

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΘΗΛΥΚΕΣ ΔΑΜΑΣΤΡΙΕΣ ΜΗΧΑΝΕΣ-ΩΝ:
ΠΡΟΣ ΜΙΑ ΕΜΦΥΛΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

ΝΕΦΕΛΗ ΣΑΝΗ
ΑΕΜ: 1881

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: ΔΑΝΑΗ ΣΤΕΦΑΝΟΥ, ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2021

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η διπλωματική εργασία «Θηλυκές δαμάστριες μηχανές-ών: προς μια έμφυλη ιστορία της ηλεκτρονικής μουσικής» ασχολείται με το ζήτημα της ελλιπούς εκπροσώπησης συνθετριών και καλλιτέχνιδων του 20^{ου} αι. στην ιστοριογραφία της Ηλεκτρονικής Μουσικής. Ως μια απόπειρα να εξεταστεί αυτό το ζήτημα κριτικά, μέσα από την εργασία αναδεικνύονται ήχοι, ιστορίες, τεχνικές και τρόποι αντιμετώπισης της καλλιτεχνικής δημιουργίας από συνθέτριες που υπήρξαν σε αυτούς τους χώρους, αλλά το έργο και η παρουσία τους δεν καταγράφηκαν επαρκώς.

Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζεται η έλλειψη εκπροσώπησης των θηλυκοτήτων¹ σε «κλασικά» βιβλία Ιστορίας της Μουσικής του 20^{ου} αιώνα και Ιστορίας της Ηλεκτρονικής Μουσικής. Στη συνέχεια, σε αντίθεση με τα παραπάνω, παρουσιάζονται πιο σύγχρονα εγχειρήματα και βιβλία που αναδεικνύουν την πληθώρα συνθετριών του χώρου. Τέλος, γίνεται η σύνδεση θηλυκοτήτων-μηχανών,² καθώς και μια μικρή αναφορά στην προέλευση της ηλεκτρονικής μουσικής σε σχέση με το μιλιταρισμό.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζονται παραδείγματα θηλυκοτήτων που κατασκεύασαν μηχανές, δημιούργησαν σε ενδιάμεσους, υβριδικούς χώρους, πειραματίστηκαν με τους ήχους, και σε πολλές περιπτώσεις δε φοβήθηκαν να επαναπροσδιορίσουν τη συνθετική τους ταυτότητα, κατά τη διάρκεια της καριέρας τους.

Το τρίτο κεφάλαιο εστιάζει στην εμπειρία της ακρόασης ως καλλιτεχνική πρακτική, μέσα από το έργο διάφορων καλλιτεχνιδων που εξερεύνησαν νέους, πιο συνειδητούς και καθολικά ενσώματους τρόπους πρόσληψης του ήχου.

Στόχος αυτής της εργασίας ήταν να συμβάλει στην ανάδειξη του έργου θηλυκοτήτων, αλλά και να φωτίσει την ανάγκη συμπερίληψής του στην ιστοριογραφία της Ηλεκτρονικής Μουσικής.

¹Ο όρος θηλυκότητες αναφέρεται σε όλα τα άτομα που αυτοπροσδιορίζονται μέσω της γυναικείας ταυτότητας ανεξαρτήτως βιολογικού φύλου (Butler 1999, 11).

²Με τον όρο *μηχανές*, αναφέρομαι στον τεχνολογικό εξοπλισμό και τα μηχανήματα που χρησιμοποίησαν θηλυκότητες σε διάφορες θέσεις εργασίας από την αρχή της βιομηχανικής επανάστασης. Όσων αφορά την ηλεκτρονική μουσική, αναφέρομαι στα μηχανήματα που κατασκεύασαν και χρησιμοποίησαν στο καλλιτεχνικό τους έργο διάφορες θηλυκότητες του χώρου.

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Ευχαριστώ πολύ τις συμφοιτήτριες και φίλες μου Εύα Ματσίγκου, Κατερίνα Μίγγα-Γκαγκοπούλου, Δανάη Μαστορίδου, Ευδοξία Ράγκου, Στέλλα Δίπλη και όλα τα μέλη της Ομάδας Κριτικής Μουσικής Ιστοριογραφίας (Critical Music Histories Group) του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. Τις ευχαριστώ όλες που μοιράστηκαν μαζί μου τις σκέψεις τους, σχετικό με την εργασία μου ερευνητικό υλικό, με βοήθησαν να ανταπεξέλθω στις όποιες δυσκολίες και να έρθω πιο κοντά στις ερευνητικές μου επιδιώξεις.

Ευχαριστώ ιδιαίτερα την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου Δανάη Στεφάνου, για τη σταθερή της παρουσία και υποστήριξη καθ' όλη τη διάρκεια της φοίτησής μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών. Υπήρξε συνεχής έμπνευση στα μαθήματα, το μουσικό σύνολο και στις προοπτικές που ανέδειξε, καθοδηγώντας με στην παρούσα διπλωματική εργασία.

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
1. Ορατές, ακουστές, αλλά φιμωμένες	5
1.1. Φαλλοκεντρισμός και ιστοριογραφία	6
1.2. Φεμινιστική ιστορική μουσικολογία–κριτική προσέγγιση της ιστοριογραφίας	19
1.3. Θηλυκότητες και μηχανές.....	28
2. Πέρα από την αισθητική καθαρότητα.....	34
2.1. Δημιουργώντας μηχανές: «οι μηχανές δε θα ονειρεύονται πλέον διαμέσου των γυναικών, αλλά θα κατασκευάζονται από αυτές».....	35
Οραμάτ-ics	38
Αναζητώντας το θηλυκό βλέμμα	41
Προσωπικός θόρυβος.....	44
2.2. Υβρίδια και ανακατασκευές ταυτοτήτων από «συγχωνεύσεις παρείσακτων υποκειμενικότητων»	49
Υβριδικές αποδόσεις.....	51
Αναζητώντας, δεν υπάρχει χαμένος χρόνος	53
Ανεπεξέργαστοι ήχοι	56
3. Μια νέα ακρόαση.....	60
3.1. Κρυφακούγοντας	61
Ηλεκτρομαγνητικές τοπογραφίες.....	63
Ενσώματες οικολογίες.....	66
3.2. Η εμπειρία της ακρόασης είναι προσωπική υπόθεση	69
Δημιουργώντας ηχητικά ψυχοακουστικά συμβάντα.....	71
Πέρα από την κοχλιακή ακρόαση.....	73
Δεν υπάρχει σύνθεση αν δεν υπάρχει αυτί.....	75
ΕΠΙΛΟΓΟΣ: Χτίζουμε τα δικά μας κτίρια όταν ο κόσμος δεν υπηρετεί τις επιθυμίες μας.....	78
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	82

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Γυναίκες εργάτριες που βρίσκονται σε τρανς από τους ήχους των μηχανών, χειρίστριες μηχανημάτων με δαντελένια χέρια, κατασκευάστριες συνθετητών τυλιγμένες με καλώδια-φίδια ή μαγνητοταινίες³ όλες αντικείμενα για να δοθεί υπεραξία στην «παράδοση του ρατσιστικού ανδροκρατούμενου καπιταλισμού» (Haraway 2014, 224).

Στην καταγεγραμμένη-επίσημη Ιστορία της Μουσικής του 20^{ου} αιώνα και Ιστορία της Ηλεκτρονικής Μουσικής,³ υπάρχει έντονη απουσία της θηλυκής δημιουργίας, κάτι που μοιάζει παράλογο και αφύσικο, αφού τα τελευταία χρόνια μπορεί καμιά⁴ να έρθει σε επαφή με ένα πιο συμπεριληπτικό αφήγημα ειπωμένο από καλλιτέχνιδες-ιστορικούς-φιλοσόφους-ερευνήτριες όπως οι Tara Rodgers, Donna Haraway, Nina Power, το εγχείρημα Her Noise Archive και οι δημιουργοί του, αλλά και μέσω των ίδιων των καλλιτεχνίδων. Φαίνεται πως έχει αποσιωπηθεί η θηλυκή δημιουργία ως παρεμβαλλόμενη, ανεπιθύμητη συχνότητα· σαν την συνειδητοποιημένη πρακτική του ηχολήπτη⁵ που χρησιμοποιεί φίλτρα για να «μιουτάρει»⁶ συγκεκριμένες ανεπιθύμητες συχνότητες⁷ (Rodgers 2010, 11), ενώ έχουν φωτιστεί υπερβολικά άλλες προσωπικότητες της ηλεκτρονικής μουσικής (λευκές ανδρικές φιγούρες, προορισμένες για αυτό το χώρο, συνήθως «δάσκαλοι» των καλλιτεχνίδων).

Κατά τη διάρκεια των σπουδών μου, διαπίστωσα αυτή τη σοβαρή απουσία εκπροσώπησης της θηλυκής δημιουργίας από την ιστοριογραφία, γεγονός που προξένησε το ερευνητικό μου ενδιαφέρον στο θέμα. Το φθινόπωρο του 2019, μαζί με τη συνεργάτιδά μου στο καλλιτεχνικό ντουέτο *I broke the vase*, Εύα Ματσίγκου, δημιουργήσαμε μια ραδιοφωνική εκπομπή αφιερωμένη στις θηλυκότητες της ηλεκτρονικής μουσικής του 20^{ου} αι., κάτι που εξίσου με ενέπνευσε να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο ζήτημα και συγκεκριμενοποίησε τους ερευνητικούς μου στόχους.

³Χρησιμοποιώ κεφαλαίο γράμμα όταν αναφέρομαι στην καταγεγραμμένη, επίσημη μορφή της Ιστορίας, ενώ μικρό όταν αναφέρομαι σε ιστορίες ατόμων-γεγονότα.

⁴Σε αυτή την εργασία προτάσσεται το θηλυκό γραμματικό γένος ως ένας τρόπος να εκφραστεί η θηλυκή υποκειμενικότητα και εμπειρία σε ένα «ανδρικό σύμπαν του λόγου» (Παυλίδου n.d.), όπου οι σχέσεις εξουσίας και η κοινωνική ανισότητα αναπαράγουν το γλωσσικό σεξισμό (Παυλίδου 1985, Παυλίδου n.d., Μακρή-Τσιλιπάκου 1989).

⁵Όπου χρησιμοποιείται μόνο το αρσενικό γένος υποδηλώνεται μεταφορικά ή κυριολεκτικά σεξισμός και τονίζονται συνδηλώσεις που φέρει αυτό το βιολογικό ή/και κοινωνικό φύλο.

⁶να «αποσιωπήσει»

⁷Οι μεταφράσεις από τα αγγλικά στα ελληνικά έχουν γίνει από εμένα, εκτός από τις περιπτώσεις που αναφέρονται μεταφράστριες.

Η οπτική μου, η οποία επίσης αποτελεί βάση της προσέγγισης του θέματος, έχει τις ρίζες της στη μελέτη φεμινιστικής θεωρίας και φεμινιστικής κριτικής ιστοριογραφίας.

Η εργασία δομείται σε τρία κεφάλαια.⁸ Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται παραδείγματα βιβλίων Ιστορίας της Μουσικής του 20^{ου} αιώνα και Ιστορίας της Ηλεκτρονικής Μουσικής, εστιάζοντας στην έλλειψη εκπροσώπησης των θηλυκοτήτων σε αυτά. Στη συνέχεια, σε αντίθεση με τα παραπάνω βιβλία, αναφέρονται εγχειρήματα που αναδεικνύουν την πληθώρα συνθετριών του χώρου, στοχεύοντας στη δημιουργία ενός αρχαιακού υλικού προς μια έμφυλη ιστοριογραφία της ηλεκτρονικής μουσικής. Ακόμα, αναδεικνύεται η σύνδεση θηλυκοτήτων-μηχανών και οι κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις του υβριδικού οργανισμού που δημιουργούν, σε πατριαρχικά καθεστάτα εργασιακής καταπίεσης και αρσενικής κυριαρχίας. Τέλος, γίνεται μια μικρή αναφορά στη σχέση της προέλευσης της ηλεκτρονικής μουσικής και του μιλιταρισμού. Βασικές βιβλιογραφικές πηγές αποτέλεσαν κείμενα φεμινιστικής θεωρίας και φεμινιστικής κριτικής ιστοριογραφίας.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, αρχικά παρουσιάζονται παραδείγματα θηλυκοτήτων που κατασκεύασαν μηχανές, συχνά υβριδικής φύσης, μέσα σε αφιλόξενα, πατριαρχικά, ανδροκρατούμενα περιβάλλοντα. Κατόπιν, αναφέρονται περιπτώσεις καλλιτεχνίδων που δημιούργησαν σε ενδιάμεσους, υβριδικούς χώρους, μην υποκύπτοντας σε αισθητικές καθηλώσεις και άλλες, που συνεχίζοντας να αναζητούν τη συνθετική τους ταυτότητα σε όλη τη διάρκεια της καριέρας τους, κινήθηκαν σε διάφορα και διαφορετικά μονοπάτια και πειραματίστηκαν με τους ήχους.

Το τρίτο κεφάλαιο εστιάζει στην εμπειρία της ακρόασης, μέσα από τις πρακτικές που ακολούθησαν διάφορες θηλυκότητες, μεταφράζοντας «κρυφούς» ήχους, δημιουργώντας ηχητικά ψυχοακουστικά συμβάντα πέρα από την κοχλιακή ακρόαση, στοχεύοντας σε νέες εμπειρίες πρόσληψης του ήχου, «συγχέοντας» τα όρια μεταξύ συνθέτριας-σύνθεσης-ακροάτριας.

Επέλεξα αυτά τα συγκεκριμένα παραδείγματα, ως ικανά να υποστηρίξουν τους σκοπούς της έρευνας, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι αποτελούν το μοναδικό αντιπροσωπευτικό δείγμα. Η επιλογή τους προέκυπτε επαγωγικά, κατά τη διάρκεια

⁸Όπου χρησιμοποιούνται χωρία ως τίτλοι κεφαλαίων και υποενοτήτων, γίνονται οι αντίστοιχες αναφορές στις συγγραφείς (υποσημειώσεις 11, 36, 51, 66).

της έρευνας. Για την παράθεση των βιογραφικών στοιχείων των θηλυκοτήτων στις οποίες αναφέρομαι, δε χρησιμοποίησα κάποια συγκεκριμένη δομή. Συχνά ακολούθησα τη λογική με την οποία είναι γραμμένη η κάθε βιογραφία στην αντίστοιχη ιστοσελίδα, αυτοβιογραφικά ή μη. Εστίασα σε ένα συγκεκριμένο έργο ή project της κάθε περίπτωσης, για να αναδειχτούν τα κοινά χαρακτηριστικά της καλλιτεχνικής τους δημιουργίας, σύμφωνα με τις ερευνητικές μου επιδιώξεις.

Η ομαδοποίησή τους ανά κεφάλαιο, προέκυψε από κοινά χαρακτηριστικά που εντόπισα η ίδια στις αισθητικές τους προσεγγίσεις, στην «αντιμετώπιση» του ήχου, σε φιλοσοφικές τους αναζητήσεις, σε κοινές συνθετικές πρακτικές και τελικά στην ταυτότητα που τις ενώνει αυτή του μη-ανήκειν. Σε αυτό το πλαίσιο, η μεθοδολογική μου προσέγγιση ως προς την παρουσίαση των ιστοριών και των γεγονότων, δεν ακολούθησε μια χρονολογικά γραμμική αφήγηση, αλλά είχε ως στόχο να δημιουργηθούν πλαίσια για να ακουστούν ξανά ιστορίες που έχουν μείνει στην αφάνεια, ως αφορμή για την πιθανή συγκρότηση μιας γραμμικής, αλλά έμφυλης Ιστορίας.

Σε αυτή την εργασία, στόχος μου ήταν να μελετήσω πώς διάφορες θηλυκότητες χρησιμοποίησαν τις μηχανές, την τεχνολογία και την ηλεκτρονική μουσική ως ενισχυτές της εκκωφαντικής, επιβεβλημένης σιωπής τους. Το έργο τους, που στάθηκε αντιδιαμετρικά αντίθετο σε μια φορεμένη-αναμενόμενη-εκλεπτυσμένη αισθητική, ήταν συχνά noise μουσική και όχι «θόρυβος από το διπλανό δωμάτιο»⁹ (Power 2019, 113–114). Υπήρξαν πρωτοπόρες εκτελέστριες, χειρίστριες αλλά και δημιουργοί πρωτότυπων συνθετητών σε ένα τόσο ανδροκρατούμενο και μη συμπεριληπτικό περιβάλλον που στην καλύτερη περίπτωση θα μπορούσε να τις ετεροπροσδιορίσει ως “glitch princesses” ή “electronic queens”¹⁰ –εννοείται πως δεν θα τις επέτρεπε να προλάβουν να αυτοπροσδιοριστούν.

Η συγκεκριμένη έρευνα φιλοδοξεί να συμβάλει στην ανάδειξη του έργου αυτών των καλλιτέχνιδων, αλλά και στην αναγκαία εμπειρία και έντονη παρουσία του στην Ιστορία της Ηλεκτρονικής Μουσικής. Ίσως η ιστορία τους, ειπωμένη σε λούπα, αποκτήσει νέο νόημα, διότι οι επαναλήψεις επιτρέπουν στο ανθρώπινο αυτί να εξετάσει μια πληροφορία πιο προσεκτικά (Rodgers 2010, 202).

⁹Αναφορά της Nina Power στην *Ανθρωπολογία* του Kant.

¹⁰Όροι που αναφέρει με αρνητικό πρόσημο η AGF πως έχουν χρησιμοποιηθεί για να περιγράψουν τη δουλειά της, στη συνέντευξή της στην Tara Rodgers (Rodgers 2010, 209).

«Σκέφτομαι τον φεμινισμό όπως την ποίηση. Ακούμε ιστορίες με λόγια, επανασυνθέτουμε ιστορίες αποτυπώνοντάς τες σε λέξεις. Κάθε βιβλίο ακολουθεί τις λέξεις, μεταλλάσσοντάς τες με διάφορους και διαφορετικούς τρόπους. Σαν ένα αντικείμενο που φωτίζεται διαφορετικά κάθε φορά που στριφογυρίζει, «παρακολουθώντας» τις ίδιες λέξεις σε διαφορετικά πλαίσια, επιτρέποντάς τους να δημιουργήσουν κυματισμούς ή νέα μοτίβα. Επιχειρηματολογώ αναζητώντας συντονισμούς. Τα βιβλία χρησιμοποιούν επαναλαμβανόμενες λέξεις, Ξανά και Ξανά. Λέξεις όπως η συντριβή, λέξεις όπως η θραύση. Η επανάληψη είναι μια φεμινιστική πρακτική» (Ahmed 2017, 12).

1. Ορατές, ακουστές, αλλά φιμωμένες¹¹

¹¹(Solnit 2017, 54)

1.1. Φαλλοκεντρισμός και ιστοριογραφία

Η λεπτομερής εξιστόρηση γεγονότων από τη συνθετική ζωή ευρωπαίων και αμερικανών ανδρών συνθετών στα βιβλία Ιστορίας της Μουσικής του 20^{ου} αιώνα και Ιστορίας της Ηλεκτρονικής Μουσικής, με κάνει να πιστεύω με σιγουριά πως υπάρχει καθαρή πρόθεση και αφοσίωση από τους συγγραφείς σε αυτή την έμφυλη επιλογή τους (χωρούν και ψυχαναλυτικές προεκτάσεις). Σαν να έχει απλώς αφαιρεθεί οποιαδήποτε ανάμειξη θηλυκότητας σε αυτή την φαλλοκεντρική πραγματικότητα, με την πεποίθηση ότι θα νοθεύσει το καθαρό συνθετικό προϊόν της ανδρικής δημιουργίας.

«Η φεμινιστική θεωρία με δίδαξε ότι τα *καθολικά* είναι αυτά που χρειάζεται να εκραγούν» (Ahmed 2017, 29).

Φεμινιστικές προσεγγίσεις στον ακαδημαϊκό χώρο έχουν δείξει πώς το πανεπιστήμιο συχνά εξισώνεται με σπουδές και έργο ανδρών, δημιουργώντας το καθολικό: άνδρες. Ορισμένα σώματα και λέξεις δεν γίνονται δεκτά σε αυτό το χώρο, λόγω φυλετικών και ρατσιστικών διακρίσεων, δημιουργώντας ένα δεύτερο καθολικό: λευκό. Συνδυάζοντας αυτά τα δύο καθολικά: λευκοί άνδρες (Ahmed 2017, 111). Λευκοί άνδρες δημιουργοί και λευκοί άνδρες να αφηγούνται τις ιστορίες τους, σηκώνοντας μια μεταφορική γενοκτονία στις πλάτες τους.

«Με την πρόφαση του άγνωστου και του επικίνδυνου, ορισμένα σώματα αναγνωρίζονται ως ξένα, ως σώματα εκτός τόπου, που δεν ανήκουν σε κάποια μέρη» (Ahmed 2017, 143).

Ο σεξισμός και ο ρατσισμός αποτελούν συστήματα που υποστηρίζουν και διευκολύνουν την εξέλιξη μόνο ορισμένων σωμάτων, ενώ την αποκλείουν για άλλα (Ahmed 2017, 158). Το κοινωνικό φύλο κατασκευάζεται μέσω σχέσεων εξουσίας και, συγκεκριμένα, μέσω κανονιστικών περιορισμών που αναπαράγονται και ρυθμίζουν τα σώματα (βέβαια, ευτυχώς τα σώματα δεν συμμορφώνονται πάντα με τις νόρμες που τους επιβάλλει η εργαλειοποίησή τους και η υλιστική αντιμετώπισή τους). Εάν το κοινωνικό φύλο δεν ιδωθεί ως «τέχνασμα-επινόηση» που μπορεί να προστεθεί ή

να αφαιρεθεί κατά βούληση (άρα αποτέλεσμα επιλογής), για να γίνουν κατανοητά τα συστατικά χαρακτηριστικά συμπεριφορών των φύλων, υπάρχει πάντα ο κίνδυνος της παγίδας της πολιτιστικής αιτιοκρατίας, της τελετουργικής επανάληψης με την οποία τέτοια πρότυπα παράγουν και σταθεροποιούν ιδέες-αντιλήψεις στα ζητήματα φύλου. Μπορεί να χρησιμοποιηθεί αυτή η επανάληψη ως επαναδιατύπωση, ως ευκαιρία για μια κριτική αναδιάρθρωση πάνω σε αυτό το ζήτημα; (Butler 1993, 10)

«Μια γυναίκα αναφέρεται ως σύντροφος ενός άνδρα καλλιτέχνη, μια γυναίκα αναφέρεται ως κόρη ενός αρσενικού θεού. Σεξισμός: οι γυναίκες υπάρχουν μόνο σε σχέση με τους άνδρες· γυναίκες ως θηλυκές συγγενείς» (Ahmed 2017, 150).

Στα εγχειρίδια ηλεκτρονικής μουσικής και στους τόμους Ιστορίας της μουσικής του 20^{ου} αιώνα και Ιστορίας της ηλεκτρονικής μουσικής, γυναίκες εμφανίζονται ως σύζυγοι, συνοδοί, ανδρείκελα [μα τι ειρωνεία: άνήρ + εΐκελος (όμοιος)] που ντύνονται την ανδρική δημιουργία, ή ως εμπνεύσεις για αυτήν όπως π.χ. το *To gain the affection of Miss Dwyer, even for one short minute, would benefit me no end*² του Gavin Bryars (Nyman 2011, 150). Ενώ έχουν δουλέψει για κοινούς επιστημονικούς στόχους με άνδρες σε τόσους πολλούς χώρους και με τόσους διαφορετικούς ρόλους, έχουν μείνει στο «παρασκήνιο» και η παρουσία τους δεν έχει καταγραφεί ιστορικά (Keathley 2009, 2). Στους χώρους που απαρτίζονται από άτομα με πατριαρχικές αντιλήψεις (όπως οι προαναφερθέντες), το σώμα των γυναικών αντιμετωπίζεται ως όργανο-μηχανή αναπαραγωγής αποκλειστικά και μόνο *ζωής*, ενώ αντιθέτως, το αρσενικό, μην έχοντας τέτοιου είδους λειτουργικές υποχρεώσεις, έχει την ευκαιρία να διεκδικήσει τη δημιουργικότητά του εξωτερικά (Citron 1993, 49).

«Η κατασκευή μιας συνείδησης επίγνωσης αυτού του ζητήματος (η αυτογνωσία ενός εαυτού που-δεν-είναι, δεν υπάρχει εκτός αν ιδωθεί ως προϊόν της ανδρικής επιθυμίας) αποτελεί φεμινιστική πρακτική» (Haraway 2014, 239).

²Τίτλος εμπνευσμένος από το *Murphy* του Samuel Beckett.

Μέσα από τις αφηγήσεις των ιστορικών και συγγραφέων τέτοιων βιβλίων, οι αναγνώστριες αποκτούν μια ελλιπή εικόνα για το τι συνέβαινε στα εργαστήρια και στούντιο της ηλεκτρονικής μουσικής εκείνη την εποχή, πιστεύοντας πως δεν υπήρξε καμία θηλυκότητα ανάμεσά τους, αφού δεν γίνεται καμία τέτοια αναφορά. Κάτι τέτοιο, βέβαια είναι αδιανόητο αν σκεφτούμε ότι η Bebe Barron, δημιουργός του *Forbidden Planet* (1956) και η Johanna Beyer, δημιουργός του *Music of the Spheres* (1938) ήταν από τα πρώτα άτομα που συνέθεσαν ηλεκτροακουστική μουσική, ενώ η ίδια η ιδέα της ηλεκτρονικής μουσικής προήλθε από μια γυναίκα, την Lady Ada Lovelace¹³ (1815–52) (Keathley 2009, 3).

Η Ahmed παρουσιάζει τον όρο *θεωρία* και τη διανομή της, ως ένα στενό πεδίο στον ακαδημαϊκό χώρο. Την ενδιαφέρει το πώς κάποια αντικείμενα κρίνονται ως θεωρία, ενώ άλλα όχι.

«Κάποιο έργο γίνεται θεωρία επειδή αναφέρεται σε άλλο που είναι γνωστό ως θεωρία. Δημιουργείται μια λογική αλυσίδα αναφορών γύρω από τη θεωρία: γίνεστε θεωρητικός αναφέροντας άλλους θεωρητικούς που αναφέρουν άλλους θεωρητικούς» (Ahmed 2017, 8).

Δανείζομαι λοιπόν τα λόγια της και αντικαθιστώ τη λέξη *θεωρία* με τη λέξη *ιστορία*. Αν η ιστορία γραφόταν από μια συγκεκριμένη κοινωνική ομάδα (άνδρες–συνθέτες–ιστορικούς) και εκπροσωπούσε μόνο την ίδια (μια ναρκισσιστική, ομφαλοσκοπική λογική), είναι αδιαμφισβήτητο το γεγονός ότι όλη η αντίληψη, η αισθητική, η φόρμα καταγραφής της ιστορίας και τα περιεχόμενά της δεν είναι έμφυλα, και οι θηλυκότητες αποτελούν υποεκπροσωπούμενες ομάδες.

«Η σιωπή του ατόμου που ακούει δίνει χώρο για την ομιλία άλλων ατόμων» (Solnit 2017, 18).

¹³Βλ. (Plant 1997, 5–9).

Αντίστοιχα, η επιβεβλημένη σιωπή μέσω της εκούσιας απουσίας, μέσω της μη ύπαρξης και εκπροσώπησης των θηλυκοτήτων στην ιστοριογραφία, δημιούργησε έναν άλλο, πολύ μεγάλο χώρο και φωτίστηκαν έντονα οι παρουσίες που τον αποτελούσαν: οι άνδρες συνάδελφοί τους. Πρόκειται για έναν κλειστό χώρο με συγκεκριμένη ταυτότητα, με φωνή, που χτίστηκε πάνω στη σιωπή άλλων ατόμων. Αυτή η φίμωση είναι γνώριμη μορφή καταπίεσης (Solnit 2017, 24).

Χρησιμοποιώντας τον όρο *φωνή* μεταφορικά και κυριολεκτικά, συνυποδηλώνονται η ικανότητα να μιλάει κάποιο άτομο ανοιχτά, να συμμετάσχει, να βιώνει και να βιώνεται, να ζει ελεύθερα, έχοντας δικαιώματα (Solnit 2017, 20).

«Η γη αποτελείται κατά επτά δέκατα από νερό, αλλά η αναλογία σιωπών και φωνών είναι πολύ μεγαλύτερη» (Solnit 2017, 21).

Αν η φωνή αποτελεί ουσιαστική πτυχή της ανθρώπινης φύσης, το να καταστεί βουβή μια ολόκληρη κοινωνική ομάδα είναι σαν να της αφαιρείται ακόμα και το δικαίωμα της ύπαρξης. Αποκλείεται από ακόμα ένα *όλον*, ίσως το μεγαλύτερο, αυτό της κατοχής ανθρώπινης ταυτότητας. «Η ιστορία της σιωπής είναι κεντρική στην ιστορία των γυναικών-θηλυκοτήτων» (Solnit 2017, 18). Με το να αποσιωπώνται και να λογοκρίνονται, παραβιάζεται η κοινωνική σύμβαση της αναγνώρισής τους ως ανθρώπους και αποκλείεται κάθε σύνδεση μαζί τους. Το να έχει κάποια φωνή σημαίνει να έχει δικαίωμα αυτοπροσδιορισμού, συμφωνίας και διαφωνίας, παρουσίας και συμμετοχής, ερμηνειών και αφηγήσεων (Solnit 2017, 19).

«Η αμφισβήτηση του σεξισμού είναι ένας από τους πιο βαθείς τρόπους να διαταράξουμε αυτό που μας δίνεται και έτσι να μάθουμε πώς το δοσμένο είναι δοσμένο. Η φεμινιστική θεωρία μου δίδαξε ότι η πραγματικότητα είναι συνήθως απλά η φθαρμένη εξήγηση κάποιου άλλου» (Ahmed 2017, 29).

Παρακάτω παρουσιάζω μερικά κλασικά παραδείγματα τόμων Ιστορίας της Μουσικής του 20^{ου} αιώνα και Ιστορίας της Ηλεκτρονικής Μουσικής, στα οποία δεν υπάρχει

εκπροσώπηση της θηλυκής δημιουργίας. Μερικά από αυτά μπορεί να γράφτηκαν αρκετές δεκαετίες πριν, και το γεγονός ότι οι κατάλογοί τους δεν είναι ενημερωμένοι και συμπεριληπτικοί να μην κάνει ιδιαίτερη εντύπωση, δεδομένης της χρονολογίας έκδοσής τους (ή και όχι). Αυτό που είναι σίγουρα προβληματικό, είναι το γεγονός ότι αυτά τα εγχειρίδια παραμένουν η βασική βιβλιογραφία που δίνεται στα μαθήματα Ιστορίας της Μουσικής του 20^{ου} αιώνα και Ιστορίας της Ηλεκτρονικής Μουσικής και σε συντριπτική πλειοψηφία είναι τα μόνα που υπάρχουν στις βιβλιοθήκες των μουσικών σχολών (στην Ελλάδα, ειδικά από τη στιγμή που ελάχιστα είναι μεταφρασμένα στα ελληνικά και δεν δίνονται τα απαραίτητα χρηματικά κονδύλια για να εξοπλιστούν οι βιβλιοθήκες με πιο σύγχρονη βιβλιογραφία). Η σειρά παρουσίασής τους ακολουθεί σε γενικές γραμμές τη χρονολογία έκδοσής τους, με τις πιο σύγχρονες και συγκριτικά συμπεριληπτικές εκδόσεις προς στο τέλος.

α. *Paul Griffiths "Modern Music" (1990) // Πολ Γκρίφιθς «Μοντέρνα Μουσική» (1993)¹⁴*

Διαβάζοντας τον πρόλογο της ελληνικής έκδοσης του βιβλίου (όπου γίνεται γενικευτική χρήση του αρσενικού γένους), υπάρχουν αναφορές σε δημιουργό, μεταφραστή, επιμελητή, ιστορικό, κ.ά. (Γκρίφιθς 1993, 9–18). Θα μπορούσε καμία να πιστέψει πως ζει σε έναν κόσμο όπου τα μόνα έμβια πλάσματα είναι οι άνδρες και κάθε άλλη μορφή ζωής έχει αφανιστεί. Πόσο μάλλον για τη λέξη συνθέτης, όπου με περισσή σιγουριά γίνεται σαφές πως ένας τέτοιος ρόλος είναι αποκλειστικά ανδρικός. Όλοι αυτοί οι ρόλοι είναι σημασιακά και λεξικά σημαδεμένοι, η επίμονη αναπαραγωγή τους γιγαντώνει τα χάσματα και ριζώνει στο συνειδητό και υποσυνείδητο των αναγνωστριών τις συνδηλώσεις που φέρουν.

Ο συγγραφέας ακολουθεί μια χρονολογικά γραμμική προσέγγιση στην αφήγησή του. Συνολικά, παρουσιάζει τα κυρίαρχα μουσικά και συνθετικά στυλ του 20^{ου} αι., με κάθε κεφάλαιο να εστιάζει σε ένα από αυτά, καθώς και σε αντιπροσωπευτικούς συνθέτες και έργα. Ενδεικτικά, μερικοί τίτλοι κεφαλαίων είναι οι εξής: *Νεοκλασικισμός, Σειραϊσμός, Το τυχαίο στη μουσική, Πλουραλισμός* (Γκρίφιθς 1993, 6).

Στο κεφάλαιο *Ηλεκτρονική μουσική* (Γκρίφιθς 1993, 262–281) περιπλανιόμαστε ανάμεσα σε βιογραφικά στοιχεία, τίτλους συνθέσεων, μέσα και τεχνικές, ευρωπαϊών και αμερικανών ανδρών συνθετών όπως οι Edgard Varèse, Pierre Schaeffer, Pierre

¹⁴Για την εργασία χρησιμοποιείται η μεταφρασμένη στα ελληνικά έκδοση του βιβλίου.

Henry, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Terry Riley, Ιάννης Ξενάκης. Συναντάμε τα όνειρα, τις προσδοκίες, τα συνθετικά τους πειράματα. Με περισσό θαυμασμό για αυτούς και για το έργο τους, ο συγγραφέας φροντίζει να γίνουν ορατά στοιχεία της προσωπικότητας και της καλλιτεχνικής τους πορείας. Η λεπτομερής εξιστόρηση γεγονότων από τη ζωή και το έργο αυτών των συνθετών, οδηγεί σε συμπεράσματα έκδηλης πρόθεσης και αφοσίωσης των συγγραφέων σε αυτή την επιλογή τους. Δεν γίνεται καμία προσπάθεια συμπερίληψης της θηλυκής δημιουργίας· σαν ένας άγραφος νόμος, ένα κοινό μυστικό των ιστορικών, να μείνουν στην αφάνεια.

β. *Eric Salzman "Twentieth-century music: An introduction" (1967) // Έρικ Σάλτσμαν «Εισαγωγή στη μουσική του 20ου αιώνα» (1983)*¹⁵

Σε αυτό το βιβλίο, ο συγγραφέας αφηγείται την πορεία της μουσικής του 20^{ου} αιώνα σε σχέση με το παρελθόν, συμπεριλαμβάνοντας κλασικές και πειραματικές παραδόσεις, καθώς και δημοφιλή στοιχεία, πολυμέσα και θέατρο. Κάθε κεφάλαιο εστιάζει σε μια περίοδο-κίνημα, μέσα από το έργο συγκεκριμένων συνθετών. Σε αυτό το βιβλίο επίσης, η ροή της αφήγησης είναι γραμμική όσον αφορά τα χρονολογικά πλαίσια, και κινείται από τα τέλη του 19^{ου} αι. μέχρι τη δεκαετία του '60 (Σάλτσμαν 1983, 325-327).

Φαίνεται πως ο κ. Σάλτσμαν δεν ξεχνά να κάνει ορατά τα πολλαπλά του πρόσωπα ως ιστορικού, συγγραφέα, συνθέτη (Σάλτσμαν 1983, 207). Παράλληλα, στο σύντομο κεφάλαιο *Τεχνολογικός πολιτισμός και ηλεκτρονική μουσική* (Σάλτσμαν 1983, 203-209) δε γίνεται η παραμικρή αναφορά σε κάποια θηλυκότητα του χώρου της ηλεκτρονικής μουσικής. Σαν να μην υπήρξαν ποτέ, αόρατες, σαν φαντάσματα ανάμεσα στις φωτισμένες ανδρικές φιγούρες με τις οποίες συνυπήρξαν και συνδημιούργησαν, και στα «μονοθεϊστικά, φαλλικά, εξαιρετικά έργα αυθεντίας τους» (Haraway 2014, 261). Μεταξύ διάφορων ανδρικών ονομάτων, υπάρχει και αυτό του Walter Carlos· ούτε λόγος για τη Wendy.¹⁶

Χρονολογικά είναι οριακό το να σχολιαστεί κάτι τέτοιο, καθώς η Wendy επιτελούσε αυτό που έχει εδραιωθεί ως γυναικείο κοινωνικό φύλο από περίπου το 1968 και η πρωτότυπη έκδοση του βιβλίου έγινε μόλις ένα χρόνο πριν. Επίσης, ο συγγραφέας σε μετέπειτα κείμενα, φαίνεται να αναθεωρεί λεγόμενά του, να σέβεται πιθανούς

¹⁵Για την εργασία χρησιμοποιείται η μεταφρασμένη στα ελληνικά έκδοση του βιβλίου.

¹⁶Βλ. Κεφ. 2.ii.

αυτοπροσδιορισμούς και να συμπεριλαμβάνει περισσότερες δημιουργούς στις ιστορικές αναφορές του. Η ελληνική έκδοση όμως, χωρίς να έχει θεωρήσει απαραίτητη την επιμέλεια σε επόμενες επανεκδόσεις (ή γεγονότα σαν αυτό, αιτία για επιμελημένη ως προς το ζήτημα επανέκδοση), εξακολουθεί να αναπαράγει πληροφορίες και γεγονότα με τον τρόπο που γράφτηκαν δεκαετίες πριν, καταλήγοντας σε ένα ευρύτατα διαδεδομένο *misgendering*.¹⁷

γ. *Michael Nyman "Experimental Music: Cage and Beyond" (1999) // Michael Nyman «Πειραματική Μουσική» (2011)*¹⁸

Σε αυτό το βιβλίο, ο Michael Nyman αφηγείται την πορεία της πειραματικής μουσικής στην Αμερική και την Ευρώπη, με μια γραμμική χρονολογικά προσέγγιση. Περιγράφονται μέσα, τεχνικές, διαδικασίες, προσεγγίσεις στη σύνθεση και την επιτέλεση με μια συνθετοκεντρική οπτική. Ήδη από τον τίτλο του πρωτότυπου, δίνεται η απαραίτητη έμφαση στον αμερικανό άνδρα συνθέτη, κάνοντας σαφές ότι πρόκειται για ογκόλιθο της Ιστορίας της μουσικής του 20^{ου} αιώνα.

Στο κεφάλαιο *Ηλεκτρονικά συστήματα* του βιβλίου (Nyman 2011, 139–163), υπάρχει ένας ολόκληρος κατάλογος ανδρικών ονομάτων συνθετών των δεκαετιών '50–'70. Ήδη από τη δεύτερη σελίδα του κεφαλαίου γίνεται σαφές ότι πρόκειται να ακολουθήσει μια σειρά επιτευγμάτων «ευρωπαϊών συνθετών» καθώς και αμερικανών, αρσενικό γένος (Nyman 2011, 140). Και ω, τι έκπληξη! Στην 9^η σελίδα του κεφαλαίου εμφανίζεται μια γυναικεία φιγούρα σε μια φωτογραφία: βιαστικός ο ενθουσιασμός αφού πρόκειται για την Barbara Lloyd, χορεύτρια στο *Variations V* του John Cage, η οποία στην προκειμένη περίπτωση παρουσιάζεται ως «εργαλείο» της εκτέλεσης του έργου και όχι ως αυτόνομη δημιουργός. Το ίδιο και για τη φωτογραφία στην 11^η σελίδα, όπου απεικονίζεται η Teeny Duchamp σύζυγος του Marcel Duchamp, διακοσμητική συνοδός-ακροάτρια της ηχογόνας παρτίδας σκακιού ανάμεσα στο σύζυγό της και τον John Cage. Μερικές σελίδες αργότερα αναφέρεται το όνομα της Charlotte Moorman¹⁹ για την ακρίβεια τα γυμνά της στήθη που καλύπτονται από δυο

¹⁷Όρος που χρησιμοποιείται όταν γίνεται αναφορά σε άτομα σε κάποιο γένος και όταν γίνεται ταύτισή τους με το αντίστοιχο φύλο (στο μεγαλύτερο ποσοστό δυϊκά), από υποθέσεις που στηρίζονται σε εξωτερικά και βιολογικά χαρακτηριστικά, αγνοώντας ή απορρίπτοντας τον αυτοπροσδιορισμό τους. Η περιφραστική μετάφραση του αγγλικού όρου είναι «προσφώνηση σε λάθος γένος».

¹⁸Για την εργασία χρησιμοποιείται η μεταφρασμένη στα ελληνικά έκδοση του βιβλίου.

¹⁹Η Charlotte Moorman ήταν μια πρωτοπόρα τσελίστρια της avant-garde σκηνης από τα τέλη της δεκαετίας του '50. Έκανε πρώτες εκτελέσεις πολλών πολυμεσικών έργων της εποχής της και συνεργάστηκε με συνθέτριες όπως η Yoko Ono, ο Joseph Beuys, ο John Cage, ο Nam June Paik, κ.ά. Επινόησε ένα νέο τρόπο επιτέλεσης των έργων συνδυάζοντας την αυστηρότητα της κλασικής

μικροσκοπικές τηλεοράσεις στο έργο *TV Bra for Living Sculpture* του Nam June Paik. Η απουσία των θηλυκοτήτων που δημιούργησαν στους χώρους της ηλεκτρονικής μουσικής, είναι ηχηρή σε αυτό το κεφάλαιο και προδίδει για ακόμα μια φορά, την ελλιπή ιστοριογραφία του τομέα.

δ. *Peter Manning "Electronic and Computer Music" (2004)*

Αυτό το βιβλίο είναι ένας ακόμη τόμος μεγάλης έκτασης που αναπαράγει τις ίδιες πληροφορίες σχετικά με τη γνώριμη ομάδα ανδρών συνθετών που έχουν μείνει στην ιστορία ως μοναδικοί πρωτοπόροι της ηλεκτρονικής μουσικής. Ο συγγραφέας ακολουθεί μια χρονολογικά γραμμική πορεία, και η αφήγηση κινείται από τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αι. μέχρι τη δεκαετία του '90. Κάθε κεφάλαιο εστιάζει σε τεχνολογίες, μηχανήματα και τεχνικές που χρησιμοποιήθηκαν την αντίστοιχη εποχή, με μια όχι ιδιαιτέρως συνθετοκεντρική οπτική.

Στα κεφάλαια, περιγράφονται εξονυχιστικά οι συνθετικές διαδικασίες κάθε εποχής και τα τεχνολογικά μέσα που χρησιμοποιήθηκαν. Συμπεριλαμβάνονται αναλύσεις των μαθηματικών σχέσεων και διαγράμματα επεξήγησης των λειτουργιών των μηχανημάτων και του εξοπλισμού τους. Γίνεται μια λεπτομερής εξιστόρηση της εξέλιξης των τεχνολογιών των συνθεσάιζερ, καθώς και όλης της αλυσίδας ανδρών δημιουργών τους.

Σε αυτό το βιβλίο, αξίζει να σημειωθεί ότι εμφανίζονται πολλά «δευτερεύοντα» ανδρικά ονόματα, ενώ απειροελάχιστες θηλυκές συναδέλφισσές τους (οι εξαιρέσεις συμπεριλαμβάνουν τις Delia Derbyshire, Daphne Oram, Pauline Oliveros, Wendy Carlos). Ανάμεσα στις γραφικές φωτογραφίες που απεικονίζουν διάφορα συνθεσάιζερ, ομάδες ανδρών συνθετών στα στούντιο, υπάρχει μια φωτογραφία της Daphne Oram δίπλα στο *Oramics Machine*,²⁰ το συνθεσάιζερ που δημιούργησε η ίδια. Γίνεται μια πολύ μικρή σε έκταση αναφορά στη λειτουργία του (Manning 2004, 129–132), σε αντίθεση με τη λεπτομερή εξιστόρηση των λειτουργιών και της ιστορίας των συνθεσάιζερ που κατασκεύασαν για παράδειγμα οι δημοφιλείς Robert Moog και Don Buchla.²¹

μουσικής, τον αυτοσχεδιασμό της τζαζ και τον πειραματισμό της avant-garde, αντιμετωπίζοντας το *θέμα* ως μια σημαντική πτυχή της επιτέλεσης (The MIT Press 2021).

²⁰Βλ. Κεφ. 2.ι.

²¹Βλ. Κεφ. 2 του βιβλίου (Manning 2004, 101-134).

Στο κεφάλαιο που μιλά για τη δημοφιλή ηλεκτρονική μουσική, υπάρχει μισή παράγραφος αφιερωμένη στη «Walter (now Wendy) Carlos» (Manning 2004, 171). Ο συγγραφέας, σε αυτόν τον ήδη ελάχιστο συγγραφικό χώρο που της διαθέτει (σε αντίθεση με τις ολόκληρες σελίδες που διαθέτει σε άλλους, άνδρες συνθέτες-αυθεντίες στα κεφάλαια του βιβλίου), αντιπαραθέτει τις εκδοχές-μεταγραφές της για συνθεσάιζερ πάνω σε κομμάτια του Johann Sebastian Bach και άλλων συνθετών (*Switched on Bach* 1968 και *The Well Tempered Synthesizer* 1969) με τις ηλεκτρονικές εκδοχές-μεταγραφές του Isao Tomita πάνω σε κομμάτια για πιάνο του Claude Debussy (*Snowflakes are Dancing* 1974). Δηλώνει «Οι εκτελέσεις αυτές (μιλώντας για τις δεύτερες), επικεντρώνονται λιγότερο στον εμφανή αισθησιασμό²² της Carlos και περισσότερο σε μια ενδελεχή διερεύνηση της λεπτότητας της υφής που μπορεί να παραχθεί από ηλεκτρονικές ενορχηστρώσεις» (Manning 2004, 171).

Η θέση του συγγραφέα είναι αντιεπαγγελματική και έκδηλα τρανσφοβική. Ένα άτομο που ερευνά και καταγράφει την Ιστορία, αναπόφευκτα μπορεί να πέσει στην παγίδα προσωπικών θέσεων και τοποθετήσεων. Όταν όμως αυτές προκύπτουν από ρατσιστικές, σεξιστικές αντιλήψεις, χωρά αντικειμενική κριτική από τις αναγνώστριες. Ταυτόχρονα, η θέση του είναι και ανακριβής. Το έργο της Carlos (ειδικά στους συγκεκριμένους δίσκους που αναφέρεται ο Manning, οι οποίοι ηχογραφήθηκαν μονοφωνικά και ύστερα προστέθηκαν όλα τα επίπεδα το ένα πάνω στο άλλο -απίστευτη τεχνική κατάρτιση!), ποικίλει ηχοχρωμάτων και υφών (κάτι που ως γνωστόν είναι εξαιρετικά δύσκολο σε ηλεκτρονικά όργανα). Δεν είναι τυχαίο το ότι αυτοί οι δίσκοι έπαιξαν ιδιαίτερος σημαντικό ρόλο στην ευρεία διάδοση των συνθεσάιζερ τη δεκαετία του '70.

ε. *Paul Hazel "A Brief History of Electronic Music" (2009)*

Ο Paul Hazel το 1992, φοιτητής στο Τμήμα Μουσικής Τεχνολογίας & Πληροφορικής του City University, ως μέρος της διατριβής του έγραψε ένα μεγάλο κείμενο για την Ιστορία της Ηλεκτρονικής Μουσικής. Αργότερα, το 2009, αναθεωρώντας το για τις πλέον δικές του φοιτήτριες και για τα άτομα που ενδιαφέρονται για την ιστορία της ηλεκτρονικής μουσικής, δηλώνει πως «ό,τι χρειάζεται να γνωρίζουν, συμπεριλαμβάνεται στο κείμενό του *A brief History of electronic music*» (Hazel

²²Η λανθάνουσα σεξιστική αντίληψη του συγγραφέα αντιμετωπίζει τη θηλυκή ερμηνεία και απόδοση των έργων ως πιο αισθησιακή και πρωτόγονη, και ταυτόχρονα ως λιγότερο ακριβή και τεχνικά καταρτισμένη.

2009). Συνεχίζοντας λέει πως «αν και σύντομο, καλύπτει μεγάλο τεχνολογικό, καλλιτεχνικό και πολιτικό πεδίο» (Hazel 2009).

Παρ' όλα αυτά, σε κανένα από τα δύο δοκίμιά του δεν γίνεται η παραμικρή αναφορά σε κάποια θηλυκότητα του χώρου της ηλεκτρονικής μουσικής. Πώς γίνεται λοιπόν να μιλάει για μια συμπεριληπτική έκδοση, όταν όλες οι κοινωνικές ομάδες εκτός από μία (λευκοί άνδρες) έχουν εξαιρεθεί από αυτή; Αν και πρόκειται για μεταγενέστερη έκδοση από το προαναφερθέν βιβλίο του Peter Manning, στο οποίο γίνονται (έστω και ελάχιστες) αναφορές θηλυκοτήτων του χώρου, αποδεικνύει ότι για να αρχίσει να εμπεδώνεται το ζήτημα της ελλιπούς ιστοριογραφίας της ηλεκτρονικής μουσικής, χρειάζεται συστηματική προσπάθεια, αλλά και ότι η καταγραφή των ιστοριών και του έργου θηλυκοτήτων του χώρου είναι αναγκαία.

στ. *Nick Collins "Electronic Music" (2013)*

Ο Nick Collins σε αυτό το βιβλίο, μέσα από μια γραμμική χρονολογικά προσέγγιση και εστιάζοντας στο συνθετικό έργο ατόμων της ηλεκτρονικής μουσικής, περιγράφει τα τεχνολογικά μέσα και τον εξοπλισμό που χρησιμοποιήθηκε σε αυτό το χώρο, από τις απαρχές, μέχρι και την πρώτη δεκαετία του 21^{ου} αι.

Ήδη από την εισαγωγή του βιβλίου του, που εκδόθηκε το 2013, κάνει αισθητή τη στάση του αναφέροντας επιλεκτικά μερικά ονόματα πρωτοπόρων γυναικών της ηλεκτρονικής μουσικής: Éliane Radigue, Else Marie Pade, Alice Shields, Bebe Barron, Pauline Oliveros, Daphne Oram, Delia Derbyshire, για να πει ότι «δεν είναι πως δεν υπάρχουν αρκετές συνθέτριες σαν αυτές, αλλά δυστυχώς, ειδικά τις προηγούμενες δεκαετίες, είχε γίνει μεγαλύτερη συγκέντρωση ανδρών οπαδών στον χώρο της ηλεκτρονικής μουσικής» (Collins 2013, 9).

Μια τέτοια άποψη είναι ελλιπής αν δεν εξετάζει τους λόγους για τους οποίους πιθανά συνέβη κάτι τέτοιο (μήπως όλος αυτός ο όγκος αρσενικών ιδιοφυών τις επισκίασε; μήπως οι ίδιοι οι συνάδελφοί τους δεν τις αντιμετώπιζαν ως ισάξιες, αλλά ως βοηθούς-μαθητευόμενες; μήπως τα άτομα που ήταν υπεύθυνα να διασφαλίσουν μια αντικειμενική καταγραφή της ιστορίας, είχαν πατριαρχικές αντιλήψεις που δεν τους επέτρεπαν καν να σκεφτούν ότι αυτές οι «βοηθοί» και το έργο τους ήταν εξίσου αξιομνημόνευτες;) κι αναξιόπιστη, από τη στιγμή που υπάρχουν άλλες πηγές (φεμινιστικής μουσικολογίας) που αποδεικνύουν το αντίθετο.

Σε όλη τη διάρκεια των επόμενων κεφαλαίων, ανάμεσα σε τεχνικές, μέσα, τίτλους έργων, ιστορικές περιόδους, ρεύματα και στυλ, ανδρικά ονόματα, γίνονται σποραδικές αναφορές θηλυκοτήτων συνθετριών και του έργου τους. Παράλληλα, σε αρκετές περιπτώσεις, ενώ γίνεται εξιστόρηση της καλλιτεχνικής πορείας συγκεκριμένων ανδρών συνθετών, παραλείπονται οι αντίστοιχες αναφορές στις θηλυκές συναδέλφισσές τους, με τις οποίες συνυπήρξαν στα στούντιο ηλεκτρονικής μουσικής, έπαιξαν στα ίδια συνθεσάιζερ, συνέθεσαν μαζί.

ζ. *Thom Holmes "Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture" (2002, 2008, 2016)*

Η πρώτη έκδοση αυτού του βιβλίου έγινε το 1985, ενώ ύστερα από αρκετές επανεκδόσεις η 6^η και τελευταία έγινε το 2020. Σε κάθε νέα έκδοση (με μια φωτογραφία στο μοντέρνο εξώφυλλό της που απαθανατίζει κάποια στιγμή καλλιτεχνικής πρακτικής ή εξοπλισμό που χρησιμοποιείται στην ηλεκτρονική μουσική) υπάρχει ένας πίνακας προθέσεων και προσθηκών για τη συγκεκριμένη έκδοση, που στοχεύει σε πιο ενημερωμένες και σύγχρονες προσεγγίσεις, ανάλογα με την εκάστοτε χρονολογία έκδοσης (κάτι το οποίο δείχνει τουλάχιστον το ενδιαφέρον του εκδοτικού οίκου και του συγγραφέα για εκσυγχρονισμό των πληροφοριών). Η προσέγγιση της αφήγησης είναι γραμμική όσον αφορά τα χρονολογικά πλαίσια. Περιγράφονται οι τεχνικές και ο τεχνολογικός εξοπλισμός που εμφανίστηκαν στην ηλεκτρονική καθώς και τη δημοφιλή μουσική από τα τέλη του 19^{ου} αι. μέχρι τις αρχές του 21^{ου} αι., μέσα από το συνθετικό έργο ατόμων του χώρου.

Στην 5^η πλέον έκδοση (2016) (με εξώφυλλο που απεικονίζει –για λόγους marketing ίσως– τη Maria Chavez²³) θεωρήθηκε αναγκαία η προσθήκη «μιας έκθεσης της ιδιαίτερως υποεκπροσωπούμενης συμβολής των γυναικών συνθετριών του χώρου» (Holmes 2016). Επιπλέον ο πρόλογος ξεκινά με αναφορά στη Delia Derbyshire²⁴ (Holmes 2016, 14).

Σε προηγούμενες εκδόσεις (η κάθε επόμενη και λίγο πιο συμπεριληπτική), ανάμεσα στη μεγάλη λίστα ανδρών συνθετών των περιεχομένων ή στις ευχαριστίες του συγγραφέα στην αρχή του βιβλίου, θηλυκότητες που αναφέρονται είναι π.χ. οι Clara

²³Μια καλλιτέχνηδα που ασχολείται με ηχητικές εγκαταστάσεις και ζωντανές performances που εστιάζουν στα αναπόφευκτα, μοναδικά, περίπλοκα «ατυχήματα» που δημιουργούνται χρησιμοποιώντας μηχανήματα εκπομπής ήχου, όπως είναι το πικάπ (Gottschalk 2016, 22).

²⁴(Blake 2009)

Rockmore και Lydia Kavina (όχι συνθέτριες, αλλά βιρτουόζες του theremin), η Bebe Barron (με τη συνοδεία του συζύγου Louis Barron), η Pauline Oliveros, η Alice Shields, η Wendy Carlos, η Laurie Spiegel, η Ikue Mori, η Annea Lockwood, η Yoko Ono, η Marina Rosenfeld, η Maggi Payne (Holmes 2002, 10–11, Holmes 2008, 7–16). Το βιβλίο κινείται χρονολογικά με τις περισσότερες θηλυκότητες να εμφανίζονται προς το τέλος, στα κεφάλαια για τις νέες τεχνολογίες και τη χρήση συνθεσάιζερ, έχοντας σημαντικές παραλείψεις μέχρι τότε. Στο αντίστοιχο κεφάλαιο που γίνεται αναφορά στην καθεμιά τους, δίνεται ελάχιστη έκταση για αυτήν και το έργο της, σε αντίθεση με την έκταση σελίδων και τα αφιερωμένα κεφάλαια στους «πρωτοπόρους, άνδρες, συναδέλφους» της.²⁵ Σε μερικές περιπτώσεις δεν εμφανίζονται καν κάποιες τις οποίες έχει αναφέρει στις ευχαριστίες.

Ακόμα, το συντριπτικά μεγαλύτερο ποσοστό φωτογραφιών απεικονίζει άνδρες στα εργαστήρια, στα στούντιο ηλεκτρονικής μουσικής, στις αίθουσες συναυλιών, με ελάχιστες εξαιρέσεις πορτρέτων μερικών εκ των προαναφερθεισών –ενδιαφέρουσα είναι και η ανωνυμία διαφόρων περιπτώσεων θηλυκοτήτων (ποτέ ανδρών, οι άνδρες έχουν πάντα ονοματεπώνυμο), όπως π.χ. στη φωτογραφία ενός συνόλου εκτελεστριών Ondes Martenots (Holmes 2008, 25).

η. *Jennie Gottschalk "Experimental Music Since 1970" (2016)*

Αν και το πρώτο γραμμένο από γυναίκα βιβλίο Ιστορίας της πειραματικής μουσικής, το κείμενο της Gottschalk δεν έχει πολλές διαφορές στο περιεχόμενο από αντίστοιχες φαλλοκεντρικές εκδόσεις. Αποτελεί μια ακόμα εκδοχή, με ρίζες στην κλασική ιστοριογραφία, συνεχίζοντας την παράδοση όπου συνθέτ(ρι)ες γράφουν για συνθέτ(ρι)ες. Η Gottschalk στα κεφάλαιά της συμπεριλαμβάνει γυναίκες δημιουργούς και πρωτοπόρες στους τομείς τους, όπως οι Éliane Radigue, Annea Lockwood, Pauline Oliveros, Laurie Spiegel, Laetitia Sonami, Maryanne Amacher, Joan La Barbara, Meredith Monk, κ.ά. (Gottschalk 2016, 3–7).

Αφηγείται την ιστορία της πειραματικής μουσικής από τη δεκαετία του '70 και μετά με σχετική αντικειμενικότητα ως προς τις αναφορές δημιουργών των ακαδημαϊκών

²⁵Για παράδειγμα, στο κεφάλαιο που μιλά για την πρώιμη ηλεκτρονική μουσική στην Ευρώπη, η περιγραφή της καλλιτεχνικής πορείας και των τεχνικών που χρησιμοποίησαν οι Pierre Schaeffer και Pierre Henry διαρκεί 11 σελίδες (Holmes 2008, 45–56). Αντίστοιχα για τον Karlheinz Stockhausen 7 (Holmes 2008, 61–68), ενώ για την Pauline Oliveros κάτι λιγότερο από 2, μέσω της περιγραφής των τεχνικών που χρησιμοποίησε σε ένα συγκεκριμένο δίσκο (Holmes 2008, 132–133).

κύκλων. Τα κεφάλαια είναι χωρισμένα σε θεματικές και η αφήγηση δεν είναι γραμμική, όσων αφορά τα χρονολογικά πλαίσια. Η Gottschalk έχει κατατάξει τις συνθέτριες στις θεματικές, μέσω συνδέσεων που έκανε η ίδια, τις οποίες εξετάζει χωρίς να προσκολλάται σε μια «παραδοσιακή» ιστορικιστική μεθοδολογία αφήγησης. Αυτή είναι μια πιο μεταμοντέρνα ιστοριογραφική προσέγγιση όσων αφορά τη δομή και μια σημαντική διαφορά από τα προαναφερθέντα βιβλία, ως προς τη συγκρότηση, την αφήγηση και την καταγραφή των ιστοριών.

Στη λίστα των ονομάτων της Gottschalk υπάρχει πληθώρα περιπτώσεων που στα προαναφερθέντα βιβλία ήταν ανύπαρκτες, καθώς όλα περιορίζονταν στην αναπαραγωγή πληροφοριών για μια συγκεκριμένη ομάδα ανδρών συνθετών. Ούσα γυναίκα συνθέτρια, συμπεριλαμβάνει τις συναδέλφισσές της στα αντίστοιχα κεφάλαια, όμως και πάλι, η εστίαση είναι συνθετοκεντρική. Αναπαράγει την παράδοση της αρσενικής ιστοριογραφίας και η αφήγηση δεν γίνεται από κάποιο πρίσμα διαφορετικότητας. Υπάρχει μια ροπή προς θεσμικά στηριζόμενη τέχνη και άτομα που συνέθεσαν εκτός αυτής της κουλτούρας, αναφέρονται πιο σπάνια στο βιβλίο της.

Συμπερασματικά, παρ' ότι γραμμένο από γυναίκα, κατατάσσω το βιβλίο σε αυτή την ενότητα και όχι στην ενότητα με τα βιβλία και τα εγχειρήματα κριτικής ιστοριογραφίας, που έχουν στόχο την συμπερίληψη των θηλυκοτήτων και του έργου τους.

1.2. Φεμινιστική ιστορική μουσικολογία–κριτική προσέγγιση της ιστοριογραφίας

«Υπάρχει πάντα κάτι ανείπωτο για να ειπωθεί, πάντα κάποιο άτομο αγωνίζεται να βρει τις λέξεις και τη δύναμη να πει την ιστορία του. Κάθε μέρα, εφευρίσκουμε τον κόσμο και τον εαυτό που συναντά αυτόν τον κόσμο, δημιουργούμε ή όχι χώρο για άλλα άτομα μέσα σε αυτόν» (Solnit 2017, 65).

Το να διδάσκεται η Ιστορία της Μουσικής του 20^{ου} αιώνα και η Ιστορία της Ηλεκτρονικής Μουσικής ελλιπώς μέσα από εγχειρίδια όπως τα προαναφερθέντα, το να δημιουργούνται πεποιθήσεις μέσα από τέτοιου είδους αφηγήσεις, είναι πράξεις που αναπαράγουν το μισογυνισμό και την πατριαρχία και τοποθετούν τις θηλυκότητες εκτός της Ιστορικής συνέχειας. Αυτά τα βιβλία όχι μόνο δεν περιγράφουν γεγονότα και ιστορίες εξίσου από μια θηλυκή οπτική γωνία εκτός της υπάρχουσας αρσενικής, αλλά εντυπώνουν την υποτίμηση και τον υποβιβασμό των θηλυκοτήτων ως μια «κουλ» πράξη (Solnit 2017, 147).

Είναι ιδιαίτερα ανησυχητικό βέβαια το γεγονός ότι στον ακαδημαϊκό χώρο, δεν υπάρχει συλλογική επίγνωση του ζητήματος, αλλά και της αναγκαιότητας για αλλαγή. Στο χώρο της ιστοριογραφίας υπάρχουν διάφορες καθηλώσεις όσων αφορά το τι αποτελεί αξιόπιστη ιστορική πηγή, χωρίς να γίνονται πάντα οι απαραίτητες συνδέσεις που οδηγούν σε μια πιο ολιστική, σφαιρική άποψη επί του θέματος.

Κι όμως, από τα τέλη της δεκαετίας του '70, η «έκρηξη» του φεμινιστικού κινήματος επηρέασε τη δραστηριότητα στο χώρο της Ιστορικής Μουσικολογίας και διάφορα ιστοριογραφικά ζητήματα ξεκίνησαν να προβληματίζονται (σε ένα πολύ μεγάλο ποσοστό, από γυναίκες ιστορικούς). Ένα νέο ακαδημαϊκό πεδίο, που αρχικά ονομάστηκε «Γυναικείες Σπουδές» και αργότερα «Σπουδές Φύλου», εμφανίστηκε και ξεκίνησε να αναπτύσσεται εκείνη την εποχή (Tick, Ericson, Koskoff 2001, Παυλίδου n.d.). Αυτές οι νέες προσεγγίσεις της Ιστορικής Μουσικολογίας αντιτάχθηκαν στην μέχρι τότε πορεία του τομέα, που προήγαγε γραμμικές αφηγήσεις ιστοριών συνθετών, έργων και σχολών που δημιουργήθηκαν γύρω από αυτούς τους συνθέτες (μια οπτική που εξηγεί την αποσιώπηση του έργου θηλυκοτήτων που δεν ανήκαν σε

αυτό τον κλειστό κύκλο). Συνέδεσαν το καλλιτεχνικό έργο με εξωμουσικά κοινωνικά ζητήματα όπως το περιβάλλον της καλλιτεχνικής δημιουργίας, την κοινωνική θέση του ατόμου που το συνέθεσε, τις συνθήκες πρόσβασής του στην εκπαίδευση, κ.ά. (Tick, Ericson & Koskoff 2001).

Μια σύγχρονη προσέγγιση στον τομέα της Ιστορικής Μουσικολογίας είναι η κριτική μουσική ιστοριογραφία, η οποία προβληματίζει την αντιμετώπιση της Ιστορίας της μουσικής ως μιας γραμμικής αφήγησης που αναζητά αιτιακές σχέσεις και συνδέσεις των γεγονότων με το παρελθόν, προωθώντας πιο μεταδομιστικές και μη-γραμμικές προσεγγίσεις (Treitler 1984, 365–366). Περιγράφει και αναλύει πιο πολυσχιδείς σχέσεις «που αναδιαμορφώνονται κατά περίπτωση, ανάλογα με το πλαίσιο εφαρμογής και ερμηνείας τους» (Στεφάνου 2015, 263). Μια κριτική ιστοριογραφική προσέγγιση στη μουσική μπορεί να επανεστιάσει σε πρόσωπα και ιστορίες που έχουν αποσιωπηθεί, χωρίς τις οποίες η ιστορική καταγραφή είναι ελλιπής. (Στεφάνου 2015, 264–265).

Η κριτική μουσική ιστοριογραφία είναι ένας διεπιστημονικός, μεθοδολογικός «χώρος» που στοχεύει στην ανάδειξη αυτών των ελλείψεων στις υπάρχουσες επιστημολογίες της μουσικής και αντιτάσσεται σε συντηρητικές, φορμαλιστικές, ιστορικιστικές προσεγγίσεις, δημιουργώντας τρόπους και χώρους συμπερίληψης για ό,τι δεν έχει καταγραφεί.

Γνωστοποιώντας και προβληματίζοντας τους τρόπους και τα περιβάλλοντα κατασκευής και επιβολής των κυρίαρχων αφηγήσεων της Ιστορίας της μουσικής, η κριτική μουσική ιστοριογραφία τροφοδοτεί κριτική σκέψη πάνω σε αυτά τα ζητήματα, εξερευνώντας λιγότερο γνωστές πτυχές της μουσικής και ιστορίες που έχουν μείνει στην αφάνεια, εκτός ερευνητικών πλαισίων. Με ιδιαίτερο ενδιαφέρον για ανεξερεύνητες μουσικές πρακτικές σε συνάρτηση με την καθημερινή, εκτός μουσικής ζωή, η κριτική ιστοριογραφία της μουσικής θέτει συνεχώς επιστημολογικά ερωτήματα που εξετάζουν το ποια άτομα καταγράφουν την Ιστορία της μουσικής, με ποιους τρόπους, σε ποια χρονικά πλαίσια, κ.ά. (Stefanou, Ragkou, Peki, Pazarloglou, Papoutsi 2016).

«Μια πλαισιακή,²⁶ κριτική θεώρηση της ιστορίας της μουσικής θα μπορούσε να διαφωτίσει μια σειρά από δομικές κοινωνικές αλλαγές, ανιχνεύοντας τους όρους επικράτησης ενός συγκεκριμένου «κανόνα» εκπροσώπησης συνθετών, μουσικών έργων, αλλά και συστημάτων αισθητικής αξιολόγησης και κοινωνικής πλαισίωσης της μουσικής, που προέκυψαν σε συνάρτηση με τον κανόνα αυτόν, προτείνοντας ταυτόχρονα εναλλακτικούς τρόπους συλλογής και καταγραφής δεδομένων» (Στεφάνου 2015, 263–264).

Αυτές οι νέες προσεγγίσεις της ιστοριογραφίας εμφανίζονται σαν ψίθυροι–θόρυβοι–«φάλτσες» συχνότητες εντός κι εκτός των ακαδημαϊκών κύκλων, καταρρίπτοντας οπτικές που θέλουν το πεδίο έναν αμετάβλητο χώρο στον οποίο έχουν πρόσβαση μόνο προνομιούχα άτομα. Τότε είναι που συνειδητοποιεί καμία πως προβλήματα όπως η έλλειψη εκπροσώπησης και καταγραφής των ιστοριών των θηλυκοτήτων στην ιστοριογραφία της ηλεκτρονικής μουσικής, είναι σαν να μην υπάρχουν καν μέχρι να τα επισημάνει κάποιο άτομο. Είναι λες και με το να τα επισημαίνει, τα μετατρέπει από αόρατα σε ορατά.

Η φεμινιστική ιστορική μουσικολογία φέρνει στο προσκήνιο τέτοιου είδους προβλήματα, διερευνώντας τους λόγους και τους τρόπους με τους οποίους οι θηλυκότητες και το έργο τους αποσιωπήθηκαν, στοχεύοντας σε μια έμφυλη ιστοριογραφία της μουσικής. Μέσα από έρευνες φεμινιστικής ιστορικής μουσικολογίας, αποδεικνύεται ότι μόνο υπό συγκεκριμένες συνθήκες θα μπορούσε μια θηλυκότητα να γίνει συνθέτρια ηλεκτροακουστικής μουσικής (Keathley 2009, 3), όπως επίσης πως οι περιπτώσεις διασωσμένου έργου θηλυκοτήτων, προκύπτουν από συγκεκριμένους παράγοντες: την ύπαρξη των απαραίτητων κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών για να διαφυλαχθεί η δημιουργική παραγωγή και το κουράγιο να ξεπεραστούν τα ψυχολογικά εμπόδια προς τη δημιουργική έκφραση (Macarthur 2010, 89).

²⁶Προς μια κριτική αντιμετώπιση της γνώσης και της Ιστορίας, θα πρέπει να υπάρχει επίγνωση των πλαισίων τους και τάση για ανάδειξή τους.

«Η απελευθέρωση στηρίζεται στη συγκρότηση της επίγνωσης της καταπίεσης» (Haraway 2014, 224).

Τα τελευταία χρόνια γίνονται προσπάθειες από ιστορικούς, φιλόσοφους, ερευνήτριες –συνήθως όχι αυτοπροσδιοριζόμενους άνδρες– για την δημιουργία ενός πιο εμπεριεκτικού αφηγήματος της ιστορίας της μουσικής του 20^{ου} αιώνα και της ιστορίας της ηλεκτρονικής μουσικής. Ακόμα και οι ίδιες οι καλλιτέχνιδες συχνά έχουν βιντεοσκοπήσει τις εαυτές τους για την τεκμηρίωση και αποτύπωση των προσωπικών τους ιστοριών και της συνθετικής τους πορείας (Keathley 2009, 4). Αυτές οι νέες αφηγήσεις της ιστορίας, στοχεύουν στη συμπερίληψη των ήχων και των ιστοριών θηλυκοτήτων που μέχρι στιγμής ήταν εκτός του ιστορικού γίνεσθαι και θεωρούν απαραίτητο να διατυπωθεί μια ευρεία κριτική ζητημάτων φύλου στις ιστορίες που κληρονομεί η ηλεκτρονική μουσική (Rodgers 2010, 5–6). Αρνούνται τη μοναδικότητα αυτού του συγκεκριμένου, γνωστού σώματος ιστοριών, από το οποίο αυτές των θηλυκοτήτων έχουν αφαιρεθεί και το μόνο που έχει μείνει είναι ιστορίες ανδρών (Solnit 2017, 147).

Σε αντίθεση με την ιστορία της μουσικής της δυτικής τέχνης, η ιστορία του καλλιτεχνικού έργου θηλυκοτήτων, δεν παρουσιάζεται ως μια συνεχής γραμμή, που απλώνεται πάνω στους αιώνες και απαριθμεί με σεβασμό μια λίστα σπουδαίων, μεμονωμένων–αυτόνομων συνθετών και των δημιουργημάτων–αριστουργημάτων τους. Αντιθέτως παρουσιάζει τις συνθέτριες ως μέλη της μουσικής κοινότητας και των κοινωνικών πλαισίων και δεν δίνει έμφαση μόνο στη συνθετική τους ταυτότητα (Macarthur 2010, 94).

Αυτά τα συμπεριληπτικά αφηγήματα διηγούνται ιστορίες θηλυκοτήτων δίνοντας έμφαση σε μεμονωμένες περιπτώσεις ή σε συγκεκριμένα ιστορικά πλαίσια, σε αντίθεση με καθιερωμένους παραδοσιακούς τρόπους έρευνας (που εντοπίζουν διαδοχές ιδιοφυών–δημιουργών). Έχουν ολιστικό χαρακτήρα και συμπεριλαμβάνουν διάφορες δραστηριότητες των ατόμων εκτός από το επίσημο συνθετικό προϊόν και

τη διαδικασία παραγωγής του, καθώς και τις κοινωνικές συνθήκες στις οποίες έχουν υπάρξει (Macarthur 2010, 94). Επίσης καθιστούν σαφές ότι, παρόλο που τα δημιουργήματα των θηλυκοτήτων είναι πράξεις ιδιαίτερης μουσικολογικής και ανθρωπολογικής σημασίας, δεν είχαν ως αυτοσκοπό τη δημιουργία προϊόντων-απογόνων (Macarthur 2010, 95). Αυτή η θέση είναι εκ διαμέτρου αντίθετη από την αντίστοιχη αρσενική, που βλέπει κάθε συνθετικό έργο ως ένα ακόμα γνήσιο τέκνο της αυθεντίας, έτοιμο να εκπροσωπήσει άξια το γένος του.

«Το να μην μπορείς να πεις την ιστορία σου είναι ένας μεταφορικός θάνατος που συχνά γίνεται και κυριολεκτικός. Η απελευθέρωση είναι πάντα εν μέρει μια διαδικασία αφήγησης: σπάσιμο ιστοριών, σπάσιμο σιωπής, δημιουργία νέων ιστοριών. Ένα ελεύθερο άτομο λέει τη δική του ιστορία. Ένα άτομο που θεωρείται πολύτιμο, ζει σε μια κοινωνία στην οποία η ιστορία του έχει θέση» (Solnit 2017, 19).

Όλες αυτές οι ιστορίες, οι μελέτες ζητημάτων φύλου, που με επιμονή απορρίπτονταν και εκτοπίζονταν σε ένα *αλλού*, δημιουργούν τελικά ένα δικό τους δωμάτιο,²⁷ που αρνείται μοναδικότητα και καθαρότητα και αγκαλιάζει την υβριδική του ταυτότητα, την πολλαπλότητα, την «ενδιάμεσή» του φύση. Μια από τις μεγαλύτερες δυσκολίες και προκλήσεις του *diversity work*²⁸ είναι η συνεχής προσπάθεια εναντίωσης σε ό,τι έχει ήδη χτιστεί και η δημιουργία χώρων συμπερίληψης για όσες έχουν αποκλειστεί ιστορικά (Ahmed 2017, 109). Θεωρώ ότι η κριτική μουσική ιστοριογραφία, καλείται να κάνει ένα είδος *diversity work*, ώστε να δημιουργηθούν χώροι συμπερίληψης για τις θηλυκότητες, αλλά και για όλα τα μη προνομιούχα άτομα των οποίων οι ιστορίες και το έργο, δεν έχει καταγραφεί. Ο όρος *de-colonizing the curriculum* περιγράφει τέτοιου είδους διαδικασίες που έχουν ξεκινήσει να λαμβάνουν χώρα τα τελευταία χρόνια στους ακαδημαϊκούς κύκλους, στο χώρο της μουσικής ιστοριογραφίας και της διδασκαλίας της ιστορίας της μουσικής (Giannini, Heimerdinger, Holzer 2019).

²⁷Αναφορά στο *Ένα δικό της δωμάτιο* της Virginia Woolf (Γούλφ 2019).

²⁸Δανείζομαι και προσαρμόζω με τα συμφραζόμενα τον όρο που χρησιμοποιεί η Ahmed. Ο όρος αναφέρεται στην διοικητική της ιδιότητα στο πανεπιστήμιο του Λονδίνου κατά την περίοδο που εργαζόταν εκεί, για την εξασφάλιση ισότητας της πρόσβασης στην τριτοβάθμια εκπαίδευση από άτομα που ανήκουν σε μειονότητες. (Ahmed 2017, 93).

«Η περιγραφή της δουλειάς μας είναι η περιγραφή ενός τοίχου. Πρέπει να σπρώξεις για να δημιουργήσεις χώρο για όσα άτομα είναι εκτός» (Ahmed 2017, 110).

Η πατριαρχία –χρησιμοποιώντας τον όρο για να αναφερθώ τόσο την αρσενική κυριαρχία όσο και τις κοινωνίες που έχουν εμμονή με την πατρογονική συνέχεια, η οποία απαιτεί αυστηρό έλεγχο της γυναικείας σεξουαλικότητας και δημιουργίας– έχει κατασκευάσει πολλούς χώρους και διάφορες εκδοχές εξαρτημένων, μη παραγωγικών γυναικών, περιορισμένες στο σπίτι, με ελάχιστα παραδείγματα που είχαν πρόσβαση στην εκπαίδευση και την απασχόληση λόγω νόμων και εθίμων στηριζόμενων στη βία, την ανισότητα και την υπεροχή. Ο μισογυνισμός περιγράφει τις γυναίκες ως ακλόνητη επιβάρυνση, ενώ ταυτόχρονα προσπαθεί να τις μετατρέψει ακριβώς σε αυτό και αποτελεί το μοναδικό αίτιο μιας τέτοιας κατάστασης (Solnit 2017, 121).

Και ενώ ο χώρος της ηλεκτρονικής μουσικής αμφισβητεί ακόμα και την ύπαρξη θηλυκοτήτων ανάμεσα στις εκπροσώπους του, αποδεικνύεται απλανής και πεπλανημένος, αφού θηλυκότητες χρησιμοποιώντας «μυριάδες τεχνολογικές καινοτομίες και ηχητικές πρακτικές, έχουν ασκήσει επιρροή ως καταναλώτριες και χρήστριες τεχνολογιών ήχου, κατασκευάστριες και συναρμολογήτριες οργάνων, διευθύντριες–καθηγήτριες–μαθήτριες ακαδημαϊκών στούντιο ηλεκτρονικής μουσικής, συνθέτριες, εκτελέστριες, ποιήτριες ήχου, παραγωγοί, μηχανικοί ήχου και προγραμματίστριες λογισμικού, ιδρύτριες δισκογραφικών εταιρειών, διοργανώτριες και συμμετέχουσες εκδηλώσεων, φιλόσοφοι και κριτικοί» (Rodgers 2010, 15–16).

Αν και έχουν περάσει τέσσερις δεκαετίες από τότε που ξεκίνησαν οι προσπάθειες ιστορικών μουσικολόγων για τη συγκρότηση ενός πιο συμπεριληπτικού αφηγήματος, η διαδικασία της ευρείας ενσωμάτωσης της θηλυκής δημιουργίας σε ιστορικά αφηγηματικά κείμενα και στην ίδια τη μεθοδολογία της ιστοριογραφίας, παραμένει μια εξαιρετικά σημαντική πρόκληση. Παρ' όλα αυτά, η σύνδεση ζητημάτων φύλου και μουσικής από διάφορες οπτικές γωνίες και μέσω διαφορετικών, διατμηματικών προσεγγίσεων, υποστηρίζεται πλέον ευρύτερα (Tick, Ericson, Koskoff 2001).

«Ο φεμινισμός διακυβεύεται στο πώς δημιουργούμε γνώση, στο πώς γράφουμε, στο σε ποια άτομα και το έργο τους κάνουμε αναφορές. Σκέφτομαι τον φεμινισμό ως οικοδομικό έργο: εάν τα κείμενά μας είναι κόσμοι, πρέπει να κατασκευάζονται από φεμινιστικό υλικό» (Ahmed 2017, 14).

Παρακάτω παρουσιάζω μερικά παραδείγματα βιβλίων και εγχειρημάτων, που λόγω του γεγονότος ότι στοχεύουν στην συμπερίληψη των θηλυκοτήτων και του έργου τους στην ιστορία της μουσικής του 20^{ου} αιώνα και την ιστορία της ηλεκτρονικής μουσικής, θεωρώ ότι μπορούν να αντιμετωπιστούν ως καταγραφές κριτικής ιστοριογραφίας. Οι συγγραφείς-δημιουργοί τους, με μια φεμινιστική οπτική, συμβάλλουν στην ανάδειξη του έργου αυτών των καλλιτεχνίδων, στην καταγραφή των ιστοριών τους, στη διαδικασία ενδυνάμωσης της εξωγενώς αποσιωπημένης φωνής τους.

α. *Tara Rodgers "Pink Noises: women in electronic music and sound" (2010)*

«Οι όροι τεχνολογία και μουσική είναι συχνά σημαδεμένοι ως αρσενικοί χώροι και η τάφος συναφών στερεοτύπων με βάση το φύλο φαίνεται να κερδίζει δύναμη όταν αυτοί οι χώροι συγκλίνουν στην ηλεκτρονική μουσική» (Rodgers 2010, 2).

Η Rodgers, έχοντας βρεθεί σε διάφορα πλαίσια (παραγωγός ηλεκτρονικής μουσικής στη Νέα Υόρκη, φοιτήτρια προγράμματος ηλεκτρονικής μουσικής στο Όουκλαντ, καθηγήτρια ήχου σε ένα κολέγιο τέχνης στη Βοστώνη, διδακτορική φοιτήτρια στο Μόντρεαλ), ήρθε αντιμέτωπη με μια σοβαρή έλλειψη εκπροσώπησης, όπου υποτιμά βαθιά την παρουσία και ποικιλία της εκφραστικότητας γυναικών που δουλεύουν με τον ήχο ως ένα δημιουργικό μέσο τον τελευταίο αιώνα (Rodgers 2010, 2). Στα τέλη της δεκαετίας του '90, όπου η Rodgers έστηνε το δικό της home studio και έψαχνε βοήθεια και συμβουλές από άλλα άτομα διαδικτυακά, συνειδητοποίησε πως η γενική

κουλτούρα γύρω από την ηλεκτρονική μουσική, έμοιαζε να αποθαρρύνει ή να αρνείται τη συμμετοχή των γυναικών (Rodgers 2010, 2–3).

Το 2000, ίδρυσε το *Pinknoises.com* για να προωθήσει το έργο γυναικών της ηλεκτρονικής μουσικής, να δημιουργήσει πιο προσβάσιμες πηγές μεθόδων παραγωγής σε γυναίκες και κορίτσια και για να παρέχει έναν διαδικτυακό χώρο όπου θα μπορούσαν να συζητηθούν θέματα μουσικής και ζητήματα φύλου (Rodgers 2010, 3).

Στο βιβλίο της *Pink Noises* κάνει μια απόπειρα να «ξεμπερδέψει» με υποθέσεις που θέλουν την ηλεκτρονική μουσική ένα αρσενικό πεδίο, και να δημιουργήσει πιθανότητες να φανταστούμε σχέσεις ήχου, φύλου και τεχνολογίας διαφορετικά. Ως μια συλλογή 24^{ων} συνεντεύξεων με γυναίκες DJs, μουσικούς της ηλεκτρονικής σκηνής και sound artists, ερευνά τις προσωπικές ιστορίες τους, τις δημιουργικές τους μεθόδους και το πώς ζητήματα φύλου διαμορφώνουν τη δουλειά τους (Rodgers 2010, 2). Το βιβλίο της αποτελεί ένα «χώρο» συμπερίληψης αόρατων ιστοριών που δεν έχουν καταγραφεί από την επίσημη ιστοριογραφία. «Παρουσιάζω τις ακόλουθες συνεντεύξεις ως *Pink Noises*: ηχητικές παρεμβάσεις από πολλές πηγές, οι οποίες αποσταθεροποιούν θέσεις του κυρίαρχου φύλου και στοχεύουν σε ίσες κατανομές ισχύος στον πολιτιστικό χώρο όπου οι ήχοι αντηχούν» (Rodgers 2010, 19).

Το *Pink Noises* προσπαθεί να παρέμβει φεμινιστικά στην ιστοριογραφία – υπαινίσσεται τι μπορούν να κάνουν οι φεμινισμοί για τις κουλτούρες ηλεκτρονικής μουσικής– και προτείνει τρόπους να προσφέρει ο ήχος ως κατηγορία κριτικής και αισθητικής ανάλυσης, σε φεμινιστικές υποθέσεις (Rodgers 2010, 2). Παράλληλα, δηλώνει «Βασίζομαι στους διαβόητους και ασταθείς όρους *γυναίκες* και *άνδρες* για να πλαισιώσουν το project, επειδή αυτές οι κοινωνικές κατηγορίες επηρεάζουν σημαντικά την οργάνωση των ιστοριών της ηλεκτρονικής μουσικής και την κατανομή πόρων σε συναφείς υλικές σφαίρες» (Rodgers 2010, 4). Επίσης λέει πως «τα θέματα αντίστοιχα απομακρύνονται από γνωστές ορολογίες όπως *θόρυβος* και *πειραματισμός* που εμφανίζονται στις υπάρχουσες ιστορίες ηλεκτρονικής μουσικής, καθώς έχουν επινοηθεί από έναν κανόνα αρσενικών συνθετών και συγγραφέων» (Rodgers 2010, 5).

β. *Her Noise Archive (2001)*

Το *Her Noise* δημιουργήθηκε από τις Lina Džuveronίc και Anne Hilde Neset το 2001, με τη φιλοδοξία να διερευνήσει ιστορίες μουσικής και ήχου σε σχέση με το φύλο και

να δημιουργήσει μια διαρκή πηγή σε αυτόν το χώρο μέσω ενός αρχείου. Το 2005, η Džuveronić και η Neset συνδιοργάνωσαν το *Her Noise*, μια έκθεση βασισμένη στην έρευνά τους, η οποία πραγματοποιήθηκε στο *South London Gallery*, την *Tate Modern* και το *Goethe Institut* και συγκέντρωσαν διεθνείς καλλιτέχνιδες που χρησιμοποιούν τον ήχο για να διερευνήσουν τις κοινωνικές σχέσεις, να εμπνεύσουν δράσεις ή να αποκαλύψουν κρυμμένα ηχητικά τοπία. Η έκθεση περιελάμβανε έργα που είχαν πρόσφατα ανατεθεί στις Kim Gordon & Jutta Koether, Emma Hedditch, Christina Kubisch, Kaffe Matthews, Hayley Newman και Marina Rosenfeld, καθώς και μια σειρά από ομιλίες και performances (Her Noise Archive n.d.).

Το *Her Noise Archive*, όπως έγινε γνωστό, αποτέλεσε τη βάση του *Her Noise* και αναπτύχθηκε από τις προαναφερθείσες επιμελήτριες, σε συνεργασία με τις Emma Hedditch και Irene Revell. Το αρχείο περιέχει το συλλεχθέν ερευνητικό υλικό, συνεντεύξεις και πλάνα των performances που καταγράφηκαν από τις επιμελήτριες και από επισκέπτριες κατά την ανάπτυξη του project, βιβλία, fanzines, δίσκους, CDs, καταλόγους και άλλα εφήμερα αντικείμενα, καθώς και έναν αυξανόμενο αριθμό βίντεο-συνεντεύξεων με καλλιτέχνιδες όπως οι Pauline Oliveros, Maryanne Amacher, Diamanda Galas, Else Marie Pade, Jutta Koether, Marina Rosenfeld, Thurston Moore, Jim O'Rourke, Kevin Blechdom, Kembra Pfahler, Kim Gordon, Lydia Lunch, Peaches κ.ά. Πλέον, βρίσκεται μόνιμα στο *University of the Arts, London Archives and Special Collections* στο London College of Communication (Her Noise Archive n.d., Hedditch n.d.).

Το blog *Her Noise Archive* είναι μέρος αυτού του ζωντανού αρχείου και περιλαμβάνει μια σειρά από κείμενα διαφόρων προσκεκλημένων επιμελητριών που δουλεύουν με τον ήχο, αφιερωμένα σε κάποιες άλλες καλλιτέχνιδες και το έργο τους.

Οι δημιουργοί του *Her Noise Archive* δηλώνουν για αυτό ότι «είναι ένα αρχείο συλλεχθέντων υλικών που διερευνά ιστορίες μουσικής και ήχου σε σχέση με το φύλο, συγκεντρώνοντας ένα ευρύ δίκτυο γυναικών καλλιτεχνίδων που χρησιμοποιούν τον ήχο ως μέσο. Ενώ υφίσταται ως φυσικό αρχείο, βασικά στοιχεία του πρωτότυπου project, συμπεριλαμβανομένων βίντεο-συνεντεύξεων καλλιτεχνίδων και μουσικών καθώς και τεκμηρίωση πιο πρόσφατων εκδηλώσεων, είναι διαθέσιμα στον αντίστοιχο ιστότοπο, με την ελπίδα αυτό το έργο να συνεχίσει να αναπτύσσεται, να μεγαλώνει και να εμπνέει περαιτέρω έρευνα» (Her Noise Archive n.d., Hedditch n.d.).

1.3. Θηλυκότητες και μηχανές

Όλοι οι ψηφιακοί υπολογιστές που χρησιμοποιούν τα ψηφιακά μηχανήματα (από μια βιντεοκάμερα, μια αριθμομηχανή, ένα πλυντήριο, μέχρι μια συσκευή τηλεπικοινωνιών) μεταφράζουν πληροφορίες στο δυαδικό σύστημα, σε μηδενικά και άσους. Κάθε ένα από αυτά είναι ένα *bit* και σε οκτάδες σχηματίζουν τα *bytes*. Τα μηδενικά και οι άσοι του κώδικα που χρησιμοποιούν οι υπολογιστές θυμίζουν κι άλλες δυαδικές σχέσεις που εμφανίζονται θεμελιωμένες στη δυτική πραγματικότητα και «όλες τους κατέχουν συστημικό ρόλο στη λογική και τις πρακτικές κυριαρχίας σε βάρος των γυναικών, της φύσης, των ζώων» (Haraway 2014, 265): αριστερά-δεξιά, σκοτάδι-φως, άσπρο-μαύρο, λογική-συναίσθημα, σωστό-λάθος, όλα-τίποτα, μέσα-έξω, ζωή-θάνατος, άνθρωπος-φύση, νόηση-σώμα, άτομο που ελέγχει- άτομο που ελέγχεται και τελικά άνδρας-γυναίκα, αρσενικό-θηλυκό. «Το αρσενικό είναι ο άσος, είναι τα πάντα και το θηλυκό είναι το μηδενικό, λειτουργεί ως τρύπα, ως κενό, ως διάστημα, ως τίποτα, ως σφάλμα, ως ελάττωμα, ως έλλειψη, ως απουσία, εκτός συστημάτων αυτοπροσδιορισμού. Κατά τον Lacan, οι θηλυκότητες υπάρχουν μόνο ως αποκλειόμενες οντότητες από την τάξη των πραγμάτων, είναι το μη-όλο, το μη-καθολικό και οτιδήποτε γνωρίζουν περιγράφεται ως μη-γνώση» (Plant 1997, 34-35).

«Το αρσενικό κάποτε θεώρησε τον εαυτό του το κέντρο του κόσμου.²⁹ Αυτός οργάνωνε, αυτή εκτελούσε. Αυτός ηγούνταν, αυτή υπηρετούσε. Αυτός έκανε τις μεγάλες ανακαλύψεις, αυτή ασχολούνταν με τις υποσημειώσεις. Αυτός έγραφε τα βιβλία, αυτή τα αντέγραφε. Ήταν η βοηθός του, το δεξί του χέρι, εργάζονταν υποστηρικτικά στο έργο του, σύμφωνα με τα σχέδιά του» (Plant 1997, 35).

Από τις απαρχές της διάδοσης τεχνολογιών όπως η τηλεπικοινωνία, της μηχανοποίησης της πληροφόρησης, αλλά και της σύγχρονης βιομηχανίας πολέμου, ξεκίνησε η καπιταλιστική, πατριαρχική εκμετάλλευση των θηλυκοτήτων. Αυτή η

²⁹Κι αν αρνείται αυτό ο Jean-Luc Godard στο *Masculin Féminin*, υποστηρίζοντας ότι για το «παγκόσμιο αρσενικό» το κέντρο του κόσμου είναι η αγάπη, ενώ για το «παγκόσμιο θηλυκό», η εαυτή της.

πολιτική, στηριζόμενη σε μια γενικευμένη ρητορική και σταθεροποίηση του σεξισμού ως «ρητή δικαίωση της διαφοροποίησης των έμφυλων ρόλων» (Hagaway 2014, 101), οδήγησε τις θηλυκότητες σε εργασιακές θέσεις στις οποίες ήταν πιο αποτελεσματικές από τους άνδρες, αλλά αμείβονταν χαμηλότερα από αυτούς. Σε εργοστάσια ραπτικής, τηλεφωνικά κέντρα, ως δακτυλογράφοι, ως γραμματείς, τους αντικατέστησαν γρήγορα και μαζικά και πλέον «η εργασία και η φτώχεια θηλυκοποιήθηκαν» (Hagaway 2014, 249). Η κατασκευή αυτής της οικονομίας ως «φυσικής» σύμφωνα με καπιταλιστικές σχέσεις και η ιδιοποίησή της με σκοπό την αναπαραγωγή της κυριαρχίας, διαθέτουν τεράστιο βάθος και «τοποθετούνται στο επίπεδο της θεμελιώδους θεωρίας και πρακτικής» (Hagaway 2014, 103).

Οποιαδήποτε εργασία απαιτούσε λεπτομερείς, επαναλαμβανόμενους, αυτοματοποιημένους χειρισμούς, αποτελούσε κάτι το κουραστικό για το αρσενικό (που θεωρούσε πως η αξία του είναι για πολύ ανώτερα καθήκοντα με ηγετικό ρόλο) και προορίζονταν για τις θηλυκές συναδέλφισσές του. Σε αυτό λοιπόν το περιβάλλον αρσενικής υπεροχής, τοξικής καταπίεσης και γνώσης της καθυπόταξης και της αλλοτρίωσης, οι θηλυκότητες ανέπτυξαν μια ιδιαίτερη σχέση οικειότητας με τις αναλογικές και ψηφιακές μηχανές. Η συμβολή τους στην εξέλιξη και τη διευρυμένη χρήση τους, ήταν παραπάνω από υπολογίσιμη και ο ρόλος τους δεν ήταν δευτερεύων. Από τότε που οι υπολογιστές ήταν γιγάντια συστήματα τρανζίστορ και βαλβίδων (οι γυναίκες ήταν αυτές που τους ενεργοποιούσαν), μέχρι όταν έγιναν μικροσκοπικά κυκλώματα από τσιπ σιλικόνης (γυναίκες τα συναρμολογούσαν και δημιουργούσαν λογισμικό), οι θηλυκότητες υπήρξαν οι χειρίστριες και προγραμματίστριες των μηχανημάτων (Plant 1997, 37).

«Η μηχανή επιθυμούσε πάντοτε τις γυναίκες. Τις έχει ανάγκη για την επιδεξιότητά τους, τα λεπτοκαμωμένα χέρια τους, την ικανότητά τους να εργάζονται γρήγορα και, αρχικά τουλάχιστον να απαιτούν λιγότερα χρήματα γι' αυτό» (Power 2019, 113).

Σε αυτό το ανδροκεντρικό, αναπαραγωγικό όνειρο (του οποίου οι μηχανές δεν ήταν δημιουργοί, αλλά γελοιογραφίες κι απομιμήσεις), οι θηλυκότητες ήταν αυτές που

έρχονταν σε επαφή με τις μηχανές, δημιουργώντας έναν *γυναικείο καπιταλισμό*³⁰ (Power 2019, 114).

«Το κεφάλαιο ολόένα θηλυκοποιείται διαμέσου των μηχανών του· ένας ανερχόμενος *γυναικείος* καπιταλισμός πιο γρήγορος και πιο καλός που, κυριολεκτικά, *δεν παράγει τίποτα*, καθώς τα ηλεκτρικά κυκλώματα μουρμουρίζουν ακατάπαυστα μεταξύ τους. Εκατομμύρια εργάτες³¹ καταχώρησης δεδομένων ξεφυσούν ενώ τα δάχτυλά τους τρέχουν ασταμάτητα πάνω στα πληκτρολόγια· τηλεφωνικά κέντρα τερετίζουν με τους άρτια εκπαιδευμένους ήχους ενός τελειοποιημένου πρίμου· ρομπότ πληροφορούν τους βιαστικούς επιβάτες των σταθμών για το πού ακριβώς πρέπει να βρίσκονται και τότε με τη χρήση μιας ηχογραφημένης γυναικείας φωνής.³² Μακράν του να διαθέτουν μια βαθιά αποστροφή για το αφύσικο, το προσχεδιασμένο, το επεξεργασμένο, οι γυναίκες ανέκαθεν επεδείκνυαν τη γρήγορη ικανότητά τους να προσαρμόζονται και να από-αυτοματοποιούν τη μηχανή, ακόμα κι αν αυτή με τη σειρά της χρησιμοποιεί και κακοποιεί τις γυναίκες. Οποιαδήποτε επίκληση στην υποτιθέμενη «φυσικότητα» των γυναικών ή σε κάποιου είδους προνομιούχα σχέση τους με τη φύση είναι τόσο ιστορικά ανακριβής όσο και κοινότυπη: οι γυναίκες, όπως βλέπουμε στο *Metropolis*, είναι τα καλύτερα ρομπότ» (Power 2019, 114–115).

Κατασκευάζονται έτσι, θεωρίες για το θηλυκό σώμα και την κοινότητα που δημιουργούν πολλά μαζί, ως «καπιταλιστική και πατριαρχική μηχανή και αγορά, με τη μηχανή για παραγωγή, την αγορά για ανταλλαγή και τις δυο μαζί για αναπαραγωγή» (Haraway 2014, 73). Και με αυτό τον τρόπο, γίνεται σαφές ότι σώμα και κοινωνία δεν είναι παρά στρατηγικές για τη μεγιστοποίηση του αναπαραγωγικού τους κέρδους, χάνοντας τα όρια μεταξύ κατασκευαστριών και κατασκευών, χρηστιών και εργαλείων.

Οι μηχανές ήταν το μέσον της όποιας χειραφέτησης των θηλυκοτήτων, ο τρόπος να παράξουν θόρυβο και να καταστούν επιτέλους ακουστές. Όμως, σε ένα εργασιακό περιβάλλον εκμετάλλευσης, «εύκολης φυσικοποίησης των επαγγελματικών διακρίσεων, των ιεραρχιών επικράτησης, του ρατσιστικού σοβινισμού και της “αναγκαιότητας” κυριαρχίας» (Haraway 2014, 102), όπου οι θηλυκότητες ήταν χρήσιμες μόνο ως αποτελεσματικές, αυτοματοποιημένες εργάτριες-ρομπότ με

³⁰Όρος που αναφέρει η Power στο κεφάλαιό της *Γυναικείες Μηχανές* (Power 2019, 114).

³¹Ενδιαφέρον το ότι ενώ η συγγραφέας σε αυτό το σημείο αναφέρεται μόνο σε θηλυκές εργάτριες, τα άτομα που μετέφρασαν χρησιμοποιούν αρσενικό γένος.

³²Η άυλη, ανώνυμη, ηχογραφημένη γυναικεία φωνή στο δημόσιο χώρο δεν είναι προορισμένη για κριτική ή για να έχει συναισθήματα. Μόνο για να καθησυχάζει, να δίνει εντολές και να ειδοποιεί (Power 2012).

χαμηλό μισθό, μήπως είχαν και οι ίδιες μεταμορφωθεί σε ανθρωπόμορφες μηχανές; Αυτοί οι λεπτομερείς, επαναλαμβανόμενοι, αυτοματοποιημένοι χειρισμοί της εργασίας τους, θα μπορούσαν εύκολα να παρομοιαστούν με τη «φυσιολογία» και τον τρόπο λειτουργίας των μηχανών, μετατρέποντάς τες έτσι, σε *κυβόργια*³³ (Haraway 2014, 223).

«Κυβόργιο είναι ένας κυβερνητικός οργανισμός, υβρίδιο από μηχανή και οργανισμό, δημιουργήμα κοινωνικής πραγματικότητας και μυθοπλασίας συνάμα. Ως ζήτημα μυθοπλασίας και βιωμένης εμπειρίας, μεταβάλλει τι λογίζεται ως γυναικεία εμπειρία στον ύστερο 20ό αιώνα. Πρόκειται για αγώνα ζωής και θανάτου, όμως το σύνορο ανάμεσα σε επιστημονική φαντασία και κοινωνική πραγματικότητα είναι οφθαλμαπάτη. Το κυβόργιο είναι ένα είδος αποδιαρθρωμένου και ανασυναρθρωμένου μεταμοντέρνου συλλογικού και ατομικού εαυτού, με κυβοργική ταυτότητα μια πολυδύναμη υποκειμενικότητα συντεθειμένη από συγχωνεύσεις παρείσακτων υποκειμενικοτήτων» (Haraway 2014, 223–224, 245, 260).

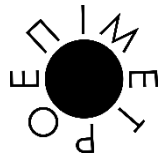
Ένα ακόμα κοινό των θηλυκοτήτων και των μηχανών, είναι το ότι αμφότερες διαθέτουν πυκνωτές. Οι πυκνωτές έχουν την ικανότητά να αποθηκεύουν και να απελευθερώνουν ενέργεια κατά βούληση στο χρόνο.³⁴ Η γυναίκα, με τους πολλαπλούς της ρόλους και καθήκοντα στα οποία πάντα αναμένεται να είναι αποτελεσματική (με ανώτερο όλων την επιβεβλημένη κοινωνική της θέση ως μητέρα που τεκνοποιεί και μεταφέρει τον γενετικό κώδικα στις επόμενες γενιές),³⁵ δεν θα μπορούσε παρά να λειτουργεί με πυκνωτές. Ακόμα και ο κώδικας των μηχανών, με τις συνεχείς εναλλαγές μηδενικών και άσων, με την ίδια δυαδική απόφαση Ξανά και

³³Η τρέχουσα απόδοση του όρου *cyborg* στα ελληνικά, στη μετάφραση της Πελαγίας Μαρκέτου (Haraway 2014).

³⁴Δανείζομαι και παραφράζω την αναλογία της Daphne Oram (Rodgers 2012).

³⁵«Τα γονίδια πρέπει να κατασκευάσουν σταθερά εργαλεία μεσολάβησης· πρέπει δηλαδή να παράγουν μηχανές που *σωματοποιούν* εξελικτικά σταθερές στρατηγικές, όπως ακριβώς το κεφάλαιο απαιτεί κεφαλαιοκρατικούς θεσμούς» (Haraway 2014, 96).

Ξανά, θα μπορούσε να θυμίσει στερεοτυπικές εικόνες που θέλουν τη γυναίκα αναποφάσιστη και συνεχώς σε λειτουργία.



Μιλитарισμός, τεχνολογίες και ηλεκτρονική μουσική

Από πολύ νωρίς στην ιστορία της ηλεκτρονικής μουσικής (π.χ. με τους φουτουριστές και τον Luigi Russolo), παρατηρείται άμεση σύνδεση μεταξύ των ήχων των μηχανών, της σύγχρονης βιομηχανίας και του πολέμου. Τα εργαλεία για την παραγωγή ηλεκτρονικής μουσικής δεν ήταν αθώα. Στις Η.Π.Α., συνδέσεις μεταξύ ηχητικών και στρατιωτικών τεχνολογιών είχαν εδραιωθεί ήδη από τη δεκαετία του '20. Το ραδιόφωνο αναπτύχθηκε λόγω στρατιωτικών επενδύσεων του Α' παγκοσμίου πολέμου και τεχνολογίες ηχογράφησης χρηματοδοτήθηκαν απευθείας από δαπάνες πολέμου με την ιδέα της πιθανής στρατιωτικής εφαρμογής τους. Κατά τη διάρκεια του ψυχρού πολέμου, οι ηλεκτρονικοί ήχοι άρχισαν να εδραιώνονται στη δημόσια φαντασία, «συνόδευσαν» τις ανησυχίες της εξερεύνησης του διαστήματος, ενώ επίσης υπήρξε στρεβλή σύνδεσή τους με την ατομική ενέργεια. Οι ίδιοι οι όροι που χρησιμοποιεί η ηλεκτρονική μουσική (battle, trigger, controller, execute, command, bang, κ.ά.) θυμίζουν πολεμικές πρακτικές. Αυτή η επίμονη στρατιωτική ορολογία και αισθητικές προτεραιότητες της ορθολογιστικής ακρίβειας και ελέγχου, συνοψίζουν τις έννοιες της *ανδρικής τεχνικής ικανότητας* και της αναμφισβήτητης, βαθιάς τους γνώσης παραγωγής ηλεκτρονικής μουσικής (Rodgers 2010, 6-7).

Οι ήχοι των μηχανών του πολέμου και οι ήχοι των μηχανών της ηλεκτρονικής μουσικής χωρίζονται από μια λεπτή, νοητή, αλλά νοηματοδοτημένη γραμμή. Επειδή το όριο μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας μπορεί να είναι μια ακουστική ψευδαίσθηση, είναι σημαντικό να παράγεται έργο προκαλώντας τις τεχνολογικές και επιστημονικές προτεραιότητες της ηλεκτρονικής μουσικής (Rodgers 2010, 8). Το να φτιάχνεται μουσική με «όπλα θανάτου», δεδομένης της διείσδυσης της στρατιωτικής προέλευσης στις τεχνολογίες και τις πρακτικές της ηλεκτρονικής μουσικής, είναι από μόνο του μια ιδέα που ενδέχεται να διχάσει. Οι κοινωνικοπολιτικές προεκτάσεις που αποκτά ακόμα και το δημιουργικό κομμάτι μιας τέτοιας μουσικής, δεδομένου του ότι πιθανά αναπαράγει ήχους αντίστοιχους με αυτούς του πολέμου, ή χρησιμοποιεί εξοπλισμό χρηματοδοτούμενο από

πολεμικές δαπάνες, δεν είναι αμελητέες. Από την άλλη, οι νέες τεχνολογίες που εμφανίστηκαν στην ηλεκτρονική μουσική, οι νέοι ήχοι που οι συνθέτριες είχαν ονειρευτεί και επιθυμούσαν να δημιουργήσουν και πλέον μπορούσαν να το κάνουν, ανάλογα με το πού θα γίνει η εστίαση, μπορούν να ιδωθούν αντί για «όπλα θανάτου» ως «προκλήσεις για ζωή» (Rodgers 2010, 10).

Τέλος, θα είχε νόημα να υπογραμμιστεί πως κυβεργικές γυναίκες (και μικρά παιδιά) ήταν και είναι αυτές που κατασκευάζουν τα ηλεκτρονικά κυκλώματα για την παραγωγή όλου αυτού του εξοπλισμού που χρησιμοποιεί η ηλεκτρονική μουσική (ανεξαρτήτως χρήσης του και ταυτότητας των ατόμων που τον χρησιμοποιούν), κάπου αλλού (Haraway 2014, 231). Είναι αδιανόητο να μην γίνονται οι συνδέσεις του ποιες, πού, πώς κατασκευάζουν το βιομηχανικό υλικό και κατ' επέκτασιν τον εξοπλισμό ηλεκτρονικής μουσικής που οι δημιουργοί χρησιμοποίησαν και χρησιμοποιούν. Ακόμα και πιο DIY επιλογές και αισθητικές, αναπόφευκτα χρησιμοποιούν μικροσυστήματα και πρωτογενές υλικό το οποίο επίσης κατασκευάζεται μαζικά από «ματωμένα χέρια». Δημιουργείται έτσι, ένας φαύλος κύκλος κοινωνικοπολιτικών ερωτημάτων και θέσεων που καλούνται να πάρουν οι χρήστριες εξοπλισμού ηλεκτρονικής μουσικής, όσων αφορά τη στήριξη τέτοιων καπιταλιστικών δομών παραγωγής καταπίεσης και εκμετάλλευσης.

2. Πέρα από την αισθητική καθαρότητα

2.1. Δημιουργώντας μηχανές: «οι μηχανές δε θα ονειρεύονται πλέον

διαμέσου των γυναικών, αλλά θα κατασκευάζονται από αυτές»³⁶

Η πρωτόγνωρη παρουσία θηλυκοτήτων στα εργοστάσια, τηλεφωνικά κέντρα, γραφεία, κ.ά., την εποχή της βιομηχανικής επανάστασης και της μηχανοποίησης της πληροφόρησης, ήταν μια ιδιαίτερος κερδοφόρα κίνηση που θα τοποθετούσε μια για πάντα τα θηλυκά χέρια στο πεδίο της εκμετάλλευσης για την «παράδοση του ρατσιστικού ανδροκρατούμενου καπιταλισμού» (Power 2019, Hagaway 2014, 224).

Στον τομέα των υπολογιστικών τεχνολογιών, η μεταφορά εργοστασίων της βιομηχανίας ημιαγωγών σε ασιατικές χώρες στα μέσα της δεκαετίας του '60, (όπως για παράδειγμα στη Μαλαισία, όπου η κυβέρνηση για να προσελκύσει τις εταιρίες παραγωγής ηλεκτρονικών, είχε διαφημίσει τα οφέλη των γρήγορων, μικρών δακτύλων των εξυπηρετικών Μαλαισιανών γυναικών -οι οποίες τελικά τυφλώνονταν λόγω της πολύωρης καθημερινής τους εργασίας με τόσο μικρά αντικείμενα και συστήματα) ήταν ελκυστική για τα συμφέροντά τους. Μέσω της στυγνής εκμετάλλευσης και της εργασίας σε περιβάλλοντα «εύκολης φυσικοποίησης των επαγγελματικών διακρίσεων, των ιεραρχιών επικράτησης, του ρατσιστικού σοβινισμού και της “αναγκαιότητας” κυριαρχίας» (Hagaway 2014, 102), αυτές οι οικονομίες μετατράπηκαν από προ-βιομηχανικές, σε κόμβους της παγκόσμιας παραγωγής υψηλής τεχνολογίας (The Synthesizer Book 2011, Rodgers 2010, 146).

Χρησιμοποιώντας κυβοργικές γυναίκες για την κατασκευή ηλεκτρονικών κυκλωμάτων και μηχανών (Hagaway 2014, 231), το κεφάλαιο θηλυκοποιήθηκε, δημιουργώντας έναν ανερχόμενο *γυναικείο* καπιταλισμό «που, κυριολεκτικά, *δεν παράγει τίποτα*, καθώς ηλεκτρικά κυκλώματα μουρμουρίζουν ακατάπαυστα μεταξύ τους» (Power 2019, 114).

Από την πρώτη «φωνή» που απέκτησαν σε αυτούς του χώρους μέσω της παραγωγής μηχανικού θορύβου (αυτού του παράξενου υποπροϊόντος της επαναλαμβανόμενης εργασίας) (Power 2019, 113), μέχρι τις αποδυναμωμένες, άυλες, ηχογραφημένες, ανώνυμες γυναικείες φωνές που εμφανίζονται στο δημόσιο χώρο, προορισμένες για να δίνουν εντολές και να ειδοποιούν (Power 2012), οι θηλυκότητες έχουν συσχετιστεί άμεσα με τις μηχανές τους ενισχυτές της εκκωφαντικής σιωπής τους. Κατά τον

³⁶(Power 2019, 119)

Sartre, «η μηχανή ονειρεύεται δια μέσου των γυναικών» (Power 2019, 113), χρυσώνοντας το χάπι του ανδροκεντρικού, αναπαραγωγικού ονείρου. Κι ενώ είναι φιμωμένες, παράγουν τόσο θόρυβο, δημιουργώντας ένα ιδιαιτέρως οξύμωρο σχήμα. Ρυθμικές, μηχανικές, σχεδόν αυτιστικές κινήσεις σε πληκτρολόγια γραφομηχανών, συνδέσεις κι αποσυνδέσεις καλωδίων, τηλέφωνα που χτυπούν υστερικά πριν τα διακόψει μια θηλυκή φωνή, δημιουργούν ακαθόριστες μάζες βιομηχανικών ήχων σε μια παγκόσμια, καλοκουρδισμένη μεν, φάλτση δε, συμφωνία.

Οι θηλυκότητες αποδείχτηκαν χρήσιμες και συμφέρουσες στην κατασκευή πρωτογενούς τεχνολογικού υλικού (σε καθεστώς σκλαβιάς), αλλά παράλληλα ήταν ανεπιθύμητες στα εργαστήρια και τους επιστημονικούς χώρους παραγωγής τεχνολογίας και κατασκευής μηχανών, ως λιγότερο ικανές και προορισμένες για άλλους ρόλους. Οι ελάχιστες εξαιρέσεις που εντάχθηκαν σε αυτούς τους χώρους, αντιμετώπιστηκαν με υποτίμηση και απαξίωση των ίδιων και του έργου τους, αμφισβητήθηκε η αξία τους, καθαρά και μόνο λόγω του βιολογικού τους φύλου, σε αντίθεση με τους άνδρες συναδέλφους τους, που λόγω της αρσενικής τους ταυτότητας, υπονοούνταν η αδιαμφισβήτητη ικανότητα και ιδιοφυΐα τους.

Έτσι, ανέπτυξαν μηχανισμούς για την καλλιτεχνική τους αυτονομία και προώθηση του έργου τους χωρίς ιδρυματική υποστήριξη (δεν είναι λίγα τα παραδείγματα θηλυκοτήτων που «εγκατέλειψαν» ένα ακαδημαϊκό πλαίσιο με πατριαρχική, καταπιεστική κουλτούρα ως μη φιλόξενο, και συνέχισαν αυτόνομες να δημιουργούν). Έχοντας την απαραίτητη τεχνογνωσία και με μια συνεχή τάση για πειραματισμό, κατασκεύασαν τα δικά τους υβριδικά μηχανήματα, συνθεσάιζερ, DIY ηλεκτρονικά κυκλώματα, διαψεύδοντας τον κ. Sartre, όπως παρατηρεί η Nina Power. Οι μηχανές δε ονειρεύονταν πλέον διαμέσου των γυναικών, αλλά κατασκευάζονταν από αυτές (Power 2019, 119).

Η Αφροδίτη Ψαρρά,³⁷ (μια διεπιστημονική καλλιτέχνη και επίκουρη καθηγήτρια του τμήματος *Digital Arts and Experimental Media* του πανεπιστημίου της Ουάσιγκτον), δηλώνει «μια δυσκολία που ακόμη συνεχίζω να έχω είναι το φύλο. Ακόμη και ως επίκουρη καθηγήτρια πανεπιστημίου, σε ένα τμήμα που απαρτίζεται από τρεις λευκούς άντρες (που ο ένας έχει υπάρξει μαθητής του άλλου) είμαι η μόνη γυναίκα και η μόνη «ξένη» και μικρότερη σε ηλικία μέσα σε αυτό το πλαίσιο. Όποτε έχουν συναυλία ή όποτε κάνει κάτι το τμήμα, ποτέ δεν μου έχουν πει να συμμετάσχω.

³⁷Βλ. Κεφ.3.ι.

Δηλαδή πάλι, ακόμη μέσα και σε αυτό το πλαίσιο ό,τι είναι να κάνω, θα το κάνω μόνη μου» (Ψαρά 2020, Δ6).

Η περιγραφή των διαδικασιών που είναι αναγκασμένες να ακολουθήσουν ακόμη και σήμερα οι θηλυκότητες για να υπάρξουν σε διάφορους χώρους (μέσα σε αυτούς η ηλεκτρονική μουσική, οι τεχνολογίες ήχου, η κατασκευή μηχανημάτων) θα μπορούσε να παρομοιαστεί με τοίχο. Έχουν διπλή δουλειά: δεν αρκεί να δημιουργούν εστιάζοντας στην καλλιτεχνική τους παραγωγή (όπως αντίστοιχα κάνουν ένας προς έναν οι άνδρες συνάδελφοί τους), πρέπει να σπρώχνουν αυτό τον τοίχο για να δημιουργήσουν χώρο για τις ίδιες και για άλλες.

«Μπορούμε να διαλυθούμε από αυτό που αντιμετωπίζουμε. Και μετά το αντιμετωπίζουμε ξανά. Μπορούμε να εξαντληθούμε από αυτό που αντιμετωπίζουμε. Και μετά το αντιμετωπίζουμε ξανά» (Ahmed 2017, 163).

Ως κατασκευάστριες μηχανημάτων, τις απασχολούν κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα για την παραγωγή εξοπλισμού ηλεκτρονικής μουσικής και παίρνουν θέση ενάντια στην εργασιακή εκμετάλλευση, μην υποστηρίζοντας καπιταλιστικές βιομηχανίες που θέλουν τις αδερφές τους, κυβοργικές σκλάβες (The Synthesizer Book 2011). Η Jessica Rylan³⁸ (μια καλλιτέχνη που ασχολείται με τον ήχο, την ηλεκτρονική μουσική και την κατασκευή αυτοσχέδιων modular συνθεσάιζερ μικρής κλίμακας) δηλώνει πως «ένα κύριο κίνητρο για τη δημιουργία των δικών μου οργάνων, ήταν η απόφασή μου να μην ξαναχρησιμοποιήσω όργανα που κατασκευάστηκαν από καταναγκαστική εργασία» (Rodgers 2010, 147).

Ως συνθέτριες, αρκετές εντάσσουν στο καλλιτεχνικό τους έργο το στοιχείο της τυχειότητας και το συσχετίζουν με τις απρόβλεπτες συμπεριφορές των μηχανημάτων. Βασίζονται στα «ατυχήματα» που συμβαίνουν κατά την παραγωγή ήχου με ηλεκτρονικά μέσα (όπως η ψηφιακή παρεκτροπή) και την ευθραυστότητα της διαδικασίας (καμιά φορά επεμβαίνοντας στην ίδια τη διαδικασία και καταστρέφοντας τον εξοπλισμό), δημιουργώντας νέες ηχητικές δυνατότητες και

³⁸Βλ. Κεφ.2.i και 2.ii.

λεξιλόγιο. Παρατηρώντας αυτά τα «λάθη» και το πώς προέκυψαν, είναι σε θέση να τα αναπαράγουν εκ νέου κατά βούληση (Gottschalk 2016, 21–23).

Παρακάτω, παρουσιάζω μερικά παραδείγματα θηλυκοτήτων που ασχολήθηκαν με την κατασκευή ηλεκτρονικών μηχανημάτων και τα ενέταξαν στο καλλιτεχνικό τους έργο. Εστιάζω για κάθε περίπτωση σε ένα συγκεκριμένο μηχάνημα ή project (που κατασκεύασε η ίδια) στο οποίο χρησιμοποιούνται τεχνολογίες που ανέπτυξε.

*Οραμάτ-ics*³⁹

Η Daphne Oram (1925–2003) ήταν πρωτοπόρα ηλεκτρονική συνθέτρια και δημιουργός του *Oramics Machine* (Oram n.d.). Ήταν επίσης συγγραφέας, εκπαιδευτικός και ένθερμη υποστηρίκτρια της αναγνώρισης της ηλεκτρονικής μουσικής ως μιας συναρπαστικής και πολύτιμης μορφής τέχνης. Ήταν μια από τους ιδρυτές⁴⁰ του εξαιρετικά επιδραστικού στο χώρο της ηλεκτρονικής μουσικής, BBC Radiophonic Workshop (Oram n.d.).

Τη δεκαετία του '50, έχοντας πάρει προαγωγή για τη θέση διευθύντριας στούντιο μουσικής, ξεκίνησε μια εκστρατεία ώστε το BBC να καταφέρει να παρέχει στο εκπαιδευτικό του πρόγραμμα, μουσικές εγκαταστάσεις για τη σύνθεση ήχου και μουσικής, με τη χρήση τεχνικών ηλεκτρονικής μουσικής και *musique concrète*. Το 1956 υπέβαλε μια οραματιστική⁴¹ πρόταση στους διευθυντές του BBC για ένα ειδικό, πειραματικό, ηλεκτρονικό εργαστήριο, παρουσιάζοντας τις νέες ηχητικές δυνατότητες που θα μπορούσε να προσφέρει. «Μόλις ο συνθέτης⁴² μπορεί να δημιουργήσει χωρίς τους περιορισμούς της επιτέλεσης, η παλέτα του επεκτείνεται δραματικά και μπορεί να πραγματοποιήσει ό,τι είχε οραματιστεί. Δεν υπάρχουν περιορισμοί για τους ρυθμούς και τις ταχύτητες εκτέλεσης από τη στιγμή που δεν χρειάζεται να παιχτούν σε πραγματικό χρόνο, και θεωρητικά οποιοσδήποτε ήχος, μουσικός ή όχι, είναι στο χέρι του συνθέτη» (Oram n.d.).

³⁹Λογοπαίγνιο του *Oramics* (το όνομα του οποίου προέρχεται από το επίθετο της Oram) και της λέξης οραματίστρια.

⁴⁰Χρησιμοποιώ το αρσενικό γένος για να τονιστεί ότι η Oram ήταν η μόνη γυναίκα ανάμεσά τους τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο.

⁴¹Όπως παραπάνω, με ποιητική αδεία, χρησιμοποιώ αυτή τη λέξη για να τονίσω τη φύση της ως οραματίστριας.

⁴²Χρησιμοποιώ το αρσενικό γένος στη μετάφραση, επειδή είναι αυτό που χρησιμοποιεί η ίδια στο πρωτότυπο κείμενο.

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου ασχολήθηκε ιδιαίτερα με προσωπικά της πειράματα χρησιμοποιώντας μαγνητόφωνα. Ηχογραφούσε ήχους σε μαγνητοταινία, έπειτα τους έκοβε, τους ένωνε και δημιουργούσε βρόχους, τους επιβράδυνε ή τους επιτάχυνε, τους έπαιζε ανάποδα στο χρόνο (διαδεδομένες τεχνικές της *musique concrète*). Το 1957 της ανατέθηκε να συνθέσει μουσική για το έργο *Amphitryon 38*, δημιουργώντας έτσι την πρώτη ηλεκτρονική παρτιτούρα στην ιστορία του BBC. Μετά από αυτό, η ίδια και οι συνεργάτες της άρχισαν να λαμβάνουν κι άλλες παραγγελίες για συνθέσεις, συμπεριλαμβανομένης μιας σημαντικής παραγωγής του *All That Fall* του Samuel Beckett (1957) (Oram n.d.).

Καθώς η ζήτηση για ηλεκτρονικό ήχο αυξάνονταν στις αρχές του 1958, το BBC επιτέλους έδωσε στην Oram και τους συνεργάτες της έναν προϋπολογισμό για την ίδρυση του BBC Radiophonic Workshop, όπου ήταν η πρώτη υπεύθυνη του στούντιο. Το εργαστήριο εστίαζε στη δημιουργία ηχητικών εφέ και μουσικών θεμάτων για όλες τις παραγωγές της εταιρείας. Τον Οκτώβριο του 1958, η Oram έχοντας επισκεφθεί το *Journées Internationales de Musique Expérimentale* στην παγκόσμια έκθεση των Βρυξελλών, άκουσε το *Poème électronique* του Edgard Varèse καθώς και έργα σύγχρονών της συνθετών.⁴³ Εμπνευσμένη από αυτά που είδε και άκουσε, αποφάσισε να παραιτηθεί από το BBC Radiophonic Workshop (λιγότερο από ένα χρόνο μετά την ίδρυσή του από την ίδια), λόγω της δυσαρέσκειάς της από τις συνεχείς αρνήσεις του τμήματος μουσικής του BBC να ωθήσει την ηλεκτρονική σύνθεση στο προσκήνιο των δραστηριοτήτων του, ελπίζοντας να συνεχίσει τους μουσικούς της πειραματισμούς ανεξάρτητα (Oram n.d.).

Έχοντας εγκαταλείψει το BBC, το 1959 η Oram δημιούργησε ένα home studio, το *Oramics Studios for Electronic Composition*. Ούσα ιδιαιτέρως έμπειρη σε όλες τις μορφές χειρισμού μαγνητοταινίας –βάσης της *musique concrète*– η Oram εξέλιξε τις γνώσεις της χρησιμοποιώντας νέα μέσα χωροταξικής απόδοσης του ήχου. Συνέθεσε έργα για το ραδιόφωνο, για ταινίες, ντοκιμαντέρ, διαφημίσεις, εκθέσεις και συναυλίες –όμως, μερικό συνθετικό της έργο που χρησιμοποιήθηκε σε πασίγνωστες ταινίες δεν είναι καν υπογεγραμμένο (Oram n.d.).

Ένα μακροπρόθεσμο έργο στο ιδιωτικό της στούντιο ήταν το *Oramics*,⁴⁴ ένα ηλεκτρονικό όργανο με οπτικοακουστική φύση, δημιούργημα αποκλειστικά της

⁴³Χρησιμοποιώ αρσενικό γένος, επειδή ακούστηκαν έργα μόνο ανδρών συνθετών (Centre Iannis Xenakis n.d.).

⁴⁴<https://www.daphneoram.org/oramicsmachine/>. Φωτογραφίες του *Oramics Machine*. Τελευταία πρόσβαση 27 Ιανουαρίου 2021.

ίδιας. Το Oramics είναι μια μηχανή παραγωγής ηλεκτρονικών ήχων μέσω της μετάφρασης χειροποίητων σχημάτων από φωτο-ηλεκτρικά κύτταρα και ταλαντωτές. Λειτουργεί τοποθετώντας σχήματα και σχέδια ζωγραφισμένα πάνω σε ένα συγχρονισμένο σύνολο δέκα φιλμ 35mm, ώστε να επικαλύπτονται μια σειρά φωτο-ηλεκτρικών κυττάρων, κι έτσι παράγονται ηλεκτρικά φορτία που ελέγχουν το πλάτος, το ηχόχρωμα, τη συχνότητα και τη διάρκεια του ήχου (Goldsmiths University of London n.d.). Σύμφωνα με την Oram «κάθε απόχρωση, κάθε λεπτότητα της φρασεολογίας και κάθε συχνοτική διαβάθμιση πρέπει να είναι δυνατό να συμβεί απλώς με μια αλλαγή στο ζωγραφισμένο σχέδιο» (Oram n.d.). Η τεχνική Oramics και η ευελιξία του ελέγχου των αποχρώσεων του ήχου, ήταν μια τελειώς καινούρια και καινοτόμα προσέγγιση στην παραγωγή μουσικής, όπως επίσης και η υβριδική φύση του οργάνου.

Λόγω οικονομικών δυσκολιών, η Oram συνέχισε να συνθέτει για εμπορικούς σκοπούς, εξελίσσοντας τη δουλειά της με το σύστημα Oramics και καλύπτοντας ένα ευρύτερο τεχνικό και αισθητικό φάσμα από ότι παλιότερα με τη μαγνητοταινία. Παρήξε μουσική όχι μόνο για το ραδιόφωνο και την τηλεόραση, αλλά και για θέατρο, για εμπορικές ταινίες μικρού μήκους, ηχητικές εγκαταστάσεις και εκθέσεις. Συνεργάστηκε με σημαντικούς συνθέτες και κέρδισε επιχορηγήσεις για την υποστήριξη της ανάπτυξης του συστήματος Oramics (Oram n.d.).

Καθώς εξελισσόταν η έρευνα του συστήματος Oramics, η εστίαση της Oram στράφηκε στις λεπτές αποχρώσεις και αλληλεπιδράσεις των ηχητικών παραμέτρων. Σε αυτή τη φάση, επικέντρωσε την ηχητική της έρευνα στη μη-γραμμική συμπεριφορά του ανθρώπινου αυτιού και την εγκεφαλική αντίληψη του κόσμου. Χρησιμοποίησε το Oramics (στις σημειώσεις της το ορίζει ως μελέτη του ήχου και της σχέσης του με τη ζωή) για να μελετήσει δονητικά φαινόμενα, και χώρισε τη δουλειά της σε *commercial Oramics* και *mystical Oramics* (Oram n.d.).

Κατά τη δεκαετία του '80 η Oram εργάστηκε πάνω στην ανάπτυξη μιας έκδοσης λογισμικού του Oramics για τον υπολογιστή *Acorn Archimedes*. Ήθελε να συνεχίσει την έρευνά της στα *mystical Oramics*, αλλά η έλλειψη χρηματοδότησης εμπόδισε την υλοποίηση αυτού του έργου. Καθ' όλη τη διάρκεια της καριέρας της έδωσε διαλέξεις για την ηλεκτρονική μουσική και τις τεχνικές των στούντιο. Το βιβλίο της *An Individual Note of Music, Sound and Electronics* (1971), διερευνά τη φυσική του ήχου και την εμφάνιση της ηλεκτρονικής μουσικής με φιλοσοφικό τρόπο (Oram n.d.). Το Oramics Machine δεν μπήκε ποτέ σε εμπορική, μαζική παραγωγή. Παρέμεινε ένα

συνεχώς εξελισσόμενο πρωτότυπο, με την Oram να αναπτύσσει αρκετές διαφορετικές μεθόδους για την ανάγνωση και την ερμηνεία του σχεδιαζόμενου εισαγόμενου υλικού, κατά τη διάρκεια ζωής του μηχανήματος. Το Oramics Machine βρίσκεται πλέον στη μόνιμη συλλογή του *Science Museum* στο Λονδίνο (Oram n.d.).

Παρ' όλη τη γιγάντια συμβολή της Oram στην εξέλιξη της ηλεκτρονικής μουσικής στη Μεγάλη Βρετανία και την Ευρώπη, μόνο μετά το θάνατό της το 2003, άρχισε η καλλιτεχνική και μουσικολογική κοινότητα να δίνει την απαραίτητη προσοχή στο έργο της· τότε εντάχθηκε σε μουσειακές εκθέσεις, ντοκιμαντέρ, ακαδημαϊκά άρθρα και περιοδικά (Rodgers 2012). Δεν υπήρξε εμπιστοσύνη και υποστήριξη για το όραμά της στο ανδροκρατούμενο εργασιακό της περιβάλλον.⁴⁵ Είχε δείξει αφοσίωση, επιμελή ενασχόληση, και πάθος για τη δουλειά της, όμως δεν αντιμετωπίστηκε όπως της άρμοζε. Παρ' όλα αυτά, η δημιουργός αυτού του πρωτότυπου συνθεσάιζερ με την τόσο ιδιαίτερη οπτικοακουστική φύση, μην εγκαταλείποντας το όραμά της, αυτονομήθηκε και συνέχισε να το εξελίσει.

Αναζητώντας το θηλυκό βλέμμα

Η Sharon Grace είναι μια αμερικανίδα καλλιτέχνιδα, γνωστή για τη δημιουργία και τη διάδοση πολλών μορφών ηλεκτρονικών μέσων που βασίζονται σε οπτικοακουστικές τεχνολογίες. Από τη δεκαετία του '70, έχει χρησιμοποιήσει και εντάξει στο καλλιτεχνικό της έργο (εγκαταστάσεις βίντεο, ηλεκτρονικές συνθέσεις, διαδραστικά ψηφιακά συστήματα, γλυπτική σε πέτρα και ατσάλι) τις τηλεπικοινωνίες. Εξερευνά πάντα το «νέο-νέο» ("new-new") με κριτική ματιά, έχοντας παράλληλα τη φιλοσοφία ότι «το περιεχόμενο πετά πάνω στα φτερά της φόρμας» (SFAI n.d.). Η ίδια έχει πει για τις διαδικασίες που ακολουθεί «Διενεργώ μια έρευνα, και από αυτή την έρευνα προκύπτει η ιδέα. Η ιδέα ορίζει τα κατάλληλα μέσα για την πραγματοποίηση του έργου» (Cohn 2014). Έχει λάβει διάφορες επιχορηγήσεις για το έργο της, ενώ από τις αρχές της δεκαετίας του '80 μέχρι και σήμερα είναι ομότιμη καθηγήτρια στο *San Francisco Art Institute*, εξοπλίζοντας τις φοιτητριάς της με λεπτομερείς γνώσεις για την τέχνη, τις τηλεπικοινωνίες, τα ηλεκτρονικά μέσα και τα διαδραστικά συστήματα και τεχνολογίες (SFAI n.d.).

⁴⁵ Δεν είναι τυχαίο ότι υπήρξε αντίστοιχη αντιμετώπιση και στην Delia Derbyshire, τη μεταγενέστερη πρωτοπόρα συνθέτρια και μηχανικό του BBC Radiophonic Workshop (Blake 2009).

Ήταν μια από τις βασικές καλλιτέχνιδες που πραγματοποίησαν την ιδέα της ζωντανής μετάδοσης SEND/RECEIVE, ενός ορόσημου για τις τηλεπικοινωνίες, που συνέδεσε καλλιτέχνιδες και κοινό μέσω του τότε ακόμα αναδυόμενου διαδικτύου. Το 1977, ο καλλιτεχνικός πειραματισμός με τις τεχνολογίες επικοινωνίας, επέτρεψε τη διαδραστική, αμφίδρομη συνεργασία στον κυβερνοχώρο, χωρίς χρονικά-χωρικά εμπόδια. Διάφορες καλλιτέχνιδες στην ανατολική και τη δυτική ακτή (συμπεριλαμβανομένης και της Grace που ήταν υπεύθυνη της δικής της ομάδας) των Η.Π.Α., οργάνωσαν την πρώτη δορυφορική, ζωντανή διαδραστική παράσταση εικόνας-χορού (όπου οι συμμετέχουσες βρισκόταν σε διαφορετικά μέρη) με την τεχνική των μεταδόσεων SEND/RECEIVE (χρησιμοποιώντας δορυφόρους επικοινωνίας *CTS* της NASA και της καναδικής κυβέρνησης). Οι καλλιτέχνιδες κατάφεραν να επικοινωνήσουν και να δημιουργήσουν σε πραγματικό χρόνο, αλληλεπιδρώντας μέσω των πληροφοριών που ταξίδευαν ελεύθερα, πέρα από οποιοδήποτε όριο, ενώ το πρόγραμμα μεταδίδονταν ζωντανά για το κοινό σε εθνικό επίπεδο. Ο συντονισμός για την παραγωγή των μεταδόσεων SEND/RECEIVE «απεικονίζει την ευελιξία και τη δημιουργικότητα καλλιτεχνίδων που προσπαθούν να χρησιμοποιήσουν καινοτόμες εφαρμογές τεχνολογιών αιχμής για να οδηγήσουν σε δημιουργικά αποτελέσματα, χωρίς υποστήριξη από τη βιομηχανία ή τις κυβερνήσεις» (Schlote n.d., Wikipedia n.d.).

Ήταν μαθήτριά των Nam June Paik και Shuya Abe στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα του *CalArts* στα τέλη της δεκαετίας του '60. Έγινε στενή συνεργάτιδά τους και μαζί ταξίδεψαν σε διάφορα μέρη των Η.Π.Α. για την παρουσίαση και κατασκευή των καινοτόμων Video Synthesizers (Cohn 2014). Οι τρεις τους ως ομάδα παραγωγής, είχαν σκοπό να κάνουν τη νεολαία χαρούμενη (Price 2013).

Στο τέλος της δεκαετίας του '70, και αφού η συνεργασία της με τους Paik και Abe είχε λήξει, η Grace συνέθεσε ένα βίντεο-κομμάτι με το όνομα *Metaphors*, χρησιμοποιώντας το Video Synthesizer που είχε κατασκευάσει η ίδια κατά τη μαθητεία της. Ηχογράφησε ένα Buddhist Meditation Bowl και φίλτραρε την ηχογράφιση μέσω των ταχυτήτων του συνθεσάιζερ, ώστε ο ήχος να τροφοδοτήσει εκρήξεις χρωμάτων σε μια οθόνη. Κέρδισε βραβείο *National Endowment for the Arts* για αυτή τη σύνθεση, η οποία εκτιμήθηκε ιδιαίτερα για την διαλογιστική αισθητική της. Αργότερα, δώρισε το Paik/Abe συνθεσάιζερ της στο *Nam June Paik Art Center* στη Σεούλ της Νότιας Κορέας, και πλέον βρίσκεται σε λειτουργική κατάσταση στη μόνιμη συλλογή (Cohn 2014).

Το 1990, η Grace δημιούργησε μια διαδραστική βίντεο-εγκατάσταση προγραμματισμένη να ανταποκρίνεται στην ομιλία του κοινού, με όνομα *Millennium Venus*⁴⁶ και εμπνευσμένη από τις μελέτες της για «το βλέμμα» στην ιστορία της ζωγραφικής. Παρατήρησε ότι οι περισσότερες ζωγραφισμένες μορφές, τα περισσότερα αντικείμενα έμπνευσης ήταν γυναίκες και θέλοντας να το αντιστρέψει αυτό, άρχισε να πειραματίζεται. «Αρχικά δούλευα και με άντρες και με γυναίκες, αλλά το βλέμμα που πραγματικά με ενδιέφερε ήταν το θηλυκό. Έψαχνα πώς να βοηθήσω τη γυναίκα να ξανακάνει αισθητό το βλέμμα της. Ιστορικά, συχνά δεν είχε κανέναν έλεγχο της εμπειρίας, παρ' όλο που ήταν ενεργό μέλος της. Γι' αυτό έστησα μια εγκατάσταση για να αναστρέψω την εξίσωση. Η γυναίκα είναι ελεύθερη να κοιτάξει, αλλά το κοινό δεν μπορεί να δει το πρόσωπό της, παρά μόνο την πλάτη της. Τα άτομα που συμμετέχουν, βλέπουν τον εαυτό τους να κοιτάζει, βλέπουν το πρόσωπό τους στην οθόνη, αλλά ο προσανατολισμός είναι πραγματικά στραμμένος προς το πρόσωπό της (που κοιτάζει το πρόσωπο τους). Έτσι γίνεται αντιληπτή αυτή η εξίσωση, με πολύ ορατό τρόπο' είναι οπτική γεωμετρία. Αυτό το έργο περιλαμβάνει το τηλέφωνο, αφορά την επικοινωνία (ως επέκταση της δουλειάς μου τη δεκαετία του '70), αλλά αυτή τη φορά ήθελα να είναι «αυτή» που μιλάει στις συμμετέχουσες μέσω των διαδραστικών τεχνολογιών. Όταν οι άνθρωποι με ρωτούν για αυτό το έργο, το αναφέρω πάντα ως «κοινωνικό γλυπτό», γιατί αυτό ήταν πραγματικά» (Cohn 2014).

Όταν οι συμμετέχουσες εισέρχονταν στο χώρο, το τηλέφωνο που ήταν ακουμπισμένο σε ένα γραφείο χτυπούσε. Όταν απαντούσαν στο τηλέφωνο, η μεγάλη οθόνη ακριβώς μπροστά τους ζωντάνευε, απεικονίζοντας μια γυναίκα και ξεκινούσε έτσι η τηλεφωνική επικοινωνία τους.⁴⁷ «Το θηλυκό κυβόργιο ψιθυρίζει ανείπωτα μυστικά της νέας χιλιετίας και περιμένει απάντηση. Μιλά από μια εποχή διαφορετική από τη δική μας, μια εποχή εξαφάνισης. Μιλά για τις αιώνιες παραλλαγές που μπορούν να γίνουν σε μια νέα γλώσσα, σε ένα νέο σύστημα αναπαράστασης μεταξύ ερεθισμάτων κι αποκρίσεων, σημαινόντων και σημαινόμενων. Στο τέλος ρωτά αν είναι δυνατόν να ζήσουμε αιώνια στο χρονικό συνεχές, να επεκτείνουμε τη διάρκεια ζωής του ανθρώπου, να επαναπροσεγγίσουμε την έννοια του χώρου. Ο εξοπλισμός που χρησιμοποιείται για την κατασκευή αυτής της εγκατάστασης είναι ένα pc

⁴⁶<https://www.sfaq.us/2014/06/in-conversation-sharon-grace-with-terri-cohn/>. Φωτογραφία από την εγκατάσταση. Τελευταία πρόσβαση 25 Ιανουαρίου 2021.

⁴⁷Ένα παράλληλο σύμπαν στο *Paris, Texas* του Wim Wenders (1984).

workstation, ένα μηχάνημα αναγνώρισης φωνής, κάμερες παρακολούθησης και βίντεο LaserDisc» (Internet Archive n.d.).

Λέγεται πως μεγάλη επιρροή για τον Nam June Paik, αυτόν τον πρωτοπόρο καλλιτέχνη που ασχολήθηκε με το βίντεο, υπήρξε η «πραγματικά ιδιοφυής» μαθήτριά του Sharon Grace, με την οποία γνωρίστηκαν στο *CalArts*. Οι δυο τους συναντήθηκαν για πρώτη φορά ενώ αυτή βιντεοσκοπούσε τυχαίες στιγμές συμφοιτητριών της με τη Sony *Portapak* κάμερά της, ως καλλιτεχνική και κοινωνιολογική πρακτική (Price 2013).

«Τις νύχτες έβαζα να δω τα πλάνα που είχα τραβήξει μες τη μέρα μελετώντας τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ των ανθρώπων. Ήταν αποκαλυπτικό να παρατηρώ τη συσχέτιση μεταξύ της γλώσσας του σώματος, των εκφράσεων του προσώπου και της ομιλίας. Έψαχνα για βαθύτερες αλήθειες. Έψαχνα για βαθύτερες γνώσεις για την ανθρώπινη συμπεριφορά. Πίστευα ότι βαθιές αλήθειες θα μπορούσαν να βρεθούν στις συμπεριφορές» (Cohn 2014).

Προσωπικός θόρυβος⁴⁸

Η Jessica Rylan, γεννημένη το 1974, είναι μια καλλιτέχνη που ασχολείται με τον ήχο και την ηλεκτρονική μουσική. Για πολλά χρόνια έζησε και έδρασε στην περιοχή της Βοστώνης, όπου ήταν και το μέρος που μεγάλωσε. Το επίκεντρο της μέχρι τώρα δουλειάς της ήταν ο σχεδιασμός και η κατασκευή αυτοσχέδιων modular συνθεσάιζερ μικρής κλίμακας που λειτουργούν με μπαταρία και αναλογικά ηλεκτρονικά κυκλώματα, για τη δημιουργία μιας ποικιλίας ήχων. Η Rylan χρησιμοποιεί τα συνθεσάιζερ που κατασκευάζει στις ηχητικές της εγκαταστάσεις, οι οποίες παρουσιάζονται σε γκαλερί (όπως η *LIST Gallery for Visual Arts* του MIT, το *Boston Center for Contemporary Art*, το *Bard College*, το *Berwick Research Institute*, το *Massachusetts College of Art* κ.ά.), αλλά και στις υψηλής ενέργειας ζωντανές μουσικές παραστάσεις που δίνει είτε με το δικό της όνομα ή ως noise μπάντα με το όνομα *Can't* (Rylan 2004, Rodgers 2010, 139). Έχει δώσει performances σε Η.Π.Α. και

⁴⁸Όρος που αναφέρει η Tara Rodgers πως χρησιμοποιεί η Jessica Rylan για τη μουσική της (Rodgers 2010, 152).

Ευρώπη (σε όλη την περιοχή Νέας Αγγλίας, στη Βοστώνη, το Σιάτλ, το Σαν Φρανσίσκο, καθώς και στη Ρωσία, τη Νορβηγία κ.ά.), έχει παίξει ζωντανά στο ραδιόφωνο καθώς επίσης συμμετείχε σε ένα ντοκιμαντέρ του PBS (Rylan 2004). Η μουσική της έχει κυκλοφορήσει από διάφορες δισκογραφικές εταιρίες όπως οι Important Records, Ecstatic Peace, και RRRecords (The Synthesizer Book 2011).

Έκανε το προπτυχιακό της στο *UMass Lowell* της Μασαχουσέτης ως ηλεκτρολόγος μηχανικός, ένα μεταπτυχιακό στον ίδιο τομέα στο Stanford University ενώ πιο πριν ένα ακόμα στην ηλεκτρονική μουσική στην Καλών Τεχνών του Bard College της Νέας Υόρκης. Ακόμα, έχει λάβει διάφορες επιδοτήσεις και επιχορηγήσεις από ιδιωτικά ιδρύματα. Η ίδια δηλώνει ότι όταν δεν ασχολείται με τις ακαδημαϊκές της αναζητήσεις, της αρέσει να ιππεύει άλογα (Rylan 2004).

Ως παιδί, παρακολούθησε μαθήματα κλασσικής μουσικής, τραγουδιού και έμαθε μουσική ανάγνωση. Το ενδιαφέρον της για την ηλεκτρονική μουσική ξεκίνησε σε πολύ μικρή ηλικία, ενώ τυχαία ήρθε σε επαφή με περιοδικά που παρουσίαζαν διάφορα δημοφιλή ηλεκτρονικά συστήματα και D.I.Y. ηλεκτρονικές κατασκευές, τα οποία βρήκε στο οικογενειακό της σπίτι, ξεχασμένα στη σοφίτα από το προηγούμενο άτομο που έμενε εκεί. Λίγα χρόνια αργότερα, συμμετείχε ως χορωδός σε μια avant-garde όπερα που είχε παρουσιαστεί στο MIT, μια σημαντική εμπειρία που επηρέασε τη μετέπειτα πορεία της. Στην ηλικία των 20, άρχισε να ενδιαφέρεται για τα αναλογικά συνθεσάιζερ, λόγω της μεγάλης ελευθερίας και ευελιξίας τους στην παραγωγή ήχου. Ήταν το όνειρό της να παίξει σε κάποιο Moog ή Buchla συνθεσάιζερ, αλλά ήταν αδύνατο να αγοράσει ένα (λόγω του ιδιαίτερος μεγάλου κόστους τους, ως μη-εμπορικά και μαζικά παραγόμενα). Αργότερα εργάστηκε στο Harvard, όπου ως ανάθεση της δόθηκε η επιδιόρθωση ενός Buchla 100, το οποίο μετέφερε στο σπίτι της, και το όνειρό της πραγματοποιήθηκε (The Synthesizer Book 2011).

Το 1997 παρακολούθησε στο Berkeley μια παρουσίαση του Robert Moog, από την οποία έφυγε απογοητευμένη λόγω της μη επαναστατικής-μεταρρυθμιστικής-καινοτόμας οπτικής του (ως αποκορύφωμα της διάλεξής του, ο Moog παρουσίασε τη χρήση του συνθεσάιζέρ του για ένα εμπορικό, τετριμμένης pop αισθητικής σόλο του Keith Emerson σε ένα τραγούδι των *Emerson, Lake and Palmer*) (The Synthesizer Book 2011).

Η Rylan ενδιαφερόταν περισσότερο για μπάντες που έπαιζαν μουσική με χειροποίητα συνθεσάιζερ, όπως επίσης και για τις φιλοσοφικές αναζητήσεις και τις

ιδέες του John Cage. Το στοιχείο του πειραματισμού χωρίς προκαθορισμένο αποτέλεσμα ή εμπορική αξία, ήταν βασικό στον τρόπο που αντιμετώπιζε τη μουσική της (Rodgers 2010, 140–141). Εμπνευσμένη από την κάποτε καθηγήτριά της Maryanne Amacher⁴⁹ πιστεύει πως «κάθε σύνθεση είναι θραύσματα μουσικής που θα μπορούσαν να συνεχίζουν αιωνίως» καθώς επίσης ότι τα ηχητικά αποτελέσματα της ηλεκτρονικής μουσικής «είναι σαν πρακτικές για να κρυφακούμε την ιδιωτική μουσική των μηχανών» (The Synthesizer Book 2011).

Κάτι ακόμα που της φάνηκε ιδιαίτερος θελκτικό στη χρήση των συνθεσάιζερ ήταν πως, σε αντίθεση με τη συγκεκριμένη φύση του κλασικού πιάνου, έχουν περισσότερη ελευθερία στη δημιουργία ηχοχρωμάτων, διότι είναι δυνατή η παραγωγή μικροδιαστημάτων. Συνδέει αυτή την ελευθερία με την έννοια του χάους (The Synthesizer Book 2011).

Βρίσκει τη *noise* μουσική (που είναι κύριο συστατικό των συνθέσεων και των *performances* της) καθολικά απελευθερωτική. Χωρίς τη χρήση συγκεκριμένων μελωδιών και ρυθμού, είναι δυνατή η εστίαση στην καθαρά αισθητηριακή εμπειρία της επιτέλεσης και αντίστοιχα της παρακολούθησης μιας *performance* της. Οι υφές, οι αισθήσεις και τα συναισθήματα είναι αυτά που παίρνουν πρωταρχικό ρόλο και καθοδηγούν την εμπειρία (The Synthesizer Book 2011).

Προς τα τέλη της δεκαετίας του '90, είχε αρχίσει να πειραματίζεται με την κατασκευή των πρώτων της modular αναλογικών συνθεσάιζερ.⁵⁰ Έβρισκε πολύ υλικό, όπως για παράδειγμα σχεδιαγράμματα και συμβουλές για τις κατασκευές, από άλλα άτομα στο διαδίκτυο, κάτι που την βοήθησε ιδιαίτερα. Γύρω στο 1996 κατασκεύασε το *Personal Synth*. Στόχος της ήταν να είναι μικρό ώστε να μπορεί εύκολα να το παίρνει μαζί της ταξιδεύοντας με αεροπλάνο. Είχε δηλώσει: «με δύο ταλαντωτές, ημιτονοειδείς παραμορφώσεις από μια πηγή τάσης που δημιουργούν θόρυβο και ένα μικρόφωνο, ενώ λειτουργεί με 2 μπαταρίες των 9 volt είναι το αγαπημένο μου μέχρι τώρα!» (Rylan 2004). Το *Natural Synth*, αντίστοιχα, διαθέτοντας τρεις γεννήτριες θορύβου, δύο τριπλά φίλτρα χαμηλών συχνοτήτων, έναν APSI παραμετρικό ισοσταθμιστή και μιμούμενο διάφορα χαρακτηριστικά του VCS3, «είναι ιδανικό για την παραγωγή μικρών, απαλών ήχων που θυμίζουν φτερουγίσματα, τρεχούμενο νερό, φύλλα, αλλά και οξέων ήχων που θυμίζουν στριγγλιές. Το έφτιαξα "λάθος"

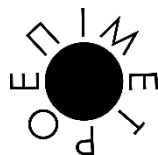
⁴⁹Βλ. Κεφ.3.ii.

⁵⁰Το αρχείο με όλα τα συνθεσάιζερ της Rylan, καθώς και αναλυτική περιγραφή των κυκλωμάτων και του εξοπλισμού που χρησιμοποιούν, βρίσκεται στην ιστοσελίδα της (Rylan 2004).

σκόπιμα και πραγματικά απέδωσε, ανατροφοδοτείται εσωτερικά!» (Rylan 2004). Τα δύο μοντέλα του *Little Boy Blue*, το *Standard* και το *Deluxe* (Rylan 2004), είναι από τα πιο διάσημα και περιζήτητα συνθεσάιζερ της Rylan.

Από το 2005 και μετά, άρχισε να χρησιμοποιεί τον υπολογιστή ως βοηθητικό εργαλείο στο έργο της, ενώ πιο πριν ήταν κατά της χρήσης του (για οικονομικο-κοινωνικο-πολιτικούς λόγους –μέχρι τότε σκεφτόταν ότι οριακά είναι άδικο για τις καλλιτέχνιδες του προηγούμενου αιώνα, που δεν είχαν τη δυνατότητα χρήσης εξελιγμένης τεχνολογίας). Όμως η ταχύτητα, η ευκολία και η ποσότητα παραγωγής με τη χρήση του υπολογιστή είναι ασύγκριτη. Πιστεύει ότι χωρίς αυτό το μέσο, για παράδειγμα δεν θα ήταν εφικτή η μετακίνηση καλλιτέχνιδων για συναυλίες σε άλλες χώρες και θα χανόταν ένα ολόκληρο κομμάτι της επικοινωνίας και ανταλλαγής τέχνης.

Με τη χρήση του υπολογιστή, η Rylan μπορεί πλέον να κατασκευάζει αντίτυπα των πρωτότυπων συνθεσάιζερ της (χρησιμοποιεί τον υπολογιστή μόνο για τον σχεδιασμό της κατασκευής). Παλαιότερα, το γεγονός ότι δημιουργούσε τα σχεδιαγράμματα χειρωνακτικά (κάτι ιδιαίτερος δύσκολο και χρονοβόρο) ήταν ο λόγος που περιοριζόταν στο να φτιάξει μόνο ένα ή ελάχιστα αντίτυπα κάθε κατασκευής της (The Synthesizer Book 2011). *Flower Electronics* είναι το όνομα της μικρής προσωπικής της εταιρίας, η οποία με τη βοήθεια των συναδελφισσών της, παράγει τα αντίτυπα των συνθεσάιζερ της (Rodgers 2010, 139).



Η φεμινιστική ιστορική μουσικολογία αποδεικνύει πως οι θηλυκότητες δεν ήταν ευπρόσδεκτες στα εργαστήρια και τους επιστημονικούς χώρους παραγωγής τεχνολογιών ήχου, και πως μόνο υπό συγκεκριμένες συνθήκες θα μπορούσαν να ασχοληθούν με την ηλεκτροακουστική μουσική (Keathley 2009, 3) και την κατασκευή μηχανών. Οι περιπτώσεις διασωσμένου έργου θηλυκοτήτων που δημιούργησαν σε τέτοια πατριαρχικά καθεστώτα καταπίεσης, προκύπτουν από συγκεκριμένους παράγοντες που αφορούν την ύπαρξη των απαραίτητων κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών για να διαφυλαχθεί η δημιουργική παραγωγή, και τη θέληση-δύναμη να ξεπεραστούν αυτά τα εμπόδια προς τη δημιουργική έκφραση (Macarthur 2010, 89).

Ο χώρος της ηλεκτρονικής μουσικής ακόμα και σήμερα αμφισβητεί την ύπαρξη θηλυκοτήτων στην εκπροσώπησή του, δημιουργώντας μια μεγάλη παρεξήγηση και διαμορφώνοντας λανθασμένες πεποιθήσεις για την ιστορία, αφού θηλυκότητες χρησιμοποιώντας καινοτόμες τεχνολογικές και συνθετικές πρακτικές, έχουν ασκήσει επιρροή στο χώρο της ηλεκτρονικής μουσικής με πολλαπλούς ρόλους (ως κατασκευάστριες οργάνων, διευθύντριες ακαδημαϊκών στούντιο ηλεκτρονικής μουσικής, συνθέτριες, εκτελέστριες, μηχανικοί ήχου, προγραμματίστριες λογισμικού, κ.ά.) (Rodgers 2010, 15–16).

Έχοντας την απαραίτητη τεχνογνωσία και με μια συνεχή τάση για πειραματισμό, κατασκεύασαν και κατασκευάζουν τα δικά τους υβριδικά μηχανήματα, συνθεσάιζερ, DIY ηλεκτρονικά κυκλώματα, δημιουργώντας νέες μεθόδους παραγωγής, ακρόασης και κατανάλωσης μουσικής. Εντός ή εκτός των ακαδημαϊκών κύκλων, με ή χωρίς ιδρυματική υποστήριξη, παράγουν πρωτότυπο καλλιτεχνικό έργο και κατασκευάζουν τους αγωγούς των δικών τους ονείρων. Τα δάχτυλά τους, έχοντας αυτονομηθεί από την κυβοργική τους φύση, χειρίζονται πλέον τα δικά τους μηχανήματα, δημιουργώντας τον προσωπικό τους θόρυβο (Rodgers 2010, 152).

2.2. Υβρίδια και ανακατασκευές ταυτοτήτων από «συγχωνεύσεις παρείσακτων υποκειμενικοτήτων»⁵¹

«Ο συγχρονισμός ακριβώς ανάμεσα στις καταρρεύσεις προκαλεί ρήγματα στις μήτρες της κυριαρχίας και διανοίγει γεωμετρικές δυνατότητες» (Haraway 2014, 260).

Στην ιστορία της μουσικής του 20^{ου} αιώνα και την ιστορία της ηλεκτρονικής μουσικής, διάφορα σώματα με επιμονή απορρίπτονταν και εκτοπίζονταν σε ένα *αλλού*, ως παρείσακτα, ανεπιθύμητα, ως δυνατά να νοθεύσουν το καθαρό συνθετικό προϊόν της καλλιτεχνικής δημιουργίας των αυθεντιών (σχεδόν αποκλειστικά λευκοί άνδρες) που συγκροτούσαν τους συγκεκριμένους χώρους. Σε αυτά τα εργασιακά περιβάλλοντα «εύκολης φυσικοποίησης των επαγγελματικών διακρίσεων, των ιεραρχιών επικράτησης, του ρατσιστικού σοβινισμού και της “αναγκαιότητας” κυριαρχίας» (Haraway 2014, 102), διάφορες θηλυκότητες δημιούργησαν ενδιάμεσους χώρους, που αρνούνται μοναδικότητα και καθαρότητα, που αγκαλιάζουν την υβριδική τους ταυτότητα, την πολλαπλότητα, την «ενδιάμεσή» τους φύση.

Μέσα σε αυτούς τους χώρους παρήγαγαν πρωτότυπο καλλιτεχνικό έργο ακολουθώντας τα δικά τους μονοπάτια, που συχνά ήταν αντιδιαμετρικά αντίθετα με την αισθητική των συνθετικών προτιμήσεων της εποχής τους. Ακόμα, κάτι που χαρακτηρίζει αυτές τις δημιουργούς, είναι το γεγονός ότι κατά τη διάρκεια της πορείας τους, δεν φοβήθηκαν να επαναπροσδιορίσουν τη συνθετική και ευρύτερα επαγγελματική τους ταυτότητα, συχνά προς τελείως νέες και διαφορετικές κατευθύνσεις, μην υποκύπτοντας σε αισθητικές καθλώσεις.

Η Jessica Rylan⁵² για παράδειγμα, χρησιμοποιεί πολυμεσικές και υβριδικές πρακτικές στο έργο της. Έχει επινοήσει και εντάξει στις performances της (που κάποτε διαρκούσαν μόλις 7 λεπτά, ενώ παράλληλα η ίδια έκανε τα πάντα ταυτόχρονα) μια τεχνική παραγωγής «σκληρού» θορύβου που προκαλεί τη μέγιστη δυνατή ενόχληση στο κοινό χωρίς να χρειαστεί καν να φωνάξει. Ενορχήστρωσε

⁵¹(Haraway 2014, 260)

⁵²Βλ. Κεφ.2.ι.

αυτούς τους γιγάντιους όγκους θορύβου με a capella τραγούδια τα οποία ερμηνεύει με αμεσότητα και μηχανική επικοινωνία με τη χρήση δικών της αυτοσχέδιων αναλογικών συνθεσάιζερ, δημιουργώντας μια πρωτόγνωρη μίξη ακραίων συνθηκών. Την ενδιαφέρει «η σχέση ανάμεσα στο φυσικό και το τεχνητό, η τεχνητότητα της φύσης, καθώς και η επεκτατική ανακατάληψη του χώρου της αντίθεσης ανάμεσά τους. Σταδιακά, στις παραστάσεις της έχει διεισδύσει μια ιδιαίτερη ηρεμία, μια επιστάμενη προσοχή σε κάθε εκδοχή της δουλειάς της: της μουσικής, του θεάματος, της παράστασης, του εξοπλισμού· κάτι που αποδεικνύει τη μη στατικότητα της αντίληψής της για το έργο της που έχει χαρακτηριστεί “το μέλλον της noise”» (Power 2019, 116–119)

Μια ακόμη καλλιτέχνιδα που κινήθηκε σε αντίστοιχους χώρους είναι η Brunhild Ferrari, η οποία δημιούργησε και κρατάει ζωντανό το αρχείο του συντρόφου της Luc Ferrari, έχοντας ψηφιοποιήσει, όλες τις (χιλιάδες) μαγνητοταινίες του. Τρία χρόνια μετά το θάνατό του, συνέχισε τη σύνθεση του *Derivatif* που είχε μείνει ημιτελές, ακολουθώντας την ίδια διαδικασία που είχε ακολουθήσει κι αυτός (να παίρνει κάθε 11^η μαγνητοταινία από τη βιβλιοθήκη του και να επιλέγει έναν ηχογραφημένο από το σύντροφό της ήχο για να χρησιμοποιήσει). Αυτό το κομμάτι είναι ένα κοινό τους τέκνο, μια μετάβαση από αυτόν σε αυτήν, μια διαδικασία που της ήταν δύσκολη, γιατί της θύμιζε τις στιγμές που το συνέθετε ο σύζυγός της (Ferrari 2017).

Έχοντας δώσει τις ηχογραφήσεις του για κοινή χρήση σε καλλιτέχνιδες, οργάνωσε 4 διαγωνισμούς και δημιουργήθηκαν 4 δίσκοι με τα νικητήρια κομμάτια, τα οποία ήταν συνθέσεις που χρησιμοποιούσαν ηχογραφημένο υλικό του Ferrari. Συνέθεσε κι αυτή μουσική με το ίδιο υλικό. Αντίστοιχα, το 2010 συνέθεσε το *Tranquilles Impatiences* χρησιμοποιώντας και μιξάροντας τους 7 ήχους που είχε ηχογραφήσει ο Luc Ferrari το 1973 για να χρησιμοποιήσει στο *Exercices d' improvisation*, ένα κομμάτι για αυτοσχεδιασμό με αυτούς τους ήχους (Ferrari 2017).

Η οπτική της επέτρεψε τη δημιουργία υβριδικών, «συνεργατικών» συνθέσεων, την επικοινωνία και ανταλλαγή μουσικού υλικού πέρα από τα όρια της συνθετικής αυθεντίας και της πατρογονικής ιδιοκτησίας, προς πιο ανοιχτές διαδικασίες, αμφισβητώντας θέσεις που θέλουν τη σύνθεση μια αποστειρωμένη και εργαστηριακή διαδικασία την οποία επιτελεί ένας δημιουργός.

Παρακάτω, παρουσιάζω μερικά ακόμα παραδείγματα θηλυκοτήτων που δημιούργησαν σε τέτοιους ενδιάμεσους χώρους Εστιάζω σε κάθε περίπτωση σε μια

σύνθεση ή project, που αναδεικνύει την ιδιαίτερη και υβριδική καλλιτεχνική τους φύση.

Υβριδικές αποδόσεις

Η Wendy Carlos (1939) είναι μια αμερικανίδα μουσικός και συνθέτρια, γνωστή για τη συμβολή της στην ηλεκτρονική μουσική και τη σύνθεση μουσικής για κινηματογράφο. Κατά τη γέννησή της, της αποδόθηκε το αρσενικό φύλο και μεγάλωσε στο Ρόουντ Άιλαντ με το όνομα Walter Carlos. Το 1979, δήλωσε πως από το 1972 είχε υποβληθεί σε χειρουργική επέμβαση επαναπροσδιορισμού⁵³ φύλου, ενώ επιτελούσε αυτό που έχει εδραιωθεί ως γυναικείο κοινωνικό φύλο από το 1968 τουλάχιστον. Παρ' όλα αυτά, μέχρι το 1979, για το έργο της χρησιμοποιούνταν το όνομα Walter (Carlos n.d.).

Σπούδασε φυσική και μουσική στο Brown University του Ρόουντ Άιλαντ πριν μετακομίσει στη Νέα Υόρκη το 1962, για να σπουδάσει σύνθεση στο Columbia University. Παράλληλα με τις σπουδές της, συνεργάστηκε με διάφορα άτομα του χώρου της ηλεκτρονικής μουσικής στο *Columbia-Princeton Electronic Music Center* της Νέας Υόρκης, καθώς επίσης βοήθησε στην ανάπτυξη του Moog Synthesizer, του πρώτου εμπορικού, ηλεκτρονικού, πληκτροφόρου οργάνου, που κατασκευάστηκε από τον Robert Moog (Holmes 2008, 216-218).

Η Carlos ήρθε στο προσκήνιο με το *Switched-On Bach* (1968), ένα άλμπουμ μουσικής του Johann Sebastian Bach, εκτελεσμένης σε Moog συνθεσάιζερ. Αυτός ο δίσκος ήταν η αιτία να κερδίσει τρία βραβεία *Grammy* και να συμβάλει στη διάδοση της χρήσης αυτού του συνθεσάιζερ τη δεκαετία του '70. Η διαδικασία της ηχογράφησης ήταν ιδιαίτερος χρονοβόρα, καθώς το όργανο ήταν μονοφωνικό (αυτός είναι και ο λόγος που χρησιμοποίησε μερικά ακόμα συνθεσάιζερ ως βοηθητικά) (Wright 1999, Aikin 1997).

Ακολούθησε το *The Well-Tempered Synthesizer* (1969), το οποίο περιείχε συνθέσεις διαφόρων συνθετών παιγμένες σε συνθεσάιζερ. Η εμπορική επιτυχία ήταν πολύ μεγάλη και οδήγησε στην ηχογράφηση πολλών ακόμη άλμπουμ,

⁵³Χρησιμοποιώ το μεταφρασμένο από τα αγγλικά όρο (re-assignment), επειδή τα διεμφυλικά άτομα επιτελούν το φύλο τους και πριν από κάποια επέμβαση, οπότε μιλάμε για μια διαδικασία επαναπροσδιορισμού του φύλου που τους έχει αποδοθεί λόγω χαρακτηριστικών, από άλλα άτομα.

συμπεριλαμβανομένων περαιτέρω μεταγραφών συνθέσεων κλασικής μουσικής για συνθεσάιζερ καθώς και πειραματικής και ambient μουσικής (Holmes 2008, 220).

Συνέθεσε μουσική για δύο ταινίες του Stanley Kubrick, το *A Clockwork Orange* (1971) και το *The Shining* (1980), καθώς επίσης και για την ταινία *Tron* (1982) της Walt Disney Productions. Το *Switched-On Brandenburgs*⁵⁴ (1980), είναι ένα διπλό άλμπουμ της Carlos που περιέχει και τα έξι Βραδεμβούργια κονσέρτα του Bach, παιγμένα σε συνθεσάιζερ (Cochran 1986).

Στους επόμενους δύο δίσκους που κυκλοφόρησε μετά τη χειρουργική επέμβαση επαναπροσδιορισμού φύλου, το *Switched-On Bach II* (1973) (όπου για ορισμένα περάσματα χρησιμοποίησε ένα Yamaha E-5 Electone, αφού μέχρι τότε δεν είχε αναπτυχθεί ένα αξιόπιστο, ηλεκτρονικό, πολυφωνικό ηλεκτροφόρο όργανο) και το *By Request* (1975) (που περιλαμβάνει κομμάτια των Johann Sebastian Bach, Richard Wagner, Pyotr Tchaikovsky, δύο συνθέσεις της ίδιας από τη δεκαετία του '60, το *Eleanor Rigby* των Beatles και το *What's New Pussycat?* που πρωτοτραγουδήθηκε από τον Tom Jones), η δισκογραφική εταιρία χρησιμοποίησε το όνομα Walter και όχι το Wendy για να προωθήσει το έργο της. Επίσης, σε διάφορα βιβλία ιστορίας της ηλεκτρονικής μουσικής (μερικά γραμμένα ακόμα και μετά τη χειρουργική επέμβαση στην οποία υποβλήθηκε, και άλλα παλιότερα, χωρίς όμως να γίνονται οι απαραίτητες αναθεωρήσεις σε επόμενες επανεκδόσεις), γίνεται πάλι αναφορά στο πρόσωπό της ως Walter (Carlos n.d.).

Υπάρχει η αίσθηση πως ίσως επιλέχθηκε να αποκρυφθούν οι πληροφορίες σχετικά με τα ζητήματα φύλου της Carlos προς όφελός της και προς την ανάδειξη του έργου της σε αυτό το εργασιακό περιβάλλον, όπου η αρσενική υπεροχή και τοξική συνέχεια της πατριαρχίας, ήταν αιτία καθημερινής πάλης των θηλυκοτήτων. Σε διαφορετική περίπτωση, το έργο της ίσως να είχε αποκλειστεί ως υποδεέστερο λόγω τρανσφοβίας (Keathley 2009, 4). Τελικά ωστόσο, αυτές οι πρακτικές είναι τρανσφοβικές, καθώς απορρίπτουν το δικαίωμα των ατόμων να αυτοπροσδιορίζονται.

Έχει ειπωθεί πως κατά την περίοδο των ορμονικών αλλαγών πριν τη χειρουργική επέμβαση επαναπροσδιορισμού φύλου, η Carlos συχνά είχε δυσκολευτεί να εμφανιστεί μπροστά σε κοινό σε ζωντανές συναυλίες, σε τηλεοπτικές εκπομπές,

⁵⁴<https://www.allmusic.com/album/switched-on-brandenburgs-the-complete-concertos-mw0000131892>. Ενδεικτικό ηχητικό υλικό όλου του δίσκου. Τελευταία πρόσβαση 27 Ιανουαρίου 2021.

καθώς και στην πρώτη της συνάντηση με τον Kubrick, λόγω της διεμφυλικής εξωτερικής της εμφάνισης. Σε κάποιες περιπτώσεις φόρεσε φαβορίτες, μια ανδρική περούκα, και προσέθεσε τρίχες στο πρόσωπό της με ένα μολύβι φρυδιών, ώστε να υποδυθεί τον Walter Carlos (Reed 1985). Αυτό είναι ακόμα ένα τεκμήριο του γεγονότος ότι ο καθαρά ανδροκρατούμενος χώρος της ηλεκτρονικής μουσικής, αποτελεί περιβάλλον μη αποδοχής και ελευθερίας, που αναπαράγει την επισφάλεια, το μισογυνισμό και την τρανσφοβία.

Η βαθιά υβριδική φύση των ηχογραφήσεων κλασικής μουσικής με ηλεκτρονικό ήχο και η χαρακτηριστική αισθητική απόδοση αυτών των έργων από την Carlos, συχνά κατακρίθηκε (μια στάση άμεσα συνδεδεμένη με τη μη αποδοχή της ταυτότητάς της από κάποια άτομα). Για παράδειγμα, το τελευταίο κομμάτι που προοριζόταν για τον δίσκο *By Request* (ένα σύνολο παραλλαγών βασισμένο σε θέματα του Edward Elgar), αντικαταστάθηκε από κομμάτια του *The Well-Tempered Synthesizer* μετά από πιέσεις του Ηνωμένου Βασιλείου, αφού τα μέλη της περιουσίας του Elgar αρνήθηκαν να παρουσιαστεί η μουσική του σε αυτό το στυλ, «κατεστραμμένη» από την Carlos (Carlos n.d.). Μία τέτοια άποψη τροφοδοτεί τρανσφοβικές αντιλήψεις, αφού οι ευφυείς μεταγραφές κλασικής μουσικής για συνθεσάιζερ με τις οποίες η Carlos ασχολήθηκε ευρέως στο έργο της, η απόδοση των ηχοχρωμάτων και της αισθητικής της εκάστοτε εποχής των έργων, οι άπειρες γνώσεις της για τον χειρισμό συνθεσάιζερ, αποδεικνύουν την πρωτοποριακή της φύση.

***Αναζητώντας, δεν υπάρχει χαμένος χρόνος*⁵⁵**

Η Éliane Radigue γεννήθηκε στο Παρίσι (1932). Στα τέλη της δεκαετίας του '50, σπούδασε τεχνικές ηλεκτροακουστικής μουσικής στο *Studio d'essai* του Radiodiffusion-Télévision Française (RTF), υπό τη διεύθυνση των Pierre Schaeffer και Pierre Henry, ενώ παράλληλα ήταν κλασική πιανίστρια και αρπίστρια (Rodgers 2010, 54). Το 1967-68 εργάστηκε ξανά με τον Pierre Henry, ως βοηθός του στο Studio Arsome. Εργάστηκε για ένα χρόνο στο *School of the Arts* του New York University (1970-71), καθώς επίσης το 1973 ήταν προσκεκλημένη καλλιτέχνη (artist in residence) στα στούντιο ηλεκτρονικής μουσικής του University of Iowa και του Institute of the Arts της Καλιφόρνια (Lovely n.d.)

⁵⁵Λογοπαίγνιο με τον τίτλο του πεζογραφήματος *Αναζητώντας το χαμένο χρόνο* του Marcel Proust.

Πιστεύει πως οι ήχοι συμπεριφέρονται ως καθρέφτες του πνεύματος· αντικατοπτρίζουν την ψυχική διάθεση που έχει το άτομο τη στιγμή που συνθέτει. Οι συνθετικές διαδικασίες της Radigue, είναι ιδιαίτερες αργές, επιμελείς και προσεκτικές. Η ίδια δηλώνει «Είμαι πολύ αργή στη δουλειά μου, είμαι πολύ αργή στα πάντα! Μπορώ να φτιάξω μόνο τη μουσική που θέλω. Το απρόβλεπτο στοιχείο δεν είναι για μένα» (ORF 2006, Ina GRM 2013). Επίσης, η διαδικασία της πρόβας και ο πειραματισμός με την τοποθέτηση των ηχείων στο χώρο, είναι ιδιαίτερες σημαντικές διαδικασίες για την ίδια (ORF 2006).

Στην αρχή της συνθετικής της καριέρας και ως μαθήτρια του *Studio d'essai*, ασχολήθηκε με τη *musique concrète*. «Εγώ απλώς έκοβα, συναρμολογούσα και επεξεργαζόμουν τη μαγνητοταινία. Φυσικά, εκείνη την εποχή το σύμπαν της ηλεκτρονικής μουσικής ήταν αποκλειστικά αρσενικό, αλλά εγώ χαιρόμουν να κάνω οτιδήποτε μου ζητούσαν.⁵⁶ Ήμουν εκεί για να μάθω, και έμαθα από την πράξη, ως μαθητευόμενη. Βέβαια, δεν ήταν πραγματικά ηλεκτρονική μουσική αυτό που μελετούσα. Το στούντιο ήταν εναντίον της ηλεκτρονικής μουσικής και υπέρ της *musique concrète*: μιας απλής ιδέας του να παίρνεις πραγματικούς ήχους και να τους χειρίζεσαι κόβοντάς τους, συνδέοντάς τους, και ύστερα με επεξεργασία επιβραδύνοντας, επιταχύνοντας, παίζοντάς τους ανάποδα στο χρόνο, κ.ά.» (Wyse n.d.). «Έπαιρνε μήνες, ακόμα και χρόνια για να δημιουργήσεις ένα κομμάτι. Στην αρχή να συλλέξεις τους ηχογραφημένους ήχους, να τους βάλεις στη σειρά, να τους επεξεργαστείς» (ORF 2006).

Ως βοηθός του Pierre Henry ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τα ηλεκτρονικά εφέ ανατροφοδότησης. «Ήμουν απόλυτα γοητευμένη όχι μόνο από τους ίδιους τους ήχους, αλλά και από τη συμπεριφορά τους. Με τα μαγνητόφωνα εκείνης της εποχής, ένα μικρό ελάττωμα θα μπορούσε να φέρει ενδιαφέροντα αποτελέσματα. Βρήκα αυτά τα “σκουπίδια των ήχων” πολύ εκφραστικά» (Ina GRM 2013). Για την ιδιότητά της ως βοηθού δηλώνει «έκανα όλη την επεξεργασία και τη μίξη των ήχων της μουσικής του Henry, αλλά αυτός παρέμενε ο συνθέτης. Προσπαθούσα να σέβομαι όσο το δυνατόν περισσότερο τις οδηγίες του» (Ina GRM 2013).

Στην μετέπειτα συνθετική της πορεία, συνέχισε να χρησιμοποιεί την τεχνική των *objet sonores* του Schaeffer (όχι τόσο ως προς την επεξεργασία, καθώς

⁵⁶Ένας τεχνικός στο στούντιο που εργαζόταν είχε πει πως αυτό που προσθέτει η Radigue εκεί, είναι ευχάριστη μυρωδιά. Επίσης ο Ιάννης Ξενάκης όταν την είχε συναντήσει, είχε ρίξει μια φευγαλέα ματιά σε αυτό το χαριτωμένο, γλυκό και ντροπαλό κορίτσι (Ina GRM 2013).

χρησιμοποιούσε πλέον μόνο τόση όση της φαινόταν χρήσιμη) και τις τεχνικές ανατροφοδότησης και δημιουργίας βρόχων (loops) με μαγνητοταινία του Henry, όμως «ήταν μια συγκεκριμένη μουσική αυτή που ήθελα να ακούσω και για αυτό ήθελα να τη φτιάξω εγώ η ίδια. Πολύ σύντομα απελευθερώθηκα από τις στιλιστικές επιλογές της *musique concrète* όσων αφορά την αισθητική» (Ina GRM 2013).

Το 1975 ασπάστηκε τον θιβητιανό βουδισμό, κάτι που αποτέλεσε σημείο καμπής για το συνθετικό της έργο. Όταν επέστρεψε στη σύνθεση ξανά το 1979, πειραματίστηκε με το Buchla και το Moog συνθεσάιζερ, πριν το ARP 2500, το οποίο τελικά αποτέλεσε το βασικό της ηλεκτρονικό όργανο και έγινε η συνθετική της υπογραφή (Lovely n.d.). Ανέπτυξε το προσωπικό της στιλ και αισθητική με τις αργά εξελισσόμενες ηχητικές μορφές σταθερών τόνων του ARP 2500 (ηχογραφημένων σε μαγνητοταινία), με μόλις διακριτές εξελίξεις αρμονικών και αλλοιώσεις φίλτρων (Rodgers 2010, 54). Περιγράφει τη μουσική της, η οποία χαρακτηρίζεται από την «ευαισθησία» και την καθαρότητα του ήχου (Cowley 1999), ως δημιουργία ηχητικών μαζών χωρίς παύσεις, από τις οποίες διαλέγει και τραβάει προς τα έξω νήματα, με αόριστο τρόπο (Ina GRM 2013).

Εκείνη την εποχή συνέθεσε το *Triptych* για το μπαλέτο *Théâtre de Nancy* (σε χορογραφία του Douglas Dunn), τα *Adnos II* και *Adnos III*, και ξεκίνησε να συνθέτει το μεγάλο κύκλο έργων που βασίζονται στη ζωή του θιβητιανού δασκάλου, Milaerpa. Το 1984, η Radigue έλαβε μια ειδική επιχορήγηση ("Bourse à la Creation") από τη γαλλική κυβέρνηση για να συνθέσει τα *Songs of Milaerpa* (ένα έργο που συνδυάζει χαρακτηριστικά τόλμη και ηρεμία, θάρρος και γαλήνη, με μια αδιάκοπη αφοσίωση στον εσωτερικό χαρακτήρα των ακουστικών του υλικών), και το 1986 αντίστοιχα, μια ειδική επιχορήγηση με κρατική ανάθεση ("Commande de l'état") για τη δημιουργία του μουσικού άλμπουμ *Jetsun Mila* (Lovely n.d., Cowley 1999).

Πλέον, ανταποκρινόμενη στην επιθυμία διάφορων μουσικών παγκοσμίως, άρχισε να συνθέτει έργα για συγκεκριμένες ερμηνεύτριες (όπως ο μπασίστας Kaspar Toerplitz και ο βιολοντσελίστας Charles Curtis) ή για συγκεκριμένα ακουστικά μουσικά όργανα και ηλεκτρονικά (Lovely n.d., ORF 2006). Πιστεύει πως όταν συνθέτεις και παίζεις με ακουστικά όργανα, η σιωπή βρίσκεται πάντα εκεί, στο παρασκήνιο. Όλη η μουσική της Radigue είναι μια σιωπή μέσα στην οποία η ίδια αναζητά συμβάντα, γι' αυτό υπάρχουν πολύ σπάνια παύσεις, δεν ανήκουν στο συνθετικό της λεξιλόγιο. Αισθάνεται υπέροχα, επιτέλους, να μοιράζεται μουσική με αυτές τις συνεργάτιδες

στα έργα των τελευταίων χρόνων, γιατί παλιότερα δούλεψε πολύ μόνη, η δουλειά της ήταν πολύ ασκητική. Οι γάτες της ήταν οι μόνες της βοηθοί (Ina GRM 2013).

«Κάτι που πάντα διορθώνω, κάθε φορά που προσπαθούν να βάλουν λόγια στο στόμα μου με τα ακουστικά όργανα δεν προσπαθώ να διαιωνίσω τη μουσική που έφτιαχνα παλιότερα, αλλά ό,τι έψαχνα να βρω στην ηλεκτρονική μουσική και δεν κατάφερα ποτέ να το βρω, ήταν η μουσική που έφτιαξα με ακουστικά όργανα. Ήταν ακριβώς αυτό που ήθελα να δημιουργήσω και δεν κατάφερα ποτέ με ηλεκτρονικά μέσα» (Ina GRM 2013).

Ανεπεξέργαστοι ήχοι

Η Annea Lockwood γεννήθηκε στο Christchurch της Νέας Ζηλανδίας το 1939 και ολοκλήρωσε το προπτυχιακό της στη μουσική στο *Canterbury University* του Καντέρμπερι. Από το 1961 και μετά, σπούδασε στο *Royal College of Music* στο Λονδίνο, στο *Darmstadt Ferienkurse für Neue Musik*, και το *Musikhochschule* της Κολωνίας και της Ολλανδίας με καθηγητή τον Gottfried Michael Koenig. Μετακόμισε στις Η.Π.Α. το 1973 και δίδαξε για αρκετά χρόνια στο *Hunter College* και στη συνέχεια στο *Vassar College* από το 1982 μέχρι τη συνταξιοδότησή της το 2001 (Rodgers 2010, 114).

Ο πειραματισμός είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά των συνθετικών της διαδικασιών, μέσω του οποίου γεννιούνται τα έργα και οι διάφορες συνεργασίες της με χορογράφους, ποιήτριες ήχου, εικαστικούς και καλλιτέχνιδες που καταλήγουν σε ηλεκτροακουστικές performances, ηχογραφήσεις, εγκαταστάσεις και συνθέσεις για ακουστικά όργανα και φωνές. Μερικά από τα πιο γνωστά της έργα είναι το *The Glass Concert* (1967–69), μια performance με θραύσματα βιομηχανικού γυαλιού, το *Piano Transplants* (1969–72), στο οποίο βύθιζε, έκαιγε ή «φύτευε» παλιά πιάνο σε διάφορες τοποθεσίες του Ηνωμένου Βασιλείου και των Η.Π.Α., το *Conversations with the Ancestors* (1979) και το *Delta Run* (1982), που δημιουργήθηκαν από συνεντεύξεις τεσσάρων γυναικών άνω των ογδόντα ετών και έναν ετοιμοθάνατο γλύπτη, ο ηχητικός χάρτης και η ηχητική εγκατάσταση βασισμένη σε ηχογραφήσεις πεδίου του ποταμού Hudson (1982), το *Apotheosis* (1985), μια performance που χρησιμοποιεί το

Sound Ball, έναν κινητό δέκτη και έξι ηχεία σχεδιασμένα από τον Robert Bielecki, τοποθετημένα μέσα στα χέρια των ερμηνευτριών και του κοινού (Rodgers 2010, 114, Gottschalk 2016, 301).

Από την παιδική ηλικία που ξεκίνησε μαθήματα κλασσικού πιάνο, αισθανόταν ότι δεν υπάρχει νόημα στην αναπαραγωγή μουσικής που έχουν συνθέσει άλλα άτομα, και κάτι τέτοιο δεν την ενδιέφερε. «Αυτή η μουσική μου άρεσε, αλλά δεν ήμουν παθιασμένη για αυτή». Για αυτό το λόγο, ήθελε να δημιουργήσει σε μια διαφορετική κατεύθυνση, όχι απαραίτητα καινούργια, αλλά «φρέσκια» (Rodgers 2010, 115). Το ζήτημα της ακρόασης ήταν κεντρικό στην παιδική της ηλικία, αφού μεγάλωσε στη Νέα Ζηλανδία και έζησε σε μέρη της χώρας πλούσια σε ήχους του περιβάλλοντος, τους οποίους αγαπούσε να ακούει. «Προφανώς, ως παιδί δεν σκεφτόμουν πώς θα μπορούσα να τους χρησιμοποιήσω στη δουλειά μου, αλλά αυτοί οι ήχοι ήταν αγαπημένοι, πλούσιοι και άφθονοι. Και ήμουν επίσης τυχερή που σπούδασα κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '60. Ήμασταν πραγματικά πεπεισμένες ότι μπορούμε να κάνουμε τα πάντα, και ήταν πολύ διασκεδαστικό να κάνεις το οτιδήποτε. Σε αυτό το περιβάλλον ανέπτυξα μια προσωπική αξία: όταν είχα μια ιδέα που αισθανόμουν πως είναι παράλογη, ήταν ακριβώς αυτή που θα έπρεπε να προσπαθήσω να υλοποιήσω. Και πορεύτηκα έτσι για πολύ καιρό. Ήταν μια πραγματικά χρήσιμη απόφαση που με οδήγησε σε κάθε είδους κατευθύνσεις. Αυτό το κλίμα ήταν τόσο υπέροχο, ένα είδος «φούσκας», μια φανταστικά ενεργοποιημένη αίσθηση ότι όλα είναι διαπερατά, όλα εν δυνάμει καταρρέουν, και εμείς θα μπορούσαμε να χρησιμοποιήσουμε οποιοδήποτε μέσο χρειαζόμασταν για να πραγματοποιήσουμε ένα συγκεκριμένο έργο –ήταν υπέροχο!» (Rodgers 2010, 115).

Εκείνη την εποχή ήρθε σε επαφή με γραπτά του John Cage για τον ήχο, τις πηγές του και το εύρος αυτών των πηγών, τα οποία βρήκε βαθιά συσχετιζόμενα με τις εμπειρίες της παιδικής της ηλικίας στη Νέα Ζηλανδία και με τις διαδικασίες που είχε την τάση να ακολουθεί. Ύστερα, προς το τέλος της δεκαετίας του '60, γνώρισε την Pauline Oliveros, με τη οποία ξεκίνησαν να αλληλογραφούν και συνδέθηκαν βαθιά, λόγω της παρόμοιας οπτικής τους. Έτσι ήρθε σε επαφή με τα *Sonic Meditations* της Oliveros, τα οποία εκτελούσε και της έστειλε τις εμπειρίες και τις εντυπώσεις της με αλληλογραφία. «Αυτή ήταν μια ανεκτίμητη φίλια» (Rodgers 2010, 116).

Στο περιβάλλον μουσικής τεχνολογίας της εποχής της, με τους περισσότερους συναδέλφους της να δημιουργούν μουσική με μια φουτουριστική αισθητική ηχητικών μαζών από πολλαπλούς ταλαντωτές και φίλτρα συναρμολογημένα με

ιδιαιτέρως φροντισμένες, συγκεκριμένες μαθηματικές σχέσεις, η Lockwood δεν έβρισκε τους ήχους που ήθελε να ακούσει.

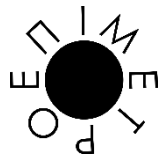
«Αυτοί οι ήχοι δεν είναι πραγματικά ζωντανοί και απλώς δεν μου άρεσαν πολύ. Μου άρεσε η ιδέα να μπορώ να δημιουργώ ήχους από το μηδέν, αλλά οι ήχοι αυτού του είδους, έμοιαζαν να υπολείπονται ζωής. Τότε αναρωτήθηκα τι είναι για μένα αυτό που δίνει ζωή σε έναν ήχο; Το επόμενο βήμα ήταν να επικεντρωθώ σε αυτούς που με ενδιαφέρουν για να καταλάβω τι με ικανοποιεί. Έτσι άρχισα να δουλεύω με το νερό, τη φωτιά και το γυαλί, και κάθε είδους μη παραδοσιακή-συμβατική ηχητική πηγή και σταμάτησα να γράφω οργανική μουσική. Αλλά το νερό ήταν μια από τις πιο ενδιαφέρουσες ηχητικές πηγές για να ασχοληθώ, γιατί ποτέ δεν ένοιωσα ότι μπορώ να ακούσω κάθε ένα συστατικό του ήχου του και να τα συνδέσω όλα μαζί στο μυαλό μου. Αλλάζει συνεχώς!» (Lockwood στο Rodgers 2010, 117–118).

Το *A Sound Map of the Danube*⁵⁷ (2001–4), είναι μια συλλογή ηχογραφήσεων του ποταμού Δούναβη που παρακολουθούν τη διαδικασία μιας γεωλογικής αλλαγής σε πραγματικό χρόνο. Η Lockwood μιλώντας για τη μέθοδο σύνθεσης αυτών των κομματιών, δηλώνει «Η δομή είναι πολύ εύκολη όταν έχεις να κάνεις με ένα ποτάμι, τουλάχιστον για μένα φαίνεται αυτονόητο. Ξεκινώ από τις πηγές και κατευθύνομαι προς τις εκβολές του ποταμού. Έτσι το ποτάμι μου δίνει τη δομή του. Το τελευταίο ταξίδι που έκανα εκεί για ηχογραφήσεις ήταν μεγάλο, έξι εβδομάδες δουλειάς και 850 χιλιόμετρα (λίγο λιγότερο από την αντίστοιχη απόσταση της ίδιας διαδρομής οδικώς). Ψάχνω συγκεκριμένους ήχους σε αυτούς τους τόπους» (Rodgers 2010, 118, Gottschalk 2016, 301). Στο συνθετικό της έργο ενυπάρχουν φιλοσοφικές αναζητήσεις που αφορούν τη σύνδεση του σώματος με τον ήχο και την επαφή του με τη φύση. Πριν από κάποιο site-specific project που έχει σκοπό να υλοποιήσει, προηγείται έρευνα μέσω συνεντεύξεων, διότι την ενδιαφέρει η σύνδεση των ανθρώπων του τόπου με το εκάστοτε ηχητικό περιβάλλον και το πώς αλληλεπιδρούν μαζί του

⁵⁷<https://www.youtube.com/watch?v=qwsnWZ4dwz0>. Για ακρόαση του δίσκου. Τελευταία πρόσβαση 27 Ιανουαρίου 2021.

(Rodgers 2010, 117). Έτσι και στην περίπτωση της προαναφερθείσας συλλογής κομματιών, την απασχόλησαν ιστορικά και κοινωνιολογικά ζητήματα σε συνάρτηση με την εξερεύνηση του ηχοτοπίου.

Η Lockwood χρησιμοποιεί και ενδιαφέρεται για ήχους της φύσης, ήχους που δεν χρειάζονται επεξεργασία, δεν χρειάζεται να διορθωθούν. Πιστεύει πως ουσιαστικά δεν μπορούν να διορθωθούν, διότι βρίσκονται στη φυσική τους κατάσταση. «Ήχοι στη φυσική τους κατάσταση; αυτή είναι μια οπτική που μου αρέσει. Δεν μπορούν να διορθωθούν, μπορούν;» (Lockwood στο Rodgers 2010, 125).



Διάφορες θηλυκότητες, έχοντας υπάρξει μέσα σε μη συμπεριληπτικά εργασιακά περιβάλλοντα συγκεκριμένων προσδοκιών και στυλιζαρισμένης παραγωγής, δημιούργησαν απαλλαγμένες από αισθητικές καθηλώσεις. Ακολούθησαν τα ένστικτά τους, άκουσαν την εσωτερική τους φωνή που τις οδήγησε στην εύρεση της συνθετικής τους ταυτότητας. Με επιμονή συνέχισαν τη διαδικασία της αναζήτησης των ήχων που ήθελαν να ακούσουν, των ήχων που ήθελαν να δημιουργήσουν, δοκιμάζοντας και εξερευνώντας κατά τη διάρκεια ολόκληρης της συνθετικής τους πορείας.

Αντί να προσπαθήσουν να «τσαλακωθούν» για να χωρέσουν σε κάτι έτοιμο και συγκεκριμένο, κατασκεύασαν νέους, ενδιάμεσους και χιμαιρικούς χώρους για να φιλοξενήσουν το έργο τους. Εκμεταλλεύτηκαν και οικειοποιήθηκαν τα κενά, τους χώρους *ανάμεσα*, διανοίγοντας δυνατότητες. Μην έχοντας το προνόμιο να χωράνε στα ήδη κατασκευασμένα «ενδύματα» του χώρου της ηλεκτρονικής μουσικής (Ahmed 2017, 125), επέλεξαν να δημιουργήσουν δυναμικά, ακολουθώντας τους ήχους που οι ίδιες ήθελαν να ακούσουν.

3. Μια νέα ακρόαση

3.1. Κρυφακούγοντας

Τα επίπεδα των δυνάμεων που διαμορφώνουν τον κόσμο είναι πολλαπλά, όμως η ανθρωπότητα τείνει να εστιάζει σε αυτά που την επηρεάζουν σε πρώτο βαθμό ή της είναι χρήσιμα. Διάφορες καλλιτέχνιδες ενδιαφέρθηκαν να προχωρήσουν πέρα από τα συνηθισμένα επίπεδα της αντίληψης του αισθητού κόσμου, ή τουλάχιστον να εξασκήσουν τις δυνατότητες που υπάρχουν, με τη χρήση ή όχι της τεχνολογίας (Gottschalk 2016, 90). Ακολουθώντας τους νοητούς ήχους που οι ίδιες είχαν την περιέργεια να ακούσουν, τους έφεραν στον κόσμο, δημιουργώντας νέες δυνατότητες ακρόασης.

Όταν μια ηχητική πηγή εκπέμπει, η ακρόαση μοιάζει αναπόφευκτη. Παράλληλα υπάρχουν ήχοι που μας περιβάλλουν, αλλά παραμένουν μη ακουστοί. Για να επαναπροσεγγιστεί αυτή η έντονη αντίφαση, θα πρέπει η πρόσβαση στην ακουστική ιδιότητα αυτών των ήχων να γίνει με καινοτόμους τρόπους. Η επιλογή και η κατασκευή εξοπλισμού, αποφάσεις για το πόσο και πώς θα ενισχυθούν, επιλογές για τη μορφή της απόδοσής τους, είναι τρόποι να γίνουν ορατοί, ήχοι στους οποίους δεν υπήρχε προηγουμένως πρόσβαση (Gottschalk 2016, 88).

Μια πιθανή απόδοσή τους, αφορά την αίσθηση της ακοής και ονομάζεται ηχοποίηση. Η ηχοποίηση είναι μια διαδικασία αντιστοίχισης ηχητικών δεδομένων με μη-ηχητικά, που χρησιμοποιήθηκε αρχικά στην επιστήμη και στη συνέχεια στην τέχνη. Πρόκειται για την ηχητική αναπαράσταση δεδομένων, και ο λόγος που οι επιστημότισσες κατέφυγαν σε αυτή την πρακτική, ήταν η δυσκολία της οπτικοποίησης περίπλοκων επιστημονικών δεδομένων και παραμέτρων, σε τρισδιάστατη μορφή. Μερικά παραδείγματα ηχοποιητικών συσκευών καθημερινής χρήσης είναι το τηλέφωνο και το στηθοσκόπιο (Μαστορίδου 2020, 8–9). Με την ηχοποίηση εξετάζεται το πώς μπορεί ένα «αόρατο» φαινόμενο να καταστεί ορατό μέσω του ήχου. Είναι μια διαδικασία που «προσδίδει ηχητική ταυτότητα σε αντικείμενα, φαινόμενα, κ.λ.π. που δε διαθέτουν φυσικό ήχο» (Μαστορίδου 2020, 9–10).

Διάφορες καλλιτέχνιδες ασχολήθηκαν με το ζήτημα της ηχητικής απόδοσης μη ηχογόνων φαινομένων ανοίγοντας νέους ορίζοντες και διασυνδέσεις στους τομείς της τεχνολογίας, της επιστήμης και της τέχνης. Ένα ιδιαίτερο παράδειγμα, αποτελούν οι τεχνικές της Pauline Oliveros στον δίσκο της *Electronic works 1965 + 1966*, όπου και οι τρεις συνθέσεις-κομμάτια είναι αποτελέσματα ζωντανού πειραματισμού. Οι συνθέσεις αποτελούνται από το σύνολο των ήχων που παράγει ο

ίδιος ο εξοπλισμός που χρησιμοποιεί η Oliveros κατά τη διάρκεια της λειτουργίας του. Έχοντας εγκαταστήσει ένα συγκεκριμένο set-up στο *Electronic Music Studio* του University of Toronto το καλοκαίρι του 1966 (γεννήτριες τόνων και θορύβου, ενισχυτές και μηχανήματα μαγνητοταινίας με βρόχους ανάδρασης και καθυστέρηση, με μη-γραμμική διάταξη που απαιτούσε προσεκτική ακρόαση και στιγμιαίες αποκρίσεις για να λειτουργήσει), εξερεύνησε τη διαδικασία του να «παίξει το κλασικό στούντιο σε πραγματικό χρόνο» (ONSCENE 2017, Holmes 2008, 132-133). Οι διπλοί βρόχοι ανάδρασης που χρησιμοποίησε μεταξύ των καναλιών, οδηγούσαν σε συνεχείς επαναλήψεις ατάκας, και μέχρι αυτή να αποσυντεθεί, εμφανιζόταν μια νέα ή ενεργοποιούνταν μια λειτουργία συντονισμού (ONSCENE 2017).

Το μοντέλο εξερεύνησης «κρυφών ήχων» που χρησιμοποίησε η Oliveros σε αυτόν το δίσκο, ως έναν τρόπο να αφουγκραστεί τον ίδιο τον μηχανισμό παραγωγής και επεξεργασίας σήματος, δημιουργεί μια διαφορετική στρατηγική και συνθήκη ακρόασης. Σε ό,τι αφορά το συνθετικό κομμάτι, το περιεχόμενο εξακολουθεί να έχει σημασία, όπως και τα «υλικά» που εισάγονται στο σύστημα, αλλά αντί η φόρμα να καθορίζεται αποκλειστικά από τη μορφολογία των ήχων (μικροκλίμακα) και την τοποθέτησή τους στο χρόνο (μακροκλίμακα), η αλληλεπίδραση μέσα στο σύστημα και με το σύστημα, είναι αυτή που προσδίδει τη φόρμα (ONSCENE 2017). Θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ο όρος *meta* για να περιγράψει τις συνθετικές διαδικασίες της Oliveros σε αυτό το δίσκο. Ενώ χρησιμοποιεί εξοπλισμό παραγωγής ήχου-μουσικής, το υλικό που την αφορά βρίσκεται πέρα από το πρώτο ακουστικό επίπεδο· είναι αυτή που διαμεσολαβεί ως «μεταφράστρια» και τελικά καθιστά ακουστό ένα ηχητικό φάσμα που συνήθως κρίνεται ανεπιθύμητο.

Ένας ακόμα τρόπος εφαρμογής ηχοποιητικών διαδικασιών που εμφανίστηκε στο χώρο της τέχνης, ήταν η ηχητική απόδοση των ηλεκτρομαγνητικών πεδίων. Η Christina Kubisch και η Αφροδίτη Ψαρρά, είναι δυο εμβληματικά παραδείγματα του τομέα. Στην επόμενη ενότητα, εστιάζω σε αυτή την ιδιαίτερη διαδικασία ηχοποίησης μέσω του έργου των δύο καλλιτεχνίδων και παρουσιάζω για κάθε μια ένα σύντομο συνθετικό πορτρέτο, καθώς και ένα έργο-project που εξερευνά την ηχητική απόδοση ηλεκτρομαγνητικών πεδίων.

Ηλεκτρομαγνητικές τοπογραφίες

Η Christina Kubisch γεννήθηκε στη Βρέμη το 1948. Σπούδασε ζωγραφική, μουσική και electronics στο Αμβούργο, το Γκρατς, τη Ζυρίχη και το Μιλάνο. Κατά τη δεκαετία του '70 έκανε διάφορες παραστάσεις, συναυλίες και χρησιμοποίησε το βίντεο ως ένα δημιουργικό μέσο. Τα επόμενα χρόνια ασχολήθηκε με ηχητικές εγκαταστάσεις και γλυπτά, καθώς και με την ηχητική μετάφραση της υπεριώδους ακτινοβολίας. Οι συνθέσεις της είναι ως επί το πλείστον ηλεκτροακουστικές, αλλά έχει συνθέσει και για σύνολα φυσικών μουσικών οργάνων. Από το 2003 και μετά συνεργάστηκε ως performer με διάφορες μουσικούς και χορεύτριες. Έχει κερδίσει πολλές επιχορηγήσεις και βραβεία και η μουσική της έχει κυκλοφορήσει από διάφορες γνωστές δισκογραφικές εταιρίες. Έχει διδάξει στο Μάαστριχτ, το Παρίσι και το Βερολίνο. Από το 1994 έως το 2013, δίδαξε ηχητικές τέχνες ως μόνιμη καθηγήτρια στο *Academy of Fine Arts* στο Σααρμπρύνκεν της Γερμανίας (Kubisch n.d.).

Στα τέλη της δεκαετίας του '70, η Kubisch άρχισε να χρησιμοποιεί τεχνικές ηλεκτρομαγνητικής επαγωγής στις ηχητικές εγκαταστάσεις της. Η ηλεκτρομαγνητική επαγωγή στα καλλιτεχνικά της έργα, ως αρχή της ακουστικής μετάδοσης, βασίζεται στους ήχους που προκύπτουν από την αμοιβαία αλληλεπίδραση μαγνητικών πεδίων τα οποία δημιουργούνται μεταξύ ηλεκτρικών καλωδίων που διασχίζουν το χώρο που κυκλοφορούν οι ήχοι, και ακουστικών με μαγνητικά πηνία, δημιουργημάτων της ίδιας (Kubisch n.d.).

Ένα ιδιαίτερος ενδιαφέρον παράδειγμα χρήσης των τεχνικών που ανέπτυξε, είναι τα *Electrical Walks* (2004–2017), μια σειρά περιπάτων στο δημόσιο χώρο, στους οποίους οι συμμετέχουσες εντοπίζουν ηλεκτρομαγνητικά πεδία του αστικού περιβάλλοντος χρησιμοποιώντας ειδικά, ευαίσθητα ασύρματα ακουστικά με επαγωγικούς βρόχους (δημιουργήματα της ίδιας), με τα οποία ενισχύονται και ακούγονται οι ακουστικές ιδιότητες των πάνω από το έδαφος και των υπόγειων ηλεκτρομαγνητικών πεδίων (Kubisch n.d.). Απαραίτητο εργαλείο για την εξερεύνηση αυτής της ηχοποιητικής διαδικασίας, της ακουστοποίησης του ηλεκτρομαγνητικού πεδίου, αποτελούν αυτά τα ακουστικά, τα οποία λόγω της εξαιρετικά μεγάλης ευαισθησίας τους στα ηχητικά κύματα του περιβάλλοντος (που προκαλούνται από τα ηλεκτρομαγνητικά πεδία) τα καθιστούν ακουστά· είναι το μέσο «μετάφρασης» των ηχητικών κυμάτων του ηλεκτρομαγνητικού πεδίου σε ήχο (Μαστορίδου 2020, 60–61).

Κάθε αγωγός ηλεκτρικού ρεύματος προκαλεί ηλεκτρομαγνητικό πεδίο και τα ηχητικά κύματα αυτού του πεδίου, μπορούν να γίνουν αντιληπτά από κάποιο ηχείο που είναι επίσης αγωγός ηλεκτρικού ρεύματος. Τα ακουστικά της Kubisch, «διαθέτουν αισθητήρες ηλεκτρομαγνητικού πεδίου, που μετά την ενίσχυση του, καθιστούν τον ήχο αντιληπτό ως ηχητικό σήμα. Κοντά σε κάθε πηγή ηλεκτρομαγνητικού πεδίου, μια άλλη πηγή (τα ακουστικά) παράγει ηχητικά κύματα, τα οποία ταξιδεύουν από τη μια πηγή στην άλλη» (Μαστορίδου 2020, 61, Cox & Kubisch 2006).

Φώτα, ασύρματα συστήματα επικοινωνίας, αντικλεπτικές συσκευές ασφαλείας, κάμερες παρακολούθησης, κινητά τηλέφωνα, υπολογιστές, συστήματα ραντάρ, καλώδια τραμ, κεραιές, συστήματα πλοήγησης, αυτόματες ταμειακές μηχανές, ασύρματο διαδίκτυο, διαφημίσεις με νέον λάμπες, δίκτυα δημόσιων συγκοινωνιών κ.ά., δημιουργούν ηλεκτρικά πεδία που είναι σαν να κρύβονται κάτω από έναν αόρατο μανδύα, αλλά υπάρχουν (Kubisch n.d.).

Ο δίσκος της Kubisch *La Ville Magnétique / The Magnetic City*⁵⁸ (2008) βασίζεται σε ηχογραφήσεις 24 ηλεκτρομαγνητικών περιπάτων στο Πουατιέ της Γαλλίας που πραγματοποιήθηκαν στις 14, 18 και 19 Αυγούστου του 2008. Όλες οι ηχογραφήσεις έχουν ως αφετηρία και σημείο λήξης το τουριστικό κέντρο πληροφοριών του Πουατιέ. Κατά τη διάρκεια των περιπάτων, οι συμμετέχουσες χρησιμοποίησαν μόνο τα ηλεκτρομαγνητικά ακουστικά επαγωγής της Kubisch και μια φορητή συσκευή εγγραφής, ενώ οι ήχοι στο τελικό αποτέλεσμα δεν έχουν τροποποιηθεί ηλεκτρονικά –μόνη παρέμβαση ήταν η χρήση ενός φίλτρου συχνοτήτων. Το τελικό κομμάτι (διάρκειας 41:29) είναι μια μίξη όλων των ηχογραφήσεων, που σε στιγμές, ακολουθεί τη διαδρομή ενός ατόμου, ενώ άλλοτε τις προσθέτει δημιουργώντας μεγάλες, ηχητικές, ακαθόριστες μάζες (Kubisch 2008).

Στη διαδικασία συμμετείχαν 24 εθελόντριες οι οποίες εξερευνώντας τα κρυφά ηλεκτρομαγνητικά πεδία του Πουατιέ με τη χρήση των ειδικών ακουστικών της Kubisch, δημιούργησαν οπτικούς και ακουστικούς χάρτες. Οι συμμετέχουσες ήταν ελεύθερες να επιλέξουν τα δικά τους, προσωπικά μονοπάτια-διαδρομές και ύστερα, να τα σχεδιάσουν πάνω σε ένα χάρτη της πόλης (Kubisch 2008).

⁵⁸<https://www.youtube.com/watch?v=byZta08Lmpw>. Ενδεικτικό ηχητικό υλικό από τον δίσκο. Τελευταία πρόσβαση 27 Ιανουαρίου 2021.

Η διάρκεια των ηχογραφήσεων κυμαίνεται μεταξύ 6 και 79 λεπτών. Κάθε ηχογράφιση, θα μπορούσε να θεωρηθεί πως «καθρεφτίζει» τη διαφορετικότητα του χαρακτήρα και της προσωπικότητας της περιπατήτριας. Μερικά άτομα σχημάτισαν ευθείες πορείες χωρίς παύσεις, άλλα σταματούσαν συχνά και εξερευνούσαν το χώρο μετακινώντας το κεφάλι και το σώμα όταν εισέρχονταν σε κάποιο ενδιαφέρον ηλεκτρομαγνητικό πεδίο, κάποια ακολούθησαν «ιστορικά μονοπάτια», άλλα χρησιμοποίησαν διαδρομές της καθημερινής τους ζωής, μερικά απλά κινήθηκαν τυχαία και αποφάσισαν να εξερευνήσουν τους ήχους ως μια μορφή περιπέτειας-παιχνιδιού. Αρκετές φορές κάποιες συμμετέχουσες ήταν ταυτόχρονα στο ίδιο μέρος, αλλά εξερεύνησαν τους ήχους με διαφορετικούς τρόπους (Kubisch 2008).

Μέσα στο αστικό τοπίο, οι εμπειρίες των ατόμων έχουν πολυαισθητηριακό χαρακτήρα. Μέσω αυτής της διαδικασίας, δημιουργήθηκε η ευκαιρία να ανακαλύψουν εκ νέου την πόλη εστιάζοντας στην αίσθηση της ακρόασης. Σε αυτούς του περιπάτους, μέσω της ακρόασης των ηχητικών κυμάτων που προκαλούνται από ηλεκτρομαγνητικά πεδία, δόθηκε έμφαση όχι στα οπτικά ερεθίσματα, αλλά στα ακουστικά για την ακρίβεια στην ηχητική μετάφραση ενός «αόρατου-διάφανου» φαινομένου.

Αυτή η συλλογή των 24 ηχογραφήσεων ηλεκτρομαγνητικού πεδίου του Πουατιέ, αποτελεί ένα ηλεκτρομαγνητικό πορτρέτο της πόλης. Συχνά η οπτική αποτύπωση του χώρου και η ακουστική απόδοση των ηλεκτρομαγνητικών πεδίων του, είναι πολύ διαφορετικές μεταξύ τους. «Τίποτα δε μοιάζει με το πώς ακούγεται. Και τίποτα δεν ηχεί με τον τρόπο που φαίνεται» (Kubisch n.d.). Έτσι και σε αυτές τις ηχογραφήσεις, ένας ήσυχος δρόμος μπορεί να συνοδεύονταν από έντονα ηλεκτρικά βουητά, ενώ μια κατά τα άλλα ζωντανή και θορυβώδης αγορά να μην είχε πολύ ηλεκτρομαγνητικό υλικό. Ο σιδηροδρομικός σταθμός ακούγονταν σαν ένα πυκνό δίκτυο από χτύπους και κλικ, ενώ ο ήχος των ATM θα μπορούσε να παρομοιαστεί με συγχορδίες. Ο χώρος στάθμευσης της πόλης (το μέρος όπου μυριάδες κεραίες γέμιζαν το πεδίο με σήματα διαδικτύου) είχε έντονο ηχητικό χαρακτήρα και οι πύλες ασφαλείας στους δρόμους με τα εμπορικά καταστήματα, δημιουργούσαν μια πρωτόγνωρη ηχητική μάζα από την ένταση των συνεχών σημάτων (Kubisch 2008).

Η Kubisch ήθελε να γίνει δυνατή η εμπειρία της ακρόασης αυτού του «αόρατου» φαινομένου και να την εντάξει στο καλλιτεχνικό της έργο. Γι' αυτό κατασκεύασε μόνη της το μέσον-εργαλείο που θα καθιστούσε ακουστά τα ηχητικά κύματα του ηλεκτρομαγνητικού πεδίου και εξερεύνησε το χώρο.

Ενσώματες οικολογίες

Η Αφροδίτη Ψαρρά είναι διεπιστημονική καλλιτέχνιδα και επίκουρη καθηγήτρια του τμήματος *Digital Arts and Experimental Media* (DXARTS) του πανεπιστημίου της Ουάσιγκτον. Η έρευνά της επικεντρώνεται στην αλληλεπίδραση τέχνης και επιστήμης με μια κριτική προσέγγιση όσων αφορά τη δημιουργία αντικειμένων καλλιτεχνικής χρήσης. Την ενδιαφέρει το σώμα ως μέσο-διεπαφή ελέγχου, καθώς και η επαναπροσέγγιση της παράδοσης ως μεθοδολογία παραβίασης υπαρχόντων μοντέλων και κανόνων σχετικά με τον τεχνολογικό εξοπλισμό (Psarra n.d.).

Χρησιμοποιεί κυβερνο-χειροτεχνίες και άλλες πρακτικές με βάση το φύλο, καθώς και τεχνολογίες ανοιχτού κώδικα ως εκπαιδευτικά μοντέλα διάχυσης γνώσης. Βλέπει τη δουλειά της, ως μια ιδιαίτερα πολιτική πράξη. Για όλο το καλλιτεχνικό της έργο, από τις κατασκευές με διαδραστικά συστήματα μέχρι τις διαμεσικές performances, προηγείται επιστημονική έρευνα. Οτιδήποτε φτιάχνει το διαθέτει ως ανοιχτή πηγή στο διαδίκτυο (Psarra n.d.). Οποιοδήποτε άτομο μπορεί να έχει πρόσβαση και να το χρησιμοποιήσει ως ερευνητικό εργαλείο για τη δική του επιστημονική έρευνα. Πιστεύει ότι αν το κάθε άτομο μπορούσε να μπει στη διαδικασία να αντιληφθεί πώς παράγεται η τεχνολογία και να παράγει τη δική του, θα μπορούσε να ανατραπεί το βιομηχανικό, καπιταλιστικό μονοπώλιο.

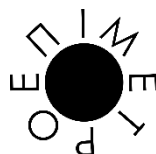
Είναι κάτοχος διδακτορικού τίτλου του τμήματος *Image, Technology and Design* του Complutense University της Μαδρίτης. Η διατριβή της με τίτλο *Cyberpunk and New Media Art* επικεντρώνεται στη συγχώνευση ιδεών και εννοιών επιστημονικής φαντασίας με επιτελεστικές και ψηφιακές πρακτικές και προσφέρει μια φιλοσοφική, κοινωνιολογική και αισθητική ανάλυση της επίδρασης των νέων τεχνολογιών στη σύγχρονη καλλιτεχνική διαδικασία. Έργα της έχουν παρουσιαστεί σε διάφορα διεθνή φεστιβάλ τέχνης-τεχνολογίας, ενώ επίσης έχει εργαστεί στο *Wireless Communications and Mobile Computing* του Disney Research στη Ζυρίχη. Έχει κερδίσει ένα καλλιτεχνικό-επιστημονικό βραβείο και μερικές επιχορηγήσεις για να πραγματοποιήσει νέες έρευνες και έργα (Psarra n.d.).

Η Ψαρρά ως διδακτορική φοιτήτρια, παράλληλα με την έρευνα στο πεδίο της τέχνης και τεχνολογίας και την εκμάθηση προγραμματισμού, ασχολήθηκε με τη χειροτεχνία. Σε αυτό το πλαίσιο ήρθε σε επαφή με τα *ηλεκτρονικά υφάσματα* (e-textiles) και τη *φορητή τεχνολογία* (wearable technology) και αυτή ήταν η πρώτη της επαφή με τα ηλεκτρονικά εν γένει. Άρχισε να πειραματίζεται με τη δημιουργία αισθητήρων και με την τοποθέτησή τους πάνω σε υφάσματα για την παραγωγή διάφορων ήχων. Η ίδια

δηλώνει πως αυτή η διαδικασία διένοιξε τον απρόσιτο, ανδροκρατούμενο χώρο της τεχνολογίας και των ηλεκτρονικών μέσων. Μέχρι τότε δεν είχε φανταστεί πως τα ηλεκτρονικά μπορούν να συνδεθούν με κάτι τόσο ευαίσθητο και χειροπιαστό όπως η χειροτεχνία και το ύφασμα. Συσχετίζει το έργο της, τα υλικά και τις τεχνικές που χρησιμοποιεί με το γυναικείο φύλο (Ψαρρά 2020, Δ1-Δ2, Δ13).

Το έντονο ενδιαφέρον της για την επιστήμη και τον ηλεκτρομαγνητισμό, την οδήγησε στο να προσπαθήσει να φέρει το σώμα σε επαφή με το σύμπαν που υπάρχει γύρω μας και είναι «αόρατο», αλλά μπορεί να βιωθεί με άλλους τρόπους, είτε ηχητικά είτε μέσα από σωματική ανάδραση. Ως αποτέλεσμα ήρθε σε επαφή με την έννοια του *radio frequency sensing*, κάτι που έβαλε το τυχαίο στοιχείο στο έργο της, ενώ παλαιότερα στις performances της, αυτοσχεδίαζε με ήχους που είχε η ίδια συνθέσει και γνώριζε, ως ένα βαθμό, το ηχητικό αποτέλεσμα. Την ενδιαφέρει η τυχαιότητα της φύσης και η παραγωγή ήχου, η χρήση και ο χειρισμός στοιχείων που είναι εκτός του δικού της ελέγχου, όπως ήχοι που υπάρχουν στην ατμόσφαιρα και παράγονται από άλλα μέσα –ραδιοκύματα, εκπομπές, δορυφόροι, κ.ά. (Ψαρρά 2020, Δ10).

Το project της Ψαρρά *Embodied RF Ecologies*⁵⁹ ασχολείται με την ενσωμάτωση των αόρατων μεταδόσεων που μας περιβάλλουν. Με τη φορετή δημιουργία που χρησιμοποιείται σε αυτό το project (δημιούργημα της ίδιας), η Ψαρρά εξερευνά τη χρήση ενός IC mixer circuit για να μετατρέψει τις εκπομπές του δορυφόρου NOAA σε ήχο. Αυτό το έργο αποτελεί μια συνέχεια της έρευνάς της πάνω στα ηλεκτρονικά υφάσματα και τις φορετές τεχνολογίες. Μέσω της ανίχνευσης εκπομπών ραδιοσυχνότητας (RF) χρησιμοποιώντας χειροτεχνίες που κατασκεύασε η ίδια, ερμηνεύει εκ νέου τις τεχνολογίες μετάδοσης. Αυτό το έργο παρουσιάστηκε πρώτη φορά στη Νορβηγία, ενώ εκτίθεται πλέον μόνιμα στο Πρόβιντενς, στις Η.Π.Α. (Psarra n.d.).



Οι ήχοι των έργων των Kubisch και Ψαρρά, έχουν έντονο βιομηχανικό χαρακτήρα, με εναλλαγές ηλεκτρονικών ήχων σε διάφορες συχνότητες κι εντάσεις. Εκκωφαντικές σιωπές παραμονεύουν ανάμεσα από πυκνές μάζες συχνοτικών συμπλεγμάτων.

⁵⁹<https://vimeo.com/326116349>. Βίντεο που επιδεικνύει τη λειτουργία του εξοπλισμού του project. Τελευταία πρόσβαση 27 Ιανουαρίου 2021.

Αυτιστικές επαναλήψεις ρυθμικών μοτίβων κινούνται τρισδιάστατα στο χώρο δημιουργώντας μια φαντασιακή αρχιτεκτονική. Υψηλές συχνότητες εναλλάσσονται με επίμονες αρμονικές αλληλουχίες. Παρεμβολές, ως συχνές και απρόβλεπτες επισκέπτριες, δίνουν ένα χαρακτήρα φάρσας στη noise αισθητική.

Το έργο τους έρχεται να θυμίσει την παρουσία των κατά τα άλλα αόρατων ηλεκτρομαγνητικών «νημάτων» του αστικού οικοσυστήματος (χωρούν πολιτικές και οικολογικές προεκτάσεις). Ως ακροάτριες μπορούμε να φανταστούμε διάφορες και διαφορετικές εκδοχές της κινησιολογίας και του περιβάλλοντος ηχογράφησης των συνθέσεών τους. Το απρόβλεπτο στοιχείο είναι μια αναπόφευκτη πτυχή του έργου τους, λόγω της αδυναμίας προκαθορισμένου αποτελέσματος, από τη στιγμή που δεν είναι οι ίδιες αυτές που ρυθμίζουν τα ηλεκτρομαγνητικά πεδία. Ο έλεγχος που έχουν πάνω στο ηχητικό αποτέλεσμα, έγκειται στο πώς θα εξερευνήσουν τα πεδία και πώς θα κινηθούν μέσα σε αυτά.

3.2. Η εμπειρία της ακρόασης είναι προσωπική υπόθεση

«Η ακρόαση προσφέρει μια εναλλακτική προοπτική για τη μορφή του κόσμου, παράγοντας νέες ιδέες για το πώς θα μπορούσε να είναι. Παράλληλα υπόσχεται έναν πιθανό ηχητικό κόσμο, στον οποίο θα μπορούσαμε να ζούμε συμπεριλαμβάνοντας την αόρατη και άμορφη φύση του ήχου στη συνειδητοποίηση και εκτίμηση αυτού που κατανοούμε ως πραγματικό κόσμο» (Voegelin 2014, 2-3).

Μια διαδικασία «παραβίασης» παγιωμένων αντιλήψεων που θέλουν την ακρόαση μια αμετάβλητη, συγκεκριμένη εμπειρία, είναι η αποκάλυψη, μέσω της ηχητικής μετάφρασης, μη ακροατών φαινομένων· χώρων μυστικότητας και ασφάλειας στους οποίους δεν υπήρχε προηγουμένως πρόσβαση. Καλλιτέχνιδες όπως οι προαναφερθείσες, χρησιμοποίησαν υλικό από τέτοιους χώρους, το αντιμετώπισαν ως παιχνίδι και μέσο εξερεύνησης και το ενέταξαν στο καλλιτεχνικό τους έργο, δίνοντας νέες διαστάσεις στην ακρόαση. Εξερεύνησαν το χώρο μέσα από τους ορατούς και αόρατους ήχους του, τους αφουγκράστηκαν ως περιβάλλον και απέκτησαν πρόσβαση στη διαδικασία παραγωγής τους παρεμβαίνοντας δημιουργικά σε αυτή (Voegelin 2014, 10).

Άλλες καλλιτέχνιδες, στη διαδικασία αμφισβήτησης της μονοδιάστατης αντιμετώπισης της εμπειρίας της ακρόασης, αναζήτησαν τρόπους και μορφές πιο ολοκληρωμένης πρόσληψης του ήχου, μέσω της σωματικής εμπλοκής. Κινήθηκαν πέρα από την κοχλιακή ακρόαση,⁶⁰ δημιουργώντας έργα τα οποία αφουγκράζεται ολόκληρο το σώμα. Αντιμετώπισαν την ακρόαση ως μια ιδιαίτερος ευαίσθητη εννοιολογική και πραγματική πρακτική που εγείρει νέα ερωτήματα για τη φιλοσοφία της τέχνης και κλονίζει τις αντιληπτικές βεβαιότητες των ανθρώπων για τις αισθήσεις (Voegelin 2010, 13).

⁶⁰Ο Seth Kim-Cohen διαχωρίζει την ακρόαση σε κοχλιακή και μη-κοχλιακή, με τη δεύτερη να αφορά ενσώματους τρόπους πρόσληψης του ήχου. Κάνει λόγο επίσης για μη-κοχλιακές ηχητικές τέχνες (non-cochlear sound art) (Kim-Cohen 2009).

Η εικόνα που έχουμε για τον κόσμο, επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από τις αισθήσεις που μεσολαμβάνουν για να εκτιμήσουμε αυτόν τον κόσμο. Με τη σειρά τους, οι αισθήσεις είχαν πάντα ιδεολογικές αλλά και πολιτιστικές λειτουργίες εκ των προτέρων (Voegelin 2010, 11).

Σε πιο εννοιολογικές μορφές ηχητικής τέχνης (αντιμέτωπης με ζητήματα υλικότητας⁶¹ και τεκμηρίωσης), η μη-κοχλιακή και η κοχλιακή ακρόαση, καθώς και τα αναπόφευκτα συστατικά ίχνη της κάθε μίας στην άλλη, συχνά εμπλέκονται (χωρίς να υποβιβάζεται η σημαντικότητα του αισθητήριου οργάνου: αυτί). Αντίστοιχα, οι ανησυχίες της εννοιολογικής οπτικής τέχνης, όπου η πρόσληψη των ερεθισμάτων γίνεται μη-αμφιβληστροειδώς, εγείρουν «ερωτήματα» τα οποία, το μάτι από μόνο του, δεν μπορεί να απαντήσει. Σε μια μη-κοχλιακή ηχητική τέχνη, η οποία ανταποκρίνεται σε συμβάσεις, περιεχόμενο και φόρμες που δεν περιορίζονται στη σφαίρα του το ηχητικού, εμπλέκονται καταστάσεις εκτός του ακουστικού φάσματος, διατηρώντας παράλληλα έναν υγιή σκεπτικισμό προς την έννοια του ήχου (Kim-Cohen 2009, 21-22).

Καλλιτέχνιδες όπως η Maryanne Amacher και η Kaffe Matthews, πειραματίστηκαν με τα πιθανά σημεία πρόσληψης των ηχητικών ερεθισμάτων, «αναδιατάσσοντας» τις αισθήσεις. Αντιμετώπισαν τη διαδικασία της ακρόασης ως μια διαδικασία πολυαισθητηριακής πρόσληψης, δημιουργώντας έργα προορισμένα για να τα αφουγκραστεί ολόκληρο το σώμα και θέτοντας τις ακροάτριες σε ιδιαίτερες ψυχοακουστικές εμπειρίες, άλλοτε ιδιαίτερα έντονες, άλλοτε ακόμα και νοητές. Απομάκρυναν την ακρόαση από το σολιψισμό της κοχλιακής, εμπλέκοντάς την σε πολυαισθητηριακές, βιωματικές εμπειρίες. Παρακάτω παρουσιάζεται για κάθε μια ένα σύντομο συνθετικό και καλλιτεχνικό πορτρέτο, καθώς και η περιγραφή ενός έργου-project που καταπιάνεται με τέτοιου είδους διαδικασίες ακρόασης.

⁶¹«Ο ηχητικός υλισμός προτείνει την επιδίωξη ενός φαινομενολογικού υλισμού, εμπλεκόμενου στην αμοιβαιότητα του να υπάρχει στον κόσμο και παράλληλα, ο κόσμος να είναι η ανάμειξη όλων των δυνατοτήτων του· πολλαπλών, σύνθετων, και πιθανώς ακατανόητων και αναξιόπιστων, αλλά αισθητών και βιωμένων. Προσπαθεί να κατανοήσει την εμπειρία της κινητής και «αόρατης» φύσης ήχου, για να τον μετατρέψει σε ορατό και ικανό να επηρεάσει την πραγματικότητα του καλλιτεχνικού έργου και του κόσμου» (Voegelin 2014, 86-87).

Δημιουργώντας ηχητικά ψυχοακουστικά συμβάντα

Η Maryanne Amacher (1938–2009) ήταν αμερικανίδα συνθέτρια και καλλιτέχνιδα, εξαιρετικά πρωτότυπη στοχάστρια των τομέων της αντίληψης και της χωροταξίας του ήχου, της δημιουργικής νοημοσύνης και της ακουστικής αρχιτεκτονικής. Συχνά γίνονται αναφορές σε αυτή ως πρωτοπόρου των αποκαλούμενων *ηχητικών τεχνών*, αν και οι σκέψεις και οι δημιουργικές της πρακτικές, σταθερά αμφισβητούσαν βασικές υποθέσεις σχετικά με τις δυνατότητες και τους περιορισμούς αυτού του χώρου (Blank Forms n.d.).

Αντιμετώπιζε τη σύνθεση ως μια διαδικασία αναδιαμόρφωσης προς μια πιο δημιουργική προσέγγιση της πειραματικής ακουστικής. Ήταν γοητευμένη από τη φυσικότητα του ήχου, από τον τρόπο που διαδίδεται στο χώρο και τους απροσδόκητους τρόπους που προκαλεί εικόνες και αισθήσεις στο «αυτί του μυαλού». Τον προσέγγιζε αργά, προμελετημένα και εμπειρικά. Αφιέρωνε ώρες ακούγοντας έναν φαινομενικά αμετάβλητο τόνο ή κάνοντας λεπτές προσαρμογές στην τοποθέτηση των ηχείων. Για την ίδια δεν ήταν λεπτομέρειες· ήταν το επίκεντρο της δουλειάς της, όπως αντίστοιχα είναι η επίπονη επεξεργασία θεμάτων ή αρμονικών εξελίξεων για την «παραδοσιακή» δυτική μουσική (Blank Forms 2019).

Η Amacher, ως παιδί έκανε μαθήματα κλασικού πιάνου. Αποφοίτησε από το University of Pennsylvania το 1964, όπου είχε λάβει πλήρη υποτροφία για τις σπουδές της. Εκεί, ήταν φοιτήτρια σύνθεσης στις τάξεις των George Rochberg και Karlheinz Stockhausen, ενώ αργότερα συνέχισε τις σπουδές της στη σύνθεση στο Σάλτσμπουργκ της Αυστρίας και το Ντάρτινγκτον της Αγγλίας. Απέκτησε μεταπτυχιακό τίτλο στην ακουστική και τις υπολογιστικές επιστήμες από το *Urbana-Champaign* του University of Illinois. Κατά τη διάρκεια μιας υποτροφίας της στο Harvard University και το Massachusetts Institute of Technology, ο John Cage της πρότεινε να συνεργαστούν σε διάφορα projects, κάτι που είχε ως αποτέλεσμα την παραγωγή μιας σειράς πειραματικών έργων (Kozinn 2009, Blank Forms 2019).

Το καλλιτεχνικό της έργο, που συγκροτείται σε ένα πολύ μεγάλο βαθμό από site-specific ηχητικές εγκαταστάσεις μεγάλης κλίμακας και σταθερής διάρκειας, αποτέλεσε ωινό μερικών από τις σημαντικότερες εξελίξεις των ηχητικών τεχνολογιών, των πολυμεσικών τεχνών, της ακουστικής οικολογίας και των σπουδών ήχου (Blank Forms n.d.). Στις εγκαταστάσεις της συχνά χρησιμοποιούσε πολλά ηχεία για να δημιουργηθεί αυτό που ονόμαζε «δομικά διαδιδόμενος ήχος»

(“structure borne sound”), διαφοροποιώντας τον από τον «αερομεταφερόμενο ήχο» (“airborne sound”). Τοποθετώντας πολλές διάχυτες ηχητικές πηγές –είτε όχι στον ίδιο χώρο ή με ηχεία στραμμένα στον τοίχο και το έδαφος– δημιουργούσε ψυχοακουστικές ψευδαισθήσεις των ηχητικών σχημάτων και της ηχητικής «παρουσίας» (Handelman 1991).

Τα παρακάτω τρία σύνολα πολυμεσικών εγκαταστάσεων που έλαβαν χώρα σε Η.Π.Α, Ευρώπη και Ιαπωνία είναι εμβληματικά παραδείγματα του πρώιμου καλλιτεχνικού της έργου, όσων αφορά την αισθητική, τα μέσα, τις τεχνικές: η αλληλουχία έργων ηχητικής τηλεπαρουσίας *City Links* (1967), η αρχιτεκτονικά τοποθετημένη εγκατάσταση *Music for Sound-Joined Rooms* (1980) και το *Mini-Sound Series* (1985), αυτή η νέα πολυμεσική μορφή τέχνης, μοναδική στη χρήση της αρχιτεκτονικής και της σειριακής αφήγησης, δημιούργημα της ίδιας (Blank Forms 2019).

Το *Music for Sound-Joined Rooms* ήταν ένα site-specific project που χρησιμοποιούσε ιδιόμορφη τοποθέτηση των ηχείων στο χώρο (με κατεύθυνση προς τους τοίχους ή το δάπεδο) για να στείλει ήχο μέσω των στερεών αντικειμένων του οικοδομήματος, πριν του επιτρέψει να κυκλοφορήσει στον αέρα, δημιουργώντας πολλαπλές, αλληλεπικαλυπτόμενες ακουστικές. Σε αντίθεση με τη συνηθισμένη αερομεταφερόμενη μετάδοση ηχητικών κυμάτων (το μοναδικό μέσο μεταφοράς ήχου της «παραδοσιακής» δυτικής μουσικής), η Amacher χρησιμοποίησε τον ίδιο τον αρχιτεκτονικό χώρο της εγκατάστασης ως φυσικό μέσο μετάδοσης, σχηματίζοντας και χρωματίζοντας τους ήχους καθώς διαδίδονταν μέσω αυτού. Στα γραπτά της αναφέρει αυτήν την πρακτική ως «δομική μετάδοση» (Blank Forms 2019).

Το πρώτο κομμάτι αυτής της σειράς έργων ήταν το *Living Sound: Patent Pending*⁶² (1980), που παρουσιάστηκε ως μέρος του προγράμματος του *New Music America* του Walker Art Center. Η Amacher το περιέγραψε ως εξής: «Το σπίτι, σε έναν λόφο του St. Paul με την πανοραμική θέα της Μινεάπολης, φωτίζονταν σαν σε ταινία. Η ώρα ήταν μεσάνυχτα. Το δωμάτιο όπου προηγουμένως υπήρχαν δύο πιάνο με ουρά, είχε πλέον μετατραπεί σε ένα «αναδυόμενο εργαστήριο μουσικής». Εκεί, υπήρχαν 21 δίσκοι Petri –μικροί, πλαστικοί δίσκοι που χρησιμοποιούνται συνήθως για την καλλιέργεια μικροοργανισμών– με κάτι να μεγαλώνει μέσα τους: οι μουσικοί και τα όργανα του μέλλοντος. Φωτογραφίες DNA και βιοχημικά διαγράμματα ήταν τοποθετημένα σε αναλόγια. Εν τω μεταξύ, ολόκληρο το σπίτι ήταν γεμάτο από έναν

⁶²https://www.youtube.com/watch?v=k8VuZ_dz5W4&feature=youtu.be. Ενδεικτικό ηχητικό υλικό της εγκατάστασης. Τελευταία πρόσβαση 27 Ιανουαρίου 2021.

εντυπωσιακό ήχο –απίστευτα δυνατό και υπερβολικά πυκνό– που κυκλοφορούσε σε όλα τα δωμάτια, έξω από τις πόρτες και τα παράθυρα, κάτω από το λόφο, πέρα από τα παλιά βικτοριανά αρχοντικά. Ήταν σαν να εμπεριέχει την ενέργεια όλων των συχνοτικών περιοχών ταυτόχρονα, χωρίς όμως να προσεγγίζει το λευκό θόρυβο. Οι ακροάτριες αισθάνονταν την εαυτή τους να «σπρώχνεται» από την ακουστική πίεση έξω από το σπίτι, στον κήπο, εκεί όπου ηχούσε ολόκληρο σαν ένα γιγαντιαίο μουσικό όργανο» (Blank Forms 2019).

Πέρα από την κοχλιακή ακρόαση

Η Kaffe Matthews είναι μια πρωτοπόρα δημιουργός και καλλιτέχνη, ενεργή από τη δεκαετία του '90 (Rodgers 2010, 34). Στο έργο της, ο χώρος, τα δεδομένα και τα αντικείμενα, αλληλεπιδρούν σε πραγματικό χρόνο, δημιουργώντας νέες μορφές ηλεκτροακουστικής σύνθεσης. Κεντρικό ζήτημα στον τρόπο που προσέγγιζε από πάντα τη μουσική, ήταν η σωματική εμπειρία, τόσο για τις δημιουργούς, όσο και για τις ακροάτριες. Για αυτό, κατασκεύασε μερικές μοναδικές, συνεχώς εξελισσόμενες διεπαφές: τη *sonic armchair*, το *sonic bed* και το *sonic bike* που όχι μόνο επιτρέπουν νέες προσεγγίσεις στη σύνθεση για τη δημιουργό, αλλά δίνουν άμεσους τρόπους να έρθει σε επαφή το ευρύ κοινό με ασυνήθιστους ήχους και μουσική (Matthews n.d.).

Έχει κερδίσει διάφορα βραβεία και τιμητικές διακρίσεις, συμπεριλαμβανομένων των *NESTA Dreamtime Fellowship*, τον τίτλο της Επίτιμης Καθηγήτριας Μουσικής στο Shanghai Music Conservatory, ένα *BAFTA* με τις Mandy McIntosh και Zeena Parkins, καθώς επίσης είναι η πρώτη γυναίκα που έχει λάβει το *Edgar Varèse guest professorship* υπολογιστικής μουσικής από το Technical University του Βερολίνου. Η Matthews, το 1996 ίδρυσε τη δισκογραφική εταιρία Annette Works, από την οποία κυκλοφορεί προσωπικές της δουλειές (όλες έχουν ηχογραφηθεί ζωντανά) (Matthews n.d., Rodgers 2010, 41).

Στην ανάπτυξη του ιδιαίτερου σώματος έργων της Matthews, έχουν συμβάλει μουσικά όργανα όπως το βιολί και το θέρεμιν, διάφορα αντικείμενα όπως χάρτες αστεριών, έμβιοι οργανισμοί όπως καρχαρίες, επιστήμονες της NASA, παιδιά, η *BBC Scottish Symphony Orchestra*, αλλά και διαδικασίες όπως ατομικοί περίπατοι. Τα έργα της έχουν δημιουργηθεί για να εκτελεστούν σε χώρους όπως αίθουσες συναυλιών, δρόμους της πόλης, υπόγεια κλαμπ, γκαλερί, θέατρα, σαλόνια, άδεια καταστήματα, και πιο σημαντικό απ' όλα στο ανθρώπινο σώμα. Δημιούργησε τις

κολεκτίβες *Music for Bodies* (2006) και *The Bicrophonic Research Institute* (2014), οι οποίες είναι ομάδες καλλιτέχνιδων και ατόμων που ασχολούνται με τους κώδικες υπολογιστών. Στις διαδικασίες που ακολουθούν κατά την παραγωγή του καλλιτεχνικού έργου και τη δημιουργία των ιδεών, την επιλογή των τεχνικών και της ανάπτυξής τους, χρησιμοποιούν κοινόχρηστες και ανοιχτές πηγές. Ακόμα, δημοσιεύουν όλα τα παραγόμενα αποτελέσματα στο διαδίκτυο (Matthews n.d.).

Το *Music for Bodies* είναι ένα συνεργατικό, ερευνητικό project που δημιουργεί νέα τρισδιάστατη μουσική και σωματικές διεπαφές ώστε ο ήχος να απολαμβάνεται απευθείας από το σώμα και όχι μόνο από τα αυτιά. Στόχος του project είναι να δημιουργήσει και να μεταφέρει νέα μουσική στο ευρύτερο κοινό, προτείνοντας διαφορετικούς τρόπους να τη βιώσει, αναγνωρίζοντας ολόκληρο το «ανθρώπινο ζώο» ως οργανισμό που ακούει, ενώ εξερευνά την αντίληψή του για τον ήχο. Ο ήχος διασχίζει τις αισθήσεις, επικοινωνώντας, συχνά υποσυνείδητα σε μοριακό και ενεργειακό επίπεδο. Το ανθρώπινο σώμα εξερευνάται ως χάρτης, ως παρτιτούρα, και συνδέεται μέσω του χώρου, του χρόνου και του ήχου με την αρχιτεκτονική. Αυτό το project πειραματίζεται με τις επιδράσεις που μπορεί να έχουν διαφορετικές ηχητικές συχνότητες σε διάφορα μέρη του σώματος, με το υλικό της επιφάνειας και το σχεδιασμό της διεπαφής. Μέσω τέτοιων διαδικασιών, αναπτύσσονται νέες τεχνικές σύνθεσης και ανοίγονται ορίζοντες για «νέα» ακρόαση, πιο συνειδητά και καθολικά ενσώματα, από το ευρύ κοινό (Matthews 2020).

Το [Sonic Bed London](https://vimeo.com/15944116)⁶³ είναι το πρωτότυπο *sonic bed* της Matthews, η δημιουργία του οποίου της ανατέθηκε από τον οργανισμό *Electra* για το *Her Noise* (2005), με την υποστήριξη του *Arts Council of England and Women in Music*. Αποτελεί κομβικό σημείο για την έρευνα *Music for Bodies* και βραβεύτηκε με μια διάκριση ψηφιακής μουσικής στο *Prix Ars Electronica* (2006). Αυτό το ηχογόνο κρεβάτι, είναι ένας ειδικά σχεδιασμένος φορητός χώρος με ενσωματωμένα ηχεία που παράγουν ήχους σε διάφορες συχνότητες και εντάσεις, τους οποίους τα άτομα του κοινού-ακροατηρίου, βιώνουν σωματικά. Τα άτομα μπορούν να ξαπλώσουν στο κρεβάτι μόνα τους ή σε ομάδες. Πρόκειται για ένα ηχητικό και κοινωνικό πείραμα που εξερευνά την αντίληψη των ανθρώπων για τον ήχο. Το πολύ μεγάλο κρεβάτι, αυτό το γυαλισμένο ξύλινο δοχείο με σκαλοπάτια, προσκαλεί το κοινό να αφαιρέσει τα παπούτσια του, να ανεβεί και να μπει μέσα σε αυτό, να ξαπλώσει και να απολαύσει την εμπειρία των

⁶³<https://vimeo.com/15944116>. Βίντεο που παρουσιάζει τη διαδικασία κατασκευής και τον τρόπο λειτουργίας του πρωτότυπου *Sonic Bed*. Τελευταία πρόσβαση 27 Ιανουαρίου 2021.

ήχων που κινούνται πάνω-κάτω και γύρω από το σώμα. «Ευφυές, δυναμικό, το Sonic Bed παίζει μουσική ώστε οι ακροάτριες να νιώθουν και όχι απλώς να ακούν» (Matthews n.d.).

Δεν υπάρχει σύνθεση αν δεν υπάρχει αυτί⁶⁴

Διάφορες καλλιτέχνιδες ήρθαν σε επαφή και ενδιαφέρθηκαν για τα ψυχοακουστικά φαινόμενα που μπορεί να βιωθούν σε προσωπικό επίπεδο κατά τη διάρκεια της ακρόασης. Πρόκειται για ιδιαίτερες διαδικασίες, στις οποίες εμπλέκονται διάφορα παρακλάδια της επιστήμης της μουσικής, όπως η φυσική του ήχου, η ακουστική, η ψυχολογία, κ.ά., όπου μόνο να περιγραφούν μπορούν από άτομο σε άτομο (Gottschalk 2016, 170). Η Maryanne Amacher ασχολήθηκε σε βάθος με τα ψυχοακουστικά φαινόμενα γνωστά ως *προϊόντα ακουστικής παραμόρφωσης* (επίσης και ως προϊόντα παραμόρφωσης ωτοακουστικών εκπομπών (DPOAE), τόνοι συνδυασμών, τόνοι Tartini –προς τιμήν του βιολιστή Giuseppe Tartini, ο οποίος λέγεται ότι τους ανακάλυψε–, τόνοι διαφοράς και όπως τους αποκαλούσε η Amacher όταν τους πρωτοανακάλυψε: τόνοι αυτιών) (Handelman 1991).

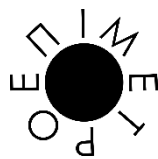
Σε αυτά τα φαινόμενα, τα οποία έχει εντάξει ευρέως στο έργο της, τα ίδια τα αυτιά παράγουν ακουστό ήχο. Όταν γίνεται ακρόαση των συγκεκριμένων μουσικών της έργων στην κατάλληλη ένταση (αρκετά υψηλή), οι τόνοι κάνουν τα αυτιά των ακροατριών να λειτουργούν ως νευροφωνικά όργανα, εκπέμποντας ήχους που φαίνεται να προέρχονται απευθείας από το κεφάλι τους. Αυτοί οι εικονικοί τόνοι είναι μια φυσική και πολύ πραγματική πτυχή της ακουστικής αντίληψης. Θα μπορούσε να παρομοιαστεί με τη συγχώνευση δύο εικόνων που έχει ως αποτέλεσμα μια τρίτη τρισδιάστατη εικόνα στην διοπτρική αντίληψη (Kendall, Haworth, Cadiz 2014).

Η Amacher περιγράφει τα ψυχοακουστικά φαινόμενα που βιώνει το κοινό κατά τη διάρκεια ακρόασης ηχητικών της έργων που ασχολούνται με το ζήτημα, και παίρνει ξεκάθαρη θέση για αυτή της την επιλογή. «Τα αυτιά μας λειτουργούν ως όργανα που αποκρίνονται στη μουσική, δημιουργώντας τους δικούς τους τόνους εκτός από το εισαγόμενο υλικό, σαν να είναι ένα ακόμα μουσικό όργανο της ορχήστρας. Η

⁶⁴Δημιουργώ εδώ με χιουμοριστική διάθεση, ένα οξύμωρο σχήμα με την αμέσως προηγούμενη υποενότητα, σε μια διαδικασία ανάδειξης της πολύμορφης και ιδιαίτερης εμπειρίας της ακρόασης, επανεστιάζοντας στο αισθητήριο όργανο: αυτί.

νευροανατομία αποκρίνεται και δίνει σχήμα ακόμα και στα πιο λεπτά ίχνη ακουστικών πληροφοριών. Εκτός από τα εκ προθέσεως ακουστικά ερεθίσματα, ακούμε τόνους να σχηματίζονται μέσα στα αυτιά μας, καθώς το τύμπανο του αυτιού δονείται αποκρινόμενο σε αυτά. Στη μουσική όπως τη γνωρίζουμε, τέτοιες ηχητικές αποκρίσεις έχουν αποκλειστεί από το συνθετικό υλικό, ως ανεπιθύμητες. Έχουν μια υποσυνείδητη ύπαρξη, καταπιεσμένη ανάμεσα στα περίπλοκες ποιότητες της μουσικής. Ως ακροάτριες, δε γνωρίζουμε ότι αυτές οι ηχητικές αποκρίσεις υπάρχουν κι ότι εμείς είμαστε αυτές που τις δημιουργούμε. Μας έχει αφαιρεθεί η εμπειρία της δικής μας επεξεργασίας. Θέλω να κυκλοφορήσω αυτή τη μουσική που παράγεται από το ακροατήριο, να την απαλλάξω από την υποσυνείδητή της ύπαρξη. Θέλω να δημιουργήσω μουσική που κατευθύνεται πέρα από την επεξεργασία και τον έλεγχο των ακουστικών πληροφοριών, στο δίκτυο του νευρικού συστήματος και τις ανθρώπινες αντιληπτικές διαδικασίες» (Handelman 1991).

Με αντίστοιχο τρόπο, παρατηρώ ότι σε έργα της Christina Kubisch⁶⁵ όπως τα προαναφερθέντα *Electrical Walks*, όπου εξερευνάται η ηχητική απόδοση των κυμάτων του ηλεκτρομαγνητικού πεδίου, οι ακροάτριες, φορώντας τα ειδικά, ευαίσθητα ασύρματα ακουστικά που ενισχύουν τις ακουστικές ιδιότητες αυτών των πεδίων, είναι οι μόνες που έχουν πρόσβαση στο ηχητικό αποτέλεσμα, «το οποίο δημιουργείται σε πραγματικό χρόνο» (Μαστορίδου 2020, 60). Η μοναδική ψυχολογία και φυσιολογία κάθε ακροάτριας το καθορίζουν. Μέχρι να γίνει ακροατό και να βιωθεί από αυτές, ουσιαστικά δεν υπάρχει (Gottschalk 2016, 170). Ο ρόλος των ακροατριών είναι αναγκαίος για τη «σύνθεση», καθώς γίνονται μείκτης της, καθορίζουν τα χρονικά πλαίσια και κάθε κίνησή τους οδηγεί σε διαφορετικά ηχητικά αποτελέσματα.



«Βρισκόμαστε στο ακουστικό περιβάλλον κι αυτό είναι πάντα γύρω μας, αναπόφευκτα και ανεξάντλητα είναι εδώ και είμαστε εδώ, σαν σε εικονική αγκαλιά. Ο ήχος δημιουργεί μια εκτεταμένη και κινητή εγγύτητα, που είναι φευγαλέα και αρπάζει τα πάντα στο πέρασμά της. Βρισκόμαστε μέσα στον

⁶⁵Βλ. Κεφ.3.ι.

ήχο και ταυτόχρονα ακούμε τις εαυτές μας: είμαστε στο ακουστικό περιβάλλον ακούγοντάς το, και παράλληλα το ακουστικό περιβάλλον είναι αυτό το οποίο ακούμε. Με αυτόν τον τρόπο συμπληρωνόμαστε ως αμοιβαίες ακροάτριες και αντικείμενα ακρόασης» (Voegelin 2014, 9).

Καλλιτέχνιδες όπως οι παραπάνω, αντιμετωπίζοντας την ακρόαση ως μια πολυαισθητηριακή εμπειρία και ερευνώντας σε βάθος τη διαδικασία της πρόσληψης του ήχου από το ανθρώπινο σώμα, δημιούργησαν καλλιτεχνικό έργο με στόχο την ενεργητική, βιωματική εμπειρία. Σε αυτές τις μοναδικές εγκαταστάσεις και projects, το κοινό συχνά ήταν τα «μουσικά όργανα», αφού ο ήχος δημιουργούνταν μέσα στο σώμα τους. Σε άλλες περιπτώσεις, θεωρούνταν αναγκαίο συστατικό για την «ολοκλήρωση» του έργου και χωρίς την παρουσία τους, θα ήταν σαν να μην έχει πραγματοποιηθεί. Δίνοντας πολλαπλές κοινωνικές και πολιτικές προεκτάσεις, τόσο για την παραγωγή όσο και για τον διαμοιρασμό της γνώσης και του καλλιτεχνικού τους έργου, αυτές οι καλλιτέχνιδες δημιούργησαν μέσω πειραματισμού με τα πιθανά σημεία πρόσληψης των ηχητικών ερεθισμάτων, σε ένα αέναο πολυαισθητηριακό παιχνίδι.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ: Χτίζουμε τα δικά μας κτίρια όταν ο κόσμος δεν υπηρετεί τις επιθυμίες μας⁶⁶

«Ο φεμινισμός διακυβεύεται στο πώς δημιουργούμε γνώση. Στο πώς γράφουμε, σε ποια άτομα και το έργο τους κάνουμε αναφορές. Σκέφτομαι τον φεμινισμό ως οικοδομικό έργο: εάν τα κείμενά μας είναι κόσμοι, πρέπει να κατασκευάζονται από φεμινιστικό υλικό.» (Ahmed 2017, 14).

Μέσα από τη διαδικασία συγγραφής της διπλωματικής μου εργασίας, ήρθα για μια ακόμα φορά αντιμέτωπη με το φαινόμενο της πατριαρχικής συνέχειας στη μουσική. Ζούμε σε έναν αρσενικά κατασκευασμένο και δομημένο κόσμο. Άνδρες πράττουν, άλλοι άνδρες αποθανατίζουν τις πράξεις τους, τους τοποθετούν στο χωροχρονικό συνεχές, αφού έχουν ονοματοδοτήσει και δώσει μορφή στην αυθεντική δημιουργία και τον τρόπο έκφρασής τους, με έναν τίτλο που τελειώνει σε -ισμός. Παράλληλα, για χρόνια, δεκαετίες, αιώνες, οι θηλυκότητες έρχονται δεύτερες, μετά από την εμπροσθοφυλακή του ανθρώπινου είδους, αγωνιζόμενες να κερδίσουν δικαιώματα δεδομένα για τους άνδρες (Plant 1997, 58).

Λόγω τέτοιων παθογενειών, η ιστοριογραφία παραμένει ελλιπής, γεγονός που μπορεί να αποτελέσει ανασταλτικό παράγοντα στην επιλογή ερευνητικού πεδίου, λόγω δυσκολίας εύρεσης υλικού. Κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου, δυσκολεύτηκα αρκετά να βρω πληροφορίες από πολλαπλές πηγές για τις καλλιτέχνιδες με τις οποίες ασχολήθηκα και ανακάλυπτα συνεχώς την ανισότητα, την απαξίωση και την τοξική πατριαρχία, μέσα στην οποία έζησαν και δημιούργησαν.

Αισθάνομαι ότι η βιβλιοθήκη του Τμήματος Μουσικών Σπουδών, αλλά και συνολικά οι βιβλιοθήκες του ΑΠΘ, δεν είναι ενημερωμένες σε αυτό το κομμάτι της ιστορικής μουσικολογίας και της μουσικής τεχνολογίας του 20^{ου} και 21^{ου} αι., ενώ παράλληλα δεν είναι πολλές οι διαδικτυακές ακαδημαϊκές βιβλιοθήκες που δίνουν ελεύθερη πρόσβαση σε φοιτήτριες, κάτι το οποίο επίσης δεν ήταν βοηθητικό στην έρευνα,

⁶⁶(Ahmed 2017, 231)

αλλά ταυτόχρονα χωρά οικονομικοπολιτικές προεκτάσεις για το ποια άτομα έχουν πρόσβαση στην πληροφορία και με τι κόστος.

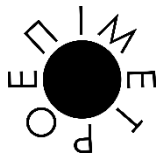
Ωστόσο, κατά τη διάρκεια της έρευνάς μου, έτυχα ουσιαστικής βοήθειας και υποστήριξης από μια αλληλοβοηθούμενη κοινότητα-ομάδα «από-τα-κάτω» μέσω συζητήσεων, ανταλλαγής απόψεων, υλικού και πηγών, μέσω προτάσεων για βιβλιογραφία αλλά και πρόσβασης στις ίδιες τις βιβλιογραφικές πηγές. Θεωρώ πολύ σημαντικό αυτό το δίκτυο συνεργασίας που έχει δημιουργηθεί μεταξύ μας, καθώς αποτελεί ένα πυρήνα ανταλλαγής γνώσεων, εμπειριών και κοινών βιωμάτων που ανατροφοδοτεί τα ερευνητικά ενδιαφέροντα και τις καλλιτεχνικές μας ανησυχίες. Αυτή η ομάδα αποτελείται από τις συμφοιτήτριες και φίλες που αναφέρονται στις ευχαριστίες και την επιβλέπουσά μου Δανάη Στεφάνου, με τη βοήθεια των οποίων κατάφερα να έρθω πιο κοντά στις ερευνητικές μου επιδιώξεις.

Το παρόν κείμενο έχει γραφτεί στα πλαίσια της εκπόνησης διπλωματικής εργασίας προπτυχιακού επιπέδου και οι όποιοι ερευνητικοί περιορισμοί οφείλονται σε αυτό το γεγονός. Μια πιθανή εκδοχή της εργασίας μου σε διαφορετικές συνθήκες (σίγουρα θα ήθελα περισσότερο χρόνο τόσο για την έρευνα, όσο και για το γράψιμο και τον αναστοχασμό) θα μπορούσε να συμπεριλαμβάνει περισσότερες περιπτώσεις συνθετριών, καθώς επίσης και πιο ενδελεχή περιγραφή του συνθετικού τους έργου. Ενδεχόμενη συνέχεια της έρευνας από εμένα ή άλλα άτομα, θα μπορούσε ακόμα, να εστιάζει σε κάποια συγκεκριμένη ομάδα θηλυκοτήτων, να αναλύει μια συνθετική τεχνική ή διαδικασία με όρους Ιστορικής Μουσικολογίας, αλλά ακόμα και Συστηματικής Μουσικολογίας.

Στόχος μου ήταν, μέσα από αυτή την εργασία να ακουστούν ξανά οι ιστορίες θηλυκοτήτων της ηλεκτρονικής μουσικής. Η μεθοδολογική προσέγγιση που ακολούθησα όσον αφορά τη δομή, δεν ήταν γραμμική, παρά στόχευε στη δημιουργία ενός πλαισίου-χώρου για να υπάρξουν και να αντηχήσουν αυτές οι «αόρατες» ιστορίες. Το βιβλίο *Pink Noises* της Tara Rodgers (2010), και το *Experimental Music Since 1970* της Jennie Gottschalk (2016), αποτέλεσαν παραδείγματα και έμπνευση για τη δομή της εργασίας μου. Χωρίζοντας τις περιπτώσεις των θηλυκοτήτων που παρουσιάζονται σε ομάδες με κοινά χαρακτηριστικά που εντόπισα (κάτι αντίστοιχο με αυτό που κάνουν οι προαναφερθείσες συγγραφείς), προσπάθησα να αναδείξω τις κοινές συνθετικές διαδικασίες, τις αισθητικές τους προσεγγίσεις, την «αντιμετώπιση» τους για τον ήχο, και να δημιουργήσω για αυτές έναν κοινό, συμπεριληπτικό χώρο. Η μεθοδολογική μου προσέγγιση θα μπορούσε να αποτελεί

και μεθοδολογική πρόταση καταγραφής, αντιτασόμενη σε μια ιστορικιστική ιστοριογραφία της μουσικής, προς πιο μεταμοντέρνες προσεγγίσεις (Στεφάνου 2015).

Με αφορμή τέτοιες έρευνες, που στοχεύουν στην συμπερίληψη των ιστοριών που δεν έχουν καταγραφεί, μπορεί τελικά να συγκροτηθεί και μια γραμμική Ιστορία, η οποία όμως θα είναι έμφυλη. Το πρωτογενές υλικό της εργασίας μαζί με όλες τις «αόρατες» ιστορίες θηλυκοτήτων της ηλεκτρονικής μουσικής που δε βρίσκονται σε αυτές τις σελίδες, είναι αναγκαίο να καταγραφεί και να συμπεριληφθεί στο σώμα των ήδη γνωστών ιστοριών της Ιστορικής Μουσικολογίας.



Στόχος μου ήταν μέσα από αυτή την εργασία να φωτιστούν ιστορίες ορατών, ακουστών, αλλά φιμωμένων καλλιτεχνιδων. Μέσα από αυτή τη διαδικασία και με τη βοήθεια των παροντικών μου αδερφών, ήρθα πιο κοντά με τις παρελθοντικές μου αδερφές και το έργο τους. Διεύρυνα το ακουστικό μου πεδίο ακούγοντας περισσότερη μουσική τους, τρυπώνοντας σε διαδικτυακές γωνιές για να βρω δίσκους τους (μα πού έχει χαθεί όλη αυτή η μουσική;). Έμαθα για τους χώρους που υπήρξαν και δημιούργησαν, τις άκουσα να μιλάν με τη δική τους φωνή και με τη φωνογραφία των κειμένων και των συνεντεύξεών τους στη φαντασία μου, ως παράγωγο στη δράση της αντίληψης της ανάγνωσης για τον ήχο τους (Voegelin 2014, 1). Άκουσα τη φωνή τους μέσα από τη μουσική τους. Έγιναν φίλες μου.

Στο δυστοπικό περιβάλλον κράτησης του 2^{ου} lockdown, ήταν οι φίλες με τις οποίες συναντιόμουν καθημερινά. Στη διαδικασία γρήγορης και αποτελεσματικής παραγωγής προϊόντος που επέλεξα να ακολουθήσω, ήρθα πιο κοντά από ποτέ με τις κυβοργικές, προγόνους αδελφές μου. Έγινα μηχανή, έγινα κυβόργιο· πλάσμα χιμαιρικό, θεωρητικοποιημένο και τεχνουργημένο υβρίδιο μηχανής και οργανισμού (Haraway 2014, 224).

Οι φαντασιακές συναντήσεις μας γινόταν στο σπίτι μου, σε προστατευμένο περιβάλλον. Η μουσική των φιλοξενούμενων μου, ενορχηστρώνονταν με τους ήχους του σπιτιού. Οι ανεπαίσθητοι ήχοι των βημάτων των μυρμηγκιών, εισέβαλαν στις

συζητήσεις μας. Ο επίμονος και πάντα παρόν ήχος του ψυγείου, συνόδεψε τη διαλογιστική μουσική μια μέρας και χάθηκε μέσα στο μηχανικό noise της επόμενης.

Κι εγώ, το μόνο που ήθελα να κάνω ήταν να δυναμώσω τόσο πολύ που αυτός ο άλλοτε υπόκωφος θόρυβος να γίνει όλο πιο δυνατός και να γεμίσει τα αυτιά, ακυρώνοντας όλους τους άλλους ήχους (Ahmed 2017, 27)· πέρα από τους τοίχους, το ταβάνι και πίσω απ' τις κουρτίνες. Μέχρι η κυρία από κάτω να μου κάνει έξωση. Μέχρι το μόνο που θα ακούγεται να είναι αυτός ο ζεστός θόρυβος ηχητικών παρεμβάσεων από μυριάδες θηλυκές φωνές (Rodgers 2010, 19), που θα τραγουδούν ταυτόχρονα σε όλες τις συχνότητες και εντάσεις: «Ο φεμινισμός είναι όπου χρειάζεται να υπάρχει. Ο φεμινισμός πρέπει να είναι παντού» (Ahmed 2017, 4).

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ahmed, Sara. 2017. *Living a Feminist Life*. Durham and London: Duke University Press.

Aikin, Jim. 1997. "Visionary Composer and Computers" Accessed January 26, 2021. http://www.wendycarlos.com/other/PDF-Files/M%26CInterview-97*.pdf.

Blake, Kara. 2009. "The Delian Mode", May 5, 2015. YouTube video, 25:10. Accessed November 3, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=nXnmSgaeGAI>.

Blank Forms. 2019. "Maryanne Amacher: Perceptual Geographies (Philadelphia)" Accessed January 26, 2021. <https://blankforms.org/events/maryanne-amacher-perceptual-geographies-philadelphia/>.

-. n.d. "Maryanne Amacher, Selected Writings and Interviews" Accessed January 26, 2021. <https://blankforms.org/publication/maryanne-amacher-selected-writings-and-interviews/>.

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

-. 1999. *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

Carlos, Wendy. n.d. "By Request" Accessed January 26, 2021. <http://www.wendycarlos.com/+br.html>.

-. n.d. "Official Wendy Carlos Online Information Source" Accessed January 26, 2021. <http://www.wendycarlos.com/>.

Centre Iannis Xenakis. n.d. "Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles 1958. Commissariat général du Gouvernement. Journées internationales de musique expérimentale." Accessed February 1, 2021. <http://www.centre-iannis-xenakis.org/items/show/721>.

Citron, Maria J. 1993. *Gender and the musical canon*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cochran, Connor F. 1986. "Tuning In To Wendy Carlos" Accessed January 26, 2021. <http://www.wendycarlos.com/cochran.html>.

Cohn, Terri. 2014. "In conversation: Sharon Grace with Terri Cohn" Accessed November 4, 2020. <https://www.sfaq.us/2014/06/in-conversation-sharon-grace-with-terri-cohn/>.

Collins, Nick. 2013. *Electronic Music*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cowley, Julian. 1999. "Eliane Radigue: Death Becomes Her" Accessed November 5, 2020. <http://www.lovely.com/>.

Cox, Christoph & Christina Kubisch. 2006. "Invisible Cities: An Interview with Christina Kubisch. The Song of the Machines" Cabinet Magazine, Accessed December 17, 2020. <http://cabinetmagazine.org/issues/21/cox.php>.

Ferrari, Brunhild. 2017. A conversation with Danae Stefanou. *Critical Music Histories at Faze Festival*. Thessaloniki, Les Yper Yper, 21 April 2017. <http://criticalhistories.web.auth.gr/talks/brunhild-ferrari-danae-stefanou/> (Τελευταία πρόσβαση 26 Ιανουαρίου 2021).

Giannini, Juri, Heimerdinger, Julia, Holzer, Andreas. 2019. *Anklaenge 2018*. Vienna: Hollitzer Verlag.

Goldsmiths University of London. n.d. "Daphne Oram Collection" Accessed November 4, 2020. <https://www.gold.ac.uk/ems/oram/>.

Gottschalk, Jennie. 2016. *Experimental Music Since 1970*. London: Bloomsbury Publishing.

Handelman, Eliot. 1991. "Maryanne Amacher, Interview by Dr. Eliot Handelman" Accessed November 9, 2020. <https://web.archive.org/web/20120825215513/http://www.colba.net/~eliot/amacher.htm>.

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

Hazel, Paul. 2009. "A Brief History of Electronic Music" Accessed November 19, 2020. <http://www.paulhazel.com/2009/03/31/a-brief-history-of-electronic-music/>.

Hedditch, Emma. n.d. "Her Noise - The Making Of" Filmed 2007, London, Video, 58:41. Accessed November 3, 2020. https://ubu.com/film/her_noise.html#new_tab.

Her Noise Archive. n.d. "Introduction" Accessed November 20, 2020. <http://hernoise.org/documentation/introduction/>.

Holmes, Thom. 2002. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*. New York: Routledge.

-. 2008. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*. New York: Routledge.

-. 2016. *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*. New York: Routledge.

Ina GRM. 2013. "Interview Eliane Radigue _ Sub English" GRM, November 12, 2018. YouTube video, 01:04:56. Accessed November 5, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=dByqwi7Jvbo>.

Internet Archive. n.d. "Sharon Grace (USA) Millenium Venus" Accessed January 25, 2021. <https://web.archive.org/web/20080706122809/http://www.fundacion.telefonica.com/at/egrace.html>.

Keathley, Elizabeth L. *Review of Women Composers and Music Technology in the United States: Crossing the Line. Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 13 (2009): 98–101 [doi:10.1353/wam.0.0017](https://doi.org/10.1353/wam.0.0017).

Kendall, Gary S., Haworth, Christopher, Cadiz, Rodrigo F. 2014. "Sound Synthesis with Auditory Distortion Products" Accessed January 26, 2021. https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/COMJ_a_00265.

Kim-Cohen, Seth. 2009. *In the Blink -of an Ear Toward a non-cochlear Sonic Art*. New York: The Continuum International Publishing Group.

Kozinn, Allan. 2009. "Maryanne Amacher, 71, Visceral Composer, Dies" Accessed January 26, 2021. <https://www.nytimes.com/2009/10/28/arts/music/28amacher.html>.

Kubisch, Christina. *La Ville Magnétique / The Magnetic City*, Ville De Poitiers, 2008, compact disc.

-. n.d. "Biography" Accessed December 8, 2020. <http://www.christinakubisch.de/en/biography>.

-. n.d. "Works / Electrical_Walks" Accessed November 12, 2020. http://www.christinakubisch.de/en/works/electrical_walks.

-. n.d. "Works / Installations" Accessed November 12, 2020. <http://www.christinakubisch.de/en/works/installations>.

Lovely. n.d. "Eliane Radigue - Biography" Accessed January 4, 2021. <http://www.lovely.com/bios/radigue.html>.

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

Manning, Peter. 2004. *Electronic and Computer Music*. New York: Oxford University Press.

Matthews, Kaffe. n.d. "kaffe matthews, about" Accessed December 25, 2020. <https://www.kaffematthews.net/about>.

-. n.d. "kaffe matthews, projects, Sonic Bed_London 2005" Accessed November 12, 2020. https://www.kaffematthews.net/project/sonic-bed_london.

-. 2020. "music for bodies" Accessed November 12, 2020. <https://musicforbodies.net/>.

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

ONSCENE. 2017. "Pauline Oliveros – Big mother is watching you" Accessed December 12, 2020. <https://onscenes.weebly.com/music/pauline-oliveros-big-mother-is-watching-you>.

Oram, Daphne. n.d. "Daphne Oram – a brief biography" Accessed December 13, 2020. <https://www.daphneoram.org/aboutoram/>.

-. n.d. "The Oramics Machine" Accessed December 13, 2020. <https://www.daphneoram.org/oramicsmachine/>.

ORF. 2006. "Eliane Radigue – IMA Portrait documentary" IMA, February 7, 2012. YouTube video, 14:43. Accessed November 4, 2020. https://www.youtube.com/watch?v=D2U0q4lZiFg&list=FLvnqMqWhO_TlRc2nN9pbHg_w&index=1114.

Plant, Sadie. 1997. *Zeroes and Ones: Digital Women and the New Technoculture*. London: Fourth Estate.

Power, Nina. 2012. "The Dystopian Technology of the Female Voice". Accessed October 25, 2020. <http://hernoise.org/nina-power/>.

-. 2019. «Γυναικείες μηχανές: το μέλλον του θηλυκού Noise». Στο *θόρυβοι και Καπιταλισμός*. Επιμέλεια Anthony Iles & Mattin. 2019. Μετάφραση Ματθαίος Δακουτρός, Θάλεια Κακλιδάκη, Φώτης Νικολακόπουλος, Ισιδώρα Στανιμεράκη. Αίγιο: Ηδύφωνο.

Price, Jonathan Reeve. 2013. "Nam June Paik Starts Making Video" Accessed January 25, 2021. <https://museumzero.blogspot.com/2013/12/nam-june-paik-starts-making-video.html>.

Psarra, Afroditi. n.d. "Bio" Accessed December 9, 2020. <http://afroditipsarra.com/index.php?/info/bio/>.

-. n.d. "Embodied RF Ecologies" Accessed November 4, 2020. <http://afroditipsarra.com/index.php?/on-going/embodied-rf-ecologies/>.

Reed, Susan. 1985. "After a Sex Change and Several Eclipses, Wendy Carlos Treads a New Digital Moonscape" Accessed January 26, 2021. <https://people.com/archive/after-a-sex-change-and-several-eclipses-wendy-carlos-treads-a-new-digital-moonscape-vol-24-no-1/>.

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

-. 2012. "Daphne Oram, An Individual Note of Music, Sound and Electronics (Galliard Paperbacks, 1972)". Accessed October 25, 2020. <http://hernoise.org/tara-rodgers/>.

Rylan, Jessica. 2004. "IRFP.net Presents Jessica Rylan's Machines" Accessed December 14, 2020. <https://www.irfp.net/Machines.html>.

-. 2004. "Who is Jessica Rylan?" Accessed December 14, 2020. <https://www.irfp.net/Bio.html>.

Schlote, Ann-Kathrin. n.d. "Two-Way-Demo: Send/Receive" Accessed January 25, 2021. <http://www.medienkunstnetz.de/works/two-way-demo/>.

SFAI. n.d. "Sharon Grace" Accessed December 16, 2020. <https://www.sfai.edu/bios/sharon-grace>.

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

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

The MIT Press. 2021. "Topless Cellist, The Improbable Life of Charlotte Moorman" Accessed January 24, 2021. <https://mitpress.mit.edu/books/topless-cellist>.

The Synthesizer Book. 2011. "Jessica Rylan" Accessed December 14, 2020. <https://synthesizerbook.wordpress.com/tag/jessica-rylan/>.

Tick, Judith, Margaret Ericson, and Ellen Koskoff. "Women in music." *Grove Music Online*. 2001. Accessed 3 February, 2021. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000052554>.

Treitler, Leo. 1984: «What Kind of Story Is History?», *19th-Century Music* 7/3, Essays for Joseph Kerman, σ. 363–373.

Voegelin, Salome. 2010. *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*. London: The Continuum International Publishing Group.

-. 2014. *Sonic Possible Worlds. Hearing the Continuum of Sound*. London: Bloomsbury Publishing.

Wikipedia. n.d. "Sharon Grace" Accessed November 4, 2020. https://en.wikipedia.org/wiki/Sharon_Grace.

Wright, Carol. 1999. "Something Old, Something New: The Definitive Switched-On" Accessed January 26, 2021. <http://www.wendycarlos.com/wright.html>.

Wyse, Pascal. n.d. "Eliane Radigue's brave new worlds" Accessed November 5, 2020. <https://www.theguardian.com/music/2011/jun/16/eliane-radigue-electronic-music-interview>.

Γούλφ, Βιρτζίνια. 2019. *Ένα δικό της δωμάτιο*. Μετάφραση Βάσια Τζανακάρη. Αθήνα: Εκδόσεις Μεταίχμιο.

Γκρίφιθς, Πολ. 1993. *Μοντέρνα Μουσική*. Μετάφραση Μαρία Κώστιου. Αθήνα: Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος.

Μακρή-Τσιλιπάκου, Μαριάνθη. 1989. The gender of άνθρωπος: An exercise in false generics. *Proceedings of the 3d Symposium on the Description and/or Comparison of English and Greek. Aristotle University of Thessaloniki. School of English, Department of Theoretical and Applied Linguistics*, 61-83. Thessaloniki: University Studio Press.

Μαστορίδου, Δανάη. 2020. «Η έννοια της ηχοποίησης (sonification) στη μουσική: ορισμοί, αισθητικές προσεγγίσεις και σύγχρονα παραδείγματα.» Διπλωματική εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Παυλίδου, Θεοδοσία-Σούλα. 1985. «Παρατηρήσεις στα θηλυκά επαγγελματικά.» *Μελέτες για την Ελληνική Γλώσσα 5*: 201-217.

Παυλίδου, Θεοδοσία-Σούλα. n.d. «Φύλο και γλώσσα» Accessed February 1, 2021. http://www.fylopedia.uoa.gr/index.php/%CE%A6%CF%8D%CE%BB%CE%BF_%CE%BA%CE%B1%CE%B9_%CE%B3%CE%BB%CF%8E%CF%83%CF%83%CE%B1#comments.

Σάλτσμαν, Έρικ. 1983. *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*. Μετάφραση Γιώργος Ζερβός. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.

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

Ψαρρά, Αφροδίτη. 2020. Συνέντευξη στην Κατερίνα Μίγγα-Γκαγκοπούλου, 17 Απριλίου 2020. Στο: Αικ. Μίγγα-Γκαγκοπούλου, "Ζητήματα Φύλου στη Σύγχρονη Μουσική: Παραδείγματα από το χώρο της σύνθεσης και των ηχητικών τεχνών." Διπλωματική Εργασία, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φεβρουάριος 2021.