίληψη του σώματος. Όταν αποδίδουμε έμφυλο πρόσημο σε ένα σώμα, οδηγούμαστε αυτόματα σε παραδοχές για τη λειτουργία του και την κοινωνικοπολιτική του κατάσταση. Όταν ένα σώμα προσδιορίζεται ως θηλυκό ή αρσενικό, το σώμα επιτελεί ένα σύνολο από κανόνες που επικυρώνουν την ανθρώπινη φύση του. Ένα σώμα που αντιστέκεται στην εφαρμογή αντωνυμιών ή παραμένει δυσανάγνωστο, δημιουργεί ένα λάθος στον κώδικα, ένα glitch.

H Legacy Russel (2020) στο μανιφέστο της *Glitch Feminism* γιορτάζει το glitch ως μία στρατηγική άρνησης. Το glitch στοχεύει να ξανακάνει το σώμα, που έχει αναγκαστεί να προσδιορίζεται μέσα σε στενόχωρα και συγκεχυμένα πλαίσια, αφηρημένο. Στο έργο *Glitch Feminism*, η Russel (2020) με εφιαλτήριο το glitch στον



ψηφιακό, μηχανικό κόσμο, επαναπροσδιορίζει τον τρόπο που γίνεται αντιληπτός ο AFK (Away-From-Keyboard) κόσμος, προτείνοντας νέους τρόπους συμμετοχής στα ίδια τα άτομα.

Ωστόσο, η Russel (2020) αναγνωρίζει ότι στην καπιταλιστική δυστοπία, τα άτομα νιώθουν ότι το σώμα που τα φιλοξενεί, με ή χωρίς έμφυλο πρόσημο, είναι πολλές φορές η μοναδική ιδιοκτησία που έχουν. Αυτή η ιδιοκτησία γίνεται το υποκείμενο μιας «χορογραφίας» που επιβάλλεται από τα ριζωματικά θεσμικά συστήματα. Υπό αυτές τις συνθήκες, το σώμα ενδίδει σε μία επιτελεστικότητα δυαδικού φύλου προκειμένου να συμμορφώνεται με τις κοινωνικές απαιτήσεις. Με άλλα λόγια, η αναγνωσιμότητα τού το καθιστά χειραγωγήσιμο.

Σε αυτό το ενδιαφέρον κείμενο, η Russel (2020) καλεί τις αναγνώστριες σε αναθεώρηση της ελαττωματικής σύγχρονης κοινωνίας, που επιβάλλει στα υποκείμενα της να συμπεριφέρονται βάσει ενός εννοιολογικού δυαδικού φύλου. Η δύναμη του *Glitch Feminism* έγκειται στην αποδοχή των υβριδικών χώρων ως δομικού στοιχείου για την επιβίωση, στην απόρριψη των αυστηρών ορίων της θηλυκότητας και της αρρενωπότητας, αντιπροτείνοντας μία ευρεία γκάμα δυνατοτήτων αυτοκαθορισμού.

Ο ψηφιακός κόσμος παρέχει μία ρωγμή που αντιστέκεται στην ηγεμονική αρχή του φύλου. Εκεί αναδύεται το σώμα που συμπεριφέρεται σαν glitch, απαιτώντας την κατάληψη του ψηφιακού ως ένα μέσο για την κατασκευή ενός καινούργιου κόσμου, που η καινοτομία και ο πειραματισμός επιτρέπονται. Με αυτόν τον τρόπο, επιτρέπεται η φαντασίωση νέων πολιτικών και πρακτικών για να ανακαλύψουμε ότι η ζωή όχι απλά μιμείται, αλλά ξεκινά από την τέχνη.

Το glitch τρέφεται από τη θεωρία της καλλιτέχνης E. Jane (2016) περί «πολλαπλών εαυτών». Η κατασκευή του εαυτού, καλλιτεχνικού ή μη, είναι μια περίπλοκη διαδικασία που επιτρέπει την ανάγνωση αλλότριων, συμπεριληπτικών σωμάτων που αναγκάστηκαν να περιοριστούν σε στενούς χώρους. Η ίδια ιδέα κρύβεται πίσω από το ποίημα της Audre Lorde (1978) *A Litany for Survival*, που μιλά για τους εαυτούς που έζησαν στο περιθώριο και απαγορευόταν να επιβιώσουν.

Όπως αναφέρθηκε ήδη, η Russel (2020) θεωρεί ότι η αλλαγή μπορεί να ξεκινήσει από τον χώρο της τέχνης. Πράγματι, η ίδια αναδεικνύει μέσα από το έργο της πολλές κουήρ, τρανς, μαύρες καλλιτέχνιδες όπως για παράδειγμα τη Sin, τη Juliana Huxtable και την Kia LaBeija, που εφαρμόζουν στην πράξη τις ιδέες πίσω από το *Glitch Feminism*. Η σπουδαιότητα του μανιφέστου της Russel έγκειται αφενός στην ανάδειξη διαφόρων σωμάτων που η καλλιτεχνική ιστοριογραφία εσκεμμένα απορρίπτει και αφετέρου στο πρόταγμα ότι οι αποτυχίες, τα σφάλματα και η άρνηση μετασχηματίζουν τους αλγόριθμους κάθε κουλτούρας, ψηφιακής ή μη.

### **3. An eye for an eye**

#### **3.1 Male Gaze**

Το «ανδρικό βλέμμα» (male gaze), όπως ορίστηκε από τη Laura Mulvey (2008) στο δοκίμιο *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, περιγράφει τη σεξουαλική και αισθητική (αν)ικανοποίηση που προκαλούν οι κινηματογραφικές αναπαραστάσεις γυναικών στον άνδρα θεατή. Σύμφωνα με τη Mulvey (2008), οι

ίδιες υπερσεξουαλικοποιημένες αποτυπώσεις των θηλυκοτήτων στον κινηματογράφο επηρεάζουν ψυχολογικά την πραγματικότητα των γυναικών.

Στο ίδιο δοκίμιο, η Mulvey (2008) ερμήνευσε τις απεικονίσεις των γυναικών με βάση την φροϋδική ψυχανάλυση. Πιο συγκεκριμένα, θεωρεί ότι οι αποτυπώσεις των γυναικών στην οθόνη είναι εκδηλώσεις της υποσυνείδητης ανδρικής επιθυμίας. Για αυτόν τον λόγο, οι θηλυκοί χαρακτήρες στον κινηματογράφο υπάρχουν κατά κύριο λόγο για να είναι αισθητικά ευχάριστοι και όχι για να επιτελέσουν κάποιον ουσιαστικό ρόλο στην εξέλιξη του σεναρίου.

Ένα σημαντικό αντίκτυπο του ανδρικού βλέμματος είναι η άνιση δυναμική που προκαλεί. Ως ενεργοί θεατές, οι ανδρικοί χαρακτήρες και μέλη του κοινού προβάλλουν τις επιθυμίες και τις προσδοκίες τους στους θηλυκούς χαρακτήρες. Με αυτόν τον τρόπο, το ανδρικό βλέμμα ελέγχει τη γυναικεία συμπεριφορά. Οι θηλυκοί χαρακτήρες που είναι συμβατικά ελκυστικοί κερδίζουν την επιβεβαίωση, ενώ οι συμβατικά μη-ελκυστικές γυναίκες αναπαρίστανται σε πολύ μικρότερο βαθμό.

Το male gaze εφαρμόζεται με τρεις τρόπους: με την εστίαση της κάμερας σε μέρη θηλυκού σώματος, με την εστίαση στο βλέμμα του ανδρικού χαρακτήρα που παρατηρεί τους θηλυκούς χαρακτήρες και με την εστίαση στον άνδρα θεατή που στοχεύει να τον κάνει να εσωτερικεύει τις επιθυμίες του κύριου χαρακτήρα. Το αποτέλεσμα είναι το γυναικείο κοινό να αναγκάζεται είτε να ταυτιστεί με τον άνδρα πρωταγωνιστή είτε με τον αντικειμενοποιημένο, παθητικό θηλυκό χαρακτήρα στην οθόνη. Το ανδρικό βλέμμα υπαινίσσεται ότι η αξία της γυναίκας επιβεβαιώνεται με την ανδρική προσοχή και ότι οι γυναίκες οφείλουν να υποτάσσονται στις ανδρικές προσδοκίες όσον αφορά τη θηλυκότητα.

Στο άρθρο *Taking Back the Male Gaze* (2017), η Tara Well διαπιστώνει ότι το male gaze έχει μετατραπεί σε μία οικεία καλλιτεχνική οπτική, που έχει διάχυτο ψυχολογικό αντίκτυπο στις θηλυκότητες. Σύμφωνα με αυτό το ενδιαφέρον άρθρο, το male gaze εντοπίζεται σε δύο κύριους τομείς: στις πραγματικές διαπροσωπικές σχέσεις καθώς και στον τρόπο με τον οποίο τα οπτικά μέσα αναδεικνύουν σώματα ή μέρη σώματος θηλυκοτήτων. Η άμεση επαφή αλλά και οι αναπαραστάσεις στα ΜΜΕ διδάσκουν στις θηλυκότητες να υπακούν στο ανδρικό βλέμμα. Η διαδικασία του συνεχούς «body monitoring» στην οποία υπόκεινται οι θηλυκότητες, δηλαδή της αδιάκοπης επίγνωσης και επιτήρησης του σώματος τους, σαν να είναι οι ίδιες εξωτερικές παρατηρήτριες της εαυτής τους, ονομάζεται αυτό-αντικειμενοποίηση (Mwedzi, 2021).

Στο *Δεύτερο Φύλο*, η Simone de Beauvoir (1949/2009) προτείνει στις θηλυκότητες να κοιτάζουν την δική τους αντανάκλαση στον καθρέφτη. Κατά την άποψη της η θέαση της αυτοεικόνας γεννά ένα αίσθημα ευφορίας και αποτελεί μία άκρως προσωπική εμπειρία. Πράγματι, οι γυναίκες μπορούν να αντλήσουν ευχαρίστηση κοιτάζοντας την εικόνα τους, χωρίς σύγκριση με τα κοινωνικά πρότυπα ομορφιάς ή την παρεμβατικότητα του male gaze (McGill, 2016).

### **3.2 Female Gaze**

Η αναγνώριση του male gaze και η θεωρητική του ανάλυση οδηγούν αναπόφευκτα σε ορισμένα ερωτήματα. Πρώτον, υπάρχει το αντίστοιχο «θηλυκό

βλέμμα»; Και δεύτερον, υπάρχει «ανδρική» και «θηλυκή» ακρόαση;

Η Susan Bowers (1990) θεωρεί ότι η ανακατασκευή των εικόνων που αναπαριστούν τη θηλυκή πολυπλοκότητα και δύναμη θα έπρεπε να είναι μέρος της δουλειάς των φεμινιστριών ακαδημαϊκών. Στο άρθρο *Medusa and the Female gaze*, η Bowers (1990) χρησιμοποιεί τη μυθική φιγούρα της Μέδουσας για να αναδείξει πώς γίνεται αντιληπτή η θηλυκότητα από το δυτικό τρόπο σκέψης. Επιπλέον, περιγράφει τους τρόπους με τους οποίους οι σύγχρονες καλλιτέχνιδες επιχειρούν να αντιστρέψουν την στρεβλή αναπαράσταση της Μέδουσας και αναδεικνύουν πώς μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τη ζωτικότητα και τη σκοτεινή δύναμη της μητριαρχικής εικόνας της Μέδουσας με στόχο την έμπνευση και την ενδυνάμωση των θηλυκοτήτων.

Η Bowers (1990) δίνει πολλά παραδείγματα αλλοτρίωσης της θηλυκής δύναμης μέσω του ανδρικού βλέμματος. Παραδείγματος χάριν, αναφέρεται στην Παναγία και τη Μαρία Μαγδαληνή, που απλώς επιτελούσαν ρόλους μέσα σε ένα εντελώς ανδρικό δράμα, και στις *αιθέριες γυναίκες* των εικαστικών έργων του 14<sup>ου</sup> αιώνα, που δεν αναπαριστούσαν πραγματικές γυναίκες, παρά αντιπροσωπεύαν ποιότητες που οι άνδρες θα ήθελαν να αποδώσουν σε αυτές, καθώς στην πραγματικότητα οι γυναίκες ήταν «πολύ άμεσες, πολύ απειλητικές, πολύ έντονες». <sup>4</sup> Έτσι και η Μέδουσα, θύμιζε τις μητριαρχικές θεές, όποτε έγινε το έμβλημα αυτού που πάντα προκαλούσε φόβο στους άνδρες: οι αισθησιακές και ισχυρές γυναίκες.

---

<sup>4</sup> Δεν είναι τυχαίο ότι τον 14<sup>ο</sup> αιώνα ξεκινά στην Ευρώπη το κυνήγι των μαγισσών. Η Federici (2004) εξηγεί πως ήταν απαραίτητος ο στιγματισμός, ο περιορισμός και ο φόνος των γυναικών, γιατί η θηλυκή αυτονομία και η σεξουαλική ελευθερία αποτελούσαν εμπόδια στο πέρασμα από τη φεουδαρχία στον καπιταλισμό.

Μέσα από διάφορες έρευνες και κριτικές τα τελευταία χρόνια, προκύπτει ότι, πράγματι, μπορούμε να εντοπίσουμε θραύσματα του θηλυκού βλέμματος, αν και η βιβλιογραφία είναι ακόμη περιορισμένη σε αυτό το κομμάτι. Η Kate Ince (2013) εντόπισε το θηλυκό βλέμμα στη φιλμογραφία της Agnès Varda, εστιάζοντας τόσο στην απεικόνιση των γεωγραφικών τοποθεσιών, όσο και στη λεκτική και οπτική έμφαση στη θηλυκή σωματικοποίηση. Η Ince (2013) ανιχνεύει μία φεμινιστική φαινομενολογία στις ταινίες, τις δράσεις και τη σχέση με το περιβάλλον, όπως αυτά αποτυπώνονται από τη Varda.

Χαρακτηριστικά, η Ince (2013) θεωρεί ότι η φεμινιστική φιλμογραφία έχει ανάγκη από την φεμινιστική υποκειμενικότητα και από μία στέρεη αντίληψη του σώματος που πηγάζει από τις κουηρφεμινιστικές θεωρητικές έρευνες του προηγούμενου αιώνα. Το σπουδαιότερο στοιχείο στο έργο της Varda, είναι η πριμοδότηση του θηλυκού υποκειμένου και της θηλυκής σωματοποίησης έναντι της αναπαράστασης της θηλυκότητας ως κοινωνικό κατασκεύασμα. Το 2000, η Varda δήλωσε ότι το «να φαίνεσαι σαν γυναίκα είναι μία σωματοποιημένη πολιτική πράξη» (Ince 2013,613)

«η πρώτη φεμινιστική χειρονομία είναι να πεις:  
«ΟΚ, με βλέπουν, αλλά επίσης τους βλέπω κι εγώ»  
η πράξη του να αποφασίσεις να κοιτάξεις, του να αποφασίσεις ότι ο κόσμος  
δεν ορίζεται από το πώς με βλέπουν αλλά από το πώς τον βλέπω εγώ»  
(Varda στο άρθρο της Ince 2013, 613).

Η Elizabeth A. Meese (1986) θεωρεί πως ένα από ένα από τα βασικά ζητήματα που έχουν να αντιμετωπίσουν οι θηλυκότητες είναι η απόκτηση εξουσίας. Όταν μία θηλυκότητα δεν σκέπτεται με βάση τα χαρακτηριστικά της εξουσίας που

παραδοσιακά ασκείται από άνδρες, αλλά σκέπτεται την ίδια την εαυτή της, μπαίνοντας σε μια διαδικασία αυτοκαθορισμού της εξουσίας.

Το 1990, η Sharon Grace εμπνευσμένη από τις μελέτες για «το βλέμμα» στις εικαστικές τέχνες, δημιούργησε την εγκατάσταση *Millennium Venus*. Τα άτομα που αλληλοεπιδρούσαν με την εγκατάσταση, έβλεπαν την πλάτη μίας γυναίκας που κρατούσε ένα τηλέφωνο και είχε στραμμένο το βλέμμα της προς τα άτομα που παρευρίσκονταν και γίνονταν μέρος της εγκατάστασης. Η Grace, που οι τηλεπικοινωνίες έχουν αποτελέσει μεγάλο μέρος της δουλειάς της, ήθελε η γυναίκα με τη στραμμένη πλάτη να μιλά η ίδια στα άτομα που συμμετέχουν. Όταν ένα άτομο εισερχόταν στο χώρο, το τηλέφωνο χτυπούσε. Όταν απαντούσε στο τηλέφωνο, η εγκατάσταση ζωντάνευε και έτσι ξεκινούσε η επικοινωνία με τη γυναίκα (Cohn, 2014).

Η Grace αποκάλεσε αυτή την εγκατάσταση «κοινωνικό γλυπτό» και ήθελε μέσα από το έργο της να αντιστρέψει τον ρόλο των θηλυκοτήτων ως αντικείμενα προς έμπνευση για τον άνδρα καλλιτέχνη και να θέσει στο επίκεντρο του έργου της το θηλυκό βλέμμα. Οι θηλυκότητες, αποτελούσαν πάντα μέρος της καλλιτεχνικής εμπειρίας, χωρίς όμως να έχουν ενεργό ρόλο σε αυτή.

## 4. Φεμινιστική κριτική σε ζητήματα ήχου

### 4.1 Ηλεκτρονική μουσική και δημιουργικές απόπειρες χρήσης θορύβου – *Feminine sounds/Pink noises*

Η Αμερικανίδα συνθέτρια ηλεκτρονικής μουσικής και συγγραφέας Tara Rodgers (2010) θεωρεί πως οι ήχοι είναι σημεία αφετηρίας για τις προσωπικές ιστορίες, την πολιτιστική μνήμη και τους πολιτικούς αγώνες. Ωστόσο, δεν έχουν όλα τα άτομα πρόσβαση στα ίδια εργαλεία και τις ίδιες ευκαιρίες για δημιουργική έκφραση. Η Rodgers (2010) επιλέγει να δώσει φωνή στις καλλιτέχνιδες μέσω συνεντεύξεων και αναδεικνύει πώς οι θηλυκότητες χρησιμοποιούν τον ήχο για να δουλέψουν δημιουργικά με το χώρο, το χρόνο, τη σωματοποίηση, πώς θολώνουν τα όρια ανάμεσα στη φύση και στην κουλτούρα με τη χρήση ηχητικής τεχνολογίας, πώς αμφισβητούν τις στερεοτυπικές τεχνολογικές πρακτικές και πώς ισορροπούν ανάμεσα στην παραγωγική μοναξιά, τη συνεργασία και την κοινωνικότητα.

Η Rodgers (2010) θεωρεί ότι είναι απαραίτητο να ασκηθεί φεμινιστική κριτική στις ιστορίες που έχει κληρονομήσει η ιστοριογραφία της ηλεκτρονικής μουσικής. Πιο συγκεκριμένα, αναφέρεται στους παράγοντες που, κατά τη γνώμη της, έχουν καθορίσει και πολλές φορές περιορίσει τις ιστορίες ηλεκτρονικής μουσικής σχετικά με θέματα που αφορούν κυρίως την παραγωγή, εφεύρεση και δημιουργία θορύβου. Οι παράγοντες που εντοπίζει είναι κυρίως οι διασυνδέσεις ανάμεσα στον μιλιταρισμό και την εξέλιξη των ακουστικών τεχνολογιών, η λογική



της αναπαραγωγής που διαπνέει τις πρακτικές και τον διάλογο στην ακουστική κουλτούρα, καθώς και η κατασκευή ηλεκτρονικών ειδών τα οποία είναι προγραμματισμένα να αποτελέσουν μία vintage (ξεπερασμένη) τεχνολογία στο μέλλον.

#### **4.2 Θόρυβος και ησυχία/Υπόκωφοι θόρυβοι ή εκκωφαντικές συνηχήσεις?**

Πιο συγκεκριμένα, η Tara Rodgers (2010), στο έργο της *Pink noises: Women on electronic music and sound*, προσεγγίζει τις ιστορίες της ηλεκτρονικής μουσικής από την άποψη του δίπολου μεταξύ θορύβου και ησυχίας. Οι ιστορίες ηλεκτρονικής μουσικής ξεκινούν με μία προσπάθεια ανίχνευσης των απαρχών της ηλεκτρονικής μουσικής και φαίνεται να συγκλίνουν στο φουτουριστικό μανιφέστο «*The Art of Noises*» (1913) του Luigi Russolo. Το μανιφέστο του Russolo (1913) είναι ένα εγκώμιο στους ήχους των μηχανών, του πολέμου και της σύγχρονης βιομηχανίας. Οι ιστορίες προέλευσης κανονικοποιούν τις ηγεμονικές καλλιτεχνικές πρακτικές που ακολούθησαν και η αισθητική που εξυμνείται είναι κηλιδωμένη με βία, ρατσισμό και μισογυνισμό.

Η σύγχρονη ηλεκτρονική μουσική χρησιμοποιεί εργαλεία που απηχούν τις πρακτικές παρελθοντικών τεχνοεπιστημονικών πρότζεκτ. Στις ΗΠΑ, οι συνδέσεις ανάμεσα στον ήχο και τις στρατιωτικές τεχνολογίες παγιώθηκαν τη δεκαετία του 1920 (Σάνη, 2021). Οι εκπομπές ραδιοφώνου εξελίχθηκαν με τις στρατιωτικές επενδύσεις του Α' Παγκοσμίου Πολέμου, ενώ οι τεχνολογίες ηχογράφησης και

ενίσχυσης είτε προέκυψαν μέσω δαπανών πολέμου ή χρηματοδοτήθηκαν για την ενδεχόμενη στρατιωτική εφαρμογή τους. Στον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, οι θόρυβοι των νέων τεχνολογιών είχαν αποκτήσει τέτοιες δυνατότητες που εντέλει οδήγησαν σε έρευνα για την εξέλιξη νέων μεθόδων ελέγχου του ήχου. Η μεταπολεμική έρευνα στις τηλεπικοινωνίες και την ψυχοακουστική χρησιμοποίησε τις ίδιες ιστορικές μηχανές με την πρώιμη ηλεκτρονική μουσική.

Κατά τη διάρκεια του Ψυχρού Πολέμου, οι ηλεκτρονικοί ήχοι είχαν κατακαθίσει στη δημόσια φαντασία ως αναμνήσεις της διαστημικής εποχής και της έρευνας για την ατομική ενέργεια. Στον δημόσιο διάλογο, επικράτησε η αποδοκιμασία για τα άτομα που αποφάσισαν «να κάνουν μουσική με όπλα θανάτου». Ακόμη και η ορολογία της ηλεκτρονικής μουσικής είναι μιλιταριστικά φορτισμένη: *controller, executes, command*. Η δημιουργία ηλεκτρονικής μουσικής εκτυλίσσεται με σαφείς συμβολισμούς βίαιης επιβολής και σύγκρουσης.

Η επιμονή στη μιλιταριστική ορολογία και στην αισθητική της ορθολογιστικής ακρίβειας είναι η επιτομή της *ανδρικής* τεχνικής ικανότητας και της αυθεντίας στην ηλεκτρονική μουσική παραγωγή. Παράλληλα, οι μη-τεχνικές (ή «soft») γνώσεις και δεξιότητες κωδικοποιούνται ως *γυναικείες*. Η ανδροκρατούμενη τεχνολογική καινοτομία εφαρμόζει δύο μέτρα και δύο σταθμά στις θηλυκότητες. Σε συνέντευξη τους οι Le Tigre (Rodgers, 2010) έχουν εκφράσει ότι όταν οι άντρες κάνουν λάθος, τα λάθη φετιχοποιούνται ως *glitch*. Όταν οι θηλυκότητες κάνουν λάθη θεωρούνται αυστηρά ασυγχώρητα λάθη και δεν αποτελούν καλλιτεχνική δήλωση ή εμπρόθετη δράση.

H Rodgers (2010), αν και βρίσκει υπερβολική την σύνδεση της ηλεκτρονικής

μουσικής με τα όπλα πολέμου, υποστηρίζει ότι οι ηλεκτρονικοί ήχοι δε θα ήταν τόσο καθηλωτικοί αν δεν απηχούσαν τις πολεμικές τεχνολογίες. Αυτό συμβαίνει επειδή τα όρια ανάμεσα στη φαντασία και την πραγματικότητα μπορούν να αποτελέσουν μία *ακουστική ψευδαίσθηση* (Haraway, 1991) που αντιπροσωπεύει τους πραγματικούς αγώνες για τη ζωή και το θάνατο. Για τον λόγο αυτό, το μουσικό έργο που αντικρούει τις τεχνοκρατικές προτεραιότητες της ηλεκτρονικής μουσικής μπορεί να θεωρηθεί καταλυτικό.

Στο *Pink Noises*, η Rodgers (2010) επιλέγει να ασχοληθεί με καλλιτεχνικό έργο που αντιστέκεται στον τεχνοκρατισμό. Για παράδειγμα, η συνθέτρια και καθηγήτρια στο πανεπιστήμιο Vassar College, Annea Lockwood αντιστέκεται στην επεξεργασία των ηχογραφημένων ήχων, καθώς θεωρεί ότι οι *ήχοι στη φυσική τους κατάσταση* είναι εγγενώς αδιόρθωτοι. Η Γαλλίδα sound artist και performer Laetitia Sonami επιλέγει να μην ηχογραφεί τις performances της, διότι αρνείται να δεσμεύσει έναν ήχο σε ένα συγκεκριμένο χρονικό όριο. Επίσης, η Sonami ήθελε να εξελίξει ένα όργανο που θα σεβόταν το γεγονός ότι η τεχνολογία είναι ένας αγωγός για τα όνειρα, τις επιθυμίες και τις ψευδαισθήσεις μας και δε θα περιοριζόταν στη χρήση της τεχνολογίας ως έναν ακόμη μοχλό ελέγχου και χειραγώγησης.

Το 1934, μετά από μία επίδειξη του theremin από την Clara Rockmore στη Νέα Υόρκη, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης μιλούσαν για μία επιβλητική performance, όπου η ηλεκτρονική μουσική παρουσιάστηκε μέσω μίας σωματικής σύμπλεξης με την τεχνολογία, που όμως χαρακτηριζόταν από λεπτές χρωματισμούς και φροντιστικότητα. Είναι γνωστό ότι το theremin προωθούταν με όρους θηλυκής επιτελεστικότητας (σχετικά με τη σχέση μεταξύ theremin και φύλου βλ. παραπάνω

κεφ. 1.2 , σελ. 16). Το σπουδαίο στοιχείο στην παράσταση της Rockmore, είναι ότι δημιούργησε ένα ρήγμα στο διάλογο για την ηλεκτρονική μουσική, έναν υβριδικό χώρο για συναντήσεις ανθρώπων και τεχνολογιών, ανάμεσα στην οικειότητα και την ετερότητα και δημιούργησε την αίσθηση της πιθανότητας για κάτι διαφορετικό πέραν από μία ρητορική επιβολής και διαμάχης.

Η Rodgers (2010) εντόπισε ότι η υποκίνηση νέων πιθανοτήτων από τη Rockmore που αντηχούν στο έργο της Sonami και πολλών άλλων αργότερα, προτείνει έναν νέο τρόπο να πλοηγηθούμε στην ιστορία. Αυτή η διαδρομή είναι πολύ διαφορετική από αυτή των φουτουριστών, που επέβαλλαν τον προσανατολισμό στην ηλεκτρονική μουσική με όρους βίαιου θορύβου. Η ηλεκτρονική μουσική, τουλάχιστον μέχρι και το 2010, είχε αποτύχει να εκφράσει πιθανότητες για πιο δημιουργικές αναμετρήσεις με την τεχνολογία. Για αυτό, η Rodgers (2010) θεωρεί κρίσιμη την αλλαγή της έμφασης από τα «όπλα πολέμου» στις επικλήσεις για ζωτικότητα.

Από την άλλη πλευρά, η ησυχία επιτελεί τη λειτουργικότητα άλλη μίας προνομιάς αισθητικής κατηγορίας, όπως ακριβώς και αυτή των θορύβων. Το έργο που έφερε πρώτο σε δημόσιο διάλογο την έννοια της απόλυτης ησυχίας είναι αδιαμφισβήτητο το 4'33 του John Cage. Το 4'33 θεωρήθηκε ότι βοήθησε να εισαχθεί ένα ευρύ πεδίο ήχων στη δυτική μουσική και ήταν πράγματι καινοτόμο στα πλαίσια των ευρωπαϊκών συνθετικών παραδόσεων. Ωστόσο, άτομα του ακαδημαϊκού χώρου έσπευσαν να καθορίσουν την πειραματική μουσική με βάση αυτό το έργο και μόνο, αγνοώντας και εκτοπίζοντας άλλες καινοτόμες πρακτικές από θηλυκότητες, κουήρ και καλλιτέχνες της αφρικάνικης Διασποράς. Έτσι, παρά τις

προσπάθειες του Cage για εξάρθρωση των ηγεμονικών σιωπών, η κεντρικότητα του έργου του Cage στις μεταγενέστερες ηλεκτρονικές και πειραματικές μουσικές ιστορίες αποσιωπούσε συχνά το έργο άλλων καλλιτεχνών.

Επιπλέον, οι συνθετικές τεχνικές του John Cage ήταν προσανατολισμένες στις διαδικασίες και στη μείωση ή και απαλοιφή της επιρροής του συνθέτη στο αποτέλεσμα. Μέσα σε αυτή τη λογική ενυπάρχει η άρνηση της ταυτότητας, μία αισθητική που δεν ενέχει απαραίτητα τις ιστορικά περιθωριοποιημένες ομάδες ατόμων που δεινοπάθησαν από την αποσιώπηση και την περιθωριοποίηση.

«What kind of voice is breaking silence,  
and what kind of silence is being broken?».

Rich, *Arts of the possible* (2001, σελ. 150)

Το ερώτημα που τίθεται από τη Rich (2001) είναι πολύ χρήσιμο για τον διάλογο του θορύβου και της ησυχίας στις ηλεκτρονικές μουσικές ιστορίες. Σύμφωνα με τη Rich (2001), κάθε παρόρμηση για δημιουργία ξεκινά σε ένα πλαίσιο ησυχίας. Κάθε αληθινό δημιούργημα είναι το σπάσιμο μίας προϋπάρχουσας σιωπής.

Όπως ακριβώς οι μηχανικοί ήχου χρησιμοποιούν το noise gate, για να κόψουν τα ακουστά σήματα από ένα καθορισμένο επίπεδο έντασης και κάτω, έτσι και η αυθαίρετη οριοθέτηση έχει φιμώσει το έργο των θηλυκοτήτων στις ιστορικές αφηγήσεις. Σχεδόν σε κάθε έρευνα ηλεκτρονικής μουσικής ιστορίας, η συμβολή των θηλυκοτήτων έχει αγνοηθεί, αφήνοντας χώρο για τον προσδιορισμό της ηχητικής κουλτούρας ως ένα αυστηρά ανδρικό πεδίο.

Σε κάποιες προσεγγίσεις, παρατηρείται συχνά ότι η Pauline Oliveros μνημονεύεται ως η μοναδική γυναίκα. Αν και η αναγνώριση της Oliveros είναι

πράγματι κρίσιμη, η απομόνωση της έχει καταστήσει πολλές φορές το έργο της ως αντιπροσωπευτικό μίας *θηλυκής* αισθητικής (Rodgers, 2010). Στη συνέντευξη με την Pamela Z και τη Maria Chavez, γίνεται λόγος για τις στιλιστικές συγκρίσεις των έργων των συνθετριών, που στη συντριπτική τους πλειοψηφία αποτελούν συγκρίσεις ανάμεσα στα έργα παραμόνο συνθετριών, ή επιχειρούν να ανιχνεύσουν τα αισθητικά χνάρια φημισμένων συνθετών. Ομοίως, οι Le Tigre εξέφρασαν την επιθυμία του ανήκειν σε αυτό που ορίζεται ως «πραγματική» ηλεκτρονική μουσική, όμως τα τεχνικά και στιλιστικά καθεστώτα φαίνονται να απορρίπτουν την αισθητική τους. Αυτό το μοτίβο θεσπίζει μία διπλή επιβολή της ανδρικής γενεαλογίας στην ηλεκτρονική μουσική, που από τη μία πλευρά, ταυτίζει τις σπουδαίες στιλιστικές εξελίξεις με τους άνδρες και από την άλλη, ταξινομεί τη θηλυκή δημιουργικότητα ως ετερότητα σε σχέση με την κεντρική αφήγηση.

#### **4.3 Φύλο και τεχνολογία στην αναπαραγωγή ήχου**

Η σύγκραση των θηλυκοτήτων με τη λογική της *αναπαραγωγής* αποτελεί κατά πάσα πιθανότητα άλλο ένα εμπόδιο για τις αναπαραστάσεις τους στην *παραγωγή*. Όπως αναφέρθηκε ήδη στο πρώτο κεφάλαιο, οι θηλυκότητες είναι συνυφασμένες με τη δεκτικότητα, την παθητικότητα και τη μητρότητα. Ο ανδρικός τρόπος σκέψης αρνείται την παραδοχή ότι οι θηλυκότητες δημιουργούν τους χώρους στους οποίους αναδύονται τα υποκείμενα. Ωστόσο, οι φεμινισμοί έχουν αναδείξει ότι οι θηλυκότητες παρέχουν τα θεμέλια πάνω στα οποία χτίζονται οι

κουλτούρες (Rodgers, 2010)

Στις κυρίαρχες τάσεις και πρακτικές της αναπαραγωγής ήχου, οι τεχνολογικές φόρμες και διαδικασίες που ταυτίζονται με τη θηλυκότητα ή τη μητρότητα απαξιώθηκαν συστηματικά. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι αυτό των τεχνολογιών container. Τα κοντέινερ, στο πλαίσιο ανάπτυξης Java, αναφέρονται σε ένα τμήμα του διακομιστή που είναι υπεύθυνος για τη διαχείριση του κύκλου ζωής των εφαρμογών Web. Ο διακομιστής είναι αυτός που διαχειρίζεται το δοχείο Web, το οποίο με τη σειρά του διαχειρίζεται τον κώδικα εφαρμογής του Web. Στην ουσία, πρόκειται για τεχνολογικές μορφές που συνδέονταν μεταφορικά με θηλυκά όργανα αποθήκευσης και προμήθειας αλλά και με μορφές εργασίας που παραδοσιακά εκτελούσαν οι θηλυκότητες. Ένα παράδειγμα τεχνολογίας container είναι αυτό της μαγνητοταινίας, η οποία αποτελούσε ένα παθητικό υλικό το οποίο έπρεπε να αποκτήσει μορφή και νόημα μέσω του ήχου (Sofia, 2000). Αυτές οι πληροφορίες ενορχηστρώνουν ένα υπόβαθρο ηλεκτρονικής μουσικής, στο οποίο μία παθητική, θηλυκοποιημένη επιφάνεια αναπαράγει το έργο της ανδρικής κουλτούρας (Rodgers, 2010).

Η αφοσίωση σε έναν *αυθεντικό* ήχο έχει καθορίσει αισθητικές και τεχνικές προτεραιότητες. Η αξία της *πιστότητας* που είχε διεισδύσει στην ποπ κουλτούρα τη δεκαετία του 1950, είχε καταστήσει τις θηλυκότητες επικίνδυνες στους χώρους υψηλής τεχνολογίας που οι άνδρες έσπευδαν να καθορίσουν. Η προσπάθεια των θηλυκοτήτων να δημιουργήσουν μία ηχητική αισθητική ήταν απειλητική για τους ελεγχόμενους ανδρικούς χώρους, καθώς ενσάρκωναν την πιθανότητα να χαθεί η ηχητική ποιότητα. Η απώλεια ηχητικής ποιότητας μεταφραζόταν ως υποβάθμιση

της ποιότητας ή της καθαρότητας του ηχογραφημένου ήχου.

Παρομοίως, το θηλυκοποιημένο μέσο της ηχητικής παραγωγής παρέμβαινε στην ποιότητα του σήματος. Πέρα από την προσπάθεια μη-απώλειας ηχητικής πιστότητας, ήταν απαραίτητο το μέσο παραγωγής ήχου να είναι διαφανές. Καθώς το μέσο της ηχητικής παραγωγής είναι αναγκαίο για την πιστοποίηση της σχέσης μέσου και άνδρα δημιουργού, οι προσεγγίσεις των ανδρών στη δημιουργία ανάγονται στον έλεγχο ή την απαλοιφή του μέσου.

Από μία άλλη πλευρά, οι ανδρικοί ισχυρισμοί για τη δημιουργία βρίθουν από ιστορίες περί ανδρικής «γέννας» και αποκρύπτουν τη σχέση εξάρτησης ανάμεσα στη δημιουργία και τις εργάτριες. Η διάδοση των τεχνολογιών, όξυνε την εκμετάλλευση που βίωναν οι θηλυκότητες, οι οποίες καταλάμβαναν εργασιακές θέσεις, στις οποίες αν και ήταν πιο παραγωγικές από τους άνδρες, αμειβόταν χαμηλότερα από αυτούς. Σε αυτές ανέθεταν κάθε εργασία που απαιτούσε επαναλαμβανόμενους, αυτοματοποιημένους και λεπτούς χειρισμούς, καθώς οι άνδρες θεωρούσαν ότι προορίζονταν για τους ηγετικούς ρόλους. Έτσι, οι θηλυκότητες εξοικειώθηκαν με τον χειρισμό των αναλογικών και ψηφιακών μηχανών και συνεισέφεραν στην εξέλιξη και τη μετάδοση της χρήσης τους.

Σύμφωνα, με τη Nina Power (2019), «η μηχανή επιθυμούσε πάντοτε τις γυναίκες». Στις φαντασιώσεις τους, οι άνδρες επιτελούσαν αναπαραγωγικό ρόλο, αλλά στην πραγματικότητα, ήταν οι θηλυκότητες που ήταν εξοικειωμένες με τις μηχανές. Η Nina Power (2019) υποστήριξε ότι το κεφάλαιο θηλυκοποιήθηκε με τη χρήση των μηχανών, δημιουργώντας έτσι έναν *γυναικείο καπιταλισμό*. Οι γυναίκες αποδείκνυαν ακατάπαυστα ότι διαθέτουν την ικανότητα *προσαρμογής και από-*



αυτοματοποίησης των μηχανών. Κάθε επίκληση σε σχέση ανάμεσα στη θηλυκότητα και τη φύση αποδείχθηκε ανακριβής: «οι γυναίκες, όπως βλέπουμε στο Metropolis, είναι τα καλύτερα ρομπότ» (Power, 2019).

Ωστόσο, η εργασία των γυναικών παραμένει αόρατη στις ιστορίες των ηχητικών τεχνολογιών. Οι ιστορίες της ανδρικής γέννησης ιδεών έχει υπάρξει μέρος των ιστοριών της τεχνολογίας, όπως για παράδειγμα αυτή του Graham Bell ή του Edison, οι οποίοι αποκαλούσαν τις εφευρέσεις τους «παιδιά» τους, για να διεκδικήσουν την πλήρη αξίωση της εφεύρεσης ενός τεχνουργήματος. Η ηλεκτρονική μουσική ιστοριογραφία ακολουθεί φυσικά το ίδιο μοτίβο. Μέχρι και τα τελευταία χρόνια, κάθε ηλεκτρονική μουσική ιστορία αποτεινόταν την ανάδυση ενός παγκόσμιου ηλεκτρονικού ήχου και ακολουθούσε σχεδόν πάντοτε την ίδια πορεία: από τους φουτουριστές και τον John Cage, στον Robert Moog, στην Detroit techno και τέλος στους σύγχρονους πειραματιστές (Σάνη, 2021).

Στο ντοκιμαντέρ *Modulations: Cinema for the ear*, η μοναδική σκηνή στην οποία εμφανίζονται γυναίκες αποτυπώνει φευγαλέα τις εργάτριες σε εργοστάσιο της Roland στην Ιαπωνία να συναρμολογούν και να ελέγχουν τα συνθεσάιζερ σε επαναλαμβανόμενη εργασία. Η σκηνή έρχεται σε έντονη αντίθεση με την εστίαση στους άνδρες ειδικούς στις υπόλοιπες σκηνές. Οι θηλυκότητες εναρμονίζονται με την αναπαραγωγή των προϊόντων και οι άνδρες ορίζονται ως παραγωγοί της κουλτούρας και καινοτόμοι στην αισθητική.

Οι ιστορικές αφηγήσεις και το τεχνικό περιεχόμενο της ηλεκτρονικής μουσικής έχουν δημιουργήσει συνδέσεις ανάμεσα στο θηλυκό, το μητρικό και τη θηλυκή σωματικότητα για να εδραιώσουν μία ανδρική υποκειμενικότητα. Σε μία

εναντίωση στην ιδεολογία που έχει συνδέσει τις θηλυκότητες με όρους ετεροκανονικής και καπιταλιστικής αναπαραγωγής, η Rodgers (2010) προτείνει να επαναπροσδιορίσουμε τους ήχους και να τους κάνουμε αναπαραγωγικούς. Οι αναπαραγωγικοί ήχοι είναι για τη συγγραφέα παραγόμενοι από σώματα, από τεχνολογίες, από περιβάλλοντα, που υπάρχουν σε χώρους και μέσα που τους επιτρέπεται να ανακλώνται, που συντηρούνται σε χώρους μνήμης και αποθήκευσης για μελλοντική επαναχρησιμοποίηση και αποκτούν πολλαπλά νοήματα σε διαφορετικά πλαίσια. Οι αναπαραγωγικοί ήχοι αμφισβητούν τις πατρογονικές γραμμές και τις ανδρικούς ισχυρισμούς που έχουν χαρακτηρίσει τις κυρίαρχες αφηγήσεις στην ηλεκτρονική μουσική.

#### **4.4 Ροζ θόρυβοι και φεμινιστικά κύματα**

Σύμφωνα με την Rodgers (2010), οι καλλιτέχνιδες των ηλεκτρονικών μουσικών κουλτουρών εκφράζουν μία γκάμα απόψεων. Ορισμένες θεωρούν ότι το φύλο είναι άσχετο με τα καλλιτεχνικά και επαγγελματικά βιώματα, ενώ άλλες υποστηρίζουν ότι η έννοια του φύλου μπορεί να καθορίσει από μουσικές ικανότητες και σχέσεις εξουσίας έως και την ίδια τη χροιά του ήχου. Κάποιες καλλιτέχνιδες πιστεύουν ότι οι αναπαραστάσεις στα μέσα μαζικής ενημέρωσης τις περιθωριοποιούν, ενώ μερικές άλλες εκμεταλλεύονται τα σεξιστικά στερεότυπα για να ανελιχθούν επαγγελματικά. Σε άλλες περιπτώσεις το φύλο διασταυρώνεται με άλλες ταυτότητες, όπως η φυλή, η εθνικότητα, η τάξη ή ο σεξουαλικός προσανατολισμός.

Η Rodgers (2010) προτείνει μία διαφορετική ανάγνωση των φεμινιστικών κυμάτων ως αλληλοεπιδρώντα ηχητικά κύματα. Οι ήχοι μπορούν να γίνουν αντιληπτοί ως πιέσεις και κινήσεις, που παράγουν πολιτιστικό έργο. Στη διάδοση του ηχητικού κύματος, το χρονικό σημείο με τη μεγαλύτερη ακουστότητα είναι κοντά στην αρχή της παραγωγής του ήχου, όμως το ηχητικό κύμα συνεχίζει να ανακλάται στο χώρο επ' άοριστον, παρεμβαίνοντας στις διαδρομές άλλων ηχητικών κυμάτων. Με παρόμοιο τρόπο, οι φεμινισμοί και η ηχώ τους συνεχίζουν να αντηχούν στους διαλογικούς χώρους. Η ακουστότητα των ήχων στις διαλογικές καταστάσεις εξαρτάται από την επιλεκτική ακρόαση, από το πώς κάποιοι ισχυρισμοί επικαλύπτονται ή ενισχύονται βάσει της σχετικής θέσης ή εξουσίας της ομιλήτριας.

Δανειζόμενη τον όρο της Andra McCartney (2000) για να περιγράψει το έργο της Hildegard Westerkamp, η Rodgers (2010) δηλώνει ότι οι φεμινιστικές διαμάχες είναι πρακτικές ακρόασης (*sounding practices*). Η ακρόαση επικαλείται την «αργή και προσεκτική πλοήγηση του ναυτικού μέσα σε άγνωστα νερά» (McCartney 2000 as cited in Rodgers 2010), μία πρακτική κατά την οποία τα άτομα πρέπει να ακούσουν προσεκτικά για να κατανοήσουν. Μία άλλη προσέγγιση είναι η φιλοσοφία πίσω από το *Deep Listening* της Oliveros (2005). Το *Deep Listening* αφορά την καλλιέργεια συνείδησης όλων των ήχων στον χωρόχρονο, όπως διαμορφώθηκε από την φεμινιστική συνείδηση και τις τεχνικές διαλογισμού της ίδιας της Oliveros.

Στην ακουστική, ο *ροζ θόρυβος*, είναι μία παραλλαγή του λευκού θορύβου, που έχει φιλτραριστεί για να δίνεται έμφαση στις χαμηλότερες συχνότητες και

κάθε οκτάβα έχει την ίδια ποσότητα ενέργειας. Ο ροζ θόρυβος είναι πολύ χρήσιμος για τη διαχείριση του εξοπλισμού, αλλά αφαιρείται σχεδόν πάντα από την τελική μίξη. Στον κυβερνοχώρο, ο θόρυβος είναι μια χαοτική πηγή πληροφοριών ή μία ενόχληση στην μετάδοση του σήματος, από την οποία όμως, μπορούν δυνητικά να προκύψουν σχηματισμοί. Με άξονα αυτούς τους ορισμούς, η Rodgers (2010) προτείνει τους δικούς της ροζ θορύβους, δηλαδή εκείνες τις ηχητικές παρεμβάσεις από ποικίλες πηγές, που αποσταθεροποιούν τις κυρίαρχες αφηγήσεις και επιδιώκουν την ισότιμη κατανομή εξουσίας στα πολιτιστικά πεδία που οι ήχοι αντηχούν.

## 5. Φύλο, χώρος και σωματικότητα

### 5.1 Sonic manspreading

«Η επιθυμία μας για αρμονία είναι αυθαίρετη και σε έναν άλλο κόσμο, η αρμονία θα ακουγόταν ακατανόητη. Η ακρόαση της κακοφωνίας και του θορύβου μας λέει ότι υπάρχει κάτι άγριο πέρα από τις δομές μέσα στις οποίες ζούμε και οι οποίες ζουν μέσα μας»

Halberstam, *The wild beyond* (2022, σελ. 7)

«Το 2018, η Doritos, μία εμπορική μάρκα σνακ, σχεδίαζε να λανσάρει πατατάκια ειδικά σχεδιασμένα για τις γυναίκες. Αυτό το φιλικό προς τις γυναίκες

(sic.) πατατάκι θα ακουγόταν λιγότερο κατά το μάσημα και θα χωρούσε σε μία τσάντα χειρός εξαιτίας της μικρότερης συσκευασίας. [...] Οι μάνατζερ της εταιρείας ισχυρίστηκαν ότι οι γυναίκες δεν θέλουν να κάνουν θόρυβο όταν τρώνε πατατάκια γύρω από άλλους ανθρώπους. Ο CEO δήλωσε ότι «οι γυναίκες δεν θέλουν να μασούν δυνατά μπροστά σε κόσμο». Αυτή η πρόταση προκάλεσε καταιγισμό από κυνικά και οργισμένα ξεσπάσματα στα social media, πολλά από τα οποία αποκάλεσαν αυτό το sound design σεξιστικό» (Soudant 2021, 335).

Η Marie Thompson (2017) στο *Beyond Unwanted Sound*, αναδεικνύει ότι η *αποτυχία* στη noise μουσική είναι μία καλλιτεχνική στρατηγική που δεν δικαιούνται όλα τα άτομα. Η Thompson (2017) εξηγεί πως οι εσφαλμένοι ήχοι των ανδρών καλλιτεχνών «φетиχοποιούνται ως *glitch*», ενώ όταν οι καλλιτέχνιδες κάνουν λάθη, θεωρούνται αποτυχίες και όχι εμπρόθετες δημιουργικές εκφράσεις. Επομένως, οι περιπτώσεις που η *αποτυχία* γίνεται *επιτυχία*, εξαρτώνται από την αντίληψη του φύλου της καλλιτέχνιδας που αποτυγχάνει. Το Luca Soudant (2021), εμπνεόμενο από τον συλλογισμό της Thompson, έθεσε το παρακάτω ερώτημα: πώς θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε τον ήχο ως καλλιτεχνική στρατηγική για να ανατρέψουμε τις παραδοσιακές νόρμες φύλου;

Η απάντηση σε αυτό το ερώτημα ξεκινά από μία αναθεώρηση της έννοιας του ήχου και από την υιοθέτηση μίας προσέγγισης που βλέπει τον ήχο ως καλλιτεχνικό γλυπτικό υλικό. Κατά το Luca Soudant (2021), η συμπερίληψη των μεθοδολογιών πειραματικής καλλιτεχνικής έρευνας στον ακαδημαϊκό χώρο έχει επιφέρει δραστικές αλλαγές, κυρίως επειδή επικρατεί χασμωδία ανάμεσα στη σκέψη και στη δημιουργία στην ακαδημαϊκή κοινότητα. Το Soudant (2021)

συνειδητοποίησε ότι ο ήχος έχει πολλές περισσότερες εκφάνσεις πέρα από το τί αντιλαμβάνεται το αυτί: ο ήχος έχει δονήσεις, ενέργεια, χωρικότητα και πολλές άλλες διαστάσεις που δεν μπορούν να γίνουν αντιληπτές μόνο μέσω της σκέψης. Με άλλα λόγια, όταν ο ήχος προσεγγίζεται αμιγώς θεωρητικά, υπάρχει έλλειψη πληροφοριών.

Από την υλική εργασία με τον ήχο, το Soudant (2021) συμπέρανε ότι ο ήχος δεν είναι μόνος ακουστός αλλά και χειροπιαστός και σωματικός. Επιπλέον, διαπίστωσε ότι η φασαρία και η ησυχία δεν έχουν να κάνουν μόνο με τα decibels, αλλά και με δονήσεις που καταλαμβάνουν τον υλικό χώρο. Όταν αυτά τα συμπεράσματα πλαισιώνονται από το κοινωνικό-καλλιτεχνικό έργο της Thompson (2017) και της Federici (2018), που δημιούργησε μία σύνδεση ανάμεσα στην ησυχία και τις θηλυκότητες, υπονοείται ταυτόχρονα ότι οι θηλυκότητες όχι μόνο δεν έχουν το προνόμιο να γίνονται ακουστές ή να κάνουν φασαρία, αλλά δεν έχουν καν τη δικαιοδοσία να καταλάβουν χώρο. Από τη στιγμή που ο ήχος δε μπορεί να διαχωριστεί από τη χωρικότητα του, τότε τα σώματα που είναι καταδικασμένα να παραμείνουν σιωπηλά, είναι περιορισμένα και χωρικά.

Το Soudant (2021) εισήγαγε τον όρο *Sonic Manspreading* για να συσχετίσει το φύλο με τον ήχο και τη χωρικότητα. Το manspreading ξεκίνησε σαν όρος από τα social media, για να περιγράψει τα ανδρικά σώματα στα μέσα μεταφοράς, που απλώνουν τα πόδια τους και καταλαμβάνουν περισσότερες από μία θέσεις, εις βάρος των άλλων. Ο όρος χρησιμοποιείται για να υποδείξει την ανδρική επιτελεσματικότητα φύλου, που χρησιμοποιεί την κατάληψη χώρου. Το *ηχητικό manspreading* επιστρατεύει την παράμετρο του ήχου με σκοπό να ανοίξει το

διάλογο της επιτελεστικότητας του φύλου σε σχέση με τον ήχο ως χωρικό θέμα.

## 5.2 Σώματα

Στο έργο *A Cyborg Manifesto*, η Donna Haraway αναρωτιέται «Γιατί τα σώματα μας τελειώνουν στο δέρμα;» (Haraway 2016, 178). Στο παραπάνω δοκίμιο, η Haraway (2016/1985) αμφισβητεί τα όρια του ανθρώπινου υποκειμένου και εξερευνά την περιπλοκή του ανθρώπινου σώματος και των τεχνολογιών. Ο συλλογισμός της Haraway (2016) είναι μία προσπάθεια της συμπερίληψης του μη-ανθρώπινου στην έννοια της υποκειμενικότητας. Η Magrit Shildrick (2015) αμφισβήτησε τα όρια του σώματος από τη σκοπιά της αναπηρίας. Η Shildrick (2015) θεωρεί ότι τα προσθετικά μέλη αποτελούν ένα στοιχειώδες και οντολογικό μέρος του σώματος, θολώνοντας με αυτό τον τρόπο τα όρια του ανθρώπινου και του μη-ανθρώπινου.

Η Elizabeth Grosz (1996) αναθεώρησε τα όρια του υποκειμένου, σκεπτόμενη το υποκείμενο ως ένα συναρμολόγημα, μία πολλαπλότητα από στοιχεία που επικαλύπτουν το ένα το άλλο, σε συσχετισμό με άλλα σώματα και κοινωνικές πρακτικές. Η Stacy Alaimo (2008) μίλησε για την τρανς-σωματικότητα, τονίζοντας ότι η σωματική ουσία του ανθρώπου είναι αδιαχώριστη από *το περιβάλλον*.

Η επέκταση της έννοιας του σώματος στο μη-ανθρώπινο υλικό απηχεί την ιδέα του σώματος ως συναρμολόγηση του Deleuze (2006). Ο Deleuze (2006)

θεωρούσε ότι «θα έπρεπε να αμφισβητήσουμε τη γέννηση *κάθε* οργανωμένου σώματος ή σχετικά κλειστής φόρμας -συμπεριλαμβανομένων των ανθρώπινων σωμάτων, των κοινωνιών, της τέχνης, της φιλοσοφίας και της επιστήμης- και να κατευθυνθούμε προς ένα σώμα χωρίς όργανα, ή προς τις δυνάμεις από τις οποίες συντίθενται τα σώματα» (Colebrook 2006, 30). Η έννοια του σώματος ως συναρμολόγηση, όπως ορίστηκε από τον Deleuze (2006), είναι μία προσπάθεια εξήγησης των ρευστών, αεικίνητων και σωματικών καταστάσεων της ύλης. Ο Deleuze δίνει έμφαση στις σχέσεις μεταξύ των ίδιων των σωμάτων, οι οποίες είναι συνεχώς μεταβαλλόμενες. Υπό αυτή την έννοια, όλες οι μορφές ύλης αποτελούν συναρμολογήματα και ως εκ τούτου κάθε μορφή ύλης μπορεί να είναι δομικό συστατικό κάποιας άλλης.

Ο συλλογισμός του Deleuze (2006) μπορεί προφανώς να εφαρμοστεί και στο φύλο. Με εφαλτήριο την παραπάνω θεωρία, επιβεβαιώνεται η επιτελεστική προσέγγιση του φύλου, το οποίο συμπεριλαμβάνει το μη-ανθρώπινο στο «happening του φύλου ως μία επιτελεστική συναρμολόγηση» που θα μπορούσε να έχει συμβεί διαφορετικά (Soudant, 2021).



## 6. Φεμινιστική αισθητική, τεχνικές ακρόασης & παραγωγής ήχου

### 6.1 Deep Listening and Soundwalking

«Όταν δεν υπάρχει τίποτα να ακούσεις,  
τόσο πολλά αρχίζουν να ηχούν.

Η ησυχία δεν είναι η απουσία του ήχου  
αλλά η αρχή της ακρόασης».

Voegelin, *Listening to noise and silence* (2010, σελ. 83)

Στα πρώτα κεφάλαια του *Listening to Noise and Silence*, η Salomé Voegelin (2010) εξερευνά τα διάφορες καταστάσεις που γίνονται αντιληπτές ως άκρα του ήχου, μεταξύ των οποίων ο θόρυβος και η ησυχία, προκειμένου να εξετάσει τις μεταξύ τους σχέσεις. Η Voegelin (2010) θεωρεί ότι η ησυχία αποκαλύπτει την ανακρίβεια του ήχου, ως αντικείμενο και ως δομή. Αυτή η ανακρίβεια προκαλεί, σύμφωνα με την Voegelin (2010), μία ακουστική φαντασίωση που δεν αντιτίθεται στην ακρόαση, αλλά συνεισφέρει σε αυτό που ακούμε: ξεκινάμε να αντιλαμβανόμαστε τις πιο λεπτές αλλαγές, τις μικρές λεπτομέρειες ή την πηγή που παραμορφώνεται. Με αυτόν τον τρόπο, η πραγματικότητα και η φαντασία αρχίζουν να αναμειγνύονται και παράγουν μία διαφορετική, ηχητική αίσθηση. Έτσι, γίνεται αντιληπτό ότι ο θόρυβος και η ησυχία δεν αποτελούν αντίθετους πόλους, αλλά αντιθέτως, συνυπάρχουν σε ένα συνεχές και παρουσιάζουν στοιχεία τα οποία είναι κοινά σε όλους τους ήχους.

Η Voegelin (2015) πιστεύει ότι η αόρατη κινητικότητα του ήχου φωτίζει το ορατό με διαφορετικό τρόπο και απαιτεί να καταπιαστούμε με το πιθανό αλλά και το πραγματικό. Ένα μεγάλο μέρος του έργου της Voegelin ανάγεται σε μία ώθηση προς την αντίληψη της ακρόασης ως μία δια-υποκειμενική εμπειρία, μέσω της οποίας το ηχητικό τοπίο μπορεί να γίνει αντιληπτό ως ένα συνεχές, όχι ως ξεχωριστό αντικείμενο ή χώρος, αλλά ως ένα διαλογικό αποτέλεσμα.<sup>5</sup> Η Voegelin (2015) εκφράζει την ελπίδα της ότι ο ήχος και η ακρόαση αντιτίθενται στην ανθρωποκεντρική αντικειμενικότητα της επιστήμης και μπορούν να κατευθύνουν σε μία πιο ταπεινή τοποθέτηση των ανθρώπων στον κόσμο, στην οποία δεσμευόμαστε να αμφισβητούμε και να αναρωτιόμαστε πώς έχουν τα πράγματα και πώς είμαστε εμείς μέσα σε αυτά.

Αυτό μέσα στο οποίο είμαστε, που είναι εν προκειμένω το αόρατο και δυναμικό ηχητικό τοπίο, αναδεικνύει αυτήν την αβέβαιη σχέση. Μία ηχητική φαινομενολογία μπορεί να συμβάλλει στη σχετικότητα της ακουστική οικολογίας, που αντιλαμβάνεται την αμοιβαιότητα και την δια-υποκειμενικότητα της ακροάτριας και του ακουστού, ως μία μη-ιεραρχική σχέση. Με διαφορετικά λόγια, μία σύγχρονη ακουστική οικολογία οφείλει, κατά την Voegelin (2015), να έχει ως αφετηρία τις σχέσεις ανάμεσα στην καταγραφέα πεδίου, την ακροάτρια και τη δια-υποκειμενική παραγωγή του πεδίου, αλλά και να αντιλαμβάνεται κάθε ερμηνεία ως

---

<sup>5</sup> Η Voegelin εμπνέεται από τον έννοια της δια-υποκειμενικότητας στο έργο του Maurice Merleau-Ponty. Μάλιστα, επισημαίνει ότι η δια-υποκειμενικότητα υπό το πρίσμα του ήχου αποκτά πιο εκτεταμένες διαστάσεις. Ξεπερνά τις σχέσεις ανάμεσα στα υποκείμενα που έχουν ανθρώπινα σώματα και αποτελεί τον σύνδεσμο ανάμεσα στα σώματα όλων των πραγμάτων στον κόσμο. Με αυτόν τον τρόπο, συνεισφέρει σε μία σύγχρονη πολιτική, οικολογική και κοινωνική αντίληψη του κόσμου και της ύπαρξης μας στον κόσμο (Voegelin, 2015).

συγκείμενη σε αυτό το σύμπλεγμα και όχι ως αντικειμενική αναπαράσταση.

Βασισμένη στην ηχητική φιλοσοφία της Voegelin, η Stephanie Loveless (2019) προσεγγίζει την ακρόαση ως έναν σχεσιακό, οικολογικό, φεμινιστικό τρόπο σύμπλεξης με τον κόσμο, που αντιτίθεται στις αντικειμενοποιημένες χρήσεις της οπτικότητας. Αφετηρία της είναι μία δημοφιλής λογοτεχνική φιγούρα της Γαλλίας του 19<sup>ου</sup> αιώνα, ο *περιπατητής (le flâneur)*. Ο *περιπατητής* ενσάρκωνε την πεμπτουσία του αστικού περιπλανώμενου, ενός αποσυντονισμένου παρατηρητή της μοντέρνας κοινωνίας. Σύμφωνα με την Loveless (2019), ο *περιπατητής* αντιπροσωπεύει το αρχέτυπο της ιστορίας του περπατήματος στην τέχνη, που γενικά προσανατολίστηκε στο αρσενικό υποκείμενο.

Η συγγραφέας Laura Elkin (2017) εισήγαγε τον όρο της *περιπατήτριας (flâneuse)* προς επανοικειοποίηση του *περιπατητή*:

«...εάν ο *περιπατητής* αντιπροσωπεύει τον συναισθηματικά αποσυντονισμένο άντρα που περπατάει έξω στο δρόμο...ίσως εάν αυτό δεν είναι πιθανό για μια γυναίκα, μπορεί αντίθετα να επιλέξει να είναι πολύ συντονισμένη. Για τις γυναίκες, η ύπαρξη στην πόλη και το περπάτημα ίσως να αποτελούν μία μορφή ακραίας μη-αποστασιοποίησης [...] δεσμευμένες σε όλα όσα συμβαίνουν στο περιβάλλον τους».

Elkin, *Flâneuse*, 2017

Οι πρόσφατες φεμινιστικές ιστορίες έχουν στραφεί στις πρακτικές περπατήματος συγγραφέων όπως η Virginia Woolf και η George Sand προκειμένου να φανερώσουν πώς τα θηλυκά υποκείμενα έχουν διασχίσει τους δημόσιους χώρους διαφορετικά από τους άντρες, αποκαλύπτοντας πώς οι *περιπατήτριες* υποδεικνύουν εναλλακτικούς τρόπους κίνησης στον χώρο.

Ο Honoré de Balzac (1886) περιέγραψε τον *περίπατο (flânerie)* ως τη

γαστρονομία του ματιού. Όσο ο περιπατητής περπατάει, βλέπει. Η Loveless (2017) προτείνει μία διαφορετική οπτική: «την περιπατήτρια που περπατάει στην πόλη, και όσο περπατάει, ακούει» (Loveless 2017, 189). Αυτή η αλλαγή από την θέαση στην ακρόαση είναι για τη Loveless (2017) μία φεμινιστική πρακτική, που στηρίζεται στις πρακτικές του *Deep Listening* της Pauline Oliveros και του *Soundwalking* της Hildegard Westerkamp και προτείνει μία νέα συμμαχία μεταξύ φεμινισμού, πρακτικών περπατήματος και ακρόασης. Η Loveless (2017) ισχυρίζεται ότι ο φεμινισμός έχει τη δύναμη να αντικρούσει τις δομές ιεραρχίας και καταπίεσης μέσω των στρατηγικών συνεργασίας που αναπτύσσονται από τις καλλιτέχνιδες.

## 6.2 Από το βλέμμα στο άκουσμα

Ο Michel de Certeau (1980) στο έργο του *The Practice of Everyday Life* εξερεύνησε νέους τρόπους επανοικειοποίησης των καθημερινών δραστηριοτήτων, όπως το περπάτημα. Σύμφωνα με τον de Certeau (1980), το περπάτημα στην πόλη είναι ένας τρόπος δημιουργικής αντίστασης, μία μορφή καθημερινής επανάστασης ενάντια στα συστήματα καταπίεσης, τα οποία αποτελούν (οικο)δομικό κομμάτι του αστικού περιβάλλοντος.

Ο λευκός, αρσενικός περιπατητής περπατάει και ταυτόχρονα κοιτάζει. Ο de Certeau (1980) τοποθετεί τον αναγνώστη μπροστά από το πανόραμα μίας πόλης, εκπληρώνοντας τη φαντασίωση να μπορεί κανείς να συλλάβει τα πάντα με ένα καθολικό, καταναυκτικό βλέμμα. Το πανοραμικό βλέμμα δύναται να παρέχει στον

άνδρα θεατή τη νομιμοποίηση και την απαλλαγή, καθώς παρατηρεί χωρίς να τον παρατηρούν και βιώνει χωρίς να εμπλέκεται με τις ιστορικές, πολιτικές και σωματικές πραγματικότητες της πόλης. Αυτό είναι που αποκαλεί και η Donna Haraway (1988) το *κόλπο του θεού*, τη φαντασίωση της κατοχής μίας πλεονεκτικής θέσης έξω από το σώμα.

Παρόλα αυτά, η Loveless (2019) υποστηρίζει ότι η πανοραμική οπτική δεν αποτελεί επαρκή παρέμβαση στην αλλοτρίωση που φέρνει ο ύστερος καπιταλισμός. Στη δυτική κουλτούρα, το μάτι αναπαριστά τον έλεγχο και την αντικειμενοποίηση και προσεγγίζει τον κόσμο σαν μία πηγή προς εκμετάλλευση. Το αυτί μπορεί να ανοίξει το δρόμο για μία οικολογική ή/και φεμινιστική προσέγγιση. Η ακρόαση είναι εγγενώς εμπυθιστική, βιωματική και συγχέει το άτομο με το περιβάλλον. Η Voegelin (2018) ισχυρίζεται ότι η ακρόαση είναι ένας τρόπος να έρθουμε σε επαφή με τον κόσμο πολύ διαφορετικός από την όραση.

Ενώ η διοφθαλμική όραση είναι προαιρετική και διατεταγμένη προς τα εμπρός, η ακρόαση λειτουργεί διαφορετικά, καθώς ο ήχος φτάνει σε εμάς αδιάκοπα και καταφθάνει από όλες τις κατευθύνσεις. Ως δόνηση, ο ήχος διαπερνά σωματικά τα αυτιά, το δέρμα και τα οστά. Ο ήχος είναι μία σωματική εμπειρία: οι χαμηλές και υψηλές συχνότητες συντονίζονται με διαφορετικές σωματικές κοιλότητες, οι υπόηχοι προκαλούν ίλιγγο ή έχουμε ενστικτώδεις αντιδράσεις όταν για παράδειγμα γδέρνουμε με τα νύχια τον τοίχο.<sup>6</sup> Ο ήχος είναι αλληλεξαρτώμενος, καθώς είμαστε

---

<sup>6</sup> Ο Gaspar Noé στα πρώτα 30 λεπτά του *Irréversible* (2002) χρησιμοποίησε εσκεμμένα έναν ισοκράτη 27Hz, λίγο πάνω από το κατώφλι των 20Hz, προκαλώντας στους θεατές την αίσθηση του φόβου πριν ξεκινήσουν οι οπτικά ακραίες σκηνές. Οι χαμηλές συχνότητες μπορούν αποδεδειγμένα να προκαλέσουν πονοκεφάλους, αυξημένο καρδιακό παλμό, άγχος, κόπωση και ίλιγγο (!).

εντός του ηχητικού πεδίου, αλλά είμαστε και ενεργό μέρος του. Η ακρόαση είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με το περιβάλλον, επειδή και τα δύο καλούν σε αποκριτικότητα, ευθύνη και συνεργασία.

«Η ακρόαση μας προσφέρει μία διαφορετική αίσθηση του κόσμου και των εαυτών μας που ζουν μέσα σε αυτόν τον κόσμο, μας προσφέρει μία διαφορετική σχέση με τον χρόνο και τον χώρο, τα αντικείμενα και τα υποκείμενα και τον τρόπο με τον οποίο ζούμε ανάμεσα τους» .

Voegelin in Loveless (2019, σελ. 190)

Σύμφωνα με τη Loveless (2019), η διαφορετική αίσθηση και σχέση που προτείνει η Voegelin (2016) είναι η ακρόαση ως μία φεμινιστική, οικολογική, σχεσιακή πρακτική.

### 6.3 Deep Listening

Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, έχοντας αποφασίσει ότι «είχαμε ακούσει αρκετά από τους άντρες» και θέλοντας να ανακαλύψει πώς θα ακουγόταν μία βαθιά θηλυκή, φεμινιστική μουσική, η Oliveros (1974) πέρασε έναν χρόνο σε εργαστήρια ακρόασης και ηχητικών δραστηριοτήτων σε μία κολεκτίβα που αποτελούνταν αποκλειστικά από θηλυκότητες. Τα αποτελέσματα αυτής της έρευνας εκδόθηκαν με τη μορφή βιβλίου, που ονομάστηκε *Sonic Meditations*, το οποίο περιέχει παρτιτούρες με οδηγίες και παρέχει ένα πρότυπο για την ηχητικότητα μίας κοινότητας που είναι συμμετοχική, συμπεριληπτική και μη-ιεραρχική.

Αυτές οι παρτιτούρες έθεσαν τις βάσεις για αυτό που η Oliveros θα ονόμαζε

Deep Listening, μία πρακτική παρακολούθησης του ηχητικού περιβάλλοντος ενός ατόμου όσο το δυνατόν πιο ολοκληρωμένα και συνεχόμενα. Η Oliveros (1974) έβλεπε σε αυτόν τον τρόπο συμμετοχής ως ένα τρόπο προώθησης της ατομικής και συλλογικής χειραφέτησης, απευθυνόμενη τόσο στην ανθρώπινη όσο και τη μη-ανθρώπινη απελευθέρωση.

Το Deep Listening συγχωνεύει τα ετερόκλητα πεδία του αυτοσχεδιασμού και της πνευματικότητας, καθώς αποτελεί μία φιλοσοφία ηχητικής συνείδησης, που αναγνωρίζει τη διαφορά ανάμεσα στην ακούσια ακρόαση και τη διαδικασία της συγκεντρωμένης επιλογής που είναι η *ακρόαση* (listening).

Σύμφωνα με τη Barbara Rose Lange (2018), η μουσική της Oliveros έχει δημιουργηθεί για σύνολα και ελκύει καλλιτέχνιδες από ετερόκλητα υπόβαθρα, με ή χωρίς μουσική εμπειρία. Τα κομμάτια της λειτουργούν εξισωτικά: εξαρθρώνουν τις σχέσεις συνθέτριας-ερμηνεύτριας και αναδιοργανώνουν τον τρόπο με τον οποίο οι μουσικοί συσσωρεύουν καλλιτεχνικό και οικονομικό κεφάλαιο. Η προσέγγιση της Oliveros είναι βαθιά πολιτική καθώς αμφισβητεί τους όρους του μουσικού κατεστημένου και επιτρέπει τη συμμετοχή σε μη-μουσικούς. Επιπλέον, αντιτίθεται στην παρτιτούρα σαν *σύμβολο ελέγχου* (Oliveros και Maus 1994, 184) και για αυτό το λόγο σε πολλές από τις συνθέσεις της, χρησιμοποιεί οδηγίες αντί για μουσική σημειογραφία.

Τα έργα της για μουσικούς και άλλες καλλιτέχνιδες διαφέρουν από τα *sonic meditations* καθώς η αισθητική τους βάση είναι η συνεργασία. Σε πολλά έργα της επισημαίνεται ότι η διαμόρφωση του συνόλου των ερμηνευτριών πρέπει να είναι μη-ιεραρχική και συχνά απαιτεί να κάθονται σε κύκλο. Ο κυκλικός σχεδιασμός

τυλίγει το ακροατήριο με ήχο. Το εκτεταμένο οργανικό σύστημα της Oliveros (EIS), που χρησιμοποιήθηκε από την ίδια για την ηλεκτρονική επεξεργασία των solo performances της με ακορντεόν, περιλαμβάνει την τοποθέτηση των ηχείων γύρω από το κοινό και τον καθορισμό των κατευθύνσεων του ήχου προς διαφορετικές γωνίες του χώρου. Η Oliveros θεωρεί ότι τα όργανα πρέπει να είναι τοποθετημένα ανάμεικτα, και όχι χωρισμένα ανά ομάδες, και ότι κάθε όργανο πρέπει να πλαισιώνεται από ανόμοια όργανα σε κάθε του πλευρά.

Επίσης, η Oliveros θεωρεί ότι είναι αναγκαίο οι ερμηνεύτριες να έχουν αυτονομία εντός συγκεκριμένων παραμέτρων. Σε ορισμένα έργα, ζητά από τους μουσικούς να αντιδράσουν στο τονικό ύψος, τη διάρκεια ή την ακουστότητα και αυτές οι αντιδράσεις μπορούν να εφαρμοστούν και στην υφή. Στο *Out of the dark* σημειώνει: «Όταν αντιλαμβάνεσαι έναν παίκτη σε κάποια πλευρά, σβήσε τον ήχο σου και περίμενε μερικές ανάσες πριν ξεκινήσεις ξανά». Αυτά τα στοιχεία περιέχουν την αυτονομία, από τη στιγμή που κανένας μαέστρος, επικεφαλής ή άλλος παίκτης δεν αποφασίζει πότε και πώς θα αντιδράσει η ερμηνεύτρια.

#### **6.4 Soundwalking**

Περίπου την ίδια εποχή που η Oliveros εξέλιξε τα *Sonic Meditations*, η Hildegard Westerkamp εξέλιξε την πρακτική του *Soundwalking*. Το *Soundwalking* είναι μία τεχνική καταγραφής πεδίου, στην οποία η συνθέτρια/καλλιτέχνη μαγνητοσκοπεί ένα ηχητικό περιβάλλον, συμπεριλαμβανόμενου του σχολιασμού όπου η ίδια θεωρεί απαραίτητο (Westerkamp, 1974). Στην ουσία, πρόκειται για δημόσιους περιπάτους με πρόθεση την ενεργή εξερεύνηση του συνήθως αστικού



περιβάλλοντος με έμφαση στους ήχους που γίνονται ακουστοί, με δεδομένο ότι οι ηχητικές πληροφορίες μπορούν να εξορύξουν μία ενσώματη επίγνωση της κοινωνικής και οικολογικής υγείας ενός χώρου. Οι περίπατοι πραγματοποιούνται με βασικό άξονα τη σιωπή, σε μικρές ή μεγάλες ομάδες, που μπορεί να ενεργοποιούν το ηχητικό τοπίο με τις φωνές ή αντικείμενα. Κατά κύριο λόγο, ακολουθούνται από ακρόαση και παραγωγή ήχου με τη μορφή συζήτησης, όπου τα συμμετέχοντα καλούνται να στοχαστούν πάνω στις εμπειρίες τους (Loveless, 2019).

## 6.5 Σύγχρονες πρακτικές

Η Stephanie Loveless (2019), που θεωρεί ότι υπάρχει μία χρυσή τομή ανάμεσα στο περπάτημα, την ακρόαση και τον φεμινισμό, δίνει το παράδειγμα τριών καλλιτεχνιδών, της Suzanne Thorpe, της Viv Corringham και της Amanda Gutierrez, που κατά τη γνώμη της έχουν συνεισφέρει καλλιτεχνικά σε αυτή τη συμμαχία. Το έργο των τριών καλλιτεχνιδών διαφέρει σε μεγάλο βαθμό, όμως και οι τρεις βασίζονται στην ενσώματη απορρόφηση των πρακτικών τους για να δημιουργήσουν συνδέσμους με το περιβάλλον.<sup>7</sup>

Το *Resonance and Resemblance* της Suzanne Thorpe είναι μία performance

---

<sup>7</sup> Οι ηχοπερίπατοι έχουν δεχθεί κριτική ως προς την διαθεματικότητα τους. Η Paola Cossermelli Messina (2019), στο άρθρο *Soundwalking on the Edges: Sound, Safety and Privilege in São Paulo, Brazil*, εξηγεί πώς οι ηχοπερίπατοι ή και το ίδιο το περπάτημα είναι προνομιούχες πρακτικές στα χαστικά αστικά τοπία, όπου οι μη-λευκές θηλυκότητες βρίσκονται υπό μόνιμη απειλή.

για συγκεκριμένο χώρο, έναν δασώδη κήπο στη Νέα Υόρκη. Η Thorpe (2017) θεωρεί την performance ένα *sonic meditation*, στο οποίο θέτει σε προτεραιότητα την πρόσληψη σε αντίθεση με την παραγωγή ήχου. Το έργο περιλαμβάνει τόνους που έχουν συντεθεί για να εναρμονίζονται με τα στοιχεία του περιβάλλοντος και η περφόρμανς είναι μέρος μίας ευρύτερης δομής *soundwalking*, στην οποία χρησιμοποιούνται παρτιτούρες ακρόασης της Oliveros, με σκοπό να συνειδητοποιήσουν τα συμμετέχοντα άτομα την εμπλοκή και τη συνεξάρτηση με τα άλλα άτομα και το περιβάλλον.

Το *Resonance and Resemblance*, όπως και μεγάλο μέρος του έργου της Thorpe (2017) αντλεί έμπνευση από το *musiciking*, όρο που επινοήθηκε από τον Christopher Small (1998) για να εξηγήσει ότι «το να κάνεις μουσική είναι να συμμετέχεις, με οποιαδήποτε ιδιότητα, σε μία μουσική περφόρμανς, είτε ερμηνεύοντας, είτε ακούγοντας, κάνοντας πρόβα ή μελετώντας, είτε παρέχοντας υλικό για μία περφόρμανς (αυτό που λέγεται σύνθεση), είτε χορεύοντας» (Small 1998, 9). «Η δραστηριότητα του *musiciking* εγκαθιδρύει σε ένα χώρο που συμβαίνει ένα σύνολο από σχέσεις, και μέσα σε αυτές τις σχέσεις έγκειται το νόημα της δραστηριότητας. Δεν βρίσκονται μόνο ανάμεσα σε εκείνους τους οργανωμένους ήχους που είναι συμβατικά αντιληπτοί ως το υλικό του μουσικού νοήματος αλλά και ανάμεσα στα άτομα που συμμετέχουν, με οποιαδήποτε ιδιότητα, στην περφόρμανς, και αναπαριστούν [...] τις ιδανικές σχέσεις όπως τα συμμετέχοντα της περφόρμανς τα φαντάζονται: σχέσεις ανάμεσα σε άτομο και άτομο, ανάμεσα σε άτομο και κοινωνία, ανάμεσα στην ανθρωπότητα και τον φυσικό κόσμο και ίσως ακόμα με τον υπερφυσικό κόσμο» (Small 1998, 13).

Η εμπειρία του *Resonance & Resemblance* θέτει ως προϋπόθεση την ιδέα ότι ένα σώμα που ακούει είναι ένα σώμα που κάνει *musicking*, και ενεργοποιείται από τις δονήσεις των ήχων γύρω του. Η Thorpe (2017) θεωρεί ότι τα σώματα σε ένα μουσικό χώρο έχουν μία αυξημένη συνείδηση των άλλων σωμάτων, η οποία εντείνεται από τα ηχητικά κύματα, και τα σώματα αντιλαμβάνονται την συνεξαρτητικότητα τους μέσω μίας σχεσιακής δυναμικής που δημιουργείται από τα ηχητικά κύματα του *musicking*. Ένα σπουδαίο χαρακτηριστικό του *Resonance & Resemblance* είναι ότι η κύρια δομική αρχή του είναι η συνθέτρια ή μουσικός να θέτει σε προτεραιότητα την ακρόαση έναντι της παραγωγής ήχου.

## 6.6 Shadow-Walks

Η Viv Corringham (2019) στο συνεχιζόμενο έργο της *Shadow-walks*, το οποίο ξεκίνησε το 2003, ζητά από άτομα να την οδηγήσουν σε ένα περίπατο με νόημα και ηχογραφεί τις συζητήσεις τους καθώς περπατούν. Η Corringham (2019) θεωρεί ότι το περπάτημα σε έναν κοινό ρυθμό δημιουργεί μία αίσθηση οικειότητας και κοινόχρηστης καθημερινής εμπειρίας με τα συμμετέχοντα άτομα. Το περπάτημα του συμμετέχοντος καθορίζει το ρυθμό της συνάντησης και η Corringham προσπαθεί να μείνει πιστή σε αυτόν και στον δεύτερο περίπατο που ακολουθεί, τον οποίο εκτελεί σόλο. Στον δεύτερο περίπατο ηχοποιεί τις μνήμες της από τον πρώτο περίπατο χρησιμοποιώντας φωνητικό αυτοσχεδιασμό. Τα *Shadow-walks* αποτελούν μία ανταποκριτική συνθετική πρακτική, η οποία βασίζεται σε μεταβλητές εκτός της συνθέτριας, εν προκειμένω της δεύτερης περιπατήτριας και

το ίδιου του ακουστικού περιβάλλοντος.

Η *Loveless* (2019) εντοπίζει ότι το έργο των Thorpe και Corringham θέτει στο επίκεντρο ανθρώπινους και *πέρα-από-ανθρώπινους* άλλους. Το έργο τους έρχεται σε αντίθεση με την ιδέα στο έργο του Cage που αποκεντροποιεί την εξουσιαστική του θέση με έναν πιο απαθή τρόπο. Οι δύο περφόρμανς κρίνουν με ευαισθησία με τί ή με ποιόν θα συνεργαστούν, είτε πρόκειται για πολυφωνικό ηχητικό πεδίο είτε για ένα μονοπάτι με μία περιπατήτρια.

## 6.7 La flaneuse y la caminanta

Η Amanda Gutierrez ασχολείται με τη φιγούρα της *περιπατήτριας* με πολιτικό τρόπο. Τα έργα της τοποθετούν την ακρόαση στο χαοτικό αστικό περιβάλλον και αναδεικνύουν τους τρόπους με τους οποίους η ακρόαση καθορίζεται με άνισο τρόπο από το πώς αποκωδικοποιείται το σώμα στο δημόσιο χώρο. Το έργο *Flâneuse > La caminanta* ακολουθεί ατομικούς ηχητικούς περιπάτους θηλυκοτήτων και χρησιμοποιεί το βίντεο και την εικονική πραγματικότητα για να περιγράψει τα διακυβεύματα με τα οποία έρχεται αντιμέτωπο οποιοδήποτε προσδιορίζεται ως θηλυκό υποκείμενο κατά τη διάρκεια του περπατήματος.

Σε ένα άλλο έργο, το *Brooklyn League of Women Walkers*, που δημιουργήθηκε σε συνεργασία με τη Walis Johnson, οι καλλιτέχνιδες επιχειρούν να διερευνήσουν τους καθημερινούς περιπάτους μη-λευκών γυναικών. Οι Gutierrez και Johnson βλέπουν τους δρόμους ως πεδία συμπεριληπτικής διαφορετικότητας που πρέπει να ανακαταληφθούν. Οι περίπατοι ακολουθούν μία μεθοδολογία σύμφωνα με την

οποία οι συμμετέχουσες εξερευνούν τις έννοιες και τα βιώματα της ευαλωτότητας και της ενδυνάμωσης σε δημόσιους χώρους. Κατά τη διάρκεια των περιπάτων, χρησιμοποιούνται ασκήσεις *Deep Listening* και έπειτα ο περίπατος γίνεται ομαδικά σε τοποθεσίες που έχουν νόημα για τα ζητήματα που συζητιούνται. Μετά από κάθε περίπατο, οι συμμετέχουσες χαρτογραφούν την εμπειρία τους και επαναπροσδιορίζουν συλλογικά τί συμβολίζουν οι διάφορες τοποθεσίες.

Σύμφωνα με τη Loveless (2019), το επίκεντρο αυτών των έργων είναι ο κοινοτικός διάλογος, η προφορική ιστορία και μία DIY χαρτογραφία. Η εμπειρία του *Deep Listening* εδώ μετουσιώνεται σε έναν διάλογο, σε έναν κόσμο που έχει ανάγκη από νέους τρόπους ύπαρξης και πράξης. Η πολιτική διάσταση γίνεται *ενυπόστατη* στο έργο της Gutierrez, καθώς οι συμμετέχουσες δεσμεύονται σε μία αλληλεπίδραση με το περιβάλλον, με σκοπό την δημιουργία χώρων δημιουργίας και συνεργασίας, επικεντρωμένων στα ευάλωτα σώματα των οποίων οι φωνές φημώθηκαν στο δημόσιο χώρο και διάλογο.

Τα έργα αυτά αντιπροσωπεύουν ένα φεμινιστικό *Soundwalking*, έχοντας σαν δεδομένη την *κριτικότητα*, όπως περιγράφηκε στο έργο της Irit Rogoff (2003). Η κριτικότητα καθορίζεται από την αναγνώριση των περιορισμών της σκέψης, καθώς δε μπορούμε να μάθουμε κάτι καινούργιο έως ότου ξε-μάθουμε κάτι παλιό. Ειδάλλως, απλά προσθέτουμε πληροφορίες αντί να επανακαθορίζουμε μία δομή. Στην κριτικότητα, έχουμε μία διπλή λειτουργικότητα: είμαστε εξοπλισμένες με τις γνώσεις της κριτικής, ικανές να αναλύσουμε αλλά ταυτόχρονα μοιραζόμαστε και βιώνουμε τις συνθήκες και μπορούμε να δούμε διαμέσου. Έτσι, μπορούμε να βρισκόμαστε σε μία κατάσταση που αναλύουμε και να απαιτούμε την παραγωγή

νέων υποκειμενικότητων παραλλήλως, επιβεβαιώνοντας αυτό που η Hanna Arendt έχει προσδιορίσει ως *συμπάσχοντες (fellow sufferers)*.

Τα έργα των Thorpe, Corringham και Gutierrez θεωρούν την *κριτικότητα* ηθικό δεδομένο. Σε μία πολιτική συγκυρία που οι οικολογικές και πολιτικές κρίσεις αφθονούν, προτείνουν τρόπους για να συνδεθούμε η μία με την άλλη, να νιώσουμε τη δικτύωση με το περιβάλλον μας και να βρούμε νέους τρόπους να ανταποκρινόμαστε (Loveless, 2019).

## 6.8 Ακουστική οικολογία

Η Hildegard Westerkamp, σε συνέντευξη της το 1985, δήλωσε ότι δε θέλει πλέον να κάνει μουσική με τη συμβατική έννοια του όρου και εξέφρασε την επιθυμία της να ασχοληθεί με τα πολιτιστικά και κοινωνικά ζητήματα στο μουσικό ιδίωμα. Η Westerkamp (1985) χρησιμοποίησε τους ήχους και τη γλώσσα του περιβάλλοντος σαν μουσικά όργανα.

«Θέλω να βρω τις φωνές ενός μέρους ή μίας κατάστασης, φωνές που μπορούν να μιλήσουν δυναμικά για ένα χώρο/κατάσταση και για την εμπειρία μας μέσα και με αυτό. Θεωρώ την εαυτή μου μία οικολόγο του ήχου».

Westerkamp, *Listening and Soundmaking* (1985, σελ. 8)

Η Hildegard Westerkamp (1972) θεωρεί ότι η ακρόαση και η παραγωγή ήχου βρίσκονται σε μία λεπτή σχέση μεταξύ τους. Όταν η ακουστότητα του προσλαμβάνοντος ήχου είναι μεγαλύτερη από αυτή του παραγόμενου ήχου, ή το αντίστροφο, τότε δημιουργείται μία ανισορροπία. Όταν ένα περιβάλλον έχει διαμορφωθεί με τρόπο τέτοιο, ώστε να μπορούμε μόνο να ακούμε, αλλά όχι να

μιλήσουμε ή να εκφραστούμε, τότε υπάρχει και πάλι ανισορροπία. Με αυτές τις παραδοχές, η Westerkamp (1972) καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ένα θορυβώδες περιβάλλον και ένα εξουσιαστικό περιβάλλον μπορούν να έχουν τα ίδια επακόλουθα. Όμως δεν είναι απαραίτητο ένα εξουσιαστικό περιβάλλον να είναι θορυβώδες, διότι από τη στιγμή που αποδεχόμαστε τους ήχους της εξουσίας ως κυρίαρχους ήχους που καθορίζουν το περιβάλλον, άλλοι ήχοι ή άλλες φωνές δεν μπορούν να βρουν το χώρο για να εκφραστούν και συνήθως φιμώνονται.

Η Westerkamp (1974) υποστηρίζει ότι η μουσική που συναντάται στα αστικά περιβάλλοντα, που η ίδια αποκαλεί *μουσική-ως-περιβάλλον* αποτελεί μία κυρίαρχη, εξουσιαστική φωνή για πολλά άτομα και δημιουργεί μία ανισορροπία ανάμεσα στην ακρόαση και την παραγωγή ήχου. Αυτή η μουσική έχει την εξουσία να μας κάνει να δεχόμαστε παθητικά αυτό που ακούμε και να μας φιμώνει. Η μουσική-ως-περιβάλλον μεταδίδεται στο περιβάλλον με τέτοιο τρόπο ώστε να αποτελεί περιβαλλοντικό ήχο στο αστικό ηχητικό τοπίο και να γίνεται ακουστή στο υπόβαθρο την ανθρώπινης αντίληψης. Η μουσική-ως-περιβάλλον είναι ευρέως αποδεκτή, ταυτόχρονα επιθυμητή και αφανής.

Η μουσική-ως-περιβάλλον είναι ταυτόχρονα ένας υπόκωφος θόρυβος και μία εκκωφαντική συνήχηση. Η *φύση* της είναι οξύμωρη: όσο η παρουσία της είναι το μουσικό *status quo* στο ηχητικό τοπίο, τόσο λιγότερο τείνουμε να χρησιμοποιούμε τις ίδιες τις φωνές μας, να κάνουμε τη δική μας μουσική. Κατέχει την εξουσία να μας καθιστά παθητικές ακροάτριες και μας αποστερεί την επιθυμία να ακούμε και να παράγουμε ήχο.

Ο ήχος αποτελεί μία σημαντική διάσταση του κόσμου και η μουσική-ως-

περιβάλλον διοχετεύει την καλλιτεχνική ανάγκη για ενεργή συμμετοχή στη μουσική σε μία δραστηριότητα εμπορικής συναλλαγής. Η μουσική-ως-περιβάλλον εκπληρώνει την επιθυμία των ανθρώπων να περνούν τον χρόνο τους στον καπιταλιστικό κόσμο καταναλώνοντας.

Σε αυτό το πλαίσιο, η Westerkamp (1974) δοκιμάζει να διερευνήσει πώς λειτουργούν η ακρόαση και η παραγωγή ήχου υπό ιδανικές συνθήκες και πώς η ισορροπία τους αλλάζει στα lo-fi ηλεκτροακουστικά περιβάλλοντα. Η μουσική προσέγγιση της Westerkamp (1974) αντλεί έμπνευση από την προσωπική της ζωή και το περιβάλλον, όχι με ναρκισσιστικό τρόπο, αλλά για να μοιραστεί τα προσωπικά της βιώματα της ακρόασης και της ευαισθησίας στο ηχητικό περιβάλλον (Duhautpas & Solomos 2014, 4). Η έρευνα της για την ισορροπία στο ηχητικό περιβάλλον βασίζεται σε ορισμένους κεντρικούς άξονες: στην κριτική στον σύνδεσμο μεταξύ μουσικής και εμπορεύματος, στην αντίληψη ότι το σώμα και η φυσική παρουσία είναι ζωτικά στοιχεία για την εξισορρόπηση και στην ιδέα ότι η παιδική ηλικία μπορεί να αποκαλύψει στοιχεία για τη δημιουργική διαδικασία.

## **6.9 Σχιζοφωνικά περιβάλλοντα**

Στο βιβλίο *Ο Αντι-Οιδίπους: Καπιταλισμός και σχιζοφρένεια*, οι Deleuze και Guattari (2016/1972) ασκούν κριτική στη ψυχανάλυση και στην παγκόσμια καπιταλιστική μηχανή της επιθυμίας, εισάγοντας έναν επαναπροσδιορισμό του όρου της σχιζοφρένειας, που για τους συγγραφείς αποτελεί έναν πιο δημιουργικό τρόπο σκέψης για τις ιεραρχικές δομές. Οι Deleuze και Guattari (2016/1962)



βλέπουν το σχιζοφρενικό ντελίριο ως μία παραγωγική πολιτική διαδικασία, στην οποία η γλώσσα και η σκέψη διαδραματίζουν έναν μη-γραμμικό ρόλο. Είναι σημαντικό ότι το έργο δεν προτείνει τη μίμηση του περιεχομένου της σχιζοφρένειας, αλλά μόνο την *κίνηση* της στη συλλογιστική διαδικασία.

Χαρακτηριστική ιδιότητα του σχιζοφρενικού παραλήρηματος είναι ότι αποτελεί μη-καταπιεσμένη, μη-κωδικοποιημένη, απελευθερωμένη επιθυμία. Ως εκ τούτου, η απελευθέρωση από την επιθυμία καθιστά το έργο των Deleuze και Guattari (2016/1972) αντι-ψυχαναλυτικό και αντικαπιταλιστικό. Ο καπιταλισμός, όπως και το παραλήρημα, αποκωδικοποιεί, με τη διαφορά όμως, ότι έρχεται να αιχμαλωτίσει τις επιθυμίες σε συστήματα ελέγχου. Το σχιζοφρενικό παραλήρημα είναι η ατόφια, απελευθερωμένη επιθυμία, επομένως ξεπερνά τα όρια του πεδίου που ο καπιταλισμός μπορεί να δαμάσει. Η ιδέα πίσω από το έργο, είναι ότι τα άτομα πρέπει να είναι *πιο σχιζοφρενή*, για να είναι πολιτικά αποτελεσματικά.

Το πρόβλημα είναι ότι η επιθυμία καταπιέζεται από τις δομές εξουσίας και διοχετεύεται μέσω του καπιταλισμού. Όπως αναφέρουν,

«Η απελευθερωμένη επιθυμία είναι η επιθυμία που δραπετεύει από το αδιέξοδο της ιδιωτικής φαντασίας: δεν είναι ζήτημα ενσωμάτωσης της, κοινωνικοποίησης της, ή πειθάρχησης της, αλλά σύνδεσης της με τέτοιο τρόπο που η διαδικασία της δεν διακόπτεται στο κοινωνικό σώμα, και η έκφραση της είναι συλλογική» (Deleuze & Guattari, 1995)

Η Westerkamp (1988) προκειμένου να αναδείξει τους τρόπους με τους οποίους η μουσική-ως-περιβάλλον μπορεί να επηρεάσει την ακρόαση και να φιμώσει, διερευνά πώς η ακρόαση και η παραγωγή ήχου συμπεριφέρονται σε δύο ποιοτικά αντίθετα ηχητικά τοπία, τα hi-fi και lo-fi. Στα hi-fi τοπία ακόμη και οι πιο διακριτικοί ήχοι γίνονται ακουστοί. Πρόκειται για περιβάλλοντα με ακουστική

καθαρότητα, όπου επικαλύπτονται λίγοι ήχοι. Το lo-fi ηχητικό τοπίο είναι ένα θορυβώδες περιβάλλον, όπου πολλοί ήχοι ανταγωνίζονται, και οι πιο διακριτικοί επικαλύπτονται. Η Westerkamp (1988) παρατηρεί ότι η ακρόαση και παραγωγή ήχου συμπεριφέρονται πολύ διαφορετικά σε ένα τρίτο είδος περιβάλλοντος, το σχιζοφωνικό, όπου η μουσική επιβάλλεται ηλεκτροακουστικά στο ακουστικό περιβάλλον.

Η διαφοροποίηση μεταξύ hi-fi και lo-fi χαρακτηρίζεται από την αναλογία σήματος-θορύβου του ηχητικού τοπίου (Λώτης, 2015). Ένα hi-fi ηχητικό περιβάλλον έχει ευνοϊκή αναλογία σήματος-θορύβου. Ψυχολογικά, τα άτομα χαλαρώνουν στα hi-fi περιβάλλοντα, από τη στιγμή που δεν χρειάζεται να αντισταθούν σε ένα ηχητικό τοπίο που τα κατακλύζει με θόρυβο, προωθητικά μηνύματα και μουσική. Ο Murray Schafer (1987) θεωρεί ότι η υπερβολή του περιβαλλοντικού θορύβου παράγει αδέξιες ακροάτριες. Εναλλακτικά, ένα αραιό ηχητικό τοπίο επαγρυπνεί το αυτί με τρόπο που δεν θα μπορούσε να το ενεργοποιήσει ένα αστικό ηχοτοπίο.

Οι ήχοι σε ένα μη-αστικό περιβάλλον έχουν να *διηγηθούν* πράγματα για το περιβάλλον, την εποχή, την ώρα της ημέρας και τη μορφή ζωής που συναντάται στο χώρο. Κάθε τέτοιου είδους πληροφορία είναι αναγκαία για τον προσανατολισμό σε αισθήματα εγγύτητας, συνδεσιμότητας και απόδοσης νοήματος. Ειδικά με τη σύνδεση νοημάτων, η Westerkamp (1988) θεωρεί ότι τοποθετούμαστε πιο στιβαρά στο πλαίσιο του εκάστοτε περιβάλλοντος. Το σπουδαίο της υπόθεσης είναι ότι η ακρόαση στα hi-fi περιβάλλοντα παρέχει πρόσβαση στην αγνότητα και την οξύμωρη της ακρόασης με τις οποίες γεννιόμαστε. Με το πέρασμα του χρόνου,

κοινωνικοποιούμεστε σε αστικά περιβάλλοντα και το αυτί μαθαίνει να μην ακούει ενεργά. Τα ακουστικά και κοινωνικά περιβάλλοντα περιορίζουν τις ακροαστικές ικανότητες, καθώς το αστικό τοπίο μας εκθέτει σε στρεσογόνες, δυσάρεστες, δίχως νόημα ηχητικές πληροφορίες, όπου συνηθίζουμε στην αγνόηση των προσλαμβανόντων ήχων. Η διαδικασία αυτή γίνεται με σταδιακό τρόπο, έτσι ώστε η αλλοίωση της ακρόασης να μη γίνεται αντιληπτή.

Η Westerkamp (1988) επισημαίνει ότι εφόσον η ακρόαση είναι ακούσια, απαιτεί συγκέντρωση. Η συγκέντρωση με τη σειρά της προϋποθέτει την επιθυμία. Η ακροάτρια πρέπει να θέλει να ακούσει, να θέλει να βρει νόημα στον ήχο, τη μουσική ή τη γλώσσα. Η αραιότητα ενός hi-fi περιβάλλοντος δημιουργεί την επιθυμία της ακρόασης με ενεργό τρόπο. Ακούμε εκούσια τους ήχους γιατί χρειαζόμαστε πληροφορίες και προσανατολισμό. Η επιθυμία σύνδεσης με το χώρο παρακινεί την ακρόαση. Επιθυμούμε να αλληλοεπιδράσουμε με το περιβάλλον και να γίνουμε μέρος του.

Πέρα από την επιθυμία για ακρόαση τα hi-fi ηχητικά περιβάλλοντα δημιουργούν την επιθυμία για παραγωγή ήχου. Η κίνηση στο περιβάλλον μας κάνει εγγενώς παραγωγούς ήχου. Τα άτομα στο αστικό περιβάλλον συχνά δεν έχουν επίγνωση αυτού του φαινομένου. Με την παραγωγή ήχων, όπως το περπάτημα, την αναπνοή, την ομιλία, τα άτομα γίνονται μέρος του ακουστικού τοπίου. Όταν μπορούμε να ακούσουμε τους ήχους που παράγουμε και τους ήχους του περιβάλλοντος ηχοτοπίου τότε βρισκόμαστε σε μία ισορροπημένη, μη-εξουσιαστική ακουστική κατάσταση.

Έχει ενδιαφέρον ότι η Westerkamp (1988) παροτρύνει τα άτομα που

μεγαλώνουν στα αστικά περιβάλλοντα να ανακαλύψουν εκ νέου την επιθυμία τους να ακούσουν τη φύση. Μάλιστα, η ίδια θεωρεί πολιτική πράξη την εύρεση της φωνής της φύσης, όπως και την εύρεση της προσωπικής φωνής, καθώς με αυτό τον τρόπο τα άτομα αντιστέκονται στις κυρίαρχες πολιτικές φωνές που βλέπουν τη φύση σαν μία πηγή κέρδους και τίποτε παραπάνω.

Η κατεύθυνση της επιθυμίας που εκφράζεται από τη Westerkamp (1988) και η αποδέσμευση από τις συστημικές επιθυμίες των Deleuze και Guattari (2016/1972) έχουν σημείο τομής τα σχιζοφωνικά ηχητικά περιβάλλοντα. Ο όρος *σχιζοφωνία* επινοήθηκε το 1969 από τον Raymond Murray Schafer και χρησιμοποιείται για να περιγράψει το σχίσμα ανάμεσα στον πρωτότυπο ήχο και την μηχανική ή την ηλεκτροακουστική αναπαραγωγή του.

Σύμφωνα με την Westerkamp (1988), μία από τις πιο ακραίες εκφράσεις της σχιζοφωνίας ήταν το walkman, ή σήμερα, τα ακουστικά. Η ακρόαση μουσικής με ακουστικά μέσα στις πόλεις είναι ένα είδος φορητής σχιζοφωνίας, στο οποίο η ακροάτρια έχει τη δυνατότητα να αποκλείσει ένα ηχητικό περιβάλλον. Με αυτόν τον τρόπο, απομονώνεται από το ηχητικό τοπίο και τους ανθρώπους που την περιβάλλουν. Όπως το θέτει ο Barry Truax (1984), πρόκειται για μία ηλεκτροακουστική απάντηση στην ηχορύπανση. Είναι ένα εξιδανικευμένο ηχητικό περιβάλλον μέσα στο αστικό ακουστικό χάος, που συνοδεύει την οπτική εμπειρία.

Το walkman ή τα ακουστικά αποτελούν μία ενεργή προσπάθεια αποστασιοποίησης από το αγχωτικό, ανούσιο αστικό τοπίο, καθώς και μία ενεργή ανακατεύθυνση προς αυτό που επιθυμούμε να ακούσουμε. Σε αυτό ακριβώς το σημείο, αναδύεται η επιθυμία του νοήματος και της ακρόασης. Με άλλα λόγια, τα

ακουστικά θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως μία προφύλαξη από τον αστικό θόρυβο και η χρήση τους ως μία προσπάθεια απόδρασης από ενοχλητικές ηχητικές παρεμβολές με στόχο την ανάκτηση της ηρεμίας μέσω της παρατεταμένης, επιλεκτικής ακρόασης που προσφέρουν. Παρόλο που η συγκεκριμένη επιθυμία ακρόασης με ακουστικά απομακρύνει την ακροάτρια από το αστικό ηχοτοπίο και την κοινότητα και αυτό μετατρέπει τη μουσική που παράγεται από τα ακουστικά σε ένα άλλο περιβάλλον, όπως υποδηλώνει και ο Schafer με τον όρο *music-as-environment*.

Ωστόσο, τα σχιζοφωνικά περιβάλλοντα που δημιουργεί η ακρόαση με ακουστικά διαχωρίζουν το άτομο από την ακουστική κοινότητα και αποκλείουν τις κοινές εμπειρίες. Εάν η κοινότητα με τον θόρυβο και τα κοινωνικά της προβλήματα δεν αφορούν την ακροάτρια, τότε η ακρόαση έχει τον ρόλο που έχει και στην μουσική-ως-περιβάλλον: μία αίσθηση κίβδηλης άνεσης για μία ατομικότητα ξέχωρη από την κοινότητα. Το ηχητικό σήμα των ακουστικών, εξαιτίας της εγγύτητας του στο αυτί, επιβάλλει στην ακροάτρια τη μη-ακρόαση των δικών της ήχων αλλά και της δικιάς της φωνής. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι υφίσταται μία εθελοντική φίμωση.

Ο Truax (1984) πιστεύει ότι οι ήχοι αποτελούν καθοριστικό κομμάτι μιας κοινότητας και τα ακουστικά σήματα φέρνουν τις κοινότητες σε επαφή με όσα συμβαίνουν καθημερινά. Το σύστημα της ακουστικής κοινότητας βρίθεται από ηχητικές πληροφορίες και συνεπώς ο ήχος καθορίζει την κοινότητα χωρικά, χρονικά, κοινωνικά και καλλιτεχνικά από άποψη κοινών δραστηριοτήτων, τελετουργικών και θεσμών.

Παράλληλα, η συνεχής ηχητική εισροή προκαλεί μία ακουστική κούραση και μία παροδική αλλοίωση του ορίου της ακουστότητας. Η ακρόαση δυνατής μουσικής, όπως αντίστροφα και οι ωτοασπίδες, προκαλούν μία άνοδο και μία πτώση αντιστοίχως του ορίου της ακουστότητας του ήχου και συνεπώς μία αλλοίωση του ορίου ακρόασης της φωνής της ακροάτριας.

Η Westerkamp (1988) ισχυρίζεται ότι η ανάγκη της σχιζοφωνικής εμπειρίας και του μουσικού διαχωρισμού, παρομοιάζεται με την επιθυμία της μητροειδούς άνεσης. Η διαφορά είναι ότι η *μήτρα* της ακρόασης είναι τεχνητή και ως εκ τούτου αποσυνδεδεμένη από τον πραγματικό κόσμο σε αντίθεση με την πραγματική μήτρα. Στην ηχητική μήτρα, ακούγεται μία ομοιογενής μουσική και οι ακροάτριες δεν έχουν επίγνωση πώς να ακούν και πώς να παράγουν ήχο. Ωστόσο, η ομφάλια γραμμή από το ηχείο ή το ακουστικό δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι το ηχητικό βίωμα είναι ξεχωριστό.

Ο Attali στο *Noise* (1985, σελ.5) έχει εκφράσει την ίδια συνθήκη από διαφορετική σκοπιά:

Δεν μπορεί να υπάρξει οργανωμένη κοινωνία χωρίς δομικές διαφορές στον πυρήνα της. Δεν μπορεί να εξελιχθεί καμία οικονομία χωρίς την απαλοιφή των διαφορών στη μαζική παραγωγή. Η αυτοκαταστροφή του καπιταλισμού έγκειται σε αυτή την αντίφαση, στο γεγονός ότι η μουσική οδηγεί σε μία εκκωφαντική ζωή: ένα όργανο διαφοροποίησης, έχει γίνει τόπος επανάληψης. Γίνεται η ίδια αδιαφοροποίητη, γίνεται ανώνυμη στο εμπόρευμα, και κρύβεται πίσω από τη μάσκα της δόξας. Καθιστά ακουστό αυτό που είναι απαραίτητο στις αντιφάσεις των εξελιγμένων κοινωνιών: μία αγχωτική αναζήτηση μίας χαμένης διαφοράς, ακολουθώντας μία λογική από την οποία η διαφορά εκτοπίζεται.

Η ιδέα των Deleuze και Guattari (2016/1972) εντοπίζεται στις ιδέες της Westerkamp (1988). Όταν η ακρόαση και παραγωγή ήχου αναγνωρίζονται ως φυσικές διαδικασίες, η μουσική δεν βιώνεται πλέον ως παθητική ή ως μία δυναμική εξουσιαστική φωνή. Όπως γράφει η Westerkamp (1988, σελ. 147): «Η ακρόαση γίνεται μία ενεργή αντίληψη των διαφορών και η παραγωγή μία ενεργή έκφραση των διαφορών». Πιο συγκεκριμένα, σύμφωνα με το παραπάνω σκεπτικό, η ακροάτρια προσδιορίζεται κοινωνικά, δοκιμάζει την εξουσία των δικών της ήχων στον κόσμο, βρίσκει την εξουσία και τη δύναμη μέσα της, δημιουργώντας έναν υβριδικό χώρο

Η ακρόαση και η παραγωγή με ένα *σχιζοφωνικό* τρόπο, όχι όπως εκφράζεται από τον Murray (1969), αλλά σαν μία ανάγνωση της *σχιζοφρένειας* των Deleuze και Guattari (2016/1972), όπου η επιθυμία για ακρόαση και παραγωγή είναι ατόφια, αντι-ιεραρχική και ουσιαστική, είναι μία μορφή αντίστασης στην συστημική δημιουργία παθητικών ακροατριών και στον περιορισμό της λειτουργικότητας του ήχου ως μία μουσική-ως-περιβάλλον.

Φυσικά, η επιβεβλημένη παθητική ακρόαση, ακόμα και η ίδια η φίμωση, δεν έχουν την ίδια βαρύτητα για όλους τους ανθρώπους, καθώς εξαρτώνται από ένα σύνολο δυνάμεων που προκύπτουν από θέματα? ταξικών, φυλετικών έμφυλων ταυτοτήτων. Η Westerkamp (1988) επισημαίνει ότι η γυναικεία ταυτότητα της την επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την οπτική της σε ζητήματα ακρόασης και παραγωγής ήχου. Η αδυναμία της φωνής και η έλλειψη αυτοπεποίθησης στην ακρόαση είναι σημαντικά κομμάτια της γυναικείας

εμπειρίας. Η επιρροή της θηλυκής πραγματικότητας είναι τεράστια στο πεδίο του ήχου και καθορίζει την ακουστική και σωματική ύπαρξη στον χώρο και τον χρόνο. Οι θηλυκότητες δίνοντας προσοχή στην σωματική πραγματικότητα, παίρνοντας πίσω τον έλεγχο του ακουστικού βιώματος και συμμετέχοντας σε ένα κοινοτικό ηχητικό τοπίο, παίρνουν μέρος σε μία καθημερινή πράξη αντίστασης, που έχει την εξουσία του καθορισμού, της σύνθεσης και του σχεδιασμού των ζώων τους.

## 7. Έμφυλες ταυτότητες στις δημοφιλείς (αντι)κουλτούρες

### 7.1 Noise

«ο θόρυβος βιώνεται πάντοτε ως καταστροφή, αταξία, βρωμιά, μόλυνση, μία επίθεση ενάντια στα μηνύματα που δομούν τον κώδικα. Σε όλες τις κουλτούρες, συνδέεται με την ιδέα του όπλου, της βλασφημίας, της πανούκλας».

Attali, *Noise* (1985, 27)

Ο Thorben Sangild (2002), στο δοκίμιο του *The aesthetics of noise*, εντοπίζει τρεις διαφορετικούς τρόπους ορισμού του θορύβου: τον υποκειμενικό, σύμφωνα με τον οποίο ο θόρυβος είναι ένας δυσάρεστος ή ακούσιος ήχος, τον επικοινωνιακό, σύμφωνα με τον οποίο ο θόρυβος είναι η διακοπή ενός σήματος ή ενός μηνύματος, και τον ακουστικό, που προσδιορίζει το θόρυβο ως το άθροισμα ακανόνιστων συχνοτήτων. Σε ένα μουσικό πλαίσιο, η χρήση του θορύβου ως



μουσική ή εντός της μουσικής εκφράζει κατά βάση τέσσερις διαφορετικές λειτουργίες: εκφράζει το άσχημο, την πολλαπλότητα, το ανατρεπτικό ή αποτελεί μέσο για την επίτευξη του μεγαλειώδους.

Σύμφωνα με τον Ross Hagen (2012), οι ιστορίες της noise μουσικής ανιχνεύουν τις καταβολές τους στον φουτουρισμό.<sup>8</sup> Ο Russolo (1913), θεωρώντας ότι ο θόρυβος αποτελεί το δομικό υλικό της μουσικής της μοντέρνας εποχής, πρότεινε ποικίλους τρόπους χειραγώγησης τού προς καλλιτεχνικό του όφελος. Η ανακάλυψη ότι οι συχνότητες αποτελούν το δομικό συστατικό του ήχου, η εφεύρεση της ηχογράφησης σε μαγνητοταινία κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και αργότερα η διάθεση της στους καταναλωτές τη δεκαετία του 1960 παρείχε εξίσου νέους τρόπους χειραγώγησης του θορύβου.

Η αισθητική της noise επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό από την τάση απόρριψης των καθιερωμένων εννοιών του *ολοκληρωμένου έργου*, των ικανοτήτων και των μέσων παραγωγής στις πλαστικές τέχνες, όπως φαίνεται για παράδειγμα στο έργο των Marcel Duchamp και Willem de Kooning. Μία άλλη επιρροή της noise έγκειται σίγουρα στο έργο και τη φιλοσοφία του Cage, που κατέρριψε τις διαφορές ανάμεσα στην τέχνη και την καθημερινή ζωή, ανάμεσα στη μουσική και τους ήχους της καθημερινότητας. Έπειτα, υπήρξε η αντιεμπορικότητα των Fluxus τη δεκαετία του 1960, που αντιπαρατέθηκε με τις παρωχημένες ιδέες για την τέχνη, και η punk που αντιπαραβαλλόταν στο καπιταλιστικό μοντέλο της μουσικής παραγωγής και μετάδοσης, δίνοντας

---

<sup>8</sup> Οι καταβολές της noise μουσικής τοποθετούνται στον φουτουρισμό και τον Russolo από τον Hagen. Η Tara Rodgers και η Nina Power μάλλον δε θα συμερίζονταν τη γνώμη του. Βλ. κεφ. 4, σελ. 36.

προτεραιότητα στην ενέργεια, το πάθος και το DIY ήθος. Τέλος, η πρόσβαση των καταναλωτών στα ηλεκτρονικά μουσικά όργανα και τη μαγνητοταινία, ήταν άλλη μία επιρροή για τη noise, η οποία αποτέλεσε σύνδεση ανάμεσα στη noise και την DIY αισθητική των avant-garde προγόνων της.

Ο διαχωρισμός της noise από άλλα είδη της avant-garde έλαβε χώρα τη δεκαετία του 1970 στην Ιαπωνία, σε πειραματικά πάρτυ ακρόασης στο Κιότο, όπου η noise απέκτησε τη μορφή μίας αυτοσχεδιαστικής performance. Οι παραστάσεις και οι ηχογραφήσεις που έγιναν στην Ιαπωνία εξάχθηκαν αργότερα στις ΗΠΑ και την Ευρώπη, όπου οι καλλιτέχνιδες και το κοινό αποδέχτηκαν τη noise ως ένα ολοκληρωμένο μουσικό είδος.

Σύμφωνα με τον Ross Hagen (2012), η επιθετικότητα κατέκτησε την θέση της σε πολλά μουσικά είδη και σκηνές κατά τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Η επιθετικότητα, που περιγράφεται συχνά ως μία καθαρτική εμπειρία, είναι αδιαχώριστο κομμάτι της noise. Η noise επιχειρεί να εξερευνήσει τη σωματική και ψυχολογική βία που μπορούν να προκαλέσουν η μεγάλη ένταση και η ηχητική πυκνότητα. Οι περφόρμανς φανερώνουν συχνά την αμφισβήτηση προς τις έννοιες της επιτυχίας, της ικανότητας και του ανταγωνισμού. Η δημογραφία της noise σκηνής αποτελείται κατά βάση από λευκούς άντρες νεαρής ηλικίας, οπότε δεν είναι παράλογο ότι η ίδια η σκηνή της noise όσο και ο διάλογος γύρω από αυτή είναι ανδροκρατούμενοι χώροι.

Ο Ross Hagen (2012) μοιράζεται την κοινή παραδοχή ότι θόρυβος είναι η υπέρθεση πολλών συχνοτήτων αλλά και προϋπάρχων ήχων, επομένως ο λευκός θόρυβος αναπαριστά συμβολικά τόσο την έλλειψη όσο και το πλεόνασμα

νοήματος. Στις περφόρμανς της noise, το πλεόνασμα σε decibels θέλει να αναπαραστήσει το πλεόνασμα σε νόημα. Οι ακραίες εντάσεις και οι ηχοχρωματικές αλλαγές γίνονται σωματικές: ο ήχος συντονίζεται στις σωματικές κοιλότητες και ο αέρας που σπρώχνουν τα ηχεία αναγκάζει τα ρούχα να κολλήσουν πάνω στους ακροατές. Ο συνολικός ήχος είναι τόσο αχανής, που η ακρόαση επικεντρώνεται στη λεπτομέρεια.

Η απουσία της μουσικής φόρμας στη noise θέτει πρόσφορο το έδαφος για επανακαθορισμό του τρόπου βίωσης του χρόνου και της μουσικής εμπειρίας. Στις περφόρμανς κυριαρχούν ο αυτοσχεδιασμός και η αβεβαιότητα. Συχνά χρησιμοποιούνται πολλαπλές συσκευές, με καλώδια σε λάθος εισόδους, προκειμένου τα αποτελέσματα να είναι ανεξέλεγκτα. Ακόμη και η ίδια η διαδικασία είναι επιθετική προς τον εξοπλισμό, καθώς ενδέχεται να τον καταστρέψει. Κάποιες φορές, οι συσκευές που χρησιμοποιούνται είναι ήδη κατεστραμμένες. Ο εξοπλισμός, πέρα από ηλεκτροακουστικές συσκευές, περιλαμβάνει πετάλια κιθάρας, συνθεσάιζερ, contact μικρόφωνα, υπολογιστές με ειδικά κατασκευασμένο υλικό ή σε ακραίες περιπτώσεις τρυπάνια, συγκολλητές MIG, μεταλλικούς αλεστές και μικρά εκρηκτικά. Σε ορισμένες περφόρμανς έχουν χρησιμοποιηθεί ακόμη και μπουλντόζες, εκσκαφείς και καπνογόνα.

Η κακή μεταχείριση του εξοπλισμού εγκυμονεί τον κίνδυνο της δυσλειτουργίας, που είναι συνήθης στη noise. Η αποδοχή της αποτυχίας αποτελεί μία από τις πιο ριζοσπαστικές πλευρές της noise. Αν η επίδειξη της δεξιοτεχνίας είναι εξουσιαστικό σύμβολο, η noise δίνει ένα ξεκάθαρο μήνυμα στις

ακροάτριες, τους θεσμούς και τις κανονιστικές έννοιες του ταλέντου και της καλλιτεχνικής αξίας.

Οι χαοτικές διαδικασίες είναι εσκεμμένες και πολλές φορές εξαρτώνται από υπολογιστικές τεχνικές με τη χρήση λογισμικού που επιτρέπει την αυτονομία κάποιων παραμέτρων. Κάποιες φορές, οι τελικοί ήχοι ελέγχονται τόσο λίγο από τη μουσικό, ώστε γίνεται και η ίδια ακροάτρια της παράστασης της. Με αυτόν τον τρόπο, η μουσικός είναι περισσότερο μεσάζουσα, παρά ερμηνεύτρια.

Η noise αναγνωρίζει και εκμεταλλεύεται την επιθετική πλευρά του θορύβου, όμως ο θόρυβος έχει επιθετικές εκφάνσεις και σε εξω-μουσικά πλαίσια. Σύμφωνα με τον Attali (1997), ο περιορισμός του θορύβου περιβάλλοντος, που αποτελεί αδιάκοπο και αναπόφευκτο φαινόμενο, είναι το σήμα κατατεθέν του σύγχρονου πολιτισμού. Η χρήση χαοτικών θορύβων δημιουργεί μία μουσική τάξη που νομιμοποιεί την κοινωνική τάξη.

Ο θόρυβος έχει μάλιστα προσαρμοστεί πρόσφατα σαν μέσο ελέγχου του πλήθους. Ούτως ή άλλως, όπως αναφέρεται και σε προηγούμενο κεφάλαιο ο θόρυβος χρησιμοποιήθηκε αρχικά για τη στρατιωτική προπαγάνδα και επικοινωνία. Η αστυνομία χρησιμοποιεί τα LRAD, εξειδικευμένα ηχεία των οποίων η ένταση μπορεί να φτάσει τα 160dB στο 1 μέτρο, για να ελέγξει και να διαλύσει τις διαδηλώσεις. Στην Ελλάδα, γίνεται χρήση χειροβομβίδων κρότου λάμψης, που έχουν προκαλέσει ως και μόνιμη απώλεια της ακοής σε διαδηλώτριες. Στη noise, η επιθετικότητα και η κυριαρχία του ήχου μπορούν να φτάσουν σε εξίσου ακραία επίπεδα. Η διαφορά όμως είναι ότι οι ακροάτριες

συναινούν στην έκθεση σε έναν βίαιο ήχο. Υπάρχουν περφόρμανς, στις οποίες οι μουσικοί συνοδεύουν την ψυχοσωματική επίδραση του ήχου με κυριολεκτική σωματική επίθεση.

Το στοιχείο της κυριαρχίας ανιχνεύεται και στα οπτικά μέσα που χρησιμοποιεί η noise. Τα εξώφυλλα των δίσκων περιέχουν συνήθως βίαιες, πολεμικές ή πορνογραφικές σκηνές. Τα απεικονίζοντα θύματα είναι κατά κύριο λόγο θηλυκότητες, αναδεικνύοντας ότι η έννοια της κυριαρχίας στη noise αφορά αμιγώς την ανδρική κυριαρχία. Ακόμη κι αν τα οπτικά μέσα χρησιμοποιούνται για την πρόκληση σοκ ή για την σύνδεση της ακραίας μουσικής με ακραίες εικόνες, νομιμοποιούν έναν ανδροκρατούμενο, σεξιστικό χώρο αναπαραστάσεων.

Στη noise παρατηρείται μία αρκετά εντυπωσιακή συνέπεια, που έρχεται σε αντίθεση με τον θεωρητικά απρόβλεπτο χαρακτήρα της. Τα χαρακτηριστικά της είναι τόσο συστηματικά, που η διαφοροποίηση των καλλιτεχνών γίνεται δύσκολη. Το χάος της noise, γίνεται από ένα σημείο και μετά τόσο προβλέψιμο, ώστε σταματά να αποτελεί αντικουλτούρα. Αναπόφευκτα, καλείται να αναμετρηθεί με τα προβλήματα που αντιμετωπίζει κάθε μουσική νοοτροπία που ορίζεται από τον ανταγωνισμό της προς την κυρίαρχη κουλτούρα.

Η ύπαρξη μίας σκηνής για τη noise περιορίζει το αναρχικό ή καλλιτεχνικά ελευθεριακό πνεύμα που σκόπευε να ενσαρκώσει σαν είδος. Σύμφωνα με τον Hakim Bey (1985), οι αναρχικές performance κινδυνεύουν από κάθε προσπάθεια νομιμοποίησης, καθώς η μονιμότητα προϋποθέτει τη δομή, η οποία έρχεται να χαλιναγωγήσει τη δημιουργικότητα. Ο χαρακτηριστικός ήχος της noise έρχεται

σε αντίθεση με τους αισθητικούς της στόχους, όμως της επιτρέπει τον καθορισμό ως είδος και την πρόσβαση στους «επίσημους» χώρους.

## 7.2 Fem noise

Στο αμερικάνικο λεξικό Merriam-Webster, ανάμεσα στους ορισμούς που δίνονται για τον θόρυβο (noise), υπάρχει και ένας ορισμός που τον ταυτίζει με τη φήμη (rumor) και έχει ως εξής: «μία πληροφορία ή μία γνώμη που μεταδίδεται ευρέως χωρίς καμία εξουσιοδότηση ή βεβαίωση εγκυρότητας». Ο ορισμός που δίνεται για το κουτσομπολιό είναι ακριβώς ο ίδιος και μάλιστα σε πολλά αγγλικά λεξικά, οι λέξεις προτείνονται ως συνώνυμες. Ο ορισμός του κουτσομπολιού φαίνεται να συμπίπτει με τον ορισμό του επικοινωνιακού θορύβου, όπως αυτός καθορίστηκε από τον Sangild (2002).

Σύμφωνα με την Federici (2018), ο όρος *gossip* υπάρχει από την περίοδο του Μεσαίωνα. Αρχικά, στην αγγλοσαξονική γλώσσα, αναφερόταν στη νονά ή τον νονό ενός παιδιού, αφού θεωρούταν πως βρίσκονταν σε μία πνευματική σχέση με το παιδί που θα βάφτιζαν. Στην πρώιμη σύγχρονη Αγγλία, ο όρος αποδιδόταν στα άτομα που κρατούσαν συντροφιά στη μητέρα κατά τη γέννα, χωρίς να αναφέρεται αποκλειστικά στη μαία. Παράλληλα, άρχισε να χρησιμοποιείται και να σημαίνει «γυναίκες φίλες», ακόμη χωρίς καμία υποτιμητική χροιά.

Στα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα, το κυνήγι των μαγισσών, παράλληλα με την ενδυνάμωση των πατριαρχικών μηχανισμών και δυνάμεων, απέκλεισε τις

γυναίκες στη σφαίρα της οικογένειας, μακριά από τη δημόσια σφαίρα. Το 1547, εκδόθηκε στο Λονδίνο διακήρυξη που απαγόρευε στις γυναίκες να φλυαρούν και διέταζε στους συζύγους να κλείσουν τις γυναίκες τους στο σπίτι.

Χρησιμοποιούνταν μάλιστα το «χαλινάρι του κουτσομπολιού» (ή «χαλινάρι της μάγισσας»), ένα μέσο τιμωρίας και εξευτελισμού της γυναίκας που φλυαρούσε, το οποίο είχε καρφιά στο μέρος που τοποθετούταν η γλώσσα.

Σύμφωνα με τη Federici (2018), οι θηλυκές φιλίες ήταν στο στόχαστρο του κυνηγιού μαγισσών. Σε αυτό το πλαίσιο, το κουτσομπολιό μετατράπηκε από φορέα φιλίας και τρυφερότητας σε εργαλείο δυσφήμισης, υποτίμησης και γελοιοποίησης. Κατά τη διάρκεια των δικών, οι γυναίκες αναγκάζονταν να κατηγορούν η μία την άλλη υπό την ποινή των βασανιστηρίων.

Όλα αυτά συνέβησαν σε μία περίοδο, που ερχόταν να εκμεταλλευτεί και να ισχυροποιήσει τους πατριαρχικούς μηχανισμούς προς όφελος του κεφαλαίου. Πέρα από τον αυστηρό έλεγχο που επιβλήθηκε στα σώματα των γυναικών, μέρος των οποίων είναι και η φωνή τους, η φεμινιστική ιστορία της Federici (2018) ρίχνει φως και στην υπόθεση του θορύβου, και πιο συγκεκριμένα του γυναικείου θορύβου μέσα στις καπιταλιστικές κοινωνίες.

Η Nina Power (2009) εντοπίζει μία θηλυκή ποιότητα στη *noise* μουσική και ισχυρίζεται ότι υπάρχει μία προνομιακή σχέση ανάμεσα στις γυναίκες, την τεχνολογία και τη *noise*. Ο διάλογος, ο πιο δραστήριος μηχανιστικός τύπος δεδομένων, ήταν προφανώς πάντα συνυφασμένος με τις θηλυκότητες. Η ομιλία των γυναικών γίνεται ιστορικά αντιληπτή υποτιμητικά, είναι *θόρυβος* δίπλα στις «σοβαρές» συζητήσεις των αντρών. Η Power (2009) κάνει λόγο για έναν

γυναικείο καπιταλισμό, ανάμεσα στα ηλεκτρικά κυκλώματα που μουρμουρίζουν ακατάπαυστα μεταξύ τους, όπως και οι ίδιες.

Η Power (2009), όπως και όλες οι συγγραφείς φεμινιστικών ιστοριών, έρχεται να δώσει μία δεύτερη ανάγνωση στην «ακατάσχετη φλυαρία» των γυναικών, μιλώντας για μία επικοινωνία που γίνεται με καθαρό θόρυβο. Κάποιους αιώνες μετά, βλέπουμε θηλυκότητες να δημιουργούν, να συντηρούν και να εκμεταλλεύονται τις μηχανές θορύβου.

Η Jessica Rylan, μία καλλιτέχνη που κατασκευάζει τις δικές της μηχανές και τις χρησιμοποιεί για τις περφόρμανς της, προσέδωσε μία εντελώς διαφορετική χροιά στη noise (Σάνη, 2021). Κατά τη διάρκεια των παραστάσεων της, η φωνή της Rylan και οι μηχανικές δημιουργίες της συγκλίνουν σε σημείο που γίνονται αδιαχώριστες. Η εντελώς προσωπική, σε σημείο σχεδόν αμηχανίας, έκθεση και η μηχανική επικοινωνία με τη χρήση αυτοσχέδιων συνθεσάιζερ δημιουργούν μία χιμαιρική αισθητική κατάσταση.

Η Rylan κάνει μία μουσική αντι-πρόταση στην ανδρική αισθητική που διέπει τη noise. Αντί για την εγκατάλειψη στον «υγρό», μεταλλικό ήχο των συσκευών, αποφασίζει να εξαναγκάσει τις μηχανές να μιλήσουν *ευφραδώς*. Η Rylan έχει μιλήσει για ένα «προσωπικό noise», που αντιτίθεται στην ιδέα ότι η noise πρέπει να είναι σκληρή και αδυσώπητη. Η ίδια έχει βρει τη φωνή της, στα θολά όρια του τεχνητού και του φυσικού, τα οποία αντιπαραβάλλει στις performance της, συνδέοντας και αποσυνδέοντας της φωνή της από τα αυτοματοποιημένα ηλεκτρικά κυκλώματα.

Σύμφωνα με την Power (2009), η σκηνή της noise έχει υποκύψει στην τάση



απομόνωσης από τον κόσμο. Αντίθετα, η Rylan δε βρίσκει κανένα ενδιαφέρον στην εσωτερίκευση. Την ενδιαφέρει το φυσικό και το τεχνητό και ειδικά η τεχνητότητα της φύσης. Επιπλέον, αντιτίθεται στην επιθετικότητα, την ακαταστασία και την εγωπάθεια της noise σκηνής και στις παραστάσεις της χαρακτηρίζεται από μία ηρεμία και μία επισταμένη προσοχή σε κάθε έκφραση της δουλειάς της.

Οι φεμινίστριες γνωρίζουν ότι τα όρια ανάμεσα στη φύση και την τεχνητότητα είναι συχνά κοινωνικά κατασκευασμένα, πράγμα που σημαίνει ότι ανακατασκευάζονται. Η καταστροφή της αντίθεσης ανάμεσα στο φυσικό και το τεχνητό, που αντιπροσωπεύει η ίδια η Rylan όσο και άλλες καλλιτέχνιδες, είναι μία στρατηγική ανακατάληψης χώρων. Η αντιστροφή της άναρθρης, επιθετικής κραυγής μέσα σε έναν εχθρικό κόσμο και η αντιπρόταση μίας διαλογικής, προσεκτικής, υβριδικής ύφανσης ανατρέπει τα πεδία στα οποία ζούμε και δημιουργούμε, όπως είναι και αυτό της noise.

### **7.3 Θηλυκοί ή/και φεμινιστικοί θόρυβοι**

Η Marie Thompson (2016) υποστηρίζει ότι η ευρωκεντρική έννοια της θηλυκότητας, είναι συνυφασμένη τόσο με την ησυχία ή τη φίμωση, όσο και με τον θόρυβο. Ο κοινός παρονομαστής της θηλυκότητας και του θορύβου είναι ο συμβολισμός του χάους, της πολυπλοκότητας, της αταξίας και της υπερβολής. Συνεπώς, υπάρχει μεγάλος αριθμός αρχέτυπων και αναπαραστάσεων που οι «κακές» γυναίκες είναι θορυβώδεις: οι υστερικές, οι σειρήνες, οι κουτσομπόλες, οι φεμινίστριες.

Η *θορυβώδης θηλυκότητα* εντείνεται όταν μπαίνουν στην εξίσωση οι μεταβλητές της φυλής, της τάξης και του φύλου. Ένα τέτοιο παράδειγμα υπάρχει στο άρθρο *The Race of Hysteria* της Lauren Briggs (2000). Η Briggs υποστήριξε ότι η διάγνωση της «υστερίας» που δινόταν κατά βάση στις γυναίκες στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, συνέβη σε ένα πλαίσιο βιομηχανοποίησης και αστικοποίησης, στο οποίο αναδύοταν το κίνημα για τα γυναικεία δικαιώματα. Η φυλή έπαιξε καθοριστικό ρόλο στις ιστορίες της «υστερικής γυναίκας».

Αρχικά, η νευρική κατάσταση χαρακτηριζόταν ως ασθένεια που προκαλούσε ο «υπερπολιτισμός» (*overcivilization*), καθώς στην κύρια επιστημονική αφήγηση της εποχής, η πολιτισμική εξέλιξη είχε ως αφετηρία τους «βάρβαρους». Ο όρος «βάρβαροι» αποδιδόταν φυσικά στις ιθαγενείς, τις Αφρικανές, τις λατίνες και κάποιες φορές στις φτωχές γυναίκες. Ως ασθένεια, η υστερία αφορούσε αποκλειστικά τις Αγγλο-Αμερικανές, λευκές γυναίκες συγκεκριμένης τάξης. Έπειτα, τα κύρια συμπτώματα της υστερίας στις γυναίκες ήταν αναπαραγωγικά και γυναικολογικά, όπως για παράδειγμα η πρόπτωση μήτρας, οι ασθενείς ωοθήκες και οι δύσκολοι τοκετοί, δηλαδή ασθένειες που δυσκόλευαν τις λευκές γυναίκες να κάνουν παιδιά. Με αυτόν τον τρόπο, η υπογονιμότητα των λευκών γυναικών μεσαίας ή ανώτερης τάξης έθετε σε κίνδυνο τη φυλή, ενώ οι μετανάστριες και μη-λευκές γυναίκες έκαναν πολλά παιδιά. Οπότε, οι λευκές γυναίκες ήταν αδύναμες και νευρικές, ενώ οι μη-λευκές και φτωχές δυνατές, σκληρές και γόνιμες.

Αυτή η αφήγηση επέφερε συνέπειες στην ιατρική και την επιστήμη. Από τη μία, η αδυναμία και η νευρική κατάσταση της μίας ομάδας έδινε στη γυναικολογία λόγο

ύπαρξης και, από την άλλη, η σκληρότητα και αντοχή της άλλης ομάδας δικαιολογούσε την αντιμετώπιση τους ως πειραματικό «υλικό» για την πρόοδο της επιστήμης. Η υστερία αποτέλεσε διάγνωση για την απόρριψη των γυναικών από τη συμμετοχή στη δημόσια ζωή και λειτούργησε ως προειδοποίηση για τις ολέθριες συνέπειες με τις οποίες θα ερχόντουσαν αντιμέτωπες οι γυναίκες που edείκνυαν μη-θηλυκή συμπεριφορά.

Οι «υστερικές» είναι ένα από τα πολλά παραδείγματα που αναδεικνύουν ότι οι γυναίκες κατηγοριοποιούνται σε δίπολα. Τόσο στο δίπολο άντρας-γυναίκα, όσο και ανάμεσα στις «καλές, πολιτισμένες, ενάρετες» γυναίκες που ξέρουν πότε να παραμείνουν ήσυχες και στις «κακές, ενοχλητικές, βάρβαρες» γυναίκες, των οποίων η ηχητική παρουσία πρέπει να ελαχιστοποιηθεί.

Ένα άλλο παράδειγμα δίπολου είναι αυτό της «φιμωμένης» μουσουλμάνας που έρχεται σε αντίθεση με την «προοδευτική» δυτική γυναίκα. Ως αντίδραση σε αυτές τις φεμινιστικές σιωπές, που είναι «κακές» και «ανατολίτικες», οι θηλυκές και φεμινιστικές φωνές γίνονται ευπρόσδεκτες σε έναν «μετα-σεξιστικό», «μετα-ρατσιστικό» (νέο)φιλελεύθερο φεμινισμό, που γίνεται αποδεκτός ως πολιτιστικά και πολιτικά «ανώτερος». Όμως, η Thompson (2016) θεωρεί τις ταυτότητες φύλου συνεχώς μεταβαλλόμενα κοινωνικά κατασκευάσματα, που όμως είναι πραγματικά και έχουν ηχητική διάσταση. Η εξίσωση της θηλυκότητας με τον θόρυβο δε θα έπρεπε να θεωρείται παγκόσμια και στατική.

Πολλά από τα κείμενα που αναφέρθηκαν ήδη δημιουργούν και χαρτογραφούν τις σχέσεις ανάμεσα στις πειραματικές και ηλεκτρονικές ηχητικές πρακτικές θηλυκοτήτων που αναδεικνύουν έναν θηλυκό θόρυβο. Ο θηλυκός

θόρυβος μπορεί να ερμηνευθεί ως φεμινιστικός όταν απειλεί την ακεραιότητα των κυρίαρχων αφηγήσεων. Ωστόσο, σύμφωνα με την Thompson (2016), ο φεμινιστικός θόρυβος δεν έχει να κάνει τόσο με την ηχητική ποιότητα ή το στυλ, αλλά περισσότερο με την παραγωγή σχέσεων.

Το σπουδαιότερο κατόρθωμα των φεμινιστικών αισθητικών είναι ότι μεταμορφώνουν τις ιεραρχικές σχέσεις ανάμεσα στις ακροάτριες, τις ερμηνεύτριες, τις διευθύντριες ορχήστρας, τις συνθέτριες και τα μουσικά όργανα μεταξύ άλλων, και τα αντικαθιστούν με ένα σύμπλεγμα ηχητικών και κοινωνικών αλληλεπιδράσεων. Εφόσον οι ιεραρχικές δομές και σχέσεις στη μουσική performance έχουν έμφυλο πρόσημο, όπως και ταξικό και φυλετικό, η διατάραξη τους είναι φεμινιστική δράση. Ωστόσο, το θηλυκό, το θηλυκοποιημένο και το φεμινιστικό δεν συσχετίζονται απαραίτητα. Οι φεμινιστικοί θόρυβοι δεν αναφέρονται στις ταυτότητες φύλου.

Υπό αυτές τις συνθήκες, η πειραματική μουσική θα μπορούσε να χαρακτηριστεί «θηλυκή», καθώς συχνά εμπλέκει την ρευστότητα, το δυναμισμό και την ακαταστασία. Η πειραματική μουσική είναι ένα πεδίο το οποίο έχει προσελκύσει πολλές θηλυκότητες, ακόμη κι αν το έργο τους έχει καταστεί αθόρυβο από τις επικρατέστερες ιστορικές αφηγήσεις. Με αυτόν τον συλλογισμό, αναδεικνύεται ότι οι έμφυλες σχέσεις εξουσίας καθορίζουν πολλές διαστάσεις στη μουσική. Αν και οι γυναίκες έχουν συμμετάσχει στο είδος της πειραματικής μουσικής και η πειραματική ασχολήθηκε με την απόταξη κανονικοποιημένων δομών μουσική οργάνωσης, ο κυρίαρχος ιστορικός κανόνας παραμένει συντηρητικός καθώς αναδεικνύει τη δραστηριότητα των ανδρών «πρωτοπόρων».

Επομένως, το διακύβευμα δεν βρίσκεται μόνο στην αντίσταση και τον μετασχηματισμό που φέρνει η θηλυκή δημιουργία, αλλά και στην διαταραχή των σχέσεων εξουσίας. Το θηλυκό μπορεί να αντιστέκεται αλλά και να υπάρχει μέσα σε πατριαρχικές δομές. Συνεπώς, το θηλυκό δε θα έπρεπε να συγχέεται με το φεμινιστικό. Σύμφωνα με την Thompson (2016), τα τελευταία ιστοριογραφικά και καλλιτεχνικά project μαρτυρούν ότι ο θόρυβος φαίνεται να μετατρέπεται από θηλυκοποιημένος σε φεμινιστικός.

#### **7.4 Φεμινιστικοί βρυχηθμοί**

Η ποπ κουλτούρα διατυπώνει τις ιστορίες και τις ιδεολογίες των μαζών. Πρόκειται για ένα σύνολο πρακτικών, απόψεων και αντικειμένων που είναι κυρίαρχες στην κοινωνία σε οποιαδήποτε χρονική περίοδο. Η ποπ κουλτούρα άρχισε να νομιμοποιείται ως πεδίο ακαδημαϊκής έρευνας μετά τη δεκαετία του 1960 στην Αμερική, μίας περιόδου πολιτικών αναταραχών. Μερικά από τα σπουδαιότερα κατορθώματα της έρευνας πάνω στην ποπ κουλτούρα είναι η κατάρριψη των εννοιολογικών εμποδίων ανάμεσα στην «υψηλή» και τη «χαμηλή» κουλτούρα, η επαναξιολόγηση της παραδοσιακής οπτικής της μαζικής κουλτούρας ως υποδεέστερης και της ελιτιστικής κουλτούρας ως ανώτερης καθώς και η πλαισίωση της αντίληψης της κουλτούρας σε κοινωνικοπολιτικά πλαίσια αντί για αισθητικά (Mukerji & Schudson, 1986).

«Με βάση το Riot Grrrl, η αλλαγή πρέπει να γίνει αντιληπτή σε προσωπικό επίπεδο. Οι επαναστάσεις είναι επαναστάσεις εκ των έσω. Είχα αυτή την απαίσια εμπειρία όταν κάποια μου είπε ότι οι φεμινίστριες, θεωρούσαν

ότι μπορούμε να αλλάξουμε το σύστημα και τους νόμους, αλλά δε θα αλλάξουμε ποτέ τον τρόπο σκέψης των ανθρώπων, τον τρόπο που πραγματικά έχουν τα πράγματα [...] Υπάρχουν τόσο πολλά σάπια πράγματα στη ζωή σου από την κοινωνία. Δεν μπορείς πραγματικά να αλλάξεις τα πράγματα. Το Riot Grrrl έχει αλλάξει βασικά πράγματα για μένα, μου επέτρεψε να αλλάξω τα πράγματα γύρω μου. Μάθαμε πολλά η μία από την άλλη, με όλες όσες αλληλεπίδρασα. Δοκιμαζόμαστε με ουσιαστικό τρόπο. Κάνει τα άτομα να επαναξιολογήσουν πράγματα που δεν είχαν σκεφτεί ποτέ [...] Αυτές είναι πραγματικές αλλαγές. Υπάρχουν νόμοι ενάντια στο βιασμό, αλλά αυτό δεν τον σταματά από το να συμβεί. Το Riot Grrrl πέτυχε να κάνει τα κορίτσια να επαναστατήσουν στις ζωές τους.

(Jessica F. στο άρθρο της Rosenberg, 1998)

Το πανκ κίνημα της δεκαετίας του 1970, γίνεται συχνά αντιληπτό ως ένα κίνημα της βρετανικής εργατικής τάξης, που γεννήθηκε μέσα σε μία περίοδο που επικρατούσε πολιτική αναταραχή και η ποπ κουλτούρα σάρωνε την Αμερική. Η αμερικανική ποπ μουσική είχε παγκόσμια επίδραση και συνεχίζει να ακούγεται σχεδόν σε ολόκληρο τον κόσμο. Οι φόβοι και τα άγχη που εκφράστηκαν από τους κριτικούς της μαζικής κουλτούρας κατευθύνονταν προς την απειλή της αμερικανοποίησης. Το βρετανικό πανκ κίνημα θα μπορούσε να ιδωθεί ως μία συνειδητή εναλλακτική.

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960, η αμερικανοποίηση της Βρετανίας είχε γίνει πολύ δημοφιλής. Το Hollywood, η χλιδή, η διαφήμιση και τα αμερικανικά μέσα είχαν διεισδύσει στην δημόσια σφαίρα. Ο αμερικάνικος τρόπος ζωής φαινόταν να προσφέρει ευκαιρίες που φάνταζαν πολύ μακρινές για τη Βρετανία και να ενσωματώνει την ελπίδα ενός «μεγαλύτερου», πιο διασκεδαστικού τρόπου ζωής.

Η μουσική βιομηχανία εκείνη την εποχή ήταν παρόμοια στις δύο χώρες. Μετά την έκρηξη των Beatles, που αποτελούσαν και οι ίδιοι αμερικανοποίηση,

ακολούθησε η δεκαετία του 1970, που θεωρήθηκε καλλιτεχνικά αποδυναμωμένη σε σχέση με την προηγούμενη δεκαετία και μαζί της έφερε τη glam rock με τον Bowie και μαζί τους το πανκ κίνημα.

Η πανκ ξεκίνησε ως υποκουλτούρα, ως μία μικρή ομάδα ατόμων με ίδιο τρόπο σκέψης που αντιθετόταν στην κυριαρχία της κοινωνίας και των δημοφιλών αξιών που επιδρούσαν στη μαζική κουλτούρα. Η σύσταση της πανκ απαρτιζόταν κυρίως από λευκούς Βρετανούς άντρες της εργατικής τάξης. Ιδεολογικά, αμφισβητούσε το καθεστώς της Βρετανίας. Το μεταπολεμικό σοσιαλδημοκρατικό καθεστώς τελείωσε με την εκλογή της συντηρητικής κυβέρνησης της Thatcher, που χαρακτηριζόταν από την μαζική κατανάλωση και τη γραφειοκρατική οργάνωση. Εντός αυτών των πλαισίων, οι κατώτερες τάξεις της Βρετανίας που ζούσαν στα όρια της φτώχειας αναγκάζονταν να εγκαταλείψουν τη χώρα.

Η προέλευση της πανκ είναι κάπως θολή και πολλές χώρες τη διεκδικούν. Όσον αφορά τη βρετανική πανκ, θεωρείται ότι αναδύθηκε ως αντίδραση στο progressive rock του 1970. Αν και μουσικά δεν είναι περίπλοκη, οι στίχοι βρίθουν από κοινωνικά και πολιτικά μηνύματα. Ανάμεσα σε αυτά, υπήρξαν και ζητήματα φυλετικής διάκρισης, έμφυλης καταπίεσης και οικολογικής ανησυχίας. Η πανκ ήταν άρρηκτα και ανοικτά συνδεδεμένη με την αναρχία και απέρριπτε την εξουσία του βρετανικού κράτους.

Ωστόσο, αν και η πανκ απέρριπτε τα mainstream μέσα και την κουλτούρα, στην πραγματικότητα τα χρειαζόταν και στηριζόταν σε αυτά σε μεγάλο βαθμό. Αν για παράδειγμα οι Sex Pistols δεν λάμβαναν την κυκλοφορία στα μέσα που έλαβαν, η πανκ δε θα ήταν το ίδιο πετυχημένη και διαδεδομένη.

Σύμφωνα με τον Zack Furness (2012), υπάρχει μία ανταγωνιστική σχέση ανάμεσα στην αυτονομία της πανκ και τον θεσμό του πανεπιστημίου. Το πανεπιστήμιο έχει την ικανότητα να περιορίσει τις αντι-ηγεμονικές φωνές, επομένως είναι εγγενώς αντίθετο στις αναρχικές και ακτιβιστικές επιθυμίες να δημιουργηθεί μία εναλλακτική, ίση κοινωνία.

\*\*\*

Το καλοκαίρι του 1991, πέντε γυναίκες στην Ουάσιγκτον, αποφάσισαν να οργανωθούν για να δώσουν μία απάντηση στους βομβαρδισμούς κλινικών εκτρώσεων, τον εξευγενισμό των γειτονιών και το racial profiling, τη διαμόρφωση δηλαδή μίας εικόνας για τα άτομα με βάση τα φυλετικά χαρακτηριστικά. Τον Μάιο του 1991 είχε προηγηθεί ένα περιστατικό που συντάραξε το πολιτικό προσκήνιο στην Ουάσιγκτον. Στη γειτονία Mount Pleasant, μία Αφροαμερικανή αστυνομικός πυροβόλησε έναν άντρα λατινικής καταγωγής. Σύμφωνα με τον ιστορικό Mark Anderson (2003), η αστυνομικός δήλωσε ότι ο άντρας της επιτέθηκε με μαχαίρι κατά τη διάρκεια σύλληψης για δημόσια μέθη, αλλά διαδόθηκαν φήμες ότι η αστυνομικός πυροβόλησε τον άντρα ενώ εκείνος φορούσε χειροπέδες. Το περιστατικό εκπυρσοκρότησε μία εβδομάδα εξεγέρσεων, την πιο έντονη πολιτική αναταραχή στην πόλη μετά το 1968. Άτομα της περιοχής καθώς και μέλη πανκ μπαντών γέμισαν τους δρόμους με στόχο την αστυνομία. Η εξέγερση του Mount Pleasant, έθεσε τη βάση για τη μελλοντική αναρχική πανκ σκηνή και έπειτα για το Riot Grrrl.

Παράλληλα, σε εθνικό επίπεδο η πανκ σκηνή ασχολούταν με τα



αναπαραγωγικά δικαιώματα. Τον Μάιο του 1991, το Ανώτατο Δικαστήριο των ΗΠΑ, αποφάσισε την απαγόρευση της συμβουλευτικής για τις εκτρώσεις στις ομοσπονδιακά χρηματοδοτούμενες κλινικές. Τα τοπικά μέλη της Positive Force, μίας ακτιβιστικής οργάνωσης, οργάνωσαν έναν αριθμό εκδηλώσεων με πανκ μπάντες, όπως οι Fugazi, για την στήριξη της Washington Free Clinic, ένα από τα ιδρύματα που επηρεαζόταν άμεσα.

Κάποια από τα κορίτσια του Riot Grrrl, μεταξύ των οποίων και η Kathleen Hannah των Bikini Kill, ζούσαν στο Mount Pleasant. Άλλες, που έμεναν σε κοντινές γειτονιές, δήλωσαν ότι οι εξεγέρσεις του Mount Pleasant, τις οδήγησαν σε αναλογισμό για θέματα φυλής, τάξης και φύλου. Οι εξεγέρσεις έδωσαν την σκυτάλη σε μία σειρά από δημιουργικές δράσεις, από γράμματα ως την δημιουργία περιοδικών. Η Smith δήλωσε σε γράμμα της στη Molly Neuman, μελλοντικό μέλος των Bratmobile, ότι το ερχόμενο καλοκαίρι επρόκειτο να γίνει μία κοριτσίστικη εξέγερση. Η Smith ονομάτισε αυτό που είχαν πρόθεση να κάνουν οι θηλυκότητες στην Ουάσιγκτον, να ξεκινήσουν μία επανάσταση ενάντια σε μία κοινωνία που ένιωθαν ότι δεν πρόσφερε καμία επιβεβαίωση και νομιμοποίηση των θηλυκών βιωμάτων (Παπαδάκη, 2018).

Οι συζητήσεις για μια κοριτσίστικη αναρχία απέδωσαν καρπούς και η ομάδα άρχισε να εκδίδει το δικό της περιοδικό. Το κίνημα ονομάστηκε Riot Grrrl, με τρία 'r', για να γίνεται ακουστός ο βρυχηθμός. Το Riot Grrrl ήταν ένα κίνημα βάσης με μουσική και πολιτική δράση. Οι παραστάσεις ήταν πεδία ενδυνάμωσης που διεύρυναν τις αρένες της μουσικής, των οπτικών τεχνών, της πολιτικής δρόμου και της προσωπικής γραφής. Αυτές οι δράσεις είχαν απήχηση σε μία

θηλυκή αναρχία που βρυχιόταν, απορρίπτοντας το κράτος των ΗΠΑ, την γεωπολιτική στρατηγική και τις μιλιταριστικές τάσεις του. Ταυτόχρονα, οι θηλυκότητες στο Riot Grrrl, ασχολήθηκαν με ζητήματα ετεροσεξισμού, ρατσισμού, ταξικής διαστρωμάτωσης, έμφυλων διακρίσεων, ενδοοικογενειακής βίας και ανισοτήτων στο μισθό, τη στέγαση, την υγειονομική περίθαλψη και την εκπαίδευση.

Η γραφή της λέξης grrrl αντιπροσώπευε την οργή ανάμεσα στις θηλυκότητες του κινήματος και αποτελούσε αντιλογία στην κοινωνική προσταγή που ήθελε να τις μάθει να «συμπεριφέρονται σαν κορίτσια». Τα κορίτσια του Riot Grrrl ανακάλυψαν εκ νέου την οργή σαν συναίσθημα κατάλληλο για τις νεαρές γυναίκες. Για εκείνες, η οργή σήμαινε ενδυνάμωση. Το μοίρασμα των συναισθημάτων μέσω της γραφής, της μουσικής, της ζωγραφικής και των λέξεων τις επέτρεψε να αμφισβητήσουν τα συμπλέγματα κυριαρχίας στην ιδιωτική και δημόσια σφαίρα.

Οι περισσότερες θηλυκότητες που συμμετείχαν στο Riot Grrrl έκαναν εβδομαδιαία εθελοντισμό για πολλούς σκοπούς, όπως το πρόγραμμα Food Not Bombs, σε ομάδες περιβαλλοντικής δράσης και σε ομάδες που μάχονταν για το δικαίωμα στην έκτρωση όπως η NARAL. Αυτή η πλευρά της ιστορίας του Riot Grrrl συχνά επισκιάζεται από τη μουσική και την κουλτούρα του κινήματος.

Σύμφωνα με την Kaltefleiter (2009), το Riot Grrrl ήταν μία απάντηση στην ανδροκρατούμενη αμερικανική πανκ σκηνή. Ξεκίνησε μεν από την Ουάσιγκτον, όμως διαδόθηκε στις ΗΠΑ και σε ολόκληρο τον κόσμο. Το Riot Grrrl δεν αποτελούσε μόνο έκφραση του τρίτου κύματος φεμινισμού, αλλά αποτελεί και

αναρχοφεμινιστική δράση που αναδύεται σήμερα με άλλα προσώπεία, όπως η κουλτούρα του LadyFest, το Tranny Roadshow και το κίνημα Radical Crafting μεταξύ άλλων. Το σπουδαίο του Riot Grrrl δεν είναι μόνο η άνθιση μίας φεμινιστικής πανκ σκηνής αλλά και η συμμετοχή των μελών στην τοπική ακτιβιστική και αναρχική δράση.

Η αναρχία πίσω από το Riot Grrrl έχει τις ρίζες της στην πανκ κουλτούρα και δημιούργησε ένα ήθος που περιλάμβανε κάθε άτομο χωρίς διακρίσεις και ιεραρχίες. Για πολλές νέες γυναίκες, η πανκ σκηνή της Ουάσιγκτον ήταν ένα καταφύγιο από τα προάστια και τις ταξικές δομές τους. Η πανκ σκηνή της Ουάσιγκτον είχε έντονες επιρροές από τους Crass, μία αγγλική συλλογικότητα που στήριζε την χορτοφαγία και τον πασιφισμό, επιτιθόταν στην πατριαρχία, τον ρατσισμό, τον ταξικό σύστημα, την εκμετάλλευση του τρίτου κόσμου, την κυβέρνηση και τη θρησκεία. Οι Crass ήταν το σημείο αφετηρίας του κινήματος του Riot Grrrl.

Σύντομα η υποκουλτούρα του Riot Grrrl ενσωματώθηκε στην κοινωνία των ΗΠΑ και σε άλλες χώρες παγκοσμίως. Ο επακόλουθος σφετερισμός της κουλτούρας του Riot Grrrl από τον κυρίαρχο τύπο, τη μουσική βιομηχανία και τη μόδα επέτρεψε την εμπορευματοποίηση του Riot Girl ως στιλιστική έκφραση, ως εφηβική φάση και στη χειρότερη μορφή του, ως σχισματική υποκουλτούρα. Οι επιχειρήσεις και τα μέσα ανακατασκεύασαν τα μηνύματα της γυναικείας αλληλεγγύης και της φεμινιστικής αναρχίας ώστε να γίνουν σλόγκαν για μάρκες, καταλύοντας το ήθος πίσω από το Riot Grrrl προωθώντας προϊόντα «girl power» και ποπ μπάντες με γυναικεία μέλη.

Η ρητορική του Riot Grrrl επαναπροσδιόρισε τις λέξεις «αγόρι» και «κορίτσι». Στην αρχή του 2000, τα περιοδικά του Riot Grrrl ξεκίνησαν να χρησιμοποιούν τη λέξη «boi» προς επανοικειοποίηση των σύγχρονων ορίων μεταξύ αγοριών και κοριτσιών, αλλά και για να δημιουργήσουν νέες ταυτότητες, για αρρενωπά κορίτσια και θηλυκά αγόρια. Το Riot Grrrl αναγνώρισε το φύλο ως κατασκεύασμα και επιχείρησε να εξαρθρώσει στερεοτυπικές αντιλήψεις για τη θηλυκότητα, μέσω αντι-αναπαραστάσεων.

Το φύλο ερμηνεύεται ως ένα ιστορικό σύνολο από ανθρώπινες πρακτικές. Το φύλο είναι ρευστό, δεν είναι ένα σύνολο από ανατομικά ή βιολογικά χαρακτηριστικά, όμως η σχέση του φύλου με τη σωματικότητα έχει απασχολήσει τις φεμινίστριες θεωρητικούς. Παρομοίως, το Riot Grrrl ανακάλεσε τους διαχωρισμούς ανάμεσα στα φύλα (Παπαδάκη, 2018). Χρησιμοποιώντας τους όρους grrrls και bois, έσπρωξαν προς intersex ταυτότητες και τρανς εκφράσεις φύλου.

Η Leslie Feinberg (1998) περιγράφει το τρανς κίνημα ως δράση προς την τρανς απελευθέρωση, που αντιπαρατίθεται στην στερεοτυπική κατανόηση της θηλυκότητας και της αρρενωπότητας. Σύμφωνα με την ίδια, το τρανς κίνημα είναι κίνημα αρρενωπών θηλυκών και θηλυκών αρσενικών, cross-dressers, τρανς αντρών και γυναικών, ίντερσεξ, gender-blenders και πολλών άλλων ατόμων με έμφυλη ποικιλομορφία, που παρέχουν διαφορετικούς τρόπους με τους οποίους μπορούμε να βιώσουμε την ανθρώπινη διάσταση μας.

Η Red Durkin, μέλος της τρανς ομάδας περφόρμανς Tranny Roadshow, περιγράφει την σημασία των φανζίν για την τρανς κουλτούρα. Η Red Durkin

θεωρεί ότι το να είσαι τρανς είναι προσωπικό και δεν υπάρχει εγχειρίδιο χρήσης. Κάθε ανάλυση αποτυγχάνει να εμπλαισιώσει κάθε άτομο και ο μόνος τρόπος για να γίνουν όλα τα άτομα ακουστά, είναι να έχει το καθένα την προσωπική φωνή του, κάτι που προσφέρεται από τον κόσμο των φανζίν.

Σε τελική ανάλυση, το Riot Grrrl και τα φανζίνς των τρανς ατόμων δημιουργούν μία κοινότητα και προωθούν την διαφορετικότητα και τη συμπεριληπτικότητα με διαφορετικό τρόπο από το ίντερνετ. Ο αυτό-προσδιορισμός, όπως υπάρχει στις τρανς κοινότητες και την κουλτούρα των φανζίνς, ενσωματώνει τη διαφορετικότητα στη ρευστή πολιτική της έμφυλης ταυτότητας.

Το παράδειγμα της Grrrl κουλτούρας έχει ρίζες στην πολιτιστική αναρχία όπου μία αφήγηση με αρχή, μέση και τέλος δεν συμβαδίζει με τον φεμινιστικό ακτιβισμό και τη ρευστότητα. Η ακαδημαϊκή καταγραφή του Riot Grrrl συχνά αποτυγχάνει να μεταφέρει τη σπουδαιότητα του κινήματος, από τη στιγμή που το προσεγγίζει με τις κυρίαρχες μεθόδους ιστοριογραφίας. Όταν δίνεται προτεραιότητα στον χρόνο έναντι του χώρου, τα πρώιμα βιώματα γίνονται πολλές φορές ξεπερασμένα και υπερεκτιμημένα. Αντίθετα, τα φανζίνς μοιράζονται εμπειρίες στραμμένες προς το μέλλον, που εγκολπώνουν την αναδρομικότητα με αποδιοργανωμένα snap shots που αναταράσσουν τα νοήματα και τις ερμηνείες των ζωών των ατόμων.

## Συμπερασματικές σκέψεις

Η Sara Ahmed πιστεύει ότι ο φεμινισμός είναι αισθαντικός, χτισμένος σε ακατέργαστα υλικά.

«Αρχίζεις να αναγνωρίζεις πώς κατευθύνεται η βία: ότι το να αναγνωρίζεις ως κορίτσι σημαίνει να υποβάλλεσαι σε αυτή την πίεση, σε αυτή την αδυσώπητη επίθεση στις αισθήσεις: ένα σώμα που καταλήγει να φοβάται το άγγιγμα του κόσμου».

Ahmed, *Living a feminist life* (2017, σελ. 27)

Η Alison Jaggar (Ahmed, 2017) εξηγεί ότι μόνο όταν σκεπτόμαστε την αρχική μας ενόχληση, την οργή ή το φόβο, μπορούμε να συνειδητοποιήσουμε αυτό που νιώθουμε ενστικτωδώς, ότι είμαστε σε μία κατάσταση καταπίεσης, σκληρότητας, αδικίας ή κινδύνου. Η Ahmed (2017) πιστεύει ότι το στομάχι έχει τη δική του ευφυΐα. Ένα φεμινιστικό στομάχι ίσως καταλαβαίνει ότι κάτι δεν πάει καλά.

«Ίσως ξεκινάει σαν υπόκωφο άγχος, σαν ένα βουητό που σταδιακά ηχεί πιο δυνατά, ώστε ξεκινά να γεμίζει το αυτί σου, καλύπτοντας κάθε άλλο ήχο. Και μετά ξαφνικά φαίνεται (αν και μπορεί να μην είναι ξαφνικά) ότι αυτό που προσπάθησες τόσο σκληρά να μην παρατηρήσεις είναι το μοναδικό πράγμα που μπορείς να ακούσεις».

Ahmed, *Living a feminist life* (2017, σελ. 27)

Εάν ο σεξισμός μπορεί να είναι υπόκωφος θόρυβος και εκκωφαντική συνήχηση, οι φεμινισμοί έγκεινται στις αντιδράσεις στον θόρυβο περιβάλλοντος, στην αντίδραση στα εκκωφαντικά ηχοτοπία, στην ενεργή ακρόαση, στις απαντήσεις με τους ίδιους όρους.

«Όταν ξεκινάς να ενώνεις τα κομμάτια, μπορεί να αισθανθείς μαγικά: το θαύμα της στιγμής του κλικ [...] Για μένα η ανάγνωση φεμινιστικής

θεωρίας ήταν μία σειρά από συνεχόμενα κλικ. Και αργότερα, η διδασκαλία γυναικείων σπουδών ήταν τόσο απολαυστική, καθώς μπορείς να συμμετέχεις στις στιγμές των κλικ άλλων ατόμων: τί ήχο παράγει, πόσο σημαντικό είναι που αυτός ο ήχος γίνεται ακουστός από άλλους».

Ahmed, *Living a feminist life* (2017, σελ. 28)

Οι θηλυκότητες δεν γίνονται ακουστές, πράγμα που αποδεικνύεται από την μουσική ιστοριογραφία. Η μουσικολογία διέπεται από την πατριαρχική συνέχεια και θα έλεγα ότι το ίδιο ισχύει και για την ίδια τη μουσική. Ο τρόπος που μαθαίνουμε, που διδάσκουμε, που κάνουμε μουσική φέρει όλα εκείνα τα πατριαρχικά και καπιταλιστικά κατάλοιπα που δρουν σαν τροχοπέδη για τις τέχνες: οι αυθεντίες, τα εξουσιαστικά μέσα, οι αυθαίρετες μη-συλλογικές αποφάσεις, οι θεσμοί, το ταλέντο, ο ανταγωνισμός.

Πιστεύω ότι αυτό που λείπει από την μουσικολογία, πέρα από την καταγραφή και ενσωμάτωση των σύγχρονων συμπεριληπτικών μουσικών πρακτικών, είναι η κριτική προσέγγιση και η αποσαφήνιση των απαρχαιωμένων εννοιών και πρακτικών. Κάθε μουσική πρακτική ή τεχνική πέρα από πράξη είναι και εννοιολογική ύπαρξη. Είναι καιρός να γκρεμιστούν κι εκείνα τα μουσικολογικά αξιώματα που θέλουν τη μουσική στείρα, κοινωνικά απομονωμένη και πολιτικά ακρωτηριασμένη, να βολιδοσκοπεί από την πανοραμική, πλεονεκτική της θέση. Έτσι, πέρα από την αλλαγή στην πράξη, θεωρώ αναγκαίο οι μουσικολόγοι και μουσικοί να προσεγγίζουμε με κριτικό μάτι τις ιδέες, τις επιλογές και τα αξιώματα που μεταμορφώνουν τις συνειδήσεις.

Η φεμινιστική βιβλιογραφία περιγράφει την αλλαγή της συνείδησης ως μία βίαιη διαδικασία. Σύμφωνα με την Ahmed (2017), το έναυσμα είναι το αίσθημα αδικίας ή φόβου, το οποίο η Arendt (1963) μας λέει ότι μεταμορφώνεται

σε οργή. Το ζήτημα είναι πώς και σε τί μετουσιώνεται αυτή η οργή.

Η πατριαρχία είναι επίσης βίαιη. Ο φόβος να γυρίσεις το βράδυ σπίτι είναι βίαιος, η αδιάκοπη επίβλεψη των θηλυκών σωμάτων είναι βίαιη, οι παράνομες αμβλώσεις είναι βίαιες, η ενδοοικογενειακή βία είναι βίαιη, οι βιασμοί είναι βίαιοι, οι γυναικοκτονίες είναι βίαιες. Η αορατότητα των γυναικών στην ιστορία είναι βία. Ο καταχρηστικός έλεγχος της έκφρασης, της ταυτότητας των θηλυκών σωμάτων και των φωνών τους είναι επίσης βίαιος. Η καταστροφή της πατριαρχίας θα είναι επίσης βίαιη.

\*\*\*

Ο ανθρωπολόγος και αναρχικός ακτιβιστής David Graeber (2009) στο *Non-alienated production* αναρωτιέται: «Γιατί οι καλλιτέχνες ελκύονται τόσο από τις επαναστατικές πολιτικές;». Ακόμη και σε χωροχρόνους που φαίνεται ότι δεν υπάρχει ο αναβρασμός της πολιτικής αλλαγής, ο πιο πιθανός χώρος να βρεθούν θραύσματα αντίστασης και εξέγερσης είναι ανάμεσα στις καλλιτέχνιδες, τις συγγραφείς και τις μουσικούς. Ο Graeber (2009) θεωρεί ότι η απάντηση σχετίζεται με την αποξένωση. Υπάρχει μάλλον μία αόρατη σύνδεση ανάμεσα στην πρώτη φαντασίωση των πραγμάτων και στην ατομική ή συλλογική δημιουργία τους, που είναι η εμπειρία συγκεκριμένων μορφών αναπαλλοτρίωτης παραγωγής και η ικανότητα να φανταστούμε κοινωνικές εναλλακτικές, ειδικά όταν οι τελευταίες υπόσχονται μία κοινωνία με λιγότερο αλλοτριωμένες μορφές δημιουργικότητας.

H Rodgers (2015) θεωρεί ότι η τέχνη είναι εγγενώς πολιτική καθώς



διαμορφώνει και διαμορφώνεται από τις σχέσεις εξουσίας. Ταυτόχρονα, υποστηρίζει ότι οι φεμινιστικοί, αντιρατσιστικοί και αντικαπιταλιστικοί πολιτικοί ακτιβισμοί είναι απαραίτητοι για την επιβίωση της καλλιτεχνικής έκφρασης που αποτελεί δικαίωμα κάθε ατόμου, όχι μόνο λίγων προνομιούχων. Όπως ακριβώς συμβαίνει και με άλλες μορφές ακτιβισμού, ο ακτιβισμός στον ήχο πρέπει να γίνεται και να ξαναγίνεται με προσαρμοστικές και ανανεώσιμες δεσμεύσεις για κοινωνική δικαιοσύνη.

Η Voegelin (2018) στο δοκίμιο της *The political possibility of sound* εκφράζει ότι υπάρχει μία πιθανότητα πολιτικής που έγκειται στην φαντασία του πολιτικού ως μία συνθήκη που μετασχηματίζει και μετασχηματίζεται, στην αντίληψη του πολιτικού ως ρήμα, που δίνει την άδεια και το πλαίσιο να φανταστούμε τον ήχο ως γεννήτρια πολιτικής πιθανότητας.

«μία εναλλακτική πραγματικότητα πρέπει να θεμελιωθεί μέσα στην σκοτεινή κινητικότητα του ήχου που τραγουδά όχι ως διάφωνη αντι-βία, ως διαλεκτική τοποθέτηση που εύκολα εξαγνίζεται σε κανονιστική συνθήκη, αλλά μέσω του συγχρονισμού πολλών φωνών που ηχούν στο κενό ανάμεσα στο κάλεσμα και την απάντηση. Σε αυτόν τον συσκοτισμένο χώρο στη θέση της αναπνοής, η ησυχία αντηχεί με τα ανήκουστα ανθρώπινα και μη-ανθρώπινα κομμάτια αυτού του κόσμου και ηχεί μία πολιτική πιθανότητα που περιλαμβάνει την άμορφη μορφή τους. Η απώλεια της αγγελικής ιεραρχίας της τονικότητας και η απόρριψη της ανθρωπιστικής της αντικατάστασης [...] απαιτεί ότι η αίσθηση και το νόημα παράγονται μέσω της συμμετοχής και της πρακτικής στην ακρόαση και στην παραγωγή ήχου που παράγουν την πραγματικότητα και την νομιμότητα της ως μία πολύπλοκη πολλαπλότητα, της οποίας η πολιτική δεν ορίζεται από μία κυρίαρχη και ακρωτηριασμένη ηχώ αλλά λαμβάνει υπόψη τους ελάχιστονες και τους περίπλοκους και τους αποκλίνοντες συντονισμούς των πάντων που ηχούν, χωρίς να απορρίπτει τίποτα ως διάφωνο ή ως ανήκουστο».

Voegelin, *The political possibility of sound* (2019, σελ. 35)

Το παιχνίδι με την ηχητική πιθανότητα, φορτισμένο με συναισθήματα και φαντασία, καθιστά δυνατή την ανα-φαντασίωση μίας πολιτικής πρακτικής και της δυνητικής υλικής της υπόστασης. Η Voegelin (2019) πιστεύει ότι οι ηχητικές φαντασίες, δηλαδή οι πολιτικές πιθανότητες του ήχου, μπορούν να παράγουν μία διαφορετική αλήθεια που περιέχει και όσα φαίνονται αδιανόητα.

«Η ηχητική ευαισθησία παράγει μία συνείδηση των νεκρών σημείων και απαιτεί συμμετοχή. [...] Ακούγοντας και ηχώντας με μία φροντίδα για το πιθανό μπορούμε να εκτιμήσουμε τις παραλλαγές αυτού του κόσμου και να συμμαρτυρήσουμε τις δυνάμεις που θα μπορούσαν να μεταμορφώσουν τον κόσμο σε κάτι καλύτερο».

Voegelin, *The political possibility of sound* (2019, 38)



Σύνθημα. «Δεν γεννιόμαστε γυναίκες, αλλά πεθαίνουμε από αυτό» (Chao, 2020)

Η Ahmed (2017) πιστεύει ότι το να γίνεσαι<sup>9</sup> κορίτσι έχει να κάνει με το πώς αντιλαμβάνεσαι το σώμα σου σε σχέση με το χώρο. Τα κούηρ άτομα και οι θηλυκότητες έχουν μία εντεταμένη αίσθηση του χώρου γύρω τους και του σώματος τους μέσα στον χώρο. Το φύλο αναπαράγεται μέσω του τρόπου που τα σώματα καταλαμβάνουν το χώρο. Χαρακτηριστικό παράδειγμα και πάλι, το masreading: οι άντρες δε καταλαμβάνουν μόνο το χώρο μπροστά από τη θέση τους αλλά και το χώρο μπροστά από τις διπλανές θέσεις. Ο χώρος έχει καταληφθεί. Οι θηλυκότητες, έχοντας διαπαιδαγωγηθεί και κοινωνικοποιηθεί για να είναι συγκαταβατικές, πρέπει να καταλαμβάνουν λιγότερο χώρο. «Ένας κόσμος συρρικνώνεται όταν συρρικωνόμαστε» (Ahmed 2017, 25)

Πέρα από μία έμφυλη ιστορία της μουσικής, θεωρώ ότι είναι απαραίτητο να μιλήσουμε για κουηρφεμινιστική αισθητική. Η μουσική έχει υπάρξει επί αιώνες αγκυλωμένη και μόλις τις τελευταίες δεκαετίες έχουν αρχίσει να αναδύονται φωνές και σώματα που δεν υπακούν στο μουσικό καλούπι και την μοραλιστική αισθητική του λευκού cis straight άντρα.

Η κουηρφεμινιστική αισθητική βρίσκεται στον αντίποδα του συντηρητικού αισθητικού μοραλισμού. Είναι μία καλλιτεχνική αισθητική βαθιά πολιτικοποιημένη, ζωντανή και συνεχώς εξελισσόμενη, που αποτυπώνει και συντηρεί την πολιτική αλλαγή. Οι φεμινιστικές αισθητικές καταρρίπτουν τις πάγιες αισθητικές, μας φέρνουν αντιμέτωπες με τα συντηρητικά καλλιτεχνικά κομμάτια μας που οφείλουμε να αμφισβητήσουμε. Όπως ακριβώς συμβαίνει με όλα τα κατασκευάσματα που είναι κοινωνικά και όχι φυσικά, όπως το κράτος, το φύλο και

---

<sup>9</sup> «One is not born, but rather becomes, a woman» (de Beauvoir, 273)

οι ηθικοί κώδικες, η ηχητική αισθητική δύναται να διαλυθεί και να ανασυντεθεί.

Πιστεύω ότι η πολιτική πιθανότητα του ήχου είναι αφετηρία και τέλος για τις σπουδές πάνω στη μουσική και τον ήχο, αποτελεί ταυτόχρονα εκκίνηση και αποτέλεσμα. Οι τέχνες, όπως και η γλώσσα, εκκινούν και αποτυπώνουν την κοινωνική αλλαγή. Δεν αποτελούν αποκρυσταλλωμένες δομές τις οποίες πρέπει να υπηρετεί η κοινωνία. Αντίθετα, όταν υπάρχει κοινωνική αλλαγή υπάρχει αλλαγή σε κάθε κοινωνική έκφραση, και το αντίστροφο.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adhikari, A. (2017, 2 Μαρτίου). The case for the Flâneuse. *The Atlantic*.  
<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/03/reclaiming-the-cityscape-for-women/517629/>
- Ahmed, S. (2017). *Living a Feminist Life*. Duke University Press.
- Alaimo, S. (2008). Trans-corporeal feminisms and the ethical space of nature. Στο  
S.Alaimo & S. Hekman (Επιμ.), *Material Feminisms* (σσ. 237-264). Indiana  
University Press.
- Anderson, B. (2016). *Imagined communities: Reflections on the origin of spread of  
nationalism*. Verso Books.
- Anderson, M. & Jenkins, M. (2003). *Dance of days : Two decades of punk in the  
nation's capital*. Akashic Books.
- Arat, Y. (2013). Violence, Resistance, and Gezi Park. *International Journal of Middle  
East Studies*, 45(4), 807-809. <https://www.jstor.org/stable/43304018>
- Arendt, H. (1968). *Περί Βίας* (Β. Νικολαΐδου – Κυριανίδου, Μετ.). Αλεξάνδρεια.
- Attali, J. (1985). *Noise: The political economy of music*. University of Minnesota  
Press.
- Balzac, H. (1886). *The works of Honoré de Balzac*. Gutenberg.  
<https://www.gutenberg.org/files/31565/31565-h/31565-h.htm>
- Beauvoir, S. de (2009). *Το Δεύτερο Φύλο* (Τ. Κωνσταντίνου, Μετ.) Μεταίχμιο.
- Berglund, B. (1996). Sources and effects of low-frequency noise. *The Journal of the  
Acoustical Society of America*. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/8642114/>

- Bey, H. (1991). *T. A. Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. Autonomedia.
- Bowers, S. (1990). Medusa and the female gaze. *NSWA Journal*. 2(2), 217-235.  
<https://www.jstor.org/stable/4316018>
- Briggs, L. (2000). The Race of Hysteria: "Overcivilization" and the "Savage" Woman in Late Nineteenth-Century Obstetrics and Gynecology. *American Quarterly*. 52(2), 246-273. <http://www.jstor.com/stable/30041838>
- Butler, J (2011). *Bodies that matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge.
- Butler, J (1990). The force of fantasy: feminism, Mapplethorpe, and discursive excess. *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*.
- Butler, J (2009). Αναταραχή φύλου: Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας (Γ. Καράμπελας, Μετ.). *Αλεξάνδρεια*.
- Chao, A (2020). On en meurt. Radio France.  
<https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/c-est-bientot-demain/en-toutes-lettres-avec-collages-feminicides-paris-4790975>
- Cockburn, C (2004). The Continuum of Violence: A Gender Perspective on War and Peace. Στο W. Giles & J. Hyndman (Επιμ.), *Sites of violence: Gender and conflict zones* (σσ. 24-44). University of California Press.
- Colebrook, C (2006). *Deleuze*. Continuum.

Conn, T (2014). *In conversation: Sharon Grace with Terri Cohn*. SFAQ Print Issue 16.

<https://www.sfaq.us/2014/06/in-conversation-sharon-grace-with-terri-cohn/>

de Certeau, M (1980). *The Practice of Everyday Life*. University of California Press.

Deleuze, G. & Guattari, F (1995). *Capitalism: A Very Special Delirium*. Στο S.

Lothringer (Επιμ.), *Chaosophy*. Autonomedia/Semiotexte.

<https://www.generation-online.org/p/fpdeleuze7.htm>

Deleuze, G. & Guattari, F (2016/1972). *Ο Άντι-Οιδίπους: Καπιταλισμός και*

*σχιζοφρένεια* (Β. Πατσογιάννης, Μετ.). *Πλέθρον*.

Demers, J (2010). *Listening through the noise: The Aesthetics of Experimental*

*Electronic Music*. Oxford University Press.

die ok (2016). *An interview with E. Jane*. AQNB.

<https://www.aqnb.com/2016/02/16/an-interview-with-e-jane/>

Duffy, M (2007). *Doing the Dirty Work: Gender, Race, and Reproductive Labor in*

*Historical Perspective*. *Gender and Society*, 21(3), 313-336.

Duhautpas, F. & Solomos, M (2013). *Hildegard Westerkamp and the ecology of*

*sound as experience: Notes on beneath the forest floor*. *The Journal of Acoustic Ecology*, 13(1), 6-10.

Elkin, L (2017). *Flâneuse: Women walk the city in Paris, New York, Tokyo, Venice,*

*and London*. Farrar, Straus and Giroux.

Federici, S (2018). *Witch, witch-hunting and women*. PM Press.

- Federici, S (2014). Ο Κάλιμπαν και η μάγισσα: Γυναίκες, σώμα και πρωταρχική συσσωρευση (Ι. Γραμμένου, Μετ.). *Εκδόσεις των ξένων*.
- Feinberg, L. (1998). *Transliberation: Beyond pink or blue*. Beacon Press.
- Garofalo, G. & Rosenberg, J. (1998). Riot Grrrl: Revolutions from within. *Signs*, 23(3), 809-841. <https://www.jstor.org/stable/3175311>
- Grosz, E (1994). *Volatile Bodies: Toward a corporeal feminism*. Indiana University Press.
- Gutierrez, A (2019). Flâneuse>La caminanta. *Sounding Out!*.  
<https://soundstudiesblog.com/>
- Hagen, R (2012, Απρίλιος 11-14). *No fun: Noise music, avant-garde aggression and sonic punishment*. Παρουσίαση στα πλαίσια συνάντησης του Popular Culture Association, Βοστώνη, Μασαχουσέτη, ΗΠΑ.
- Hallberstam, J. (1993). Imagined Violence/Queer Violence: Representation, Rage, and Resistance. *Social Text*, 37, 187-201. <https://doi.org/10.2307/466268>
- Hallberstam, J. (2022). The wild beyond: With and for the uncommons. Στο S. Harney & F. Moten (Επιμ.), *The undercommons : fugitive planning & black study*. Minor Compositions. <https://www.arenablock.com/block/1368919>
- Haraway, D. (2016). *A cyborg manifesto: Science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century*. University of Minnesota press.



- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575-599.  
<https://www.jstor.org/stable/3178066> <https://doi.org/10.2307/3178066>
- Ince, K. (2013). Feminist phenomenology and the film world of Agnès Varda. *Hypatia*, 28(3), 602-617. <https://www.jstor.org/stable/24542005>
- Isaza, M. (2015, Δεκ. 16). Thinking Resonance (I) – Listening to Inner Voices and Sonic Possible Worlds: An Interview with Salomé Voegelin. *Sonic Field*.  
<https://sonicfield.org/listening-to-inner-voices-and-sonic-possible-worlds-an-interview-with-salome-voegelin/>
- James, R. (2020). Music and Feminism in the 21st Century. *Music Research Annual*, 1, 1–25.
- Jordan, J. (1989). *A poem about my rights*.  
<https://www.poetryfoundation.org/poems/48762/poem-about-my-rights>
- Kaltefleiter, C. (2009). *Anarchy style girl now: Riot Grrrl actions and practices*.  
Routledge.
- Lange, B. (2008). The Politics of Collaborative Performance in the Music of Pauline Oliveros. *Perspectives of New Music*, 46 (1), 39–60.  
<http://www.jstor.org/stable/25652375>
- Latham, C (2022) Instrument or Appliance? The RCA Theremin, Gender, Labor, and Domesticity. *Journal of Musicology*, 39, 35-65.

- Loveless, S. (2019, Αύγουστος 20-23). *Tactical Soundwalking in the City: A Feminist Turn from Eye to Ear* [Paper Presentation]. RE:SOUND 2019: 8th International Conference on Media Art, Science, and Technology, Aalborg, Denmark.
- McCartney, A. (2000). Hildegard Westerkamp's Moments of Laughter: Recording Childhood, Performing Motherhood, Refusing to Shut up, and Laughing. *Perspectives of New Music*. 38(1).
- Messina, P. (2019, Αύγουστος 26). *Soundwalking on the Edges: Sound, Safety and Privilege in São Paulo, Brazil*. Sounding out!  
<https://soundstudiesblog.com/category/soundwalking-while-poc/>
- Mohanty, C. (2003). 2. Cartographies of Struggle: Third World Women and the Politics of Feminism. Στο *Feminism without borders: Decolonizing theory, practicing solidarity* (σσ. 43-84). Duke University Press.
- Mwedzi, D. (2021). On Subversion: A Critical Assessment of the Male Gaze in Contemporary Film and Video Games. *Liberated Arts: A Journal for Undergraduate Research*, 8(1).
- Mukerji, C. & Schudson, M (1986). Popular Culture. *Annual Review of Sociology*, 12, 47-66.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Oliveros, P. (1970). And Don't Call Them Lady Composers. *New York Times*.
- Oliveros, P. (2005). Deep Listening: A Composer's Sound Practice. *iUniverse*.

- Oliveros, P (1974). *Sonic Meditations*. *Smith Publications*.
- Oyěwùmí, O (1997). *The Invention of women: Making an african sense of western gender Discourses*. University of Minnesota Press.
- Parziani, D (2011). Orchestral Conducting as Educational Practice: A Smallian Perspective of Relationships and Pedagogy in Youth Orchestras. *Approaches: Music Therapy & Special Music Education*, 2(3), 82-88.
- Power, N (2019). Γυναικείες Μηχανές: Το Μέλλον του Θηλυκού Noise. Στο A. Iles και Mattin (Επιμ.), *Θόρυβοι και καπιταλισμός* (σσ. 112- 120). Ηδύφωνο.
- Rodgers, T. (2010). *Pink noises: Women on electronic music and sound*. Duke University Press.
- Rodgers, T. (2015). Cultivating activist lives in sound. *Leonardo music journal*, 25, 79-83.
- Rogoff, I. (2007). From criticism to critique to criticality. Στο J. Elkins (Επιμ.), *The state of art criticism* (σσ. 97-109). Routledge.
- Russel, L. (2020). *Glitch Feminism: A Manifesto*. Verso.
- Russolo, L. (2004). Art of Noises. *ubuclassics* (original work published in 1967)
- Schafer, R. (1987). Radical radio. *Ear Magazine*, 18-20.
- Schafer, R. (1969). *The new soundscape: a handbook for the modern music teacher*. Berandol music limited.

- Serano, J. M. (2007). *Whipping Girl: A Transsexual Woman on sexism and the scapegoating of femininity*. Seal press.
- Shildrick, M. (2015). Why should our bodies end at the skin?: Embodiment, boundaries, and somatechnics. *Hypatia: A journal of feminist philosophy*. 30(1), 13-29.
- Small, C. (1998). *Musicking: The meaning of performing and listening*. University Press of New England.
- Sofia, Z. (2000). Container Technologies. *Hypatia*, 15(2), 181-201.
- Soudant, L. (2021). Trans\*formative Thinking Through Sound: Artistic Research in Gender and Sound Beyond the Human. *Open Philosophy*. 4(1), 335-346.  
<https://doi.org/10.1515/opphil-2020-0189>
- Taussig, M. (2001). *The nervous system*. Routledge.
- Thompson, M. (2017). *Beyond unwanted sound: Noise, affect and aesthetic moralism*. Bloomsbury academic.
- Thompson, M. (2016). Feminised noise and the 'dotted line' of sonic experimentalism. *Contemporary music review*, 35(1), 85-101.
- Thorpe, S. (2017). Resonance-Resemblance. Artist website.  
<https://www.suzannethorpe.com/>
- Truax, B. (1984). *Acoustic Communication*. Ablex Publishing Corporation.

- Tourjee, D. (2015). Why Do Men Kill Trans Women? Gender Theorist Judith Butler Explains. <https://sxpolitics.org/why-do-men-kill-trans-women-gender-theorist-judith-butler-explains/13880>
- Voegelin, S. (2010). *Listening to noise and silence*. Continuum.
- Voegelin, S. (2019). *The political possibility of sound*. Bloomsbury Academic.
- Well, T. (2017). Taking Back the Male Gaze. *Psychology Today*.
- Werner, A. (2019). What does gender have to do with music anyway?: Mapping the relation between music and gender. *Per Musi*, 39, 1-11.
- Westerkamp, H. (1985). Acoustic Ecology and the Zone of Silence. *Musicworks*, 31.
- Westerkamp, H. (1974). Soundwalking. *Sound Heritage*, 3(4), 18-27.
- Westerkamp, H. (1988). *Listening and soundmaking: A study of music-as-environment*. Simon Fraser University.
- Zarelli, N. (2016, Οκτώβριος 31). How the hidden sounds of horror movie soundtracks freak you out. *Atlas Obscura*.  
<https://www.atlasobscura.com/articles/how-the-hidden-sounds-of-horror-movie-soundtracks-freak-you-out>
- Κογκίδου, Δ. (2014, Μάιος 30). Εκπαιδευτικό σύστημα και αναγκαιότητα της μη σεξιστικής γλώσσας. [tnxs.gr](http://tnxs.gr)
- Λώτης, Θ. (2015). Τα ηχοτοπία των Πρεσπών. Στο Γ. Ζιώγας & Σ. Συλαίου (Επιμ.), *Τοπίο: Ιστορικές και πολιτικές αναπαραστάσεις. Διεθνές Συνέδριο για την*

*Εικαστική Πορεία προς τις Πρέσπες*. Τμήμα εικαστικών και εφαρμοσμένων τεχνών, Πανεπιστήμιο δυτικής Μακεδονίας.

Μιχαηλίδου, Μ (2004). Υβριδισμός και υποκειμενικότητα: Η φιγούρα του cyborg και το μεταβιομηχανικό υποκείμενο. *The Greek Review of Social Research*, 115, 3–26. <https://doi.org/10.12681/grsr.9311>.

Σάνη, Ν. (2021). *Θηλυκές δαμάστριες μηχανές-ων: Προς μια έμφυλη ιστορία της ηλεκτρονικής μουσικής*. [Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης]

Παπαδάκη, Ε. (2018). *Επιτελεστικό φύλο και μουσικές εκτελέσεις: Σύγχρονες φεμινιστικές προσεγγίσεις*. [Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης]

<https://resources.unbabel.com/blog/origins-gossip>

<https://feminisminindia.com/2022/02/17/the-act-of-gossiping-a-feminist-analysis/>



