ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΣΙΩΠΗ – ΑΚΡΟΑΣΗ – ΟΙΚΕΙΟΤΗΤΑ:

ΕΝΑ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ ΕΓΧΕΙΡΙΔΙΟ ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΗΣ ΑΚΡΟΑΣΗΣ

ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ ΜΑΤΣΙΓΚΟΥ

ΑΕΜ: 1870

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ:

ΔΑΝΑΗ ΣΤΕΦΑΝΟΥ, ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2020

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η εργασία «Σιωπή – Ακρόαση – Οικειότητα: ένα πειραματικό εγχειρίδιο φεμινιστικής ακρόασης», περιλαμβάνει (α) ένα θεωρητικό κείμενο, (β) ένα τριήμερο πρακτικό εργαστήριο και την τεκμηρίωσή του, και (γ) υλικό που προέκυψε ως αποτέλεσμα του εργαστηρίου, επιμελημένο και δημοσιευμένο σε μορφή πρωτότυπης χειροποίητης έκδοσης και σε μορφή ιστοσελίδας (βλ. silencelisteningintimacy.wordpress.com).

Το θεωρητικό μέρος, το οποίο είναι προϊόν βιβλιογραφικής έρευνας, αποτελείται από τρία κεφάλαια αφιερωμένα στη Σιωπή, την Ακρόαση, και την Οικειότητα. Στο πρώτο κεφάλαιο, εξετάζω τα ζητήματα της ιστορικής αφάνειας των γυναικών και τους τρόπους αποσιώπησής τους, καθώς και τα διάφορα είδη σιωπής σύμφωνα με τη φεμινιστική θεωρία. Στο δεύτερο κεφάλαιο, διερευνώ την ακρόαση ως καλλιτεχνική πρακτική αλλά και ως κοινωνικοπολιτική συνθήκη, με τη βοήθεια του έργου των Pauline Oliveros και Salomé Voegelin, δύο ιδιοσυγκρασιακών περιπτώσεων γυναικών καλλιτεχνών και ακαδημαϊκών, των οποίων οι πρακτικές συνεχίζουν και διευρύνουν το πλαίσιο της πειραματικής μουσικής. Στο τρίτο κεφάλαιο, στοχάζομαι πάνω στην έννοια της οικειότητας, περιγράφοντας και αναλύοντας τα αποτελέσματα του τριήμερου εργαστηρίου που διοργάνωσα κι επιμελήθηκα.

Στόχος της εργασίας είναι να αναδείξει γυναικείες φωνές και δράσεις που υπάρχουν αλλά έχουν αγνοηθεί κάτω από επικρατέστερες φωνές, ιδιαίτερα στον χώρο της πειραματικής μουσικής, και τέλος, να αποτελέσει στο σύνολό της ένα εγχειρίδιο για το πώς μπορούμε να ενεργοποιήσουμε το «φεμινιστικό μας αυτί» (Ahmed 2017).

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστώ θερμά τις συμμετέχουσες του εργαστηρίου Στέλλα Δίπλη, Κατερίνα Μίγγα-Γκαγκοπούλου, Νεφέλη Σάνη, Μυρτώ Σιώχου και Δανάη Στεφάνου για την ανταπόκριση, την αλληλεγγύη και τη βοήθειά τους σ' αυτό το εγχείρημα καθώς και για όλα τα πολύτιμα που συνδιαμορφώσαμε και μοιραστήκαμε μεταξύ μας.

Ευχαριστώ επίσης, τη φίλη μου, μουσειοπαιδαγωγό, Εύη Παπαβέργου που μου πρότεινε το παιχνίδι με τις λέξεις για το εργαστήριό μου και με την οποία συνεργαστήκαμε για τη σχεδίαση του εξωφύλλου της χειροποίητης έκδοσης.

Τέλος, ευχαριστώ ιδιαίτερα την καθηγήτριά μου Δανάη Στεφάνου, που καθ' όλη τη διάρκεια των σπουδών μου στο ΤΜΣ ΑΠΘ, με έφερνε συνεχώς σε επαφή με πλευρές της επιστήμης της μουσικολογίας τις οποίες θέλησα να εξερευνήσω με τρομερό ενδιαφέρον. Αυτό νοηματοδότησε με έναν αναπάντεχο τρόπο όλη μου την πορεία στη σχολή.

Κυρίως, την ευχαριστώ που μου έδειξε μονοπάτια για να μπω σε καινούριους, πιθανούς κόσμους, που αλλάζουν (και θ' αλλάζουν) ήχο και σχήμα, στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον μου. Η επαφή μου μαζί της και -διαμέσου εκείνης- με άλλες περιπτώσεις ατόμων στη μουσική και την ακαδημία, οι οποίες δεν κατηγοριοποιούνται εύκολα, ενδυνάμωσε μέσα μου το γεγονός πως μπορώ να είμαι αυτό που θέλω να είμαι, ως άτομο και ως καλλιτέχνιδα.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ....1

~ LOCKDOWN ~....7

1. ΣΙΩΠΗ....9

1.1. Πτώματα, λάκκοι και φαντάσματα....10

1.2. «Η θεά να φυλάξει!» (Haraway 1991, 273)....13

1.3. Συνθέτριες Ακτιβίστριες....16

1.4. Το φίμωτρο της στρίγγλας....20

2. ΑΚΡΟΑΣΗ....25

2.1. Η Pauline Oliveros ως υπερηρωίδα....26

2.1.1. *Sonic Meditations*....32

2.1.2. Deep Listening (Βαθιά Ακρόαση)....36

2.2 Η Salomé Voegelin και η πιθανότητα μιας φεμινιστικής ακρόασης....39

3. ΟΙΚΕΙΟΤΗΤΑ....45

3.1. Εργαστήρι Ημέρα 1η....49

3.2. Εργαστήρι Ημέρα 2η....53

3.3. Εργαστήρι Ημέρα 3η....56

ΕΠΙΛΟΓΟΣ....59

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....62

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ.....66

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

> «Αν είσαι μουσικολόγος, ξαναγράψε την ιστορία της μουσικής με τρόπο που να περιλαμβάνει τις γυναίκες. Αφιέρωσε την έρευνά σου στις γυναίκες στη μουσική.» (Oliveros 2010, 21) [1]

Αυτή η εργασία είναι η απόπειρα μιας καταγραφής των εννοιών/χώρων της ακρόασης, της σιωπής και της οικειότητας, όπως αυτές επηρεάζονται από τις συνηχήσεις τους μαζί με πτυχές της πειραματικής μουσικής και της φεμινιστικής θεωρίας. Το μέρος της γραπτής εργασίας αποτελείται από τρία κεφάλαια, τα οποία παρουσιάζουν αμοιβαίες σχέσεις και εξαρτήσεις. Η επιλογή της συγκεκριμένης σειράς των κεφαλαίων (Σιωπή – Ακρόαση – Οικειότητα) έχει γίνει με εννοιολογικά και συμβολικά κριτήρια και όχι τυχαία, θεωρώντας πως ξεκινώ από έναν χώρο που εμπεριέχει κλειστά και περιορισμένα σημεία για να πάω προς έναν χώρο πολύ πιο ανοιχτό και συμπεριληπτικό. Το κεφάλαιο της σιωπής αναδεικνύει την ιστορική αφάνεια των γυναικών στη μουσική ιστορία. Το κεφάλαιο της ακρόασης αναφέρεται στις περιπτώσεις των Pauline Oliveros και Salomé Voegelin, οι οποίες εξελίσσουν περαιτέρω πρακτικές, επηρεασμένες από την πειραματική σκέψη στη μουσική. Το τελευταίο κεφάλαιο, της οικειότητας, προκύπτει μέσα από την καταγραφή του τριήμερου πρακτικού εργαστήριου (22-24 Μαΐου, 2020) το οποίο διοργάνωσα και επιμελήθηκα, με μια αυτό-εθνογραφική προσέγγιση (Ahmed 1997, McCartney 2016).

Συνολικά, η διπλωματική μου εργασία αποτελείται από τρία μέρη: το κείμενο, το εργαστήρι και την καταγραφή του, σε αναλογική και ψηφιακή μορφή, μια φυσική, χειροποίητη έκδοση και μια ιστοσελίδα αντίστοιχα. Τα τρία αυτά μέρη, αν αντιμετωπιστούν σαν μια ενιαία οντότητα, συνιστούν ένα εγχειρίδιο, μια πρόταση ενός πιθανού πειραματικού εργαστηρίου που αφενός, ενδυναμώνει τους φεμινισμούς μέσω της ακρόασης και αφετέρου, προτρέπει τη δημιουργία νέων τρόπων ακρόασης, παρτιτούρων, ηχητικών περιπάτων, επιτελέσεων.

«Φεμινιστικά αυτιά: είναι επίσης μέσα στο κουτί επιβίωσής μου» (Ahmed 2017)

[1] Στο κείμενο, οι μεταφράσεις από τα αγγλικά στα ελληνικά έχουν γίνει από εμένα, εκτός από τις περιπτώσεις όπου υπάρχει αναφορά σε άλλο άτομο.

Αναλυτικότερα, στο πρώτο κεφάλαιο, διερευνώ το φαινόμενο της αποσιώπησης και της ιστορικής αφάνειας των γυναικών στην ιστορία γενικά, και πιο συγκεκριμένα στη μουσική ιστορία, και προσπαθώ να αναδείξω τα βαθύτερα αίτια αυτού του φαινομένου. Επίσης, εξετάζω τα χαρακτηριστικά της σιωπής ως χώρου και ως οντολογικής συνιστώσας, αναδεικνύοντας με ποιους τρόπους οδηγούνται, βρίσκονται και κατοικούν μέσα σ' αυτόν τον χώρο τα ανεπιθύμητα σώματα (Butler 1993). Διερευνώ πώς η σιωπή ως κατάσταση δημιουργεί παγιωμένες κοινωνικές ανισότητες καθώς εφαρμόζεται επιλεκτικά συμβάλλοντας στο να μην ακούγονται συγκεκριμένα άτομα και παράλληλα στο να αναδεικνύονται φωνές άλλων συγκεκριμένων ατόμων με ειδικά χαρακτηριστικά.

Γι' αυτό το κεφάλαιο, επέλεξα η φωνή μου να συνηχήσει με τις φωνές άλλων γυναικών θεωρητικών και φεμινιστριών. Τη φωνή της Rebecca Solnit, Αμερικανίδας συγγραφέα, ιστορικού και ακτιβίστριας, που έχει επιχειρηματολογήσει πάνω στο ζήτημα της κοινωνικής σιωπής και μη ορατότητας των γυναικών και λοιπών περιθωριοποιημένων κοινωνικών ομάδων στην ιστορία. Τη φωνή της Donna Haraway, συγγραφέα και ακαδημαϊκού, της οποίας το δοκίμιο «Τοποθετημένες γνώσεις: Το ζήτημα της επιστήμης στο φεμινισμό και το «προνόμιο της μερικής προοπτικής» (Haraway 2014) μου έδωσε τα εργαλεία να εξετάσω τη σημασία που έχει η οπτική γωνία στην καταγραφή της ιστορίας και να επιχειρήσω μια εναλλακτική προσέγγιση με κεντρική αίσθηση την ακρόαση. Τις φωνές των Susan McClary και Sally Macarthur που μεταξύ άλλων φεμινιστριών μουσικολόγων, μουσικών και συγγραφέων ζωντάνεψαν το ζήτημα της ιστορικής αφάνειας των γυναικών μουσικών, και συνθετριών μέσα στο ακαδημαϊκό μουσικολογικό πλαίσιο αλλά και εκτός. Τις φωνές των Silvia Federici και Anne Carson, συγγραφέων και ακαδημαϊκών που έγραψαν για τις γυναίκες ως σώματα που υπέστησαν κυριολεκτική και συστημική βία κάτω από τις πατριαρχικές κουλτούρες και κοινωνίες.

Τέλος, η φωνή της Sara Ahmed, φεμινίστριας ακαδημαϊκού, υπήρξε επίσης μια εξαιρετικά πολύτιμη φωνή και από μηχανής θεά, σε όλες εκείνες τις στιγμές που γράφοντας, αισθάνθηκα μπελάς, γκρινιάρα, δυσάρεστη. Ως γυναίκα, ομολογώ πως ένιωσα αμήχανα όταν έπρεπε να φέρω στην επιφάνεια φεμινιστικά ζητήματα που μπορεί να προκαλέσουν αντιδράσεις ή αμφισβήτηση από την απέναντι όχθη, όμως η Ahmed έχει βάλει μπροστά αυτή την καταπληκτική επιχείρηση διάσωσης καταρρακωμένων φεμινιστριών που κινδυνεύουν να χάσουν το κουράγιο τους.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, επέλεξα να μελετήσω το έργο δύο γυναικών, της Pauline Oliveros (1932-2016), και της Salomé Voegelin, που έβαλαν στο επίκεντρο του έργου τους την ακρόαση. Οι ιδέες και οι πρακτικές τους, προέρχονται από το φάσμα της πειραματικής μουσικής, η οποία ανέδειξε νέες πλευρές και διαστάσεις του ήχου, όπως τη σιωπή και την ενεργητική ακρόαση, τον ελεύθερο αυτοσχεδιασμό, τη διευρυμένη σημειογραφία (λεκτικές και γραφικές παρτιτούρες, κ.α.) (Nyman 2011, Gottschalk 2016).

Σ' αυτό το σημείο, έχει ενδιαφέρον να σκεφτούμε το γεγονός ότι κεντρική φιγούρα και «πατέρας» της πειραματικής μουσικής, θεωρείται ο John Cage. Η ιστορία του ανηχοϊκού θαλάμου αναφέρεται σχεδόν πάντα μαζί με το όνομά του και το έργο του 4'33'' ή «σιωπηλό κομμάτι» (βλ. παράρτημα 1), θεωρείται επαναστατικό για την πρώιμη περίοδο της πειραματικής μουσικής[2] (Nyman 2011, Stefanou 2015). Το -αναμφισβήτητα- καινοτόμο έργο του Cage, όπως αναπαρίσταται στην ιστορία της πειραματικής μουσικής, έφτασε στο σημείο να την ορίζει ευρέως, με αποτέλεσμα να μην τονίζεται επαρκώς ή να αποσιωπάται η συμβολή άλλων ατόμων με λιγότερα προνόμια (Rodgers 2010, 10). Επομένως, η επιλογή των Pauline Oliveros και Salomé Voegelin δεν είναι από πλευράς μου μια απόπειρα προσχηματικής συμπερίληψης (Rodgers 2010) αλλά μια επανορθωτική κίνηση και προσπάθεια ανάδειξης σημαντικών και επιδραστικών φωνών που δεν ακούγονται επαρκώς, ενώ έχουν προσφέρει αντιστοίχως σημαντικά και καινοτόμα στοιχεία.

Η Pauline Oliveros, συνέθεσε κατά τη διάρκεια της ζωής της ένα μεγάλο και σημαντικό έργο, που δεν ήταν μόνο αμιγώς μουσικό. Η Oliveros μέσα από τα κείμενά της, εισήγαγε έναν ποιητικό κόσμο της ακρόασης, έθεσε ερωτήματα που ανοίγουν διάπλατα την αντίληψη για τον ήχο και έγραψε για τον απροσδιόριστο ρόλο των γυναικών μουσικών και συνθετριών και για όλες τις παγιωμένες αντιλήψεις που θεωρούνται αμετακίνητες (Oliveros 1984, 2010). Ως μουσικός και ακροάτρια, πρότεινε τρόπους βαθιάς ακρόασης και μουσικές πρακτικές υποκινούμενη από την ανάγκη να συμβάλει στην προοπτική ενδυνάμωσης μιας θεραπευτικής αλλά και ακτιβιστικής πλευράς του ήχου και σε μια ενίσχυση της ενσυναίσθησης και του συλλογικού πνεύματος, ενάντια στις εγκαθιδρυμένες πρακτικές και διακρίσεις (Oliveros 1984, 2010, Buzzarte & Bickley 2012, Taylor 2001).

Η Salomé Voegelin μελετά την ακρόαση ως κοινωνικοπολιτική πρακτική που μπορεί να ανοίξει τους χώρους των ζητημάτων του φύλου, της εθνικότητας, των κοινωνικών ανισοτήτων, όπως επίσης το ζήτημα της εμφάνισης πιθανών στρώσεων ιστορίας που παραλείπονται. Το έργο της ως καλλιτέχνιδας, εστιάζει στο συλλογικό και συμμετοχικό πνεύμα (Buzzarte & Bickley 2012), και εξερευνά πιθανούς κόσμους μέσω της ακρόασης ως εναλλακτικό αντιληπτικό μέσο, που θέτει υπό διερεύνηση αυτό που θεωρούμε ως πραγματικό, ως αληθινό. Ως συνθέτρια, γράφει «φωνογραφικά κείμενα» (Voegelin 2014),[3] παρτιτούρες ακρόασης που

[2] Το 1951 ο John Cage μπήκε σε έναν ανηχοϊκό θάλαμο του πανεπιστημίου του Harvard και οδηγήθηκε στη διαπίστωση ότι δεν υπάρχει σιωπή αλλά μόνο απρόθετοι ήχοι, αφού ακόμα και εκεί μέσα μπορούσε να ακούσει τον ήχο του νευρικού του συστήματος και της κυκλοφορίας του αίματός του (Nyman 2011, 61, Stefanou 2015). Η παρτιτούρα του 4'33'' αποτελείται από τρία μέρη, κάθε ένα από τα οποία περιέχει την οδηγία "TACET", η οποία υποδεικνύει στην εκτελέστρια/στον εκτελεστή να παραμείνει σιωπηλή/ός, χωρίς να κάνει κανέναν ήχο. Η διάρκεια του έργου είναι ελεύθερη, ωστόσο ο τίτλος 4'33'' προέκυψε από την διάρκεια του έργου την πρώτη φορά που επιτελέστηκε από τον David Tudor. Η συγκεκριμένη παρτιτούρα εξετάζει την ανυπαρξία της σιωπής και τις σχέσεις μεταξύ σύνθεσης, εκτέλεσης και ακρόασης (Nyman 2011, 34-36, Gottschalk 2016).

[3] Τα φωνογραφικά κείμενα της Voegelin είναι ο δικός της τρόπος να καταγράφει τις καθημερινές της ακουστικές εμπειρίες με λέξεις, σε μορφή κειμένων που θα μπορούσαν να θεωρηθούν εναλλακτικές «ηχογραφήσεις πεδίου» που δεν ισχυρίζονται πως αιχμαλωτίζουν όσα έχει ακούσει, αλλά περισσότερο την εμπειρία της ακρόασης ή πιθανούς τρόπους να ακούμε. Οι αναγνώστες/ριες διαβάζοντάς τα, κατασκευάζουν με τη φαντασία τους όχι φυσικά τους ήχους που άκουσε η Voegelin αλλά τους

αποτελούν υλικό προς συλλογική ακρόαση, αφορμή δημιουργίας αντίστοιχων κειμένων από άλλα άτομα, και γενικότερα μια πρόταση για το πώς, τι ή ποια άτομα ακούμε.

Χάθηκα πολλές φορές στον κόσμο της Oliveros και της Voegelin. Πήρα τα χέρια μου από το πληκτρολόγιο και αφέθηκα σε μια ηχητική ονειροπόληση. Τα κείμενα τους είναι γεμάτα προτροπές που σαμποτάρουν τη συγγραφική διαδικασία. Τι θ' ακούσω αν σταματήσει ο ήχος του πληκτρολογίου; Τι έρχεται απ' το ανοιχτό παράθυρο; Έχω άραγε ξανακούσει αυτόν τον ήχο όσο μένω σ' αυτό το σπίτι; Πώς ακούγονται αυτά που γράφω; Πώς ακούγονται οι φευγαλέες και ποιητικές ιδέες της Oliveros και της Voegelin και πώς θα κάνω λέξεις τον απόηχό τους; Ωστόσο, επιστρέφοντας από τις άχρονες ηχητικές βόλτες, είχα κάθε φορά πάνω μου νέα, δικά μου ευρήματα για το κείμενό μου.

> «Έχω κουραστεί να γράφω αυτό το άρθρο, αλλά δεν έχω κουραστεί καθόλου από τις ευκαιρίες που μου δίνει ν' ακούω και να θυμάμαι.» (Oliveros 1984, 19)

Επιστρέφοντας λοιπόν, στο τρίτο κεφάλαιο, διερευνώ την έννοια της οικειότητας, μέσα από τα αποτελέσματα του τριήμερου πρακτικού εργαστηρίου που διοργάνωσα και επιμελήθηκα. Μαζί με τις πέντε συμμετέχουσες, τις Στέλλα Δίπλη, Κατερίνα Μίγγα-Γκαγκοπούλου, Νεφέλη Σάνη, Μυρτώ Σιώχου και Δανάη Στεφάνου, ανταλλάξαμε απόψεις με αφορμή τα ζητήματα που διερευνώ στη γραπτή μου εργασία, επιτελέσαμε παρτιτούρες της Oliveros και της Voegelin, κάναμε έναν ακουστικό περίπατο, και τέλος, καταθέσαμε σκέψεις και παρτιτούρες που συνδιαμορφώσαμε κατά τη διάρκεια του τριημέρου. Το κεφάλαιο της οικειότητας είναι το τελευταίο μέρος της γραπτής μου εργασίας και παράλληλα, μ' έναν μεταφορικό τρόπο, αποτελεί αυτό που ενδεχομένως προκύπτει μέσα από μια φεμινιστική πρακτική ακρόασης. Μια πιθανή πλευρά του (ηχητικού) κόσμου που είναι ικανή να συμπεριλάβει όλα τα περιθωριοποιημένα σώματα και να τα καταστήσει ηχηρά, υπαρκτά, δυνατά.

Γιατί αυτή η διπλωματική εργασία αποτελεί εγχειρίδιο; Με τη λογική ότι το κείμενο, το εργαστήρι και η καταγραφή του, όπως και οι παρτιτούρες που δημιουργήθηκαν στο πλαίσιό του, μπορούν ν' αντιμετωπιστούν ως όλον, ως μια πρόταση για το πώς μπορεί να γίνει ένα εργαστήριο, για το πώς μπορούμε να πετύχουμε οικειότητα μέσω της συνθήκης της ακρόασης, οικειότητα με άλλες φωνές, με τους φεμινισμούς. Μπορεί αυτή

ήχους που προκύπτουν μέσα από την αντιληπτική εμπειρία της ίδιας της ανάγνωσης κειμένων εμπνευσμένων απ' αυτούς τους ήχους (Voegelin 2014).

η δουλειά να λειτουργήσει όπως οι παρτιτούρες που μελετήσαμε: κάθε φορά που ηχεί, με κάποιον τρόπο να «φτιάχνει» νέες εμπειρίες ακρόασης, νέες παρτιτούρες, νέες ιδέες και διαπιστώσεις σε σχέση με έμφυλα, φυλετικά, ταξικά ζητήματα.

Στον επίλογο, συνοψίζω τα όσα διερεύνησε αυτή η εργασία, ποια μεθοδολογία χρησιμοποίησα και ποια ήταν τα αποτελέσματα αυτής της διαδικασίας. Τέλος, αναφέρω τις δυσκολίες και τους περιορισμούς της, όπως και τις ενδεχόμενες προσθήκες που θα μπορούσαν να γίνουν για τη βελτίωση ή τη διεύρυνσή της.

Στο παράρτημα περιλαμβάνονται όλες οι παρτιτούρες στις οποίες αναφέρομαι μέσα στο κείμενο, και οι παρτιτούρες της Oliveros και της Voegelin που επιτελέσαμε στο εργαστήρι.

Σ' αυτό το σημείο, θα παραθέσω κάποιες σκέψεις και προβληματισμούς ως προς τη διαδικασία της συγγραφής και σύνθεσης αυτής της εργασίας. Γράφοντας για τη σιωπή και όντας γυναίκα, αισθάνθηκα πως αυτή είναι μια μικρή πράξη επανόρθωσης και μια ενίσχυση της ήδη υπάρχουσας φεμινιστικής ακαδημαϊκής δραστηριότητας. Ένα αισιόδοξο τέλος της ιστορίας των προπτυχιακών μου σπουδών. Σίγουρα, ως γυναίκα έχω να αφηγηθώ εμπειρίες αποσιώπησης και απαξίωσης, έχω αισθανθεί πως η φωνή μου δεν έχει τον ίδιο αντίκτυπο με άλλες φωνές, όμως το σημαντικό στην περίπτωση αυτής της διπλωματικής είναι πως μου προσφέρθηκε ο χώρος, το βήμα και η ελευθερία να κάνω αυτή την εργασία, κάτι που ακόμα δεν είναι καθόλου αυτονόητο μέσα σ' ένα εκπαιδευτικό ίδρυμα. Η διπλωματική μου εργασία είναι απόρροια προσωπικών ανησυχιών που ενδυναμώθηκαν και παγιώθηκαν μέσα από μια σειρά μαθημάτων και συλλογικών μουσικών διαδικασιών που επιμελήθηκε και έβαλε στο πρόγραμμα σπουδών η επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, Δανάη Στεφάνου, σε συνδυασμό με τον επιπλέον χώρο που μου άνοιξε φέρνοντάς με σε επαφή με φεμινίστριες θεωρητικούς και μουσικούς, για να μπορέσω να γράψω για όλ' αυτά τα ζητήματα, με τα συγκεκριμένα εργαλεία και με τον δικό μου τρόπο.

Στην προσπάθεια της τεκμηρίωσης των ισχυρισμών μου έπεσα συχνά μέσα στη δίνη της ανασφάλειας. Τα επιχειρήματά μου πρέπει να είναι στιβαρά, ισχυρά και να μην αφήνουν υπόνοιες ακατανόητων συναισθηματισμών. Οφείλουν να ηχούν όπως τα έργα των μεγάλων συνθετών. Μεγαλοπρεπή, ευφυέστατα, δυναμικά, αναμφίβολα σημαντικά. Όμως, έχει υποπέσει στην αντίληψή μου πως δεν ηχούν έτσι ακριβώς. Πιο πολύ ακούγονται σαν μικροί, φευγαλέοι ήχοι, άλλοτε απαλοί κι άλλοτε πολύ δυνατοί σαν ξεσπάσματα του αέρα. Συχνά, δεν γνωρίζω καν με ποια σειρά θα εμφανιστούν, ούτε και με ποια ένταση, ούτε καν με ποια μορφή. Παρ' όλα αυτά, τους ακούω προσεκτικά και τους ενορχηστρώνω με την πεποίθηση ότι θα γίνουν ένα ανοιχτό και δυναμικό έργο, που θα ηχεί πιο πολύ σαν αυτά των γυναικών συνθετριών που έβαλαν στο επίκεντρο της δημιουργίας τους την ακρόαση.

Κατά τη διάρκεια της έρευνας και της συγγραφής αυτής της διπλωματικής εργασίας, ενεργοποίησα το «φεμινιστικό αυτί» μου (Ahmed 2017) και εστίασα την προσοχή μου στις γυναίκες δημιουργούς, κάτι που με βοήθησε να κατανοήσω πως πράγματι είναι εκεί αν τις ψάξεις. Σε μια εποχή λοιπόν που αισθάνομαι πως δέχομαι σωρεία πληροφοριών με έναν μαγικό, αστραπιαίο τρόπο, που εμφανίζεται μπροστά μου υλικό που δεν ζήτησα ποτέ, που ακόμα οι πράξεις λευκών, *μεγάλων* ανδρών θεωρούνται a priori αξιοσημείωτες και αξιοπρόσεκτες, έπρεπε να κινητοποιήσω την προσοχή και τη συγκέντρωσή μου για να ανακαλύψω γυναίκες που έχουν επηρεάσει τον ρου της ιστορίας στις τέχνες και στην ακαδημία. Αυτό το ίδιο γεγονός, άλλαξε ριζικά τον τρόπο που ακούω τον εαυτό μου μέσα στη μουσική, και ενίσχυσε κάθε ρόλο με τον οποίο βρίσκομαι εκεί, αφού ήρθα σε συνήχηση με άλλες γυναίκες που υπήρξαν και υπάρχουν κι εκείνες με τον ίδιο ή παρόμοιο τρόπο. Η έντονη και δραστήρια ενασχόλησή μου με τους βίους και τα έργα αντρών μουσικολόγων, μουσικών και συνθετών στο παρελθόν, με είχε καταστήσει κωφή ή στην καλύτερη περίπτωση, μισόκωφη απέναντι στις γυναίκες.

Οι ιδέες αυτής της διπλωματικής είναι επηρεασμένες από ιδέες άλλων γυναικών που βρήκαν συνδέσεις μέσα μου και η επιλογή μου να χρησιμοποιήσω κείμενα γυναικών συγγραφέων, είναι ενδεικτική αυτού που προσπαθώ να κάνω. Φαντάζομαι πως υπάρχουν αμέτρητες δουλειές που βασίζονται σχεδόν αποκλειστικά σε βιβλία που έχουν γραφτεί από άντρες, χωρίς καμία αιτιολόγηση. Θεωρώ μεγάλης σημασίας το γεγονός πως βρήκα τις αναφορές μου σε γυναικείους κόσμους σκέψης και η επιλογή μου να μελετήσω δύο περιπτώσεις γυναικών ήταν πολύ στοχευμένη. Δεν ισχυρίζομαι πως δεν υπάρχουν αντίστοιχες πολύ ενδιαφέρουσες ιδέες από άντρες ή αντίστοιχοι κόσμοι ακρόασης που έχουν δημιουργήσει. Ωστόσο, αυτό που επεδίωξα ήταν να μιλήσω για ζητήματα με τα οποία μπορώ να ταυτιστώ, να αναδείξω την άποψη πως οι γυναίκες είναι οι πλέον αρμόδιες να μιλήσουν για ζητήματα που τις αφορούν, να αναλύσω το έργο γυναικών, που μπορεί κι αυτό να έχει προηγούμενο στις αρχές της πειραματικής μουσικής, της διευρυμένης σημειογραφίας, των διάμεσων τεχνών αλλά δεν ενισχύθηκε και εξακολουθεί να μην ενισχύεται, διαιωνίζοντας την άποψη ότι είναι λιγότερο αξιόλογο και σημαντικό. Για τις ανάγκες της εργασίας μου λοιπόν, αυτό το γυναικείο υλικό, είναι καταλληλότερο και σημαντικότερο επειδή από μόνο προσθέτει επιπλέον στρώσεις ιστορίας εκεί που μοιάζουν να λείπουν.

> «Ο φεμινισμός διακυβεύεται στο πώς παράγουμε γνώση. Στο πώς γράφουμε, σε ποιες αναφερόμαστε.» (Ahmed 2017, 14)

~ LOCKDOWN ~

Η συνθήκη του lockdown εξαιτίας της πανδημίας, άλλαξε την διαδικασία της συγγραφής της διπλωματικής μου εργασίας όπως ακριβώς άλλαξε και όλες τις υπόλοιπες διαδικασίες. Για ένα διάστημα, συνέτριψε την αίσθηση του επείγοντός της και κατέστησε αβέβαιη την ολοκλήρωσή της όταν όλα γύρω ματαιώνονταν και περιορίζονταν σε χώρους -κυριολεκτικούς και μεταφορικούς- απομακρυσμένους από μένα. Το θέμα μου άρχισε να φαντάζει δευτερεύουσας σημασίας και μου δημιουργήθηκε η ανάγκη ν' αρχίσω να γράφω για την επικαιρότητα, για ό,τι συμβαίνει στον κόσμο, στο περιβάλλον μου, στο σώμα μου, τώρα.

Οι μέρες περνούσαν τουλάχιστον αμήχανα, η σχέση μου με το σπίτι και ό,τι συμβόλιζε για μένα το σπίτι τη δεδομένη στιγμή, μετασχηματιζόταν, η σχέση μου με το σώμα μου έγινε άβολη, σαν να υπήρχαν αποσπασματικά το παλιό, γνώριμο μέσα μου, ένας εξωτερικός φλοιός, το δέρμα μου κι ένα νέο έξω με το οποίο είχα την ανάγκη να συνδεθώ αλλά ταυτόχρονα έπρεπε για λόγους ανωτέρας βίας να παραμένω αποσυνδεδεμένη. Ο κόσμος άλλαξε, ο ήχος του κόσμου άλλαξε, κι ο ηχητικός κόσμος άλλαξε κι αυτός. Ο κόσμος συνήχησε με τις ραγδαία αναπτυσσόμενες φοβίες μου και για λίγο πίστεψα πως κάτι έκανα εγώ, για να αντηχεί τη συνθήκη που είχα φτιάξει για τον εαυτό μου μέσα στον κόσμο. Δεν μπαίνω πια σε αεροπλάνα, κάθε ήχος μέσα στην καμπίνα με ταράζει ανεπανόρθωτα, σκεφτόμουν, και: τ' αεροπλάνα σταμάτησαν να πετούν, κι ο ουρανός καθάρισε από τους μηχανικούς ήχους τους. Κουράζομαι πολύ εκεί έξω, υπάρχει πολλή φασαρία, υπάρχουν πολλά πράγματα, υπάρχουν πολλοί άνθρωποι, και: πόρτες κλείσανε, οι άνθρωποι σταμάτησαν να κυκλοφορούν, τη θέση της φασαρίας πήρε ένας αμυδρός, διακριτικός κοσμικός βόμβος, και ο ηχητικός κόσμος κατόρθωσε ν' αναδείξει πιο μικρούς ήχους, πιο μικρά πλάσματα.

Η απουσία ήχου του πληκτρολογίου μου, γέμιζε τον χώρο με αγωνία, εγκαρτέρηση, απορία, για το αν θα υπάρξουν οι λέξεις, για το αν θα βρω λέξεις να βάλω και ποιες, τώρα που η σιωπή και η ακρόαση και η οικειότητα μόλις άλλαξαν εννοιολογικό πλαίσιο, όπως συχνά αλλάζουν έτσι κι αλλιώς, αλλά τώρα κυρίως τις ακούω που λιμνάζουν μέσα στον θάνατο. Σιωπή και θάνατος, ακρόαση και θάνατος, οικειότητα και θάνατος. Για λίγο πίστεψα πως κάτι έκανα εγώ, για να αντηχεί ο κόσμος στο θέμα μου. Μιλώ για θηλυκότητες-φαντάσματα, για νεκρούς λευκούς άντρες, για την ρύθμιση των εντάσεων των φωνών των πλασμάτων, για την ανάδειξη της ακοής και της ακρόασης ως εναλλακτική αισθητηριακή καταγραφή του κόσμου, για άνετα και βολικά και αφιλόξενα σπίτια, για την απόσταση ή την εγγύτητα των σωμάτων. Για λίγο πίστεψα πως κάτι έκανα εγώ και το θέμα μου συνηχεί με τον κόσμο.

1. ΣΙΩΠΗ

1.1. Πτώματα, Λάκκοι και Φαντάσματα

Margaret Atwood: «Δεν γλιτώσαμε ποτέ από μια συγκεκριμένη επιθυμία των ανδρών για την πολιτισμική σιωπή των γυναικών.» (Solnit 2017, 50)

Η αφήγηση της ιστορίας μέσα από μια φεμινιστική προσέγγιση είναι μια απόπειρα επανόρθωσης κατάφορων αδικιών που ακόμα κι εμείς οι ίδιες οι θηλυκότητες έχουμε συνηθίσει να παραβλέπουμε (Ahmed 2017, Solnit 2017). Είναι μια έρευνα μέσα σ' ένα σιωπηρό πεδίο γεμάτο πτώματα, λάκκους και φαντάσματα. Ποιος απολαμβάνει ένα τέτοιο θλιβερό τοπίο; Η αφήγηση της ιστορίας μέσα από μια φεμινιστική προσέγγιση σημαίνει να προσπαθείς να ξαναζωντανέψεις πτώματα (Solnit 2017), να δοκιμάζεις σε ποιες συχνότητες μπορείς να συνομιλήσεις με τα φαντάσματα και να σκάβεις λάκκους ψάχνοντας για ευρήματα. Ποιος νιώθει οικεία με τη σιωπή και τον θάνατο; Σε ποιον αρέσουν οι θλιβερές ιστορίες; Το έργο της αφήγησης της ιστορίας μέσα από μια φεμινιστική προσέγγιση είναι δύσκολο και απαιτεί τρομερή σταθερότητα (Solnit 2017, Ahmed 2017). Είναι μια πάλη μεταξύ του νέο-αφυπνισμένου και του παλιού εαυτού που ήλπιζε -μάταια- πως είναι πιθανό να συνηχήσει με τον άβολο και αφιλόξενο κόσμο που τον περιβάλλει. Και σ' αυτή τη νέα συνθήκη, το άβολο δεν παύει να υφίσταται, αλλά μετατρέπεται σε μια γενικευμένη ανασφάλεια ότι σκάβοντας λάκκους, πας γυρεύοντας για μπελάδες (Ahmed 2017). Συχνά, είναι πιθανό να αισθανθείς ότι οφείλεις να γυρίσεις πίσω στο δυσοίωνο τοπίο, να περισυλλέξεις και να κρύψεις τα πτώματα, να σκεπάσεις τους λάκκους κι από πάνω να φυτέψεις λουλούδια, κι έπειτα, να έχεις μια πολύ καλή δικαιολογία για το ότι πιστεύεις σε μεταφυσικές συνομιλίες με φαντάσματα.

Τα πτώματα είμαστε εμείς και τα φαντάσματα πάλι εμείς. Ποιες είμαστε εμείς; Είμαστε στοιβαγμένα, θηλυκά, ανεπιθύμητα σώματα (Butler 1993), μεταξύ άλλων ανεπιθύμητων σωμάτων που εκφράζουν και επιτελούν όλα τα κατασκευασμένα χαρακτηριστικά που τα συνοδεύουν χωρίς τη θέλησή τους. Είμαστε τα σώματα που κατοικούν μέσα σε ειδικά, ανελεύθερα καθεστώτα που κλείνουν τα στόματα και σιγάζουν τις φωνές και τις ιστορίες που αυτές θα μπορούσαν να αφηγηθούν. Αυτή η σιωπή δημιουργεί ζωντανά πτώματα που δεν δύνανται να αυτοπροσδιοριστούν, που δεν συμμετέχουν στην ιστορία της ανθρωπότητας άρα και αποκλείονται από αυτή (Solnit 2017), που δεν ηχούν και δεν ακούγονται. Ακριβώς αυτή η σιωπή γύρω από τις θηλυκότητες, είναι αντιπροσωπευτική ως προς τα δικαιώματά τους και την ελευθερία τους (Butler 1990). Είναι επιβεβλημένη, δεδομένη, και καταπιέζει τα άτομα τα οποία, σ' αυτή την περίπτωση, γεννιούνται μέσα σ' αυτή και αυτομάτως καταδικάζονται σ' αυτή (Solnit 2017). Είναι η μακραίωνη σιωπή που έχει τις απαρχές της σε μια κυριολεκτική

κατάσταση αποσιώπησης, που μοιάζει με τον μικρό, κλειστοφοβικό χώρο της απομόνωσης για καταδικασμένα σώματα που εκτίουν την ποινή τους, και δεν έχει καμία σχέση με τη σιωπή ως συνειδητή επιλογή, που έρχεται μετά από την κατάκτηση της υπεροχής και έχει υιοθετηθεί ως στάση, από άτομα που έχουν επικυρώσει ότι δικαιούνται να χαίρουν εκτίμησης και να είναι «ακουστά» (Solnit 2017). Αυτό το είδος της «άλλης» σιωπής είναι μια φαντασιακή και όχι κυριολεκτική κατάσταση, είναι η σιωπή ως ενδεχόμενο, ως χώρος διαλογισμού, ως ζεστό, φιλόξενο καταφύγιο για προνομιούχα σώματα που θέλουν να ξαποστάσουν από τον δρόμο που έκαναν ως την κορυφή (Sontag 2002). Αυτή η αντίθεση ανάμεσα στις δύο σιωπές ορίζει και το πώς θα διανεμηθούν τα σώματα στους ηχηρούς και μη ηχηρούς χώρους της ιστορίας. Η αποσιώπηση καθιστά τα σώματα νεκρά, καθώς η ακουστότητα είναι που τα τοποθετεί στον πραγματικό κόσμο και τις διαδικασίες/διεργασίες του. Η ιστορία φτιάχνεται από ιστορίες και τα ανεπιθύμητα σώματα (Butler 1993) δεν είχαν ποτέ επίσημη πρόσβαση σ' αυτές (Solnit 2017, McClary 1993).

Οι γυναίκες είναι εξαφανισμένες άρα υπήρξαν. Είναι φαντάσματα, και τα φαντάσματα ζουν εκ των πραγμάτων στο περιθώριο. Όσο δεν ακούγονται και δεν καταγράφονται οι φωνές τους, δεν μπορεί να υπάρξει κανένας ισχυρισμός εμπεριστατωμένης καταγραφής κάποιας πραγματικότητας (McClary 1993). Η ιστορία που γράφεται χωρίς αυτές είναι επιλεκτική, μη συμπεριληπτική, γεμάτη κενά που προδίδουν σοβαρές ελλείψεις καθοριστικής σημασίας και αναδεικνύουν την πρόθεση του πατριαρχικού συστήματος να ενισχύσει συγκεκριμένες φωνές, συγκεκριμένων σωμάτων σε βάρος όλων των άλλων που «περισσεύουν». Μια τέτοια πρακτική ιστοριογραφίας αφήνει πάντα πίσω της έναν απόηχο ψευδών εντυπώσεων που περνάει από γενιά σε γενιά ως κάποιου είδους αλήθεια και καταφέρνει να ξανακατακτά τα σιωπηρά εδάφη στα οποία τοποθετεί κάθε φορά τα περιττά σώματα (Dray 2007). Οι γυναίκες πρέπει να συμπεριληφθούν στην ιστορία αν η ιστορία υπόσχεται μια πιθανή αντικειμενική καταγραφή του κόσμου (Solnit 2017, McClary 1993).

Πώς θα ήταν η ιστορία αν την γράφαμε εμείς; Εμείς οι γυναίκες; Εμείς οι φεμινίστριες; Αρχικά, δεν έχουμε ιδέα, κυρίως επειδή κάτι τέτοιο δεν έχει ως τώρα ευρεία εφαρμογή παρά μόνο έχουν καταφέρει να ξεπεταχτούν κάποιες θρασείς, αποφασιστικές φωνές. Αν εμείς γράφαμε την ιστορία θα ήταν αναμφισβήτητα πολύ *διαφορετική* (Παπανικολάου 2018). Η Haraway λέει: «έχει σημασία ποια ζητήματα χρησιμοποιούμε για να σκεφτούμε κάποια άλλα ζητήματα· έχει σημασία ποιες ιστορίες λέμε για να πούμε κάποιες άλλες ιστορίες· έχει σημασία με τι κόμπους φτιάχνουμε άλλους κόμπους· ποιες σκέψεις φέρνουν άλλες σκέψεις, ποιες περιγραφές περιγράφουν άλλες περιγραφές, ποιοι δεσμοί δένουν άλλους δεσμούς. Έχει σημασία ποιες ιστορίες φτιάχνουν τους κόσμους, ποιοι κόσμοι φτιάχνουν τις ιστορίες (Haraway & Wolfe 2016, 12).» Πώς θα ήταν λοιπόν η ιστορία αν τη γράφαμε εμείς και όλα τα υπόλοιπα ανεπιθύμητα σώματα που ζουν στο περιθώριο (Haraway & Wolfe 2016, Ahmed 2017, Oliveros 1984);

Πώς θα είναι αν εμείς, *ξαναγράψουμε* την ιστορία; Θα είναι μια πολύ ενδιαφέρουσα εργασία μα γεμάτη δολιοφθορά (Ahmed 2017, Παπανικολάου 2018). Θα πρέπει να είμαστε συνηθισμένες να σπάνε οι μύτες απ' τα μολύβια μας, να χύνεται όλο το μελάνι στο πάτωμα, να μας παίρνει τα φύλλα του χαρτιού ο αέρας. Θα είμαστε ερευνήτριες και συγγραφείς που πρέπει να μάχονται γι' αυτό τους το μη δεδομένο δικαίωμα. Η περιθωριοποίηση ατόμων και γεγονότων από την ιστορία μέσω της αποσιώπησης επενδύει στο να τα αποκλείει όχι μόνο προσωρινά αλλά και μακροπρόθεσμα, αφού εκπαιδεύει τις κοινωνίες να μην ακούν προς αυτές τις κατευθύνσεις (Solnit 2017). Γιατί πρέπει να *ξαναγράψουμε* την ιστορία; Αν απλώς συμπληρώσουμε τα κενά με τις ιστορίες που λείπουν, πάντα οι ιστορίες μας θα οριοθετούνται απ' αυτά τα κενά, θα στριμώχνονται μέσα σ' αυτά. Τα κενά αποτελούν μέρος της υπάρχουσας καταγεγραμμένης ιστορίας και οι ιστορίες που θα μπουν εκεί κινδυνεύουν να νοηματοδοτηθούν από τα κενά. Συμπερασματικά, θα πρέπει να εργαστούμε προς δύο κατευθύνσεις. Να *ξαναγράφουμε* την ιστορία και ταυτόχρονα να ενισχύουμε τις φωνές μας και την ευαισθησία των αυτιών απέναντι σ' αυτές τις ιστορίες.

Οι γυναίκες είναι εξαφανισμένες, άρα υπήρξαν. Τα αμυδρά ίχνη μας προδίδουν τις απόπειρες συγκάλυψης των γυναικείων δραστηριοτήτων και επιτευγμάτων. Αν ξαναγράψουμε την ιστορία, θα προτείνουμε μια αναθεωρημένη εκδοχή σ' έναν κόσμο με παγιωμένες αντιλήψεις (Sontag 1967). Πώς θα αντιμετώπιζε λοιπόν ο κόσμος μια ιστορία που θα μας εμπεριείχε (Haraway 2014); Θα μπορούσαν οι αδελφοί μας να δεχτούν να μοιραστούν μαζί μας τα επιτεύγματα του ανθρώπινου είδους (Oliveros 1984); Θα άντεχαν να σιωπήσουν εκείνοι αυτή τη φορά και να γίνουν οι ακροατές των φωνών του περιθωρίου (Ahmed 2017, Solnit 2017);

1.2. «Η θεά να φυλάξει!» (Haraway 1991, 273)

> «Πώς να δεις; Από πού να δεις; Ποια τα όρια στην όραση; Να δεις για τί; Να δεις, μαζί με ποιον; Ποιος φτάνει να έχει περισσότερες από μία οπτικές γωνίες; Σε ποιον φορούν παρωπίδες; Ποιος φορά παρωπίδες; Ποιος ερμηνεύει το οπτικό πεδίο; Ποιες άλλες αισθητηριακές δυνάμεις εκτός από την όραση θα θέλαμε να καλλιεργήσουμε (Haraway 2014, 287-288);»

Σ' αυτό το κεφάλαιο της εργασίας μου θα επιλέξω η φωνή μου να συνηχήσει με τη φωνή της Donna Haraway. Η Haraway είναι Αμερικανίδα ακαδημαϊκός και φεμινίστρια, που ασχολείται με, και συνδυάζει, τα πεδία της επιστήμης, της τεχνολογίας, της ανθρωπολογίας και της ζωολογίας. Το έργο της είναι προσανατολισμένο στην σχέση της τεχνολογίας με τον φεμινισμό και στη σχέση ανάμεσα στον φυσικό κόσμο και τις διάφορες κουλτούρες.

Πιο συγκεκριμένα, η Haraway στο δοκίμιό της «Τοποθετημένες γνώσεις: Το ζήτημα της επιστήμης στο φεμινισμό και το προνόμιο της μερικής προοπτικής» (Haraway 2014), επινοεί τους όρους «τοποθετημένες γνώσεις» και «το κόλπο του παντεπόπτη θεού» για να μιλήσει για το ζήτημα της αντικειμενικότητας στην επιστήμη, τη φιλοσοφία και την ιστορία. Θεωρεί πως είναι σημαντικό τα υποκείμενα να κατανοήσουν την ενδεχομενικότητα της θέσης τους στον κόσμο και την αμφισβητήσιμη φύση των αξιώσεων τους στη γνώση και ότι έτσι μόνο μπορούν να παραγάγουν γνώση με μεγαλύτερη αντικειμενικότητα σε σχέση με το αν θα ισχυρίζονταν ότι είναι ουδέτεροι παρατηρητές (Haraway 2014).

Υπάρχει στ' αλήθεια μια καθολική οπτική για τον κόσμο, για τη φύση, για τη ζωή, για τους ανθρώπους; Κι αν είναι καθολική τότε πώς μπορεί να είναι αντικειμενική; Πώς διαφορετικά σώματα μπορούν να δουν με τον ίδιο τρόπο και να φτάσουν σε συμφωνία και σε συμπεράσματα; Η Haraway θέτει το ζήτημα της γνώσης που κατασκευάζεται ανάλογα με το φύλο, τη φυλή, τον τόπο, την κουλτούρα, τις κοινωνικές νόρμες. Η γνώση εξαρτάται από τη θέση στην οποία βρίσκεται το άτομο, η οποία καθορίζει τι είναι πιθανό να γνωρίζει για ένα αντικείμενο (Haraway 2014).

> «Το ηθικό δίδαγμα είναι απλό: μόνον η μερική προοπτική υπόσχεται αντικειμενική όραση. Τούτη η αντικειμενική όραση εγκαινιάζει το πρόβλημα της ευθύνης για τη

> δημιουργικότητα όλων των πρακτικών όρασης αντί να το κλείνει οριστικά (Haraway 2014, 282).»

Από πού κοιτάμε εμείς; Εμείς, οι φεμινίστριες, ίσως θα ήταν χρήσιμο να απελευθερώσουμε τις εαυτές μας από το κάστρο που έχτισαν «εκείνοι» για να μας έχουν κλειδωμένες στο δωμάτιο του ψηλού πύργου γιατί έτσι κινδυνεύουμε να κοιτάμε μια ζωή με το κιάλι έξω από το παράθυρο. Μπορούμε να είμαστε οι μάγισσες (Federici 2019) που κρύβονται μέσα στα δάση.

Ποιες είμαστε εμείς; Αν υπάρχουν οι επικρατέστερες και «ανώτερες» φωνές, αυτές ορισμένων λευκών, προνομιούχων αντρών επιστημόνων και υπάρχει η αντίστοιχη προσέγγιση στην επιστήμη και στην ιστορία και μια δική τους καταγεγραμμένη μακρά αφήγηση για τον κόσμο, για τα πάντα, τότε ποιες είμαστε εμείς; Τι σχέση έχουμε εμείς με τον λευκό, προνομιούχο, αρσενικό παντεπόπτη θεό με την απέραντη όραση από πουθενά και παντού, εξίσου και πλήρως (Haraway 2014, 282-284);

Εμείς, δεν είμαστε ασώματες, έχουμε σώματα, και με αυτά περιπλανιόμαστε στον κόσμο. Εμείς ξέρουμε ότι δεν είμαστε στ' αλήθεια φαντάσματα. Έχουμε υπάρξει στην ιστορία της ανθρωπότητας, μπορούμε να μιλήσουμε για τις αντιλήψεις μας για τον κόσμο, μπορούμε να κάνουμε ανακαλύψεις και να βγάλουμε συμπεράσματα, μπορούμε έως και να τα αμφισβητήσουμε. Έχουμε σώματα που έχουν μνήμη, και μάτια και αυτιά. Ξέρουμε ό,τι ξέρουν τα σώματα που περνιούνται για φαντάσματα. Η ιστορία μας είναι ό,τι λείπει από την ιστορία (Solnit 2017). Ένας τεράστιος όγκος γεγονότων και πληροφοριών που παραμένει στην αφάνεια όσο τα στόματα των ατόμων που αποτελούν παραπάνω από το μισό πληθυσμό αυτού του κόσμου μένουν κλειστά με τη βία (Federici 2019, Carson 1995). Η Haraway λέει πως «Όσα δεν έχουν καταγραφεί έχουν περισσότερα να πουν για το πώς είναι φτιαγμένος ο κόσμος (Haraway & Wolfe 2016, 179).»

Η οπτική λοιπόν που υπόσχεται καθολικότητα και οικουμενικότητα φαίνεται ν' αποτυγχάνει, και μια φεμινιστική εκδοχή της αντικειμενικότητας μέσα από την εφαρμογή αυτού του καθιερωμένου «πρωτοκόλλου» θα ήταν αντίστοιχα μια είσοδος στον ίδιο ατέρμονο παράλογο ισχυρισμό της όρασης από ένα πανοπτικόν (Haraway & Wolfe 2016). Κάπου εδώ, θεωρώ λογικό να απορρίψω την όραση ως κυρίαρχη αίσθηση και να την θεωρήσω πιο κατάλληλη και αρμόζουσα για τα σώματα με προνόμια, δηλαδή κυρίως για τα λευκά, αντρικά σώματα. Τι σχέση έχουμε εμείς με τα κυρίαρχα αντρικά σώματα;

> «Οι φεμινίστριες πρέπει να επιμείνουν σε μια καλύτερη περιγραφή του κόσμου· δεν αρκεί να δείχνουν τη ριζική ιστορική ενδεχομενικότητα και τους τρόπους με τους οποίους κατασκευάστηκε το καθετί.» (Haraway 2014, 277)

Ο Tim Ingold λέει, πως το τοπίο που ισχυριζόμαστε ότι βλέπουμε, το περιβάλλον που βιώνουμε, γνωρίζουμε και μέσα στο οποίο κινούμαστε, ο κόσμος, είναι αυτός που είναι, απλώς εμείς τον βιώνουμε ανάλογα με τα αισθητηριακά μονοπάτια από τα οποία μπαίνουμε σ' αυτόν. Ίσως θα ήταν πολύ χρήσιμο να επιστρέψουμε σ' αυτόν τον κόσμο πριν τη στιγμή της εισόδου μας στα διάφορα μονοπάτια και να αναστοχαστούμε σε σχέση με την «πρωτότυπη αντίληψη του τοπίου» η οποία δεν είναι απαραίτητα συσχετισμένη με την όραση, ομοίως βέβαια και με καμία από τις υπόλοιπες αισθήσεις (Ingold 2007, 1).

> «Αυτή η παράξενη ιδέα: τα μάτια είναι δυο οθόνες που δεν αφήνουν το φως να τα διαπεράσει, επιτρέποντάς μας να ανακατασκευάσουμε τον κόσμο μέσα στο κεφάλι μας. Ενώ τα αυτιά, είναι δυο τρύπες στο κρανίο που αφήνουν απλώς τον ήχο να περάσει μέσα για να ενωθεί απευθείας με την ψυχή (Ingold 2007, 1).»

Θα προσπαθήσω λοιπόν να περιγράψω έναν κόσμο αλλάζοντας αισθητηριακό όργανο και θα παραφράσω το ερώτημα της Haraway: Πώς να ακούσεις; Από πού να ακούσεις; Ποια τα όρια στην ακρόαση; Να ακούσεις για τι; Να ακούσεις, μαζί με ποιον; Ποιος φτάνει να έχει περισσότερες από μία ακουστικές γωνίες; Σε ποιον φορούν ωτασπίδες; Ποιος φορά ωτασπίδες; Ποιος ερμηνεύει το ακουστικό πεδίο (Haraway 2014, 287);

Θα αφήσω πίσω τον παντεπόπτη θεό και θα προσχωρήσω στην αγκαλιά της θνητής θεάς που δεν ισχυρίστηκε ποτέ ότι ακούει από παντού και πουθενά, εξίσου και πλήρως, αλλά που αφήνει υπόνοιες ότι προτίθεται να ακούσει βαθιά, με επίγνωση και ανοιχτότητα.

1.3. Συνθέτριες Ακτιβίστριες

> «Οι γυναίκες έχουν εξαφανιστεί. Δεν υπάρχουν παρά κάποια αμυδρά τους ίχνη σε προγράμματα συναυλιών, στα ράφια των βιβλιοθηκών, ή στα βιβλία που οι μουσικοί αφομοιώνουν σαν ευαγγέλια. Θυμάμαι όταν φοιτούσα στο πανεπιστήμιο του Harvard να μου λένε πως αν υπήρχαν γυναίκες συνθέτριες σίγουρα θα τις ξέραμε (McClary 1993, 399).»

Γιατί δεν υπάρχουν «μεγάλες» γυναίκες συνθέτριες ρωτούσε η Oliveros ήδη από τη δεκαετία του ’80 (Oliveros 1984) και δυστυχώς το ερώτημα παραμένει επίκαιρο ακόμη μέχρι σήμερα σε πείσμα των post feminists (Ahmed 2004, 2017, Butler 1990). Ορίστε κάποια στοιχεία που δεν παραλείπονται από την ιστορία: Οι γυναίκες είναι ανίκανες και λιγότερο ευφυείς, δεν είναι συνεπείς και δεν έχουν σοβαρά κίνητρα, είναι παθητικές και δεκτικές, αυτοί που διεισδύουν είναι πάντα οι άντρες (Oliveros 1984, Hoeber 1972). Οι γυναίκες είναι κατάλληλες μητέρες, δασκάλες, διαθέτουν την απαραίτητη «καλλιτεχνική ευαισθησία» που χρειάζεται για να παίζουν κάποια μουσικά όργανα, αλλά δεν μπορούν να δημιουργήσουν τα δικά τους έργα, δεν μπορούν να είναι συνθέτριες (Oliveros 1984, Gates 1994, Hoeber 1972, Taylor 1993).

Ακόμα κι όταν κάποιες κατάφερναν να υπερπηδήσουν τα εμπόδια και να δημιουργήσουν τα δικά τους έργα, έπεφταν πάνω στο τείχος της προκατάληψης. Οι προσπάθειές τους κρίνονταν οικτρές (Hoeber 1972). Οι ιστορικοί τις αγνοούσαν επί μακρόν, οι μουσικολόγοι και οι μουσικοκριτικοί δεν ξόδευαν τον πολύτιμο χρόνο τους για να σκύψουν πάνω από τα έργα τους, τα θεωρούσαν a priori φτωχά, αδύναμα, «γυναικεία», άνευ αξίας και σημασίας (Hoeber 1972, Rodgers 2010, Oliveros 1984). Εν ολίγοις, τις αφόριζαν ολοκληρωτικά, αφού τους έλειπε το «θείο» δώρο της μουσικής δημιουργικότητας το οποίο έχει δοθεί μόνο στους άντρες (Macarthur 2010). Ελλείψει «μεγαλείου» λοιπόν, τα έργα των γυναικών συνθετριών πάνε στα αζήτητα, εκεί που κανένας δεν μπορεί να τα κοιτάξει, και κυρίως να τα ακούσει. Στοιβάζονται απευθείας στα ράφια των βιβλιοθηκών-φαντασμάτων. (Gates 1994, McClary 1993, Oliveros 1984)

> «Ισχύει ακόμα πως εκτός κι αν είναι παντελώς άριστη, η γυναίκα στη μουσική θα είναι πάντα υποταγμένη, ενώ άντρες με το ίδιο ή λιγότερο ταλέντο θα βρουν κάπου να τοποθετήσουν τους εαυτούς τους.» (Oliveros 1984, 47)

Οι γυναίκες δεν είναι ικανές να δημιουργήσουν εξ' ολοκλήρου κάποιο έργο (Hoeber 1972, Macarthur 2010). Όταν το κάνουν μπαίνουν αυτομάτως σε μια ειδική, ξεχωριστή κατηγορία, απέναντι στους μεγάλους άντρες συνθέτες που τις κοιτούν αφ' υψηλού μέσα από τα καδραρισμένα πορτρέτα τους που είναι κρεμασμένα στους τοίχους (Oliveros 1984, Macarthur 2010). Καμία γυναίκα δεν δικαιούται να είναι συνθέτρια και δεν δικαιούται κανένα πορτρέτο ως τέτοια. Απεικονίζεται καθισμένη στο πιάνο ή πλάι σ' αυτό κοιτώντας τρυφερά κάποιο παιδί που μαθαίνει (Gates 1994, Hoeber 1972, Taylor 1993).[4] Αφού διαφέρουμε τόσο πολύ τότε γιατί να εμπνεόμαστε κοιτώντας τα ίδια πορτρέτα; Οι γυναίκες συνθέτριες δεν έχουν καμιά δική τους παράλληλη ιστορία. Δεν ξεκινούν ούτε από την ίδια αφετηρία ούτε την ίδια χρονική στιγμή (Oliveros 1984, Macarthur 2010).

Τα έργα τους δεν αναλύονται με εμφατική διάθεση για λεπτομέρεια και ακρίβεια. Δεν υπάρχει στωικότητα και συμπάθεια απέναντι στη διαχρονικότητα της γυναικείας δημιουργίας. Αν η δουλειά τους απαξιωθεί εξ' αρχής τότε θα είναι και δια παντός. Η δουλειά τους συγκρίνεται με αυτές άλλων γυναικών απλώς και μόνο επειδή είναι γυναίκες, «τσουβαλιάζοντάς» τις ξανά σ' αυτή τη μεγάλη, ειδική κατηγορία, διαιωνίζοντας τον έμφυλο ανταγωνισμό και τις διακρίσεις. Μπορεί επίσης η δουλειά τους να συγκρίνεται με δουλειές γνωστών αντρών, ούτε καν με το πρόσχημα της επιρροής, αλλά υπό τη μορφή της κυριαρχίας των αντρικών έργων πάνω στις γυναικεία, εκτοπίζοντάς τα ως κακέκτυπα και κατώτερα (Rodgers 2010, Macarthur 2010).

Σ' αυτή τη μάχη, σπάνια βγαίνουμε κερδισμένες. Έχοντας στις πλάτες μας όλη αυτή την προϊστορία, και όσο οι άντρες μαθαίνουν να είναι κυρίαρχοι, ενεργητικοί και να διεισδύουν, εμείς είμαστε κατά κανόνα δεκτικές και ενδεείς (Oliveros 1984). Σε περίπτωση που κάποιες από μας ξεφύγουν από αυτόν τον κανόνα, έρχονται αντιμέτωπες με μια περίτρανη ματαίωση της όποιας επιτυχίας, που εδώ αποκτάει μια παραμορφωμένη σημασία, είτε επειδή συμβαίνει ως επίθεση κατά μέτωπο από το αντίπαλο στρατόπεδο, είτε επειδή οι ίδιες εμείς υπονομεύουμε τους εαυτούς μας για να μην κινδυνεύσουμε να αποσιωπηθούμε και να αφανιστούμε, ως καταπατητές της αντρικής ιδιοκτησίας, ως λιγότερο θηλυκοπρεπείς από το φυσιολογικό, ως παραβάτες των αναλογιών και των ορίων που έχει θέσει το πατριαρχικό σύστημα (Oliveros 1984, Hoeber 1972).

Η μουσική των γυναικών, εξακολουθεί να λείπει από τον μουσικολογικό χάρτη (Oliveros 1984, McClary 1993, Gates 1994, Macarthur 2010). Όσο συμβαίνει αυτό, παραμένει στο συλλογικό υποσυνείδητο ως κατώτερης ποιότητας, επομένως ως μη άξια καταγραφής (Hoeber 1972, Oliveros 1984, Gates 1994). Ακόμα και όταν αυτό

[4] Αναφέρω ενδεικτικά κάποιους ζωγράφους και έργα τους που απεικονίζουν μια γυναίκα στο πιάνο να μαθαίνει μουσική σ' ένα παιδί: Pierre Auguste Renoir – The Piano Lesson (1889), Francis Day – The Piano Lesson (1895), William Merritt Chase – The Music Lesson (1906), George Goodwin Kilburne – The Piano Lesson (1871), Marguerite Gérard – The Piano Lesson (1785)

το ζήτημα διερευνάται, η μουσική των γυναικών αντιμετωπίζεται σαν μια «μάζα» (Rodgers 2010), όπου δεν γίνονται πια διακριτά στοιχεία όπως οι ιστορικές περίοδοι, τα επί μέρους χαρακτηριστικά της μουσικής, οι γυναίκες συνθέτριες ως αυτόνομα δημιουργικά άτομα (Oliveros 1984). Σε τι βαθμό άραγε οι γυναίκες εκφράστηκαν αρθρώνοντας μια διαφορετική αίσθηση του κόσμου; Οι ριζοσπαστικές φεμινίστριες μουσικολόγοι και ερευνήτριες έθεσαν κάποια πολύ ενδιαφέροντα ζητήματα όπως ότι ή μουσική των γυναικών συνθετριών υιοθετεί μια «αισθητική των περιορισμών» (Macarthur 2010), είναι επικοινωνιακή, είναι στενά συνυφασμένη με το σώμα τους. Για να μιλήσουμε όμως με βεβαιότητα για τέτοιου είδους διαστάσεις στη μουσική ή ακόμα παραπέρα, για στυλιστικές ιδιαιτερότητες, πρέπει η ιστορία της γυναικείας μουσικής δραστηριότητας να μελετηθεί με τους ίδιους όρους που αυτό έχει γίνει για την ήδη καταγεγραμμένη, δηλαδή για τη μουσική των λευκών αντρών της δύσης (Macarthur 2010).

Οι γυναίκες μουσικοί και συνθέτριες είναι ταυτόχρονα και ακτιβίστριες και η υποστήριξη των αντρών συναδέλφων τους σ' αυτό τον αγώνα είναι σε πολλές περιπτώσεις αβέβαιη (Butler 1990). Η Oliveros αναρωτιέται γιατί οι άντρες μετά από τόσους αιώνες κυριαρχίας δεν αποφασίζουν να κάνουν ανακωχή και να αναζητήσουν, να ενθαρρύνουν, να ακούσουν τις γυναίκες (Oliveros 1984). Είμαστε μαζί ή μόνες; Μήπως δεν χρειαζόμαστε πια ενισχύσεις; Αν οι κοινωνίες έχουν προοδεύσει, αν δεν υπάρχει πια ανάγκη για φεμινισμούς τότε γιατί εξακολουθούμε να δίνουμε τις ίδιες μάχες (Oliveros 1984, Rodgers 2010); Τα νούμερα παραμένουν αποκαρδιωτικά. Στατιστικά, παρουσιάζονται ακόμη πολύ λιγότερες γυναίκες συνθέτριες απ' ότι άντρες, πολύ λιγότερες συμμετέχουν σε ορχήστρες, πολύ λιγότερες κατέχουν θέσεις στην ακαδημία, ελάχιστες υπάρχουν σε προγράμματα συναυλιών. Τα μεγέθη αντιπροσώπευσης είναι μηδαμινά (McClary 1993, Macarthur 2010). Όμως, δεν χρειάζεται καν να μελετήσεις έρευνες και στατιστικές μελέτες. Αρκεί να αποφασίσεις να κάνεις προσωπικά αυτό το πείραμα ξεκινώντας από την παραδοχή της ιστορικής αφάνειας, για να παρατηρήσεις πόση απόσταση σε χωρίζει από το έργο και την δραστηριότητα των θηλυκοτήτων και γενικότερα των ανεπιθύμητων σωμάτων (Butler 1993). Πόσο χώρο λοιπόν καταλαμβάνουν αυτά τα σώματα και γιατί ακόμα κι αυτός ο λίγος χώρος θεωρείται καταπατημένος απ' αυτά; Γιατί θεωρούμαστε εισβολείς, ή καμικάζε; Η Jennifer Walshe λέει:

> «Υπάρχει ιστορικό πρόβλημα εκεί που οι γυναίκες συνθέτριες δεν υπάρχουν στα προγράμματα, δεν συζητιούνται. Είναι σαν να είναι δικό μας πρόβλημα που πρέπει να λύσουμε μόνες μας, πράγμα πολύ απογοητευτικό. Σαν οι γυναίκες συνθέτριες να μην έχουν δικαιώματα, να είναι στο περιθώριο, να αγνοούνται. Και ποτέ δεν έχει ζητηθεί από κανέναν άντρα συνθέτη να το σχολιάσει αυτό ή να μιλήσει για τις δομικές

ανισότητες που έχουν οδηγήσει εκεί. Μπορούν απλώς να είναι συνθέτες, ενώ εμείς πρέπει ταυτόχρονα να είμαστε και συνθέτριες και ακτιβίστριες.» (Walshe 2019)

1.4. Το φίμωτρο της στρίγγλας

> «Το κλείσιμο του γυναικείου στόματος με μια πόρτα είναι ένα πολύ σημαντικό πόνημα της πατριαρχικής κουλτούρας από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. Η κυρίαρχη τακτική είναι μια ιδεολογική συσχέτιση του γυναικείου ήχου με κάτι τερατώδες, χαοτικό και θανατερό.» (Carson 1950, 121)

Προτού οι γυναίκες γίνουν φαντάσματα, κάποτε, που μάλλον ήταν πιο ανθρώπινες, εξέφραζαν τα συναισθήματά τους και τις απόψεις τους. Είχαν τη εύλογη επιθυμία να συμμετέχουν στα κοινά, να είναι ελεύθερα σώματα, να είναι το ενεργό άλλο μισό του πληθυσμού. Πριν όμως η αποσιώπηση και η φίμωση γίνουν έννοιες συμβολικές, μεταφορικές -τουλάχιστον για τον δυτικό κόσμο ή τον πρώτο κόσμο- υπήρξαν έννοιες κυριολεκτικές. Η σιωπή των γυναικών θα εξασφάλιζε την επικράτηση των αντρικών φωνών (Solnit 2017, Ahmed 2017). Η αποσιώπηση των απόψεών τους θα επέτρεπε να εισακουστούν οι αντρικές γνώμες και να παρθούν οι σωστές και σώφρονες αποφάσεις. Η σεξουαλική τους καταπίεση θα βοηθούσε να γίνουν οι μητέρες και τροφοί των παιδιών που αργότερα θα κληρονομούσαν τους αντίστοιχους ρόλους (Solnit 2017, Ahmed 2017). Οι γυναίκες έγιναν σύζυγοι ή κόρες ή αιχμάλωτες. Το σύστημα αυτό δούλεψε με επιτυχία. Ο μισός πληθυσμός μπήκε σε καθεστώς λογοκρισίας. Το πατριαρχικό σύστημα κατάφερε να ορίσει τον βαθμό ελευθερίας των γυναικών καθιστώντας τις χωρίς φωνή (Carson 1950, Solnit 2017, Federici 2019).

Οι πατριαρχικές κοινωνίες δεν αγνόησαν απλώς τις φωνές των γυναικών, αλλά κοπίασαν, ξόδεψαν χρόνο και ενέργεια για να τις φιμώσουν. Αυτή η κυριολεκτική φίμωση των γυναικών από τις απαρχές της ιστορίας δείχνει καθαρά τις ρίζες της πατριαρχικής κουλτούρας, που έχει σταδιακά νομιμοποιήσει την εξουσία των ανδρικών φωνών πάνω στις γυναικείες (Federici 2019, Carson 1950, Solnit 2017). Πόσους αιώνες οι γυναίκες ζουν στο καθεστώς της σιωπής; Πόσους αιώνες είναι το καθήκον τους, το πρέπον και το σωστό να παραμένουν σιωπηλές; Αυτή η μακροχρόνια εφαρμοσμένη τακτική έχει κατορθώσει να κάνει τις γυναίκες να νιώθουν οικεία με την ιδέα πως οι φωνές τους δεν ακούγονται και πως οι απόψεις τους δεν λαμβάνονται υπόψη από τον κοινωνικό περίγυρο.

Τα γυναικεία σώματα υπέστησαν πάνω τους διάφορα προσθετικά μέλη που παραποιούσαν οποιαδήποτε πρόθεση έκφρασης: φίμωτρα και μηχανισμούς που προκαλούν πόνο στις γλώσσες που πάνε να μιλήσουν, πόρτες που κλείνουν τα στόματα και άλλες κρίσιμες κοιλότητες του σώματος (Federici 2019, Carson 1950). Το

μέσα γέμισε ασφυκτικά με αισθήματα, ιδέες και απόψεις που ήταν προορισμένες να βγουν έξω. Το ψυχοσωματικό αποτέλεσμα της καταστολής μεταφράστηκε σε «γυναικεία φύση» (Iles & Mattin 2019) και το φάσμα τρόπων και μέσων έκφρασης των γυναικείων σωμάτων περιορίστηκε σε ό,τι εξυπηρετούσε τις ανάγκες της εκάστοτε πατριαρχικής κοινωνίας. Τα σώματα των γυναικών έπαψαν να τους ανήκουν, γεγονός που σε μεγάλο βαθμό, υφίσταται ακόμη και σήμερα παρά τους αγώνες και τις διεκδικήσεις (Federici 2019, Μπάτλερ & Αθανασίου 2016).

Η αποσιώπηση μέσω της σωματικής και ψυχολογικής βίας, ενισχύθηκε από νομοθέτες και δικαστήρια και παγιώθηκε κοινωνικά και πολιτικά ως μια απολύτως συνετή τιμωρία, για όσες τολμούσαν να διαταράξουν τις ισορροπίες με την γυναικεία κακόηχη φωνή τους, ιδέα ήδη επιφορτισμένη με κάτι δυσάρεστο, αρνητικό, δειλό, ανόητο (Carson 1950, Solnit 2017, Iles & Mattin 2019). Οι γυναίκες είναι άγριες κι ανεξέλεγκτες, διαβολοθήλυκα, μάγισσες (Carson 1950, Federici 2019). Οι θηλυκότητες εντάσσονται στα ανεπιθύμητα σώματα, και τα ανεπιθύμητα σώματα είναι εχθροί για τον υπόλοιπο πληθυσμό.

Οι γυναίκες δεν δύνανται να είναι σώφρονα όντα. Η σωφροσύνη είναι ένα χάρισμα, κι αυτό έχει δοθεί -από κάπου ψηλά- αποκλειστικά στους άντρες.[5] Όλη αυτή η μεταφυσική διάσταση που πλανάται πάνω από αυτές τις έννοιες, χορηγεί σ' αυτούς που θέλουν να εξουσιάσουν τα γυναικεία σώματα την εξίσου μεταφυσική ικανότητα να μπορούν να ελέγχουν τις εντάσεις της περιρρέουσας ηχητικής ατμόσφαιρας ώστε να τα φιμώνουν (Carson 1950, Federici 2018).

Η πρόφαση μιας επίπλαστης, μεταφυσικής, αφ' υψηλού, θείας καταδίκης, φυσικά δεν κατάφερε να ανατρέψει καμία φυσιολογική διεργασία των καταπιεσμένων θηλυκοτήτων να σταματήσουν να αισθάνονται, να σκέφτονται και να επιθυμούν, όμως εξ' ανάγκης τις μετέτρεψε σε δοχεία με ψηλά, άθραυστα τοιχώματα, καταδικασμένα να φέρουν το εσωτερικό τους. Η χρήση τους όμως δεν σταματά εκεί. Η πατριαρχία χρησιμοποιεί τα δοχεία για να τα παραγεμίσει με όλα τα αρνητικά κοινωνικά συγκείμενα, ξεφορτώνεται εκεί μέσα όλες τις κατηγορίες που θα μπορούσαμε να της προσάψουμε, τα επιφορτίζει με μια διαστροφική σεξουαλική λειτουργία που ξεμυαλίζει ακόμη και τους πιο συγκροτημένους και μες στο δοχείο βρίσκονται πια και όλα τα βίαια απωθημένα των αρσενικών σωμάτων που το κύρος και η σοφία τους είναι σε κίνδυνο (Solnit 2017, Ahmed 2017, Carson 1950, Federici 2018).

[5] Όπως συμβαίνει και με τα αντίστοιχα κυρίαρχα χαρακτηριστικά που αποδίδονται στους άντρες, τα εξετάζω ως στοιχεία της επιτέλεσης των έμφυλων ρόλων και όχι ως ιδιότητες που ανήκουν σε συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες. Ποιο είναι το νόημα της παραδοχής ότι αυτά τα χαρακτηριστικά έχουν σωματοποιηθεί από τις θηλυκότητες; Αυτό είναι ένα ερώτημα που με παρακίνησε να διερευνήσω κάποια ζητήματα: διαφορετικές πρακτικές, διαφορετικά μοντέλα/ρόλοι, άλλες τακτικές, ενδυνάμωση μιας πλευράς που ήδη υπάρχει, άλλη οργάνωση των ήχων, προτείνουν νέους τρόπους, εφευρίσκουν χώρους μέσα σε χώρους, κ.α.

Τα άτομα-δοχεία εμπεριέχουν τη σιωπή τους και ταυτόχρονα την κατοικούν. Η σιωπή τους είναι μια πτυχή που συνδέεται βαθιά με το φύλο, συνήθως και με τη φυλή (Solnit 2017, Ahmed 2017). Πολύ συχνά έχει αφομοιωθεί από τα σώματά τους είτε ως κατεστημένο, είτε ως φίλτρο λογοκρισίας που αφήνει να ακουστούν περισσότερο τα παράγωγα των ρατσιστικών, μισογυνικών, σεξιστικών ρητορικών. Άλλοτε, στα άτομα-δοχεία που εμπεριέχουν και κατοικούν τη σιωπή, αναδεικνύεται αυτό το άνοιγμα στο πάνω μέρος τους, που μπορεί να λειτουργεί σαν ένα αυτί που ακούει μέσα και έξω. Αυτή η λειτουργία, συχνά συσχετίζεται με την προσοχή, την παρατήρηση, την ενσυναίσθηση (Solnit 2017, Toop 2019, Ahmed 2004). Οι θηλυκότητες και τα άλλα άτομα-δοχεία επιτελούν το ρόλο των καλών ακροατριών και συσσωρεύουν όλα τα χαρακτηριστικά που συνδέονται με το συναίσθημα και γενικότερα ανεπτυγμένες εσωτερικές διεργασίες. Το αυτί ακούει προς τα έξω αλλά πάντοτε και προς τα μέσα.

Η σιωπή λοιπόν όπως τη βιώνουν τα άτομα-δοχεία δεν μπορεί παρά να είναι μια οικεία κατάσταση. Ως χώρος μέσα στον οποίο γεννιούνται και αναπτύσσονται, είναι περισσότερο ασφαλής εφόσον το να μιλούν ευθαρσώς μπορεί να τα βάλει σε κίνδυνο (Solnit 2017). Η συμβίωση τους με τη σιωπή και μαζί με το επιπλέον φορτίο του συλλογικού ασυνείδητου τα διαμορφώνει και τα σχηματίζει. Η τρύπα στο πάνω μέρος τους είναι το άνοιγμά τους προς τον έξω κόσμο, το αυτί που ίσως μπορεί να ακούσει και να συλλάβει νέα πεδία για το φαντασιακό τους, να συμβάλλει στην απελευθέρωσή τους, στην ηχητική επανένωσή τους με την υπόλοιπη ανθρωπότητα.

Τα δοχεία είναι εκεί, με ένα άνοιγμα στο πάνω μέρος τους και περιμένουν μια ορδή σύγχρονων γυναικών να πάνε να τα βρουν, να βάλουν τ' αυτιά τους σ' αυτό το άνοιγμα και ν' ακούσουν όλες τις ιστορίες, τις εμπειρίες και τις μνήμες με τις οποίες είναι γεμάτα, να τα διαλύσουν σε χίλια κομμάτια, να τα κάνουν θρύψαλα, και μ' αυτά να φτιάξουν έναν νέο χώρο, ένα τεράστιο ηχείο που θα μεγεθύνει και θα διαχύσει όλ' αυτά που είχαν μέσα. Οι σύγχρονες γυναίκες, οι σύγχρονες μουσικολόγοι, μουσικοί και συνθέτριες, μπορούν να στρέψουν τα αυτιά τους προς τα μέσα και προς τα έξω (Oliveros 1984), ν' ακούσουν ό,τι είναι ικανό να τις ενδυναμώσει και να συνδεθούν μ' αυτό ως μέρος της ιστορίας τους και της γενεαλογίας τους (Butler 1990), να βάλουν στο επίκεντρο τις οικείες τους πρακτικές και να δημιουργήσουν μ' αυτές, να δημιουργήσουν την ευκαιρία για τις εαυτές τους να υπάρξουν με σώμα, με νου, με αυτιά, με στόμα.

Στα επόμενα κεφάλαια, θα μιλήσω για τις Pauline Oliveros και Salomé Voegelin, δύο περιπτώσεις γυναικών που έβαλαν στο επίκεντρο του έργου τους την ακρόαση και κατέγραψαν την διαδικασία αυτής με έναν διαμεσικό τρόπο. Με τη βοήθειά τους, θα προσπαθήσω να αναδείξω γιατί η ακρόαση μπορεί να αποτελέσει μια οικεία μουσική/καλλιτεχνική πρακτική για τις γυναίκες.

Οι πρακτικές των Oliveros και Voegelin προέρχονται από το σύμπαν της πειραματικής μουσικής, όπου η ακρόαση αποτελεί βασική έννοια και δυναμική διαδικασία. Στην πειραματική μουσική δεν αξιολογούνται ως σημαντικοί μόνο οι μουσικοί ήχοι, αλλά και οι ήχοι του περιβάλλοντος, όπως και οι ήχοι της διευρυμένης χρήσης μουσικών οργάνων ή αντικειμένων. Στο πλαίσιο της πειραματικής μουσικής, έχουν δημιουργηθεί κομμάτια και παρτιτούρες, που προωθούν την ενεργητική και ενσυνείδητη κατάσταση της ακρόασης και τη ρευστότητα των ρόλων κοινού και εκτελεστ(ρι)ών (Gottschalk 2016, Nyman 2011, Stefanou 2018). Η σημειογραφία είναι επίσης διαφορετική από την κλασική. Οι παρτιτούρες σπάνια περιέχουν νότες, περισσότερο συναντάμε λέξεις ή σύμβολα (λεκτικές και γραφικές παρτιτούρες). Οι παρτιτούρες των Oliveros και Voegelin προέρχονται από τις λεκτικές παρτιτούρες οι οποίες συσχετίζονται με άλλες μορφές γραπτών όπως η ποίηση, εγχειρίδια οδηγιών, βιβλία κανόνων, συνταγών, κλπ. Αυτού του είδους οι παρτιτούρες δημιουργούν μια σχέση μεταξύ του ατόμου που τις δημιουργεί και του ατόμου που τις διαβάζει ή επιτελεί, και μοιράζουν μεταξύ τους ιδέες, οδηγίες, δράσεις και προτροπές για υλοποίησή τους (Lely & Saunders 2012, Nyman 2011, Stefanou 2018).

2. ΑΚΡΟΑΣΗ

2.1 Η Pauline Oliveros ως υπερηρωίδα

> «Πιστεύω στην ακρόαση. Η ακρόαση με φέρνει στην πίστη - την πίστη πως μπορώ να πιστεύω στ' αυτιά μου όσο μπορώ να πιστεύω και στα μάτια μου. Ο ήχος επιδρά στο σώμα μου και αντηχεί μέσα του. Ο ήχος επιστρέφει συνεχώς σε μένα όσο εγώ ακούω.» (Oliveros 2010, 23)

Η Pauline Oliveros (1932-2016) είναι μια περίπτωση μουσικού και συνθέτριας που ασχολήθηκε εντατικά με την κατάσταση της ακρόασης και τις διαστάσεις της, και αφιέρωσε τη ζωή της στην ακουστική παρατήρηση. Εκτός από μέσο έκφρασης, εργαλείο αυτοσχεδιασμού και συνθετική πρακτική, η ακρόαση, ήταν στοιχείο ζωτικής σημασίας για την Oliveros, αφού φαίνεται να ήταν το όπλο της απέναντι σε έναν πολύ σκληρό κόσμο και μια ζωή με πρακτικές και συναισθηματικές δυσκολίες (Oliveros 1984, 2010). Η Oliveros ως άτομο περιθωριοποιήθηκε πολλές φορές για διάφορους λόγους με κυριότερους το φύλο, τη σεξουαλική της ταυτότητα, σε συνδυασμό με την ιδιότητά της ως μουσικού, συνθέτριας και ακαδημαϊκού σε ανδροκρατούμενους χώρους. Η ίδια έλεγε, «ζούμε σ' έναν κόσμο από δεξιόχειρες, όπου οι αριστερόχειρες είναι αναγκασμένοι να υποφέρουν τις συνέπειες.» (Oliveros 1984, 134) Η Oliveros μέσω της ακρόασης έκανε εξαιρετικής σημασίας κατακτήσεις. Προσδιόρισε τη μουσική αλλά και προσωπική της ταυτότητα, εγκαθίδρυσε νέες, καινοτόμες συνθετικές πρακτικές, τεχνικές αυτοσχεδιασμού και ολιστικές θεωρητικές προσεγγίσεις σε σχέση με τον ήχο, τη μουσική πράξη, και γενικότερα τη μουσική εμπειρία. Παράλληλα η ακρόαση για εκείνη ήταν μέσο ακτιβισμού, αφού εργάστηκε και προς την κατεύθυνση της ανάδειξης μιας ανθρωπιστικής πλευράς της ακρόασης, ενισχύοντας με τις προτάσεις και τις δράσεις της χαρακτηριστικά όπως η ενσυναίσθηση, η επίγνωση, η οικειότητα, το συλλογικό πνεύμα, η απροκατάληπτη και ανοιχτή στάση (Oliveros 1984, 2010).

Η Ο για μένα είναι μια κλασική περίπτωση υπερηρωίδας.[6] Ως θνητό κορίτσι, πέρασε δύσκολες στιγμές προσπαθώντας να επιβιώσει σε έναν τρομακτικό κόσμο που δεν την συμπεριλάμβανε. Στο σχολείο ήταν παράξενη, και στο ωδείο ήταν πάλι παράξενη, αυτή που ήθελε να μάθει να παίζει γαλλικό κόρνο, ένα όργανο για αγόρια. Είχε κουραστεί να ακούει συνέχεια για τους ίδιους σημαντικούς -πεθαμένους- άντρες και το πρόγραμμα σπουδών δεν είχε καμία γυναίκα ως παράδειγμα. Η Ο ξαφνιάζεται όταν διαπιστώνει πως οι άντρες

[6] Δανείζομαι αυτόν τον όρο από τα κόμιξ, όπου συναντάμε υπερήρωες και υπερηρωίδες που συχνά έχουν υπερφυσικές δυνάμεις και συνήθως μάχονται το κακό. Αντίστοιχα, και η Oliveros θεωρώ πως προσπάθησε να αναπτύξει την ακοή της στα όρια της υπερδύναμης και την χρησιμοποίησε σαν «όπλο» που εξουδετερώνει τις μουσικές νόρμες, τον σεξισμό, τον ρατσισμό, τις κοινωνικές ανισότητες. Συχνά αναφέρει πως μέσω της ακρόασης θα ήθελε «να αλλάξει τον κόσμο (Oliveros 1984, Oliveros 2010)». Από 'δω και στο εξής θα χρησιμοποιώ το κεφαλαίο γράμμα Ο από το Oliveros ως έμβλημα της υπερηρωίδας Ο.

κρατούν σχεδόν όλους τους καίριους και ηγετικούς ρόλους -του συνθέτη, του διευθυντή ορχήστρας, του αρχιμουσικού- μιας και στο σπίτι της, εκείνες που είχαν φέρει σε επαφή την Ο με τη μουσική ήταν η μαμά και η γιαγιά της (Oliveros 1984, 2010).

Ως νεαρή, είχε ήδη αρχίσει να παρατηρεί προσεκτικά τους ήχους γύρω από το σπίτι της στο Τέξας, αλλά και τους ήχους της ευρύτερης περιοχής. Είχε ήδη αρχίσει να έχει υπόνοιες για την μυστική της υπερδύναμη. Στα 21α της γενέθλια, η μαμά της τής κάνει δώρο τη συσκευή που θα γίνει το υπερ-όπλο της. Ένα μπομπινόφωνο. Η Ο κάνει τις πρώτες της ηχογραφήσεις και βρίσκεται μπροστά στη συναρπαστική συνειδητοποίηση πως ένα μικρόφωνο μπορεί να πιάσει ήχους που η ίδια δεν είχε εντοπίσει πιο πριν, ενώ την ώρα που ηχογραφούσε πίστευε πως άκουγε πολύ προσεκτικά (Oliveros 1984, 2010, Buzzarte & Bickley 2012). Από εκείνη τη στιγμή η Ο ήρθε σε πλήρη επαφή με την υπερδύναμή της, την ικανότητα να ακούει τα πάντα, όλη την ώρα.

Η Ο χάνεται στον κόσμο της ακουστικής παρατήρησης και επιθυμεί να έρθει σε επαφή με όλους τους ήχους που υπάρχουν εκεί έξω. Επιδιώκει να δημιουργήσει μια αμφίδρομη σχέση μαζί τους και αφιερώνει χρόνο σ' αυτό (Oliveros 1984, 2010). Ο ηχητικός κόσμος που την περιβάλλει ίσως είναι ο κόσμος μέσα στον οποίο μπορεί να ζήσει ελεύθερη. Γυμνός από προκαταλήψεις που συσχετίζονται με την εικόνα, μοιάζει να είναι πιο ανάλαφρος, ουδέτερος, και πιο συμπεριληπτικός. Η σχέση μαζί του, εμπεριέχει μια ισχυρή πιθανότητα αμοιβαιότητας που ενεργοποιεί τον ίδιο τον εαυτό, το σώμα και τους εσωτερικούς ήχους και ενισχύει την πεποίθηση του ατόμου ότι είναι μέρος του κόσμου (Oliveros 1984, 2010).

Όπως κάθε υπερηρωίδα που δεν έχει ακόμα πιστέψει ότι η υπερδύναμή της είναι όντως υπερδύναμη, η Ο θεωρεί πως την έχουν όλα τα άτομα που συναναστρέφεται στους χώρους της μουσικής τέχνης και όχι μόνο. Καθώς όμως παρατηρεί γύρω της μουσικούς να ερμηνεύουν και να συνθέτουν, πολλές φορές νιώθει πως αυτή η υπερδύναμη λείπει. Η έννοια της ακρόασης ως μουσικό συστατικό λείπει από τα προγράμματα σπουδών. Ο διαδεδομένος τρόπος ακρόασης της φαίνεται μονοδιάστατος και το εύρος πολύ στενό (Oliveros 1984, 2010). Ο αυτοσχεδιασμός, μια μουσική διαδικασία που προϋποθέτει την ακρόαση, δεν είναι ούτε μια κοινώς κατανοητή έννοια, ούτε μια κοινώς αποδεκτή και αναγκαία διαδικασία (Gottschalk 2016, Stefanou 2018, Nyman 2011). Επομένως, μήπως θα ήταν εξαιρετικά ενδιαφέρον να διέθεταν όλα τα άτομα αυτή την υπερδύναμη (Oliveros 1984, 2010);

> «Ο αυτοσχεδιασμός είναι ένα αναπόσπαστο εργαλείο της δουλειάς μου ως επιτελέστριας και συνθέτριας. Για μένα, ο αυτοσχεδιασμός είναι τρόπος ζωής, και η

> ζωή είναι ένας αυτοσχεδιασμός. Η κάθε μέρα φέρνει νέες προκλήσεις. Η κάθε στιγμή περιέχει άπειρες πιθανότητες ή επιλογές.» (Oliveros 2010, 151)

Η πρώτη επαφή της Ο με τον αυτοσχεδιασμό ήταν όταν κάποια στιγμή μαζί με τον Loren Rush και τον Terry Riley έπαιξαν χωρίς προηγουμένως να συνεννοηθούν κάτι συγκεκριμένο, ηχογράφησαν και έπειτα συζήτησαν τα αποτελέσματα (Oliveros 2010, 134). Μέσα από αυτές τις συναντήσεις για αυτοσχεδιασμό και σχολιασμό των αποτελεσμάτων, τα συμπεράσματα που βγήκαν ήταν εντυπωσιακά. Αισθάνθηκαν πως διευρύνθηκε το φάσμα της ακοής τους, πως εκπαιδεύονταν στο ν' ακούν την ώρα που παίζουν, και στο να μην προσανατολίζουν την προσοχή τους στο πώς και τι παίζουν αλλά στο πώς αυτό που παίζουν επηρεάζει τον συνολικό ήχο (Oliveros 2010). Η Ο μέσα απ' την τριβή της με τον αυτοσχεδιασμό έβγαλε πολύτιμα συμπεράσματα και προσέθετε ολοένα και περισσότερα στοιχεία στην ήδη αναπτυσσόμενη σκέψη της για την ακρόαση: ο αυτοσχεδιασμός αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο της αλλαγής, απελευθερώνει από τη μονομερή σκέψη που δημιουργεί η έμφαση στην τελειοποίηση της τεχνικής και δίνει εναλλακτικές που έχουν πιο άμεση σχέση με την ίδια τη φύση του ήχου, καλλιεργεί την διαίσθηση και μια αίσθηση συλλογικού μοιράσματος (Buzzarte & Bickley 2012). Η Ο θεωρεί πως ο αυτοσχεδιασμός είναι μια δυναμική μορφή επικοινωνίας μεταξύ των ατόμων που μπορεί να τα φέρει πιο κοντά (Oliveros 2010). Η Ο ήδη αφήνει υπόνοιες για μια πιο μεταφορική διάσταση σε όσα λέει αναφορικά με τον ήχο και τη μουσική πράξη που δίνει έμφαση στον ήχο. Θεωρεί πως εκεί μέσα υπάρχει έντονα μια κοινωνική, ανθρωπιστική και πολιτική πλευρά.

Πιο συγκεκριμένα, η Ο ασχολείται έντονα με το ζήτημα της αποστασιοποίησης των εκτελεστ(ρι)ών από τη συνειδητή ακρόαση κατά τη διάρκεια της μουσικής πράξης. Θεωρεί πως σ' αυτό έχουν συμβάλει κυρίως οι διαδεδομένες πρακτικές τελειοποίησης της απόδοσης που επικεντρώνουν την ενέργεια των μουσικών σε ζητήματα τεχνικής και ο διαχωρισμός του πνεύματος από το σώμα. Για εκείνη, «η μουσική είναι ένας θεραπευτικός παράγοντας όπου ο ήχος και η σχέση με κάθε άτομο ή ομάδες ατόμων είναι συμμετοχική και πνευματική παρά αποκλειστική και καλλιτεχνική» (Oliveros 1984, 105). Η θεραπευτική λειτουργία της μουσικής προκύπτει από μια σειρά διεργασιών: από τη σύνδεση των ατόμων μέσω του μοιράσματος της κοινής εμπειρίας, από την έκφραση του εσωτερικού βιώματος και της αποδοχής του από τα υπόλοιπα άτομα, από την επίγνωση του περιβάλλοντος και τον συντονισμό με αυτό και από τις αναμνήσεις ή τις αξίες του ατόμου όταν συνδυάζονται με το παρόν και γίνονται κατανοητές από τα άλλα άτομα (Oliveros 1971).

Το πάθος της Ο είναι η σύνθεση. Της αρέσει να φτιάχνει μουσική εμπνεόμενη από τις ακουστικές της εμπειρίες και να ενορχηστρώνει τους ήχους με τρόπους που έχει παρατηρήσει και καταγράψει μέσα απ' αυτές τις

εμπειρίες που έχει αποκτήσει από την ακουστική παρατήρηση. Για πολύ καιρό χάνεται στους αρμονικούς κάθε νότας που παίζει στο ακορντεόν[7] της (Oliveros 1984, 26). Η Ο όμως νιώθει πως δεν έχει βρει την ταυτότητα μέσα στην οποία θα μπορεί να χωρέσει και να εκφραστεί ανεμπόδιστα, τουλάχιστον όχι κάποια που να μπορεί να αντιστοιχίσει με τις ήδη υπάρχουσες και επικρατέστερες. Η μουσική σημειογραφία δεν είναι το κατάλληλο εργαλείο για εκείνη για να μπορέσει να αποτυπώσει σε χαρτί τις συνθετικές τις ιδέες ή οδηγίες (Oliveros 2005, Buzzarte & Bickley 2012). Τα όργανα χρησιμοποιούνται κυρίως με έναν συγκεκριμένο και συμβατικό τρόπο (Oliveros 1984, 99). Γιατί όχι με όλους τους πιθανούς τρόπους; Θα ήταν πολύ συναρπαστικό. Η μουσική εκτέλεση μοιάζει να συμβαίνει ως εξωσωματική εμπειρία (Buzzarte & Bickley 2012). Γιατί δεν ακούμε εξίσου την ώρα που παίζουμε; Γιατί δεν λαμβάνουμε υπόψη ή αξιολογούμε ως δευτερεύουσας σημασίας κάποιες παραμέτρους όπως τους απροσδόκητους ήχους του περιβάλλοντος, τους ήχους, τα σώματα και τις αισθήσεις του κοινού, τους χώρους (Oliveros 2010);

Η Ο έχει αφήσει πίσω της έναν μεγάλο όγκο άρθρων, σημειώσεων και εγχειριδίων με πολύτιμες σκέψεις και πληροφορίες για τις ιδέες, απόψεις και αντιλήψεις της για τον ήχο, τη μουσική και τους ανθρώπους. Αυτό που είναι ακουστό μέσα στα γραπτά της είναι κάτι πολύ προσωπικό και οικείο που υπάρχει πάντα εκεί και -όπως και στις μουσικές πρακτικές της- αφήνει ανοιχτές πολλαπλές ερμηνείες και επιπλέον πολλούς πιθανούς τρόπους ταύτισης για όποιο άτομο έρχεται σε επαφή μ' αυτά.

Γιατί η Ο είναι μια σημαντική γυναίκα και συνθέτρια; Η Ο πήγε ξεκάθαρα κόντρα στο ρεύμα και διαχώρισε τον εαυτό της από οποιεσδήποτε πρακτικές δεν της ταίριαζαν ακόμα κι αν αυτές ήταν συσχετισμένες με ιστορία αιώνων, καθιερωμένες, επικυρωμένες ακόμη κι από τον ίδιο το «θεό» (Macarthur 2010)! Αντιλήφθηκε εγκαίρως πως δεν υπήρχε για εκείνη κανένας ρόλος/μοντέλο/πρότυπο με το οποίο να μπορεί να ταυτιστεί και πως η υπερβολική ενασχόληση με το παρελθόν ίσως της στερήσει χρόνο από την αναζήτηση ενός δημιουργικού και ασφαλούς χώρου στο παρόν και το μέλλον (Oliveros 1984, 116). Η Ο έψαξε και βρήκε ό,τι λείπει, ό,τι έχει αγνοηθεί, ό,τι δεν έχει ακουστεί και έφτιαξε ένα μουσικό σύμπαν μ' αυτά τα συστατικά. Η Ο μέσα από τις δικές της ειλικρινείς και αυθεντικές απόπειρες ενός προσωπικού δημιουργικού χώρου, ξεμπρόστιασε μια επί σειρά ετών εγκαθιδρυμένη αντίληψη για τη μουσική διαλύοντας απλά και φυσικά ένα σωρό εμμονές και παρανοήσεις.

[7] Μπορεί η Oliveros να ήρθε σε επαφή με διάφορα όργανα (κόρνο, τούμπα, βιολί, πιάνο) αλλά αυτό που την γοήτευσε ιδιαίτερα και με το οποίο ασχολήθηκε για πάρα πολλά χρόνια ήταν το ακορντεόν. Ξεκίνησε να παίζει στα 9 της χρόνια μετά από προτροπή της πιανίστριας μητέρας της. Καθώς ενδιαφερόταν για τη διευρυμένη χρήση των οργάνων, έβρισκε διαρκώς νέο ενδιαφέρον στο ακορντεόν, για παράδειγμα, σκεφτόταν τον αέρα του σαν προέκταση της αναπνοής της, εφηύρε ένα δικό της ιδιαίτερο κούρδισμα και το συνδύασε μαζί με ηλεκτρονικά (Oliveros 2010, 155-161).

> «Η μουσική μου έχει περάσει από πολλά στάδια αυτά τα 25 χρόνια που συνθέτω... Το υλικό μου έχει προέλθει από τέσσερις σημαντικές πηγές: 1. Απ' όλη τη μουσική που έχω ακούσει. 2. Απ' όλους τους ήχους του φυσικού κόσμου που έχω ακούσει συμπεριλαμβανομένων των δικών μου εσωτερικών, βιολογικών ήχων. 3. Από όλους τους ήχους του κόσμου της τεχνολογίας που έχω ακούσει. 4. Από όλους τους ήχους της φαντασίας μου. Η μουσική μου είναι το αποτέλεσμα της επεξεργασίας όλου αυτού του υλικού από την προσοχή μου και την αντιληπτική μου οργάνωση σε αλληλεπίδραση με παραδοσιακούς τρόπους ή μοντέλα, όπως και νέους τρόπους που έχουν προκύψει μέσω της τεχνολογίας.» (Oliveros 1984, 180)

Η Ο ως συνθέτρια και μουσικός θεώρησε αυτονόητο πως χρειάζεται να τοποθετήσει τον εαυτό της μέσα στον ηχητικό κόσμο και να γίνει ένα μ' αυτόν και απέδειξε ότι αυτό είναι δυνατό. Είναι ανοιχτή σε όλους τους ήχους και δεν τους αξιολογεί ως σημαντικούς και λιγότερο σημαντικούς (Oliveros 1984, 2010). Είναι τουλάχιστον απολαυστικό να διαβάζεις για τις περιπέτειές και τα ταξίδια της στον κόσμο αυτό. Πρόκειται για έναν πολυεπίπεδο και λεπτομερή ακουστικό κόσμο που καλύπτει ένα τεράστιο φάσμα ήχων για το οποίο η Oliveros έχει ένα αστείρευτο ενδιαφέρον. Παρατηρεί τους μικρούς, ανεπαίσθητους ήχους, ανιχνεύει την υποψία άλλων και φτιάχνει ενδεχόμενους με τη φαντασία της. «Θα ήθελα να ενισχύσω τον ήχο μιας αράχνης που υφαίνει τον ιστό της (Oliveros 1984, 19).» Σε αντιδιαστολή, επιθυμεί να ακούει όλους τους ήχους μαζί, θα ήθελε να μπορεί να φτάνει χιλιόμετρα ή έτη φωτός μακριά με μικρόφωνα-τηλεσκόπια και εφευρίσκει ένα πολύ ευρύ φάσμα ήχων, την ηχόσφαιρα.[8] Συχνά αναφέρει πως αισθάνεται τους ήχους του κόσμου και της ζωής σαν ένα μεγάλο αυτοσχεδιασμό, μια μεγάλη σύνθεση (Oliveros 1984, Oliveros 2010).

Όλοι οι ήχοι λοιπόν είναι ίσοι και επιθυμητοί, κανένας δεν είναι πιο σημαντικός από κάποιον άλλο κι ανάμεσα σ' αυτούς και οι ήχοι του νου, του σώματος, οι ήχοι της φωνής, όλοι οι πιθανοί ήχοι των μουσικών οργάνων. Καθώς ακούμε, εξερευνούμε και τους χώρους μέσα στους οποίους ακούμε, οι οποίοι είναι όσο σημαντικοί είναι

---

[8] Η ηχόσφαιρα είναι ο ηχηρός ή ηχητικός μανδύας της γης. Ξεκινά από τον πυρήνα της και απλώνεται μέσω ηχητικών δονήσεων μέχρι που την περικυκλώνει. Η ηχόσφαιρα περιλαμβάνει όλους τους ήχους που μπορούν να γίνουν αντιληπτοί από ανθρώπους, ζώα, πουλιά, φυτά, δέντρα και μηχανές. Τα ανθρώπινα αυτιά περιορίζονται στο φάσμα των περίπου 20 Hz έως 20 khz. Ωστόσο, αυτό το εύρος μπορεί να ξεπεραστεί από ορισμένα άτομα και να επεκταθεί με τη βοήθεια της τεχνολογίας. Όπως μπορούμε να κοιτάξουμε στο σύμπαν με τη βοήθεια των τηλεσκοπίων και στον μικρόκοσμο με τα μικροσκόπια, έτσι μπορούμε και να ακούσουμε πολύ πέρα και κάτω από το ανθρώπινο εύρος ακοής με τη βοήθεια των μικροφώνων (Oliveros 2010, 22-23).

και οι ήχοι. Ο χώρος προσδίδει στους ήχους επιπλέον χαρακτηριστικά και είναι μια πολύ σημαντική διάσταση της μουσικής, εξίσου σημαντική παράμετρος με τη μελωδία, τον ρυθμό, την αρμονία, τη χροιά (Oliveros 2010, Buzzarte & Bickley 2012, Nyman 2011, Gottschalk 2016). Η μουσική για την Ο, έχει τις ρίζες της στους ήχους και την ακρόαση, επομένως, αρμονία για την Oliveros είναι ο τρόπος με τον οποίο συνδυάζουμε με την ακοή μας τους ήχους, στον χώρο και τον χρόνο, το πώς τους ενορχηστρώνουμε. Η Ο, επιθυμεί να δημιουργήσει μουσική που λαμβάνει υπ' όψη όλες τις παραμέτρους κάτι που η κλασική σημειογραφία και ο καθιερωμένος τρόπος παιξίματος των οργάνων δεν επαρκούν για να το περιγράψουν (Oliveros 1984, Oliveros 2010).

2.2. *Sonic Meditations*

> «Στα είκοσι οχτώ χρόνια που έχουν περάσει από το ξεκίνημα της δουλειάς μου σε σχέση με την ακρόαση, τα *Sonic Meditations* έχουν επιτελεστεί σε πολλά μέρη του κόσμου και οι μουσικολόγοι γράφουν γι' αυτά με ιδιαίτερη κατανόηση. Αυτό είναι πολύ ικανοποιητικό για μένα. Νιώθω πως έχω ακουστεί – πως κάποια άτομα ακούν.» (Oliveros 2010, 30)

Γύρω στο 1970, η Ο εγκαταλείπει την διαδεδομένη μουσική/συνθετική πρακτική με όραμα να επανεξετάσει τη σχέση αντικειμένου-υποκειμένου και εκτελεστών-κοινού και να βρει νέους τρόπους για την ενεργή συμμετοχή του «ακροατηρίου». Στο πλαίσιο αυτής της απόπειρας συγκροτείται το Female Ensemble, μια ομάδα γυναικών που συναντιέται μία φορά τη βδομάδα στο σπίτι της Ο στη Leucadia της California και δουλεύει συστηματικά πάνω στις ιδέες αυτού που η Ο θα ονομάσει *Sonic Meditations* (Oliveros 1971, 1984, 2010).

Το Female Ensemble είναι μια αυτοσχεδιαστική ομάδα στην οποία συμμετέχουν άτομα που δεν απαιτείται να έχουν ειδικά προσόντα, αλλά που τα ενδιαφέρει να αφιερωθούν σε πρακτικές ομαδικής συνακρόασης και ομαδικού αυτοσχεδιασμού. Η ομάδα αυτοσχεδιάζει με τη φωνή, με τα χέρια, με ήχους που παράγει το σώμα, με αντικείμενα και όργανα (Oliveros 1971). Βάζει στην άκρη έννοιες όπως γνώμη, πόθοι και εικασίες και αφήνει τις όποιες αλλαγές να συμβούν αυθόρμητα, χωρίς συνειδητή προσπάθεια (Buzzarte & Bickley 2012), ενώ μπορεί συνειδητά να αφήνει άλλους ήχους να παραμένουν για ώρα. Οι όποιες οδηγίες ή κατευθύνσεις συμφωνούνται προφορικά και δεν υπάρχουν συμβατικές παρτιτούρες. Δουλεύουν πάνω σε τρόπους ακρόασης και ακουστότητας και εξερευνούν πώς η προσοχή κατευθύνεται στην δημιουργική δουλειά και στο αυθόρμητο παίξιμο. Η μουσική αν προκύψει ως αποτέλεσμα είναι ένα ευπρόσδεκτο υποπροϊόν και έχει προέλθει άμεσα από τα άτομα που συμμετείχαν και μοιράστηκαν. Ο σκοπός είναι η διεύρυνση της επίγνωσης και της συνειδητότητας και η ευαισθησία στα ερεθίσματα που διακινούνται από τη μία στην άλλη. Έπειτα, η ομάδα μοιράζεται την εμπειρία, τους ήχους, τις ακουστικές αναμνήσεις (Oliveros 1971, 1984, 2010). Η Ο λέει, «Έπρεπε να βρω έναν τρόπο να καταλάβω πώς δουλεύει το μυαλό όταν φτιάχνει μουσική (Oliveros 2010, 105).»

—I—

Teach Yourself to Fly

Any number of persons sit in a circle facing the center. Illuminate the space with dim blue light. Begin by simply observing your own breathing. Always be an observer. Gradually allow your breathing to become audible. Then gradually introduce your voice. Allow your vocal cords to vibrate in any mode which occurs naturally. Allow the intensity to increase very slowly. Continue as long as possible naturally, and until all others are quiet, always observing your own breath cycle.
Variation: Translate voice to an instrument.

Παράδειγμα 1: Pauline Oliveros (1971), 'Teach Yourself to Fly' από τα *Sonic Meditations*, 1971 (© Smith Publications, 1971)

—XV—

Zina's Circle

Stand together in a circle, with eyes closed facing the center. One person is designated, the transmitter. After observing the breathing cycle, individually, gradually join hands. Then slowly move back so that all arms are stretched out and the size of the circle increased. Next stretch the arms towards center and move in slowly. Finally move back to the normal sized circle, with hands still joined, standing so that arms are relaxed at sides. Return attention to breathing. When the time seems right, the transmitter starts a pulse that travels around the circle, by using the right hand to squeeze the left hand of the person next to her. The squeeze should be quickly and sharply made, to resemble a light jolt of electricity. The squeeze must be passed from left hand to right hand and on to the next person as quickly as possible. The action should become so quick that it happens as a reflex, before the person has time to consciously direct the squeeze. Simultaneously with the squeeze, each person must shout hah. *This shout must come up from the center of the body (somewhere a little below the navel) before passing through the throat. There must be complete abdominal support for the voice. When the first cycle is complete, the transmitter waits for a long time to begin the next cycle. When the reaction time around the circle has become extremely short, the transmitter makes the cycles begin closer and closer together until a new transmission coincides with the end of a cycle, then continue trying to speed up the reaction time. If attention and awareness are maintained, the circle depending on its size, should be shouting almost simultaneously.*

Variations:
1. *Reverse the direction of the pulse using the left hand to transmit and the right hand to receive.*
2. *Reverse the direction of each cycle.*
3. *Each person chooses which direction to send the pulse. The transmitter continues to control the beginning and ending of a cycle.*

Παράδειγμα 2: Pauline Oliveros (1971), 'Zina's Circle' από τα *Sonic Meditations*, 1971 (© Smith Publications, 1971)

Η Ο καθώς περιηγείται στον περιπετειώδη κόσμο της βαθιάς ακρόασης, ανακαλύπτει και θέτει ως παραμέτρους σταδιακά νέες διαστάσεις. Μία από αυτές είναι ο χώρος (Oliveros 1984, 2010). Όπως συνηθίζει, ξεκινά μικροσκοπικά και εξερευνά πρώτα το ίδιο της το σώμα. Τα αυτιά της είναι χώροι που αλλάζουν φυσιολογία ή χωρική διάσταση και τα παρομοιάζει με φαράγγια ή σπηλιές, απολαμβάνει το κρυολόγημά της επειδή αλλάζει τους χώρους μέσα στο κεφάλι της και αυτό της δίνει νέο υλικό προς παρατήρηση, και προκαλεί τον εαυτό της να απαντήσει σε ερωτήσεις όπως «μπορείς να φανταστείς την απόσταση μεταξύ των αυτιών σου ή των ματιών σου;», «μπορείς να φανταστείς τον χώρο μέσα στη μύτη σου ή τον λαιμό σου;», «μπορείς να φανταστείς ότι όλο σου το σώμα είναι γεμάτο με χώρο;», «μπορείς να φανταστείς τον χώρο που περιβάλλει το σώμα σου (Oliveros 1984);».

Η Ο θεωρεί πως ο περιβάλλων χώρος επηρεάζει καταλυτικά την ποιότητα του ήχου, ακριβώς όσο την επηρεάζουν πιο διαδεδομένες έννοιες, όπως το τονικό ύψος, η χροιά, η διάρκεια, η ένταση, η πυκνότητα. Μ' έναν τρόπο, ο ήχος και ο χώρος αποκτούν μια αλληλοεξαρτώμενη σχέση. Αυτή η διάσταση του ήχου επηρεάζει πολύ τη σκέψη και την έρευνα γύρω από τους τόπους μέσα στους οποίους βρισκόμαστε όταν επιτελούμε μια μουσική/ηχητική διαδικασία και το πώς αυτοί «μεταμορφώνουν» το ηχητικό υλικό (Oliveros 2010, Buzzarte & Bickley 2012). Η Ο ανοίγει διάπλατα άλλον έναν μαγικό ηχητικό κόσμο μαζί με τις νέες πιθανότητες που αυτός προσφέρει.

Εφόσον ο χώρος είναι μια σημαντική παράμετρος του ήχου, θα ήταν εξαιρετικά ενδιαφέρον να μελετούσαμε προσεκτικά τις επιλογές μας σε σχέση με το πού θα επιτελέσουμε μια μουσική/ηχητική πράξη, ανάλογα με το τι θέλουμε να ακουστεί και να ακούσουμε. Ακόμα κι αν ο χώρος είναι προκαθορισμένος, όπως συμβαίνει συχνά, θα μπορούσαμε να εξετάσουμε τα χαρακτηριστικά του και επιπλέον, να συνδιαμορφώσουμε τον ήχο, εμείς και ο χώρος, κατά τη διάρκεια της πράξης. Η Ο λέει πως εάν ακούς τον χώρο, ταυτόχρονα τον εκπέμπεις, τον κάνεις να ακούγεται, κάνεις τον εαυτό σου να ακούγεται μέσα στον χώρο. Εάν στον χώρο υπάρχει «κοινό», τότε και το κοινό ακούγεται μέσα στον χώρο, ακούει τον χώρο και ταυτόχρονα τον εκπέμπει (Oliveros 2010).

Η Ο βάζει και το κοινό μέσα στη μουσική εξίσωση. Για την ακρίβεια, περιγράφει μια αμοιβαία σχέση και αλληλεπίδραση μεταξύ των ατόμων που παρευρίσκονται σε μια μουσική πράξη. Θέτει υπό αμφισβήτηση πως τα άτομα που αποκαλούμε «κοινό» είναι απαραιτήτως άτομα που παρακολουθούν παθητικά μια μουσική πράξη χωρίς εμπρόθετη συμμετοχή, και επίσης θεωρεί πως τα άτομα που επιτελούν είναι επίσης «κοινό». Βλέπει τη στιγμή της μουσικής πράξης περισσότερο σαν ανταλλαγή σιωπηλών ή ηχηρών ενεργειών και δεν πιστεύει πως η ηχηρή πλευρά είναι περισσότερο ενεργητική από την σιωπηλή (Oliveros 1984, Oliveros 2010).

Στο πλαίσιο αυτής της αναζήτησης, το 1988 η Ο, μαζί με τον Stuart Dempster και τον Panaiotis, συγκροτούν την Deep Listening Band με σκοπό να ψάξουν και να εξερευνήσουν ασυνήθιστα, φυσικά ή κατασκευασμένα, φανταστικά και εικονικά ηχητικά περιβάλλοντα, για να αλληλεπιδράσουν ηχητικά με αυτά και να έρθουν σε επαφή με τα ακουστικά τους χαρακτηριστικά. Η Deep Listening Band, παίζει και ακούει μέσα σε σπηλιές, δεξαμενές, καθεδρικούς ναούς, συναυλιακούς χώρους, και όπως λέει ή Ο, μέσα σε ποικίλους «προσαρμοσμένους» χώρους, μεταξύ άλλων και κυβερνοχώρους (Oliveros 2010, Buzzarte & Bickley 2012). Μέσα απ' αυτή τη διαδικασία αντιμετωπίζουν τον χώρο σαν αναπόσπαστο μέρος του ήχου, σαν «συμπαίκτη» καθώς και το μέρος που περιέχει τον ήχο. Η Ο λέει πως το να ακούς τον χώρο αλλάζει τον χώρο και αυτή η αλλαγή του χώρου αλλάζει τον τρόπο που ακούς (Buzzarte & Bickley 2012). Αυτό το φαινόμενο το ονομάζει «εφέ» της ακρόασης (Oliveros 2010).

2.3 Deep Listening (Βαθιά Ακρόαση)

Η πρακτική της Βαθιάς Ακρόασης προήλθε από αναζητήσεις της Ο πάνω στη συνθήκη της ακρόασης μέσα από τις πολλαπλές ιδιότητές της ως συνθέτριας, μουσικού, αυτοσχεδιάστριας και ως θεάτριας/ακροάτριας σε κοινό. Ξεκίνησε από την συνειδητοποίησή της ότι την συναρπάζει να ακούει τους ήχους του περιβάλλοντός της, υιοθετήθηκε από την ίδια ως μια προσωπική της προσέγγιση και πρακτική ζωής και σύντομα εξελίχθηκε σε μια πρακτική ακρόασης προσιτή σε κάθε άτομο ανεξάρτητα από τη μουσική του ή μη εκπαίδευση. Η Βαθιά Ακρόαση, διευρύνει την επίγνωση και τη συνειδητότητα σε σχέση με όλους τους ήχους ανεξαιρέτως, σε όσες περισσότερες διαστάσεις και δυναμικές είναι ανθρωπίνως δυνατό και μπορεί να ενδυναμωθεί μέσα από διάφορες ασκήσεις που προτείνει η Ο και που εμπλέκουν το σώμα, την αναπνοή, τη φωνή, τη φαντασία και φυσικά την ακρόαση (Oliveros 2005, 2010, Buzzarte & Bickley 2012). Η Βαθιά Ακρόαση είναι η συνειδητή και ενεργητική ακρόαση όλων των πιθανών ήχων της καθημερινότητας, της φύσης, των σκέψεών μας καθώς και των μουσικών ήχων, η οποία μας φέρνει σε επαφή με το ακουστικό μας περιβάλλον και με ό,τι μπορεί να υπάρχει εκεί. Η Βαθιά Ακρόαση είναι το να ακούς με όλους τους πιθανούς τρόπους, τα πάντα, όλη την ώρα (Oliveros 2005, 2010, Buzzarte & Bickley 2012).

Η υπερηρωίδα Ο είναι μια υπερηρωίδα που κατάγεται από τα υποβαθμισμένα προάστια. Μπορεί να κάνει βουβές αλλά ηχο-αποκαλυπτικές βόλτες στο αστικό κέντρο, όμως τα βράδια επιστρέφει εκεί. Εκεί κατοικούν οι φίλες της, εκεί τις συναντάει για να κάνουν μαζί ακουστικούς διαλογισμούς και αυτοσχεδιαστικά παιξίματα. Εκεί βρίσκεται η ταυτότητά της, γιατί η ταυτότητά της εμπεριέχει το περιθώριο, τη σιωπή, τις ηχο-αποκαλυπτικές εμπειρίες και την κοινοβιακή ζωή με άλλες θηλυκότητες και συλλογικότητες. Τα άτομα του περιθωρίου έχουν πιο ανεπτυγμένη ακοή, και οι στενές φίλες της Ο, γίνονται σιγά-σιγά κι αυτές υπερηρωίδες. Ωστόσο, η Ο επιθυμεί να μοιραστεί με όλη την ανθρωπότητα την υπερδύναμή της.

Η υπερηρωίδα Ο, ως παιδί των υποβαθμισμένων προαστίων, συσχετίζει την ακρόαση με έννοιες όπως η ενσυναίσθηση, η επίγνωση, η παρατηρητικότητα, η συμπερίληψη. Εδώ, φαίνεται δύσκολο να πούμε σε τι βαθμό επιδρά η μία δύναμη πάνω στην άλλη, με ποια σειρά, αν υπάρχουν διακριτά όρια. Η βαθιά ακρόαση επιδρά ως πολιτική πράξη πάνω στο αισθητικό μουσικό κριτήριο της Ο, ή η βαθιά ακρόαση ως συνθετική/μουσική πρακτική μετουσιώνεται σε πολιτική στάση; Έχει σχέση με το ότι η Ο είναι γυναίκα και λεσβία το γεγονός ότι προτείνει ριζοσπαστικούς τρόπους ακρόασης και νέες συνθετικές πρακτικές;

«Ακρόαση σημαίνει επιβίωση!» (Oliveros 2005, xxv)

Η Ο υπήρξε ένα ανεπιθύμητο σώμα όμως η ορμή, η ασίγαστη επιθυμία της να δράσει και η αχαλίνωτη φαντασία της, δεν την άφησαν να κάτσει στην άκρη, ακίνητη και βουβή. Αυτό θα ήταν άδικο και η Ο ανέτρεψε αυτή την αδικία προτείνοντας τρόπους όχι διαχωρισμένους από την καλλιτεχνική της δράση αλλά αμοιβαία εξαρτώμενους. Προσέφερε στον εαυτό της αλλά και στον κόσμο μια μουσική/ακουστική πρακτική που έχει ταυτόχρονα μια πολιτική και θεραπευτική διάσταση. Το να είναι ένα άτομο ακουστό, σημαίνει πως είναι κατανοητό κι αποδεκτό και κατ' επέκταση περισσότερο υγιές (Oliveros 2010, 30). Αυτή είναι και η προϋπόθεση για την ύπαρξη μιας κοινωνίας ισότιμης και δίκαιης για όλα τα άτομα (Oliveros 2010, 232-33). Η Ο με τα *Sonic Meditations* και το Deep Listening δεν ήλπιζε μόνο ν' αλλάξει τον τρόπο που σκέφτονται οι μουσικοί τη μουσική αλλά και τον τρόπο που ελέγχεται και διανέμεται η ακουστότητα (Oliveros 1971, 2010).

Η Ο ως γυναίκα υπέστη μια σειρά καταπιέσεων που σχετίζονται με τις έμφυλες διακρίσεις και που εκφράζουν και αφορούν κάθε γυναίκα. Η Ο οραματίστηκε έναν κόσμο όπου οι γυναίκες δεν αγνοούνται και προέτρεψε τις γυναίκες να είναι ενωμένες απέναντι σ' ένα ισχυρό, πατριαρχικό κατεστημένο όπου η κοινωνίες είναι προσκολλημένες στο παρελθόν και στα επιτεύγματα των «μεγάλων» λευκών ανδρών (Oliveros 1984). Μέσω της ακρόασης πρότεινε μια εναλλακτική αίσθηση πρόσληψης του κόσμου μαζί με ό,τι περιλαμβάνει, μια διαφορετική ιδέα για το ανήκειν όντας μέρος του ήχου, μια υπερδύναμη διαθέσιμη για όλες τις γυναίκες να τη χρησιμοποιήσουν. Η Ο μέσω της ακρόασης, οραματίστηκε έναν χώρο μέσα στον οποίο οι γυναίκες και όλα τα άλλα άτομα που βιώνουν περιθωριοποίηση θα νιώθουν άνετα και ασφαλή.

Η Ο μιλάει με πολλή έμφαση για τις μουσικές της εμπειρίες σε πλαίσια που αποτελούνταν μόνο από γυναίκες, χωρίς βέβαια να έχει δείξει δυσφορία για συνεργασίες της με άντρες, έχοντας μάλιστα διακρίνει μια προνομιακή στάση τους απέναντί της, πιθανώς λόγω της μη στερεοτυπικής της σεξουαλικής ταυτότητας (Oliveros 2010). Ωστόσο, παρουσιάζει ως τρομερά αποκαλυπτικές τις συνυπάρξεις της με γυναίκες, όπως για παράδειγμα στο πλαίσιο του Women's ensemble ή των *Sonic Meditations*. Σκιαγραφεί μια οικειότητα που προέρχεται από τα σώματα με κοινές εμπειρίες, που πιθανώς να έχουν ενισχύσει κοινές αξίες όπως η διαίσθηση, η επίγνωση, η συνειδητότητα. «Και το δέρμα ακούει» (Oliveros 2010, 88). Η Ο, οραματίζεται μια πειραματική διαδικασία ακρόασης και ηχηρότητας μεταξύ θηλυκοτήτων, που λειτουργεί θεραπευτικά κι ενωτικά, που αντιλαμβάνεται τα σώματα ως φορείς συνειδητών ή ασυνείδητων αναμνήσεων και εμπειριών που πιθανώς να είναι καταγεγραμμένες στο δέρμα, το οποίο πεθαίνει και αναγεννιέται συνεχώς (Oliveros 2005, 2010, Buzzarte &

Bickley 2012). Οι θηλυκότητες, δεν μπορούν παρά ως τέτοιες να εκφράζονται, να ηχούν, να ακούν, να ακούγονται, να ενδυναμώνουν η μία την άλλη, να λειτουργούν σαν κύτταρα ενός νευρικού συστήματος.

Η Ο, πρότεινε έναν εναλλακτικό κόσμο, έναν κόσμο πολύ πιο συμπεριληπτικό, στον οποίο δεν γίνονται διακρίσεις μεταξύ νου και σώματος, ούτε μεταξύ των ίδιων των σωμάτων. Στον κόσμο αυτόν δεν υπάρχει παθητική στάση, παρά μόνο εφόσον αποτελεί επιλογή, ούτε υπάρχουν οι δημιουργοί και τα «υπόλοιπα» άτομα.

Η υπερηρωίδα Ο ήθελε να σώσει τον κόσμο μέσω της υπερδύναμής της. Αν μπορούσα να περιγράψω τι φαντάζομαι ότι σημαίνει αυτό θα ήταν κάπως έτσι:

Κλείνω τα μάτια και ανοίγω τ' αυτιά μου. Συγκεντρώνομαι και φαντάζομαι την πιθανότητα να μπορώ ν' ακούσω ελάχιστους ήχους, υποψίες ήχων, πιθανότητες ήχων, φανταστικούς ήχους, υπαρκτούς ήχους, δυνατούς, μικρούς, δυσάρεστους, θεραπευτικούς, ανθρώπινους και μηχανικούς, γήινους και εξωγήινους ήχους. Ακούω μέσα μου, τα κύτταρά μου, τα όργανά μου, τις αρτηρίες μου, το αίμα που κυκλοφορεί στο σώμα μου, ακούω ότι είμαι ύλη, η ίδια ύλη από την οποία αποτελούνται όλα τα όντα. Ανοίγω τ' αυτιά μου προς τα έξω, στον κόσμο που με περιβάλλει. Είμαι ελεύθερη.

2.4. Η Salomé Voegelin και η πιθανότητα μιας φεμινιστικής ακρόασης

Μελετώντας για τις ανάγκες της εργασίας μου τις περιπτώσεις των Pauline Oliveros και Salomé Voegelin, βρίσκω ενδιαφέρον πως η οι ιδέες της δεύτερης θα μπορούσαν να έχουν τις απαρχές τους στο σύμπαν της πρώτης.

Ενώ η Ο σκέφτεται και αισθάνεται την ακρόαση με όρους ποιητικούς αλλά και πολιτικούς, η Salomé Voegelin σε μια συνέχεια αυτής της πρακτικής, καταγράφει στην πραγματικότητα τις εμπειρίες των όσων ακούει με όρους ποιητικούς και πολιτικούς. Η ακαδημαϊκή της δραστηριότητα με τις ιδιότητες της ερευνήτριας, συγγραφέα και καθηγήτριας, επικεντρώνεται στην ακρόαση ως κοινωνικοπολιτική πρακτική του ήχου. Το έργο της πραγματεύεται τις διαστάσεις του ήχου, το πώς ακούγεται ο κόσμος: την πρόσληψη της αισθητικής, κοινωνικής και πολιτικής διάστασής του, με ένα εναλλακτικό αισθητηριακό μέσο, την ακρόαση, σε αντίθεση με την όραση και την εγκαθιδρυμένη πειστικότητά της. Η Voegelin είναι συγγραφέας τριών βιβλίων (*Listening to Noise and Silence*, 2010, *Sonic Possible Worlds*, 2014, *The Political Possibility of Sound*, 2018) και πολυάριθμων άρθρων και δοκιμίων, ενώ παράλληλα διατηρεί από το 2010 το blog soundwords.tumblr.com, που περιέχει τα φωνογραφικά της κείμενα/παρτιτούρες/soundwords, παραδείγματα μιας πρακτικής συλλογικής ακρόασης και καταγραφής του πώς και τι ή ποιους/ες ακούμε.

sonic re-orientation

Close your eyes

Stand up

Turn around on the spot a few times

Listen!

What do you face now?

January 24, 2020, 1:56pm

Παράδειγμα 1: Salomé Voegelin (2020), 'sonic re-orientation' από το soundwords.tumblr.com. Accessed June 27, 2020.

Hand to Ear Song

Make your hands into two cup-shapes

Bring them over your ears

Listen!

Do you hear your ears or your hands?

October 15, 2019, 11:46am

Παράδειγμα 2: Salomé Voegelin (2019), 'Hand to Ear Song' από το soundwords.tumblr.com. Accessed June 27, 2020

Η Voegelin, μέσα από τις δικές τις καταγραφές, προκαλεί τα άτομα που έρχονται σε επαφή μ' αυτές, να φανταστούν, να υποθέσουν ηχητικές εμπειρίες που είναι τελικά δικές τους και να χαθούν στην ατέρμονη διαδικασία της δημιουργίας ηχητικών κόσμων, αποτυπωμάτων τους, και αναμνήσεών τους (Voegelin 2014, 1). Τα φωνογραφικά της κείμενα είναι μια δική της ιδιοσυγκρασιακή πρακτική σύνθεσης, που προτείνει τρόπους να ακούμε και τρόπους να καταγράφουμε και να ερμηνεύουμε αυτά που ακούμε. Ωστόσο, αυτή η πρακτική συσχετίζεται με τις λεκτικές παρτιτούρες και εφαρμόστηκε ευρέως στην πειραματική μουσική και το fluxus.[9] Οι λεκτικές παρτιτούρες χρησιμοποιούν λέξεις αντί για νότες ή σύμβολα και μοιάζουν με ποίηση, προτροπές, κανόνες, κλπ. Μ' αυτόν τον τρόπο είναι προσιτές σε όλα τα άτομα και το περιεχόμενό τους μπορεί να είναι από πολύ συγκεκριμένο ως εντελώς αφηρημένο (Lely & Saunders 2012, Stefanou 2018). Επίσης, έχει μια διαμεσική[10] πλευρά, αφού αμφισβητεί το γεγονός πως η σύνθεση και η επιτέλεση είναι δύο χρονικά και χωρικά διακριτές συνθήκες, όπως το ίδιο ισχύει και για την επιτέλεση με την ακρόαση (Stefanou 2018).

Η διαδικασία της ακρόασης για την Voegelin δεν είναι ποτέ διαχωρισμένη από το κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο συμβαίνει. Ακούγοντας συνειδητά και κατευθύνοντας την προσοχή σε ήχους, μαζί μ' αυτούς, δεχόμαστε

[9] Το Fluxus ορίζεται ως μια ομάδα καλλιτεχνών που ασχολούνταν με τις οπτικές τέχνες, ή ήταν συγγραφείς, περφόρμερ και μουσικοί. Έδρασε κυρίως μεταξύ 1960 και 1978 στην Αμερική και στην Ευρώπη. Τα έργα τους ήταν διαφόρων μορφών αλλά συχνά συμπεριλάμβαναν μουσική, περφόρμανς και ποίηση. Τα μέλη του Fluxus δεν είχαν συμφωνήσει σε κοινούς στόχους ή κοινές μεθόδους, απλώς συνέπεσαν χρονικά και εκδοτικά (Nyman 2011, Higgins 2002). Χαρακτηριστικά του Fluxus ήταν τα στοιχεία χιούμορ και παιχνιδιού, η αμφισβήτηση των ορίων τέχνης και ζωής, η ακύρωση της οπτικής γωνίας από ένα συγκεκριμένο σημείο, η αμφισβήτηση και κατάργηση της απόστασης μεταξύ κοινού και καλλιτέχνη/καλλιτέχνιδας.

[10] Ο Dick Higgins, ιδρυτικό μέλος του Fluxus, εισήγαγε τον όρο intermedia στα μέσα της δεκαετίας του 1960, σε μια σειρά από θεωρητικά κείμενα που αναφέρονταν στο πώς αλληλοεπικαλύπτονται και συνδιαλέγονται οι τέχνες μεταξύ τους (Stefanou 2018).

την ίδια στιγμή κοινωνικά και πολιτικά ερεθίσματα, την αίσθηση της συγκεκριμένης ιστορικής στιγμής, της περιρρέουσας ατμόσφαιρας. Μέσα από τα φωνογραφικά της κείμενα (Voegelin 2014) δίνει μια αίσθηση των ακουστικών της εμπειριών χωρίς να τις περιορίζει μέσα στο στενό πλαίσιο της κυριολεκτικής ηχητικής τους διάστασης, αντιθέτως επιθυμεί να προκαλέσει τις πιθανότητες της φευγαλέας σύνδεσης των ήχων με κοινωνικές και αισθητηριακές προσλαμβάνουσες.

Ό,τι ακούμε, υπάρχει παράλληλα με μας αλλά είμαστε ταυτόχρονα και μέρος του. Όπως και στο παράδειγμα των τοποθετημένων γνώσεων της Haraway, η Voegelin τονίζει πως το τι ακούμε και το από πού ακούμε έχει κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις όπως το ποιες είμαστε εμείς απέναντι και μέσα στον κόσμο ως προς το φύλο, τη φυλή, την τάξη, κλπ. (Voegelin 2019). Οι πρακτικές ακρόασης δεν υπόσχονται έναν καλύτερο κόσμο αλλά επειδή έχουν σχέση με το αόρατο και το φευγαλέο, με τα ενδιάμεσα, αφανή σημεία και το περιθώριο, ενδεχομένως ενδυναμώνουν την αντίληψή μας, μας εξοπλίζουν με περισσότερα ερμηνευτικά εργαλεία, μας φέρνουν σε επαφή με μια περισσότερο κριτική στάση απέναντι στις κοινωνικές νόρμες (Voegelin 2014). Μας εκπαιδεύουν να ανιχνεύουμε τις πιθανότητες (Ahmed 2004) και αντίστοιχα με τις έννοιες της ακουστότητας και της ορατότητας, να μην αξιολογούμε ως λιγότερο σημαντικές τις αόρατες ή σκοτεινές, τις αθόρυβες ή διακριτικές πλευρές του κόσμου.

Η ακρόαση όπως είχε ήδη προδιαγράψει η Ο, είναι μια διαδικασία που μας προσφέρει επιπλέον συνδέσμους με τον κόσμο στον οποίο βρισκόμαστε (Buzzarte & Bickley 2012). Κατά τη διάρκεια της ακουστικής παρατήρησης, ακούμε και τον εαυτό μας αφού είναι μέρος του. Όταν προτιθέμεθα ν' ακούσουμε, μπαίνουμε σε μια ενεργητική κατάσταση στην οποία μπορούμε να παραμείνουμε και για όσο επιστρέφει σε μας η ηχητική αποτύπωση ενός περιβάλλοντος κόσμου που μας εμπεριέχει. Αυτή η αποτύπωση, δεν είναι απαραίτητο να διαμεσολαβείται από μηχανικά μέσα, δηλαδή να είναι μια ηχογράφηση, αλλά μπορεί να είναι μια λεκτική αποτύπωση, όπως τα φωνογραφικά κείμενα της Voegelin (Voegelin 2014). Καταγράφοντας στο χαρτί την εμπειρία κάτι θα έχει χαθεί και κάτι θα εμφανιστεί ως μια μετα-αποκαλυπτική ηχητική στιγμή, κάτι άλλο ως μια ανάμνηση που έχει ήδη υποστεί μετάλλαξη, μαζί με επίσης νεοδημιούργητες πιθανότητες και υποψίες ήχων. Τελικά, αυτό που θα έχουμε πραγματικά αποτυπώσει γραπτώς θα είναι όλ' αυτά μαζί ως πολλαπλά στρώματα το ένα μέσα στο άλλο και επιπροσθέτως, όλα τα νοήματα που θα έχουν προκύψει και τα οποία δεν θα καταγράφονται λεκτικά, αλλά *θα ακούγονται*.

Αυτό που υπάρχει έντονο στα κείμενά της Voegelin για τους «πιθανούς ηχητικούς κόσμους» (Voegelin 2014) είναι το απόν στοιχείο, το μη ακουστό, το αγνοημένο. Δεν θα μπορούσα παρά να τολμήσω να κάνω τον

συσχετισμό αυτών των πιθανών κόσμων με την κατάσταση των θηλυκοτήτων και να κάνω μια αναφορά στο πρώτο κεφάλαιο, αυτό της αφάνειας των γυναικών και της αποσιώπησής τους.

Οι «πιθανοί ηχητικοί κόσμοι» (Voegelin 2014) για τους οποίους μιλάει η Voegelin, σε συνδυασμό με τους πιθανούς κόσμους που μ' ενδιαφέρει να εξερευνήσω σ' αυτή την εργασία, θα μπορούσαν να συμβάλουν με ιδανικό τρόπο στη δημιουργία μιας πρότασης φεμινιστικής ακρόασης.

Οι «πιθανοί ηχητικοί κόσμοι» (Voegelin 2014) δίνουν έμφαση στο να αντιληφθούμε ό,τι δεν υπάρχει με επιβεβλημένο τρόπο γύρω μας, επιπλέον ποιότητες που μπορούμε να βρούμε και που μπορούν να προσθέσουν στρώσεις πραγματικότητας, αλήθειας, γνώσης (Voegelin 2014). Αυτή η διάθεση να πάμε προς αυτού του είδους την ακρόαση μπορεί να κάνει τους εσωτερικούς κόσμους μας πιο δεκτικούς και ανοιχτούς, και να βοηθήσει επίσης τα κοινωνικά περιορισμένα άτομα που δεν έχουν πρόσβαση στην ακουστότητα, ν' ανοίξουν κι αυτά τους κόσμους τους προς τα έξω. Μπορεί να μας προσφέρει νέους τόπους συνύπαρξης εξομαλύνοντας τις έμφυλες, φυλετικές, κοινωνικές ανισότητες (Voegelin 2014, 2019). Βέβαια, η Voegelin δεν μιλά για βεβαιότητες, αλλά για κάτι που έχει τα χαρακτηριστικά της φευγαλέας και εφήμερης φύσης του ήχου: για πιθανότητες, για γέφυρες και συνδέσεις αλλά και για διαφορετικότητα και απόσταση (Voegelin 2014).

Σε τι συνίσταται λοιπόν μια φεμινιστική ακρόαση; Μιλώντας με όρους πειραματικής μουσικής και ακρόασης, μπορούμε να ενισχύσουμε μη επικρατούσες διαστάσεις του ήχου και του ηχητικού περιβάλλοντος, καθώς και την ίδια τη διαδικασία της ακρόασης και να αποτελέσουν μέσα καλλιτεχνικής έκφρασης αλλά και άρσης των ορίων μεταξύ των ατόμων που επιτελούν, ακούν, ή συνθέτουν. Επομένως, διαφαίνεται μια πιθανότητα κατάργησης των αυστηρών ρόλων και ανοίγεται η πρόσβαση σε μουσικές/διαμεσικές πρακτικές (όπως είναι για παράδειγμα αυτές της Oliveros και της Voegelin) σε άτομα που δεν «χωράνε» στις παραδοσιακές, κλειστές κατηγοριοποιήσεις (συνθέτης, εκτελεστής, κλπ.).

Σε αναλογία με τη φεμινιστική θεωρία, η ακρόαση μπορεί να δώσει «σώμα» στα περιθωριοποιημένα άτομα και να τα καταστήσει υπαρκτά. Ακούω σημαίνει, έρχομαι σε επαφή, γνωρίζω, συναισθάνομαι, δημιουργώ χώρο για να συνυπάρξουμε (Solnit 2017, Ahmed 2004, 2017). Επιπλέον, σημαίνει κι άλλες κοινωνικές και πολιτικές «στρώσεις», που ανοίγουν το εύρος της αντίληψής μας για τα ζητήματα της φυλής, του φύλου και της κατανομής των προνομίων γενικότερα, αλλά και πιο ειδικά, της κατανομής του χώρου και του χρόνου ακουστότητας στα άτομα (Voegelin 2019).

«Η «ηχητική ευαισθησία» διατυπώνει την ιδέα ότι η ακρόαση δεν περιγράφει μόνο την προσπάθεια ν' ακούσουμε αλλά επίσης, ορίζει μια πιο γενικευμένη αντιληπτική ευαισθησία που εκτείνεται πέρα από τις κανονιστικές προσδοκίες και συνήθειες. Η ακρόαση, ως ευαισθησία, ως ανταπόκριση προς τον κόσμο και τα πράγματα, δεν είναι μόνο μια φυσιολογική ενέργεια αλλά μια αισθητική και αντιληπτική στάση που επηρεάζει το πώς κατανοούμε τον κόσμο, την πραγματικότητά του, η γνώση, την αλήθεια.» (Voegelin 2014, 178)

3. ΟΙΚΕΙΟΤΗΤΑ

Το τελευταίο κεφάλαιο του κειμένου μου έχει τον τίτλο *Οικειότητα*, και σηματοδοτεί με έναν εννοιακό τρόπο το τέλος μιας διαδρομής. Ξεκινώντας από την έννοια της σιωπής που ανέδειξε κάποια μη ηχηρά σημεία της ιστορίας και κάποια αγνοημένα άτομα, ειδικότερα τις γυναίκες, πέρασα έπειτα στην ακρόαση ως μια δυναμική διαδικασία, και ως πρακτική που πιθανά μπορεί να δημιουργήσει ορατότητα ή ηχηρότητα σε σχέση με αυτά τα άτομα και νέους, ενδιάμεσους χώρους που λείπουν. Καταλήγω στην οικειότητα, μια συνθήκη που εμπεριέχει πολλαπλές σημασίες,[11] ως κάτι το οποίο μπορούμε να φτιάξουμε μέσω αυτής της διαδρομής.

Μέρος αυτής της διπλωματικής, ήταν ένα τριήμερο πρακτικό εργαστήρι το οποίο διοργάνωσα και επιμελήθηκα. Στο εργαστήρι προσκάλεσα να συμμετέχουν τις συμφοιτήτριές μου Στέλλα Δίπλη, Κατερίνα Μίγγα-Γκαγκοπούλου, Νεφέλη Σάνη, Μυρτώ Σιώχου και την καθηγήτριά μου, Δανάη Στεφάνου. Με τις συμφοιτήτριές μου, έχουμε συνυπάρξει και συμπράξει σε διάφορα πλαίσια στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών, όπως το μάθημα της πειραματικής μουσικής και τα Σ.Π.Α.Μ. (τα σύνολα πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής του τμήματος), τα οποία διδάσκει και συντονίζει η Δανάη Στεφάνου, επομένως υπήρχε ήδη μεταξύ μας ένα επίπεδο γνωριμίας. Η επιλογή των ατόμων έγινε με το κριτήριο του φύλου και -πράγματι- και της οικειότητας. Επέλεξα τα συγκεκριμένα άτομα επειδή νιώθω άνετα μαζί τους και επειδή ξέρω πως ενδιαφέρονται και εμπλέκονται σε μεγάλο βαθμό με όσα πραγματεύεται η εργασία μου, κατ' επέκταση και το εργαστήρι. Ως προς τα χαρακτηριστικά της ομάδας, θα έλεγα πως εκτός από ηλικιακές διαφορές, κατά τ' άλλα μοιραζόμαστε κοινά χαρακτηριστικά, κοινά ενδιαφέροντα και από λίγο ως πολύ συμφωνούμε σε θεμελιακά πολιτικά ζητήματα.

Το κεφάλαιο της οικειότητας, είναι παράγωγο του απόηχου των δύο προηγούμενων κεφαλαίων, και επιπλέον, της εμπειρίας του τριήμερου πρακτικού εργαστηρίου και του υλικού το οποίο κατέγραψα και συγκέντρωσα. Σ' αυτό το κεφάλαιο, το κείμενο μου προκύπτει κυρίως από τις σημειώσεις μου και την «απομαγνητοφώνηση» των ηχογραφήσεων του εργαστηρίου. Παρόλο που τα στοιχεία αυτό-εθνογραφίας υπάρχουν διάχυτα σε όλη αυτή την εργασία, μ' έναν τρόπο, εδώ μπαίνει πιο έντονα το προσωπικό μου στοιχείο, πάντοτε σε σχέση με τα όσα διάβασα όλο αυτό το διάστημα και τα όσα άκουσα από τις συμμετέχουσες (Bartleet & Ellis 2009, Ahmed 1997).

> «Η αυτό-εθνογραφία, είναι ένα αυτοβιογραφικό είδος που συνδέει το προσωπικό με το πολιτισμικό, κοινωνικό, και πολιτικό. Δουλειές αυτού του είδους χαρακτηρίζονται

[11] Η οικειότητα εδώ έχει και τη σημασία της συναισθηματικής και σωματικής εγγύτητας, αλλά και της άνεσης, της κατάστασης στην οποία βρισκόμαστε σ' έναν γνώριμο, ασφαλή και φιλόξενο χώρο. (intimacy, familiarity, homeliness)

> από την εστίαση σε μια «οικεία ενασχόληση, εμπλοκή και ενσώματη συμμετοχή» σε σχέση με το θέμα που διερευνά κάποια/ος.» (Bartleet & Ellis 2009)

Το σχεδίασμα που έκανα γι' αυτό το εργαστήρι, στο μυαλό μου, είχε τα χαρακτηριστικά ενός μεταφορικού ακουστικού περιπάτου σε σημεία και μέρη της έρευνάς μου, με την πρόθεση να συμπαρασύρω προς τα εκεί τις συμμετέχουσες του εργαστηρίου και να την μοιραστώ μαζί τους, εξερευνώντας ένα εμβληματικό στοιχείο των πρακτικών ακρόασης με τις οποίες είχα έρθει σε επαφή: τις πιθανότητες (Voegelin 2014, Ahmed 2004).

Πώς ακούγονται αυτά που περιγράφω στο κείμενό μου; Συζητώντας με τις συμμετέχουσες για ό,τι διάβασα και έπειτα κατέγραψα μ' έναν οικείο για μένα τρόπο, αποπειράθηκα να τις φέρω σε μια κατάσταση οικειότητας μ' αυτά. Κατά τη διάρκεια της συγγραφής της εργασίας μου, έφερα τον εαυτό μου πιο κοντά σε άλλες γυναικείες φωνές και στο εργαστήριο μοιράστηκα αυτά που λένε αυτές οι φωνές, μέσα από τη δική μου φωνή. Άκουσα έπειτα τις φωνές των συμμετεχουσών του εργαστηρίου. Οι παρατηρήσεις και τα σχόλιά τους με έφεραν σε μια ακόμη πιο οικεία κατάσταση με τις έννοιες με τις οποίες καταπιάνομαι, που πια αποκτούσαν μια σχέση και με άλλα -εκτός απ' το δικό μου- γυναικεία σώματα με τα οποία εκείνη τη στιγμή συνυπήρχαμε.

Το εργαστήριο πραγματοποιήθηκε ακριβώς μετά την άρση του lockdown, μιας συνθήκης κατά την οποία η οικειότητα υπήρχε κυρίως ως ανάμνηση και ως ελπίδα για το μέλλον. Εξαιτίας των συνθηκών, η καλύτερη ιδέα ήταν το εργαστήρι να πραγματοποιηθεί στο σπίτι μου. Δεν θα ισχυριστώ ότι το σπίτι μου ως τόπος δημιούργησε αυτομάτως μια οικεία συνθήκη. Ακόμα και για μένα την ίδια είχε αποκτήσει μια άλλη διάσταση μετά τους τελευταίους δύσκολους μήνες. Επιπλέον, οι οδηγίες ήταν να τηρούμε αποστάσεις ασφαλείας και κανόνες υγιεινής, οπότε αυτό δημιούργησε μια πολύ συγκρατημένη εκφραστικότητα μεταξύ μας, τουλάχιστον στην αρχή. Ωστόσο, θεωρώ πως ήταν ένα περιβάλλον απαλλαγμένο από ακαδημαϊκές και ιδρυματικές προεκτάσεις που θα μπορούσε να έχει κάποιος άλλος χώρος (για παράδειγμα, η σχολή). Το να προσκαλείς άτομα στο σπίτι σου, ακόμη κι αν η αφορμή είναι ένα εργαστήρι, κάνει πιο χαλαρή και άνετη τη συνθήκη, κάτι που βοήθησε πολύ την όλη διαδικασία.

Πώς λειτουργούν στην πράξη οι διαδικασίες ομαδικής ακρόασης; Πώς ακούμε η μία την άλλη; Πώς ακούμε το περιβάλλον; Το εργαστήρι ήταν η αφορμή για ένα ακουστικά έντονο τριήμερο. Την πρώτη μέρα πετύχαμε ένα είδος οικειότητας που είχε σχέση με ιδέες και συζητήσεις που μας έφεραν κοντά. Στο τέλος της μέρας, ενισχύσαμε αυτή την οικειότητα παίζοντας ένα παιχνίδι με λέξεις (βλ. Παράρτημα 2), την παρτιτούρα "One Word" από τα *Sonic Meditations* της Oliveros (βλ. παράρτημα 3.1) και την παρτιτούρα "Ego Song" της Voegelin (βλ. Παράρτημα 3.2).

Η δεύτερη μέρα ξεκίνησε με τον απόηχο της πρώτης, έξω από την είσοδο του σπιτιού, όπου ήρθαμε ξανά κοντά η μία στην άλλη και όλες μαζί με την Oliveros που βρισκόταν μ' έναν τρόπο εκεί μέσω της παρτιτούρας της *The earthworm also sings* (βλ. Παράρτημα 4) που είχα τοιχοκολλήσει έξω από την πολυκατοικία. Από εκεί ξεκινήσαμε έναν πολύωρο ακουστικό περίπατο. Στην πορεία της διαδρομής, μοιραστήκαμε κοινό χρόνο ακρόασης του περιβάλλοντος και μετά το τέλος του, περάσαμε χρόνο μαζί ακούγοντας η μία την άλλη και ανταλλάσσοντας εμπειρίες και καταστρώνοντας τις προσωπικές μας αυτό-εθνογραφίες (Ahmed 1997, Bartleet & Ellis 2009) από τον ακουστικό περίπατο.

Την τρίτη μέρα, η ατμόσφαιρα φορτίστηκε από πολύ νωρίς. Η συνύπαρξη των δύο προηγούμενων ημερών, είχε δημιουργήσει την κατάλληλη συνθήκη για να μοιραστούμε όσα είχε φτιάξει η καθεμία στον προσωπικό της χρόνο. Καθώς άκουγα κάθε μία από τις συμμετέχουσες να περιγράφει τι έφτιαξε και πώς έφτασε εκεί, σκέφτηκα πως αυτή ακριβώς η στιγμή αποτελεί, ιδανικά, αυτό που εύχομαι ως αποτέλεσμα του εγχειριδίου μου.

3.1. Εργαστήρι, ημέρα 1η

Σε πρώτη φάση, μοιράστηκα με τις συμμετέχουσες τα όσα έχω διερευνήσει βιβλιογραφικά σε σχέση με τη σιωπή ως κοινωνικοπολιτική και ιστορική συνθήκη, την ακρόαση ως καλλιτεχνική και μουσική διαμεσική πρακτική. Μιλήσαμε για τις ιδιοσυγκρασιακές περιπτώσεις των Pauline Oliveros και Salomé Voegelin και τους τρόπους με τους οποίους έχουν δουλέψει με την ακρόαση. Όταν την εξέτασα με όρους ηχηρότητας, αυτή η διαδικασία είχε το χαρακτηριστικό ότι μέχρι να φτάσουμε σε μια στιγμή συζήτησης, είχα τον λόγο για τον περισσότερο χρόνο, επομένως ακούστηκα ποσοτικά περισσότερο από τις υπόλοιπες.

Το γεγονός αυτό μου προκάλεσε μια σειρά από σκέψεις. Αρχικά, θεώρησα ότι αυτό είναι οξύμωρο για ένα εργαστήρι που έχει προεκτάσεις στη σιωπή, την ακρόαση και την οικειότητα. Ωστόσο, αυτή η ιδέα με παρακίνησε να εκτιμήσω το γεγονός ότι μου δόθηκε χώρος να περιγράψω φωναχτά τα όσα έγραφα όλο το προηγούμενο διάστημα, να παρεμβάλω τις εμπειρίες και τα συναισθήματά μου σε σχέση με την όλη διαδικασία, να ακούσω τις σκέψεις μου, να ακούσω πώς αντανακλούν στις υπόλοιπες και τέλος, να ακούσω τις δικές τους ιδέες, σκέψεις και φωνές οι οποίες εμπεριείχαν νέα, πολύ ενδιαφέροντα στοιχεία για την έρευνά μου, νέα μονοπάτια που εκείνες δημιούργησαν και που με έκαναν να αισθανθώ πως σ' αυτόν τον περίπατο απλώς μπορούμε να ανακαλύπτουμε και να συναποφασίζουμε όλες μαζί τη διαδρομή.

Ο περίπατος ξεκίνησε από τον χώρο της σιωπής, ο οποίος αντανακλά πολλαπλές διαστάσεις της φεμινιστικής θεωρίας, μορφές και τρόπους αποσιώπησης των θηλυκοτήτων, και ολόκληρες στρώσεις ιστορίας που βρίσκονται και παραμένουν εκεί. Η ομάδα προσαρμόστηκε και κατοίκησε πολύ γρήγορα αυτόν τον χώρο, και δεν άργησαν να ακουστούν προσωπικές αφηγήσεις που ξεκινούν μέσα από κει για να φτάσουν σε μια περιγραφή του πώς μοιάζει να είναι, να δομείται, ν' ακούγεται αυτός ο χώρος για την καθεμία.

Η αποσιώπηση λοιπόν υπάρχει στις ζωές μας από τότε που θυμόμαστε τις εαυτές μας, ως μέσο διάκρισης των ατόμων σε σχέση με τα στερεοτυπικά τους χαρακτηριστικά, ιεράρχησης των σωμάτων σε διαφορετικούς χώρους, ως μέσο διαμοίρασης ρόλων σύμφωνων με τις πατριαρχικές θέσεις. Η αποσιώπηση είναι μια κατάσταση που έχουμε υποστεί όλες. Η σιωπή ως χώρος περιγράφηκε με διάφορους τρόπους.[12] Ως ένα περισσότερο ασφαλές μέρος, ως μια ντουλάπα από την οποία θέλουμε να βγούμε (Εύα), όμως και ως ένας χώρος που έχει γίνει οικείος, που είναι πορώδης, που μπορεί να ανοίξει προς άλλους χώρους, και με το άνοιγμά

[12] Θα βάζω μέσα σε παρένθεση το μικρό όνομα εκείνης της συμμετέχουσας που αναφέρθηκε σε κάθε ιδέα.

του να κατορθώσει μια αμοιβαιότητα μ' αυτούς, ως προς τη μορφή του, ως προς αυτή την ανοιχτότητα (Δανάη).

Θα μπορούσα να ισχυριστώ ότι αυτό το τελευταίο συνέβη μεταξύ μας. Κάθε μία από εμάς άνοιξε αυτόν τον χώρο της σιωπής, της εσωτερικής φωνής της προς τις υπόλοιπες και δημιουργήθηκε ένας χώρος αμοιβαιότητας ο οποίος ήταν ικανός να φιλοξενήσει όσα θελήσαμε να μοιραστούμε. Δεν υπάρχει ασφαλές μέρος για μας (Κατερίνα), υπάρχουμε σε διάφορα μέρη που μοιάζουν να βρίσκονται στα περιθώρια, σε ενδιάμεσους τόπους, σε στρώσεις κόσμων που λείπουν (Solnit 2017, Voegelin 2014). Σ' αυτά τα μέρη νιώθουμε οικεία και σ' αυτούς τους τόπους προσκαλούμε να έρθουν τα άλλα σώματα ή επισκεπτόμαστε ενίοτε άλλους τόπους με κάποια επιφυλακτικότητα.

Μέσα από ένα «παιχνίδι» με λέξεις (βλ. Παράρτημα 2) το οποίο έχει ως στόχο να «σπάσει τον πάγο» και να δώσει τον χώρο σε κάθε άτομο που συμμετέχει, να μιλήσει για την ταυτότητά του, εκτεθήκαμε στις εαυτές μας και στις άλλες σε κοινή θέα, ψάχνοντας λέξεις που μας περιγράφουν, μιλώντας φωναχτά γι' αυτές και ακολουθώντας οδηγίες που υπονοούν έννοιες και συναισθήματα συσχετισμένα με τους περιορισμούς, την απώλεια, τα διλήμματα. Οι ταυτότητές μας περιλαμβάνουν ακριβώς μια αέναη δυσκολία ταύτισης, την δυσφορία που νιώθουμε μέσα σε προκαθορισμένους ρόλους, την ασταμάτητη ανάγκη της υπεράσπισης της ύπαρξής μας. Καλούμαστε να είμαστε εμείς, αλλά και να μην είμαστε -μάλιστα με μια σχετική ευχέρεια- όπου αυτό δεν είναι αποδεκτό, αναπτύσσουμε δεξιότητες που μας βοηθούν ν' αντέξουμε να υπάρχουμε χωρίς ή με ξένες ταυτότητες, σιωπηλές αλλά με διαρκείς διαλόγους μέσα μας (Δανάη, Κατερίνα, Μυρτώ).

Συζητήσαμε έπειτα για την ακρόαση. Για πρακτικές όπως αυτές της Pauline Oliveros και της Salomé Voegelin που επέλεξαν να σκέφτονται τη ζωή και τις κοινωνικές και πολιτικές δομές της με όρους ακρόασης, να την αναλύουν και να την διερευνούν περισσότερο με τ' αυτιά αντί για τα μάτια. Η Oliveros και η Voegelin προσπάθησαν να βρουν έναν χώρο συμπεριληπτικό, έναν κόσμο ανοιχτών πιθανοτήτων, έναν πιο δίκαιο χώρο, έναν κόσμο που δεν διακρίνει τα σώματα με βάση το φύλο ή την φυλή.

Πόσο ακουστές είμαστε; Πόσο ακουστές αισθανόμαστε; Πώς ακουγόμαστε; Πώς ακούγονται αυτά που κάνουμε; Η πορεία της κίνησης των φωνών των θηλυκοτήτων φτιάχνει έναν δαιδαλώδη κόσμο. Υπάρχει ζωηρή μέσα στο κεφάλι μας, σαν σκέψη που παίζει και ξαναπαίζει από τον εγκέφαλο-εγγραφέα, για να περάσει μέσα από φίλτρα και ελέγχους και τελικά να εκφραστεί μερικώς ή καθόλου, σπανίως πλήρως (Μυρτώ). Η φωνή που ξεστομίζεται μπορεί να περιέχει ψήγματα τόλμης και αποφασιστικότητας αλλά ούσα γυναικεία, είναι μια φωνή χωρίς υπεραξία και ταυτόχρονα μια φωνή προορισμένη να προσδίδει υπεραξία σε άλλες φωνές, συχνά προκαλεί

δυσάρεστα συναισθήματα και αμηχανία, μέχρις ότου να θεωρηθεί πρωτόλειο υλικό προς χρήση για προνομιούχα σώματα (Δανάη, Κατερίνα).

Οι γυναίκες είναι αποτελεσματικές και ικανές σε θέσεις και ρόλους που λειτουργούν επικουρικά. Είναι κατάλληλες να φροντίζουν μικρά παιδιά, να επιμελούνται -σε δεύτερη φάση- σημαντικό υλικό που προέρχεται από άντρες, να αρχειοθετούν, να συμμαζεύουν, να σμιλεύουν (Oliveros 1984, Gates 1994, Taylor 1993). Φαίνεται πως κι εγώ προσωπικά ήρθα αντιμέτωπη μ' αυτή την πλευρά πολλές φορές κατά το διάστημα της επιτέλεσης της διπλωματικής μου, γεγονός που προέκυψε κι αυτό ως συζήτηση στο εργαστήριο. Και πάλι, προέκυψε το ζήτημα του πώς είναι μια γυναίκα να βρίσκεται και να δημιουργεί σ' αυτά τα ενδιάμεσα σημεία. Για παράδειγμα, χρειάζεται χρόνο για να πειστείς πως έχεις το δικαίωμα να έχεις τον έλεγχο του υλικού σου και πως μπορείς να το συνθέσεις εσύ. Βρίσκεσαι σε μια συνεχή αγωνιώδη κατάσταση, ψάχνοντας την επικύρωση από κάπου αλλού, μια επικύρωση που μπορεί να βρεθεί ανάμεσα σε δουλειές άλλων γυναικών με τη μορφή ενδυνάμωσης, αλλά τελικά θα πρέπει να έρθει κυρίως από σένα. Ως προς το βιβλιογραφικό μέρος της εργασίας, αυτό είναι κάτι που μπορεί να επιτευχθεί πιο εύκολα μιας και μέρος της έρευνας είναι η ενασχόληση με ιδέες και κείμενα άλλων ατόμων. Και εδώ όμως, το πέρασμα από τις βιβλιογραφικές αναφορές στη διατύπωση των δικών σου ιδεών δεν έρχεται χωρίς οδύνες.

Η επιμέλεια και επιτέλεση του εργαστηρίου έκρυβε επίσης διάφορες προσωπικές μου ανασφάλειες ως προς τη δομή, την πορεία και την εξέλιξη του, εξαιτίας του στοιχείου της απρόβλεπτης έκβασης, παρόλο που όλη η εργασία μου διατρέχεται από την πειραματική σκέψη. Το γεγονός όμως πως τις μοιράστηκα ρητά, με έκανε να αισθανθώ πως δεν είμαι μόνη. Εισέπραξα άμεσα την ανταπόκριση και την αλληλεγγύη των συμμετεχουσών που «άκουσαν» κάτι οικείο και με βοήθησαν να το ξεπεράσω.

> «Η μια αυτό-εθνογραφία οδηγεί στην άλλη, για σένα και για τα άτομα γύρω σου.»
> (Bartleet & Ellis 2009, 5)

Η πρώτη μέρα του εργαστηρίου, δεν μπορούσε παρά να κλείσει με την επιτέλεση λεκτικών παρτιτούρων της Oliveros και της Voegelin, οι οποίες αποδεικνύονται διαμεσικές (Stefanou 2018) και ως προς τους στόχους τους, αφού για μένα αποτέλεσαν μέσο ταύτισης και ενδυνάμωσης. Οι παρτιτούρες αυτές, έχουν επηρεαστεί από προϋπάρχουσες μορφές τέχνης και έκφρασης, με κύριες την ποίηση, τη σύνθεση, το fluxus και την πειραματική μουσική (Lely & Saunders 2012, Nyman 2011), όμως έχουν δημιουργηθεί από θηλυκότητες που κατάφεραν να

κατακτήσουν έναν δικό τους χώρο μέσα σ' αυτές, τόλμησαν και πέτυχαν να εφαρμόσουν έναν δικό τους, διαφορετικό τρόπο έκφρασης, απαλλαγμένο από τις επιταγές της πατριαρχικής κοινωνίας.

Σε συνέχεια του παιχνιδιού με τις λέξεις που σχετίζονται με τις ταυτότητες, (βλ. Παράρτημα 2), επιτελέσαμε την παρτιτούρα "One Word" από τα *Sonic Meditations* της Oliveros (βλ. παράρτημα 3.1), μιας και έχει κι αυτή ως επίκεντρό μια λέξη. Θεώρησα πως εκείνη η λέξη που θα επιλέγαμε, θα μπορούσε ίσως να έχει κάποια σύνδεση με το παιχνίδι που παίξαμε προηγουμένως, κι έτσι θα μπορούσαμε να εμβαθύνουμε ακόμη περισσότερο στο εννοιακό αλλά και ακουστικό περιεχόμενό της.

Τέλος, παίξαμε την παρτιτούρα "Ego Song" της Voegelin (βλ. Παράρτημα 3.2), την οποία σκέφτηκα σαν ένα πολύ ενδιαφέρον «κλείσιμο» όλης αυτής της ενότητας. Αυτή η παρτιτούρα μας παροτρύνει να φωνάξουμε το όνομά μας, δηλαδή μια λέξη που έχει άμεση σχέση με την ταυτότητά μας. Η επιτέλεση αυτής της παρτιτούρας ήταν τρομερά μετα-αποκαλυπτική. Δεν «τυχαίνει» συχνά να φωνάζεις το όνομά σου, και όταν το κάνεις το αποτέλεσμα είναι απρόβλεπτο.

Αντί προτροπής για σημειώσεις, πρότεινα στις συμμετέχουσες την παρτιτούρα ακρόασης "Listen to the Future Perfect of the Inaudible" της Voegelin (βλ. Παράρτημα 3.3), η οποία παροτρύνει το άτομο που θα την επιτελέσει να ακούσει ό,τι «λείπει» απ' αυτά που άκουσε προηγουμένως, το μέλλον όσων δεν μπόρεσε να ακούσει κι έπειτα να τους δώσει «όνομα». Αισθάνθηκα πως αυτή η παρτιτούρα περιλαμβάνει ιδέες που είχαν συζητηθεί προηγουμένως, για την αφάνεια, για τις στρώσεις κόσμου και ιστορίας που λείπουν, για τη σιωπή. Πως έδινε μια φοβερή αφορμή για να δημιουργηθούν περαιτέρω πιθανότητες σκέψεων και ιδεών, μετά τη λήξη της πρώτης συνάντησης του εργαστηρίου, όταν θα είναι η καθεμία μόνη της, οι οποίες θα διαπερνούσαν όλο το τριήμερο του εργαστηρίου.

3.2. Εργαστήρι, ημέρα 2η

Το απόγευμα της δεύτερης μέρας του εργαστηρίου βρεθήκαμε όλες μαζί έξω από την είσοδο της πολυκατοικίας που μένω, για να ξεκινήσουμε από 'κει έναν ακουστικό περίπατο και μια ακόμα, πιο κυριολεκτική εξερεύνηση πιθανοτήτων στο ηχητικό περιβάλλον της γειτονιάς μου και των περιχώρων της.

Η επιλογή ενός ακουστικού περιπάτου ως δεύτερο μέρος του εργαστηρίου, έγινε επειδή ως συνθήκη εμπεριέχει πολλές από τις ιδέες και έννοιες που πραγματεύεται αυτή η διπλωματική και που συζητήθηκαν την πρώτη μέρα καθώς κι επειδή θα μπορούσε να τις «ανοίξει» κι άλλο, να τις εξελίξει και να δημιουργήσει νέες. Ένας ακουστικός περίπατος υπόσχεται ένα μη προσδιορισμένο αποτέλεσμα. Η κατάσταση ακρόασης στην οποία βρισκόμαστε είναι ανοιχτή στο άγνωστο και στις πιθανότητες. Είναι μια αυτοσχεδιαστική ακρόαση που προάγει την ανοιχτότητα και την επίγνωση (Oliveros 1984) ακριβώς όπως στην πειραματική μουσική: μια κατάσταση έρευνας, αβεβαιότητας, ανακάλυψης (McCartney 2016, Gottschalk 2016, Nyman 2011).

> «Το μέλλον δεν είναι μια σύνθεση ούτε μια συνταγή, πρέπει να παραμένει σφραγισμένο, όπως στην αυτοσχεδιαστική μουσική που είναι ανοιχτή στις πιθανότητες της στιγμής.» (McCartney 2016)

Ως προς την οικειότητα, ένας ακουστικός περίπατος προσφέρει κοινό χρόνο και κοινό πεδίο για συνακρόαση και συν-εξερεύνηση του πώς ηχεί το μέρος, τα περίχωρά του, τα ενδιάμεσα σημεία του, πώς ηχούμε εμείς μέσα σ' αυτό και αυτό μέσα στον κόσμο μας (McCartney 2016). Σ' αυτή την εμπειρία, είμαστε μαζί και ταυτόχρονα, κάθε μία από εμάς βιώνει την εμπειρία από τη δική της θέση, ανοίγοντας και πάλι τις πιθανότητες (Ahmed 2004) για μια ή πολλές ενδεχόμενες αντικειμενικότητες που προέρχονται ακριβώς από τη διαφορετικότητά μας (McCartney 2016, Haraway 2014).

Επιπλέον, ήθελα να καθοδηγήσω τον ακουστικό περίπατο μόνο ως προς τη διαδρομή, προσπαθώντας ν' αφήσω ανοιχτά τα όρια του χρόνου, ν' αφήσω δηλαδή την καθεμία να επιτελέσει τον περίπατο με τον δικό της τρόπο και «ο τρόπος» της καθεμίας να γίνει παράμετρος του ακουστικού περιβάλλοντος για τις υπόλοιπες (McCartney 2016).

Η διαδρομή αυτή, την οποία είχα κάνει πολλές φορές στο παρελθόν, είχε για μένα ήδη πολιτικές, κοινωνικές, περιβαλλοντικές, ηχητικές, οικείες και ανοίκειες διαστάσεις. Ένα μεγάλο τμήμα της, είναι μέσα στο δάσος του Σέιχ Σου. Κάποια φορά που την είχα περπατήσει μόνη μου στο παρελθόν, είχα έρθει αντιμέτωπη με μια κατάσταση παραβίασης του προσωπικού μου χώρου. Αυτό το γεγονός μου προκάλεσε φόβο και ανασφάλεια και το δυσάρεστο περιστατικό συνδέθηκε για μένα με τους μοναχικούς περιπάτους ή με τη βόλτα στο περιαστικό δάσος και αποφάσισα να μην το ξαναεπιχειρήσω. Την ίδια εποχή, υπήρξε σωρεία καταγγελιών κι από άλλες γυναίκες για τον ίδιο λόγο. Λίγες μέρες μετά, πραγματοποιήθηκε πορεία στη γειτονιά και ο κεντρικός δρόμος της συνοικίας γέμισε αντισεξιστικά και φεμινιστικά μηνύματα στους τοίχους των κτιρίων.

Ωστόσο, το τελευταίο διάστημα, κατά τη διάρκεια του lockdown, το μέρος αυτό είχε αποκτήσει πρωτόγνωρη ζωή, μιας και ήταν από τα λίγα μέρη που θα μπορούσε ένα άτομο που ζει στην περιοχή να κάνει βόλτα. Επέστρεψα λοιπόν στο σημείο και άρχισα να το βιώνω με άλλα χαρακτηριστικά. Το αίσθημα ασφάλειας ξαναγύρισε. Έγινε η καθημερινή μου έξοδος. Πηγαίνοντας εκεί τις συμμετέχουσες του εργαστηρίου, ένιωσα πως τις φέρνω σε επαφή μ' ένα μέρος με ξεχωριστή για μένα σημασία, και στο οποίο πέρασα τον περισσότερο απ' τον χρόνο μου εκτός σπιτιού τους τελευταίους μήνες της πανδημίας. Ήθελα να πάω μαζί τους σ' αυτό το μέρος και να το συν-αφουγκραστούμε.

Πριν ξεκινήσουμε, εκτύπωσα και κόλλησα στον εξωτερικό τοίχο του κτιρίου το *The Earthworm also sings* (βλ. Παράρτημα 5) της Oliveros, με σκοπό να είναι διαθέσιμο προς ανάγνωση για όλες τις συμμετέχουσες την ίδια στιγμή, δηλαδή ακριβώς πριν τον περίπατο. Είχα σκεφτεί πως θα είχε ενδιαφέρον να διαβαστεί μια φορά, έτσι ώστε να μας συνοδεύσει μόνο η φευγαλέα εντύπωσή του αφήνοντας αρκετό χώρο, ελεύθερο χώρο που και η ίδια η Oliveros πιστεύω πως θα επιθυμούσε, για τα απρόβλεπτα ηχητικά συμβάντα που θα μπορούσε να προσελκύσει. Επέλεξα αυτή την παρτιτούρα επειδή είναι ένα πολύ δυνατό κείμενο, μιλάει για το πώς η ακρόαση μπορεί να καθοδηγήσει το σώμα (Buzzarte & Bickley 2012), για το πώς το σώμα «είναι» ήχος, για το πώς μπορούμε να συνδεθούμε με το περιβάλλον και τη φύση μας μέσω της ακρόασης, για τη ζωή, τις γενεαλογίες μας (Butler 1990), για τον θάνατο (Ahmed 2004). Αισθάνθηκα πως αυτό το κείμενο περιέχει στοιχεία που αν τα κουβαλούσαμε μαζί μας στον περίπατο θα μπορούσαν να προσφέρουν ένα σωρό πιθανές διαστάσεις προς σκέψη, διεύρυνση και ονειροπόληση.

Αποφάσισα φεύγοντας, ν' αφήσω τα χαρτιά κολλημένα στον τοίχο τουλάχιστον για όσο θα διαρκούσε ο περίπατός μας, με την αίσθηση πως αυτό που αφήνουμε πίσω και ό,τι υπάρχει προς τα κει που πάμε, είναι πιθανότητες.

Ενώ είχα κάνει πολλές φορές τη διαδρομή το τελευταίο διάστημα, καμία φορά δεν έμοιαζε με κάποια άλλη και ούτε κι αυτή η φορά. Στην αρχή του περιπάτου, μέσα στον οικισμό, συνέβησαν μερικοί ήχοι που τους θεώρησα αναπάντεχους, εξαιρετικά σπάνιους, ή ίσως ήταν η δική μου πρόσληψη που είχε αλλάξει επειδή έκανα πια τη διαδρομή μαζί με τις συντρόφισσές μου και ήθελα τόσο πολύ να είναι ενδιαφέρουσα. Ήταν αστείο, τ' άκουγα όλα σαν μια εισαγωγική, catchy μελωδία που έχει φτιαχτεί για να εντυπωσιάσει, να προσελκύσει τ' αυτιά. Μπαίνοντας στο περιαστικό δάσος, ο αέρας άλλαξε πυκνότητα, τα σώματα και οι ανάσες άλλαξαν ταχύτητα, άλλαξε η θερμοκρασία και η υγρασία, οι μηχανικοί ήχοι έγιναν πια ένας βόμβος στο ηχητικό φόντο και στο τοπίο είμασταν εμείς και λιγοστά ακόμα σώματα, τα πουλιά, τα έντομα και τα ζώα, τα διάφορα ήδη αγριόχορτων και λουλουδιών, το χώμα, τα δέντρα. Στην άχρονη περιπλάνησή μας στα μονοπάτια, μας είδα μαζί και χώρια, ν' αφουγκραζόμαστε τα στοιχεία με τ' αυτιά, τ' ακροδάχτυλα, ν' αφηνόμαστε στην ακουστική εμπειρία ενός μέρους που απέχει εξίσου από το φυσικό και το αστικό τοπίο έχοντας η μία την άλλη σε μια απόσταση που παρείχε προσωπικό χώρο και ελευθερία και ταυτόχρονα ασφάλεια και αλληλεγγύη. Η συνακρόαση κατά τη διάρκεια του ακουστικού περιπάτου, επέκτεινε τη μεταξύ μας σχέση. Δημιούργησε νέους συνδέσμους: εμπιστοσύνης, συντροφικότητας, οικειότητας.

Επιστρέψαμε αργά-αργά ξαναπερνώντας μέσα απ' τον οικισμό και τους ανθρώπους και τερματίσαμε τον ακουστικό περίπατο μπροστά στο *The earthworm also sings* όπου σταθήκαμε για λίγα ακόμη λεπτά κοιτώντας το σαν να θέλαμε να στείλουμε ένα ευχαριστήριο μήνυμα στην Pauline Oliveros που μοιράστηκε μαζί μας αυτό το κείμενο ή σαν να θέλαμε να συζητήσουμε παρουσία της για τα όσα αποκαλυπτικά μας συνέβησαν κατά τη διάρκεια αυτού του περιπάτου. Αποφάσισα να μην ξεκολλήσω την παρτιτούρα από τον τοίχο και να την αφήσω να υπάρχει εκεί, κι ενδεχομένως να δημιουργήσει κι άλλες πιθανότητες, κι άλλες καταστάσεις. Λίγο αργότερα, κάποιοι πιο περίεργοι συγκάτοικοι της πολυκατοικίας που κοντοστάθηκαν και αντιλήφθηκαν την ύπαρξή της, έσπευσαν να ενημερώσουν και τους υπόλοιπους/ες και με εξαιρετικά σπάνια αντανακλαστικά, δεν άργησαν να μου ζητήσουν να την βγάλω από τον τοίχο. Η ανάρτηση της παρτιτούρας δημιούργησε μια αμήχανη, απειλητική, ανοίκεια συνθήκη για εκείνους.

3.3. Εργαστήρι, ημέρα 3η

Την τρίτη και τελευταία μέρα του εργαστηρίου, κάτσαμε πάλι όλες μαζί γύρω απ' το τραπέζι και μοιραστήκαμε όσα είχαμε φτιάξει αυτές τις ώρες που μεσολάβησαν μεταξύ του τέλους του ακουστικού περιπάτου της προηγούμενης μέρας και της τελικής μας συνάντησης, κάθε μία στον προσωπικό της χρόνο. Καθώς έπαιρνε μία-μία τον λόγο και μοιραζόταν με τις υπόλοιπες τα όσα είχε σκεφτεί και δημιουργήσει, αισθάνθηκα πως η ατμόσφαιρα γύρω μας γινόταν όλο και πιο συγκινησιακά φορτισμένη, οι λέξεις που ακούγονταν ήταν πηγαίες, οι παρτιτούρες που δημιουργήθηκαν μου φαίνονταν πολύ δυνατές.

Η εμπειρία αυτή από μόνη της, ήταν πολύτιμη. Η στιγμές αυτού του μοιράσματος ήταν μια πολύ πλήρης μορφή επιτέλεσης του θεωρητικού μέρους της εργασίας μου, της ανταλλαγής απόψεων, εμπειριών και συναισθημάτων και του ακουστικού μας περιπάτου μαζί με ό,τι έφερε όταν συνέβαινε αλλά και ό,τι έφερε ως αποτέλεσμα. Το τριήμερο αυτό και η συνδιαμόρφωσή του από όλες μας, άρχισε να εμφανίζει πιθανούς κόσμους, να φέρνει κοινά ζητήματα όπως το τραύμα και η επανόρθωση, ν' αποκτά μια θεραπευτική διάσταση, μια συλλογική μορφή, μια ενδυναμωτική πλευρά. Οι παρτιτούρες των Oliveros και Voegelin που προτείνουν τρόπους ν' ακούμε, έγιναν εφαλτήριο για νέες παρτιτούρες, άλλους πιθανούς τρόπους ακρόασης και σκέψης, για παρτιτούρες με φεμινιστική αισθητική, από θηλυκότητες προς άλλες θηλυκότητες που χρειάζονται να είναι περισσότερο ακουστές, να βρουν τους δικούς τους πιθανούς χώρους και κόσμους μέσα στη σιωπή και την ακρόαση.

Το εργαστήριο ήταν μια αποκαλυπτική διαδικασία, ένα ιδανικό κλείσιμο αυτής της δουλειάς για τη διπλωματική μου εργασία μέσω μιας πρακτικής αποτύπωσης των ιδεών που πραγματεύεται το βιβλιογραφικό της μέρος. Μια ενσώματη κατάσταση μετά από ένα διάστημα ενασχόλησης με τις φευγαλέες έννοιες της σιωπής και της ακρόασης και μετά από ένα παρατεταμένο διάστημα κοινωνικής απομόνωσης εξαιτίας της πανδημίας. Όλα όσα αποκόμισα απ' αυτό είναι εξαιρετικά σημαντικά και θα ήθελα να τα αντιμετωπίσω σαν την αρχή μιας πολύ μεγαλύτερης πορείας στο χρόνο. Σαν σύσταση μιας ομάδας που θα μπορούσε να συναντιέται και να συνεργάζεται για καιρό ή σαν αφορμή για να δημιουργηθούν άλλες ομάδες. Σαν μια πρόταση διαδικασιών φεμινιστικής ακρόασης και αντιστοίχως, την προοπτική αυτής. Σαν μια διαδικασία σύνθεσης ανοιχτών έργων που μπορεί να αποτελέσουν αφορμή για άλλα, όπως αποτέλεσαν αφορμή για το δικό μας εργαστήριο οι παρτιτούρες της Oliveros και της Voegelin. Σαν ένα εργαστήριο που απλώς προτείνει έναν τρόπο να γίνουν άλλα εργαστήρια.

Σκέφτομαι όλη αυτή τη δουλειά σαν μια διαδρομή που περνάει μέσα από χώρους σιωπής, ακρόασης, και οικειότητας, χώρους ανοιχτούς, χωρίς αυστηρά όρια μεταξύ τους, χώρους που μπορούν να συνυπάρχουν. Η σιωπή μπορεί να είναι μια μορφή καταπίεσης για τις θηλυκότητες, μια συνθήκη μέσα στην οποία συχνά νιώθουμε δυσάρεστα, άβολα, όμως, είναι κι ένας χώρος μέσα στον οποίο ενυπάρχει για μας οικειότητα, είναι ο χώρος από τον οποίο ξεκινάμε να δημιουργούμε λόγο, συναισθήματα, πράξεις. Η ακρόαση, δεν είναι πολύ μακριά απ' τη σιωπή, δεν είναι ο αντίποδάς της, είναι το μέσο για να εξερευνήσουμε τους ηχηρούς και μη χώρους, να επανατοποθετήσουμε ή να αποσπάσουμε τις εαυτές μας από προκαθορισμένους ρόλους, να εξετάσουμε το πώς κατανέμεται η ακουστότητα και να αγωνιστούμε για ό,τι μας αναλογεί. Η οικειότητα, δεν είναι απαραίτητα η κατάληξη της διαδρομής, αλλά θα μπορούσε να είναι ένας χώρος που εμφανίζεται στην πορεία.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στην εργασία αυτή, αρχικά, διερεύνησα την απουσία των γυναικών από τη μουσική ιστορία, τους ρόλους με τους οποίους συσχετίστηκαν οι γυναίκες στη μουσική, και το πώς η πατριαρχία κατέστησε τις φωνές τους ανίσχυρες. Τα ζητήματα αυτά τα προσέγγισα μέσω της θεωρίας των τοποθετημένων γνώσεων (Haraway 2014), μέσα από φωνές της φεμινιστικής θεωρίας που ασχολούνται με το πώς έχουν αποσιωπηθεί οι γυναίκες και αντίστοιχα πώς λαμβάνεται υπόψη κοινωνικά και πολιτικά η ηχηρότητά τους (Solnit 2017, Ahmed 2017), μελετώντας κυριολεκτικούς τρόπους φίμωσης των γυναικών από τα πατριαρχικά συστήματα οι οποίοι διαιωνίζονται (Carson 1995, Federici 2019), και τέλος, διαβάζοντας φεμινίστριες μουσικολόγους που έχουν ασχοληθεί και αναδείξει την αισθητή απουσία των γυναικών από μουσικά και ακαδημαϊκά πλαίσια, καθώς και την αποσύνδεσή τους από ρόλους που θεωρούνται βασικοί (Gates 1994, Macarthur 2010, McClary 1993).

Στη συνέχεια, διερεύνησα δύο περιπτώσεις μουσικών, καλλιτεχνών, συγγραφέων και ακαδημαϊκών, αυτές της Pauline Oliveros και της Salomé Voegelin, οι οποίες προέρχονται από το σύμπαν της πειραματικής μουσικής αλλά εξέλιξαν κάποιες δικές τους, προσωπικές πρακτικές που θεωρώ εμβληματικές για την ακρόαση στο πλαίσιο της μουσικής επιτέλεσης ή των διάμεσων τεχνών (Stefanou 2018) και επίσης που θα μπορούσαν να είναι κεντρικές στην ιστορία τη πειραματικής μουσικής. Μέσα από δικά τους κείμενα (Oliveros 1971, 1984, 2005, 2010, Voegelin, 2010, 2014, 2019) προσπάθησα να αντλήσω στοιχεία για το πώς μπορούν να διαμορφωθούν οι πρακτικές ακρόασης και να τα εφαρμόσω στο τριήμερο πρακτικό εργαστήρι που διοργάνωσα στο πλαίσιο της διπλωματικής αυτής.

Τέλος, καταληκτικό μέρος της διπλωματικής μου, αποτέλεσε το τριήμερο πρακτικό εργαστήρι που διοργάνωσα και συντόνισα καθώς και το υλικό που προέκυψε και το οποίο επιμελήθηκα αφενός σε ένα χειροποίητο συλλεκτικό αντίτυπο, και αφετέρου σε μορφή ιστοσελίδας. Στο εργαστήρι, συζητήσαμε τα αποτελέσματα της έρευνας που έκανα για τα δύο πρώτα κεφάλαια της εργασίας, και επιτελέσαμε πρακτικές ακρόασης (ακουστικός περίπατος, παρτιτούρες ακρόασης). Τα αποτελέσματα του εργαστηρίου έχουν καταγραφεί με μια αυτό-εθνογραφική προσέγγιση στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας μου, και με κυρίαρχη την έννοια της οικειότητας (Ahmed 1997, Bartleet & Ellis 2009, McCartney 2016). Επίσης, έχουν δημοσιευτεί στη σελίδα silencelisteningintimacy.wordpress.com.

Όπως πάντα σ' αυτές τις περιπτώσεις, ένας βασικός περιορισμός ήταν αυτός του χρόνου. Στην συγκεκριμένη περίπτωση η εμφάνιση της πανδημίας και η συνθήκη του lockdown ήταν ένα ισχυρό σοκ που έπρεπε να

ξεπεραστεί γρήγορα, αλλά και πάλι, η ύπαρξη συγκέντρωσης και συνεπούς προγράμματος μέσα σ' ένα πρωτοφανώς ρευστό κλίμα, ήταν μια δοκιμασία. Επίσης, ο σχεδιασμός του εργαστηρίου ως προς τον τόπο διεξαγωγής του ήταν διαφορετικός, και τα αποτελέσματά του, προορίζονταν να παρουσιαστούν σε μορφή έκθεσης και περφόρμανς στο πλαίσιο ενός φεστιβάλ πειραματικής μουσικής του MOMus. Ακόμη και η διεξαγωγή του εργαστηρίου μέχρι την τελευταία στιγμή, ήταν αβέβαιο αν θα γίνει διά ζώσης ή μέσω τηλεδιάσκεψης.

Πιστεύω πως το γεγονός πως η εργασία μου έχει τη μορφή εγχειριδίου, την καθιστά ανοιχτή και συνεχώς εξελισσόμενη. Αισθάνθηκα για παράδειγμα πολλές φορές ότι θα μπορούσα να σβήνω συνεχώς πράγματα και να τα ξαναγράφω από μια νέα αφετηρία, αλλιώς. Προσπάθησα να φανταστώ πώς θα διαμορφωθεί το εργαστήρι στην πράξη, αλλά το αποτέλεσμα παρέμεινε απρόβλεπτο και υποθέτω πως κάθε φορά που θα ξανασυμβεί κάτι παρόμοιο ή μια συνέχειά του, θα είναι διαφορετικό, αφού όλα διαμορφώνονται σε μεγάλο βαθμό από τα άτομα και τις φωνές τους, από το πώς ακούν τ' «αυτιά» τους.

Τα αποτελέσματα αυτής της διπλωματικής εργασίας, αποτελούν ένα εγχειρίδιο προς χρήση από άλλα άτομα, σαν μια πρόταση διαδρομής που αναδεικνύει σιωπηλά, περιθωριοποιημένα σώματα και σημεία της ιστορίας, που ενεργοποιεί «αυτιά» και «πιθανούς ηχητικούς κόσμους» (Voegelin 2014), και δίνει ένα παράδειγμα συλλογικών πρακτικών ακρόασης, διαμεσικής δημιουργικότητας (Stefanou 2018) και φεμινιστικών αυτό-εθνογραφιών (Ahmed 1997, Bartleet & Ellis 2009, McCartney 2016).

Το εγχειρίδιο αυτό είναι μια πρόταση διαδρομής χωρίς προκαθορισμένο αποτέλεσμα, προς μια φεμινιστική ακρόαση.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ahmed, Sara. 1997. "Intimate Touches: Proximity and Distance in International Feminist Dialogues." *Oxford Literary Review* 19, no. 1/2: 19-46. Accessed June 23, 2020.

—. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

—. 2017. *Living a Feminist Life*. Durham and London: Duke University Press.

Brydie-Leigh, Bartleet & Carolyn Ellis. 2009. *Music autoethnographies: Making autoethnography sing/Making music personal*. Bowen Hills: Australian Academic Press.

Buzzarté, Monique & Tom Bickley, eds. 2012. *Anthology of Essays on Deep Listening*. Kingston, NY: Deep Listening Publications.

Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.

—. 1990. *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Carson, Anne. 1995. *Glass, Irony and God*. New York: New Directions Books.

Dray, William. 2007. *Φιλοσοφία της Ιστορίας*. Μετάφραση Αλέξανδρος Μανωλάκης. Αθήνα: οκτώ.

Federici, Silvia. 2019. *Το κυνήγι των μαγισσών χθες και σήμερα*. Μετάφραση Λία Γυιόκα. Θεσσαλονίκη: εκδόσεις των ξένων.

Gates, Eugene. 1994. "Why Have There Been No Great Women Composers? Psychological Theories, past and Present." *Journal of Aesthetic Education* 28, no. 2: 27-34. Accessed June 29, 2020. doi:10.2307/3333265.

Gottschalk, Jennie. 2016. *Experimental Music Since 1970*. New York ; London: Bloomsbury.

Haraway, Donna J. 2014. *Ανθρωποειδή, κυβόργια και γυναίκες: η επανεπινόηση της φύσης*. Μετάφραση Πελαγία Μαρκέτου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Haraway, Donna J., & Cary Wolfe. 2016. "The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness." In *Manifestly Haraway*, 91-198. University of Minnesota Press. Accessed June 22, 2020.

Higgins, Hannah. 2002. *Fluxus Experience*. Berkeley: University of California Press.

Hoeber, Margaret S. 1972. "Beethoven Had It Easy." *Music Educators Journal* 59, (1). Accessed December 2, 2019.

Iles, Anthony & Mattin. 2019. *Θόρυβοι και Καπιταλισμός*. Μετάφραση Θάλεια Κακλιδάκη, Φώτης Νικολακόπουλος, Ισιδώρα Στανιμεράκη Ματθαίος Δακουτρός. Αίγιο: Ηδύφωνο.

Ingold, Tim. 2007. "Against soundscape." In *Autumn leaves: sound and the environment in artistic practice*, edited by A. Carlyle, 10-13. Paris: Double Entendre.

Lely, John & James Saunders. 2012. *Word Events: perspectives on verbal notation*. New York: continuum.

Macarthur, Sally. 2010. *Towards a Twenty-First-Century Feminist Politics of Music*. Farnham: Ashgate.

McCartney, Andra. 2016. "How am I to listen to you?" In *Negotiated Moments: Improvisation, Sound, and Subjectivity*, edited by Gillian Siddall and Ellen Waterman, 37-54. North Carolina: Duke University Press.

McClary, Susan. 1993. "Reshaping a Discipline: Musicology and Feminism in the 1990s." *Feminist Studies*, 19, (2): 399-423. Accessed June 27, 2020.

Nyman, Michael. 2011. *Πειραματική Μουσική*. Μετάφραση Δανάη Στεφάνου. Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ.

Oliveros, Pauline. 1971. *Sonic meditations*. Sharon, VT: Smith Publications.

—. 1984. *Software for People: Collected Writings 1963-80*. Baltimore: Smith Publications.

—. 1993. "The Earth Worm Also Sings: A Composer's Practice of Deep Listening." *Leonardo Music Journal* 3: 35-38. Accessed June 29, 2020.

—. 2005. *Deep Listening: a composer's sound practice*. Lincoln: iUniverse.

—. 2010. *Sounding the Margins: collected writings 1992-2009*. Kingston: Deep Listening Publications.

Rodgers, Tara. 2010. *Pink Noises: women in electronic music and sound*. Durham and London: Duke University Press.

Solnit, Rebecca. 2017. *The mother of all questions*. Chicago: Haymarket Books.

Sontag, Susan. 2002. *Styles of Radical Will*. New York: St Martin's Press.

Stefanou, Danae. 2018. "The way we blend: Rethinking conceptual integration through intermedial and open-form scores." *Musicae Scientiae*, 22, (1): 108-118.

Taylor, Timothy D. 1993. "The Gendered Construction of the Musical Self: The Music of Pauline Oliveros." *The Musical Quarterly*, 77, (3): 385-396.

Voegelin, Salomé. 2010. *Listening to Noise and Silence: towards a philosophy of sound art*. New York: continuum.

—. 2014. *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*. New York: Bloomsbury.

—. 2019. *The political possibility of sound: fragments of listening*. New York: Bloomsbury Academic.

Walshe, Jennifer. 2019. "Men just get away with being composers. We have to do this activism and keep composing". Interview by Michael Dervan, Irish Times, February 25, 2019. https://www.irishtimes.com/culture/music/men-just-get-away-with-being-composers-we-have-to-do-this-activism-and-keep-composing-1.3801540. Accessed June 29, 2020.

Αθανασίου, Αθηνά & Τζούντιθ Μπάτλερ. 2016. *Απ-αλλοτρίωση: Η επιτελεστικότητα στο πολιτικό*. Μετάφραση Αλέξανδρος Κιουπκιολής. Αθήνα: Τόπος.

Παπανικολάου, Δημήτρης. 2018. *Κάτι τρέχει με την οικογένεια: έθνος, πόθος και συγγένεια την εποχή της κρίσης*. Αθήνα: Πατάκη.

Στεφάνου, Δανάη. 2015. «Ήχος - Σώμα - Τοπίο: Αποσπάσματα μιας ανοιχτής συνάντησης.» Στο *Ιωσήφ Στεφάνου: Τιμητικός Τόμος*, 493-505. Αθήνα: Ε.Μ.Π. / Syros Institute.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑΤΑ

1. 4’ 33’’, John Cage, 1952 [13]

I

TACET

II

TACET

III

TACET

ΣΗΜΕΙΩΣΗ: Ο τίτλος του παρόντος έργου αναφέρεται στη συνολική του διάρκεια σε λεπτά και δευτερόλεπτα. Στο Γούντστοκ της Νέας Υόρκης, στις 29 Αυγούστου 1952, ο τίτλος ήταν 4’ 33’’ και τα τρία μέρη του ήταν 33’’, 2’ 40’’ και 1’ 20’’. Εκτελεστής ήταν ο David Tudor, πιανίστας, ο οποίος υπέδειξε την αρχή του κάθε μέρους κλείνοντας το καπάκι του πιάνου, και το τέλος του κάθε μέρους ανοίγοντάς το. Παρ’ όλ’ αυτά, το έργο μπορεί να εκτελεστεί από οποιονδήποτε μουσικό ή συνδυασμό μουσικών σε οποιοδήποτε όργανο, και να διαρκέσει οποιοδήποτε χρονικό διάστημα.

Για τον Irwin Kremen John Cage

2. Το παιχνίδι* με τις λέξεις:

Σκέψου και γράψε 3 λέξεις που περιγράφουν την ταυτότητά σου.

Χωρίς να χρειάζεται να πεις ποιες λέξεις έγραψες, πες μερικά πράγματα γι’ αυτές τις λέξεις, π.χ. γιατί τις διάλεξες, τι είδους λέξεις είναι.

Τώρα, σβήσε μία από τις 3 λέξεις.

[13] Nyman, Michael. 2011. Πειραματική Μουσική. Μετάφραση Δανάη Στεφάνου. Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ.

Γιατί επέλεξες να σβήσεις αυτή τη λέξη; Πώς αισθάνεσαι που έχασες αυτή μια λέξη;

Σβήσε άλλη μία.

Πώς νιώθεις που έμεινες με μία λέξη; Τι αντιλήφθηκες για το πώς κατασκευάζεις την ταυτότητά σου; Αυτή η κατασκευή έχει περισσότερη σχέση με το πώς βλέπεις εσύ τον εαυτό σου ή οι άλλοι; Πόσο συνδέθηκες με τις λέξεις σου; Πώς ήταν να χάνεις κάποιες απ' αυτές;

* Το παιχνίδι αυτό είναι μέρος της διαδικτυακής σειράς μαθημάτων «Art & Activity: Interactive Strategies for Engaging with Art» του MOMA (The Museum of Modern Art, NY).

3. Οι παρτιτούρες που παίξαμε στο εργαστήρι:

3.1. Μια λέξη, Pauline Oliveros, Sonic Meditations, 1971

Διάλεξε μια λέξη.

Κατοίκησε σιωπηλά μέσα σ' αυτή τη λέξη.

Όταν είσαι έτοιμη, εξερεύνησε κάθε ήχο αυτής της λέξης, αργά, επαναλαμβανόμενα.

Σταδιακά, φέρε ανεπαίσθητα τη λέξη στην φυσιολογική της ταχύτητα και μετά συνέχισε μέχρι να φτάσεις να επαναλαμβάνεις τη λέξη όσο πιο γρήγορα γίνεται.

Συνέχισε στην πιο γρήγορη ταχύτητα μέχρι «να σταματήσει».

3.2. Το τραγούδι του εγώ, Salomé Voegelin, 2018

ανέβα σε μια καρέκλα

κάνε την εαυτή σου όσο πιο ψηλή γίνεται

φώναξε το όνομά σου

όσο πιο δυνατά φτάνει η φωνή σου

επέμεινε ότι είσαι ακουστή

soundworlds.tumblr.com

3.3. Άκου τον συντελεσμένο μέλλοντα του μη ακουστού/του ανήκουστου, Salomé Voegelin, 2020

Αφουγκράσου

Άκου το ανύπαρκτο σε κάθε τι που άκουσες προηγουμένως

Αφουγκράσου ξανά

Άκου το μέλλον από κάθε τι που δεν μπορείς ν' ακούσεις

Πώς θα το αποκαλούσες;

soundworlds.tumblr.com

4. Η παρτιτούρα που διαβάσαμε και επιτελέσαμε στον ηχητικό περίπατο:

The Earth Worm Also Sings: A Composer's Practice of Deep Listening [14]

A composer's practice of Deep Listening

Dedicated to John Cage

The Earth Worm Also Sings is a response to "I Hear Therefore I Am: Listening in the Twenty-First Century," a paper given by Joachim-Ernst Berendt at a theme session of the Glenn Gould Conference on Music and Technology, 24 September 1992, in Toronto, Canada.

I hear

I am

I receive what is.

Listening

No argument

[14] Oliveros, Pauline. 1993. "The Earth Worm Also Sings: A Composer's Practice of Deep Listening." Leonardo Music Journal 3: 35-38. Accessed June 29, 2020.

My body is sound

Listening guides my body

Sound is the fiber of my being and of all sentient beings without exception

Is sound intelligence?

The earth is also sound

guided by sound

and so are all things of the earth

Rocks are her ears recording all of her events from the beginning

My earth body returns to hers

where the earth worm also sings

Inside/outside vibrations

My bones resonate

My stomach, spleen, liver, kidneys, lungs and heart resonate

These organs are sound

contain sound

The rhythms of my bodily life

encoded in the theater of my mother's womb

I listened from the beginning

universal process

cellular language familiar to all sentient beings without exception

Only deep listening returns me to this infinite source of all beginning,

Abundance, fecund creativity

Brilliant spark

Sounding pulse

Life unending

Beauty of fading physical being

toward that special mysterious silence

zero vibrations

Never zero in this life until the bones disappear

The process of dying

also sound

sound of becoming another kind of being

living dying

pulsing dying

listening to death

returning to home in the earth

where the earth worm also sings

Shedding physical body

like the earless snake shedding skin

allowing spirit body to soar

at home in the universe

Gathering learning through hearing what is

inside/outside space

Learning zero vibration is not absolute

Learning there is always living dying sound leading me deeper

Learning I was born here to hear all my cells through my cells

Each cell singing the song of its structure

Space dance of creation in an architecture of sound

I am a community of musical cells

The dance inside/outside

The sound is the dance is the sound

Space in the sound dance is silence

Space silence is the resting place of all sentient beings without exception

Inside/outside

Space silence

heard unheard

felt unfelt

Playful universe

Inside/outside

The most special pleasure

Sound pleasure

Densest bodily community

Ear cells more dense than the sexual organs

Primary pleasure of one's own sounds and of other's sounds

One's own inside/outside/space/silence

Pleasure shared by all sentient beings without exception

throughout space and time

even if I have forgotten to listen

Ear is always open

even if in my filtering moments I am not open to receiving

I hear if I remember.

I hear more if I remember to remember

I hear if I experience all the vibrations of my body

Vibration is the sole connection to the soul and other souls in the universe our spiritual musical home.

Stillness the tool

Through stillness I move

hearing the most subtle vibrating pulsing patterns

Dancing as if I were flying

Energy of growth

Emergence into new life

Energy of process

Living dying

Never ending fascination

Sound fascination

Listening

Is sound intelligence?

Endless cycles of knowing becoming wisdom

Listening from the stomach I satisfy hunger and reject that which would harm me

Listening from the liver I purify what I have ingested

Listening from the kidneys I discard what I don't need

Listening from the spleen I redden my blood and increase my courage

Listening from the lungs I sustain my life. I breathe and change my emotions

Listening from the heart I open to life. Says Master T.K Shih "The ocean is big but the heart is biggest." The heart has ears for the path my journey is to take Listening from the center I do my dance

Listening from the bones I know what to do

My ear is an acoustic universe

sending and receiving

My ear also sounds

Where are the receivers for these tiny mysterious signals?

Inside? Outside? The cells?

In my auralizations I hear an alternate self tiny enough to journey inside of my own ear. In this pleasure of the imagination I go into this labyrinthine cave Following the sound passageways I wobble in full resonance with the mammoth vibrations of the tympanic membrane. On the sound wave I ride through the shuddering porous membrane teetering tottering balancing with the undulating phenomena

Adventure: on the other side, I narrowly escape the pounding hammer as it thumps the anvil

Thrilling I glide through the oscillating archways of the stirrups.

Plunged into the spiraling fluid of the inner ear I float marveling at the fleeting echoes in the bony chambers of the sea shell like cochlea I sink to the most secret basilar membrane protected by the hardest of bone armor. Among a myriad field of precious hair cells I grow curious and strum- fairly fainting at the harmoniousness of this microscopic harp of my being. Suddenly the journey accelerates as I am slung into space by a quickening neuron. Weightless I experience a celestial calm accompanied by the tiniest pings and pongs over a rippling subtle harmonic drone making the most comforting of music

Traveling simultaneously fast yet slow my still yet moving alternate body sings a wordless and wondrous song in the company of my multitudinous self.

Let us now question the question: “What does the ear want to hear?" What is there to want when what is always is and will always be?

I hear

I am I receive what is

Listening

No argument

Spark bright

Sounding pulse energetic

Fade out beautiful

Dying in my living?

Living in my dying?

Returning to where the earth worm also sings deepest listening is for that which has not yet sounded

Receiving that which is most unfamiliar

learning its space time sound silence dance

Interacting with that which is most familiar

Listening until the newest is learned

Making space for the yet unborn through stillness

Stillness where the most subtle motion dances so swiftly that perception hones to the tiniest possible point Disappearance

Void

Fast

Slow

Vast heart opens

This is where love is

All time is present

I wake up from this dream in the joy of being

Quietly I return as my streaming body finds present moment here with you

Hearing listening with you

Grounding with you

Sounding

Becoming silent or relatively so

In silence I am deepest thought

Einstein did not speak until he was four

We know that he was listening

What was he hearing?