

Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

ΠΜΣ «Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις στις Ιστορικές,

Αρχαιολογικές και Ανθρωπολογικές Σπουδές»

Διπλωματική εργασία

Νίκη Μπαραχάνου

Θέμα: Björk: μία φωνή χωρίς υποκείμενο

σώμα, υλικότητα, υποκειμενοποίηση

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Δάφνη Τραγάκη

A large, stylized handwritten signature in black ink, consisting of several bold, sweeping strokes that form a unique, abstract representation of the author's name.

Βόλος, 2018

Στην Κατερίνα

Περιεχόμενα

Κεφάλαια

1 ^ο - Η φωνή μέσα από μία ακουστημολογική προσέγγιση	3
2 ^ο - Η υλικότητα της φωνής και η φωνή ως επιθυμία	10
<i>To «Cocoon»</i> : ένα ηχητικό/ ακουστικό <i>jouissance</i>	12
<i>The pleasure is all mine</i> : η φωνή πέρα από την απόλαυση	14
<i>What happens inside me</i> : μέσα και έξω από το πρόσωπο της <i>Björk</i>	17
3 ^ο - Ζητήματα γλώσσας και φωνής στη μουσική της <i>Björk</i>	21
<i>Non-sense, non-voice, non- language (?)</i> . Τότε τι;	24
<i>Rolling tongue- tasting language</i>	28
<i>Στον μουσικό χώρο</i>	29
1. <i>Öll Birtan</i>	29
2. <i>Miðvikudags</i>	30
4 ^ο - Mouth mantra: μια φωνή δίχως όργανα (ΦδΟ)	32
5 ^ο - Η φωνή στο ενδιάμεσο	38
<i>Σώμα και φωνή</i>	38
<i>Η τεχνολογία στο έργο της Björk</i>	41
<i>Οι πολλαπλές φωνές της Björk</i>	42
6 ^ο - Επίλογος	49
Βιβλιογραφία	52
Παράρτημα	56

Κεφάλαιο 1^ο - Η φωνή μέσα από μία ακουστημολογική προσέγγιση

«Η γραφή και η φωνή περιπλέκονται και συνυφαίνονται:

η συνέχεια της γραφής/ ο ρυθμός της φωνής, ανταλλάσσουν ανάσες»

Helene Cixous¹

Η απόφασή μου να ερευνήσω τη φωνή της Björk προέκυψε από τα ενδιαφέροντα και τους προβληματισμούς μου τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο: Το έργο της, πάντα πειραματικό και πρωτοποριακό, υπονομεύει τα σαφή προσδιορισμένα όρια κοινωνικά κατασκευασμένων διχοτομήσεων και προκαλεί τον ακροατή/την ακροάτρια να συμμετάσχει στην επαναδιαπραγμάτευσή τους. Ειδικότερα, αποφάσισα να επικεντρωθώ στη μελέτη της φωνής, καθώς τα χαρακτηριστικά της -η άορατη, η άπιαστη και η αιθέρια υλικότητά της- προκάλεσε το ενδιαφέρον μου. Τον ενδιαφέρον αυτό ενισχύθηκε από την ιδιαιτερότητα της φωνής της Björk και τους πολλαπλούς και διαφορετικούς τρόπους που τη διαχειρίζεται. Επιπλέον, ενισχύθηκε από το γεγονός ότι, ενώ το έργο της Björk έχει αποτελέσει αντικείμενο μελέτης διαφορετικών ερευνητικών πεδίων, τόσο της μουσικολογίας όσο και ευρύτερα του χώρου των πολιτισμικών σπουδών, η μελέτη της φωνής είναι ιδιαίτερα περιορισμένη.

Πιο συγκεκριμένα, η μέχρι τώρα έρευνα του έργου της αποτελείται από μελέτες όπως αυτή των Marsh και West (2003)² και της El. Berry (2007),³ που με αναλυτικό εργαλείο την έννοια της Donna Haraway «cyborg», περιγράφουν τους τρόπους με τους οποίους το έργο της Björk αμφισβητεί τη λογική των κοινωνικά κατασκευασμένων δισμών όπως θηλυκό/αρσενικό, φύση/ πολιτισμός, σώμα/ νους. Η Nicola Dibben⁴ έχει μελετήσει και διαπραγματευτεί τη συνύπαρξη και τον συγκερασμό στοιχείων όπως «ισλανδικότητα», «φύση», «τεχνολογία», «ήχος», «συναίσθημα» στο έργο της Björk. Επιπλέον, έχει μελετήσει τη σχέση εικόνας και ήχου και τις διαδικασίες οπτικοποίησης του ήχου στο εκπαιδευτικό πρότζεκτ του *Biophilia*. Τις σχέσεις και τις προβληματικές που προκύπτουν σε σχέση με το σώμα στο έργο της Björk εξετάζει η J. Iverson⁵, ενώ η M. Young⁶ επισημαίνει τις αποκλίσεις, αλλά και τις συγκλίσεις, του ανθρώπινου και του μηχανικού στοιχείου και

¹ Από το «Sorties» (Cixous, Hélène, 1986 :92).

² Το κεφάλαιο «The nature/ technology binary opposition dismantled in the music of Madonna and Björk» που κυκλοφόρησε στο συλλογικό τόμο Lysloff, Rene & Gay, Leslie, επιμ. (2003). *Music and Technoculture*. Μιντλτάουν: Wesleyan University Press.

³ Στο κεφάλαιο «CyBjörk: The representations of Donna Haraway's *A Cyborg manifesto* within Björk's music and video» (2007) του συλλογικού τόμου *Media Literacy: A Reader*.

⁴ Η Nicola Dibben είναι μουσικολόγος και βασική ερευνήτρια αλλά και συνεργάτης της Björk. Το 2009 εκδίδει το βιβλίο της *Björk*, ενώ έχει συμμετάσχει και στο συλλογικό τόμο *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media* με το κεφάλαιο «Visualizing the App Album with Björk's *Biophilia*».

⁵ Στο κεφάλαιο «Mechanized Bodies: Technology and Supplements in Björk's *Electronica*» στο *The Oxford Handbook of Music and Disability Studies* (2015).

⁶ Στο βιβλίο της με τίτλο *Singing the body electric* (2015).

διερευνά την κατασκευή του ηχητικού χώρου επικοινωνίας ανάμεσα στη φωνή της Björk και τον ακροατή/την ακροάτριά της. Η εργασία μου συνομιλεί με τις περισσότερες από τις παραπάνω μελέτες, με βασικό άξονα τη μελέτη της φωνής της Björk .

Τα τραγούδια της Björk στα οποία θα αναφερθώ, εξετάζονται και μελετώνται ως αυτό που η Georgina Born ορίζει ως μουσικό *assemblage*, δηλαδή «έναν ιδιαίτερο συνδυασμό μεσοποίησης, ηχητικό, σχετικό με τον λόγο, οπτικό, τεχνικό, τεχνολογικό, κοινωνικό, χρονικό, αντιπροσωπευτικό μιας συγκεκριμένης μουσικής κουλτούρας και ιστορικής περιόδου» (Born, 2005:8). Για τους Deleuze και Guattari τα *assemblages* (συναθροίσεις ή συναρμολογήσεις) είναι σύνθετοι σχηματισμοί αντικειμένων, σωμάτων, εκφράσεων, ποιοτήτων που συναντώνται σε διαφορετικές χρονικές περιόδους προκειμένου να παράγουν και να δημιουργήσουν νέους τρόπους λειτουργίας. Πρόκειται για ένα σύνολο δυνάμεων και ετερογενών στοιχείων που συνενώνονται μεταξύ τους σε μία παραγωγική (ή μηχανική) οντότητα (Deleuze & Guattari, 2005). Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, το «Cocoon», το «Hidden place», το «The pleasure is all mine» το «Mouth mantra», το «Öll birtan», το «Midvikudags», το «Hunter», το «All is full of love», αποτελούν μερικά από τα *assemblages* που θα σχολιάσω και θα εξετάσω στη συνέχεια της εργασίας. Η φωνή, τα μουσικά όργανα, οι ήχοι, οι άνθρωποι, τα μηχανήματα, τα σώματα, τα κοστούμια, οι μάσκες, οι τεχνολογίες, οι χώροι αποτελούν τα στοιχεία που συγκροτούν τα *assemblages* της Björk.

Τα *assemblages* που επέλεξα να σχολιάσω κέντρισαν το ενδιαφέρον για ένα ή για περισσότερα χαρακτηριστικά τους, ενώ σε συνδυασμό με τα κείμενα, άνοιγαν χώρους σκέψης, παρήγαγαν συλλογιστικές και ερωτήματα. Η επιλογή τους προέκυψε στην πορεία της συγγραφής της εργασίας, ενώ τα ερωτήματα που αναδύονταν μέσα από την εμπειρία της ακρόασης και της ανάγνωσης των κειμένων, αφορούσαν τα χαρακτηριστικά της φωνής της Björk και τους τρόπους που τη διαχειρίζεται. Με άλλα λόγια τις τεχνικές του σώματος αλλά και τις τεχνολογίες που χρησιμοποιεί. Στα επόμενα κεφάλαια, θα επιχειρήσω να απαντήσω σε ερωτήματα όπως: Ποια στοιχεία της φωνής της Björk αναδεικνύονται μέσα από τα *assemblages*; Ποια είναι η σχέση φωνής και σώματος; Ποια είναι η σχέση της γλώσσας με τη φωνή στη μουσική της Björk; Πώς χρησιμοποιεί τη φωνή σε σχέση με τα υπόλοιπα στοιχεία των *assemblages*; Τι ρόλο παίζει η τεχνολογία στη μουσική της Björk και πώς επηρεάζει τη φωνή; Πώς η φωνή συγκροτείται ως στοιχείο της υποκειμενοποίησης και ειδικότερα των υποκειμενοποιήσεων της Björk;

Η παρούσα εργασία αποτελεί μια προσωπική πειραματική διαδικασία συνδυασμού ακρόασης, ανάγνωσης και συγγραφής. Ανάμεσα στις τρεις αυτές ενέργειες, η προσέγγισή μου αναπτύσσεται και εξελίσσεται σε ένα πλαίσιο που συνδυάζει την επιστημολογία με την ακουστική. Τον χώρο αυτό που ο Steven Feld ονομάζει ως ακουστημολογία. Ο χώρος της

ακουστημολογίας προτείνει μία μετά-εθνομουσικολογική προσέγγιση του ήχου. Αντιτίθεται στην ύπαρξη ξεχωριστών και αυτόνομων πρώτων υλών και μονάδων όπως ο άνθρωπος, το ζώο, το φυτό, το υλικό, η τεχνολογία, και προτάσσει τη σχέση όπως προκύπτει ως μία πολύπλοκη διαδικασία συζεύξεων, αποσυνδέσεων, αντιθέσεων και συνθέσεων. Δεν επικεντρώνεται σε μια οντολογία του ήχου αναζητώντας τα συστατικά του, αλλά μέσα από μία αισθητηριακή προσέγγιση, διερευνά μέσα από τον ήχο τις διασυνδέσεις και τα όρια του υλικού με το κοινωνικό. Τόσο η ηχοποιητική διαδικασία (sounding), όσο και η διαδικασία της ακρόασης (listening) αποτελούν πρακτικές και τρόπους γνώσης μέσα από τον ήχο ή με τον ήχο (Feld, 2017:84- 85).

Στη διάρκεια της εργασίας, η ακρόαση του κάθε τραγουδιού συνέβη πολλές φορές, τις περισσότερες με ακουστικά, ενώ άλλες φορές χωρίς αυτά. Οι επαναληπτικές ακροάσεις είχαν ως στόχο να περιγράψω, όσο το δυνατόν πιο πιστά στις αισθήσεις μου, τη μεσοποιημένη σωματικότητα της φωνής της Björk, δηλαδή, τις υλικότητες της φωνής και τις τεχνικές του σώματος. Άλλες φορές, και μέσα από τις δυνατότητες που προσφέρει η ακουστημολογία, η διαδικασία αυτή εξυπηρετούσε την προσεκτική και εστιασμένη παρατήρηση ενός μουσικού στοιχείου και τη μουσικολογική περιγραφή του. Καθώς στα τραγούδια της Björk, η φωνή λειτουργεί ως ένα από τα στοιχεία ενός μουσικού assemblage, δεν θα μπορούσα να παραλείψω την περιγραφή των υπόλοιπων ήχων αλλά και των video-clips, όπου αυτό ήταν αναγκαίο.

Από τη στιγμή που η ακρόαση είναι μία εμπειρία γνώσης που είναι πάντα «βιωματική, σχετική, μεταβλητή, ενδεχομενική, υποκειμενική, κατασκευασμένη, επιλεκτική» (Feld, 2017:86), οι εστιασμένες ακροάσεις των τραγουδιών, δεν έχουν ως στόχο την περιγραφή μιας ηχητικής ή μουσικής αλήθειας αλλά αντίθετα, την περιγραφή μιας υποκειμενικής εμπειρίας, σε ένα συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Επιπλέον, και καθώς μία ακουστημολογική προσέγγιση δεν αντιμετωπίζει τη γνώση ως ένα σύνολο πληροφοριών που προκύπτουν ως αποτέλεσμα μιας διαδικασίας, αλλά ως μία συνεχόμενη διαδραστική διαδικασία συμμετοχής και προβληματισμού, το τελικό κείμενο δεν συνιστά το αποτέλεσμα της διαδικασίας αυτής, αλλά μία διαδρομή μέσα στη ροή της. Ως μία τέτοια εμπειρία ή με άλλα λόγια, ως ένας ενδο-υποκειμενικός διάλογος - ανάμεσα σε μένα και τη φωνή της Björk-, η εργασία αυτή - όπως και η θέση του Roland Barthes - υπόκειται σε αυτό που ο ίδιος περιγράφει ως «αδύναμο απολογισμό μιας ατομικής συγκίνησης που συνεχώς βιώνω κατά την ακρόαση του τραγουδιού» (Barthes, 1977: 181).

Η διερεύνηση των παραπάνω ερωτημάτων θα επιχειρηθεί μέσα από την ακουστική και την επιστημολογία, δηλαδή μέσα από την περιγραφή της εμπειρίας των ακροάσεων αλλά και με τη βοήθεια αναλυτικών εργαλείων που θα αντλήσω από διαφορετικές θεωρητικές

προσεγγίσεις. Η φωνή συνδεδεμένη με έννοιες όπως η υποκειμενοποίηση, ο εαυτός, το ασυνείδητο, το σώμα, έχει απασχολήσει τη φιλοσοφία, την ψυχαναλυτική θεωρία, την ανθρωπολογία. Ειδικότερα, η ανθρωπολογία της φωνής μελετάει τη φωνή ως ένα σύνολο υλικών, ηχητικών πρακτικών και πρακτικών λόγου που διαμορφώνονται ιστορικά και πολιτισμικά (Weidmann, 2014:44) και ως «υλικές ενσωματώσεις της κοινωνικής ιδεολογίας και εμπειρίας» (Feld, στο Weidmann, 2014:44). Επίσης, δύο από τις κυρίαρχες προσεγγίσεις είναι αυτή του Roland Barthes και της ψυχαναλυτικής θεωρίας. Στον αντίποδα της τελευταίας, η προσέγγιση των Gilles Deleuze και Félix Guattari δεν επικεντρώνεται άμεσα στη φωνή αλλά προκύπτει μέσα από την ανάλυση που επιχειρούν σχετικά με την υποκειμενοποίηση, τη σημασιότητα, τη γλώσσα αλλά και μέσα από τις φιγούρες⁷ τους, όπως είναι το *δίχως όργανα σώμα* ή δΟΣ (BwO) και το *γίνεσθαι* (becoming).

Πιο συγκεκριμένα: Από την ανθρωπολογία της φωνής, θα χρησιμοποιηθεί ως αναλυτική κατηγορία, αυτό που η Weidmann περιγράφει ως «φωνητικές πρακτικές». Οι φωνητικές πρακτικές συμπεριλαμβάνουν τη σωματική γνώση -τις τεχνικές του σώματος- για την παραγωγή ενός ήχου. Με άλλα λόγια, περιγράφουν τι ακριβώς συμβαίνει με το σώμα, αλλά και την τεχνολογία και τον χώρο κατά τη διάρκεια της παραγωγής και της επιτέλεσης του ήχου (Weidmann, 2014:45). Ακόμα, θα αξιοποιηθεί η προσέγγιση του Barthes για τη φωνή και, ειδικότερα, αυτό που ο ίδιος ονομάζει «κφή της φωνής» (the grain of voice). Ο Barthes χρησιμοποιεί τον συγκεκριμένο όρο, επιδιώκοντας να περιγράψει μια έντονη σωματικότητα που μεσοποιείται στη φωνή. Ταυτόχρονα, αντλούνται στοιχεία από την ψυχαναλυτική θεωρία και, πιο συγκεκριμένα, η έννοια του *object voice*. Για τον Lacan, η φωνή, απαλλαγμένη από οποιαδήποτε υλικότητα, θεωρείται ένα αντικείμενο (*object*) χωρίς καμία εγγενή ουσία, ως το ίδιο το αντικείμενο πρόκλησης της ενόρμησης, ως το έδαφος που γεννιέται η επιθυμία. Συνεπώς, ο όρος *object voice* δεν σχετίζεται με οτιδήποτε σωματικό αλλά υπάρχει ως «ένα κενό που δεν είναι απλώς μία έλλειψη, αλλά ένας κενός χώρος. Είναι ένα κενό στο οποίο η φωνή έρχεται να αντηχήσει» (Dolar, 2006:42).

Η φωνή στην ψυχαναλυτική θεωρία, αποτέλεσε κύριο εργαλείο για την ερμηνεία του συμπτώματος και πύλη προς την εξερεύνηση του ασυνείδητου. Ειδικότερα, η Λακανική προσέγγιση μετατοπίζει την κατανόηση της φωνής: από τη Φροϋδική φωνή μίας κρυμμένης αλήθειας της υποκειμενικότητας, στη φωνή ως το κενό που ορίζεται από την έλλειψη μιας επιθυμίας που δεν μπορεί να εκπληρωθεί ποτέ. Η φωνή και το βλέμμα αποτελούν, σύμφωνα με τον Lacan, μερικά αντικείμενα (*partial objects*). Ειδικότερα, η φωνή τοποθετείται και

⁷ Ο Frank Stevenson προτείνει τον όρο «φιγούρες» αντί για τον όρο «μεταφορές», υποστηρίζοντας ότι αντικατοπτρίζει καλύτερα τα εργαλεία των Deleuze και Guattari, καθώς μπορεί να μεταφραστεί ως σχήμα, διάγραμμα, μορφή, σχέδιο (Frank Stevenson, 2009:80).

μελετάται στην περιοχή των πρωτογενών διαιρέσεων ή διαχωρισμών του υποκειμένου από τα αντικείμενα⁸. Οι διαχωρισμοί αυτοί αντιπροσωπεύουν τις απαραίτητες διεργασίες και τα βασικά στάδια, από τα οποία το υποκείμενο περνάει για να διαμορφώσει την ταυτότητά του (Silverman, 1988) (Rodriguez, 2009:299).

Η φωνή θεωρείται ένα από αυτά, τα χαμένα και αποκομμένα από το σώμα αντικείμενα. Μέσα από τη φωνή το παιδί συνδέεται με τον Άλλο (μητέρα), διαμορφώνει τη σχέση με αυτόν και χτίζει μια διαλεκτική επιθυμία. Πρόκειται ωστόσο, για μια επιθυμία που ορίζεται πάντα στη βάση μιας έλλειψης και για μια επιθυμία που δεν μπορεί να ειπωθεί. Ενώ έρχεται πιο κοντά με τον πυρήνα του υποκειμένου, ταυτόχρονα το θέτει υπό αμφισβήτηση, αποκαλύπτοντας ό,τι είναι απρόσιτο και άδειο. Η σχέση ανάμεσα στην επιθυμία και το αντικείμενό της είναι αμφίδρομα αρνητική: «θέλει αυτό που δεν μπορεί να έχει και δεν θέλει αυτό που μπορεί να έχει». Αυτή η ρητορική δομή χαρακτηρίζει τα στοιχεία του τόσο του βλέμματος, όσο και της φωνής ως αντικείμενα (*objects*) (Lagaay, 2008:54-57), ενώ ο όρος *object voice* περιγράφει τη φωνή ως μία υλοποίηση του Λακανικού *object a* (Dolar, 2006:11).

Οι δύο αυτές προσεγγίσεις, του Barthes και της ψυχαναλυτικής θεωρίας, μοιάζουν ασύμβατες και αντιθετικές μεταξύ τους. Ωστόσο, υπάρχει ένα κοινό νήμα που τις συνδέει, κι αυτό είναι το στοιχείο του *jouissance*. Το *jouissance* περιγράφει το συναίσθημα μιας ακραίας, τρομακτικής, παράδοξης και επικίνδυνης ευχαρίστησης με θανατηφόρες αναφορές, που προκαλεί ένα σχεδόν ανυπόφορο επίπεδο διέγερσης. Συνδέεται με τα αντικείμενα (*objects*) του Lacan⁹, καθώς σε μία πλεονάζουσα κατάσταση, ενσωματώνεται στο *object a* και το φανερώνει. Η επιθυμία και το *jouissance* λειτουργούν και συνδέονται σε μία διαλεκτική σχέση, καθώς η έλλειψη του *jouissance* δημιουργεί πάντα ένα χώρο ανεκπλήρωτης επιθυμίας, υποκινώντας το υποκείμενο να παραβιάζει συνεχώς τις απαγορεύσεις που επιβάλλονται στην απόλαυσή του. Ο Dolar χρησιμοποιεί τον όρο για να αναδείξει τη φωνή ως *object*, δηλαδή την *object voice* (Dolar, 2006). Ο Barthes αναφέρεται στο *jouissance* πρώτη φορά στο βιβλίο του *Le plaisir du texte* (1973). Διακρίνοντας τα κείμενα σε αυτά που «διαβάζονται» και σε αυτά που «γράφονται», περιγράφει το *jouissance*

⁸ Στα αρχικά στάδια ανάπτυξης, το παιδί θα πρέπει να αφήσει πίσω του τα αντικείμενα (*objets petits autres*) που συνδέονται με τη μητέρα, ένας διαχωρισμός που αντιμετωπίζεται ως ευνουχισμός και μπορεί να είναι τραυματικός. Τα αντικείμενα (*objets*) εισάγονται ή απορροφούνται από το υποκείμενο και έτσι διατηρούν την «αύρα» της παρουσίας τους ακόμη και μετά το διαχωρισμό τους από το σώμα, πράγμα που σημαίνει ότι το αντικείμενο (*objet a* ή *objet petit a*) χρησιμεύει ως σύμβολο της έλλειψης και αποκτά την αξία του «χωρίς το οποίο το υποκείμενο δεν μπορεί ποτέ να είναι ολόκληρο ή πλήρες και για το οποίο συνεπώς λαχταράει» (Silverman, 1988:7) (Rodriguez, 2009:299).

⁹ Ο όρος *jouissance* έχει συνδεθεί με το όνομα του Lacan, και είναι ένα όρος τον οποίο αφήνει σκόπιμα αμετάφραστο.

ως το συναίσθημα ευφορίας που προκαλείται στη διαδικασία της συγγραφικής πράξης του κειμένου. Παρομοίως, στο *Image-Music-Text* (1977) διακρίνοντας το *pheno-song* και το *geno-song*¹⁰, συνδέει το *geno-song* με την πρόκληση και τη βίωση του *jouissance*.

Οι θεωρητικές προσεγγίσεις, τόσο του Barthes, όσο και η ψυχαναλυτική προσέγγιση, στάθηκαν χρήσιμες στην ανάλυση των αρχικών μου ακροάσεων. Ειδικότερα η ψυχαναλυτική προσέγγιση και οι όροι του *object voice* και του *jouissance* δεν αρκούσαν για τη διερεύνηση των ερωτημάτων που προέκυπταν στην πορεία. Καθώς το έργο της Björk διακρίνεται από ένα συνεχώς μεταμορφωτικό χαρακτήρα και μέσα σ' αυτό και η φωνή, έκρινα σκόπιμη τη διεύρυνση του θεωρητικού πλαισίου και τη χρησιμοποίηση θεωρητικών εργαλείων που αντικατοπτρίζουν το χαρακτήρα αυτό. Επιπλέον, η χρησιμοποίηση νέων αναλυτικών εργαλείων κρίνεται απαραίτητη, ώστε να αποφευχθεί μία ουσιοκρατική προσέγγιση και να μείνει η φωνή ανοιχτή σε διαφορετικές ερμηνείες και εκδοχές. Εξάλλου, η ακουστημολογία αναζητά μια ανοιχτή, μη ανθρωποκεντρική προσέγγιση του ήχου και συνεπώς και της φωνής. Για το λόγο αυτό, θα δανειστώ τις φιγούρες των Deleuze και Guattari και ειδικότερα το σώμα δίχως όργανα ή ΣδΟ (BwO).

Το ΣδΟ περιγράφεται από τους Deleuze και Guattari ως ένα σώμα μη οργανωμένο, μη δομημένο, μη σχηματισμένο, μη στρωματοποιημένο, Ο όρος αποτελεί μία απάντηση στο Οιδιπόδειο σώμα της ψυχαναλυτικής θεωρίας που περιγράφει την επιθυμία με αρνητικούς όρους, δηλαδή ως έλλειψη ή ως απουσία. Αντίθετα, σε ένα ΣδΟ η επιθυμία εκφράζεται ως μία παραγωγική διαδικασία που βρίσκεται σε ένα συνεχόμενο κύκλωμα ροής δυνάμεων, της σύνδεσης, της ανάπτυξης και της δημιουργίας. Το ΣδΟ απομακρύνεται από τις έννοιες του υποκειμένου και της υποκειμενοποίησης που προωθούν κλειστούς χώρους και σχήματα. Εξάλλου, οι Deleuze και Guattari σημειώνουν ότι «δεν υπάρχουν πια υποκείμενα, μόνο δυναμικές εξατομικεύσεις χωρίς υποκείμενα, που δημιουργούν συλλογικές συναρμογές» (Deleuze & Parnet, 1987:93). Στη θέση της ψυχανάλυσης προτείνουν τη σχιζοναύα, ως ένα χώρο που, αντί μίας παγιωμένης και ανελαστικής ταυτότητας του Εγώ, προωθεί ένα δημιουργικό ασυνείδητο που διαφεύγει διαρκώς από την οιδιπόδεια ταυτοποίηση και τους εξουσιαστικούς μηχανισμούς της (Parr, 2010:37-39).

Τέλος, σε ένα άλλο επίπεδο, η τεχνολογία δεν αποτελεί έναν εξωτερικό παράγοντα στο έργο της Björk, που διακρίνεται ως τέτοιος, επιβάλλεται και ρυθμίζει. Αντίθετα, λειτουργεί ως ένα σύνολο εργαλείων και διαδικασιών σε ένα σύνθετο δίκτυο σχέσεων. Προκειμένου να μελετήσω τη σχέση της Björk με την τεχνολογία, θα χρησιμοποιήσω την έννοια του *κυβοργίου* (*cyborg*) της Donna Haraway. Η έννοια του *κυβοργίου* συμπυκνώνει τη σχέση της Björk με την τεχνολογία καθώς καταρρίπτει ένα σύνολο «ενοχλητικών δυισμών»

(Haraway, 2014:265) που, όπως αναφέρει η Haraway, που είναι ιδιαίτερα παρόντες στις δυτικές παραδόσεις.

Αναλυτικότερα, το *κυβόγιο* περιγράφεται ως «ένα υβριδικό πλάσμα, σύνθεση οργανισμού και μηχανής. Τα κυβόγια όμως, συναπαρτίζονται από τα ιδιαίτερα είδη μηχανών και οργανισμών που αρμόζουν στον ύστερο 20^ο αιώνα. Είναι υβριδικές οντότητες της μεταπολεμικής εποχής με υλικό κατασκευής τους, πρώτον, εμάς και άλλα οργανικά πλάσματα στην «υψηλής τεχνολογίας» μορφή που έχουμε προσλάβει, χωρίς να το επιλέξουμε, ως πληροφοριακά συστήματα, κείμενα και εργονομικά συστήματα μόχθου, επιθυμίας και αναπαραγωγής. Το δεύτερο βασικό συστατικό στα κυβόγια είναι οι μηχανές, κι αυτές με τη μορφή συστημάτων επικοινωνίας, κειμένων και εργονομικά σχεδιασμένων αυτόματων μηχανισμών» (Donna, Haraway, 2014:15-16).

Τέλος, στην πορεία της συγγραφής της εργασίας και μέσα από την περιγραφή και τη μεταφορά ηχητικών στοιχείων σε γραπτό λόγο- ανακάλυψα τον οπτικοκεντρικό χαρακτήρα της γλώσσας. Επιδιώκοντας να αποφύγω μία μονόπλευρα οπτικοκεντρική περιγραφή, αλλά και ταυτόχρονα μια αντιδραστικά εμμονική ακουστική περιγραφή, επιχείρησα να χρησιμοποιήσω ένα λόγο που κινείται ανάμεσα σε λέξεις και εκφράσεις που άλλοτε φαίνονται και άλλοτε ακούγονται.

Κεφάλαιο 2^ο- Η υλικότητα της φωνής και η φωνή ως επιθυμία

*«Η επιθυμία δεν χρειάζεται ποτέ ερμηνεία.
Είναι ακριβώς αυτό που πειραματίζεται»¹¹
Deleuze, 1987*

Ο Barthes αναφέρεται, αναλύοντας τη σχέση φωνής και γλώσσας και τη συνάντησή τους με τη μουσική, σε εκείνο το στοιχείο που ο ίδιος ονομάζει «υφή της φωνής» (the grain of voice). Στο ομώνυμο δοκίμιο, περιγράφει την υφή ως τη σωματική έκφραση και λειτουργία που αποτυπώνεται πάνω και μέσα στη φωνή, συγκροτώντας ταυτόχρονα την υλικότητά της: «Η υφή είναι η υλικότητα του σώματος που μιλάει τη μητρική του γλώσσα [...] είναι το σώμα στη φωνή όταν τραγουδάει, στο χέρι όταν γράφει, στα άκρα όταν αυτά κινούνται» (Barthes, 1977: 182, 188).

Η σχέση του σώματος με τη φωνή αντανακλάται στην έννοια της «υλικότητας», η οποία προσδιορίζεται πάντα σε συνάρτηση με όλες τις τεχνικές του σώματος, δηλαδή τις σωματικές ενέργειες και δραστηριότητες που χρησιμοποιούνται για την παραγωγή της φωνής. Η υλικότητα αυτή μπορεί να μεταφραστεί είτε ως η σωματική έκφραση της φωνής, είτε ως η φωνητική έκφραση του σώματος. Η περιγραφή της προϋποθέτει τον εντοπισμό των φωνητικών πρακτικών που χρησιμοποιούνται για την παραγωγή ενός ήχου, με τις πρακτικές αυτές να αποτελούν ταυτόχρονα ένα είδος σωματικής γνώσης. Τέλος, η υλικότητα αναφέρεται σε όλες τις σωματικές πρακτικές που εξελίσσονται κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης του τραγουδιού (Weidman, 2014:45).

Η φωνή της Björk έχει κατά καιρούς αποδοθεί με επίθετα όπως «φυσική», «ωμή», «οργανική», «τραχιά», «εξωγήινη». Ο Alex Ross περιγράφει τη φωνή της ως εξής:

«Η τέχνη του τραγουδιού συχνά συνιστά την απόκρυψη της φυσικότητας της φωνής - του θορύβου της αναπνοής, του χτυπήματος της γλώσσας, του ήχου του λαιμού, των αμέτρητων φωνητικών αποχρώσεων που υπάρχουν μεταξύ των 12 χρωματικών τόνων. Η Björk, αντιθέτως, ποτέ δεν προσπάθησε να συγκαλύψει τη σπλαχνική πτυχή της φωνής της: η φωνή της έχει έναν ωμό, απότομο χαρακτήρα, ακόμα και στις πιο αέρινες και εξωγήινες στιγμές της. Ενώ μπορεί κανείς να ακούσει αυτόν τον ήχο στις πρώτες ηχογραφήσεις της, η Björk εργάστηκε πολλά χρόνια για να βελτιώσει τη φωνητική της παρουσία που τόσο συχνά περιγράφεται από επίθετα όπως "οργανική", "φυσική", "αυθεντική". Η εξέλιξη της φωνής της

¹¹ Από το *Dialogues* (1987).

ακολούθησε την ταυτόχρονη εξέλιξή της ως τραγουδοποιού και ως παραγωγός σύνθετων ηλεκτρονικών και οργανικών υφών»¹² (Alex Ross, 2015).

Ένα πρώτο χαρακτηριστικό που αναδεικνύεται μέσα από τις ακροάσεις των τραγουδιών της Björk είναι σωματικότητα της φωνής της. Η Björk όχι μόνο δεν συγκαλύπτει το χαρακτηριστικό αυτό, αλλά αντιθέτως, το αναδεικνύει. Αυτή η σωματικότητα ηχοποιείται με διαφορετικούς τρόπους: Ήχοι του στόματος (των χειλιών ή της γλώσσας), ήχοι του υπόλοιπου σώματος (του λαιμού, του θώρακα), ήχοι όπως ο αναστεναγμός, το βήξιμο, ο λόξυγγας, το μουρμουρητό και, κυρίως, ήχοι που παράγονται από τις αναπνοές της (εισπνοές και εκπνοές). Όλες αυτές οι τεχνικές του σώματος συγκροτούν την υλικότητα της φωνής της Björk (Weidman, 2014: 44).

Ωστόσο, μια τέτοιου είδους περιγραφή μοιάζει από μόνη της αδύναμη. Όταν ο Barthes αναφέρεται στην υλικότητα της φωνής, δεν υπονοεί απλά και δεν περιορίζεται μόνο στις σωματικές και φωνητικές πρακτικές. Αναφέρεται επιπλέον στο στοιχείο του *jouissance*, προσδίδοντας στη φωνή το χαρακτηριστικό μιας πλεονάζουσας ευχαρίστησης, απόλαυσης, και ευδαιμονίας. Η έννοια *jouissance* περιγράφει την κατάσταση που συμπληρώνει και επαυξάνει το συναίσθημα της ευφορικότητας και που είναι μετά και πέρα από αυτό (Barthes, 1977: 182, 183). Μία φωνή που επιτελεί μια παρόμοια κατάσταση και μεταφέρει ένα ανάλογο συναίσθημα είναι η φωνή της Björk στο «Cocoon», στο «Hidden Place» και στο «The Pleasure is All Mine».

Ο Barthes στο δοκίμιό του «The grain of the voice» διακρίνει τις φωνές σε αυτές που έχουν και σε αυτές που δεν έχουν αυτό που ο ίδιος περιγράφει ως υφή (grain). Αν και η ανάλυσή του εμπίπτει στην υποκειμενικότητα της προσωπικής αισθητικής, ωστόσο η «υφή της φωνής» παραμένει ένα ισχυρό εργαλείο περιγραφής και ανάλυσης της φωνής. Το κείμενο του Barthes με παρακίνησε να αναζητήσω αν η φωνή της Björk είναι μια φωνή με αυτά τα χαρακτηριστικά. Στην αναζήτηση αυτή και μέσα από τις ακροάσεις των τραγουδιών της, επέλεξα τα τρία τραγούδια που προανέφερα, καθώς μετέφεραν έντονα στα αυτιά και στο σώμα μου, το ηχοποιημένο σώμα της Björk.

¹² Από τη συνέντευξη του Alex Ross στο *The Guardian*, *Sun 15 Feb 2015*, διαθέσιμο στο <https://www.theguardian.com/music/2015/feb/15/bjork-delta-archives-alex-ross>.

Το «Cocoon»¹³: ένα ηχητικό/ ακουστικό *jouissance*.

Το *Vespertine* (2001) είναι το τέταρτο προσωπικό άλμπουμ της Björk. Η ίδια περιγράφει το χαρακτήρα του ως ενδοσκοπικό και εσωστρεφή: «Είναι ένα άλμπουμ για το τι συμβαίνει μέσα μου, τι συμβαίνει κάτω από το δέρμα μου, στο εσωτερικό μου, στη μύτη μου, στα μάτια μου, στο στόμα μου, είναι για το πώς σχετίζομαι με το σώμα μου»¹⁴ (Björk, 2003). Η εσωτερικότητα που διακρίνει το *Vespertine* δημιουργείται από το σύνολο των χαρακτηριστικών των *assemblages*, δηλαδή από τη φωνή της Björk, τα μουσικά όργανα και τα videos και άλλων λοιπών στοιχείων, ανθρώπινων και μη ανθρώπινων. Οι ήχοι που έχει επιλέξει η Björk για να χτίσει αυτή την ατμόσφαιρα είναι ήχοι από άρπες, σελέστες, μουσικά κουτιά, καθώς και ήχοι από αντικείμενα που δημιουργούν και επεξεργάζονται οι Matmos.¹⁵ Ήχοι διάφανοι και εύθραυστοι. Ένας ολόκληρος μικρόκοσμος ήχων σε μεγέθυνση. Ο εσωτερικός χώρος του *Vespertine* γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτός στα δύο πρώτα τραγούδια του άλμπουμ, το «Hidden place» και το «Cocoon». Κοινά τους σημεία αποτελούν οι φωνητικές πρακτικές της Björk: η σχεδόν ψιθυριστή φωνή της, το μοίρασμα της φωνής ανάμεσα σε τραγούδι και αφήγηση και οι χαμηλοί τονικά ήχοι που χρησιμοποιεί σε διαφορετικά σημεία.

Το «Cocoon» είναι το πρώτο τραγούδι που ακούγοντάς το ένιωσα έντονα αυτό που ο Barthes περιγράφει ως υφή και αισθάνθηκα το στόμα της Björk να ψιθυρίζει μέσα στο αυτί μου. Το τραγούδι ξεκινάει με τον ήχο ενός synth που χτίζει το τονικό περιβάλλον πάνω σε δύο απλές αρμονικές ακολουθίες. Το θαμπό ηχόχρωμά του κλείνει τον χώρο και φτιάχνει ένα περιβάλλον χωρίς εξόδους, στο οποίο δεν μπορείς να κοιτάξεις ή να ακούσεις πέρα από το εσωτερικό του. Ένα κουκούλι (:). Μετά από τα δύο πρώτα μέτρα, τα beats ενισχύουν τη ρυθμική βάση και συμπληρώνουν τη συνολική υφή του ήχου. Πάνω σε ένα γρατσουνισμένο βινύλιο και ένα μεταλλικό, χαλαρό ελατήριο, η φωνή της Björk θα ακουμπήσει λειτουργώντας ως το ειδικό υλικό που θα ολοκληρώσει την ατμόσφαιρα του τραγουδιού.

Από τον πρώτο κιόλας στίχο («who would have known»), η φωνή γεννιέται και πεθαίνει μέσα στον αέρα της λέξης who. Στην ακρόαση με ακουστικά, ο αέρας αυτός σχεδόν γαργαλάει το αυτί, μεταφέροντας ταυτόχρονα τη θερμοκρασία του σώματος της Björk. Η Björk μοιράζει τον αέρα της λέξης (who) σχεδόν ισάξια ανάμεσα στους δυο φθόγγους (το wh και το o), δίνοντας διάρκεια τόσο στο φωνήεν, όσο και στο σύμφωνο. Στη ίδια λέξη η φωνή

¹³ Ο ηλεκτρονικός σύνδεσμος του «Cocoon», όπως και οι αντίστοιχοι σύνδεσμοι όλων των τραγουδιών που σχολιάζονται στη συνέχεια της εργασίας, παρατίθενται στο τελικό παράρτημα. Επιπλέον, παρατίθενται και οι στίχοι των τραγουδιών που σχολιάζονται εκτενέστερα.

¹⁴ Από το ντοκυμαντέρ *Inside Björk* (2003).

¹⁵ Οι Matmos είναι οι Schmidt και Drew Daniel, ένα δίδυμο ηλεκτρονικής μουσικής που συνεργάστηκαν με την Björk στα άλμπουμ *Vespertine* και *Medulla* (<http://www.Bjork.fr/Matmos-musiciens>).

τρέμει γύρω από την ίδια και την πιο ψηλή τονικά νότα, ενώ στη συνέχεια οι υπόλοιπες λέξεις της φράσης σχεδόν παραδίνονται στην εκπνοή. Με αυτόν τον τρόπο επιτελείται η φωνή σε ολόκληρο το τραγούδι. Μια αέρινη, διάφανη και εύθραυστη ατμόσφαιρα χτίζεται πάνω στα φωνήεντα και στα σύμφωνα των στίχων της. Τα φωνήεντα, διάτρητα αφήνουν τον αέρα να περνά από μέσα τους και να τα «κουνάει». Τα σύμφωνα δημιουργούν μια πιο στέρεα φωνητική υλικότητα από αυτή των φωνηέντων. Κάποιες φορές συνεχίζουν τον αέρα των φωνηέντων ενώ κάποιες άλλες γίνονται ένα με αυτόν (**Who/ from a mouth/ to a boy**). Η φωνή της Björk μοιάζει με «κύμμα ή ροή που διαχέει τα γλωσσικά μόρια» (Deleuze, 1998:156).

Ταυτόχρονα, όλες οι υλικότητες της φωνής της Björk παράγονται μέσα στο στόμα της. Ο αέρας που περνά από αυτό, για να κατασκευάσει τους φθόγγους και τις λέξεις, κάνει αισθητούς τους μικρότερους χώρους του, τον ουρανίσκο, τα δόντια, τα χείλη και τη γλώσσα. Στη φράση «to a mouth», στο γράμμα ‘τ’ ακούγεται η γλώσσα να κολλάει στα πάνω δόντια, κοντά στον ουρανίσκο. Ακόμα, στο τελείωμα των φράσεών της, στους χαμηλότερους τονικά ήχους ακούγεται το κάτω μέρος του στόματός της, σχεδόν το εσωτερικό του λαιμού της («possessed of magical sensitivity», «in a bosom»). Στις επανειλημμένες ακροάσεις του «Cocoon», ένιωθα συνεχώς το στόμα της πολύ κοντά στο αυτί μου, ενώ σχεδόν έβλεπα το εσωτερικό του.

Τόσο η φωνή, όσο και οι στίχοι της Björk κατασκευάζουν μία εύθραυστη, διάφανη, αέρινη ατμόσφαιρα ενώ παράλληλα, μεταφέρουν μια ερωτική διάθεση: *would have entered me lightly restoring my blisses/ a beauty this immense/ a saintly trance/ miraculous breath/ to inhale a beard loaded with courage/ possessed of magical sensitivity/ his head in a bosom/ He slides inside/ in his arms, gorgeousness*. Τη στιγμή της κορύφωσης, η φωνή της *a capella*, με την πιο αέρινη υφή της, ακούγεται να φτάνει στο υψηλότερο επίπεδο ηδονής ή οργασμικής απόλαυσης, μιας ιερής έκστασης (*saintly trance*). Η Björk μοιάζει να εκφράζει αισθήματα πληρότητας, ευφορικότητας και ηδονής ενός *jouissance*. Η Zaplana Rodriguez παρατηρεί ότι η κατάσταση του *jouissance* στο «Cocoon», μπορεί να ερμηνευθεί τόσο στο επίπεδο της σχέσης με τον εραστή που περιγράφει στους στίχους της, όσο και στη σχέση της με την ίδια τη μουσική. Εκκινώντας από τη θεωρητική σκέψη της Helene Cixous για τη «ρευστότητα» και την «απεραντοσύνη» της γυναικείας σεξουαλικότητας, αναφέρει ότι είναι δυνατόν η καλλιτέχνη να εφευρίσκει νέες επιθυμίες που αναδύονται μέσα από τις απελευθερωτικές και δημιουργικές δυνάμεις κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης του τραγουδιού (Zaplana Rodriguez, 2009: 185- 186).

The pleasure is all mine: η απόλαυση στη σύγχυση των συνόρων

Αναφερόμενη στο τραγούδι «The pleasure is all mine» από το άλμπουμ της *Medúlla* (2004), η Björk περιγράφει: «Για μένα αυτό το τραγούδι είναι η αίσθηση της βύθισης σε ένα νέο λουτρό, μόνο εσύ και η μουσική, τίποτα άλλο, απλά να περπατάς στους λόφους της La Gomera και ύστερα να τραγουδάς, να τραγουδάς και ξανά να τραγουδάς, παθιασμένος με τη μουσική»¹⁶ (Björk, 2004). Η περιγραφή της επαναφέρει την παρατήρηση της Cixous για τη σχέση ανάμεσα στη μουσική και τον καλλιτέχνη/ την καλλιτέχνη και τα συναισθήματα που παράγονται κατά την επιτέλεση του τραγουδιού.

Το *Medúlla* είναι ένα καθαρά φωνητικό άλμπουμ, αφού όλοι οι ήχοι των τραγουδιών είναι κατασκευασμένοι με φωνή, ενώ η χρήση άλλων οργάνων και ψηφιακών ήχων είναι περιορισμένη και επιλεκτική. Η φωνή παρουσιάζεται ως η πρώτη ύλη, το βασικό όργανο που κατασκευάζει σχεδόν όλους τους ήχους του άλμπουμ. Ταυτόχρονα, αναδεικνύεται μέσα από ένα σύνολο διαφορετικών υφών και σωματικών εκδοχών. Η Björk χαρακτηρίζει το *Medúlla* ως «μία μισοψημένη μπριζόλα στο τραπέζι»¹⁷ («a rare steak on the table») (Björk, 2001), υποδηλώνοντας την έντονη σωματικότητα που χαρακτηρίζει το άλμπουμ.

Το *Medúlla* συνδέθηκε με και επηρεάστηκε από την προσωπική ζωή της Björk, καθώς την εποχή της σύνθεσης και ηχογράφησης του διένυε την περίοδο της εγκυμοσύνης της. Η ίδια εξηγεί την αφορμή και την έμπνευση του άλμπουμ:

«το να δίνεις ζωή σε κάνει εξαιρετικά συνειδητή και συνειδητοποιείς ότι αυτό είναι το μόνο πράγμα που έχει σημασία. Αυτή η πρωταρχική δύναμη... Ήθελα να φτιάξω ένα φωνητικό άλμπουμ που να έχει μια ισχυρή αίσθηση της καρδιάς, του αίματος και της σάρκας. Και την ίδια στιγμή, ήθελα το χαμηλότερο μέρος του σώματος να συγχωνευθεί στη μουσική. Αλλά όχι σαν κάτι doobie doobie, κάτι που έχουμε ακούσει τόσες φορές - ένα είδος muesli jazz. Ήθελα να αποδείξω ότι ένα φωνητικό άλμπουμ δεν είναι αναγκαστικά ένα χορτοφαγικό γεύμα, ότι μπορεί πράγματι να είναι μια μπριζόλα, μια μισοψημένη μπριζόλα στο τραπέζι»¹⁸ (Björk, 2001).

Το *Medúlla* είναι ένα άλμπουμ με τραγούδια που περιμένουν να τα ανακαλύψεις. Στη διαδικασία των ακροάσεων για τη συγγραφή της εργασίας, κάθε φορά επικέντρωνα την ακοή μου σε ένα τραγούδι που το άκουγα ξανά και ξανά. Ειδικότερα στο *Medúlla*, που η φωνή αλλάζει συνεχώς ρόλους, υφές και ηχοχρώματα, σε κάθε ακρόαση ένιωθα να ανακαλύπτω κι

¹⁶ Από το <http://www.Bjork.fr/Pleasure-Is-All-Mine>.

¹⁷ Από το ντοκυμαντέρ *The Inner or Deep Part of an Animal or Plant Structure* (Ragnheidur Gestsdóttir, One Little Indian Ltd 2001).

¹⁸ Ο.π.

ένα νέο στοιχείο που στις προηγούμενες ακροάσεις παράμενε για μένα κρυφό και βουβό. Το τραγούδι «The pleasure is all mine» είναι το πρώτο τραγούδι του άλμπουμ που συνδυάζει ένα σύνολο ετερογενών στοιχείων που αφορούν τόσο τις υλικότητες της φωνής και τις τεχνικές του σώματος, όσο και τη συνύπαρξη διαφορετικών πολιτισμικών στοιχείων, από την τεχνική του *throating*¹⁹, μέχρι την Γροιλανδική χορωδία και τους beatboxers.

Εστιασμένη στη φωνητική αρχιτεκτονική του τραγουδιού, αυτό που παρατηρώ αρχικά είναι τις διαφορετικές φωνητικές διαστρωματώσεις να χτίζουν σταδιακά μία δομή που οδηγεί σε μια κορύφωση, ενώ στο τέλος του τραγουδιού επανέρχεται η αρχική διάθεση, ως λύση. Στο ξεκίνημα του τραγουδιού, δύο φωνές ακούγονται να τραγουδάνε και να επαναλαμβάνουν μια μικρή μελωδική φράση, χωρίς στίχους (πάνω στον δίφθογγο “ου”), από το αριστερό και δεξί κανάλι αντίστοιχα. Οι φωνές μοιάζουν να μιμούνται την τεχνική του *throating* ή *overtone singing*, λίγο πριν αυτό ακουστεί από τη φωνή της Tanya Tagaq Gillis.²⁰ Ένα λαχάνιασμα αρχίζει να ακούγεται σε ένα σταθερό ρυθμό που μοιάζει με ανάσα γυναίκας που γεννάει ή με ανάσα συνουσίας. Το *throating* και τα beats του beatboxer Rahzel αρχίζουν να ακούγονται αραιά και ταυτόχρονα με άλλες ανάσες. Μια χορωδία συμπληρώνει το ηχητικό περιβάλλον κατασκευάζοντας ένα πυκνό πολυφωνικό φόντο τη στιγμή που η Björk αρχίζει να τραγουδάει τους στίχους της: «The pleasure is all mine/ to get to be/ the generous one/ is the strongest stance.....».

Σε κάθε στροφή η ένταση αυξάνεται σταδιακά, κορυφώνεται και αποκλιμακώνεται σταδιακά μέχρι την επόμενη στροφή. Μια σταδιακή πορεία κορύφωσης έχουν και οι τρεις στροφές μεταξύ τους με την τελευταία να είναι η πιο έντονη και να λύνεται με μία εκπνοή ανακούφισης. Τη στιγμή αυτή επανέρχονται οι αρχικές φωνές, με τα λαχανιάσματα, τις ανάσες και το *throating*. Η κάθε φωνή επαναλαμβάνεται πάνω σε ένα ρυθμικό και μελωδικό μοτίβο και όλες μαζί διατηρούν έναν κοινό παλμό. Η δομή του τραγουδιού κατασκευάζεται πάνω στις κορυφώσεις και τις καταλήξεις των φωνών και των αναπνοών.

Η εισαγωγή και το τέλος αποτελούν φωνητικές διαστρωματώσεις διαφορετικών υφών. Στα μέρη αυτά, βασικό συστατικό της χωρίς στίχο φωνής αποτελεί η αναπνοή, η οποία

¹⁹ Το *throating* ή αλλιώς *vocal games* (φωνητικά παιχνίδια) είναι ένα είδος ανταγωνιστικού/διαλογικού τραγουδιού που συνηθίζεται να ακούγεται στην περιοχή της Σιβηρίας, του Θιβέτ, της Σαρδηνίας αλλά και στη φυλή των Inuit του Καναδά. Ειδικότερα, η Tanya Tagaq Gillis, που συμμετέχει στο άλμπουμ *Medúlla* εφαρμόζει την τεχνική των φωνητικών παιχνιδιών των Inuit του Καναδά. Τα φωνητικά παιχνίδια συνηθίζαν να παίζουν οι γυναίκες των Inuit όταν οι άνδρες έφευγαν για το κυνήγι. Περιγράφονται ως μία μορφή ανταγωνιστικού παιχνιδιού κατά το οποίο δύο γυναίκες στέκονται η μία απέναντι από την άλλη και παράγουν ιδιαίτερους λαρυγγισμούς σε μία διαλογική δομή. Οι λαρυγγισμοί αποτελούνται από συλλαβές χωρίς νόημα και αρχαϊκές λέξεις, ονόματα προγόνων τους, ονομασίες ζώων, τοπωνύμια, λέξεις που σχετίζονται και προκύπτουν από τη διαδικασία της επιτέλεσης, κραυγές των ζώων, θορύβους, μελωδίες που δανείστηκαν από τραγούδια και τελετουργικούς ύμνους κ.α. (Nattiez, 1983: 460).

²⁰ Στο *Medúlla* τραγουδάει στο «Pleasure is all mine», στο «Who is it», στο «Ancestors», και στο «Mouth's cradle».

παρουσιάζεται ως ακατέργαστος σωματικός ήχος, ως σημείο μηδέν της φωνής, ως η «ά-φωνη» φωνή (voiceless voice) (Dolar, 2006:71). Ο χαρακτηρισμός «ακατέργαστος» δεν αναφέρεται στη μη εκπαίδευση των vocalists, αλλά προσδιορίζει αυτή την υφή στη φωνή που κάνει ακουστά και φέρνει στο φως τα πιο εσωτερικά και χαμηλότερα μέρη του σώματος. Μ' αυτόν τον τρόπο, η αναπνοή αποτελεί την ηχητική επιτέλεση μιας σωματικής ανάγκης ή επιθυμίας ή ενστίκτου, ενός *jouissance*.

Ο Lacan διακρίνει τις λέξεις *jouissance* και *plaisir* (pleasure) διευκρινίζοντας ότι η λέξη *plaisir* αναφέρεται σε ένα συναίσθημα απόλαυσης που υπακούει στους νόμους της ομοιόστασης. Με άλλα λόγια υποτάσσεται σε ένα όριο, στο κατώτερο δυνατό επίπεδο απόλαυσης που μπορεί να βιωθεί από τον οργανισμό. Αντίθετα, όπως προαναφέρθηκε, η λέξη *jouissance* περιγράφει την κατάσταση μιας ακραίας, ανέφικτης, απαγορευμένης απόλαυσης που παρακινεί και έλκει συνεχώς την παραβίασή της. Η συναισθηματική κατάσταση που περιγράφει η Björk στο «The pleasure is all mine» δεν αντικατοπτρίζεται στη λέξη *pleasure* όπως την εννοεί ο Lacan, αντιθέτως προσεγγίζει περισσότερο το συναίσθημα του *jouissance*, ως μία πλεονασματική και ακραία μορφή ευφορικότητας.

Ωστόσο, το «The pleasure is all mine» αποτελεί ένα φωνητικό assemblage, στοιχεία του οποίου αποτελούν κι όλες οι διαφορετικές φωνές. Οι αρθρώσεις αυτών των φωνών, οι διαφορετικές υφές της φωνής μπλέκονται, μπερδεύονται και αναμιγνύονται δημιουργώντας ένα φωνητικό χώρο σύγχυσης των συνόρων τους. Ανάμεσα σε εισπνοές, εκπνοές και ανάσες, οι φωνές της Tanya Tagaq Gillis και του Mike Patton αναδεικνύουν προγλωσσικές υφές φωνών αλλά και υφές φωνών ζώου. Η φωνή του Rahzel ακούγεται ως μουσικό όργανο (ντραμς) και η χορωδία μεταφέρει υφές από δυτικές πολυφωνικές παραδόσεις, ενώ παράλληλα κατασκευάζει τον χώρο, σκάβοντας σε βάθος και σε ύψος. Μέσα σ' αυτόν τον φωνητικό ιστό, ελίσσεται η φωνή της Björk.

Ανάμεσα σε όλες αυτές τις υφές, η φωνή βρίσκεται σε μία διαρκή κατάσταση *γίνεσθαι*. Μετακινείται από τον ακατέργαστο ήχο της αναπνοής στον επεξεργασμένο χορωδιακό ήχο και αντίστροφα. Μετασηματίζεται μέσα από μία κατάσταση γίνεσθαι-ζώο, γίνεσθαι-μουσικό όργανο. Μέσα στη σύγχυση του συνόρου όλων αυτών των φωνών, αναδύεται η απόλαυση για την οποία κάνει λόγο η Björk. Ο ακραίος χαρακτήρας της αντηχεί στα άκρα των υφών όλων των φωνών. Στο «The pleasure is all mine», ακούω τη φωνή να γεννιέται μπροστά μου και νιώθω να την ανακαλύπτω από την αρχή. Στα αυτιά μου το τραγούδι είναι μια απολαυστική βουτιά μέσα στις υφές όλων αυτών των φωνών.

Αν λοιπόν αυτή η απόλαυση, λόγω του ακραίου πλεονασματικού χαρακτήρα της μπορεί να χαρακτηριστεί ως *jouissance*, ωστόσο δεν παράγεται στη βάση μιας αντιπαραγωγικής και στείρας επιθυμίας. Η απόλαυση της Björk πηγάζει από μία επιθυμία

που συνιστά κινητήρια παραγωγική δύναμη. Μία επιθυμία που χτίζεται πάνω στη διαφορά, την πολλαπλότητα, τις συνθέσεις, τις αντιθέσεις και τις συνυφάνσεις τους. Η επιθυμία που λανθάνει στο *The pleasure is all mine* δεν είναι μία προσωπική επιθυμία ενός συγκεκριμένου υποκειμένου, ούτε «μία αυστηρά προσωπική υπόθεση, αλλά μία ένταση μεταξύ υποπροσωπικών και υπερπροσωπικών δυναμικότητων που διασταυρώνονται μέσα στο πρόσωπο ως μία άδεια κατηγορία» (Massumi, 1992: 84).

«*What happens inside me*»²¹: μέσα και έξω από το πρόσωπο της Björk.

Κατά τη διάρκεια των ακροάσεων του «Hidden Place» από το άλμπουμ *Vespertine*, και ειδικότερα των ακροάσεων με ακουστικά, αισθάνομαι πάντα τη Björk σχεδόν δίπλα μου. Στο τραγούδι, κατασκευάζει έναν προσωπικό ηχητικό χώρο που μοιράζεται με τον/την ακροατή/ριά της. Τα βασικά στοιχεία αυτού του χώρου είναι οι ήχοι του σώματος της Björk που αντανakλώνται στη φωνή της, οι αναπνοές της και τα *microbeats*. Οι ήχοι του σώματός της είναι αυτοί που παράγονται από τα χείλια και το στόμα, από την κίνηση της γλώσσας μέσα στη στοματική κοιλότητα, ο ήχος του σάλιου, αλλά και ήχοι από τη ροή του αέρα μέσα στη ρινική κοιλότητα και τον λαιμό. Όλοι αυτοί οι ήχοι αποτελούν τους μικρο-ήχους του σώματος. Ήχοι εσωτερικοί και κρυμμένοι που γίνονται ακουστοί μέσα στη φωνή της.

Οι αναπνοές της Björk, άλλοτε πιο έντονες κι άλλοτε πιο διακριτικές, είναι πάντα τολμηρά παρούσες. Η διαχείριση της αναπνοής της έρχεται σε αντίθεση με τις καθιερωμένες πρακτικές της εκμάθησης του τραγουδιού, και κυρίως του κλασσικού. Στις τελευταίες, η πειθάρχηση της αναπνοής αποτελεί βασικό μέσο για την κατάκτηση μιας «ορθής» φωνητικής τεχνικής. Ο Barthes σημειώνει πως μια τέτοια παιδαγωγική δεν αναδεικνύει την υφή της φωνής, αλλά αντίθετα περιορίζεται στη διδασκαλία της απόδοσης και της μεταφοράς του συναισθήματος (Barthes, 1977: 183). Στο «Hidden place» οι αναπνοές της Björk φαίνεται να μην ακολουθούν μια τέτοια είδους κανονικότητα. Εμφανίζονται πριν και μετά από τις λέξεις, χωρίς το άγχος της διάρκειάς τους μέχρι το τέλος μιας μουσικής φράσης.

Με την αναπνοή της, δημιουργεί πρωταρχικά έναν χώρο επιτέλεσης μιας σωματικότητας. Η σωματικότητα αυτή αποτελεί τη δήλωση της παρουσίας του ζωντανού σώματος, της ύπαρξης. Η Miriam Young παρατηρεί: «Μια αισθητή ένδειξη παρουσίας, ο ρυθμός της αναπνοής που κινείται μέσα στο σώμα - δημιουργώντας μια ροή που πρέπει να συνεχιστεί για να επιβιώσει το σώμα- είναι μια συνεχής υπενθύμιση της ευθραυστότητας της ζωής και, σε βαθύτερο επίπεδο, της ροής της ύπαρξης. Δηλαδή, η αναπνοή σημαίνει ύπαρξη»

²¹ Αποτελεί έκφραση της Björk περιγράφοντας το «Hidden Place» στο ντοκιμαντέρ *Inside Björk* (2003).

(Young, 2015: 160). Η ύπαρξη ταυτίζεται με τη ροή της αναπνοής, δηλαδή, την εισπνοή που φέρνει το αέρα μέσα στο σώμα και ταυτόχρονα δίνει εκκίνηση στη φωνή αλλά και η ακόλουθη εκπνοή. Ανάμεσα στην εισπνοή και την εκπνοή, η παύση μοιάζει ένας μικρός θάνατος που λειτουργεί ως η συνέχεια, ο συνδετικός κρίκος της ροής. Αυτός ο ρυθμός της αναπνοής μοιάζει να ακολουθεί το ρυθμό τη ροής του ψηφιακού υγρού που εμφανίζεται στο video του «Hidden Place». Όλοι οι σωματικοί ήχοι γίνονται ακουστοί μέσα στο «ήσυχο» περιβάλλον που δημιουργείται από τα microbeats των Matmos. Μονότονα, σχεδόν εμμονικά και αυτοαναφορικά, τα beats των Matmos δημιουργούν ένα ηχητικό τοπίο που δίνει χώρο στη φωνή. Πάνω τους, η ψιθυριστή φωνή της Björk ενισχύει την ιδιωτικότητα του χώρου, ενώ παράλληλα, δημιουργεί ένα αίσθημα εγγύτητας ανάμεσα στο σώμα της και το σώμα του/της ακροατή/ακροάτριας. Παρόμοια αίσθηση εγγύτητας και διαφάνειας δημιουργούν και οι στίχοι: «The fingers I was given/ To touch with but careful, careful/ I'm so close to tears/And so close to/ And the littleness of his movements/ Hides himself/ Invents a charm/ That makes him invisible/ Hides in the air/ Can I hide there too/ Hide in the air of him».



Στο video-clip, που αποτελείται από δύο πλάνα, η κάμερα κινηματογραφεί το πρόσωπο της Björk, τόσο στην επιφάνειά του, όσο και κάτω από αυτήν. Το πρώτο πλάνο (έως και 1.04) κεντράρει και ζουμάρει στο πρόσωπο της Björk. Το δεύτερο (από το 1.05 έως το 4.24) είναι μια αργή βόλτα στο πρόσωπό της, που καταγράφει τις αισθήσεις της, ακολουθώντας τη ροή ενός ψηφιακού υγρού που μπεινοβγαίνει μέσα και έξω από αυτό. Το σώμα της Björk μοιάζει να βρίσκεται σε μία κατάσταση παραγωγής εκκρίσεων (μύξα, σάλιο, δάκρυ) που ενσωματώνονται στο ψηφιακό αυτό υγρό. Όλες οι αισθήσεις (η όραση, η όσφρηση, τη γεύση και η αφή) φαίνονται να ενεργοποιούνται και να ενώνονται μέσα στη ροή του. Αν και η αίσθηση της ακοής μοιάζει να απουσιάζει, αναδεικνύεται τελικά μέσα από τους σωματικούς μικρο-ήχους που παράγει με το σώμα της και που γίνονται ακουστοί στο τραγούδι.

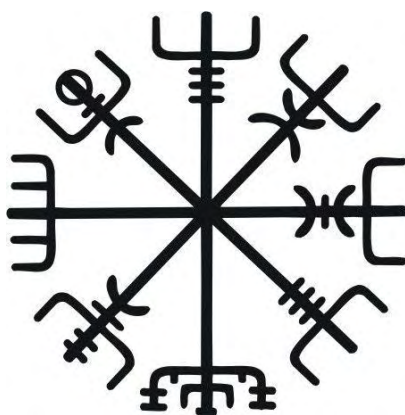
Μια συνολική αίσθηση σωματικής απόλαυσης αντικατοπτρίζεται στο πρόσωπο της. Μια ανακουφιστική ικανοποίηση, μια γλυκιά ηδονή που προκαλείται από ένα σύνολο μικρο-ερεθισμάτων. Είναι η ίδια αίσθηση απόλαυσης και ικανοποίησης που αποτυπώνεται στη φωνή της μέσα από τους ήχους του στόματος, της γλώσσας της και των αναπνοών της. Ο Barthes επισημαίνει ότι το συναίσθημα του *jouissance* αντικατοπτρίζεται στο πρόσωπο: «Ο λαιμός είναι ο τόπος όπου το φωνητικό μέταλλο σκληραίνει και θρυμματίζεται, στη μάσκα [του προσώπου] η σημασιότητα εκρήγνυται, φανερώνοντας όχι την ψυχή αλλά το *jouissance*» (Barthes, 1977: 183).

Η κοντινή λήψη του προσώπου της Björk μεταμορφώνει το πρόσωπό της, ενώ η επαναληπτική περιπλάνηση του φακού πάνω σ' αυτό μοιάζει με περιπλάνηση πάνω σε ένα χάρτη, με λόφους, λίμνες και σπηλιές. Οι Deleuze και Guattari περιγράφουν το πρόσωπο ως «μία επιφάνεια: χαρακτηριστικά, γραμμές, ρυτίδες. ένα μακρύ, ένα τετράγωνο, ένα τριγωνικό πρόσωπο. Το πρόσωπο είναι ένας χάρτης» (Deleuze, 1987: 170). Αναφερόμενοι στα κινηματογραφικά κοντινά πλάνα που παραμορφώνουν το πρόσωπο, χρησιμοποιούν τον όρο *προσωπότητα* (*faciality*) για να το περιγράψουν ως ένα σύστημα λευκού τοίχους/ μαύρων οπών (Deleuze, 1987: 168).

Οι Deleuze και Guattari συνδέουν την έννοια της υποκειμενικότητας με τις *μαύρες τρύπες* (*black holes*) του προσώπου, μέσα στις οποίες το υποκείμενο επενδύει τις συναισθηματικές του ενέργειες. Στη μαύρη τρύπα της υποκειμενοποίησης «κατοικούν η συνείδησή της, το πάθος της, και οι πλεονασμοί της». Αντίστοιχα, στο λευκό τείχος η σημασιότητα «εγγράφει τα σημεία της και τους πλεονασμούς της» (Deleuze, 2017: 209-210). Καθώς οι αισθήσεις δεν μπορούν να παραμείνουν στο πρόσωπο, αλλά βιώνονται με ολόκληρο το σώμα, το «Hidden Place» είναι το ταξίδι της φωνής μέσα κι έξω από το πρόσωπο, δηλαδή μέσα κι έξω από το σώμα. Η φωνή, αόρατη και σχεδόν φασματική,

τροπώνει στη μαύρη τρύπα και ταξιδεύει στα πιο απόκρυφα σημεία του σώματος. Κρύβεται, χάνεται και πάλι ξεπροβάλλει για να αντηχήσει πάνω στο λευκό τείχος, να αφήσει τα ίχνη της και να εξαφανιστεί ξανά. Ανάμεσα στη μαύρη τρύπα και το λευκό τείχος, την υποκειμενοποίηση και τη σημασιότητα, η φωνή χαράσσει μονοπάτια κι ατέρμονες διαδρομές. Από τον άβατο βυθό της υποκειμενοποίησης μέχρι την επιφάνεια της σημασιότητας, η φωνή σε ένα συνεχόμενο ταξίδι καταδύεται, αναρριχάται, βυθίζεται και επιπλέει.

Και στα τρία *assemblages*, η φωνή παράγεται μέσα σε έναν ηχητικό χώρο απόλαυσης ή, σύμφωνα με τον Lacan, ενός *jouissance*. Ωστόσο, τα μουσικά *assemblages* της Björk κατασκευάζονται μέσα από τις διαδρομές μιας δημιουργικής επιθυμίας που δεν δεσμεύεται σε σταθερές και στατικές σχηματοποιήσεις ενός Εγώ, αλλά μίας απελευθερωτικής επιθυμίας που παράγεται ανάμεσα στις ρωγμές των καθιερωμένων κοινωνικών σχηματισμών και κωδικοποιήσεων.



Κεφάλαιο 3^ο - Ζητήματα γλώσσας και φωνής στη μουσική της Björk

(Η γλώσσα) σχηματίζει ένα βολβό.
Ανελίσσεται με υπόγειους μίσχους και ροές
κατά μήκος κοιλάδων με ποταμούς και σιδηροδρομικών γραμμών,
μετατοπίζεται σαν κηλίδα λαδιού»²²
(Deleuze & Guattari, *Χίλια Πλατώματα*)

Οι στίχοι της Björk αποτελούν ένα από τα στοιχεία των assemblages. Λειτουργούν ταυτόχρονα με το video, τα μουσικά όργανα, τα κοστούμια, τις μάσκες, τα μηχανήματα, τις τεχνολογίες, τους συνεργάτες της, μέσα σε ένα δίκτυο σχέσεων και αλληλοεπιδράσεων. Έχοντας έναν τέτοιο ρόλο, αποτελούν λειτουργικά στοιχεία της ατμόσφαιρας και του ύφους όχι μόνο κάθε τραγουδιού αλλά και κάθε άλμπουμ.

Στα δύο πρώτα άλμπουμ, *Debut* (1993) και *Post* (1995), η Björk έχοντας ως παρακαταθήκη την ορμή και τον ενθουσιασμό των *Sugarcubes*²³ τραγουδάει με καθαρή, δυνατή φωνή μέσα στους ηλεκτρονικούς ήχους, φανερώνει τις προθέσεις της και συστήνεται από την αρχή. Ωστόσο, σ' αυτό το αρχικό στάδιο της μουσικής της διαδρομής, οι στίχοι έχουν λιγότερη σημασία από τη φωνή:²⁴ από το «There's more to life than this»: Come on girl!/ let's sneak out of this party/ it's getting boring/ there's more to life than this!, από το «Big time sensuality»: I can sense it/ something important/ is about to happen/ it's coming up/ It takes courage to enjoy it/ the hardcore & the gentle/ BIG TIME SENSUALITY. Από το «One day»: One day, it will happen/ One day, it will all come true/ One day, when you're ready/ One day, when you're up to it/ The atmosphere will get lighter/ and two suns ready to shine just for YOU/ I can feel it!. Από το *Post* και το «Isobel»: in a forest pitch-dark/ glowed the tiniest spark/ it burst into flame/like me, like me/ my name Isobel, married to myself/ my love Isobel, living by herself/ in a heart full of dust/ lives a creature called lust/ it surprises and scares/ like me, like me/ my name Isobel, married to myself/ my love Isobel, living by herself.

Στο *Homogenic* (1997) οι στίχοι είναι εμπνευσμένοι από τη φύση της Ισλανδίας και την τεχνολογία. Από το «Hunter»: I'm going hunting/ I'm the hunter/ I'll bring back the

²² (Deleuze & Guattari, 2017: 20).

²³ Οι *Sugarcubes* (1986-1992) είναι η μπάντα στην οποία συμμετείχε η Björk, τραγουδούσε και έπαιζε keyboards.

²⁴ Από το ντοκιμαντέρ *The Inner or Deep part of an Animal or Plant Structure* (2001, Ragnheidur Gestsdóttir, One Little Indian).

goods/ but I don't know when/ I thought I could organise freedom/ how Scandinavian of me/ you sussed it out, didn't you? Από το «Joga»: Emotional landscapes/ they puzzle me/ then the riddle gets solved/ and you push me up to this: State of emergency: how beautiful to be/ state of emergency: is where I want to be. Το «All Neon like» είναι μια techno προσευχή: I weave for you/ the marvellous web/ glow in the dark threads/ all neon like/ The cocoon surrounds you/ embraces all/ so you can sleep/ foetus-style/ And they will assist us/ 'cause we're asking for help/ and the luminous beam - it feeds you.

Το *Vespertine* (2001) είναι ένα άλμπουμ που, όπως έχει ήδη αναφερθεί, κατασκευάζει ένα χώρο μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας. Μέσα στον χώρο αυτό, και ειδικότερα στο «Cocoon», η Björk εξομολογείται τις προσωπικές της στιγμές και τις μοιράζεται με τους/τις ακροατές/ριές της. Η ίδια παρομοιάζει του στίχους του τραγουδιού με το προσωπικό της ημερολόγιο. Η ιδιωτικότητα των στίχων αντανακλάται στη ψιθυριστή φωνή της που κατασκευάζει έναν εσωτερικό χώρο εκμυστήρευσης και εξομολόγησης. Δημιουργείται η αίσθηση ότι η φωνή και οι λέξεις αποτελούνται από το ίδιο εύθραυστο υλικό, την αναπνοή²⁵.

Στο «Heirloom» και στο «Aurora», η φωνή της Björk ακροβατεί ανάμεσα στην ενήλικη και στην πιο κοριτσίστικη πλευρά της: I have a recurrent dream/ every time I lose my voice/ I swallow little glowing lights/ my mother and son baked for me// During the night/ they do a trapeze walk/ until they're in the sky/ right above my bed/While I'm asleep/ my mother and son pour into me/ warm glowing oil/ into my wide open throat, από το «Heirloom». I tumble down on my knees/ fill the mouth with snow/the way/it /melts/ I wish/ to melt into you/ Aurora, από το «Aurora».

Στο *Medúlla* (2003), η Björk εκφράζει την επιθυμία να φτιάξει ένα άλμπουμ με επίκεντρο τη φωνή. Γι' αυτό το λόγο, δίνει λιγότερη βαρύτητα στους στίχους: «Αυτή τη φορά ήμουν συνειδητά προσηλωμένη στη φωνή μου και σε όλες τις άλλες φωνές. Πώς ταιριάζουν μαζί και ποια είναι η σχέση μεταξύ τους. Έτσι αποφάσισα να μην δώσω σημασία στους στίχους, απλά να τους αφήσω να υπάρχουν από μόνοι τους [...] Να τους αφήσω να είναι κάπως οργανικοί [...] είναι σαν να γυρίζω πίσω στην ηλικία των 17, στην πρωταρχική ενέργεια που μεταφέρεται κατά την επιτέλεση του τραγουδιού, όταν οι λέξεις δεν έχουν τόση σημασία».²⁶

Το *Medúlla* αποτελεί ένα assemblage, τα στοιχεία του οποίου συνδέονται τόσο στενά που τα όριά τους σβήνουν μέσα στη ροή του. Η φωνή σε ένα σύνολο από διαφορετικές υφές δημιουργεί χώρους συνάντησης με το ανθρώπινο, το ζώδες, το μηχανικό στοιχείο.

²⁵ Όπως ακριβώς αναλύθηκε στο 2^ο κεφάλαιο.

²⁶ Από το ντοκιμαντέρ *The Inner or Deep part of an Animal or Plant Structure* (2004).

Ειδικότερα, στο «Öll Birtan» και το «Miðvikudags», η φωνή και οι στίχοι δημιουργούν την αίσθηση ότι κατασκευάζονται την ίδια στιγμή και αποτελούν την ίδια υλικότητα.

Στο *Biophilia* (2011), η Björk επεξεργάζεται τις συνδέσεις τεχνολογίας, φύσης και μουσικής και φτιάχνει τραγούδια για κρυστάλλους, πλανήτες, μαύρες τρύπες, ιούς. Συνδυάζει τη φωνή με ήχους από sharpsichord, gameleste, gravity harps αλλά και μία μηχανή Teslacoil και χρησιμοποιεί τους στίχους ως μηχανικό κομμάτι της κατασκευής τους. Οι στίχοι στο «Virus» περιγράφουν την αγάπη ανάμεσα σε μία μητρική κυψέλη και έναν ιό και σχολιάζουν την παρασιτική συμβίωση ως ένα είναι χαρακτηριστικό των ιών: like a virus needs a body/ as soft tissue feeds on blood/ some day I'll find you// the perfect match-you and me/ I adapt// You fail to resist/my crystalline charm. Ο τρόπος που χτίζει μουσικά τον ήχο είναι, επίσης, εμπνευσμένος από το χαρακτήρα των ιών. Ο ήχος του gameleste²⁷ πολλαπλασιάζεται μέσα από ένα πρόγραμμα που ακολουθεί μία σειρά εντολών, δηλαδή ένα αλγόριθμο. Η Nicola Dibben σχολιάζει πως η χρήση δημιουργικών ηχητικών/ μουσικών προγραμμάτων υπογραμμίζει τη σχέση μεταξύ βιολογικών και ψηφιακών ιών που συνδέουν τη μουσική, τη φύση και την τεχνολογία.²⁸

Στο *Vulnicura* (2015) οι στίχοι αποκτούν ένα πιο συναισθηματικό χαρακτήρα καθώς η Björk συνδέει το συγκεκριμένο άλμπουμ με την προσωπική της ζωή και το χωρισμό της. Από το «Family»: is there a place/ where I can pay respects/ for the death of my family/ show some respect/ between the three of us/ there is the mother and the child/ then there is the father and the child/ but no man and a woman/ no triangle of love. Από το «Lion song»: maybe he will come out of this/ maybe he won't/ somehow I'm not too bothered / either way/ maybe he will come out of this loving me/ maybe he will come out of this/ I smell declarations of solitude.

Στο τελευταίο της άλμπουμ, το *Utopia* (2017), η Björk φαντάζεται την ουτοπία: You assigned me to protect our lantern/ to be intentional about the light/ Utopia/ It's not elsewhere/ bird species never seen or heard before/ the first flute from the first fauna/ utopia is not elsewhere/ it's here. Με ήχους πνευστών -φλάουτα και φλογέρες-, κατασκευάζει ένα αέρινο, ημιδιάφανο χώρο. Ήχοι από τον αέρα που κουνάει τα φύλλα των φυτών και των δέντρων, ήχοι πουλιών και μυστήριων πλασμάτων. Ένα άλμπουμ που η ίδια χαρακτηρίζει ως συναισθηματικό αντίβαρο στο περιεχόμενο του προγενέστερου *Vulnicura*. Στον ουτοπικό αυτό χώρο, η Björk βρίσκεται σε μία κατάσταση *γίνεσθαι*. Στο «Arise my senses» ξεπροβάλλει ως κάμπια που μέσα από έναν αμνιακό σάκο μετασχηματίζεται σε έντομο. Στο «Utopia» γίνεται ορχιδέα και στο «The gate» άνθρωπος- λουλούδι από φως και fractals.

²⁷ Ένα υβριδικό μουσικό όργανο του gamelan και του celeste.

²⁸ Από τα σχόλια στο cd του *Biophilia* (2011).

Τέλος, στη συνεργασία της με τους Matmos, η λειτουργία των στίχων ακολουθεί την επεξεργασία της φωνής και αφομοιώνεται από αυτήν. Στα remixes «Alarm call I [Rhythmic Phonetics Mix]», «Hidden place [hearts & bones mix by matmos]», «Where Is The Line [Matmos Rubber Band Mix]», οι λέξεις διακόπτονται μέσα από ρυθμικές συγκοπές, δημιουργώντας πολυσύνθετες φωνητικές ακολουθίες.²⁹ Η τεχνική αυτή μεταχειρίζεται τη φωνή και τους στίχους ως ηχητικό υλικό προς επεξεργασία.

Non-sense, non-voice, non- language (?). Τότε τι;

I have nothing to say and I' m saying it

John Cage, 1990

«Φαίνεται πολύ όμορφο,» είπε όταν τελείωσε, «αλλά είναι μάλλον δύσκολο να καταλάβουμε!»
[..]«Κάπως φαίνεται να γεμίζει το κεφάλι μου με ιδέες - μόνο δεν ξέρω ακριβώς τι είναι! Ωστόσο, κάποιος σκότωσε κάτι: αυτό είναι σαφές, σε κάθε περίπτωση.»

Από το «Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων»

Ο διαχωρισμός της φωνής από τις λέξεις αντιμετωπίστηκε πολλές φορές στην ιστορία της μουσικής ως επικίνδυνος: Αναφερόμενος στη μουσική της αρχαίας Κίνας, ο Dolan αναφέρει: «η μουσική, ιδιαίτερα η φωνή, δεν πρέπει να απομακρύνεται από τις λέξεις που την προσδίδουν νόημα. Μόλις αποκοπεί από το κείμενό της, η φωνή γίνεται άσκοπη και απειλητική, ακόμα περισσότερο λόγω των σαγηνευτικών και μεθυστικών δυνάμεών της [...] Η φωνή πέρα από τα λόγια είναι ένα άσκοπο παιχνίδι αισθησιασμού, είναι μια επικίνδυνη ελκυστική δύναμη, αν και από μόνη της κενή και επιπόλαιη» (Dolan, 1996: 17).

Ακούγοντας πρώτη φορά τα τραγούδια «Öll Birtan» (Όλη η φωτεινότητα) και «Μιθνίκudags» (Τετάρτη) από το άλμπουμ *Medúlla*, δεν ήταν η γλώσσα το πρώτο στοιχείο που κέντρισε την προσοχή μου. Χρειάστηκαν πολλές ακροάσεις για να εστιάσω στις λέξεις αλλά και να καταλάβω ότι αυτές δεν ανήκουν σε καμία γλώσσα ή τουλάχιστον σε καμία γλώσσα που να γνωρίζω την ακουστική της. Στο «Öll Birtan», η γλώσσα που τραγουδάει

²⁹ Η τεχνική αυτή πρωτοεμφανίστηκε και ήταν ιδιαίτερα συχνή τη δεκαετία του 1990. Οι Matmos την χρησιμοποιούσαν στα remixes τους.

Björk είναι μια περίεργη και ακατανόητη γλώσσα, μία γλώσσα που, ακολουθώντας το σύστημα ερμηνείας του σημαίνοντος, κατοικεί στα όρια του προ-γλωσσικού και του γλωσσικού. Οι στίχοι του «Öll Birtan», όπως και του «Μιδνικudags» είναι κατασκευασμένοι από φωνήματα, συλλαβές και λέξεις χωρίς να υπάρχει μία σχέση σημαίνοντος-σημαινόμενου όπως την ορίζει η Σωσσυριανή γλωσσολογία (Euk birtan beleu stan moosep/ Benlae dan pine liddae tiddie flaybu in/ Euk grave euks stan/Euk birtan/ Se longa till I flaybu in/ Fan (euk ma firr der aaahhhh!)/ Smeurgroff fimgu/ greeveu cleveuk/ Greeve nevodic cuvok/ Clan, ve vantic o piv viv/ So oski Birtann...aahhh!).

Μέσα στο ίδιο σύστημα ερμηνείας του σημαίνοντος, εκτός από τις περίεργες λέξεις, η Björk στο «Öll Birtan» χρησιμοποιεί προγλωσσικά φαινόμενα³⁰ όπως η κραυγή. Η κραυγή είναι σε θέση να εκφράσει ένα σύνολο συναισθημάτων όπως πόνο, άγχος, απογοήτευση κ.ά., ωστόσο το «νόημά» της γεννιέται τη στιγμή της ακρόασης, καθώς μετασχηματίζεται σε μία μορφή έκκλησης που ζητά ανταπόκριση. Μπορεί να μεταφραστεί ως ο λόγος στην ελάχιστη λειτουργία του, αυτή της απεύθυνσης και της έκφρασης. Η φωνή μέσα στην κραυγή προσπαθεί να αποπλανήσει, να προκαλέσει, να ελκύσει και, κυρίως, να φτάσει τον άλλον. Σε μία ψυχαναλυτική προσέγγιση, καθώς η κραυγή γεννιέται μέσα στην επιθυμία για τον άλλον, μπορεί μέσα σ' αυτήν να αναγνωσθεί αυτό που ονομάζεται *object voice* (Dolar, 2006: 26-28). Αν η κραυγή αποτελεί την ελάχιστη μορφή λόγου, στην αντίπερα όχθη βρίσκεται το τραγούδι. Ο Dolar επισημαίνει ότι το τραγούδι φέρνει τη φωνή στο προσκήνιο εις βάρος της λέξης, καθώς προσθέτει σ' αυτήν εκφραστικές και αισθητικές λειτουργίες. Το τραγούδι προσθέτει στη φωνή ένα αισθητικό πλεόνασμα που μπορεί να την μεταμορφώσει ακόμα και σε αντικείμενο-φετίχ (Dolar, 2006:30). Ωστόσο, οι αντίθετες δυνάμεις τόσο της κραυγής όσο και του τραγουδιού θολώνουν την ανάδειξη της φωνής ως *object voice*.

Αυτό που είναι φανερό/ακουστό στο «Öll Birtan», είναι ότι η φωνή δεν αποτελεί την υλικότητα που εξυπηρετεί τη μεταφορά ενός «νοήματος», και αντιστρόφως η αποσύνδεση σημαίνοντος-σημαινόμενου στους στίχους την απαλλάσσει από το βαρύ φορτίο μεταφοράς ενός κάποιου νοήματος. Οι λέξεις αποκτούν μια διαφορετική λειτουργία, απομακρύνοντας τη φωνή από το μεταφορικό σχήμα του Wittgenstein³¹, που περιγράφει τη φωνή ως σκάλα που είναι περιττή μόλις φτάσει κανείς στην κορυφή και κατακτήσει το νόημα των λέξεων. Η γλώσσα αποκτά μία νέα λειτουργία

³⁰ Η κραυγή ανήκει στα προγλωσσικά φαινόμενα -γι' αυτό και αποκαλείται μη-φωνή-, ενώ το τραγούδι στα μεταγλωσσικά. Ένας διαχωρισμός που ταξινομεί τα γλωσσικά φαινόμενα σε σχέση με το σημαίνον (Dolar, 2006: 26-28).

³¹ Ο Wittgenstein θεωρώντας ότι η φωνή είναι το μέσο και το νόημα ο στόχος, παρομοίαζε την φωνή με μια σκάλα που αφού ανέβουμε στην κορυφή της, έχουμε κατακτήσει το στόχο, δηλ. το νόημα, η σκάλα είναι περιττή και άχρηστη (Dolar, 2006:15).

Η χρήση αυτής της μορφής γλώσσας, είναι ωστόσο ιδιαίτερα συχνή στην avant-garde σκηνή, τόσο της μουσικής, όσο και των παραστατικών τεχνών και της λογοτεχνίας. Λέξεις που δεν έχουν κάποιο εγγενές νόημα, αυτοσχεδιασμοί πάνω σε γράμματα και φωνήματα, ποίηση και λογοτεχνία που μεταμορφώνεται σε φωνητικό αυτοσχεδιασμό. Η avant-garde σκηνή λειτουργώντας πάντα στο ενδιάμεσο της μουσικής και του θορύβου, του ήχου και της σιωπής, της τάξης και της αταξίας, του sense και του non-sense, αποσυναρμολογεί και μεταμορφώνει τη γλώσσα από ένα σύστημα κλειστό και καλά οργανωμένο σε έναν χώρο στιγμών, φαντασίας και αισθήσεων. Μουσικοί (όπως οι Arnold Schoenberg, John Cage κ.ά.) αλλά και συγγραφείς (όπως οι James Joyce, Samuel Beckett κ.ά.) του μοντερνισμού και του μεταμοντερνισμού πειραματίζονται με νέους τρόπους αφήγησης και δομής. Στο έργο του John Cage, *Empty Words* (1974–75), η σχέση ήχου και γλώσσας αποδιοργανώνεται και αναθεωρείται. Στο *Not I* (1972) του Samuel Beckett, οι λέξεις που «βγαίνουν» από το στόμα δημιουργούν ένα θορυβώδες ρυθμό.

Αν και οι περίεργες λέξεις της Björk στο «Öll Birtan» λειτουργούν αποδομητικά στη σχέση φωνής και νοήματος, ωστόσο ακούγονται να κατασκευάζουν μια ακατανόητη, μυστηριακή γλώσσα. Το γεγονός αυτό ενισχύεται από τη χρήση των παύσεων ανάμεσα στα στις συλλαβές-φωνήματα. Μια ελάχιστη πρώτη δομή κατασκευάζεται πάνω στις εναλλαγές φωνηέντων και συμφώνων και στα κενά ανάμεσα στα γράμματα, που στη φωνή της αντιστοιχούν σε παύσεις.³² Ο Tim Ingold σχολιάζοντας τον αρθρωμένο λόγο (articulated speech) ως μια σύνταξη φωνημάτων, συλλαβών και λέξεων σε μία σειρά, υπογραμμίζει τη σημασία των παύσεων ανάμεσα στις αρθρώσεις του λόγου. Οι παύσεις συγχρονίζονται με τις αναπνοές που χρειάζεται κάποιος για να μιλήσει. Ο Ingold θεωρεί ότι οι στιγμές των αναπνοών είναι ταυτόχρονα και στιγμές σκέψης και υποστηρίζει ότι υπάρχει μια στενή σχέση μεταξύ τους: «είναι εκείνες τις στιγμές που ‘παίρνουμε’ τον κόσμο μέσα μας [...] είναι η παύση που φέρνει τη σκέψη στη ζωή»³³ (Ingold, 2016).

Τα βασικά υλικά στο «Öll Birtan» είναι τόσο οι σιωπές/παύσεις, όσο και οι ήχοι/η φωνή μαζί με τη λέξη. Το ηχητικό αποτέλεσμα που προκύπτει μέσα από τη φωνή της Björk δεν μπορεί να οριστεί απόλυτα ως λέξη ή ως ήχος, αλλά ως ένας ηχοποιητικός πειραματισμός που χρησιμοποιεί τις ίδιες φωνολογικές πρακτικές με αυτές της γλώσσας και κατοικεί κάπου ανάμεσα, στα όρια μιας λέξης κι ενός ήχου. Είναι, δηλαδή, μία ηχο-λέξη. Παρόμοιες με τις ηχο-λέξεις της Björk είναι οι α-νόητες (non-sense) λέξεις στο έργο του

³² Οι Deleuze και Guattari στο «the logic of sense» (1969), περιγράφουν πώς ένα ελάχιστο ποσοστό νοήματος παράγεται από τη φωνητική δομή της πρότασης, δηλαδή από τον τρόπο που συγκροτούνται οι λέξεις για να φτιάξουν μία πρόταση (Deleuze, 1990: 50).

³³ Από τη διάλεξη του Tim Ingold *Training the Senses: The knowing body*. Διαθέσιμο στο <https://www.youtube.com/watch?v=OCCOkQMHTG4&t=4045s>

Lewis Carroll, *Η Αλίκη στη χώρα των θαυμάτων*. Οι λέξεις αυτές δεν έχουν κάποια εγγενή σημασία ή νόημα, δεν υπονοούν κανένα σημαίνον, είναι α-νόητες, ή non-sense λέξεις. Η αγγλική λέξη *sense* αναφερόμενη τόσο στο νόημα (meaning), όσο και στην αίσθηση (feeling), είναι μία λέξη που μπορεί να διχάσει, αλλά και να ενώσει το νου με το σώμα, που μπορεί να σταθεί είτε δίπλα στον Descartes, είτε δίπλα στον Merleau-Ponty. Με άλλα λόγια, μπορεί να ερμηνευθεί πιο κοντά σε μία δυσιαστική λογική νου και σώματος που, αποδίδοντας προτεραιότητα σε μία νοησιαρχική αντίληψη της γλώσσας, με τις λέξεις να αποτελούν αναπαραστάσεις νοητικών εννοιών, αλλά και πιο κοντά σε μία αισθητηριακή προσέγγιση των λέξεων, σύμφωνα με την οποία η αντίληψη προκύπτει ως συνέπεια της εμπειρίας. Για τον Deleuze, η α-νόητη λέξη (non-sense) είναι «μια λέξη που υποδηλώνει ακριβώς αυτό που εκφράζει, και εκφράζει αυτό που υποδηλώνει. Εκφράζει το *denotatum* της και δηλώνει την αίσθησή της. Λέει κάτι, και ταυτόχρονα λέει και την αίσθηση του τι λέει. Λέει τη δική της αίσθηση» (Deleuze, 1990: 67).

Οι Deleuze και Guattari περιγράφουν το σημαίνον ως ένα από τα πολλά συστήματα εννοιών και σημασιών, μέσα από το οποίο η ζωή εκφράζεται και διαφοροποιείται (Parr, 2010: 252). Ωστόσο, δεν είναι αυτό μέσα στο οποίο παράγονται οι ηχο-λέξεις στο «Öll Birtan» και το «Míðvíkudags». Η μυστηριώδης γλώσσα της Björk, απαλλαγμένη από το δεσποτισμό του σημαίνοντος, μοιάζει αφηρημένη και παράλογη. Οι ηχο-λέξεις «λένε» την αίσθησή τους. Δεν υπάρχουν κάπου και χρησιμοποιούν τη φωνή για να γίνουν ακουστές, ούτε η φωνή είναι το περιτύλιγμά τους που μέσα του κρύβεται ένα περιεχόμενο, μία έννοια ή ένα νόημα. Οι ηχο-λέξεις είναι οι στιγμές που προφέρονται και οι στιγμές που ακούγονται. Είναι η αίσθησή τους- η ακρόασή τους.³⁴ Ο ενδιάμεσος χαρακτήρας τους δημιουργεί ένα χώρο κίνησης της λέξης προς τον ήχο και του ήχου προς την λέξη. Η κίνηση αυτή προκαλεί εξάρσεις και υφέσεις, έλξεις και απωθήσεις, προς τη μία ή την άλλη κατεύθυνση. Μια κατάσταση γίνεσθαι-λέξη, γίνεσθαι-ήχος οικοδομείται με συνεχώς εναλλασσόμενες πορείες. Οι ηχο-λέξεις της Björk δημιουργούν μία γλώσσα στο όριο, της οποίας η γραμματική και το συντακτικό γλιστράνε και καταρρέουν μέσα του.

³⁴ Ο Tim Ingold επισημαίνει ότι, όταν μιλάμε για ήχο, η ακρόαση (listening) και η αίσθηση (feeling) είναι ακριβώς το ίδιο (<https://www.youtube.com/watch?v=OCCOKQMHTG4>).



Rolling tongue- tasting language

Οι ιδιαίτερες ποιότητες της φωνής όπως ο τόνος, το ηχόχρωμα και η προφορά, αποτελούν στοιχεία που η φωνή δεν μπορεί εύκολα να αποβάλει και να αποχωριστεί. Ειδικότερα, η προφορά μεταφέροντας πολιτισμικά χαρακτηριστικά, αναδεικνύει τον κοινωνικό χαρακτήρα της γλώσσας. Οι Fox και Samuels διακρίνουν αυτό το χαρακτηριστικό της φωνής, επισημαίνοντας την κοινωνική ζωή του στοιχείου που ο Barthes ονομάζει «υφή της φωνής» (Feld, 2004: 341).

Στο «Vökuró» (Αγρυπνία), ένα τραγούδι με ισλανδικό στίχο, τα χαρακτηριστικά της προφοράς μπορούν να γίνουν εύκολα αντιληπτά. Το αυτί του ακροατή/ριας προσελκύεται άλλοτε από τα υγρά και άλλοτε από τα στέρεα σύμφωνα. Ιδιαίτερα έντονο είναι το γράμμα *ρ* στο οποίο πάντα -άλλες φορές πιο έντονα, άλλες πιο ήσυχα- ακούγεται και φαίνεται η γλώσσα να “ρολάρει” μέσα στο στόμα. Εξίσου έντονα ακούγονται το *κ*, το *λ*, το *χ*, το *β*. Η φωνή της ενσωματώνει χαρακτηριστικά της ισλανδικής γλώσσας και προφοράς. Στο ίδιο τραγούδι, η προφορά της Björk μπορεί να περιγραφεί ως μια σωματική τεχνική που κάνει ακουστή την πιο απολαυστική και γευστική αίσθηση της γλώσσας. Η Björk προφέρει τα γράμματα και τις λέξεις, μεταφέροντας στον ακροατή/ρια την απόλαυση που νιώθει στο στόμα, στο λαιμό, στο σώμα της, κατά τη στιγμή της εκφοράς τους.

Η προφορά της Björk δεν περιορίζεται στα τραγούδια με ισλανδικούς στίχους όπως το «Vökuró», αλλά μεταφέρεται και σε εκείνα που είναι γραμμένα στα αγγλικά. Η Björk μοιάζει να επιχειρεί, όχι να να εξουδετερώσει ή να καλύψει, αλλά -αντιθέτως- να διατηρήσει και να αναδείξει το χαρακτηριστικό αυτό. Η διατήρηση της ισλανδικής προφοράς στην αγγλική γλώσσα μπορεί να ερμηνευθεί ως μία μορφή αντίστασης στην ορθότητα της δεύτερης και, ταυτόχρονα, ως μία επιτέλεση της ισλανδικότητας³⁵ της Björk. Η πρακτική αυτή αμφισβητεί την ύπαρξη μιας ενιαίας, σταθερής και καλά συγκροτημένης φωνής, που

³⁵ Για την ισλανδικότητα στη φωνή της Björk, ως στοιχείο ενός βορρεαλισμού θα αναφερθώ εκτενέστερα στο 5^ο κεφάλαιο.

αντιστοιχεί σε μία επίσης σταθερή ταυτότητα και κάνει φανερή την ταυτόχρονη ύπαρξη διαφορετικών και ανταγωνιστικών φωνών (Weidmann, 2014: 47).

Όπως σημειώνουν οι Deleuze και Guattari σημειώνουν: «Δεν υπάρχει ιδανικός ομιλητής-ακροατής ούτε μία ομοιογενής γλωσσική κοινότητα[...] Δεν υπάρχει μητρική γλώσσα, μόνο μία κατάληψη εξουσίας από μία κυρίαρχη γλώσσα εντός μίας πολιτικής πολλαπλότητας [...] μια γλώσσα δεν κλείνεται ποτέ στον εαυτό της παρά μόνο σε μία λειτουργία αδυναμίας» (Deleuze & Guattari, 2017:20). Η μεταφορά της ισλανδικής προφοράς στην αγγλική γλώσσα πραγματοποιείται μέσα σε μία διαδικασία κίνησης. Η γλώσσα μεταλλάσσεται συνεχώς ακολουθώντας τις ροές των σωμάτων και των επιθυμιών, ώστε να είναι αδύνατη κάθε απόπειρα εντοπισμού μιας αρχικής ουσίας σε μια μόνο στιγμή καταγωγής ή σε κάποια μεμονωμένη πρόθεση.

Στον μουσικό χώρο

Από τις πρώτες ακροάσεις (με ακουστικά) των δύο τραγουδιών «Öll Birtan» και «Míðvikudags», αυτό που ένιωθα έντονα έμοιαζε με την είσοδο σε δύο, διαφορετικά δομημένους, ηχητικούς χώρους. Αν και η μουσική χτίζεται και συντίθεται σε άμεση συνάρτηση με τον χρόνο, η σχέση ήχου και χώρου έχει αποτελέσει πηγή έμπνευσης για καλλιτέχνες όπως ο Marcel Duchamp με το «musical sculpture», ο Alvin Lucier με το «I'm sitting in a room», ο Ιάννης Ξενάκης με τις ηχητικές επιφάνειες και πολλοί άλλοι. Με τις ηχο-λέξεις να συνιστούν το βασικό αρχιτεκτονικό υλικό της, η Björk κατασκευάζει χώρους. Η αίσθηση του φωνητικού χώρου με προκαλούσε να ερευνήσω αναλυτικότερα, πώς διαχειρίζεται μουσικά το υλικό της. Ακολούθησαν πολλαπλές ακροάσεις προκειμένου, μέσα από μία ακουστημολογική περιγραφή, να μεταφέρω σε γραπτό λόγο, τον ηχητικό χώρο στον οποίο με μεταφέρουν τα δύο τραγούδια της «Öll Birtan» και «Míðvikudags».

- Öll Birtan

Ακούγοντας το «Öll Birtan» νιώθω γύρω από το κεφάλι παντού φωνές. Ένας τρισδιάστατος φωνητικός χώρος χτίζεται από τη Björk με τα απολύτως απαραίτητα: τη φωνή

της, μια ελάχιστη αρμονική κίνηση³⁶ και αυξομειώσεις στην ένταση. Η έλλειψη μουσικών οργάνων, η αρμονική στασιμότητα και οι ηχο-λέξεις, δίνουν χώρο στη φωνή να αποτελέσει το κύριο συστατικό. Η δομή του τραγουδιού στηρίζεται στη διαδοχική εμφάνιση φωνητικών διαστρωματώσεων. Η φωνή πολλαπλασιάζεται ή κλωνοποιείται με έναν σχεδόν αόρατο τρόπο. Οι πολλαπλές φωνές τοποθετούνται η μία μετά την άλλη, η μία πάνω στην άλλη, περνούν η μία μέσα από την άλλη. Ακούγονται να αποκτούν ιδιαίτερο ύφος και χρώμα, ακολουθώντας τη δική τους, μικρή, προσωπική διαδρομή.

Μία πρώτη φωνή ακούγεται αρχικά από το αριστερό κανάλι να επαναλαμβάνει σε ένα σταθερό ρυθμό το φώνημα «hal», ενώ από το δεξί κανάλι μια δεύτερη επαναλαμβάνει το φώνημα «tu, tu». Οι δύο φωνές μαζί κατασκευάζουν ένα φωνο-ρυθμικό χαλί και συγκροτούν την επικράτεια του χώρου του τραγουδιού. Μέσα σ' αυτό τον χώρο θα μπουν σιγανά δύο φωνητικές στρώματα που θα γίνουνε τρεις, καθώς δυναμώνουν σε ένταση και θα μείνει μία, και πάλι θα γίνουν δύο, ενώ στο τέλος θα μείνει μόνη της μία, που θα διαλυθεί σαν κραυγή στο άπειρο. Μικρό κενό. Τα «hal» και τα «tu, tu» συνεχίζουν να οριοθετούν το χώρο δεξιά κι αριστερά, πάνω και κάτω. Και να πάλι μια φωνή οριζόντια σέρνεται με φιδίσια κίνηση πάνω κι ανάμεσα στα «hal» και τα «tu, tu». Σύντομα, σαν τα κεφάλια της Λερναίας Ύδρας, η μία φωνή γίνονται τρεις και αυξάνουν αργά και σχεδόν ύπουλα την έντασή τους. Και πάλι ενώνονται και ξεχωρίζουν σε πολλές ή σε μια κραυγή, που δύσκολα να αναγνωρίζει κανείς από ποιο κεφάλι της ύδρας βγαίνει.

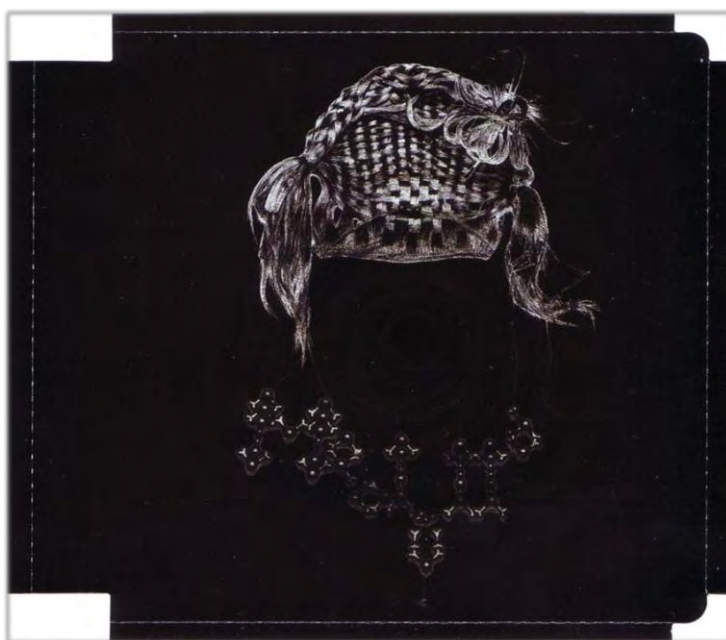
- *Miðvikudags*

Στο «Miðvikudags», δεν ακούγεται κανένα μουσικό όργανο, παρά μόνο φωνές. Οι φωνές της Björk τοποθετημένες σε επίπεδα. Με έναν αντιστικτικό τρόπο μουσικής σύνθεσης, η ανάπτυξη του τραγουδιού ακολουθεί μια πορεία από μια αραιή σε μία ολοένα πιο πυκνή φωνητική υλικότητα. Όλες οι φωνές, μοιάζουν να κινούνται με σχετική αυτονομία. Τοποθετημένες η μία πάνω στην άλλη, σχεδόν αυθαίρετα ή αφηρημένα, εξελίσσονται ανεξάρτητα, με ηχο-λέξεις, που περισσότερο θυμίζουν αφηρημένα σχέδια σε χαρτί (doodles) ή μικρούς αυθόρμητους φωνητικούς αυτοσχεδιασμούς που τραγουδάει κάποιος όταν ταυτόχρονα επιδίδεται και σε κάποια άλλη δραστηριότητα. Ένας κοινός ρυθμικός χώρος (9/8) ενώνει τις φωνές. Οι ήχο-λέξεις αφήνουν τον/την ακροατή/τρια να επικεντρώσει τη

³⁶ Στο *Öll Birtan* παρατηρείται μία αρμονική στατικότητα. Η φωνή κινείται στους τόνους D, F και C, ενώ - μιλώντας με όρους παραδοσιακής αρμονίας- η D7 δεν λύνεται ποτέ σε όλη τη διάρκεια του τραγουδιού. Ταυτόχρονα, η απουσία άλλων αρμονικών ακολουθιών δημιουργούν μια αρμονική ακινησία (Malawey, 2010:12).

ακοή του/της σε όποιο επίπεδο φωνής επιθυμεί, από τη στιγμή που ή καθώς δεν κυριαρχεί μία φωνή έναντι των υπολοίπων. Αντίθετα, στα υπόλοιπα τραγούδια του *Medúlla* - παρότι αποτελούνται επίσης μόνο από φωνές- η φωνή που μεταφέρει το νόημα των στίχων κυριαρχεί έναντι των υπολοίπων που διατηρούν μια συνοδευτική λειτουργία (Malawey, 2011).

Πιο συγκεκριμένα: Οι πρώτες φωνές του τραγουδιού, που διαρκούν και σε όλο το τραγούδι, είναι ένα μπάσσο beat κι ένα ostinato σε έναν ήχο που μοιάζει με το τρίξιμο παπουτσιού σε γήπεδο μπάσκετ. Μία τρίτη φωνή κινείται πάνω σε μια μελωδική γραμμή με ένα αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα. Πάνω σ' αυτή τη φωνή και περίπου στη μέση του τραγουδιού, θα ακουμπήσει μια άλλη. Με μικρές κρατημένες νότες και μικρή κίνηση, θα λειτουργήσει συμπληρωματικά και θα γεμίσει τον ήχο της πρώτης. Η τέταρτη φωνή που μπαίνει στο «*Míðvikudags*» έχει την υφή ήχου ενός synth σε ένα κρατημένο σολ που εμφανίζεται μετά από ένα ποίκιλμα. Το σολ γρήγορα γίνεται φα#, ενώ στην πορεία του τραγουδιού, πάνω του κολλάνε οι διπλανές νότες, δημιουργώντας ένα φωνητικό cluster (φα#, σολ, λα σι \flat). Η πέμπτη φωνή, που μπαίνει σύντομα μετά την τέταρτη, αποτελείται από μια φράση που επαναλαμβάνεται μέχρι το τέλος. Η φράση χτίζεται πάνω σε δύο μικρά μελωδικά μοτίβα που αλλάζουν ασυναίσθητα σε ρυθμό, ενώ κάποιες φορές το δεύτερο επαναλαμβάνεται εμφατικά. Τέλος, σχεδόν στη μέση του τραγουδιού, δύο επιπλέον φωνές ακούγονται (Ένα «*hum*» στο *a* και ένα «*tu-tu*» στο *g*), ενισχύοντας τόσο την πυκνότητα του ήχου όσο και τη ρυθμική αίσθηση.



Κεφάλαιο 3^ο- Mouth mantra: μια φωνή δίχως όργανα (ΦδΟ)

Το «Mouth Mantra» αποτελεί ένα ακόμα assemblage της Björk. Ο συνεργάτης της Jesse Kanda, που κατασκεύασε το video, εξηγεί ότι πηγή της έμπνευσής του ήταν «το στόμα, ως το όχημα μέσα από το οποίο η Björk εκφράζει την πρωτογενή της τέχνη»³⁷ (Kanda, 2016). Αρχικά, κατασκεύασε ένα ομοίωμα του στόματος της Björk που κινούνταν μέσω ενός μηχανισμού. Μέσα σ' αυτό τοποθέτησε 12 τρισδιάστατες μικροσκοπικές κάμερες που αποτύπωναν την κίνηση του εσωτερικού, των δοντιών, του ουρανίσκου, της γλώσσας, του λαιμού. Το video του Kanda οδηγεί τη ματιά του θεατή σε διαφορετικά σημεία της στοματικής κοιλότητας, στο μαύρο του λάρυγγα, στο σάλιο της γλώσσας, στα δόντια, στη σταφυλή, μέσα από μια κίνηση που αποτυπώνει τη ζωντανή λειτουργία του στόματος, με συνεχώς κινούμενα και εναλλασσόμενα πλάνα, μέσα κι έξω από το στόμα.

Ο Kanda περιγράφει το στόμα ως ένα σύνολο που αποτελείται από ξεχωριστά μέρη: «Το στόμα είναι τόσο όμορφο για μένα. Όλα (τα μέρη του) ταιριάζουν σαν ένα παζλ. Πρέπει να παρουσιάζεται στις 360°, σε ποιο άλλο μέρος του σώματος συμβαίνει κάτι προς όλες τις κατευθύνσεις; Και ποιο είναι τόσο όμορφο, υγρό και ζωντανό; [...] Επίσης τα δόντια - είναι οστά, είναι εξωτερικός σκελετός, είναι το μόνο μέρος του σώματος όπου μπορείτε να δείτε τα πραγματικά οστά σας. Αυτό είναι άρρωστο! Έτσι, σε οπτικό επίπεδο, υπάρχουν όλα τα διαφορετικά χρώματα και οι αρχιτεκτονικές. Υπάρχουν πράγματα που είναι συμπαγή και άσπρα, υπάρχουν πράγματα που είναι βρεγμένα και ροζ, υπάρχουν φλέβες και όλα είναι μπλε από κάτω.[...] Ζήτησα από τον Inge Grogard (make-up artist), αν μπορούσαμε να φτιάξουμε το μακιγιάζ όσο πιο φυσικό γίνεται, για να φαίνεται ότι το εσωτερικό του σώματος έχει αντιστραφεί και έρθει προς τα έξω» (Kanda, 2016).³⁸

Το στόμα της Björk, το ομοίωμα του στόματος της και ο μηχανισμός του, οι κάμερες, η ψηφιοποίηση, η μουσική, τα όργανα, η επεξεργασία του ήχου, το vr video, οι στίχοι, η φωνή, η ακρόαση, τα ακουστικά, η παρουσία, τα σώματα, ο χώρος, ο χρόνος, οι παύσεις, αποτελούν ένα σύνθετο δίκτυο ανθρώπινων και μη-ανθρώπινων δυνάμεων. Μέσα σ' αυτό, το σώμα της Björk: ο λαιμός, το σαγόνι, η γλώσσα, η σταφυλή, τα δόντια, μεταμορφώνονται, μετασχηματίζονται, συνδέονται και αποσυνδέονται, στροβιλίζονται και βρίσκονται σε μια διαρκή κίνηση.

³⁷ Από συνέντευξη του Jesse Kanda στο Dazed διαθέσιμη στο <http://www.dazeddigital.com/music/article/32826/1/behind-the-scenes-of-Björk-s-360-degree-mouth-mantra-video>

³⁸ ό. π.

Το στόμα της σε πρώτο, κοντινό, εσωτερικό και κινούμενο πλάνο, ενώ το πρόσωπό της πάντα μέσα σε ένα μαύρο φόντο-πλαίσιο. Οι Deleuze και Guattari εξηγούν ότι τα κοντινά πλάνα στον κινηματογράφο αντιμετωπίζουν το πρόσωπο πρωτίστως ως τοπίο, κάτι που συμβαίνει και στο «Hidden place». Το πρόσωπο της Björk είναι ένα τοπίο με λόφους, βουνά, λίμνες και ποτάμια. Ένα πρόσωπο φτιαγμένο από τις αντιθέσεις και τις συνθέσεις του λευκού τείχους και των μαύρων οπών, της οθόνης και της κάμερας (Deleuze, 2005: 172). Επιπλέον, όπως έχει ήδη σχολιαστεί, συνδέουν το λευκό τείχος του προσώπου με τη *σημαινότητα* (signifiante) και τη μαύρη τρύπα με την *υποκειμενοποίηση* (subjectification) (Deleuze, 2005:167).

Αν το πρόσωπο είναι μια ιστορία φρίκης και τρόμου (Deleuze, 2005:168), αυτή εκτυλίσσεται στο «Mouth Mantra», μέσα στο στόμα της Björk. Το στόμα της είναι η μαύρη τρύπα, είναι ο τόπος από όπου δεν μπορεί να ξεφύγει κανείς από τη στιγμή που θα βρεθεί σ' αυτόν, είναι «ένα αστέρι που έχει καταρρεύσει στον εαυτό του» (Parr, 34). Για την ψυχαναλυτική θεωρία είναι ο τόπος γέννησης της επιθυμίας, ο κενός τόπος, ο τόπος της *object voice*. Σε μια αντίθετη κατεύθυνση, οι Deleuze και Guattari δεν ερμηνεύουν την επιθυμία ως ένα σύμπτωμα της έλλειψης, αλλά ως μια παραγωγική δύναμη που βρίσκεται σε μία κατάσταση διαρκούς ροής και προτείνουν την κατανόησή της με όρους συναισθηματικής επίδρασης (affectivity) (Parr, 2010: 37, 24). Γι' αυτούς, η μαύρη τρύπα είναι ο χώρος μέσα στον οποίο το υποκείμενο αποσυναρμολογείται και αποσυνδέεται. Η κατάσταση αυτή είναι επικίνδυνη καθώς μπορεί να οδηγήσει στην αυτοκαταστροφή. Ωστόσο, η ίδια κατάσταση μπορεί να είναι δημιουργική, όταν οδηγήσει σε νέες μορφές *γίνεσθαι* (Parr, 2010: 33).

Στο «Mouth Mantra» το πρόσωπο της Björk αποσυναρμολογείται και μέσα από αυτό ολόκληρο το σώμα της. Το λευκό τείχος καταπίνεται από τη μαύρη τρύπα και η μαύρη τρύπα γίνεται τείχος (it implodes/ black hole/ with jaw fallen in/ in fallen jaw/ jaw fallen in). Οι Deleuze και Guattari θεωρούν ότι το πρόσωπο διατηρεί μια ισχυρή οργάνωση των χαρακτηριστικών του, που τοποθετείται στη υπηρεσία της σημαινότητας και της υποκειμενικότητας. Σημειώνουν ότι η αποσυναρμολόγησή του -που συνδέεται με τη σχιζοφρενική κατάσταση- σημαίνει ταυτόχρονα και τη «διάσπαση του τείχους του σημαίνοντος και την έξοδο από τη μαύρη τρύπα της υποκειμενικότητας» (Deleuze, 2005:188). Με άλλα λόγια, η αποσυναρμολόγηση του προσώπου οδηγεί σε μία κατάσταση από-υποκειμενοποίησης.

Βασικό σημείο αυτής της αποδιάρθρωσης που συντελείται στο «Mouth Mantra», αποτελεί η κατάσταση αφωνίας ως μία επιβεβλημένη σιωπή και ως απαγόρευση παραγωγής οποιουδήποτε ήχου μέσα από τη φωνή της Björk (my mouth was sewn up/ banned from making noise/ my throat feels stuck/ I was not allowed). Πρόκειται για την αποκοπή του

σώματος από τη φωνή που περιγράφεται ως φωνητική θλίψη (vocal sadness), ως μια εσωτερική ρήξη των στοιχείων που συγκροτούν την υποκειμενικότητα (I was separated/ from what I can do/ what I'm capable of). Αν η φωνή, στην κατάσταση της αποσυναρμολόγησης του προσώπου, εκφράζει το πιο ενδόμυχο μέρος της υποκειμενικότητας και η αφωνία ταυτίζεται με την «έξοδο από την μαύρη τρύπα της υποκειμενικότητας», δηλαδή την από-υποκειμενοποίηση της Björk, τότε φωνή στο «Mouth Mantra» είναι μια φωνή χωρίς υποκείμενο.

Το σώμα δίχως όργανα ή ΣδΟ (BwO) είναι το αντίδοτο στον καλά οργανωμένο οργανισμό της ψυχαναλυτικής θεωρίας. Στη θέση ενός κλειστά αρθρωμένου οργανισμού που ορίζεται και κατευθύνεται από την έλλειψη και την επιθυμία που αυτή προκαλεί, οι Deleuze και Guattari αντιπροτείνουν ένα ΣδΟ, δηλαδή εναλλακτικούς τρόπους ύπαρξης και εμπειρίας. Δεν αναφέρονται κυριολεκτικά σε ένα σώμα χωρίς όργανα, σε «ένα τεμαχισμένο σώμα, με όργανα δίχως σώμα ΟδΣ (OwB)», αλλά ακριβώς το αντίθετο: «Δεν υπάρχουν όργανα με την έννοια των θραυσμάτων σε σχέση με μια χαμένη ενότητα, ούτε υπάρχει επιστροφή στο αδιαφοροποίητο σε σχέση με μια διαφοροποιημένη ολότητα. Υπάρχει μια κατανομή των εντατικών αρχών των οργάνων [...] μέσα σε μια συλλογικότητα ή πολλαπλότητα, μέσα σε μία συνάθροιση, και σύμφωνα με τις μηχανικές συνδέσεις που λειτουργούν σε ένα δΟΣ». Παρομοιάζοντας το με το αβγό, υποστηρίζουν ότι το ΣδΟ δεν υπάρχει πριν από τον οργανισμό, αλλά είναι ισοδύναμο και συνεχώς προσκείμενο σ' αυτόν (Deleuze, 2005:164-165).

Το ΣδΟ δεν περιγράφεται διεκδικώντας μια συγκεκριμένη μορφή, αλλά ως «αδιανόητη ύλη ή μια συλλογή από ετερογενή μέρη» (Parr, 2010: 39). Με άλλα λόγια, ως μία συνάθροιση επιθυμιών, δυνάμεων και εντάσεων που δεν συγκροτείται ως μία σταθερή, συμπαγής και αμετακίνητη ενότητα, αλλά είναι συνεχώς προσανατολισμένο στην κίνηση και στη διαδικασία και ταυτόχρονα αντίθετο σε οποιαδήποτε τελεολογική συμπεριφορά. Επιδιώκει να ξεφύγει από κλειστούς και σταθερούς τρόπους άρθρωσης της σημειότητας και της υποκειμενοποίησης, όντας μέσα στα ίδια τα συστήματα τα οποία αποσκοπεί να ανατρέψει (Deleuze, 2005:163).

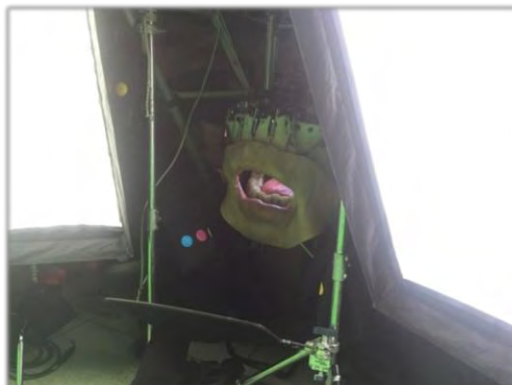
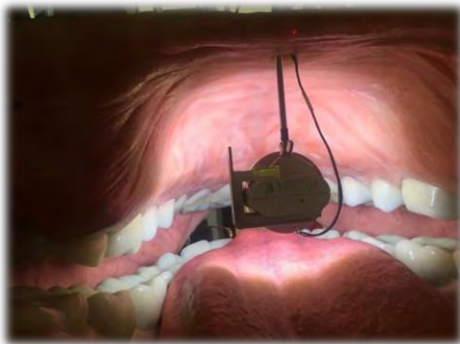
Μέσα στο αποσυναρμολογημένο και χωρίς όργανα σώμα του «Mouth Mantra», η φωνή της Björk μοιάζει να είναι μια δίχως όργανα φωνή ή δΟΦ (VwO). Η φωνή ενός σώματος χωρίς όργανα δεν είναι η φωνή που παράγεται στη βάση μιας έλλειψης που ορίζει την επιθυμία. Δεν είναι η φωνή ενός σταθερού και αμετακίνητου εαυτού, ενός «εγώ» που χτίζεται σε σχέση και εξάρτηση με τον άλλον, η φωνή που αντιστοιχεί σε ένα συγκεκριμένο υποκείμενο. Η φωνή χωρίς όργανα παράγεται μέσα στη ροή και περιγράφεται ως «μια

διαδικασία συζεύξεων και συνδέσεων, η φωνή ως *γίνεσθαι*, ή ως *γίνεσθαι-φωνή*» (Mazzei, 2016:3).

Οι Deleuze και Guattari σημειώνουν ότι όταν απέναντι από κάθε αντικείμενο παρατάσσεται ένα υποκείμενο, κατασκευάζεται μια διστική και διχοτομική λογική που τοποθετεί το υποκείμενο σε μια ιεραρχικά υψηλότερη θέση (Deleuze & Guattari, 1987: 6). Ταυτόχρονα, ο Deleuze αναφέρει ότι «ένα υποκείμενο ορίζεται μέσα από την κίνηση μέσα στην οποία αναπτύσσεται» (Parr, 2005: 274). Ανάμεσα σε ροές και εντάσεις, πέρα και έξω από τον άνθρωπο, η έννοια της υποκειμενοποίησης εκφράζεται ως μια συνάθροιση ετερογενών στοιχείων που βρίσκονται σε μία διαρκή κίνηση και δυναμική. Αν, όπως αναφέρει η Lisa Mazzei:³⁹ «δεν υπάρχει ένας καλά οριοθετημένος οργανισμός, το σώμα του ανθρώπινου υποκειμένου, αλλά ένα post- humanist σώμα που υπάρχει ως ένα σύνθετο δίκτυο ανθρώπινων και μη ανθρώπινων δυνάμεων», η φωνή στο «Mouth Mantra» είναι η φωνή αυτού του δικτύου. Η φωνή αυτή δεν μπορεί να συγκροτηθεί ως μία ενιαία και σταθερή φωνή, όχι μόνο εξαιτίας της κίνησης των στοιχείων που την απαρτίζουν αλλά και εξαιτίας της επιτελεστικότητας της τέχνης. Η τέχνη και ειδικότερα η μουσική, δεν μπορεί να υπάρξει έξω από τη δράση. Συνεπώς, η μουσική εμπειρία δεν βιώνεται ως μια ενιαία και μοναδική εμπειρία ανάμεσα στον μουσικό/ στην μουσικό, τον ακροατή/ την ακροάτρια και το μουσικό έργο, αλλά ως μία μοναδική και ξεχωριστή κάθε φορά εμπειρία που παράγεται μέσα σε μία πολλαπλότητα σχέσεων και δυνάμεων.

³⁹ Η Lisa Mazzei στο πρόσφατο άρθρο της *Voice without a subject* (2016), μελετώντας τη φωνή μέσα από το ΣδΟ, επιχειρεί έναν επαναπροσδιορισμό της οντολογίας της φωνής και τη σχέση της με την υποκειμενοποίηση.

Mouth Mantra: Η κατασκευή από τον Jesse Kanda
Behind the scenes of Björk's 360-degree 'Mouth Mantra' video





Κεφάλαιο 4^ο - Η φωνή στο ενδιάμεσο

«She smooths her hair with automatic hand
And puts a record on the gramophone»
(T.S. Eliot, *The Waste Land*, 1922)

Σώμα και φωνή

Ο διαχωρισμός της φωνής από το σώμα εννοιολογήθηκε αρχικά μέσα από την έννοια της «ακουσματικότητας» του Pierre Schaeffer, που αναφέρεται σε ήχους των οποίων η πηγή δεν είναι ορατή (Schaeffer, 1977). Ο διάλογος για την ακουσματικότητα ήταν άμεση συνέπεια της τεχνολογίας της ηχογράφησης, η οποία προκάλεσε το διαχωρισμό του σώματος από τη φωνή και την ανάδειξη της ασώματης φωνής. Η φωνή, αποκομμένη από το σώμα διεκδικεί την ανεξάρτητη παρουσία αλλά και την αθανασία της. Η ηχογράφηση μεταφέρει, όπως ακριβώς και η φωτογραφία, ίχνη του σώματος. Ήχοι από τα χείλη, το στόμα, το λαιμό, τα πνευμόνια και το νευρικό σύστημα. Η «ουφή» της φωνής, η φωνή, με άλλα λόγια, ως η πιο θεμελιώδης μαρτυρία της σωματικότητας, της παρουσίας αλλά και της συν-παρουσίας με τους άλλους, μεσοποιείται, μετακινείται και μεταφέρεται. Ταυτόχρονα, το σώμα του/της τραγουδιστή/ριας γίνεται αόρατο οδηγώντας τη φαντασία του/της ακροατή/τριας να το αντικαταστήσει.

Την ίδια στιγμή που η ηχογράφηση μετατρέπει το σώμα σε αόρατο, το ανθρώπινο σώμα στην τέχνη ανακαλύπτεται από την αρχή και αναδεικνύεται ως πολυσύνθετη πολιτική οντότητα. Σώμα και φωνή συναντιούνται ξανά, μέσα σε συναρμολογήσεις, αλλά και μέσα από μεταφορές, μεταποιήσεις και μεταμορφώσεις. Η Björk συνδυάζοντας ιδιότητες όπως τραγουδίστρια, συνθέτρια, μουσικός αλλά και visual artist, δημιουργεί με τους συνεργάτες videos που -σε συνδυασμό με ένα πλούσιο οπτικό υλικό (φωτογραφήσεις για τα εξώφυλλα των cd, των βινυλίων, των mp3, κ.α.)- δεν συνοδεύουν απλά τα τραγούδια της, αλλά αποτελούν βασικό κομμάτι των assemblages.

Σε όλη τη διάρκεια του έργου της, το σώμα της Björk βρίσκεται σε μία αδιάλειπτη μεταμορφωτική κατάσταση. Από το ιδιότροπα κοριτσίστικο σώμα των *Kukl*⁴⁰ και των *Sugarcubes*, στο κυβοργικό σώμα του *Homogenic*, στο σώμα ρομπότ, στο σώμα ζωό-άνθρωπος. Σε ένα μετά-το-φύλο σώμα. Από ένα σώμα ολόκληρο μεδούλι (*Medúlla*) στο σώμα σελήνη του *Biophilia*. Στο ψηφιακό και ταυτόχρονα συναισθηματικό σώμα του *Vulnicura*, σε ένα σώμα εικονικής πραγματικότητας. Στο σώμα αέρας του *Utopia*, στο σώμα

⁴⁰ Ένα από τις πρώτα avant-garde μουσικά σχήματα στην οποία συμμετείχε η Björk.

που ξαναγεννιέται, που αισθάνεται, στο ουτοπικό σώμα. Σε ένα σώμα καθ' οδόν, σε ένα σώμα γίνεσθαι.

Μέσα σ' αυτό το διαρκώς μεταβαλλόμενο σώμα, η «υφή» της φωνής του Barthes μεταφέρει τα ίχνη μιας ευέλικτης σωματικότητας, μία όψη της οποίας είναι αυτό που η Miriam Young διατυπώνει ως «φυσικό» σώμα. Εμπλουτίζοντας τη θεώρηση του Barthes, συμπεριλαμβάνει στην «υφή» της φωνής όλους τους ήχους του «φυσικού» σώματος- όπως η ίδια το ονομάζει -που αποτελείται όχι μόνο από το ανθρώπινο σώμα, αλλά και από το αντικείμενο-μέσο της ηχογράφησης π.χ. mp3, cd, Ip κλπ (Young, 2006:83). Αν και η θεώρησή της συνδέεται περισσότερο με αναλογικές τεχνολογίες και μέσα, όπως ο φωνόγραφος και το πικάπ, και λιγότερο με τεχνολογίες όπως το mp3, η θέση της αυτή μετακινεί την υφή της φωνής προς μια πιο «post- humanist» θεώρηση, θολώνοντας τα όρια του ανθρώπινου και του μη-ανθρώπινου.

Τα όρια αυτά στο έργο της Björk αμφισβητούνται διαρκώς. Οι Marsh και West αλλά και η Eleonor Berry χρησιμοποιούν την έννοια του *cyborg* (κυβόργιο) και υπό αυτό το πρίσμα μελετούν το άλμπουμ *Homogenic*.⁴¹ Πιο συγκεκριμένα, περιγράφουν πώς το έργο της Björk αμφισβητεί, διαρρηγνύει και επαναδιαπραγματεύεται τα όρια των δυαδικών διχοτομήσεων όπως θηλυκό/αρσενικό, φύση/ πολιτισμός, σώμα/ νους, εαυτός/ άλλοι, παράγοντας νέους χώρους συνευρέσεων και αλληλεπιδράσεων. Η Haraway χαρακτηριστικά σημειώνει πως «ο πολιτισμός της τεχνολογίας αιχμής αποτελεί πρόκληση για τους δυισμούς αυτούς με τρόπο που κεντρίζει τη σκέψη. Δεν είναι ξεκάθαρο ποιος κατασκευάζει και ποιος είναι η κατασκευή στη σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο και τη μηχανή» (Haraway, 2014: 265).

Στο πιο πρόσφατο άλμπουμ της (*Utopia*, 2017), οι δυισμοί οργάνωσης λόγου «τεχνολογούνται»⁴² σε ένα κόσμο ουτοπικό. «Η φύση συνεργάζεται με την τεχνολογία, έτσι υπάρχουν όλα τα είδη των υβριδίων, των φυτών, των πουλιών, των ανθρώπων [...] Το πρόσωπό μου είναι μία ανοιχτή ορχιδέα, με τρύπες φλάουτου στο λαιμό μου. Ένα μεταλλαγμένο φυτό-πουλί». Τα κοστούμια κατασκευάστηκαν από ένα μίγμα ανακυκλωμένου πλαστικού και τρίχωμα ροδάκινου, ενώ οι μάσκες που φοράει η ίδια και οι συνεργάτες της δημιουργήθηκαν με βάση την επεξεργασμένη ψηφιακή αναπαράσταση των οστών της Björk.⁴³

⁴¹ Το *Homogenic*, κεντρικό στοιχείο του οποίου είναι η σχέση τεχνολογίας και φύσης, αποτέλεσε το βασικό υλικό της ανάλυσης, όχι μόνο των Marsh και West, αλλά ερευνητριών όπως η Emily Mackay, η Eleonor Berry, η Miriam Young και η Nicola Dibben⁴¹ που προέρχονται από διαφορετικά διεπιστημονικά πεδία, της ανθρωπολογίας, της μουσικολογίας, των σπουδών ψηφιακών μέσων. Ερευνητικό υλικό στις παραπάνω μελέτες αποτέλεσαν οι οπτικές αναπαραστάσεις στα εξώφυλλα και τα εσώφυλλα του album και των videos, οι ήχοι, οι στίχοι και λιγότερο η φωνή.

⁴² Μία λέξη που χρησιμοποιεί η Haraway, επαναδιατυπώνοντας μία έκφραση της Ζωής Σοφούλη (Haraway, 2014: 244).

⁴³ Από το <http://www.Bjork.fr/Dezeen-19-06-2018>.



Από την έκθεση «Björk Digital»
και από το VR videos των τραγουδιών «Notget» και «Family» του άλμπουμ *Vulnicura*.

Η τεχνολογία και η διαχείρισή της αποτελεί καθοριστικό παράγοντα στο έργο της Björk. Η ίδια περιγράφει την τεχνολογία ως κάτι «οργανικό» και αδιαχώριστο από τη φύση: «Μερικές φορές νομίζω ότι η φύση και η τεχνολογία είναι η ίδια λέξη, εξαρτάται μόνο από το παρελθόν ή το μέλλον. Πριν από χιλιάδες χρόνια, αν κοιτούσες μια ξύλινη καλύβα στο δάσος, θα έλεγες ότι είναι τεχνολογία. Και τώρα είναι φύση» (Björk, 1997)⁴⁴. Η Dibben υποστηρίζει ότι αυτό που χαρακτηρίζει το έργο της Björk είναι η *ενοποίηση* (unification), μία διαδικασία συμφιλίωσης πολλαπλών και θεωρούμενων αντιθετικών στοιχείων, όπως αυτό της φύσης με την τεχνολογία (Dibben, 2017).⁴⁵ Στα *assemblages* της Björk εξαλείφονται τα σύνορα ανάμεσα στη φύση και την τεχνολογία ενισχύοντας τη θεώρηση της Haraway, ότι «δεν υπάρχει θεμελιώδης οντολογικός διαχωρισμός στην επίσημη γνώση μας για την μηχανή και τον οργανισμό, για το τεχνικό και το οργανικό» (Haraway, 2014:265).

Μία καθοριστική στιγμή στη μουσική βιομηχανία ήταν όταν οι καινοτομίες στην τεχνολογία έδωσαν τη δυνατότητα στον χρήστη να μπορεί ο ίδιος να ηχογραφήσει, χωρίς να απαιτείται η χρήση ειδικού χώρου και μηχανημάτων. Το γεγονός αυτό άλλαξε σε μεγάλο βαθμό τις δημιουργικές πρακτικές αλλά και τη λειτουργία της αγοράς (Young, 2006:86). Η Björk χρησιμοποίησε τις ψηφιακές τεχνολογίες παραγωγής ήχου σχεδόν την ίδια στιγμή της κυκλοφορίας τους στην αγορά. Στη συνέντευξη με τίτλο *Early adopter: Björk's technophilia*,⁴⁶ στην εφημερίδα *The Guardian*, η Björk αναφέρει: «Ογδόντα τοις εκατό της μουσικής μου είναι εγώ να κάθομαι με τον φορητό υπολογιστή μου και να συνθέτω. Εβδομάδες και εβδομάδες για κάθε τραγούδι».

Στη ίδια συνέντευξη, η Sawyer περιγράφει τις πιο χαρακτηριστικές στιγμές στη σχέση της Björk με την τεχνολογία: Το 1994 κατασκευάζει την ιστοσελίδα της και πειραματίζεται με ζωντανή ροή (live streaming) την περίοδο της κλήσης συμβατικών γραμμών τηλεφώνου (dial-up). Ενώ η ψηφιακή εγγραφή στη μουσική βιομηχανία ξεκινάει πρώτη φορά το 1997 με την εφαρμογή και διάδοση του λογισμικού εγγραφής και παραγωγής ήχου, Pro Tools, η Björk θα το χρησιμοποιήσει μόλις ένα χρόνο αργότερα (1998). Το *Vespertine* (2001) είναι μια παραγωγή που προκύπτει από την ψηφιακή επεξεργασία του ήχου και στηρίζει την ψηφιακή λήψη (digital download) και την ακρόαση με ακουστικά. Το

⁴⁴ Από το βιβλίο της Emily Mackay *Homogenic* <http://www.dazeddigital.com/music/article/37686/1/Björk-homogenic-book-emily-mackay>

⁴⁵ Στο ίδιο.

⁴⁶ Συνέντευξη στη Miranda Sawyer

(<https://www.theguardian.com/music/2017/nov/12/Björk-utopia-interview-people-miss-the-jokes>).

2008, στο άλμπουμ της *Volta* χρησιμοποίησε τεχνολογίες όπως το Reactable⁴⁷ και το Tenori-on.⁴⁸ Στο *Biophilia* (2011), σε μία προσπάθεια δημιουργίας ενός εκπαιδευτικού λογισμικού που συνδέει την τεχνολογία, τη φύση και τη μουσική, κάνει χρήση εφαρμογών των iPad's και δημιουργεί μία εφαρμογή για κάθε τραγούδι. Από το 1997 και το *Homogenic*, η Björk επιδιώκει να δημιουργήσει VR videos αλλά η τεχνολογία δεν προσφέρεται. Το πραγματοποιεί λίγα χρόνια αργότερα, χρησιμοποιώντας πλατφόρμες όπως η Oculus Rift, και η Samsung Gear. Οι συγκεκριμένες πλατφόρμες αποτελούνται από ένα σετ ακουστικών και οθόνης που «φοράει» ο χρήστης, προκειμένου να μεταφερθεί σε ένα περιβάλλον εικονικής πραγματικότητας. Στην έκθεση *Björk Digital 2016*, χρησιμοποιεί κάμερες 360-degree, drones και 3D printing. Τέλος, η αγορά του τελευταίου της άλμπουμ *Utopia* μπορεί να πραγματοποιηθεί και με το κρυπτονόμισμα Bitcoin, που χρησιμοποιείται για διαδικτυακές συναλλαγές.



Σε συνέντευξη τύπου στο Λονδίνο στην έκθεση *Björk Digital* (2016), η Björk εμφανίστηκε με το avatar σώμα της.

Οι πολλαπλές φωνές της Björk

Η τεχνολογία αποτελεί το εργαλείο επεξεργασίας και της φωνής. Η φωνή της Björk παραμορφώνεται, ψηφιοποιείται, κομματιάζεται, μετασχηματίζεται και μεταποιείται, μεταφέρεται χρονικά και χωρικά, ενώνεται με άλλες φωνές κι αλλάζει σώμα. Στο «Hunter» από το άλμπουμ της *Homogenic*, η Björk εμφανίζεται ως ένα υβριδικό πλάσμα, ανάμεσα σε άνθρωπο, ζώο και μηχανή. Αυτός ο τριαδικός συνδυασμός οδηγεί την Berry να υποστηρίξει

⁴⁷ ένα ηλεκτρονικό μουσικό όργανο που αποτελείται από ένα τραπέζι- οθόνη, πάνω στο οποίο τοποθετούνται χειροπιαστά αντικείμενα (tangibles), των οποίων οι διασυνδέσεις και οι κινήσεις δημιουργούν ηχητικά εφέ.

⁴⁸ ένα μετασχηματιστή μοτίβων LED σε ηχητικά μοτίβα.

ότι η συγκεκριμένη φιγούρα της Björk αποτελεί μια από τις πιο ισχυρές αναπαραστάσεις του κυβοργίου.⁴⁹ Στο video-clip εμφανίζεται διατηρώντας τα χαρακτηριστικά του προσώπου της, απαλλάσσοντας ωστόσο την εικόνα της από οποιοδήποτε στοιχείο έμφυλης ταυτότητας (μαλλιά, μακιγιάζ, ρούχα). Η ανθρώπινη όψη της εναλλάσσεται με αυτή μιας ψηφιακής-μηχανικής αρκούδας. Η αναπαράσταση της αρκούδας με μία μηχανική όψη, αποφεύγει το νατουραλισμό υπερβαίνοντας με αυτόν τον τρόπο τις διαχωριστικές γραμμές φύσης και τεχνολογίας.⁵⁰

Ταυτόχρονα, ο ρυθμός των beats -που θυμίζει το «Bolero» του Ravel αλλά και τα επικά εμβατήρια των Βίκινγκ- μεταφέρεται από τα ηλεκτρονικά όργανα στα έγχορδα ορχήστρας, εναλλάσσοντας τον ηλεκτρονικό και πιο «τεχνητό» ήχο με τον πιο «φυσικό» ή «οργανικό». Η Björk ισχυρίζεται ότι αυτές οι ταυτόχρονες και εναλλασσόμενες υφές των ήχων αντανακλούν το γεμάτο αντιθέσεις και αντιφάσεις μουσικό τοπίο της Ισλανδίας, όπου το παλιό (ήχοι εγχόρδων) και το νέο (ηλεκτρονικοί ήχοι) συνυπάρχουν, συνταιριάζονται και συνδιαμορφώνουν ένα νέο ήχο. «Τα ηλεκτρονικά beats είναι ο ρυθμός, ο παλμός της καρδιάς. Τα βιολιά δημιουργούν την παλιομοδίτικη ατμόσφαιρα, τον χρωματισμό» (Björk, στο Berry, 2007). Εξάλλου, ολόκληρο το *Homogenic* αποτελεί μία απόπειρα της Björk να αναδείξει την ισλανδική μοντέρνα ποπ μουσική «με τα ηφαιστειακά beats και τα υπερρομαντικά πατριωτικά έγχορδα» (Björk, 2002).⁵¹ Παρομοίως, η φωνή μεταμορφώνεται από μία ψηφιακά επεξεργασμένη και «πειραγμένη» εκδοχή της, στη «φυσική» φωνή της Björk. Όλες οι αλλαγές, τόσο οι οπτικές όσο και οι ηχητικές και οι φωνητικές πραγματοποιούνται με τον ίδιο τρόπο και ρυθμό, γλιστρώντας περίτεχνα από τη μία υφή στην άλλη, με ένα υπόκωφο χιούμορ και ειρωνεία.

Επιπλέον, στο «Hunter» αναδεικνύονται στοιχεία μιας αρκτικότητας ή ενός βορρεαλισμού⁵² που χαρακτηρίζει το μεγαλύτερο μέρος του έργου της Björk. Αναπαραστάσεις της ισλανδικής παράδοσης μεσοποιούνται στα video-clips, στον ήχο, στη φωνή. Το *Homogenic* είναι ολόκληρο εμπνευσμένο από την ισλανδική φύση. Περιγράφοντας το τραγούδι «Joga», η Björk σημειώνει: «Δεν είναι ισλανδική μουσική που προσπαθεί να γίνει αγγλική ή αμερικάνικη. Πειραματίστηκα πολύ με τους ρυθμούς για να τους κάνω να ηχούν όπως τα ηφαιστεια. Με αυτό το τραγούδι είχα πραγματικά ένα είδος εθνικού ύμνου

⁵⁰ Εκτός από το «Hunter», σε πολλά ακόμα videos (στο «Human Behavior», στο «Triumph of the heart», στο «Army of me», στο «Lion song») η Björk παραβιάζει και ξεπερνά το όριο ανάμεσα στον άνθρωπο και το ζώο. Ειδικότερα στο *Medúlla* (στο «Pleasure is all mine», στο «Who is it», στο «Ancestors», και στο «Mouth's cradle»), αυτό το πραγματοποιεί μέσω της φωνής και όχι μέσω της εικόνας.

⁵¹ Από το ντοκιμαντέρ *Inside Björk* (2002, Christopher Walker, One Little Indian Limited).

⁵² Κατά αναλογία με τον όρο «οριενταλισμός», όπως ορίζεται από τον Edward Saïd, ο βορρεαλισμός περιγράφει τον Βορρά ως ένα χώρο λόγου, που παράγεται από και για τον Νότο.

στο μυαλό, όχι τον Εθνικό Ύμνο, αλλά κάποια κλασικά ισλανδικά τραγούδια -πολύ ρομαντικά, πολύ περήφανα» (Björk, 2002).⁵³ Εκτός των άλλων, στο άλμπουμ *Vespertine*, τα beats του «Aurora» ακούγονται σαν πατημασιές πάνω στο χιόνι, το ηχώχρωμα του μουσικού κουτιού στο «Frosti» μεταφέρει ήχους του χειμώνα κι ένας υπόκωφος ήχος που θυμίζει γρύλισμα λύκου ή σκύλου, ακούγεται στο «An Echo, a Stain». Ταυτόχρονα, μια χορωδία από τη Γροιλανδία συμπληρώνει τους φωνητικούς ήχους στο άλμπουμ. Ακόμα, η τεχνική του *throating* που χρησιμοποιεί στο άλμπουμ *Medúlla*, αποτελεί ένα ακόμα στοιχείο που ενισχύει την επιτέλεση ενός βορρεαλιστικού αυτού του λόγου.

Πολύ περισσότερο, το στοιχείο ενός βορρεαλισμού γίνεται ακουστό στην ισλανδική προφορά που η Björk μεταφέρει στις αγγλική γλώσσα, όπως σχολιάστηκε στο 3^ο κεφάλαιο. Η ισλανδικότητα στη φωνή της οφείλεται πρωτίτως, στον σχεδόν πεισματικό τρόπο άρνησης εκφοράς μίας λιγότερο ισλανδικής προφοράς στην αγγλική γλώσσα, αλλά και στην πρακτική μοιράσματος τη φωνής της ανάμεσα σε τραγούδι και πεζό λόγο, που θυμίζει τις αφηγήσεις των ισλανδικών sagas.⁵⁴ Ωστόσο, αυτός ο λόγος δεν υπάρχει έξω από τον κυβοργικό κόσμο της Björk. Μέσα σ' αυτόν καταφέρνει, όχι μόνο να μην μετατρέπει τα στερεοτυπικά στοιχεία της παράδοσης σε εθνικιστικό λόγο, αλλά με την ταυτόχρονη χρησιμοποίηση στοιχείων από διαφορετικές παραδόσεις (Αφρική, Ασία)⁵⁵, να ενσωματώνει την ιθαγενικότητά της και τον βορρεαλισμό της, σε ένα μετά-τον-πολιτισμό λόγο.

Επιστρέφοντας στο «Hunter», και ως ένα *assemblage*, δεν κατασκευάζει έναν τόπο μιας ισορροπημένης συνύπαρξης των κοινωνικών αντιθέσεων, ούτε ένα χωνευτήρι αντιφατικών κόσμων και πολιτισμών. Δεν λειτουργεί ως ένα σχήμα κούκλας *matryoshka*, όπου μικρότερα πολιτισμικά σχήματα εμπεριέχονται σε ολοένα μεγαλύτερα. Όπως ακριβώς περιγράφει η Berry, εκκινώντας από τη θεωρητική σκέψη της Haraway, μια μεταμορφωτική κατάσταση, παραμόρφωσης και αποκατάστασης συμβαίνει, που συνενώνει αντιθετικά και αντιφατικά στοιχεία, μετατρέποντας το ασυμβίβαστο σε συμβατό. Μέσα στη μεταμόρφωση αυτή, η φωνή δεν συγκροτείται με μία μαθηματική λογική, ως το άθροισμα των φωνών των στοιχείων που αποτελούν το κυβόγιο ή ως μια ενδιάμεση φωνή. Η φωνή στο «Hunter» είναι αυτή ενός νέου υποκειμένου που αντιστοιχεί σε ένα νέο σώμα. Μέσα σ' αυτό το κυβοργικό σώμα, η υφή της φωνής του Barthes αναζητά τα ίχνη της, ενώ ένα νέο είδος σωματικότητας

⁵³ Στο <http://www.bjork.fr/Joga>.

⁵⁴ Οι sagas είναι αφηγήσεις εμπνευσμένες από ιστορίες που έλαβαν χώρα στην Ισλανδία από τον 9^ο έως και τον 11^ο αιώνα μ.Χ.. Πολλές φορές αφορούν ιστορίες ηρώων ή ολόκληρων οικογενειών. Πιστεύεται ότι έχουν γραφτεί τον 13^ο και τον 14^ο μ.Χ, και προέρχονται από μία παράδοση προφορικής αφήγησης (διαθέσιμο στο Saga Database, <http://sagadb.org/>).

⁵⁵ Βλ. *Homogenic*.

διεκδικεί την ύπαρξή της μέσα στη geno-song⁵⁶ πλευρά του «Hunter». Εξάλλου, όπως έχει επισημάνει η Haraway «η μηχανή είναι εμείς, οι διαδικασίες μας, μια όψη της δικής μας σωματοποίησης» (Haraway, 2014: 269).

Με έναν παρόμοιο τρόπο, κατασκευάζεται και η φωνή στο τραγούδι «Storm». Το «Storm» συμπεριλαμβάνεται στο soundtrack της ταινίας *Drawing Restraint 9* (2005) του visual artist Matthew Barney.⁵⁷ Μέσα σε ένα μυστηριώδες ηχητικό χώρο, σε μία ψηφιακή θύελλα, η φωνή εμφανίζεται στοιχειωμένη και φασματική. Όχι μόνο γιατί η μορφή της Björk δεν εμφανίζεται στο video, αλλά κυρίως γιατί τα φωνητικά της ακουμπούν πάνω στους ψηφιακούς, εξωγήινους, υποθαλάσσιους και μηχανικούς ήχους, συντονίζονται μαζί τους και μέσα από τις παράλληλες φωνητικές τους πορείες κατασκευάζουν τελικά μια νέα υβριδική φωνή. Η νέα φωνή ενσωματώνει το τραγούδι Björk, της φάλαινας και των ηλεκτρονικών ήχων.

Αντίθετα με τα προηγούμενα assemblages, στο «All is full of love» (από το άλμπουμ *Homogenic*) η φωνή διατηρεί την ανθρώπινη υφή της. Το ρομπότ που εμφανίζεται στο video έχει το πρόσωπο αλλά και τη φωνή της Björk χωρίς αυτή να έχει υποστεί κάποιου είδους τεχνολογική παραμόρφωση. Επιπλέον, αγγίζει, φιλάει και περιγράφει «ανθρώπινα» συναισθήματα αγάπης. Στο «All is full of love» περιγράφεται η αγάπη ανάμεσα σε δυο κυβόργια. Η Young αναλύοντας το video μέσα από την έννοια *επιθυμητικών μηχανών* (*desiring machines*) των Deleuze και Guattari, θεωρεί ότι αποτελεί κυριολεκτικά μια επίδειξη της θεωρίας τους. Οι Deleuze και Guattari προτείνουν ένα εργοστασιακό μοντέλο παραγωγής της επιθυμίας, στο οποίο οι άνθρωποι λειτουργούν μέσα σε ένα αλληλένδετο κύκλωμα επιθυμίας, δηλαδή επιθυμούν και είναι επιθυμητοί. Οι *επιθυμητικές μηχανές* δημιουργούν έναν βρόχο ανατροφοδότησης ή ένα κύκλωμα της επιθυμίας μέσω της μίμησης, της ανάκτησης και της ιδιοποίησης. Μέσα σ' αυτή τη ροή κυκλώματος, οι μηχανές επιθυμούν και παράγουν άλλες μηχανές πανομοιότυπες με τον εαυτό τους, που με τη σειρά τους επιθυμούν και παράγουν τον εαυτό τους.

Παρομοίως, στο «Not get» όπως και στο «The gate» το σώμα της Björk είναι ένα ψηφιακό σώμα, ένα σώμα από fractals, ένα σώμα μιας εικονικής πραγματικότητας. Τα υλικά

⁵⁶ Ο Barthes, επηρεασμένος από την Kristeva, διακρίνει δύο όψεις του τραγουδιού: Το pheno-song και το geno song. Το pheno-song περιλαμβάνει όλα τα στοιχεία που αφορούν την επιτέλεση του τραγουδιού, από τη δομή της γλώσσας και τους κανόνες του είδους της μουσικής, μέχρι την τεχνολογία. Το geno-song αφορά την υλικότητα της φωνής κατά τη διάρκεια της ομιλίας ή του τραγουδίσματος (Barthes, 1977:182).

⁵⁷ Ο Matthew Barney είναι Αμερικανός καλλιτέχνης που ασχολείται με τη γλυπτική, τη φωτογραφία, το σχέδιο και την ταινία. Τα πρώτα έργα του είναι γλυπτικές εγκαταστάσεις σε συνδυασμό με performance και video. Από το 1994 έως το 2002 δημιούργησε το *Cremaster Cycle*, μια σειρά από πέντε ταινίες που, ο Jonathan Jones περιέγραψε στο *The Guardian* ως «ένα από τα πιο φανταστικά και λαμπρά επιτεύγματα στην ιστορία του πρωτοποριακού κινηματογράφου». Το 2005 γύρισε την ταινία *Drawing Restraint 9*, στην οποία συνεργάστηκε και με την Björk (https://en.wikipedia.org/wiki/Matthew_Barney).

του μοιάζουν να είναι ρευστά και διάφανα, να αποτελείται από σήματα, ακτίνες και κύματα φωτός, «πανταχού παρόντα και αόρατα [...] τα κυβόργια είναι αιθέρας, η πεμπτουσία [...] είναι συμπυκνωμένη εικόνα φαντασίας και υλικής πραγματικότητας συνάμα» (Haraway, 2014:224-230). Η φωνή αυτού του σώματος παραμένει η φωνή της Björk χωρίς παραμορφώσεις και μεταποιήσεις. Σε μία μετάβαση από την αναπαράσταση στην προσομοίωση, η Young τονίζει τη δυσκολία διάκρισης «μεταξύ του αυθεντικού και του μιμητή του, μεταξύ του πραγματικού και του συνθετικού, μεταξύ του ήχου της ανθρώπινης φωνής και του ήχου της μηχανής» (Young, 2015: 83-85).

Επιπλέον, το «Cocoon», που αναλύθηκε στο 2^ο κεφάλαιο, αποτελεί ένα assemblage που τα στοιχεία του συνθέτουν ένα μεθοριακό χώρο μεταξύ ονείρου και πραγματικότητας («He slides inside/ half awake / half asleep/ we faint back/ into sleephood/ when i wake up/ the second time in his arms, gorgeousness!/ he's still inside me!»). Η Eleonor Berry, στο κεφάλαιο *CyBjörk: The representations of Donna Haraway's «A Cyborg Manifesto» within Björk's music and videos* του συλλογικού τόμου *Media literacy: A reader* (2007), ισχυρίζεται ότι το συγκεκριμένο assemblage κατασκευάζει ένα ενδιάμεσο χώρο αποσυναρμολόγησης και αποσταθεροποίησης των διχοτομικών κοινωνικών κατασκευών του φύλου, της ηλικίας («From a mouth of a girl/ like me/ To a boy») αλλά και του δημόσιου- ιδιωτικού χώρου (Berry, 2007:509). Αυτή η σύγχυση των ορίων πραγματοποιείται τόσο με το ηχητικό κομμάτι του assemblage, όσο και με το οπτικό. Στο video-clip, η Björk εμφανίζεται με χαρακτηριστικά μιας γυμνής γκέισας. Ωστόσο το σώμα της καλύπτεται από ένα θολό λευκό χρώμα, που σβήνει και θαμπώνει τη θηλυκά χαρακτηριστικά του σώματος, θολώνοντας ταυτόχρονα και τα διακριτά όρια αρσενικού/ θηλυκού, ενήλικα/ παιδιού, δημόσιου/ ιδιωτικού. Ακριβώς το ίδιο επιτυγχάνεται μέσα από τους ήχους, τους στίχους αλλά και τη φωνή της Björk.

Ένας ιδιαίτερος τρόπος διαχείρισης της φωνής που επιτρέπει η χρήση της τεχνολογίας, πραγματοποιείται στο *Medúlla*. Η Björk στο συγκεκριμένο άλμπουμ συνεργάζεται με τραγουδιστές και vocalists που χρησιμοποιούν διαφορετικές φωνητικές τεχνικές προκειμένου να παράγουν ιδιαίτερα ηχοχρώματα. Οι φωνές ηχογραφούνται σε διαφορετικές χρονικές στιγμές, η μία πάνω από την άλλη, δημιουργώντας φωνητικά στρώματα ή επίπεδα. Μιμούμενες τα μουσικά όργανα θα δημιουργήσουν διαφορετικές υφές, διαδρομές και ηχητικούς χώρους. Μία από αυτές τις φωνές είναι η Tanya Tagaq Gillis με τη βαθιά, ακατέργαστη κι ωμή υφή στη φωνή της. Τραγουδώντας με την τεχνική του throating, οι αναπνοές της ακούγονται να διαπερνούν ολόκληρο το σώμα. Ο ήχος της μοιάζει με τον ήχο ζώου, με γρύλισμα σκύλου ή λύκου.

Στο ίδιο άλμπουμ η φωνή του Mike Patton («Pleasure Is All Mine», «Where Is The Line», «Mouth's cradle», «Who is it») γλιστρά από ένα χαμηλό τόνο σε ένα υψηλό και αντίστροφα, μιμούμενη το glissando του mixer ενός synth. Άλλες φορές «κολλάει» πάνω στα beats και συντονίζεται μαζί τους. Με ένα παρόμοιο τρόπο, οι beatboxers Rahzel και Dokaka χρησιμοποιούν τη φωνή τους για να μιμηθούν όλους τους πιθανούς ήχους που παράγονται από ένα σετ Drums. Αυτού του είδους η χρησιμοποίηση της φωνής -ως μουσικό όργανο- απαιτεί διαφορετικές σωματικές τεχνικές που μετατρέπουν το σώμα του καλλιτέχνη σε ένα υβριδικό μουσικό όργανο, στη συγκεκριμένη περίπτωση, σε ένα υβριδικό σετ drums, που ωστόσο, διατηρεί την υφή της φωνής (Young, 2015: 95).

Επιπλέον, η τεχνολογία έχει μετατρέψει τη φωνή σε ηχητικό υλικό, εύπλαστο και ευέλικτο, που μπορεί να χρησιμοποιηθεί με διαφορετικούς τρόπους. Η φωνή κόβεται σε μικρά κομμάτια, θρυμματίζεται, επανασυνδέεται και αναμιγνύεται, λειαίνεται, μπαίνει στο μικροσκόπιο και οι μικρο-ήχοι της μεγεθύνονται, τεντώνεται σαν λάστιχο και ξεχειλώνει, χαλαρώνει, μεταφέρεται στο χρόνο. Ένα δείγμα από τον ήχο των χειλιών της Björk τη στιγμή που ξεχωρίζουν μετασχηματίζεται σε snare ή kick drum στο «Aurora». Η λούπα από το βουητό του στόματός της μετατρέπεται σε ένα ηχητικό καμβά πάνω στον οποίο συμβαίνουν διαφορετικά ηχητικά περιστατικά στο «North». Ένας στίχος (*I'm not sure what to do with it*) από το «Hidden Place» μεταποιείται και μετασχηματίζεται σε beat στο «Desired Constellation».

Ειδικότερα, στη συνεργασία της με τους Matmos⁵⁸, η φωνή της Björk επεξεργάστηκε με ένα τρόπο που θυμίζει χειρουργική επέμβαση. Ο Drew Daniel περιγράφει: «Είχαμε να διαχειριστούμε ένα σύνολο από υπερβολικά χαμηλούς και ψηλούς ήχους και γι' αυτό επιλέξαμε ήχους από τραγανό μπέικον που τηγανίζεται αντί για hi-hats, ή πήραμε μικρά δείγματα (αποσπάσματα) από τον ήχο των χειλιών της όταν χωρίζουνε και τα ενισχύσαμε σε υπερβολικό βαθμό και τα ψηλώσαμε, και κόψαμε τα χαμηλά, και το κάναμε ξανά και ξανά και ξανά, τα ψηλώσαμε δύο οκτάβες, κι έτσι έχεις κάτι αρκετά υψηλό ώστε να μην εμποδίσει τη Björk να κινηθεί στη μεσαία περιοχή κι εμείς να γράψουμε τις μπασογραμμές. Ήταν ένας τρόπος να λύσουμε ένα ακουστικό πρόβλημα: “Πώς να δημιουργήσουμε χώρο σε μια φωνή τόσο τεράστια;”»⁵⁹

Η τεχνολογία επηρέασε σημαντικά και τη σχέση του/της ακροατή/ριας με τον/την τραγουδιστή/ρια. Το *Vespertine* αποτελεί ένα άλμπουμ προορισμένο σχεδόν αποκλειστικά για ακρόαση με ακουστικά. Η Björk περιγράφει ότι η πρόθεσή της ήταν να ακουστεί με τον

⁵⁸ Οι Matmos (M. C. Schmidt και Drew Daniel) είναι ένα δίδυμο πειραματικής και ηλεκτρονικής μουσικής. Συνεργάστηκαν με την Björk στο single «Aurora», στο άλμπουμ *Vespertine* («Hidden Place», «Aurora», «An Echo A Stain», «Unison») και στο *Medulla* («Who is it»).

⁵⁹ Από συνέντευξη των Matmos (<http://daily.redbullmusicacademy.com/2013/06/when-matmos-met-Bjork>)

ίδιο τρόπο που διαβάζει κανείς ένα βιβλίο⁶⁰. Ήχοι από άρπες, σελέστες, μουσικά κουτιά αλλά και ήχοι εμπνευσμένοι και επεξεργασμένοι από τους Matmos, από καθημερινά, εξω- μουσικά αντικείμενα και υλικά συνθέτουν ένα μικρόκοσμο ήχων σε μεγέθυνση. Η χρήση των ακουστικών μεγεθύνει ακόμα περισσότερο τον ηχητικό μικρόκοσμο. Ταυτόχρονα, αναπτύσσεται μια εγγύτητα ανάμεσα στα δύο σώματα, του/της ακροατή/ριας και του/της τραγουδίστη/ριας, μια διαμεσολαβημένη αλλά ταυτόχρονα στενή μεταβίβαση της σωματικότητας από το ένα σώμα στο άλλο.

Η ψηφιακή τεχνολογία και τα λογισμικά σύνθεσης και επεξεργασίας επηρέασαν τις πρακτικές σύνθεσης και ακρόασης αλλά κυρίως δημιούργησαν τις συνθήκες για την ανάδειξη μιας νέας, υβριδικής φωνής. Η φωνή αυτή ακούγεται και σωμαίνει πάντα ανάμεσα στους δυσμούς, ξεπερνώντας ακόμα ένα σύνορο, αυτό του μουσικού είδους. Ανάμεσα σε διαφορετικά είδη και τεχνολογίες, η Björk ελίσσεται κατασκευάζοντας το προσωπικό της καλλιτεχνικό ύφος. Ο χαρακτηρισμός που συχνά της αποδίδουν ως «unlistenable», δεν υπονοεί μία κριτική αλλά κυρίως περιγράφει τον κυβοργικό κόσμο μέσα στον οποίο η Björk κατασκευάζει το δικό της μουσικό είδος.



⁶⁰ Στο ντοκουμαντέρ *Minuscule* (<http://www.Björk.fr/Minuscule-Vespertine-Tour>).

Επίλογος

Ο χώρος της ακουστημολογίας προσφέρει τη δυνατότητα για μία συνολική προσέγγιση της φωνής και μία μελέτη που συνδυάζει θεωρητικούς προβληματισμούς και ερωτήματα, με παρατηρήσεις από το χώρο της ακουστικής. Μία τέτοια προσέγγιση επιχείρησα στη συγκεκριμένη εργασία, μελετώντας τη φωνή της Björk. Χρησιμοποιώντας βασικά θεωρητικά εργαλεία της ανθρωπολογία της φωνής, όπως την έννοια της υλικότητας της φωνής και των φωνητικών πρακτικών ή των τεχνικών του σώματος, επιχείρησα μια περιγραφή της έντονης σωματικότητας που ακούγεται στη φωνή της Björk. Η φωνή της, απελευθερωμένη από τεχνικές κανονικοποίησης της τραγουδιστικής φωνής, ενσωματώνει ήχους από τα χείλια, τη γλώσσα, το λαιμό, το θώρακα, ήχους που παράγονται από τις αναπνοές της.

Συμπληρωματικά με την ανθρωπολογία της φωνής, χρησιμοποίησα τον όρο του Barthes που ο ίδιος ονομάζει «υφή της φωνής» προκειμένου περιγράψω, όχι μόνο τη σωματικότητα στη φωνή της Björk, αλλά και ένα συναίσθημα πλεονάζουσας ευφορικότητας που τη συνοδεύει, το στοιχείο του *jouissance*. Σε μια φωνή με αυτά τα χαρακτηριστικά, ο Barthes αποδίδει αυτό που ονομάζει «υφή της φωνής». Μέσα από τα *assemblages* της Björk, «Hidden place», «Cocoon», «The pleasure is all mine» αναδεικνύεται και μεταφέρεται στα αυτιά και στο σώμα μου, η σωματικότητα της φωνής της, η «υλικότητα του σώματός της που μιλάει τη μητρική του γλώσσα» (Barthes, 1977: 181). Παράλληλα, και στα ίδια τραγούδια, αναζήτησα να εντοπίσω ίχνη αυτού που η ψυχαναλυτική θεωρία ορίζει ως *object voice*. Τόσο η έννοια του *jouissance* στην οποία αναφέρεται ο Barthes, όσο και η φωνή αποτελούν βασικά σημεία της ψυχαναλυτικής θεωρίας: Το *jouissance* αντιπροσωπεύει την ακραία απόλαυση που γεννάται στη βάση της επιθυμίας και των εννομήσεων, ενώ η φωνή ορίζεται ως αντικείμενο (*object voice*) μέσα στην έλλειψη ή στον κενό χώρο που αφήνει το συναίσθημα της ανεκπλήρωτης επιθυμίας.

Καθώς η φωνή σχετίζεται σε ένα μεγάλο βαθμό με τη γλώσσα, μελέτησα τη λειτουργία της και τον τρόπο που διαμορφώνεται μέσα στο πλέγμα των διασυνδέσεων ενός *assemblage*. Στο «Öll Birtan» και στο «Míðvikudags», υπονομεύεται η λειτουργία της, ως δομικό σύστημα ερμηνείας, ενώ ταυτόχρονα οι λέξεις (οι ηχο-λέξεις) επιτελούν νέες λειτουργίες- μετατρέπονται σε ηχητικό υλικό και κατασκευάζουν φωνητικούς χώρους. Επιπλέον, η τεχνολογία επεμβαίνει στη γλώσσα και την μεταποιεί. Τα χαρακτηριστικά αυτά σε συνδυασμό με τη διατήρηση της ισλανδικής προφοράς στην αγγλική γλώσσα, αποτελούν

από μία ανθρωπολογική σκοπιά ένα στοιχείο προς τη συγκρότηση ενός είδους υποκειμενοποίησης. Ωστόσο, η Björk είναι μία καλλιτέχνη που διαρκώς μετασχηματίζεται και μαζί και η γλώσσα. Το στοιχείο του μετασχηματισμού προσδίδει στη γλώσσα ένα δημιουργικό χαρακτήρα. Η γλώσσα της Björk είναι μία *γλώσσα φωνών*, μία γλώσσα *διακεκομμένη και τεμαχισμένη*, μία γλώσσα *τραυλή και ανισόρροπη*, και γι' αυτό και δημιουργική (Stevenson, 2009: 104).

Μέσα στις προοπτικές που ανοίγει ο χώρος της ακουστημολογίας, τα εργαλεία της ψυχαναλυτικής προσέγγισης και αυτής του Barthes, δεν είναι από μόνα τους αρκετά για τη μελέτη της φωνής της Björk. Η έρευνά μου απαιτούσε νέα εργαλεία μελέτης της φωνής, που να ανταποκρίνονται σε μία μη ανθρωποκεντρική προσέγγιση, στο συνεχώς μεταβαλλόμενο χαρακτήρα του έργου της, αλλά και να συμβαδίζουν με το στοιχείο του μετασχηματισμού ως μία παραγωγική και δημιουργική διαδικασία. Τα εργαλεία αυτά τα εντόπισα στο έργο των Deleuze και Guattari αλλά και της Haraway.

Φιγούρες όπως το ΣδΟ και το *γίνεσθαι* δίνουν τη δυνατότητα μιας διαφορετικής προσέγγισης της φωνής. Κυρίως διότι, στη θέση της επιθυμίας που ορίζεται από εξωτερικούς και αρνητικούς παράγοντες, όπως η απόλαυση και η έλλειψη, οι Deleuze και Guattari αντιπαραβάλλουν μια παραγωγική επιθυμία με ένα δημιουργικό και μεταμορφωτικό χαρακτήρα. Μέσα σ' αυτήν την επιθυμία, η φωνή δεν αποτελεί ένα κενό. Ειδικότερα, η φωνή της Björk, που παράγεται ως στοιχείο ενός assemblage, δηλαδή ταυτόχρονα και σε σχέση με ένα σύνολο υλικών και μέσων όπως η γλώσσα, η τεχνολογία, οι ήχοι, τα όργανα, τα σώματα, οι χώροι, οι χρόνοι, περιγράφεται στις εκδοχές και στα ενδεχόμενα που προσφέρουν οι φιγούρες των Deleuze και Guattari.

Στο assemblage «Mouth Mantra», το στόμα της Björk ή αλλιώς η μαύρη τρύπα αποσυναρμολογείται. Καθώς η μαύρη τρύπα είναι ο χώρος της υποκειμενοποίησης, η αποσυναρμολόγησή της συνεπάγεται και μία κατάσταση αποσύνθεσης της διαδικασίας της υποκειμενοποίησης ή αλλιώς μία κατάσταση από-υποκειμενοποίησης. Το ΣδΟ, ως ένα μη σχηματισμένο και μη σταθερό σώμα και ως ένα σώμα που βρίσκεται διαρκώς σε κίνηση, περιγράφει το σώμα στο «Mouth Mantra». Μέσα σ' αυτό το σώμα παράγεται η φωνή της Björk, ως μία φωνή δίχως όργανα ΦδΟ, δηλαδή μία φωνή που προκύπτει στη βάση μιας δημιουργικής και παραγωγικής ροής. Το ΣδΟ δεν αποτελεί ένα χρήσιμο εργαλείο μόνο για την ανάλυση του assemblage «Mouth Mantra», αλλά και του συνολικού έργου της Björk.

Η Björk είναι ένα σώμα σε μία διαρκή μεταμόρφωση. Ένα σώμα ψηφιακό, διάτρητο και διάφανο, με φτερά εντόμου και λαιμό φλογέρας. Κουλουριασμένο σ' ένα κουκούλι, ένα σώμα ορχιδέας, άγριου λιονταριού και ψηφιακής αρκούδας. Φτιαγμένο από πλαστικό, από κόλλα, από φως, από λάβα. Άλλοτε γυναίκα καμηλοπάρδαλη κι άλλοτε γυναίκα γκέισα. Ένα

σώμα άχρονο και ουτοπικό. Μέσα και έξω από αυτό, η φωνή, άλλες φορές να κουβαλάει κι άλλες φορές να προκαλεί όλες τις μετατροπές, τις μεταβάσεις και τους μετασχηματισμούς του σώματος της από ύλη σε ύλη, από χρόνο σε χρόνο, από χώρο σε χώρο. Ένα σώμα-συνάθροιση επιθυμιών, δυνάμεων, εντάσεων.

Επιπλέον, η τεχνολογία δεν αποτελεί ένα εξωγενή παράγοντα αλλά ενσωματώνεται κι αυτή μέσα στη λειτουργία και τη ροή μίας συνάθροισης. Καθώς η μουσική της Björk παραβιάζει συνεχώς τα σύνορα των δυαδικών διχοτομήσεων της δυτικής κοινωνίας, η σχέση φύσης-τεχνολογίας επανεφευρίσκεται μέσα σε ένα κυβωργικό κόσμο. Σ' αυτόν τον κόσμο, το σώμα εμφανίζεται κατακερματισμένο και αποσυναρμολογημένο, ένα ΣΔΟ. Μαζί με αυτό η φωνή του, μία φωνή χωρίς υποκείμενο. Σώμα και φωνή αποσυναρμολογούνται και επαναδημιουργούνται σε ένα συνεχές *γίνεσθαι*. Στο συνεχές γίνεσθαι-ζώο, γίνεσθαι-πουλί, γίνεσθαι-μηχανή, γίνεσθαι-φυτό, γίνεσθαι-ιός, γίνεσθαι-κρύσταλλος, η φωνή εμφανίζεται ακριβώς πάνω στο όριο, στον ενδιάμεσο χώρο, ως ηχώ όλων των παραπάνω *γίνεσθαι*. Μέσα στο συνολικό της έργο, η φωνή της Björk επαναδιαπραγματεύεται συνεχώς πεδία όπως το φύλο, τη σεξουαλικότητα, την ηλικία, τη σωματοποίηση και διεκδικεί ένα χώρο σε ένα μετά-το-φύλο κόσμο και μετά-τον-πολιτισμό κόσμο.

Η εμπειρία της εργασίας αποτελεί κι αυτή μία πολλαπλότητα ή μία συνάθροιση κειμένων, ήχων, μηχανών, εικόνων, σωμάτων και φωνών. Φωνές εξωτερικές κι εσωτερικές, ηχηρές και σιωπηλές. Η φωνή της Björk, η δική μου, της Δάφνης, του Feld, του Barthes, του Lacan, των Deleuze και Guattari, οι φωνές στον ημιόροφο του καφέ «Ωραίο Ντεπώ» και οι ψιθυριστές φωνές στο αναγνωστήριο της βιβλιοθήκης του Βαφοπούλειου, όπου γράφτηκε το μεγαλύτερο μέρος αυτής της εργασίας και οι φωνές τόσων άλλων. Καθώς η συγγραφή είναι μια διαδικασία *γίνεσθαι*, όχι απλά με την έννοια της συνεχούς ροής αλλά επίσης ως μία αλληλεπίδραση των δυνάμεων που αναπτύσσονται στα σύνορά της με άλλες συναθροίσεις, η παρούσα εργασία βιώθηκε, όχι μόνο ως μία πειραματική διαδικασία, αλλά κυρίως ως μία μετασχηματιστική εμπειρία.

Βιβλιογραφία

Ελληνική

Deleuze, Gilles και Guattari, Felix (2017), *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια: Χίλια πλατώματα*, μετάφραση Βασίλης Πατσογιάννης. Αθήνα: Πλέθρον.

Haraway, Donna (2014), *Ανθρωποειδή, Κυβόργια και Γυναίκες: Η επανεπινόηση της φύσης*, μετάφραση Πελαγία Μαρκέτου. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Ξενόγλωσση

Barthes, Roland (1977), *Image, Music, Text*, μετάφραση Stephen Heath. Λονδίνο: Fontana Press.

Berry, Eleonor (2007), CyBjörk: The representations of Donna Haraway's «A Cyborg Manifesto» within Björk's music and videos, στο Donald Macebo & Shirley R. Steinberg (επιμ.), *Media literacy: A reader* (σσ 501-513). Νέα Υόρκη: Peter Lang.

Born, Georgina (2005), On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity, *Twentieth-century music*, 2 (01):7 – 36.

Cixous, Hélène και Catherine Clément, (1986). «Sorties», *The Newly Born Woman*, μετάφραση Betsy Wing. Μινεάπολις: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles (1998), *Essays critical and clinical*, μετάφραση Daniel W. Smith και Michael A. Greco. Λονδίνο: Verso.

Deleuze, Gilles (1990), *The logic of sense*, μετάφραση Mark Lester. Λονδίνο: The Athlone Press.

Deleuze, Gilles και Guattari, Felix (2005), *Capitalism and Schizophrenia: A thousand plateaus*, μετάφραση Brian Massumi. Μιννεάπολις: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles και Guattari, Felix (2000), *Capitalism and Schizophrenia: Anti-Edipus*, μετάφραση Robert Hurley, Mark Seem, και Helen R. Lane. Μιννεάπολις: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles και Parnet, Claire (1987), *Dialogues*, μετάφραση H. Tomlison και B. Habberjam. Νέα Υόρκη: Columbia University Press.

Dibben, Nicola (2014), Visualizing the App Album with Björk's Biophilia στο *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. Οξφόρδη: Oxford University Press, σσ 682-706.

Dolar, Mladen (2006), *A voice and nothing more*. Κέμπριτζ: The MIT Press.

- Dolar, Mladen (1996), Object voice, στο Salecl, Renata και Zizek, Slavoj (επιμ.) *Gaze and voice as love objects* (σσ 7-31). Ντάραμ: Duke University Press.
- Feld, Steven, (2017), «On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology» στο Giannattasio, F., και Giuriati, G., (επιμ.) *Perspectives on a 21st century comparative musicology: Ethnomusicology or transcultural musicology?* (σσ 82-98). Ούντινε: Nota.
- Feld, Steven, Fox, A. Aron, Porcello, Thomas και Samuels, David (2004), «Vocal anthropology: From the music of the language to the language of the song» στο Alessandro Duranti (επιμ.), *A companion to linguistic anthropology*. Μάλντεν: Blackwell Publishing, σσ 321-345.
- Feld, Steven και Fox, Aaron A. (1994), Music and Language, *Annual Review of Anthropology*, Vol. 23, σσ 25-53.
- Firth, Simon (1996), *Performing Rites: On the value of the popular music*. Κέμπριτζ: Harvard University Press
- Malawey, Victoria (2010), Harmonic Stasis and Oscillation in Björk's Medúlla, *Society for Music Theory*, 16(10): 1-11.
- Marsh, C και West, M (2003), The Nature/Technology Binary Opposition Dismantled in the Music of Madonna and Björk, στο R. T. A. Lysloff και L.C. Gay Jr. (επιμ.), *Music and Technoculture* (σσ 182-203). Μίντλετον: Wesleyan University Press.
- Massumi, Brian (1992), *A User's Guide to Capitalism and Schizophrenia: Deviations from Deleuze and Guattari*. Κέμπριτζ: MIT Press.
- Mazzei, Lisa A. (2016), Voice without a subject, *Cultural Studies Critical Methodologies*, 16(2): 151-161.
- Lagaay, Alice (2008), Between Sound and Silence: Voice in the History of Psychoanalysis, *e-episteme*, 1 (1): 53-62.
- Nattiez, Jean-Jacques (1999), Inuit Throat-Games and Siberian Throat Singing: A Comparative, Historical, and Semiological Approach, *Ethnomusicology*, 43(3): 399-418.
- Nattiez, Jean-Jacques (1983), Some Aspects of Inuit Vocal Games, *Ethnomusicology*, 27(3): 457-475.
- Parr, Adrian (επιμ.) (2010), *The Deleuze Dictionary Revised Edition*. Εδιμβούργο: Edinburgh University Press.
- Rodriguez, Esther Zaplana (2009). Voice, Body and Performance in Tori Amos, Björk and Diamanda Galas: Towards a Theory of Feminine Vocal Performance. (Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο του Νιουκάστλ)
- Schaeffer, Murray (1977), *The Soundscape: the Tuning of the World*. Ρότσεστερ: Cambridge University Press.

Silverman, Kaja (1988), *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema, Theories of Representation and Difference*. Μπλούμινγκτον: Indiana University Press.

Stevenson, Frank (2009), «Stretching Language to Its Limit: Deleuze and the Problem of Poiesis», *Concentric Literary and Cultural Studies*, 35(1): 77-108.

Young, Miriam (2015), *Singing the Body Electric*. Φάρναμ: Ashgate

Vallee, Mickey (2017), Technology, Embodiment, and Affect in Voice Sciences: The Voice is an Imaginary Organ, *Body and Society*, 10(5): 1-23.

Weidman, Amanda (2014), Anthropology and Voice, *Annual Review of Anthropology*, 43:4.1–4.15.

Ηλεκτρονικές πηγές

- Björk.fr, <http://www.Björk.fr/> τελευταία πρόσβαση 7-10-2018
- Björk, <https://Björk.com/splash/> τελευταία πρόσβαση 29-8-20218
- <http://www.dazeddigital.com/tag/Björk> τελευταία πρόσβαση 15-9-2018
- *When Matmos Met Björk*, από το «Red Bull Music Academy Daily», <http://daily.redbullmusicacademy.com/2013/06/when-matmos-met-Björk> τελευταία πρόσβαση 21-7-2018
- *How Björk's Homogenic united nature, technology and pop*, από το «dazeddigital», <http://www.dazeddigital.com/music/article/37686/1/Björk-homogenic-book-emily-mackay> τελευταία πρόσβαση 29-8-2018
- *Björk: 'People miss the jokes. A lot of it is me taking the piss out of myself'*, από το «The Guardian», <https://www.theguardian.com/music/2017/nov/12/Björk-utopia-interview-people-miss-the-jokes> τελευταία πρόσβαση 25-7-2018
- *Behind the scenes of Björk's 360-degree 'Mouth Mantra' video*, από το «dazeddigital», <http://www.dazeddigital.com/music/article/32826/1/behind-the-scenes-of-Björk-s-360-degree-mouth-mantra-video> τελευταία πρόσβαση 1-8-2018
- *How Björk broke the sound barrier*, από το «The Guardian», <https://www.theguardian.com/music/2015/feb/15/Björk-delta-archives-alex-ross> τελευταία πρόσβαση 5-8-2018
- *Training the Senses: Tim Ingold - The knowing body*, <https://www.youtube.com/watch?v=OCCOkQMHTG4> τελευταία πρόσβαση
- Santiago Felipe, <http://www.santiagofelipe.com/> τελευταία πρόσβαση 5-9-2018
- Saga Database, <http://sagadb.org/> τελευταία πρόσβαση 5-8-2018

Ηχητικές πηγές/ CD

- Björk (1993), *Debut* [CD]. TPLP31 CDL. One Little Indian. Λονδίνο: Ηνωμένο Βασίλειο.
- Björk (1995), *Post* [CD]. TPLP51CD. One Little Indian. Λονδίνο: Ηνωμένο Βασίλειο.
- Björk (1997), *Homogenic* [CD]. TPLP71CD. One Little Indian. Λονδίνο: Ηνωμένο Βασίλειο.
- Björk (2001), *Vespertine* [CD]. TPLP101CD. One Little Indian. Λονδίνο: Ηνωμένο Βασίλειο.
- Björk (2004), *Medúlla* [CD]. TPLP358. One Little Indian. Λονδίνο: Ηνωμένο Βασίλειο.
- Björk (2011) *Biophilia* [CD]. tplp1016cd. One Little Indian. Λονδίνο: Ηνωμένο Βασίλειο.
- Björk (2015) *Vulnicura* [CD]. tplp1231cdx. One Little Indian. Λονδίνο: Ηνωμένο Βασίλειο.
- Björk (2017) *Utopia* [CD]. tplp1381cdx. One Little Indian. Λονδίνο: Ηνωμένο Βασίλειο.

Ντοκιμαντέρ και video

The Inner or Deep Part of an Animal or Plant Structure (2004) [video]. Ragnheidur Gestsdottir, One Little Indian Ltd.

Inside Björk (2002) [video]. Christopher Walker, One Little Indian Ltd.

Minescule (2003) [video]. Ragnheidur Gestsdottir, One Little Indian Ltd.



Παράρτημα

Τραγούδια που σχολιάζονται:

All is full of love	https://www.youtube.com/watch?v=AjI2J2SQ528
All Neon like	https://www.youtube.com/watch?v=iISJvY928-Y
An Echo, A Stain	https://www.youtube.com/watch?v=AIWJ6KOKrVM
Arisen my senses	https://www.youtube.com/watch?v=6VrqR_GfvzE
Aurora	https://www.youtube.com/watch?v=y41yGE17NCw
Big time sensuality	https://www.youtube.com/watch?v=wHuXpWSNa-8
Cocoon	https://www.youtube.com/watch?v=0OD9wl6ql7k
Desired constellation	https://www.youtube.com/watch?v=Xbcez9PnEXM
Family	https://www.youtube.com/watch?v=HAXvkbOzK6E
Frosti	https://www.youtube.com/watch?v=-i1SqFJ3K8Q
Heirloom	https://www.youtube.com/watch?v=KKXdRtkJx7c
Hidden place	https://www.youtube.com/watch?v=cpaK4CUhxJo
Hunter	https://www.youtube.com/watch?v=CyM5wow-hUk
Joga	https://www.youtube.com/watch?v=BBju9Sdh94k
Lion song	https://www.youtube.com/watch?v=MWHpoJT3qK4
Miðvikudags	https://www.youtube.com/watch?v=fF8Uu3E3tII
Mouth mantra	https://www.youtube.com/watch?v=iIhLCXmrCm8
North	https://www.youtube.com/watch?v=cWOMJHdH4QA
Not get	https://www.youtube.com/watch?v=pJDcwXQc5CU
Öll Birtan	https://www.youtube.com/watch?v=FDIDu0CFvMg
One day	https://www.youtube.com/watch?v=J-nDLfFmEq8
Storm	https://www.youtube.com/watch?v=DtVLcxgz_Ng
The gate	https://www.youtube.com/watch?v=RIGgn1s3AvI
The pleasure is all mine	https://www.youtube.com/watch?v=wxqMyyuAhyo
Utopia	https://www.youtube.com/watch?v=Sqbv7cCM5AI
Virus	https://www.youtube.com/watch?v=6ADS-VUHSEM
Vökuró	https://www.youtube.com/watch?v=QSaNBQIm100
Hidden Place [Hearts & Bones Mix by Matmos]	https://www.youtube.com/watch?v=-mUkFZZwYyg

Where Is The Line [Matmos Rubber Band Mix]

<https://www.youtube.com/watch?v=RQpfEt6oJRk>

Στίχοι τραγουδιών που σχολιάζονται

(διαθέσιμοι στη διεύθυνση Björk.fr, <http://www.Björk.fr/-infos-et-paroles-> τελευταία πρόσβαση 7-10-2018)

«All is full of love» (από το *Homogenic*, 1997)

You'll be given love
you'll be taken care of
you'll be given love
you have to trust it

Maybe not from the sources
you have poured yours

Maybe not from the directions
you are staring at

Trust your head around
it's all around you
all is full of love
all around you

All is full of love: you just ain't receiving
All is full of love: your phone is off the hook
All is full of love: your doors are all shut
All is full of love

«Hunter» (από το *Homogenic*, 1997)

If travel is searching
and home what's been found
I'm not stopping

I'm going hunting
I'm the hunter
I'll bring back the goods
but I don't know when

I thought I could organise freedom
how Scandinavian of me
you sussed it out, didn't you?

You could smell it
so you left me on my own
to complete the mission
now I'm leaving it all behind

I'm going hunting: I'm the hunter

(You just didn't know me)

«Cocoon» (από το *Vespertine*, 2001)

Who would have known, that a boy like him
would have entered me lightly restoring my blisses

Who would have known, that a boy like him
after sharing my core would stay going nowhere

Who would have known, a beauty this immense
who would have known, a saintly trance
who would have known, miraculous breath
to inhale a beard loaded with courage

Who would have known, that a boy like him
possessed of magical sensitivity
would approach a girl like me
who carresses
cradles
his head in a bosom

He slides inside
half awake / half asleep
we faint back
into sleephood
when I wake up
the second time in his arms, gorgeousness !
he's still inside me !

who would have known

A train of pearls
cabin by cabin
is shot precisely across an ocean
from a mouth

From

A

From a mouth of a girl like me

To a boy
To a boy
To a boy

«Hidden Place» (από το *Vespertine*, 2001)

Through the warmtest cord of care
your love was sent to me
I'm not sure what to do with it
or where to put it

I'm so close to tear
and so close to
simply calling you up
and simply suggesting

We go to that hidden place

Now, I have been slightly shy
but I can smell a pinch of hope
to almost have allowed once fingers
to stroke
the fingers I was given to touch with
but careful careful

There lies my passion hidden
here lies my love
I'll hide it under a blanket
lull it to sleep

I'll keep it in a hidden place

He's
the beautifullest
fragilest
still strong
dark and divine
and the littleness of his movements
hides himself

He invents a charm
that makes him invisible
hides in the hair

Can I hide there too ?
hide in the hair of him
seek solace
sanctuary

In that hidden place

«Mouth Mantra» (από το *Vulnicura*, 2015)

my throat was stuffed
my mouth was sewn up
banned from making noise
I was not heard
all calmly
remove this hindrance
my throat feels stuck
I was not allowed
I was not heard
I was not heard
I was not heard
I was not heard
there is vocal sadness
I was separated
from what I can do
what I'm capable of
need to break up
vicious habits
do something
I haven't done before
in vow of silence
explore the negative space
around your mouth
it implodes
black hole
with jaw fallen in
in fallen jaw
jaw fallen in
I am not hurt
this tunnel has enabled
thousands of sounds
I thank this trunk
noise pipe
I have followed a path
that took sacrifices
now I sacrifice this scar
can you cut it off

«The pleasure is all mine» (από το *Medúlla*, 2004)

The pleasure is all mine
to get to be
the generous one
is the strongest stance

The pleasure is all mine
to finally let go
and evenly
be flown

Who gives most
Who gives most
Who gives most

The pleasure is all mine
women like us
we strengthen most
host-like

When in doubt, give
When in doubt, give
When in doubt, give

«Virus» (από το *Biophilia*, 2011)

Like a virus needs a body
And soft tissue feeds on blood
Someday i'll find you
The urge is here
Like a mushroom on a tree trunk
As a protein transmutes
I knock on your skin
And i am in
The perfect match, you and me
I adapt, contagious
You open up, saying welcome
Like a flame that seeks explosives
As gun powder needs a war
I feast inside you
My host is you
The perfect match, you and I
You fail to resist
My crystalline charm, you do
Like a virus, patient hunter
I'm waiting for you
I'm starving for you
My sweet adversary
My sweet adversary
My sweet adversary

Οι εικόνες της εργασίας είναι προσβάσιμες στις παρακάτω διευθύνσεις:

- Björk.fr, <http://www.Björk.fr/> τελευταία πρόσβαση 7-10-2018
- Santiago Felipe, <http://www.santiagofelipe.com/> τελευταία πρόσβαση 5-9-2018