

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΚΟΥΗΡ ΡΕΥΣΤΟΤΗΤΑ:
ΤΟ ΗΜΕΡΟΛΟΓΙΟ ΜΙΑΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΠΕΡΣΟΝΑΣ

ΑΝΤΩΝΗΣ ΚΑΠΕΤΑΝΟΣ

ΑΕΜ:2064

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ:

ΔΑΝΑΗ ΣΤΕΦΑΝΟΥ, ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2025

Abstract

In the thesis “Performativity and Queer Fluidity: the Diary of a Musical Persona”, I present and comment on the performative tools I employed throughout my musical journey, especially during the construction and deconstruction of my queer musical persona, “capétte”. This is an autoethnographic study that allows me to retrospectively theorize the needs I experienced on this artistic path, particularly regarding the way I chose to expose myself in terms of gender identity and musical expression. With a diaristic and confessional tone, I create a textual and sonic remix, where analysis is interrupted by comments, songs, aphorisms, references, and poetic notes—an attempt to capture an experience.

This experience is fundamentally personal, yet deeply connected to the trauma inflicted by collective oppression—the oppression of normativity. The text reflects on the necessity of queer fluidity and seeks pathways beyond rigid normative ideals. It is structured in three main chapters, arranged linearly to trace my shift from one mode of thinking to another.

In the first chapter, “Dysphoria”, I describe my need to perform normativity as both a musical and social subject, aiming at societal inclusion. The second chapter, “Persona”, explores the reasons that led me to construct a queer musical persona and details the tools that helped me shape this identity. Finally, in the chapter “Deconstruction”, I acknowledge the emergence of a new form of performativity that defines queerness and explore ways of creating and existing without (dis)obeying any system of (anti)normativity.

Περίληψη

Στη διπλωματική εργασία «Επιτελεστικότητα και κουήρ ρευστότητα: το ημερολόγιο μιας μουσικής περσόνας» παραθέτω και σχολιάζω τα επιτελεστικά εργαλεία που χρησιμοποίησα κατά τη διάρκεια της μουσικής μου πορείας και ιδιαίτερα κατά την κατασκευή και αποδόμηση της κουήρ μουσικής μου περσόνας, του «caréte». Πρόκειται για μια αυτοεθνογραφική μελέτη που μου επιτρέπει να θεωρητικοποιήσω εκ των υστέρων τις ανάγκες που είχα σε αυτό το μουσικό ταξίδι, όσον αφορά στον τρόπο που επέλεγα να εκθέσω τον εαυτό μου ως προς την ταυτότητα φύλου και τη μουσική μου. Με μια ημερολογιακή και εξομολογητική διάθεση φτιάχνω ένα κειμενικό και ηχητικό remix, όπου η ανάλυση διακόπτεται από σχόλια, τραγούδια, αποφθέγματα, αναφορές και ποιητικές σημειώσεις, σε μια προσπάθεια αποτύπωσης ενός βιώματος.

Αυτό το βίωμα είναι στη βάση του ατομικό, αλλά σχετίζεται με το τραύμα που επιφέρει μια συλλογική καταπίεση, αυτή της κανονικότητας. Το κείμενο προβληματίζει την ανάγκη για κουήρ ρευστότητα και αναζητά διεξόδους από τις αυστηρές κανονιστικές ιδέες. Χωρίζεται σε τρία βασικά κεφάλαια που τοποθετούνται με γραμμικό τρόπο, για να εξηγήσουν την μετατόπισή μου από ένα σημείο σκέψης σε ένα άλλο.

Στο πρώτο κεφάλαιο «Δυσφορία» παρουσιάζω την ανάγκη μου να επιτελέσω την κανονικότητα ως μουσικό και κοινωνικό υποκείμενο με στόχο την ενσωμάτωσή μου στην κοινωνία. Έπειτα στο κεφάλαιο «Περσόνα» ασχολούμαι με τους λόγους που οδηγήθηκα στην κατασκευή μιας κουήρ μουσικής περσόνας και περιγράφω τα εργαλεία που με βοήθησαν να πετύχω αυτό το προσωπείο. Στο τέλος με το κεφάλαιο «Αποδόμηση» αναγνωρίζω την δημιουργία μιας νέας μορφής επιτελεστικότητας που ορίζει το «queerness» ως έννοια και αναζητώ τρόπους να δημιουργώ και να υπάρχω, χωρίς να (αν)υπακούω σε κάποιο σύστημα (αντι)κανονικότητας.

Αφιερώνω αυτό το κείμενο στα άτομα που δεν ξέρουν ποια είναι, αν δεν υπάρχουν οι άλλοι και ψάχνουν να βρουν ποια είναι η λιγότερο υποκριτική στρώση του «είναι» τους.

Το αφιερώνω σε όσους δημιουργούν για να ακούσουν τον εαυτό τους

Και σε όσους προτιμούν το σανίδι από την ζωή, λες κι έχουν καμία διαφορά¹

Το αφιερώνω στον Αντώνη και στον caréte και σε κάθε εαυτό που μέλλει να έρθει, γιατί θα είμαστε πάντα μαζί

¹ Αναφορά στο τραγούδι των Jolly Roger. «02». Κενό, Θέατρο Δρόμου, 2014.
https://youtu.be/dR_veW0XSlc?si=V1kRVZ2lGcjDT4j2

Ευχαριστίες

Θέλω να ευχαριστήσω

τους ανθρώπους που αγαπώ και μ'αγαπάνε, γιατί στάθηκαν δίπλα μου σε αυτό το ακαδημαϊκό ταξίδι και με άφησαν να μοιραστώ τις χαρές και τις λύπες μου. Η ζωή έχει περισσότερο νόημα όταν την μοιράζεσαι,

την επόπτριά μου Δανάη Στεφάνου που μου έδωσε χώρο να μιλήσω για κάτι τόσο προσωπικό, διάβασε κάθε ακατέργαστη σκέψη μου, με άκουσε, με συμβούλεψε, μου έδειξε νέους δρόμους δημιουργίας και προσπαθεί για μια ακαδημία, στην οποία θα θέλω κι εγώ να βρίσκομαι,

τον κόσμο που ακούει και συνδέεται με την μουσική μου, γιατί η τέχνη θα ήταν πολύ μοναχική, αν ήταν ένα παραλήρημα,

τα άτομα που διαβάζουν αυτό το κείμενο και δίνουν για λίγο ζωή στο βίωμά μου.

Αυτό που μας συμβαίνει είναι το μόνο σημαντικό

Είναι το μόνο που στα μάτια μας συμβαίνει

Περιεχόμενα	
Abstract	1
Περίληψη.....	2
Ευχαριστίες.....	4
Intro	6
Αυτό είναι ένα remix ή ένα ιδιότυπο κείμενο	7
Auto-remix: για μια αυτοεθνογραφική προσέγγιση	10
Επιτελεστικότητα και Κουήρ Θεωρία	12
Μουσική ως μέσο και κουήρ μουσικολογία.....	13
Γαλλικά κλειδιά και άλλα εργαλεία	14
Θέλω να σου πώ αυτό: δομή	15
Χρονολόγιο.....	16
1. Δυσφορία.....	17
1.1. Αντώνη, καλωσήρθες στην κανονικότητα	18
1.2. Γκέι Μουσική.....	26
1.3. «Straight- Looking» μουσική ή πώς κατασκευάζεται μια ντουλάπα;	31
1.4. Οι άντρες «περνούν», μαμά: Passing	40
2. Περσόνα	44
2.1. Κρύβομαι πίσω από τη μουσική: γιατί μια μουσική περσόνα;.....	47
2.2. Θέλω να το κάνεις να ακούγεται κουήρ: Εργαλεία της κουήρ μουσικής.....	50
2.3. caréte 101: Κρίση κατηγορίας	59
2.4. Όσο υπάρχουν, θα υπάρχω : εγώ και το κοινό.....	66
2.5. Εγώ, το θέαμα : Έχει καν η μουσική σημασία;	73
2.6. Από την υποκοουλτούρα στο mainstream ή 200 γραμμάρια queerness να τ' αφήσω; ..	76
3. Αποδόμηση.....	82
3.1. Η νέα (κουήρ) επιτελεστικότητα: όταν έκοψα όλα μου τα κοντομάνικα κροπ.....	82
3.2. Συνέχεια στα όρια: Έξοδος από την (αντι)κανονικότητα.....	87
3.3. caréte 2.0.: Ποιος είμαι αν δεν (αν)υπακούω;	91
Outro.....	97
Παράρτημα.....	100
Μουσικοί Σύνδεσμοι	100
Φωτογραφικό υλικό.....	102
Βιβλιογραφία.....	105

Intro

Όταν σκεφτόμουν ποιο είναι το θέμα με το οποίο θέλω να ασχοληθώ σε αυτήν την έρευνα, η επόπτριά μου μου είπε πως δεν είναι η ώρα να επινοήσω κάτι νέο, αλλά να μιλήσω για κάτι που με συνοδεύει τα χρόνια των σπουδών μου. Αν είναι κάτι που ξέρω να κάνω, σκέφτηκα, είναι να μιλάω για τον εαυτό μου. Αν υπάρχει κάτι που με συνοδεύει αυτά τα χρόνια, αν όχι όλα τα χρόνια είναι η σύγκυση πάνω στον τρόπο που εκθέτω τον εαυτό μου. Τι πρέπει να κάνω; Τι θέλω να κάνω; Γιατί πρέπει και γιατί θέλω;

Αυτές οι σκέψεις αν μη τι άλλο έγιναν πιο έντονες από την στιγμή που άρχισα να υπάρχω ως μουσικό υποκείμενο και να εκθέτω τον εαυτό μου και την μουσική μου στον κόσμο. Αυτά τα χρόνια σπουδών μου άκουσα πολλές φορές για την αυθεντικότητα ή την μίμηση, για τους κανόνες ή για το «σπάσιμο» των κανόνων, για κουλτούρες και υποκουλτούρες, για μουσική και θόρυβο, για άντρες και γυναίκες συνθέτ(ρι)ες. Στο τέλος, λοιπόν, αυτού του ταξιδιού ήθελα να αφιερώσω την έρευνά μου στην αναζήτηση κάποιας απάντησης. Τι θέλετε να κάνω; Τι θέλω να κάνω; Ποιος είμαι;

Το κείμενό μου θίγει το επιτελεστικό αδιέξοδο. Αναζητάει, δηλαδή, μέσα από την παράθεση ενός βιώματος μια λύση στην διαρκή ανταπόκριση ή εναντίωση σε κανόνες. Θέλω μέσα από αυτήν την έρευνα να κατασκευάσω μια κλειδαρότρυπα, μέσα από την οποία μπορεί κανείς να παρακολουθήσει τη συλλογιστική πορεία και τις ενδόμυχες σκέψεις που έκανα ως ένα άτομο που κατασκεύασε μια μουσική περσόνα και την αποδόμησε. Γιατί επέλεξα να υπάρχω με αυτόν τον τρόπο στην σκηνή; Τι σημαίνει η κάθε μου επιλογή; Πόσο αυθεντική είναι τελικά η μουσική μου; Πώς μπορώ να ξεφύγω από το σενάριο; Αυτά είναι ερωτήματα που θέτω μέσα στο κείμενο. Θέλω να προβληματίσω την «αυθεντικότητα» του εαυτού. Θέλω να μιλήσω για την δυνατότητα να ξεφύγουμε από την επιτελεστικότητα και την ανάγκη για δημιουργία που δεν καθοδηγείται από την τήρηση ή την εναντίωση σε ένα σύστημα εξουσίας. Ποιος είμαι αν δεν (αν)υπακούω σε κάτι;

Βρέθηκα να αναζητάω απαντήσεις σε αυτά τα ερωτήματα στα 24 χρόνια ζωής μου κλείνοντας τον κύκλο των μουσικών σπουδών μου. Γράφω αυτήν την εργασία πλέον πολύ πιο νηφάλιος απέναντι σε αυτά που περιγράφω ότι βίωσα και ευτυχώς έχω αποκτήσει την ανάλογη απόσταση, ώστε να μπορώ να ερευνήσω κάτι που με εμπλέκει τόσο. Αν και άλλαξα πολλές καρέκλες κατά την συγγραφή, αυτή η διπλωματική στο μυαλό μου γράφεται πάντα στο δεύτερο τραπέζι δίπλα στο πολύμπριζο στο αγαπημένο μου συνεργατικό καφέ της γειτονιάς μου με μια R&B μουσική που ποτέ δεν είχα τη συγκέντρωση να ακούσω. Αναφέρω κάπως τη θεσιακότητά μου, γιατί ξεκαθαρίζει τη θέση από την οποία προέρχομαι, το πλαίσιο στο οποίο γράφονται τα συγκεκριμένα λόγια και αποκαλύπτει σημαντικά στοιχεία για το άτομο πίσω από τις λέξεις (Barz & Cheng 2019). Θα μπορούσα να μιλήσω για το είδος της μουσικής που κάνω, για το φύλο ή τη σεξουαλικότητά μου, αλλά θα ήταν εντελώς αντιφατικό με το συμπέρασμα αυτής της εργασίας. Νιώθω πάντως καλά πλέον με το γεγονός ότι αυτή είναι η διπλωματική εργασία του Αντώνη ή του caréttte.

Αυτό είναι ένα remix ή ένα ιδιότυπο κείμενο

Σε αυτό το κείμενο μιλάω εγώ, όπως υπάρχω σήμερα, ο Αντώνης στο παρελθόν και ο caréttte. Ο caréttte είναι η μουσική μου περσόνα και το όνομα με το οποίο κυκλοφορώ μουσική τα τελευταία πέντε χρόνια. Κουήρ, μάλιστα, μουσική θα έλεγαν κάποιες ιστοσελίδες. Εκείνος έχει το βήμα μέσα από συνεντεύξεις και τραγούδια, για να δείξει με ποιον τρόπο υπήρχα δημόσια ως περσόνα. Ο Αντώνης του παρελθόντος μιλάει μέσα από αποσπάσματα ημερολογίου και μέσα από ποιητικούς εσωτερικούς μονολόγους, που μπορεί να γράφτηκαν για τον caréttte, αλλά δεν έφτασαν ποτέ στα χέρια του. Εγώ μιλάω μέσα από το βασικό κείμενο και τους σχολιασμούς μου έχοντας πλέον την εμπειρία τόσο του Αντώνη όσο και του caréttte. Δίνω χώρο σε αυτές τις εκδοχές του εαυτού μου για να κάνω μερικές αναδρομές (flashback) και να αναδείξω πιο ζωντανά τα βιώματα που απέκτησα. Παρόλα αυτά, δεν θεωρώ πως μιλάνε τρεις διαφορετικοί άνθρωποι. Είμαστε το ίδιο άτομο σε διαφορετικές φάσεις της ζωής του (αν και ως caréttte υπογράφω μουσικά ακόμα και σήμερα) και η εμπειρία μας είναι κοινή. Η μουσική είναι όλων μας, γιατί και οι τρεις είναι εγώ. Η μουσική είναι δική μου. Η φωνή μου σήμερα και η φωνή μου στο παρελθόν συναντάνε την φωνή του caréttte και δημιουργούν (για πρώτη φορά) μαζί ένα remix αυτοαναφορικότητας. Μέσα από την παροντική μου αφήγηση, την παράθεση αποσπασμάτων ημερολογίου και τις δημόσιες συνεντεύξεις μου ως

περσόνα, μπορεί κανείς να κατασκευάσει ένα παζλ από προϋπάρχον υλικό, που ενδεχομένως στην ολοκλήρωσή του να έχει την εικόνα μου ή έστω ένα μέρος της.

Βλέπω το remix ως μια δημιουργική διαδικασία, κατά την οποία παίρνουμε διάφορα πολιτισμικά αντικείμενα, τα συνδυάζουμε και τα χειριζόμαστε μέσα σε νέα δημιουργικά μείγματα (Knobel & Lankshear 2008). Μέχρι πρόσφατα ο όρος χρησιμοποιούνταν κυρίως για να περιγράψει εναλλακτικές μίξεις ηχογραφημένων κομματιών, όπου τα όργανα και τα στοιχεία της ηχογράφησης αποσυντίθενται και επανατοποθετούνται για να φτιάξουν κάτι εντελώς νέο (Seggern 2007). Δεν περιορίζεται, όμως, στην μουσική. Ως τεχνική ενθαρρύνει σε κάθε πεδίο να πάρουμε αυτό που έχουμε ή γνωρίζουμε συμπεριλαμβανομένου του έργου άλλων, για να το επαναπροσδιορίσουμε και να εκφράσουμε κάτι. Το μοντάζ που συμβαίνει, για παράδειγμα, στον κινηματογράφο μπορεί να δώσει μια εικόνα για την λειτουργία του remix, καθώς κι εκείνο με τον τρόπο του παίρνει υλικό από διάφορες πηγές και το τοποθετεί με τέτοια σειρά, ώστε να κάνει μια αφήγηση διαφορετική από αυτήν των αρχικών «πρώτων υλών». Με έναν τρόπο, μάλιστα, το remix είναι μια πολύ οικεία διαδικασία, αφού κάθε φορά που λαμβάνουμε ένα ερέθισμα, γινόμαστε «ενεργοί κατασκευαστές νοήματος». Σε μια προσπάθεια να κατανοήσουμε το νέο υλικό, το αναμειγνύουμε με τα προηγούμενά μας ερεθίσματα και δημιουργούμε ένα μοναδικό για εμάς νόημα (Gainer & Lapp 2010).

Σε αυτό το κείμενο έχω πάρει τα ηνία της αφήγησης και κάνω ένα remix ή ένα μοντάζ από υλικό που έχω δημιουργήσει ή από ερεθίσματα που έχω λάβει, για να τα τοποθετήσω σε μια νέα σειρά, που τους δίνει διαφορετικό νόημα και φωτίζει κάθε φορά άλλα σημεία. Έχω μαζέψει στιχουργικό και μουσικό υλικό από την πορεία μου στη μουσική σκηνή, ποιητικές σημειώσεις, σχόλια-παρεμβολές, αποφθέγματα, συνεντεύξεις που έχω δώσει, βιβλιογραφικές αναφορές και αναλύσεις αυτών και τα έχω αναμείξει, για να δημιουργήσω μια νέα επεξεργασία. Ο ημερολογιακός χαρακτήρας του κειμένου προσθέτει μεν νέες πληροφορίες, εξομολογήσεις και βιώματα, αλλά αυτά τοποθετούνται με τέτοιο τρόπο, ώστε να συνδυάζονται με το υπόλοιπο υλικό και να δημιουργούν το αφήγημα που με εξυπηρετεί. Είμαι εδώ για να καταγράψω τις αναμνήσεις μου, να παραπέμπω στον χωροχρόνο τους και να υπενθυμίζω το παρόν, στο οποίο επιλέγω να τις επικαλεστώ και να τις επαναπροσδιορίσω. Κάθε σημείο της ιστορίας είναι εκεί για να συνδυαστεί με τα υπόλοιπα και να συνθέσουν όλα μαζί το ημερολόγιο της μουσικής μου περσόνας,

όπως επιλέγω να το γράψω εκ των υστέρων. Αυτή η αρχειακή σύνθεση και ο αναστοχασμός πάνω σε αυτήν αποτελεί το remix μου. Φυσικά, το remix που κάνω εγώ όσο το γράφω, με εκείνο που κάνω όσο το διαβάζω και εκείνο που κάνει κάθε άτομο που το διαβάζει με τις δικές του προσλαμβάνουσες παράγουν το καθένα διαφορετικά νοήματα. Ας είναι, όμως, αυτό το κείμενο το υλικό (φτιαγμένο από άλλα υλικά) για να φτιάξουμε ξεχωριστά το δικό μας remix.

Όπως και στις ταινίες, έτσι κι εδώ προτιμώ ένα απότομο μοντάζ με ξαφνικές «σφήνες» και παρεμβολές από εσωτερικούς μονολόγους και σχόλια. Μπορεί να ξεκινάω έναν συλλογισμό και να τον διακόπτω για να προσθέσω πολλαπλές βιβλιογραφικές αναφορές, που προδίδουν ότι είναι μια συλλογιστική πορεία-κολάζ από απόψεις άλλων. Μπορεί να παραπέμπω στην ακρόαση ενός κουπλέ και να διακόπτω το κομμάτι για να προσθέσω μια παιδική μου ανάμνηση ή ένα ειρωνικό σχόλιο. Αναφέρομαι ανά στιγμές σε στίχους που μεμονωμένα ταιριάζουν με το κείμενο, αλλά ως ολοκληρωμένα τραγούδια δεν σχετίζονται καθόλου με το θέμα που αγγίζω. Ακόμη και τα αποσπάσματα των ημερολογίων δεν ακολουθούν μια γραμμική πορεία και ενδεχομένως να περιλαμβάνουν κάποια μυθοπλασία. Αυτό γίνεται, γιατί το remix μού δίνει την δυνατότητα να χρησιμοποιήσω ο,τι θέλω αποσπασματικά για να αφηγηθώ ικανοποιητικά την ιστορία μου.

Η εποχή στην οποία γράφω το κείμενο παίζει σίγουρα πολύ σημαντικό ρόλο, γιατί ο εγκέφαλός μας σήμερα είναι πολύ πιο εξοικειωμένος με γρήγορες εναλλαγές πληροφοριών και εικόνων, Το ένα βίντεο έρχεται μετά το άλλο και εμείς είμαστε υπεύθυνοι για το μοντάζ των εικόνων και την συχνότητα εναλλαγής πληροφοριών. Μαθαίνουμε να μετακινούμαστε με ακραία ταχύτητα και αυτό το κείμενο με τον τρόπο του προσπαθεί να μιμηθεί αυτήν την διαρκή εναλλαγή εικόνων, προσώπων και πληροφοριών. Θέλω να δημιουργήσω την ψευδαίσθηση ενός ψηφιακού feed που ανάλογα με το ενδιαφέρον σου σε πηγαίνει από σύνδεσμο σε σύνδεσμο και σε παραπέμπει διαρκώς σε άλλους ανθρώπους και άλλα δεδομένα.

Υπάρχουν στιγμές που χρησιμοποιώ την ιδιότητα του «μοντέρ» για να επεξεργαστώ εκ των υστέρων ήδη επεξεργασμένο υλικό. Όπως, δηλαδή, σε ένα βίντεο θα μπορούσα να προσθέσω μια ζωγραφιά ή έναν τίτλο, με τον ίδιο τρόπο μπορεί να σβήνω μια πρόταση ή μια λέξη. Μερικές φορές μπορεί να συμβαίνει, επειδή θέλω να προβληματίσω το άτομο που διαβάζει το κείμενο σε σχέση με την

εγκυρότητα ή την βαρύτητα μιας λέξης. Άλλες φορές παραθέτοντας σκέψεις που έκανα στο παρελθόν, μπορεί να διαγράψω κάτι ως αντίδραση. Θέλω να αφήσω ανοιχτό το συγκεκριμένο τέχνασμα, γιατί μου φαίνεται πολύ σημαντικό για την προσωπική κατασκευή νοήματος του καθενός να υπάρχουν περιθώρια για διαφορετικές ερμηνείες.

Συνήθως τα εκ των υστέρων σχόλια τα εισάγω με ένα ή πολλαπλά [], χωρίς να σημαίνει ότι είναι παρενθετικά και ότι υπάρχει λόγος να παραληφθούν κατά την ανάγνωση. Αντίθετα, κάθε σημείο του remix είναι εκεί για να προσθέσει στην ιστορία. Με πλάγια γράμματα μπορεί κανείς να δει στίχους από κομμάτια, πιο ποιητικούς εσωτερικούς μονολόγους, συνεντεύξεις και αποσπάσματα ημερολογίου. Θέλω να βλέπω αυτά τα σημεία ως εκείνα στα οποία το υποκείμενο που αφηγείται «πάσχει» ζωντανά. Γράφοντας το κείμενο φυσικά και πάσχω ζωντανά, αλλά, μιλάω πλέον ως ένας πιο αποστασιοποιημένος αφηγητής που έχει λύσει κάποια από αυτά τα θέματα μέσα του. Σε αυτά τα σημεία, όμως, είτε υπογράφω ως caréte (συνεντεύξεις) είτε ως Αντώνης (ημερολόγιο), αυτό που αναλύω σε όλο το υπόλοιπο κείμενο μου συμβαίνει σε πραγματικό χρόνο και η συναισθηματική εμπλοκή μου είναι, φυσικά, πολύ μεγαλύτερη. Ακόμη και τα σημεία εσωτερικού μονολόγου είναι με έναν τρόπο ημερολογιακά, γιατί προέρχονται από τις καλλιτεχνικές μου σημειώσεις, που τελικά δεν χρησιμοποιήθηκαν σε κάποιον δίσκο.

Auto-remix: για μια αυτοεθνογραφική προσέγγιση

Γιατί να αφορά η ιστορία μου κανέναν; Σε αυτό το κολάζ αυτοαναφορικότητας τοποθετώ στο στόχαστρο τον εκάστοτε εαυτό μου, τον caréte και εμένα ως αφηγητή, για να δημιουργήσω ένα αυτοεθνογραφικό κείμενο που επιβεβαιώνει ότι το προσωπικό είναι πολιτικό (Bartleet & Ellis 2009, Τσιγαρίδας 2021). Η ιδέα είναι ότι δεν είμαι μοναδικός. Επιλέγω να «κάνω αυτοεθνογραφία, προκειμένου να ερευνήσω ερωτήματα που προκύπτουν από την καλλιτεχνική μου πράξη» (Πλαγερά 2025) και για να επεξεργαστώ τα βιώματά μου, ώστε να προσεγγίσω μια μεγαλύτερη από μένα κοινωνικοπολιτική κατάσταση (manovski 2014). Η παρουσίαση της μουσικής καθημερινότητας, όπως την έζησα εγώ, δεν αφορά μόνο εμένα ατομικά, αλλά και το σύνολο (DeNora 2004), γιατί αναδεικνύει το υποκείμενο μέσα σε μια συλλογική πραγματικότητα. Το μεμονωμένο βίωμα φανερώνει στοιχεία του περιβάλλοντος και της πραγματικότητας μέσα στην οποία εξελίχθηκε. Εγώ χρησιμοποιώ την ιστορία μου ως Αντώνη και ως caréte επί σκηνής

για να καταθέσω πώς μια γενικότερη κανονιστική ιδέα εφαρμόστηκε πάνω μου και να τοποθετηθώ θεωρητικά ως μια μορφή αντίστασης πάνω σε αυτήν (Αυγητίδου 2017). Αυτή η ιδέα είναι η έννοια της επιτελεστικότητας, για την οποία θα μιλήσουμε αργότερα.

Η προσωπική αφήγηση εδώ έρχεται να συγχωνευθεί με την φύση του θεωρητικού έργου σε μια μορφή αυτοεθνογραφίας, που πλησιάζει το «autotheory» όπως εκφράστηκε από την Ann Cvetkovich. Εκείνη δημιουργεί μια διαφορετική μορφή συγγραφής, στην οποία η καταγραφή της προσωπικής εμπειρίας παρατηρείται μέσα από ακαδημαϊκό πρίσμα και τα όρια ανάμεσα στην προσωπική αφήγηση και την θεωρία τίθενται υπό αμφισβήτηση (Cvetkovich 2003). Η λογοτεχνικότητα αυτής της προσέγγισης αναμφίβολα με γοήτευσε και συσχετίζεται άμεσα με την χαοτική και προσωπική μορφή του remix, γιατί δημιουργεί ένα «αρχείο συναισθημάτων» (Καραστάθη & Πολυκάρπου 2021), που δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς το στοιχείο του προσωπικού βιώματος. Ποιος μας αναγκάζει, άλλωστε, να συντηρούμε μια συγκεκριμένη οργάνωση εργαλείων; Αυτή η εργασία είναι δική μου και μπορώ να καθορίσω τα εργαλεία που χρησιμοποιώ για να αφηγηθώ το τραύμα μου. Ούτως ή άλλως η συγκεκριμένη αυτοεθνογραφία γράφεται για να με βοηθήσει να δω τον εαυτό μου να «αντανακλάται» (Mitchell 2021) και να με βάλει στη θέση να αναστοχαστώ πάνω στις κινήσεις μου, θέτοντας τα προσωπικά μου ερωτήματα στην δημόσια σφαίρα.

Ας μην ξεχνάμε ότι αυτό είναι ένα απολογητικό/απολογιστικό remix καταγεγραμμένο υπό το φως της ανάκρισης που έκανα στον εαυτό μου. Αν μη τι άλλο, είμαι τόσο το άτομο που δημιουργεί την εν λόγω μουσική, όσο και αυτό που την θεωρητικοποιεί, πράγμα που σπάει την αναγκαιότητα να επιλέγουμε αποκλειστικά την θεωρητική ή την πρακτική προσέγγιση της μουσικής (Stefanou 2019) και μου δίνει την δυνατότητα να έχω μια δυαδική παρουσία στο χώρο της μουσικής και στο παρόν κείμενο. Θέλω εκ των υστέρων να σχολιάσω τη στάση μου και την μουσική μου τοποθετώντας τα σε μια θεωρητική βάση. Αυτό το κείμενο είναι ένας ασφαλής χώρος μέσα στον οποίο μπορώ να αναστοχάζομαι πάνω στις επιλογές μου, να κρίνω τον εαυτό μου και την μουσική μου και να θέτω ερωτήματα. Από εκεί και πέρα μπορεί κάθε άτομο που διαβάζει το κείμενο να το κρίνει, να δει τον εαυτό του μέσα στο δικό μου τραύμα και ενδεχομένως να αναθεωρήσει τα λεγόμενά μου.

Μακάρι μια μέρα να διαβάσω ένα κείμενο που να ανατρέπει τις θέσεις μου και που θα με οδηγήσει σε περισσότερο αναστοχασμό.

«Επειδή το τραύμα ενδέχεται να είναι ανείπωτο και μη-αναπαραστάσιμο και επειδή χαρακτηρίζεται από τη λησμοσύνη και την αποσύνδεση, φαίνεται συχνά να μην αφήνει καθόλου στοιχεία πίσω»

(Cvetkovich 2003, Καραστάθη & Πολυκάρπου 2021).

Επιτελεστικότητα και Κουήρ Θεωρία

Η επιτελεστικότητα είναι το μεγάλο μαύρο σύννεφο που στέκεται πάνω από εμένα, τον *carécte*, την μουσική μου και κατ'επέκταση αυτό το κείμενο. Εδώ, δηλαδή, πραγματεύομαι την εξουσία αυτής της έννοιας πάνω σ' εμένα και την μουσική που επέλεγα να κάνω. Αποτέλεσε βασικό «κλειδί» στην προσωπική μου διεργασία, στη σχέση μου με τον εσωτερικό μου κόσμο, στη συνειδητότητα της κοινωνικής μου συμπεριφοράς και τελικά στη δημιουργία και την σωματοποίηση της μουσικής μου περσόνας. Εισαχθείς ως όρος από τη Judith Butler στο βιβλίο *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) δεν περιγράφει την συνειδητή πράξη του ατόμου, αλλά την υποκείμενη διαδικασία μέσω της οποίας η ταυτότητα φύλου γίνεται ορατή και αντιληπτή. Ουσιαστικά αφαιρεί από το φύλο την έμφυτη και σταθερή του ιδιότητα και το παρουσιάζει ως ένα κοινωνικό κατασκεύασμα που διαμορφώνεται από επαναλαμβανόμενες πράξεις, χειρονομίες και λόγους. Το φύλο, δηλαδή, κατά Butler δεν πρόκειται για κάτι που μας δίνεται από την γέννησή μας και καθορίζει αυτό που είμαστε, αλλά βασίζεται σε κάτι που κάνουμε επαναλαμβανόμενα. Ένας τρόπος συμπεριφοράς με λίγα λόγια, που έχει εγκαθιδρύσει σε τέτοιο βαθμό την παρουσία του μέσα μας, που έχει γίνει αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνικής μας ύπαρξης και δημιουργεί την ψευδαίσθηση μιας σταθερής, ακλόνητης και ουσιαστικής ταυτότητας.

Μέσα από αυτήν την ενδοσκόπηση έφτασα στη συνειδητοποίηση, ότι ο άνθρωπος είναι ελεύθερος να αποδεσμευτεί από την συμπεριφορική του «λουπά» και να αναζητήσει την αυθεντικότητά του. Αυτή η παρέκκλιση από τα αυστηρά όρια των δυαδικών αντιθέσεων έχει χαρακτηριστεί αρχικά σε σχέση με το φύλο κακεντρεχώς «κουήρ» με την έννοια του αλλόκοτου και παράξενου. Έπειτα, βέβαια, απο την επανοικειοποίηση του όρου από τα εμπλεκόμενα άτομα (Βούρδουλας 2020), ο όρος πλέον χρησιμοποιείται δόκιμα για να συμπεριλάβει τα άτομα που δεν

ανταποκρίνονται στους έμφυλους ρόλους, όπως τους έχει απονέμει η σύγχρονη κοινωνία του άντρα και της γυναίκας. Γενικότερα η κουήρ θεωρία βρίσκει τις ρίζες της στο μεταδομισμό και προβληματίζει το «κανονικό» και το «μη-κανονικό», ως αλληλένδετα αποτελέσματα των συστημάτων εξουσίας (Foucault 1978). Γι' αυτό μπορεί να περιγράψει πώς ένα άτομο, ένα αντικείμενο τέχνης ή ο,τιδήποτε άλλο δοκιμάζει τα στενά και περιοριστικά όρια της κανονικότητας. Οποιοδήποτε «σφάλμα» στην εκφορά φύλου και σεξουαλικότητας ή στην τήρηση της αρχικής και δοκιμασμένης τάξης πραγμάτων συμπεριλαμβάνεται μέσα στον όρο ομπρέλα «κουήρ» και σε αυτήν την εργασία χρησιμοποιείται με ακριβώς αυτόν τον τρόπο. Θίγοντας, δηλαδή, τα όρια της κανονικότητας.

[...]Πρέπει να απομυθοποιήσουμε τον όρο queer και να καταλάβουμε ότι σημαίνει πολλά περισσότερα πράγματα και ταυτόχρονα δε σημαίνει τίποτα. Γιατί το queer βίωμα είναι και τρόπος προσέγγισης της ζωής όχι μόνο μουσικά, αλλά και κοινωνικοπολιτικά. Έχει να κάνει με το ότι πιστεύουμε στη ρευστότητα φύλου, σεξουαλικότητας ακόμα και στην πολιτική ρευστότητα, με το πώς αναμειγνύομαστε με τα υπόλοιπα άτομα, με το γεγονός δηλαδή ότι δεν υπάρχουν καλούπια στο οποία θέλουμε να μπούμε.[...]

Απόσπασμα από συνέντευξή μου ως capette με την Άννα Φαρδή. Athinorama, 2 Ιουλίου 2022
<https://www.athinorama.gr/music/3006405/capette-kata-bathos-de-theloume-na-pame-sti-mosxa-alla-na-exoume-enan-proorismo-pou-mas-krataei-zontanous/>

Μουσική ως μέσο και κουήρ μουσικολογία

Αυτή η έρευνα τοποθετείται στα πλαίσια της κουήρ μουσικολογίας γιατί μελετάει την μουσική παρουσία ενός ατόμου που θεωρείται κουήρ το ίδιο, γράφει στίχο με αντι-ετεροκανονικό² περιεχόμενο, δημιουργεί ήχους που δοκιμάζουν τα όρια της μουσικής και την ερμηνεύει ως επιτελεστική τέχνη (Βούρδουλας 2018). Καλύπτω, δηλαδή, κάθε μια από της προϋποθέσεις για να θεωρούμαι κομμάτι της κουήρ μουσικής. Παρόλα αυτά, θα ήθελα εδώ να δούμε την παρουσία της κουήρ μουσικολογίας με τη λογική ότι προσεγγίζουμε «την καθημερινότητα με μία διερευνητική ματιά αμφισβήτησης κάθε «μεγάλης αλήθειας»» (Τσιγαρίδας 2021).

² Η ετεροκανονικότητα είναι το κυρίαρχο κοινωνικό και πολιτισμικό σύστημα που προϋποθέτει την ύπαρξη δύο συμπληρωματικών φύλων (άντρας/γυναίκα) και φυσικοποιεί την ετεροφυλοφιλία και τις κανονιστικές έμφυλες ταυτότητες ως «φυσικές» ή «κανονικές».

³ Ο ήχος glitch είναι ένα μουσικό ύφος που χρησιμοποιεί σφάλματα, παραμορφώσεις και ψηφιακά

Είναι σημαντικό κομμάτι της έρευνας η σκιαγράφηση ή η αμφισβήτηση του κουήρ στοιχείου στην μουσική. Για την κατανόηση της συλλογιστικής μου πορείας, όμως, ας μην τοποθετήσουμε προϋποθέσεις για την ύπαρξη του queerness, γιατί το εξαναγκάζουμε σε κάποιου είδους ορισμό, πράγμα στο οποίο είμαι αντίθετος. Αντιλαμβάνομαι το queerness ως μια φιλοσοφία, μια πολιτική στάση ή και μια οριακά θρησκευτική αντίληψη της πραγματικότητας, που υφέρπει σε κάθε κλάδο. Μέχρι το τέλος της εργασίας, όμως, θα αναρωτηθώ ακόμη και για αυτό. Πώς το κάνεις να ακούγεται κουήρ; Είναι κουήρ αν υπάρχει μέθοδος για να το κάνεις;

Ακολουθώντας την προσέγγιση της Born, αρνούμαι να αντιληφθώ την μουσική ως ένα αυθύπαρκτο και αυτοτελές αισθητικό αντικείμενο και τη θεωρώ ένα μέσο κοινωνικής διαμεσολάβησης που διαπραγματεύεται τις κοινωνικές ταυτότητες (Born 2011). Η μουσική δίνει αισθητή και υλική παρουσία σε κοινωνικές ταυτότητες, πράγμα που μετατοπίζει το κέντρο του ενδιαφέροντος αυτής της έρευνας από την ίδια την μουσική στην ταυτότητα που υλοποιείται μέσα από εκείνη. Θέλω να θέσω ανοιχτά ερωτήματα σε σχέση με τα όρια της μουσικής και του ατόμου που την επιτελεί (Στεφάνου 2015) και κυρίως να προβληματίσω την ανώτερη βία που ασκείται κατά τη δημιουργία μιας (μουσικής) ταυτότητας. Αυτής, δηλαδή, της ταυτότητας που παίρνει υλική υπόσταση μέσα από το «μέσο» της μουσικής.

«What musicians perform first and foremost is not music, but their own identities as musicians, their musical personae.»

(Auslander 2006a)

Γαλλικά κλειδιά και άλλα εργαλεία

Για να προβληματίσω το θέμα μου εντός του πεδίου της μουσικολογίας αντλώ πηγές από των χώρο των σπουδών φύλου, των πολιτικών επιστημών, της ψυχολογίας, του θεάτρου και ελαφρώς της γλωσσολογίας. Επιλέγω να μελετώ την μουσική σε συνάρτηση με την κοινωνία που παράγει τα νοήματά της (Stefanou 2019). Για να το κάνω αυτό, θέλω να επικοινωνώ με διαφορετικά επιστημονικά πεδία, που θα προσφέρουν μια λιγότερο μονοδιάστατη οπτική στο αντικείμενο συζήτησης.

Μέσα στο κείμενο προσπαθώ σε μια γραμμική κατεύθυνση, να εξηγήσω πώς μετατοπίστηκα από ένα σημείο σκέψης σε ένα άλλο. Σε μια διαδικασία, δηλαδή, προσωπικής ενδοσκόπησης εκθέτω το στάδιο στο οποίο βρίσκoμαι κάθε στιγμή που

προσπαθούσα να καταλάβω τόσο τον εαυτό μου, όσο και τον τρόπο που λειτουργεί ο κόσμος. Δεν υπάρχει κάποια αντικειμενικότητα στον τρόπο που ερμηνεύα εγώ τη ζωή, αλλά υπάρχουν σίγουρα αντικειμενικές αλήθειες που βίωνα κατά την πορεία μου. Σε μια προσπάθεια αποκωδικοποίησης του κόσμου θεωρητικοποιώ το δικό μου «πάσχυν» αναζητώντας την συντροφιά των άλλων παθόντων, ώστε να αναγνωρίσουμε μαζί την ανώτερη βία που μας ασκείται.

Θέλω να σου πώ αυτό: δομή

Αντιμετωπίζοντας την εργασία σαν έναν από τους μουσικούς μου δίσκους ή ένα remix, δίνω ως αφηγηρία ένα «Intro», που δημιουργεί το απαραίτητο έδαφος, για να καταλάβει κάθε άτομο περί τίνος πρόκειται το κείμενο και να κρίνει αν το αφορά και θέλει να το «ακούσει». Βρισκόμαστε ήδη σε αυτό το σημείο.

Στο πρώτο κεφάλαιο «Δυσφορία» εξηγώ τον τρόπο που άρχισα να αισθάνομαι καταπιεστικά τα παραδοσιακά συστήματα εξουσίας. Η αρρενωπότητα και η μουσική που την συνόδευε ήταν τα βασικά συστήματα στα οποία καλούμουν να συμμορφωθώ. Γι'αυτό αφιερώνω χώρο στο κείμενο, για να εξηγήσω τα εργαλεία που χρησιμοποίησα, για να συντηρήσω την κανονικότητα. Επιλέγω παράλληλα να περιγράψω «πώς κατασκευάζεται μια ντουλάπα» για να φανερώσω την πλαστικότητα της επιτέλεσης και να αποκαλύψω πόσο ελεγχόμενο ήταν για μένα να υπάρχω «κανονικά». Για την πλαισίωση αυτού, αντλώ από τις εμπειρίες μου ως τραγουδιστή ενός συγκροτήματος πριν τη δημιουργία της σημερινής μου μουσικής περσόνας.

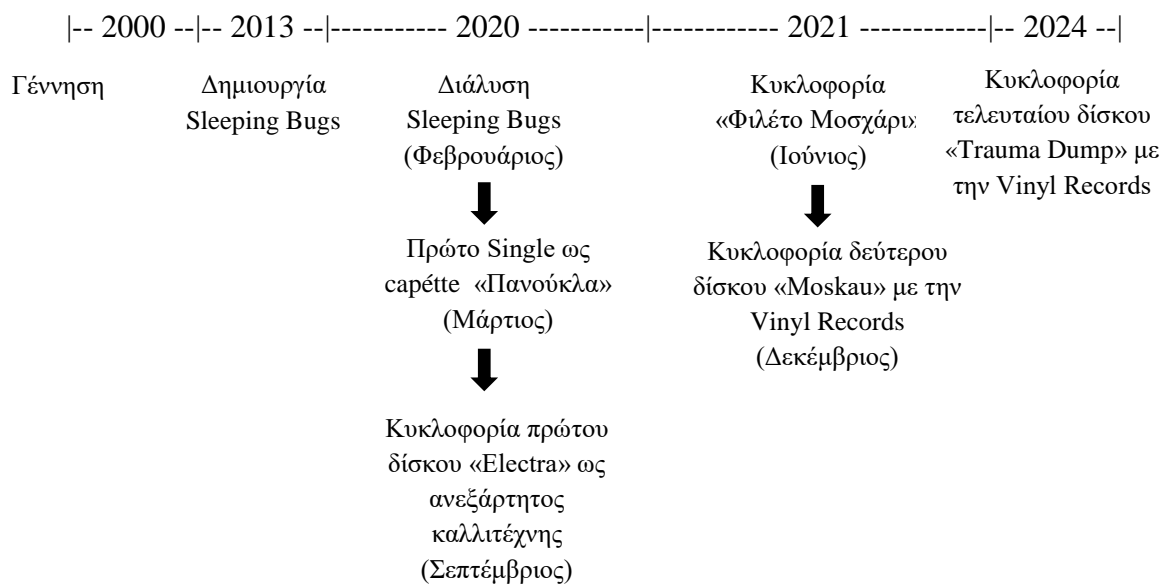
Στο δεύτερο κεφάλαιο «Περσόνα» περιγράφω την αναζήτηση του «απαγορευμένου» και πώς κατασκεύασα τη μουσική μου περσόνα. Σε αυτό το σημείο αφιερώνομαι στην περίοδο που βρισκόμουν στοχευμένα έναντι της κανονικότητας και αναλύω τους τρόπους με τους οποίους προσπάθησα να κάνω τη μουσική μου κουήρ. Πώς το κάνεις να ακούγεται κουήρ; Έπειτα αναλύω τη σχέση που απέκτησα με το κοινό, τον τρόπο που αυτό επηρέασε την κουήρ διάσταση της μουσικής μου και τις κινήσεις μου και παρουσιάζω τη μετατόπισή μου από την υποκουλτούρα στο mainstream.

Στο τρίτο κεφάλαιο «Αποδόμηση» φτάνω στην συνειδητοποίηση ότι ως κουήρ καλλιτέχνης υπήρξα κομμάτι μιας νέας κουήρ επιτελεστικότητας. Περιγράφω πώς έγινα δέσμιος της επιτέλεσης του εαυτού μου και προβληματίζομαι πάνω στο επιτελεστικό αδιέξοδο στο οποίο έφτασα. Πώς ξεφεύγω από την (αντι)κανονικότητα;

Εκεί διερωτώμαι πάνω στην σημασία του queerness και αναζητώ τρόπους να κάνω μουσική με ειλικρίνεια και αυθεντικότητα.

Στο τέλος ακολουθεί ένα «Outro» που είναι εκεί για να δείξει πως η αναζήτηση της απάντησης δεν είναι το ζητούμενο. Η αναζήτηση ερωτημάτων από την άλλη είναι το μόνο που μας θέτει σε κίνηση. Ίσως έτσι να καταφέρουμε να ξεφύγουμε από την κατάρα της στασιμότητας και την επιτελεστικότητα που επιφέρει.

Χρονολόγιο



1. Δυσφορία

(Αυτή η ενότητα ενδεχομένως να έχει σκοπό να με βοηθήσει να δικαιολογηθώ. Θέλω να παρουσιάσω το πλαίσιο που με οδήγησε στην ορθοκανονική επιτέλεση. Θέλω να εξηγήσω, γιατί υπήρξα κι εγώ κομμάτι της διαιώνισης της κανονικότητας σε μια προσπάθεια να ξεφύγω από την υποχρέωση να λογοδοτώ για την απλή ύπαρξή μου. Θέλω να εξηγήσω, γιατί ένα σενάριο γραμμένο από άλλους μπορεί να λειτουργήσει ακόμη και ψευδώς ~~απελευθερωτικά~~.)

Κυριακή 5/8/2018, Λισαβόνα

Αγαπημένο μου ημερολόγιο,

Σήμερα είπα στους γονείς μου ότι μου αρέσουν τα αγόρια. Έχει μήνες που το σκέφτομαι, αλλά σκέφτηκα πως ο αέρας της πόλης και η διάθεση διακοπών μπορεί να βοηθήσουν. Δεν φάνηκε να ξαφνιάζονται ιδιαίτερα. Πιο πολύ σαν να έχεις κάνει μια πρόχειρη διάγνωση πριν βγουν τα αποτελέσματα κάποιας βιοψίας και μετά επιβεβαιώνεται πως ο ασθενής πάσχει από αυτό που προέβλεψες. Η συνέχεια δεν ήταν πολύ μακριά από αυτήν την ιατρική κατάσταση. Νομίζω μπορώ να φανταστώ ασθένειες που θα προκαλούσαν λιγότερη αναταραχή στην ανακοίνωσή τους από αυτό, που ασθένεια μια φορά δεν το λες. «Πρέπει να σε πάμε για εξετάσεις αίματος» μου είπαν. «Οι ομοφυλόφιλοι άντρες έχουν ένα τρόπο ζωής με πολύ ρίσκο και κινδύνους, οπότε πρέπει να είμαστε προσεκτικοί. Όλα θα πάνε καλά».

Κείμενο από το φανταστικό ημερολόγιο που έγραψα στα πλαίσια αυτής της εργασίας και θα μπορούσε να είναι γραμμένο 5 Αυγούστου, 2018.

1.1. Αντώνη, καλωσήρθες στην κανονικότητα

Μια ιστορία αποκάλυψης της σεξουαλικότητας ή αλλιώς «coming out» δεν έχει αυταπόδεικτα κάποια βαρύτητα. Το βάρος της ιστορίας εξαρτάται από την απόσταση που δηλώνεις ότι έχεις σε σχέση με την κανονικότητα και από το εκάστοτε κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο γίνεται (Sedgwick 1990). Αυτήν την σκέψη μπορούμε να την εφαρμόσουμε για κάθε τι που χρειάζεται ένα come-out. Παραδείγματα:

Κυρία, προτιμώ την noise από τον Mozart

Μαμα, δεν είμαι γκέι, απλώς δεν λαμβάνω το φύλο ως βασικό παράγοντα έλξης

Μπαμπά, έγινα αναρχικός

Αγαπητό κοινό, είμαι άθεος

Δεν έχουν όλα την ίδια βαρύτητα, αν και όλα σε τοποθετούν κάπου μακριά σε σχέση με την κανονικότητα. Όπως κάθε δυαδική αντίθεση, βέβαια, το τι πρέπει να είσαι υποδηλώνει και το τι δεν πρέπει να είσαι (Butler 1990). Κάθε «είμαι γκέι» συνοδεύεται από την άρνηση «δεν είμαι στρέιτ». Πόσο ζυγίζει η κάθε άρνηση της κανονικότητας;

Σκέφτομαι ότι μεγαλώνεις μαθαίνοντας ποια στοιχεία πρέπει να αποβάλεις και ποια να κατασκευάσεις, εφόσον σου φαίνονται αφύσικα. Το φαντάζομαι σαν μια νοητή λίστα απο χαρακτηριστικά που πρέπει να εντυπωθούν στο κάθε παιδί με σκοπό να αφομοιώσει συγκεκριμένες συμπεριφορές και όσο ενηλικιώνεται να μπορεί ασυνείδητα πλέον να επιτελεί τον ρόλο του, θεωρώντας, μάλιστα, πως επιτελεί τον εαυτό του.

Επιτελεί τον εαυτό του. Επιτελεί τον εαυτό του. Επιτελεί τον εαυτό του.

Θέλω να σου πώ αυτό που ξέρουν όλοι

Μα αψηφούν να ακούσουν όλοι

Όσοι ζουν απ' τη φορμόλη

Και θαρρούν πως είναι οι δικοί τους ρόλοι

Στίχοι από το τραγούδι «Πανούκλα» από *carétte*, κυκλοφόρησε ως *single*, Μάρτιος 25, 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=xR6lIKlrsCQ&ab_channel=CAP%C3%89TTE

Βρίσκω πολύ ενδιαφέρον το γεγονός ότι η «Πανούκλα», που αναφέρεται πάνω, είναι το πρώτο μου δημοσιοποιημένο κομμάτι ως *carétte*. Από το πρώτο κιάλας κομμάτι ήθελα να προβληματίσω το θέμα των ρόλων και της επιτελεσματικότητας, χωρίς ακόμη να μπορώ να το τοποθετήσω σε θεωρητικές βάσεις. Ήταν εμφανώς κάτι που με βασάνιζε. Δυσκολευόμουν, μάλιστα, τόσο που ήθελα η μουσική να είναι ενοχλητική (ή ενοχλημένη) από μόνη της, ώστε να δείχνει πόσο είχα κουραστεί να ακολουθώ συγκεκριμένα σενάρια. Ακόμη δεν ήξερα πολλά από παραγωγή, αλλά επέλεξα πολλούς ηλεκτρονικούς glitch³ ήχους (βλ. [2.2.](#)), πείραξα την φωνή μου σε βαθμό που φαινόταν σαν να απεχθάνομαι την φυσική μου φωνή (βλ. [1.3.](#)) και για ρεφρέν απλώς κάνω μια ψηφιακή κραυγή. Η μίξη βάζει στο επίκεντρο τη βαβούρα και η μελωδία, παρόλο που υπάρχει, κρύβεται πίσω από το θόρυβο. Δεν άρεσε καθόλου στο περιβάλλον μου και νομίζω ότι αυτό ήταν μια καλή αρχή για να δείξω την αντιδραστική μου διάθεση. Έτσι συστήθηκα μουσικά ως *carétte*, όταν αποφάσισα να ξεφύγω από τα σενάρια που με έκαναν να δυστυχώ. Σήμερα, βέβαια, όσο το ακούω θεωρώ ότι είναι πλήρως δήθεν αυτό που έφτιαξα τότε. Αναγνωρίζω ότι έχω μια πανέμορφη μελωδία και πολύ ωραίες ιδέες, αλλά τα έχω κρύψει όλα πίσω από βρώμικα συνθεσάιζερ (synthesizer) και κακές επεξεργασίες. Γράφοντας, μάλιστα, για αυτό σήμερα σκέφτομαι να το επανακυκλοφορήσω με διαφορετική παραγωγή. Είναι κρίμα να χαθεί μέσα σε ένα εφηβικό υπερφορτωμένο κύμα αντιδραστικότητας.

Τότε, όμως, εξυπηρετούσε πλήρως τον σκοπό του. Ήταν ένας τρόπος να επαναπροσδιορίσω τον ρόλο μου ως μουσικού, παραγωγού, τραγουδιστή και καλλιτέχνη. Μέχρι να κατασκευάσω τον *carétte* και να επανατοποθετηθώ μουσικά, αισθανόμουν πως έπρεπε να ανταποκριθώ σε πιο σίγουρες μορφές δημιουργίας και επιτέλεσης. Οι άνθρωποι που καταφέρνουν να επιτελούν τον ρόλο τους, σκεφτόμουν, είναι πολύ πιθανότερο να ευτυχήσουν, καθώς η κοινωνία ολόκληρη ενθαρρύνει την

³ Ο ήχος glitch είναι ένα μουσικό ύφος που χρησιμοποιεί σφάλματα, παραμορφώσεις και ψηφιακά «σπασίματα» ως αισθητικά στοιχεία

ύπαρξή τους, τις δράσεις τους και ακούει τις ανάγκες τους (Ahmed 2010). Στα μάτια μου ως παιδιού, βέβαια, αυτό δεν είχε θεωρητικοποιηθεί ακόμη σε τέτοιο βαθμό. Το βίωνα, όμως, καθημερινά με υποτιμητικά και ομοφοβικά σχόλια, απειλές και κοινωνική περιθωριοποίηση. Η τήρηση των κανόνων έμοιαζε μονόδρομος.

[...]δεν μπορώ να νιώσω υπεύθυνος για τις συνέπειες των επιλογών μου. Θέλω να υπερασπιστώ τις επιθυμίες μου και τον εαυτό μου, ενώ ακόμη δεν ξέρω ποιος είμαι, πόσο μάλλον ποιος θέλω να είμαι. Νιώθω ασφαλής σε αυτόν τον ρόλο, του αγοριού. Δεν ξέρω να τον κάνω καλά και μερικές φορές φαίνεται, αλλά, τουλάχιστον, όταν προσπαθώ να παίξω αυτόν τον ρόλο, φαίνεται να με αγαπάνε όλοι περισσότερο. Οτιδήποτε άλλο σε ρόλο διαρκώς περνάει από δοκιμασίες. Δεν αντέχω άλλο να πρέπει διαρκώς να αμύνομαι για να υπερασπιστώ την ύπαρξή μου. Δεν γίνεται, δηλαδή, αυτό να γίνεται για πάντα, έτσι; Θέλω να με αφήσουν ήσυχο.

Δώστε μου ένα σενάριο και θα το μάθω απ'έξω!

Απόσπασμα από το φανταστικό ημερολόγιο που έγραψα στα πλαίσια αυτής της εργασίας και θα μπορούσε να έχει γραφτεί οποιαδήποτε στιγμή από το 2012-2021.

~~στην τέχνη δεν υπάρχει παρθενογένεση~~

στη ζωή δεν υπάρχει παρθενογένεση

Όταν γεννήθηκα και από την στιγμή που ξεκίνησα να κάνω μουσική, θυμάμαι πάντα να υπάρχει ένα σύστημα που έπρεπε να μάθω να επιτελώ. Η αρρενωπότητα ήταν ένα σύστημα συμπεριφοράς, η μουσική ήταν ένα άλλο. Αν ήθελα να υπάρχω μέσα στην κοινωνία και αν ήθελα να ασχοληθώ με την μουσική, υπήρχαν άνθρωποι να μου μάθουν πώς να το κάνω.

Χρόνια Πολλά! Ώρα για catch-up! Ιδού τι μάθαμε μέχρι τώρα!

Μπορούμε να το δούμε σαν μια φόρμα όπως αυτή των ποπ τραγουδιών: Κουπλέ-Γέφυρα-Ρεφρέν-Κουπλέ-Γέφυρα-Ρεφρέν-Γέφυρα Β- Ρεφρέν. Αφήνει μεν πολλές ελευθερίες στο άτομο που συνθέτει, να δημιουργήσει εντός της και έχουν γραφτεί αμέτρητα τραγούδια με αυτήν την δομή και μερικά είναι, μάλιστα, δικά μου. Εξακολουθεί, όμως, να οριοθετεί το πλαίσιο και τον τρόπο οργάνωσης του μουσικού υλικού. Ακριβώς έτσι η δυτική κοινωνία μας καλωσορίζει. Παρουσιάζει, δηλαδή, την

εγκεκριμένη δομή που εδώ και χρόνια συντηρεί (δομή ποπ τραγουδιού), την εντυπώνει ως αναπόφευκτη συνθήκη στα νέα παιδιά (βομβαρδιζόμαστε με ποπ τραγούδια από παντού) και δημιουργεί την ψευδαίσθηση, ότι κατά τα άλλα ο άνθρωπος είναι ελεύθερος να επιλέγει για τον εαυτό του (είμαι ελεύθερος να γράφω ό,τι ποπ κομμάτι θέλω). Προσωπικά από μικρός ήξερα μόνο αυτήν την φόρμα και άργησα πολύ να μάθω ότι στην μουσική η ύπαρξη κουπλέ ή ρεφρέν είναι απλώς μια πρόταση και όχι κάτι το αναγκαίο.

Άφυλο σώμα, σελίδα λευκή

Με πόσκα, πρόζα, λίγη όζα

Γραμμένοι οι ρόλοι στο χαρτί

Στίχοι από το τραγούδι «Ομφάλιος Λώρος» από capette που κυκλοφόρησε πρώτα ως single, Οκτώβριος 10, 2021 και εντάχθηκε στον δίσκο Moskau, Vinyl Records, Δεκέμβριος 11, 2021.
<https://youtu.be/9LnC66kKldE?si=-DJhxmKQkS7dM8F9>

Θέλω να θεωρώ, ότι η φόρμα των ποπ τραγουδιών δεν είναι αυτονόητη. Ήρθα στη ζωή ως ένα «άφυλο σώμα» ή μια «σελίδα λευκή», έτοιμη να καταγράψει μνήμες, πληροφορίες και συστήματα οργάνωσης της σκέψης. Σε αυτό το στάδιο δεν δαιμονοποιείς τίποτα σε σχέση με τον εαυτό σου, καθώς ακόμη δεν έχεις να συγκριθείς με κάποιο σύστημα. Εκεί έρχεται με ανεξίτηλη «πόσκα» μια κοινωνία γεμάτη συστήματα να γράψει πάνω στο σώμα σου λέξεις με βάρος, όπως «άντρας» ή «καλλιτέχνης». Κανένα παιδί δεν γνωρίζει τα σημαινόμενα των λέξεων, χωρίς να του παρουσιαστούν από το περιβάλλον του, το οποίο έχει ήδη αφομοιώσει αυτές τις έννοιες και έχει μάθει να αντιλαμβάνεται τον κόσμο σύμφωνα με αυτές.

Ως αντίδραση σε αυτήν την δομή έγραψα τον «Ομφάλιο Λώρο» που αναφέρεται παραπάνω. Ίσως ένα από τα πιο αντι-εμπορικά μου κομμάτια που είχαν και την λιγότερη απήχηση. Ο σύνδεσμος που έχω προσθέσει παραπέμπει στο video performance του «The Sphoenix», το οποίο δεν έχει την συνηθισμένη μορφή ενός μουσικού βίντεο (video clip) αλλά τοποθετείται στο κανάλι της δισκογραφικής μου μαζί με όλα τα «κανονικά» μουσικά βίντεο. Κι αυτό ακόμη ήταν μια προσπάθειά μου να επαναπροσδιορίσω τις προδιαγραφές που έχουν τα μουσικά βίντεο για να κυκλοφορούν στην ποπ σκηνή.

Ο «Ομφάλιος Λώρος» είναι ένα απόκοσμο και ασυνάρτητο κομμάτι, που έχει μεν συνοχή αλλά δεν επικαλείται καμία προϋπάρχουσα φόρμα. Στο τραγούδι πρωταγωνιστούν εφιαλτικά έγχορδα και κρουστά, πιάνο που αδιαφορεί για την αρμονία τις περισσότερες στιγμές και μια επεξεργασμένη φωνή που ισορροπεί μεταξύ τραγουδιού και ομιλίας. Τα ηλεκτρονικά στοιχεία έρχονται να «βρωμίσουν» τους φυσικούς ήχους και να επαναπροσδιορίσουν τις δυνατότητες των οργάνων. Αποτελούνται κυρίως από ηλεκτρονικά κρουστά και εφέ.

Το κομμάτι είναι αυθάδικο και φαίνεται από την αυθαίρετη χρήση του θέματος του «Lacrimosa» του Mozart στο υπόβαθρο και την αποσπασματική χρήση υλικού από άλλα έργα ακαδημαϊκής μουσικής. «Κανένα έργο δεν είναι τόσο σημαντικό που να μην μπορώ να το διαλύσω», σκεφτόμουν. Δεν έχω κανένα σεβασμό για τις διάνοιες; Ποιο είναι το κουπλέ; Ποιο είναι το ρεφρεν; Αυτό που συμβαίνει στο τέλος είναι καν ραπ; Τι κάνει ένα τέτοιο κομμάτι σε έναν αρκετά ποπ κατά τα άλλα δίσκο;

\\Τώρα που τοποθετώ αυτήν την ανάλυση σε ένα remix κείμενο, συνειδητοποιώ ότι σε πάρα πολλά κομμάτια μου, όπως και στον «Ομφάλιο Λώρο», επέλεγα το remix ως προσέγγιση. Μπορεί να μην έπαιρνα υλικό που είχα γράψει, όπως γίνεται συνήθως στα μουσικά remix, αλλά μάζεψα υλικό από τα ερεθίσματά μου και δημιουργούσα ένα μουσικό παρόν (Gainer & Lapp 2010). Την περίοδο που έγραφα αυτό το κομμάτι ήμουν στο χορωδιακό εργαστήρι της σχολής μου και παρουσιάζαμε το «Requiem» του Mozart, παρακολουθούσα μαθήματα αντίστιξης και έκανα μαθήματα με έναν συνθέτη ακαδημαϊκής μουσικής, του οποίου ένα κομμάτι είναι υλικό (sample) μέσα στο τραγούδι μου. Τα ηλεκτρονικά κρουστά ήταν ούτως ή άλλως στοιχείο της ταυτότητας εκείνου του δίσκου, αλλά συνδυάστηκαν με μουσικές που ήταν στο περιβάλλον μου τότε\\

Παρόλο που είναι όσο αντιδραστικό όσο και η «Πανούκλα», είναι ένα κομμάτι που μέχρι και σήμερα εκτιμώ και αγαπώ για αυτό που είναι. Σίγουρα παίζει ρόλο η καλύτερη ηχητική επεξεργασία που έκανα ως καλύτερος γνώστης παραγωγής. Έχει πιο πολύ να κάνει, όμως, με τον τρόπο που ανταποκρίθηκα στις ανάγκες μου. Ήθελα μια διαφυγή από συστήματα οργάνωσης όπως η αρμονία και η φόρμα της ποπ μουσικής και έφτιαξα συνειδητά κάτι άλλο, για να το απολαμβάνω εγώ. Ήθελα να υλοποιήσω την αστάθεια που είχα ανάγκη να δω σε εμένα, που τότε ξέφευγα

παράλληλα από την ετεροκανονική επιτέλεση. Εξερευνούσα τα όρια του φύλου και παράλληλα τα όρια της μουσικής μου.

Αυτήν την αστάθεια των εννοιών, που προσπάθησα να κάνω στο τραγούδι έρχεται εύστοχα να θεωρητικοποιήσει ο Auslander (1997) στο *Just be your self: logocentrism and différance in performance* παντρεύοντας τον χώρο της μουσικής με την γλωσσολογία. Πιο συγκεκριμένα, χρησιμοποιεί την θεωρία του Ντεριντά πάνω στο «différance» για να εξηγήσει πώς η ταυτότητα του μουσικού υποκειμένου προκύπτει από ένα σύστημα δράσεων που περιλαμβάνει τον καλλιτέχνη, το κοινό και τις κοινωνικές συνθήκες, κάτω από τις οποίες υπάρχει. Υπό αυτό το πρίσμα δημιουργείται ένας χώρος νοηματοδότησης, όπου το νόημα δεν είναι ποτέ πλήρως παρόν και αναβάλλεται διαρκώς. Η ταυτότητα εδώ δεν χαρακτηρίζεται από κάποια «φυσική» αλήθεια, με αποτέλεσμα τα σημααινόμενα να είναι ασταθή και ρευστά. Το μουσικό υποκείμενο και αντικείμενο είναι έννοιες που δεν είναι υποχρεωμένες να μένουν «τσιμεντωμένες» σε μια κατάσταση και να υπακούν σε κάποια κανονικότητα. Έτσι κι εγώ δεν είχα κανένα λόγο να είμαι πιστός στην ποπ, στην φόρμα, στην αρρενωπότητα ή στην αρμονία. Μπορούσα να επαναπροσδιορίζομαι διαρκώς.

Δεν ένιωθα ποτέ δυσφορία με το σώμα που μου «ανατέθηκε» και αισθάνομαι άνετα να αντιμετωπίζομαι ως αρσενική παρουσία, αλλά ανέκαθεν ασφυκτιούσα μέσα στον ρόλο που καλούμουν να επιτελέσω ως «αρρενωπότητα». Το φύλο είναι ένα τεράστιο φάσμα, και χαίρομαι να είμαι χαμένος μέσα σε αυτό. Εξίσου, βέβαια, ρευστή και πολυπαραγοντική βλέπω την σεξουαλικότητα. Δεν περιορίζω, προσωπικά, τις ερωτικές μου συναναστροφές με κριτήριο το φύλο. Καταλαβαίνω, φυσικά ότι όλα τα άτομα έχουν κάποιες προτιμήσεις, αλλά ο έρωτας είναι πολύ μεγάλο συναίσθημα για να κοιτάει τι έχουμε στα σκέλια μας.

Απόσπασμα από συνέντευξή μου ως capette με τον Βασίλη Θανόπουλο. Antivirus, Σεπτέμβριος 7. 2021.
<https://avmag.gr/gia-ton-capette-to-na-oriseis-to-queer-den-einai-katholoy-queer/>

Αυτή θέλω να πιστεύω ότι είναι και η φυσική μου κατάσταση. Κανένα παιδί δεν γεννιέται με την έμφυτη γνώση να γράφει κουπλέ, μείζονες ή 4/4. Το σημααινόμενο της «μουσικής» ήρθε κι αυτό μαζί με την λίστα πεπατημένων γνώσεων που μας προσέφεραν απλόχερα οι πρόγονοί μας, να σταθεί απέναντι σε αυτό που δεν είναι μουσική, να «τεμαχιστεί» σε κατηγορίες και να λάβει συγκεκριμένα

χαρακτηριστικά. Η μουσική αποκτά ένα ιδεατό σημείο αναφοράς για να αυτοπροσδιορίζεται, υποδεικνύει «τι πρέπει να είναι η μουσική» και ποια κριτήρια πρέπει να πληροί για να θεωρείται «πολιτισμένο έργο τέχνης» (Goehr 2005, Πουλή 2019). Αυτό το «πρέπει» υποδηλώνει ένα σύστημα κανονικότητας που τοποθετεί κάτι εντός ή εκτός της μουσικής ως έννοιας. Η μουσική γίνεται ένα σημαίνον με αυστηρά σημαινόμενα.

Η μουσική είναι ακόμη στην ντουλάπα

Ενδεχομένως να συμμερίζομαι την σκέψη της Cusick, όταν βλέπει την μουσική ως εραστή και δυσκολεύεται να συναινέσει στον «διαμελισμό» της (Brett & Wood & Thomas 1994). Αντί να απολαύσω την μεταφυσική που περιλαμβάνει μια νύχτα με τον εραστή μου, καλούμαι να τον αναλύσω, να τον οργανώσω ως σώμα και να βαφτίσω αυτό που συμβαίνει μεταξύ μας. Εγώ και ο εραστής μου δεν θέλουμε να ονομάσουμε ο ένας τον άλλον. Θέλουμε να δημιουργούμε ο ένας με τον άλλον κάθε μέρα με διαφορετικά δεδομένα. Μου αρέσει που ο Bourdieu (1993) βλέπει την τέχνη σαν ένα πεδίο αγώνα όπου διαφορετικές δυνάμεις προσπαθούν να επιβάλουν τον ορισμό τους για το τι είναι τέχνη. Εγώ υποστηρίζοντας την κουήρ δυναμική θέλω να τονίσω την ματαιότητα αυτού του αγώνα. Η κουήρ φιλοσοφία έρχεται να αποδομήσει τα ισχυρά δίπολα και να επαναπροσδιορίσει τις έννοιες, παρατηρώντας τες ως ένα ρευστό φάσμα χωρίς ξεκάθαρη οριοθέτηση (Sedgwick, 1990). Γι'αυτό βρίσκω στο queerness έναν τόπο ανάσας. Η πεπατημένη και περιοριστική διαδρομή της ζωής δεν είναι κουήρ. Εγώ θέλω να είμαι.

Δευτέρα 27/8/2018, Θεσσαλονίκη

Αγαπημένο μου ημερολόγιο,

Σήμερα βγήκαν τα αποτελέσματα των πανελλαδικών εξετάσεων και έμαθα πως δεν κατάφερα να περάσω ιατρική σε καμία πόλη. Είμαι ο πρώτος εισαχθείς στο τμήμα μουσικών σπουδών του Α.Π.Θ. και δεν μπορώ να πω πως δεν χάρηκα κάπως. Είπα στην οικογένειά μου πως θα ακολουθήσω αυτόν τον δρόμο και θα τον υπερασπιστώ, γιατί νιώθω, πως ίσως έπρεπε να ακούσω το σώμα μου από την αρχή και να κάνω αυτό που με κάνει να αισθάνομαι περισσότερο ο εαυτός μου. Μου είπαν πως αν είναι να ασχοληθώ με την μουσική, τότε πρέπει να το κάνω σοβαρά και να ακολουθήσω κάποια συγκεκριμένα βήματα. Εν ολίγοις ξεκινάω προετοιμασία για να περάσω αντίστιξη και

πιάνο στο Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης και θα δω ποια είναι η διαδικασία για να μπο-
στην κατεύθυνση σύνθεσης του τμήματος, ώστε να παρακολουθεί την δουλειά μου ο
καθηγητής, που ο κόσμος λέει, πως είναι ο πιο έμπειρος και οργανωτικός.

Ανέκαθεν, άλλωστε χρειαζόμουν κάποιον να μου οργανώνει την σκέψη.

Απόσπασμα από το φανταστικό ημερολόγιο που έγραψα στα πλαίσια αυτής της εργασίας

~~\αυτό τώρα είναι μουσική;~~

~~\αυτός τώρα είναι άντρας;~~

~~\αυτό τώρα είναι διπλωματική;~~

Αν ο «άντρας» είναι μια λέξη που χρησιμοποιείται για να περιγράψει μια πολύ
παγιωμένη έννοια με εικόνα, ήχο και οσμή, τότε και η μουσική περιλαμβάνει μέσω
των σημειομένων της μια κανονικότητα. Ένα σύστημα, δηλαδή, που πειθαρχεί τον
ήχο και παράγει ιεραρχίες (Born 2011). Ο ίδιος φόβος που υπάρχει στην
αμφισβήτηση των έμφυλων ρόλων υπάρχει και στην αποδόμηση της έννοιας της
μουσικής, γιατί πρόκειται πάντα για τον ίδιο φόβο αναθεώρησης της υπάρχουσας
τάξης πραγμάτων. Αυτό είναι, δηλαδή, το συμπέρασμα στο οποίο έφτασα, νιώθοντας
την ασφυξία του έμφυλου ρόλου μου και ταυτόχρονα του ρόλου μου ως μουσικού. Η
ασφυξία είναι η ίδια όταν το καλούπι στο οποίο έχεις τοποθετηθεί έχει αυτά τα
αυστηρά όρια της κανονικότητας.

*Το να ορίζεις το queer δεν είναι καθόλου queer. Εγώ αντιλαμβάνομαι τον όρο
ως κάτι διαρκώς μεταβαλλόμενο γιατί πάντα θα περιγράφει μια ρευστότητα, μια
διάθεση έλλειψης ορισμού, μια παραξενιά. Ένα άτομο της τέχνης είναι queer από τη
στιγμή που σκέφτεται χωρίς παρωπίδες και αντιλαμβάνεται την τέχνη του ως ένα φάσμα
χωρίς οριοθέτηση.*

*Απόσπασμα από συνέντευξή μου ως capette με τον Βασίλη Θανόπουλο. Antivirus, Σεπτέμβριος 7. 2021.
<https://avmag.gr/gia-ton-capette-to-na-oriseis-to-queer-den-einai-katholoy-queer/>*

1.2. Γκέι Μουσική

«*Sexuality is half poison and half liberation. What's the line? I don't have a line*»⁴

Υπήρξαν πολλές φορές στην πιο νεανική μου ζωή, που αναρωτήθηκα αν μπορεί να γραφτεί μια λίστα από «απαγορευμένους» καλλιτέχνες. Μουσική, δηλαδή, που θα έπρεπε συνειδητά να αποφεύγει κανείς αν επιθυμεί να μην αποκαλύψει την δυσφορία, που αισθάνεται εντός του δοθέντα ρόλου. Η μουσική, άλλωστε, φανερώνει πολλά στοιχεία για το ποιον και το χαρακτήρα ενός ατόμου και συνδέεται συχνά με το φύλο και την σεξουαλικότητα, ακόμα κι αν η ίδια δεν κάνει κάποια προφανή δήλωση (Hubbs 2007). Εφόσον, λοιπόν, ήθελα να περάσω απαρατήρητος, τότε ήταν σημαντικό να προσαρμοστώ σε σχέση με τις μουσικές του επιλογές.

Υπάρχει «αδερφίστικη» μουσική; Γιατί να είχα ποτέ την ανάγκη να την αναγνωρίσω; Από ότι φαίνεται από τα λεγόμενα του Halperin (2012), το να είσαι γκέι δεν έχει να κάνει απαραίτητα με τη σεξουαλική επιθυμία, αλλά αποτελεί μια πολιτισμική πρακτική που περιλαμβάνει την απόσταση που παίρνεις από τις ετεροκανονικές μορφές αρρενωπότητας. Επομένως, μπορώ να θεωρούμαι γκέι ακόμη κι αν δεν είμαι. Πώς μπορώ να μη φαίνομαι γκέι;

Βλέποντας τον Αντώνη στην εφηβεία αντιλαμβάνομαι πως προσπαθεί να αμυνθεί σε μια βίαιη κανονικότητα και για να το κάνει αυτό αναπόφευκτα πρέπει να κατηγοριοποιήσει και να οργανώσει τις πρακτικές που πρέπει να αποφύγει προκειμένου να επιβιώσει. Στην ουσία γίνεται μια προσπάθεια κατανόησης όλων αυτών των αυθαίρετων στοιχείων, που καθορίζουν τον κάθε ρόλο, ώστε να καταφέρει κανείς να ανταποκριθεί σε αυτόν και να διαπιστώσει τους τρόπους και τους λόγους, για τους οποίους ο ίδιος δεν τα καταφέρνει.

Lady Gaga	Sum 41	Νατάσσα Μποφίλιου
The Killers	Charli XCX	Σωκράτης Μάλαμας
Avril Lavigne	Active Member	Melanie Martinez
My Chemical Romance	Javspa	Lorde

⁴ Απόφθεγμα της Lady Gaga

Άκουγα όλους αυτούς τους καλλιτέχνες, αλλά σίγουρα επέλεγα για ποιους μπορώ να μιλάω ή ποια τραγούδια μπορώ να τραγουδάω. Έπρεπε, δηλαδή, για να επιβιώσω εντός της ετεροκανονικότητας, να αναγνωρίσω τα είδη μουσικής που θα πρόδιδαν την σεξουαλικότητά μου ή την σχέση μου με την ταυτότητα φύλου μου, ώστε να τα αποφύγω και να μην τα αναπαράγω. Αυτό έπαιξε ρόλο στην στάση μου ως ακροατή και επηρέασε τις κινήσεις μου μέσα στον μουσικό χώρο. Ακόμη και αργότερα στη ζωή μου, που έφτιαχνα ακριβώς αυτό το μουσικό είδος που θα με στοχοποιούσε, έμαθα πώς να κατασκευάζω την «απαγορευμένη» μουσική, αφού πρώτα αναγνώρισα ποια είναι.

[...]Έχω μάθει απ'έξω όλα τα τραγούδια των Javspa και των Active Member. Ποτέ δεν κατάφερα να αγαπήσω τη ραπ μουσική, γιατί δυσκολεύομαι πολύ να συγκεντρωθώ στο στίχο και αποπροσανατολίζομαι από την μουσική διαρκώς, η οποία κατά τα άλλα είναι τόσο μονότονη, που χάνω το ενδιαφέρον μου στο δευτερόλεπτο και αφαιρούμαι. Βρήκα, βέβαια, κάποια πράγματα, που μου αρέσουν σε αυτούς τους καλλιτέχνες και είναι κάπως πιο ανώδυνο. Από τη στιγμή που άρχισα να γράφω στίχους από αντιφασιστική ραπ πάνω στο θρανίο, είδα πως τα αγόρια στο τμήμα μου άρχισαν να με κοιτάνε κάπως αλλιώς. Σαν να είχαν κάνει λάθος για μένα και τώρα να ήταν έτοιμοι να με ξαναγνωρίσουν. Μπορεί να μην παίζω μπάλα μαζί τους στα διαλείμματα, αλλά μπορούμε να συζητάμε συχνά πυκνά, τότε έχει συναυλία κάποια αναρχική πανκ ή ραπ συλλογικότητα. Για λίγο νιώθω κανονικός. Αποκτώ μια γεύση.

Δεν είναι τόσο στρεσογόνο να είσαι αγόρι, τελικά, αν ξέρεις να συμπεριφέρεσαι σαν ένα.

Απόσπασμα από το φανταστικό ημερολόγιο που έγραψα στα πλαίσια αυτής της εργασίας και θα μπορούσε να έχει γραφτεί στις 17 Απριλίου, 2015.

Σήμερα ακούω ραπ με περισσότερη ειλικρίνεια και αγάπη για το είδος. Δεν έχω το βάρος της επιδοκιμασίας ή της αποδοκιμασίας και μπορώ να δημιουργώ αυτό το είδος, πράγμα που έκανα με κομμάτια όπως η «Κηροζίνη» και το «Παρασυμπαθητικό». Ακόμη κι αν άκουγα ραπ καταναγκαστικά ως έφηβος, παρέμεινε ένα ερέθισμα που με χάραξε και φάνηκε στην μουσική μου. Γοητεύτηκα από τα hi-hat⁵ της τραπ και το «808» μπάσο της drill ή ακόμη και το «ραπάρισμα»

⁵ Τα hi-hat είναι επαναλαμβανόμενοι, ρυθμικοί ήχοι πιατινιών που συχνά παίζονται σε γρήγορες ακολουθίες ή με ποικιλία ταχυτήτων.

αυτό καθεαυτό. Μέχρι και σήμερα στα λάιβ μου μπορεί να υπάρχει αυτό το «ραπ σκέλος», ειδικά πλέον που έχω συνεργαστεί και με άτομα της σκηνής (π.χ. 0-100 σειρένε, Dolly Vara, Aeon) είτε σε τραγούδια είτε σε συναυλίες. Κάθε είδος που άκουγα με καθόριζε.

Την δεκαετία του 2000 στην οποία μεγάλωσα, κυριαρχούσε στην ποπ κουλτούρα το είδος της pop punk/emo rock, το οποίο απευθύνθηκε στα νέα άτομα ανεξάρτητα της ταυτότητας φύλου τους ή του σεξουαλικού τους προσανατολισμού. Παρόλα αυτά, δεν ήταν οι ίδιοι πρέσβεις αυτής της μουσικής για όλα τα άτομα. Οι Blink-182, Sum 41 και The Offspring είχαν περισσότερη απήχηση στο κοινό των ετεροφυλόφιλων ανδρών. Αντίθετα οι My Chemical Romance, Panic! At The Disco, Paramore ακόμη και η Avril Lavigne υιοθετούσαν την αισθητική του gender-bending, θεωρήθηκε ότι «μετέτρεπαν» το κοινό σε κούηρ (identity queering) και αμφισβητούσαν την αρρενωπότητα (De Boise 2014). Φυσικά, εγώ άκουγα περισσότερο την δεύτερη κατηγορία. Δεν ήμουν πραγματικά emo⁶, αλλά επηρεάστηκα αισθητικά πολύ από αυτήν την σκηνή και ρομαντικοποίησα εργαλεία της, όπως τη ροκ μουσική, το μακιγιάζ, την συναισθηματική εκρηκτικότητα και τα εκκεντρικά ντυσίματα. Όταν, μάλιστα, μπήκα σε ροκ συγκρότημα, οι περισσότερες αναφορές μου ήταν σε queer-coded⁷ emo συγκροτήματα, ακόμη κι αν εν τέλει δεν έπαιζα κομμάτια τους.

Ένα ακόμη μεγάλο κομμάτι στην εμπειρία μου ως ακροατή ήταν οι εμβληματικές θηλυκές περσόνες, οι οποίες φαίνεται να είναι διαδεδομένες αναμεταξύ των ομοφυλόφιλων ανδρών. Από την δεκαετία του 80' μπορούμε να δούμε την σχέση που είχαν οι γκέι άντρες με την θηλυκότητα επί σκηνής, μέσα από την απήχηση που είχαν σε εκείνους οι Madonna, Cher, αργότερα οι Mariah Carey, Kylie Minogue και σήμερα οι Lady Gaga, Beyoncé και άλλες. Εγώ με την σειρά μου, όταν πλέον άρχισα να κάνω πιο ανοιχτά παρέα με κούηρ άτομα, άκουγα Melanie Martinez, Halsey και Lana Del Rey. Προσπάθησα, μάλιστα, να φτιάξω ερασιτεχνικά παρόμοια μουσική

⁶ Ένα emo άτομο του 2000 ήταν συνήθως νέο ή έφηβο που εξέφραζε έντονα συναισθήματα μέσα από τη μουσική, το στυλ και τη συμπεριφορά του, φορούσε σκουρόχρωμα ρούχα, στενά τζιν, σκουρόχρωμα μαλλιά (συχνά με φράντζα που κάλυπτε το μέτωπο), και ταυτιζόταν με θέματα όπως η εσωτερική αναζήτηση, η θλίψη και η μοναξιά.

⁷ Το «queer-coded» περιγράφει χαρακτήρες, συμπεριφορές ή στοιχεία σε μέσα (όπως ταινίες, βιβλία ή τέχνη) που υπονοούν ή εκφράζουν στοιχεία της ΛΟΑΤΚΙ+ ταυτότητας χωρίς να το δηλώνουν ρητά, χρησιμοποιώντας υπονοούμενα, σύμβολα ή χαρακτηριστικά που το κοινό αναγνωρίζει ως κούηρ.

στο δωμάτιό μου με το GarageBand⁸. Είναι απίστευτο, όσο είσαι καταπιεσμένος μέσα στην αρρενωπότητα, να βλέπεις την φαντασμαγορική θηλυκότητα επί σκηνής.

Αυτές οι καλλιτέχνιδες ήρθαν να φέρουν το μοντέλο της ενδυναμωμένης θηλυκότητας και διαφορετικότητας στο προσκήνιο της ποπ κουλτούρας και το σημαντικότερο, με μια camp αισθητική. Ορισμένη από την Susan Sontag στο δοκίμιο *Notes on Camp* (2018) αυτή η αισθητική πρόκειται για μια πολύ χιουμοριστική και αυτοσαρκαστική τάση προς το αφύσικο και το υπερβολικό. Σε άμεση σύνδεση, μάλιστα, με την επιτέλεση του φύλου, όπως την όρισε η Butler (1990), η αισθητική αυτή ως μέσο παρωδίας φτάνει στο σημείο να υπονομεύει την ετεροκανονικότητα, φανερώνοντας τα εύθραυστα όρια που προσδιορίζουν το «κανονικό». Η θεατρικότητα και η χιουμοριστική υπερβολή, που προβάλλει η camp αισθητική, αναδεικνύει διαρκώς την κατασκευασμένη φύση των ταυτοτήτων, συμπεριλαμβανομένου του φύλου. Αυτό είναι ένα είδος αντιπροσώπευσης, όταν αισθάνεσαι την πλαστικότητα του φύλου σου. Εκεί βρήκα καταφύγιο εγώ και πολλά κουήρ υποκείμενα, πράγμα που η Taylor (2012) ισχυρίζεται πως επανανοηματοδοτεί το μουσικό είδος. Δεν θα είχε τις ίδιες συνυποδηλώσεις η Lady Gaga, αν δεν υπήρχαν τα κουήρ άτομα να βρουν νόημα σε αυτήν. Δεν θα είχα εγώ τις ίδιες συνυποδηλώσεις ως caréte αν δεν υπήρχε ένα κουήρ κοινό να βρίσκει ταύτιση σε μένα. Η camp αισθητική έπαιξε μεγάλο ρόλο στη διαμόρφωση της κουήρ περσόνας μου, καθώς λειτούργησε ως σημείο αναφοράς για την αισθητική του queerness όταν ξεκίνησα να γράφω ως caréte το 2020.

«To appreciate camp [...] is to perceive the notion of life-as-theatre, being versus role-playing, reality and appearance.»

(Babuscio 1999)

Πριν, όμως, κατασκευάσω τη μουσική μου περσόνα, αυτά τα κουήρ στοιχεία δεν προσπαθούσα να τα προσεγγίσω. Αντίθετα τα οργάνωνα στο μυαλό μου για να μπορέσω να τα αποφύγω. Έβλεπα τον εαυτό μου σαν έναν λευκό καμβά, πάνω στον οποίο θα γραφόταν πατιτούρα το σχέδιο ενός πρότυπου ρόλου. Οποιοδήποτε στοιχείο, όπως η μουσική, μπορούσε να αποκαλύψει την τάση για «σφάλματα» έπρεπε να ρυθμιστεί. Στην περίπτωση μου, ο ρόλος του αγοριού δεν άφηνε χώρο για

⁸ Το GarageBand είναι ένα φιλικό προς το χρήστη λογισμικό μουσικής παραγωγής της Apple που επιτρέπει την ηχογράφηση, σύνθεση και επεξεργασία μουσικής σε υπολογιστές και κινητές συσκευές.

την Avril Lavigne ή οποιαδήποτε άλλη ενδυναμωμένη θηλυκότητα, καθώς προκαλούσε διαρκώς την αντίδραση του κοινωνικού συνόλου με την μορφή εκφοβισμού ή «χιουμοριστικών» σεξιστικών και ομοφοβικών σχολίων. Άφηνε, όμως, χώρο για την επαναστατική ραπ, η οποία λειτουργούσε αποτελεσματικότερα ως «καμουφλάζ» για την κατά τα φαινόμενα υπολειπόμενη αρρενωπότητά μου.

1.3. «Straight- Looking» μουσική ή πώς κατασκευάζεται μια ντουλάπα;

Η πρώτη μου εμπειρία επί σκηνής ήρθε με τη θέση μου ως τραγουδιστή και βοηθητικού κιθαρίστα στην μαθητική μπάντα Sleeping Bugs, την οποία δημιουργήσαμε με μερικά φιλικά άτομα το φθινόπωρο του 2013 και καταφέραμε να διατηρήσουμε μέχρι και το Φεβρουάριο του 2020. Σε αυτό το πλαίσιο κλήθηκα για πρώτη φορά να προσδιορίσω τα χαρακτηριστικά μιας προσωπικής μουσικής περσόνας, καθώς θα στεκόμουν μπροστά σε κοινό να εκθέσω τον εαυτό και τη μουσική μου. Τη μουσική και τους στίχους των τραγουδιών της μπάντας επιμελούμουν ο ίδιος, οπότε η περίοδος που πέρασα σε αυτό το συγκρότημα είναι αρκετά κατατοπιστική σε σχέση με τον τρόπο που επέλεξα να υπάρχω ως θέαμα-front-man⁹.

Η αναφορά σε αυτήν την εμπειρία έρχεται να αναδείξει την ψυχολογική κατάσταση που κυριαρχούσε τότε στη ζωή μου, η οποία είχε ως επίκεντρο την ανάγκη του «ανήκειν» και την ενσωμάτωση στο κοινωνικό σύνολο, χωρίς τα φώτα να πέφτουν πάνω στη διαφορετικότητά μου. Ακόμη δεν είχα το σθένος να υπερασπιστώ μια ταυτότητα, για την οποία δεν ήμουν ούτε εγώ σίγουρος, την ταυτότητα του κουήρ ατόμου. Με λίγα λόγια ήμουν ακόμη «στη ντουλάπα», φράση χρησιμοποιημένη ευρέως για να περιγράψει τα άτομα που δεν έχουν αποδεχθεί ακόμη, πως δεν συνάδουν με τα ετεροκανονικά πρότυπα ή αν το έχουν αποδεχτεί, δεν είναι ακόμη έτοιμα να φέρουν αυτήν την ταυτότητα δημόσια (Sedgwick 1990). Πολλά, μάλιστα, ομοφοβικά περιστατικά εκφοβισμού είχαν προηγηθεί, με αποτέλεσμα να είμαι διατεθειμένος να δοκιμάσω πολλές μάσκες και να αποποιηθώ διαφόρων τάσεών μου στον βωμό της κοινωνικής αποδοχής και της ανώδυνης διαδρομής της εφηβείας. Πώς κατασκευάζεται, όμως, μια ντουλάπα;

~~το πρόσωπό μου φοράει την μάσκα~~

~~η μάσκα φοράει το πρόσωπό μου~~

⁹ Ο front-man είναι ο κύριος τραγουδιστής ή ηγετική φιγούρα ενός μουσικού συγκροτήματος που συχνά αναλαμβάνει το ρόλο της επικοινωνίας με το κοινό και την εκπροσώπηση του γκρουπ.

\το πρόσωπό μου είναι η μάσκα

Προσωπικά αγαπώ πολύ το θέατρο και μέσα από αυτό κατάφερα να βρώ διάφορες ερμηνείες πάνω στο ζήτημα της επιτέλεσης. Είναι, άλλωστε, ο αρμόδιος χώρος να ασχολείται με την δημιουργία ρόλων. Η μέθοδος Στανισλάφσκι, για παράδειγμα, (Stanislavski 1936) έρχεται να περιγράψει με μεγάλη συνάφεια τη διαδικασία της συνειδητής κατασκευής ενός έμφυλου ρόλου, όπως κλήθηκα να κάνω όταν αποφάσισα να δημιουργήσω το προσωπείο του «κανονικού» αγοριού. Η μέθοδος περιγράφει εργαλεία όπως η επαναληψιμότητα της εξωτερικής έκφρασης με τον ίδιο τρόπο που το καταγράφει και η Butler (1990) στην έννοια της επιτελεστικότητας. Ένας κοινωνικός ρόλος, μια μουσική περσόνα και ένας θεατρικός ρόλος δεν διαφέρουν τόσο. Σε όλες τις περιπτώσεις πρέπει να μένεις συνεπής σε μια συνθήκη και να μην προδίδεις ότι αυτό που δείχνεις είναι «φορεμένο» πάνω σου. Δεν πρέπει να αποκαλύψεις ότι φοράς μια μάσκα. Μια ντουλάπα και μια μάσκα καταφέρνουν με τον ίδιο τρόπο να σε κρατάνε κρυμμένο, για να δείχνουν κάτι άλλο.

||| Στο γραπτό σκέλος της δεύτερης φάσης των εισαγωγικών εξετάσεων του Εθνικού Θεάτρου, όταν ερωτήθηκα τον λόγο που θέλω να ασχοληθώ με την υποκριτική, απάντησα πως, αν δεν υπάρχει κανένας τρόπος να ξεφύγω από τις πολλαπλές μάσκες της ζωής μου και την διαρκή επιτελεστικότητα, ας μάθω τουλάχιστον να παίζω με αυτά και να περνάω συνειδητά καλά.|||

Φυλακή μου, έπιπλο αγαπημένο

Καμμένο σαν σε δω θα'μαι ευτυχισμένος

Μη μ'ακούς, εγώ μόνο ελπίζω

Να φύγω πριν γίνω ένα με το ξύλο

Στίχοι από το τραγούδι «Ντουλάπα» από *capétte, Moskau, Vinyl Records, 2021.*
https://www.youtube.com/watch?v=vSITqGUx_Qw&ab_channel=CAP%C3%89TTE

Το «ξύλο», στο οποίο αναφέρεται το παραπάνω τραγούδι, περιγράφει το υλικό, από το οποίο είναι κατασκευασμένη η ντουλάπα. Επέλεξα ως *capétte* να τοποθετήσω αυτούς τους προσωπικούς στίχους μέσα σε ένα μουσικό πλαίσιο που να ισορροπεί μεταξύ της θλίψης και της νευρικής εκρηκτικότητας. Κατά τη διάρκεια του κουπλέ περιγράφω τη ζωή εντός της (κυριολεκτικής κατά μια έννοια) ντουλάπας με

πιο γήινους και ξύλινους ήχους (ξύλινα κρουστά, βιολιά), που παραπέμπουν στο υλικό της ντουλάπας, και ένα πιάνο που κουρδίζει την φωνή σε σολ ελάσσονα. Πριν έρθει το ρεφρέν, όμως, όπου φανερώνω την ελπίδα μου να φύγω, προσθέτω πιο απόκοσμους και σκληρούς ήχους, για να δείξω μέσα από την μουσική την εσωτερική μου ανάγκη να διαλύσω αυτό το «έπιπλο». Σε αυτό το σημείο ακούγονται πολλά γυαλιά που θρυμματίζονται, για να τονίσουν την τάση για καταστροφή της ντουλάπας. Αυτή η νευρική διακόπτεται απότομα από ένα διακριτικό πιάνο ή μια στιγμή **σιωπής**, που θέλει να δείξει πως αυτή η στιγμή της διαφυγής δεν έχει φτάσει ακόμη. Η απόγνωση πρωταγωνιστεί και η μουσική προσπαθεί να την «αγκαλιάσει». Αυτό το τραγούδι συνολικά αναφέρεται στην περίοδο που ήμουν στο συγκρότημα.

Σήμερα αυτό το τραγούδι πολύ σπάνια θα το τραγουδήσω ζωντανά με την αρχική του μουσική υπόκρουση. Το βρίσκω ένα από τα πιο προσωπικά μου κομμάτια και πλέον πιστεύω πως η φασαρία όλων των ήχων λειτουργεί αποπροσανατολιστικά. Κάθε φορά σχεδόν που εμφανίζομαι ζωντανά το τραγουδάω, αλλά μόνο με την βοήθεια πλήκτρων. Μου δίνεται, έτσι, η δυνατότητα να μην υπακούω στον χρόνο του beat¹⁰ και να ελέγχω τον ρυθμό μου ανάλογα με το συναίσθημά μου και την τάση της φωνής μου. Μπορώ να σταματήσω το πιάνο και το τραγούδι ανά πάσα στιγμή και να δώσω ανάσες στο κομμάτι. Είναι πιο ειλικρινές, πιστεύω, έτσι. Τιμάω περισσότερο το τραγούδι και το νόημά του, αν του επιτρέπω να σιωπήσει πραγματικά.

« Closetedness" itself is a performance initiated as such by the speech act of a **silence** —not a particular silence, but a silence that accrues particularity by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and differentially constitutes it.»

(Sedgwick 1990)

Νοέμβριος 2016

Αγαπημένο μου Ημερολόγιο,

Νιώθω σαν να με κατάλαβαν όλοι. Τώρα που χωρίσαμε, δηλαδή, και δεν είμαι με μια κοπέλα, νιώθω πως όλοι απλώς το περίμεναν, ότι κάποια στιγμή θα γίνει. ~~Ήταν~~

¹⁰ Το beat είναι ο βασικός ρυθμικός παλμός που καθορίζει τον ρυθμό και τη δομή μιας μουσικής σύνθεσης και συνήθως χρησιμοποιείται ως όρος στην χιπ-χοπ, για να περιγράψει το προηχογραφημένο (pre-recorded) υλικό, πάνω στο οποίο το άτομο τραγουδάει/ ραπάρει.

~~τόσο ασφαλές να είσαι με μια κοπέλα. Δεν έλεγε κανείς τίποτα, κρατιόμασταν χέρι χέρι, φιλιόμασταν, κανείς δεν αμφέβαλλε για τίποτα. Ήθελα να είμαι μαζί της, αλήθεια. Για λίγο το πίστευα, ότι μπορώ να βγάλω όλη μου τη ζωή τόσο εύκολα όσο έβγαλα αυτούς τους μήνες. Ξέρω πώς να είμαι το αγόρι της, όσο ζω αυτό μαθαίνω να κάνω. Μπορώ να είμαι το καλύτερο αγόρι όλων των εποχών, να ζηλεύουν όλες ότι έχει τον καλύτερο γκόμενο που υπάρχει. Αυτό που είναι να κάνω τώρα δεν το ξέρω. Δε ξέρω ποιον να προσεγγίσω, δεν ξέρω πώς είναι κανείς το αγόρι κάποιου αγοριού. Μα πιο πολύ φοβάμαι ποιον θα αντικρίσω στον καθρέφτη, αν βγάλω αυτή την μάσκα. Αν βγαίνει, δηλαδή, πια...~~

Απόσπασμα από το φανταστικό ημερολόγιο που έγραψα στα πλαίσια της εργασίας και θα μπορούσε να έχει γραφτεί τον Ιανουάριο του 2017.

\πόσο dramatic (δεν) ήμουν;

Η ντουλάπα για τον Αντώνη, που ήταν τραγουδιστής των Sleeping Bugs, ήταν επιμελώς κατασκευασμένη, ώστε να προβάλλει ένα πλήρως ετεροκανονικό αγόρι στην κοινωνία και ιδιαίτερα επί σκηνής. Παρατηρώ φωτογραφίες και βίντεο από τον εαυτό μου τότε, και μου φαίνεται τόσο ξένος που ειλικρινά μου βγαίνει η τάση να μιλήσω για μένα σε τρίτο πρόσωπο. Ο Αντώνης μέσα στην ντουλάπα είχε φαρδιά κοντομάνικα, ζακέτες, κάργκο παντελόνια, τζιν και αρβύλες και προσπαθούσε απεγνωσμένα να φαίνεται σαν ένα «κανονικό» αγόρι (βλ. [Φωτογραφικό υλικό](#), Εικόνα 1). Σήμερα μου φαίνεται εντελώς αστείο το γεγονός, ότι θεωρούσα πως το καταφέρνω. Μου φαίνεται αστείο πόσο προβληματικά σκεφτόμουν.

Μερικές απο τις επιτηδευμένες επαναλαμβανόμενες πρακτικές που υιοθέτησα τότε, θυμάμαι αφορούσαν την εκφορά της φωνής, τις χορευτικές κινήσεις, τα τραγούδια καθώς και την επεξεργασία των στίχων που επέλεγα να τραγουδάω. Πιο συγκεκριμένα, πέρα από τα πρωτότυπα κομμάτια του συγκροτήματος, στις συναυλίες ακούγονταν πολλές διασκευές τραγουδιών, οι οποίες έπρεπε να προσαρμοστούν κατάλληλα στιχουργικά, ώστε να φαίνεται πως απευθύνονται σε κάποια θηλυκότητα, ανεξάρτητα αν αλλοιωνόταν η αρχική μορφή του κομματιού. Η μετατροπή του στίχου «I saw him dancing there by the record machine» σε «I saw her dancing there by the record machine» στο γνωστό τραγούδι *I Love Rock 'n' Roll* της Joan Jett, είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, που φανερώνει την προσπάθειά μου να προβάλλω τον εαυτό μου αν μη τι άλλο ως ένα ετεροφυλόφιλο άτομο.

\\|Παραπέμπω στο [βίντεο](#) από την πρώτη μας σχολική συναυλία ως μπάντα, όταν ήμουν 13 χρονών, όπου τεκμηριώνεται αυτό που λέω και αισθάνομαι άβολα που το παραθέτω, ακόμη κι αν το θεωρώ κάπως χαριτωμένο\\|

Η επιλογή των κομματιών υπό διασκευή ήταν μεγάλης σημασίας για την εξυπηρέτηση του ρόλου που ήθελα να υπερασπιστώ, καθώς έπρεπε να αποκαλύπτουν, πως στον ιδιωτικό μου χρόνο προτιμώ μουσική, η οποία δεν εντάσσεται στην κατηγορία των «απαγορευμένων», όπως αναφέραμε προηγουμένως. Επομένως, βρέθηκα να τραγουδάω διασκευές από τραγούδια των Blink-182 ή των Sum 41, συγκροτήματα τα οποία ήταν άμεσα συνδεδεμένα με το βίωμα της αρρενωπότητας τη δεκαετία του 2000.

Εκτός αυτού, έπρεπε να προσαρμοστώ ανατομικά με τρόπο που να δείχνει, ότι η φυσική τάση της φωνής μου είναι να ακούγεται βραχνή και μπάσα. Χαρακτηριστικά, δηλαδή, τα οποία ανήκουν στο εξιδανικευμένο πρότυπο άντρα. Μόνο και μόνο η δυνατότητα, να επιτελέσει κανείς ανατομικά την φωνή του, προδίδει ότι το σώμα δεν έχει από την φύση του κάποιο φύλο (Τσιγαρίδας 2021). Τουλάχιστον όχι ως προς την φωνή. Αυτό το ζήτημα ανέλυσε πολύ εύστοχα η Nina Sun Eidsheim (2009) ανατρέποντας την εικόνα που έχουμε ως κοινωνία πάνω στη φωνή μέσα από ένα τεχνολογικό εργαλείο, το «Vocaloid». Το συγκεκριμένο πρόγραμμα δίνει τη δυνατότητα δημιουργίας τραγουδιών με φωνές που μοιάζουν ανθρώπινες, αλλά είναι αποτέλεσμα προκατασκευασμένων δειγμάτων. Μέσα από τη μελέτη αυτού του εργαλείου η Eidsheim προβλημάτισε την έννοια της φωνής, ως ένα στοιχείο που φαίνεται να είναι αδιάσπαστο κομμάτι του σώματος, αλλά στην πραγματικότητα κατασκευάζεται πολιτισμικά και επιτελείται. Ο ήχος της φωνής, καταλήγει πως προκύπτει από την συνήθεια της επιτέλεσης και διαμορφώνει με την σειρά του ασυνείδητα ή συνειδητά το σώμα. Ο άνθρωπος εξασκείται σε πρακτικές που λειτουργούν ως αρχείο συμπεριφορών, για να υποδείξουν το φύλο, την σεξουαλικότητα, την φυλή ή την τάξη. Η συγγραφέας ανέλυσε περισσότερο την σύνδεση της φωνής με την φυλή ιδιαίτερα στο κείμενό της *The Race of Sound* (2019), όπου προσθέτει μια συλλογική διάσταση στη φωνή και μετατοπίζει το ενδιαφέρον από το άτομο που τραγουδάει στο άτομο που ακροάζεται. Η υποκειμενικότητα διαμορφώνει την πρακτική της ακρόασης, πράγμα που αμφισβητεί με τη σειρά του την σταθερή φύση και τα νοήματα της φωνής.

~~\Τι φωνή θα είχα, αν δεν υπήρχαν άλλοι άνθρωποι;~~

\Τι φωνή θα έκανα, αν δεν υπήρχαν άλλοι άνθρωποι;

\Ποια είναι η φωνή μου;

Προσωπικά υπήρξα πολλές φορές στη θέση να αναθεωρήσω τη σταθερότητα της φωνής μου, γιατί αναγνώριζα πως κάθε διαφορετική τοποθέτησή της έχει διαφορετικά σημαινόμενα. Όπως αναφέρει το Πιέλ στην εργασία του (Πλαγερά 2025) για το ίδιο, έτσι και για μένα «σε όλα τα χρόνια της μουσικής μου εκπαίδευσης, από την εμπειρία μου στις χορωδίες, υπάρχει μια βασική κατηγοριοποίηση φωνών : δυο αντρικές, ο μπάσο και ο τενόρος και δύο γυναικείες, η άλτο και η σοπράνο». Αυτός ο διαχωρισμός για τον Frith (1996) υποδεικνύει ακλόνητες έμφυλες ταυτότητες. Μπορούμε να σκεφτούμε το φάσμα των φωνών παράλληλα με το φάσμα του φύλου και της σεξουαλικότητας, όπου οι μπάσοι ήταν οι πιο ετεροκανονικοί αρρενωποί άνδρες και οι σοπράνο οι πιο ετεροκανονικές θηλυκές γυναίκες. Άλλωστε η έμφυλη νοηματοδότηση των φωνών είναι μια συνέχεια της επιτελεστικότητας φύλου (Παπαδάκη 2018).

Εγώ ήμουν θεωρητικά ένας τενόρος με αρκετή άνεση σε περιοχές που προσέγγιζαν τις «γυναικείες», πράγμα που αυτομάτως με έναν παράλογο και αντιεπιστημονικό τρόπο με τοποθετούσε στους πιο «θηλυπρεπείς» άντρες. Αυτό δεν σημαίνει ότι κάθε τενόρος είναι αυταπόδεικτα μη-ετεροκανονικός, γιατί ούτως ή άλλως μια φωνή δεν έχει από την φύση της έμφυλα χαρακτηριστικά (Hearn & Kremer 2018) και όλος αυτός ο συλλογισμός είναι εντελώς ασυνάρτητος. Παρόλα αυτά, ήταν αρκετά σίγουρο για μένα ως τραγουδιστή, ότι η «αρρενωποίηση» της φωνής μου με την επιλογή των μπάσων περιοχών, ~~θα με έκανε να φαίνομαι περισσότερο «άντρας»~~. Η φωνή που θα επέλεγα δεχόταν το ίδιο εξουσιαστικό βλέμμα της πατριαρχίας με κάθε άλλη μου επιτελεστική πράξη (Schlichter 2011) και το τραγούδι μου παρήγαγε συγκεκριμένα νοήματα προσδιορισμένα από το σύστημα κανονικότητας (Cusick 1999).

Φυσικά, η χρόνια προσπάθεια για φυσικό «γρέζι» στη φωνή κατά το τραγούδι μπορεί να τραυματίσει τις φωνητικές χορδές, πράγμα που ήταν μια πραγματικά σωματική ένδειξη, πως εγώ και ο ρόλος μου προσπαθούμε να γίνουμε ένα, με «παράπλευρη απώλεια» τη φυσιολογική αυτοκαταστροφή του εαυτού-μήτρας. Αυτήν

την προσπάθεια μπορεί να την παρατηρήσει κανείς ζωντανά στην εμφάνιση της μπάντας μου στον διαγωνισμό του [Schoolwave](#) το 2018 και να οπτικοποιήσει τον τρόπο που επέλεγα να ενσαρκώσω την αρρενωπότητα.

Θέλω να φύγω απ'το σώμα μου

Να σκιστούν οι ιστοί μου και να μεταπλαστούν σε οικείο δέρμα

Στίχοι από το τραγούδι «Trans-RNA» από *capétte, Electra, Self-Released, 2020.*
https://www.youtube.com/watch?v=JIWWZOqW2bU&ab_channel=CAP%C3%89TTE

Το «γρέξι» και η τάση μου να «μπασάρω», ενώ δεν προέκυπταν φυσικά και κακοποιούσαν το σώμα μου, ήταν η προσπάθειά μου «να σκιστούν οι ιστοί μου και να μεταπλαστούν σε οικείο δέρμα». Ίσως, αν το έκανα για καιρό, να γινόταν μόνιμο ή, μάλλον, ~~κανονικό~~. Το τραγούδι, μάλιστα, στο οποίο αναφέρω αυτόν τον στίχο μέχρι και σήμερα δεν μπορώ να το ακούσω από το πόσο χαοτικό και θορυβώδες είναι.

\Θέλω να φύγω από το τραγούδι.

Ήθελα η μουσική να δημιουργήσει αυτό το συναίσθημα ακριβώς, μήπως και ο κόσμος καταλάβει με την ακρόαση την φυλακή του σώματος/τραγουδιού. Ρυθμοί που αλλάζουν, μέτρα που δεν τηρούνται, ασυνάρτητοι ήχοι με κακή ποιότητα και μια φωνή που αγαπάει το Auto-Tune¹¹ και δεν με περιορίζει στα πλαίσια της «αρρενωπής» ή «θηλυκής» εκφοράς.

\\\Παρόλο που ταυτίζομαι με διάφορους στίχους του κομματιού, σταμάτησα να το τραγουδάω ζωντανά, γιατί αναφέρεται περισσότερο σε ένα βίωμα που εν τέλει δεν είχα ποτέ: το τρανς βίωμα. Σίγουρα το γεγονός ότι η φωνή μου με τοποθετούσε σε ένα συγκεκριμένο σημείο του φάσματος φύλου και ότι η αρρενωπότητα με καταπίεζε, εκφράζονται μέσα από το κομμάτι και τους μουσικούς συμβολισμούς του. Αλλά, δεν αισθάνθηκα ποτέ το σώμα μου τόσο ξένο, ώστε να μιλήσω για κάποια τρανς κατάσταση. Σήμερα δεν θέλω να φύγω από το σώμα μου. Από τα σημαινόμενά του θέλω να φύγω.\\\

¹¹ Το auto-tune είναι ένα λογισμικό επεξεργασίας ήχου που διορθώνει ή τροποποιεί τις φωνητικές νότες ώστε να είναι ακριβέστερες ή να δημιουργούν ένα χαρακτηριστικό ηλεκτρονικό ηχητικό εφέ.

\\Είναι αστείο, γιατί όσο έχει πεθάνει η ανάγκη μου στο κομμάτι, τόσο έχει πεθάνει κατά κάποιον τρόπο και το κομμάτι ή τουλάχιστον η αρχική μορφή του. Δεν έχω κανένα από τα ηχητικά υλικά που χρησιμοποίησα στην παραγωγή του και κανένα ορχηστρικό (instrumental) αρχείο. Η μόνη ένδειξη της πρωτότυπης ύπαρξής του είναι η μια δημοσίευση που υπάρχει στο διαδίκτυο. Έκτοτε χρησιμοποιώ άλλα beat¹² για να το λέω ή δεν το λέω και καθόλου\\

[...]Κι εγώ είμαι θύμα επιτελεστικότητας. Όσο προοδευτικοί κι αν προσπαθούμε να είμαστε, έχουμε κάποια κατάλοιπα που μας επηρεάζουν. Έτσι, βγαίνεις στο χώρο της αναρχίας και βλέπεις παντού ένα συγκεκριμένο ντύσιμο ή τρόπο συμπεριφοράς. Αυτό συμβαίνει γιατί τα άτομα αυτά θέλουν αρχικά να αισθάνονται ότι κάπου ανήκουν ή ακόμα και ασυνείδητα επιτελούν έναν ρόλο, αυτόν του αντιδραστικού στοιχείου. Μαζί τους κι εγώ: το γεγονός ότι κάθομαι ή καπνίζω με έναν συγκεκριμένο τρόπο ή ότι αποφάσισα να έχω κοντά μαλλιά, όλα αυτά τα πράγματα που επιλέγω να αφομοιώσω συμπεριφορικά ή στυλιστικά έχουν άμεση σχέση με την επιτελεστικότητα. Προσωπικά ελπίζω σε έναν κόσμο στον οποίο δε θα επιτελούμε ρόλους που μας έχουν επιβληθεί συνειδητά ή ασυνείδητα, αλλά θα προσπαθούμε να βιώσουμε τη ζωή αβίαστα.

Απόσπασμα από συνέντευξή μου ως capette με την Άννα Φαρδή. Athinorama, 2 Ιουλίου 2022
<https://www.athinorama.gr/music/3006405/capette-kata-bathos-de-theloume-na-pame-sti-mosxa-alla-na-exoume-enan-proorismo-pou-mas-krataei-zontanous/>

Πώς κινείσαι σαν άντρας επί σκηνής; Τι είναι αυτό που κάνει μερικούς μουσικούς να φαίνονται πιο «άντρες» από άλλους; Όταν ανεβαίνεις στη σκηνή καλείσαι να «ανακυκλώσεις» την συμπεριφορά που έχει εκτελεστεί σε άλλα πλαίσια (Carlson 2004) και στην προκειμένη περίπτωση στην κοινωνία. Άλλωστε, η μουσική είναι ένα μέσο, μέσα από το οποίο σφυρηλατούνται οι κοινωνικές σχέσεις και δεν αφορούν στην κοινωνική ζωή, αλλά είναι η κοινωνική ζωή (DeNora 2002). Το φύλο και η σεξουαλικότητα εδώ δεν αποτελούν εξαίρεση. Η Rose Subotnik θέτει, για παράδειγμα, το εξής ερώτημα σε σχέση με την θηλυκότητα του Σοπέν και την αρρενωπότητα του Μπετόβεν (Subotnik 1987) όπως διατυπώνεται στο κείμενο της DeNora (2002):

¹² Εδώ χρησιμοποιώ το «beat» για να περιγράψω το προηχογραφημένο (pre-recorded) υλικό, πάνω στο οποίο τραγουδάω σε συναυλίες.

[..]could it be that the reason Chopin's music is often characterised as effeminate is because his "lingering sensuousness [at moments when tonal closure is normally expected]...in contrast to the masculine Beethovenian climax, evokes and affirms the quality and the rhythm conventionally associated with female sexuality?"

Παράλληλα η Susan McClary συνδυάζει την επιθετικότητα στην μουσική του Μπετόβεν με μια βίαιη μορφή αρρενωπότητας προτείνοντας, πως ο συνθέτης συνδέεται συμβολικά με την σεξουαλική βία (McClary 1991). Αυτά τα ερωτήματα μας οδηγούν στη σκέψη πως κοινωνικά προσπαθούμε να εφαρμόσουμε τους κανόνες του φύλου και του τρόπου που δρά σεξουαλικά στην μουσική επιτέλεση επί σκηνής. Αν ο άντρας είναι βίαιος, επιθετικός, γρήγορος και επιδιώκει σεξουαλικά διαρκείς μικρές κλιμακώσεις, τότε αυτό θα φανεί στην μουσική και στην σκηνική του παρουσία.

\Τι δουλειά είχα εγώ να κάνω τον άντρα;

\Τι δουλειά είχα εγώ στη ροκ σκηνή;

Δεν ήμουν καλός σε αυτό. Σήμερα το βλέπω πολύ ξεκάθαρα. Η ηλεκτρική κιθάρα δεν ήταν σε καμία περίπτωση το όργανό μου, δεν χειριζόμουν σωστά τον αγγλικό στίχο και τη φωνή μου συνολικά και τα τραγούδια που έγραφα ήταν μια προσπάθεια να μιμηθώ ό,τι είχα δει, χωρίς να το κάνω να ακούγεται κούηρ. Μου άρεσαν τα τραγούδια μας και ακόμη αισθάνομαι ωραία με αυτά. Σκέφτομαι μόνο πόσα περισσότερα πράγματα θα είχα δημιουργήσει σήμερα, αν δεν ξόδευα τόσο χρόνο προσποιούμενος ότι θέλω κάτι που δεν ήθελα.

1.4. Οι άντρες «περνούν», μαμά¹³: Passing

Γκαζώνει το αμάξι

Τεστοστερόνη για καύσιμο

Έχω πρότυπα ματσίλες

Με τσιγάρο και κατάθλιψη

Μυστήριο, γωνίες

Ένστικτα τοξικά

Είναι ίν να μην ελπίζεις

Και το κάνω πια αβίαστα

Χάπια, υγρά και σκόνη

Είναι διεγερτικά

Η μέση δωρική, αλλιώς παρεξηγείται

Φέτες, γκάζι, μπάσο, στυλ

Η ευτυχία επιτελείται

Στίχοι από το τραγούδι «Mascara» από *caréte*, *Moskau*, *Vinyl Records*, 2021.

<https://youtu.be/dNNXUAEKVzA?si=drLcCimfNfFux4La>

Στο παραπάνω κομμάτι «Mascara» του δεύτερου δίσκου μου *Moskau* παίρνω ως *caréte* το πρελούδιο και τη φούγκα του Bach BWV 847 και το δένω με «παράφωνα» βιολιά, ηλεκτρικές κιθάρες και κρουστά. Είναι το πρώτο και μέχρι τώρα

¹³ Αναφορά στο ομώνυμο διασκευασμένο τραγούδι της Χάρις Αλεξίου, *Οδός Νεφέλης '88*, Polygram Records, 1995. <https://youtu.be/9wJNv5Su7pM?si=b5dWl88uUSm--CF6>

μόνο κομμάτι, στο οποίο επιλέγω περισσότερο ροκ ήχους σαν εκείνους που δημιουργούσαμε με την μπάντα. Νομίζω μουσικά προσπαθεί να συνδέσει εκείνη την περίοδο στο συγκρότημα που συνέπεσε με την ενασχόλησή μου με την κλασική μουσική και να τα τοποθετήσει στον ξένο τόπο της ηλεκτρονικής μουσικής. Στην ουσία πήρα τα δύο είδη μουσικής που με καταπίεζαν και τα συνδύασα σε ένα τραγούδι, για να τα πειράζω, να τα ενοχλήσω και να τα επαναπροσδιορίσω. Ας πούμε ότι έγραψα αυτό το κομμάτι για να χλευάσω την περίοδο που ήμουν στο συγκρότημα και στο ωδείο. Αυτό το έκανα προσποιούμενος ότι κάνω ροκ ή κλασική μουσική σε έναν κατά τα άλλα πλήρως ηλεκτρονικό ποπ δίσκο. «Περνάω» για ροκάς; «Περνάω» για κλασικός πιανίστας;

\\| Ξανά μπορούμε να δούμε την τάση μου για ένα remix προσωπικών ερεθισμάτων και βιωμάτων (Gainer & Lapp 2010). Αυτήν τη φορά παίρνω μουσική που είναι προϋπάρχουσα για μένα με κάποιον τρόπο και την επανατοποθετώ με διαφορετικά δεδομένα και άλλες ιεραρχίες, για να κάνω ένα νέο κομμάτι. Εκείνη την περίοδο έδινα εξετάσεις πιάνου και είχα επιλέξει εκείνο το πρελούδιο και φούγκα του Bach και δεν είχε περάσει ούτε ένας χρόνος που είχε διαλυθεί η μπάντα μου. Θα μπορούσα να το προμοτάρω ως «Sleeping Bugs x Εξετάσεις πιάνου Remix by capétte»\\|

Η έννοια «περνάω» που συναντάμε ως «passing» με συνόδεψε τόσο σε αυτό το κομμάτι όσο και γενικότερα μουσικά. Ο όρος ξεκίνησε από την μαύρη και λατινοαμερικάνικη ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητα της Νέας Υόρκης την δεκαετία του 70' και αναφέρεται στην δυνατότητα ενός κουήρ ατόμου να προσποιείται επιτυχώς πως είναι cisgender¹⁴ και όχι μόνο. Αναπτύχθηκε αρκετά στα πλαίσια της ballroom σκηνής, η οποία αποτέλεσε καταφύγιο για τα μέλη της κουήρ κοινότητας και βασίζεται σε διαγωνισμούς (balls), στους οποίους τα άτομα που συμμετέχουν, ανταγωνίζονται σε συγκεκριμένες κατηγορίες (Livingston 1990). Η κατηγορία, βέβαια, που μας αφορά περισσότερο στη συγκεκριμένη συζήτηση είναι το «Realness». Αυτή η κατηγορία θέτει υπό συζήτηση το επίπεδο πειστικότητας, στο οποίο μπορεί κανείς να επιτελέσει την ταυτότητα που υποδύεται.

~~\κανονική μουσική realness~~

~~\κανονικό αγόρι realness~~

¹⁴ Ο όρος «cisgender» χρησιμοποιείται για τα άτομα, των οποίων η ταυτότητα φύλου ευθυγραμμίζεται με το φύλο που αποδίδεται στο σώμα τους

Αν, λοιπόν, η κατηγορία στην οποία διαγωνίζομαι είναι «ο ροκάς» ή «ο πιανίστας», τότε στο «Mascara» βάζω τις ηλεκτρικές μου κιθάρες και το κλασικό πιάνο και παριστάνω αυτές τις ταυτότητες με την ίδια ειρωνεία που το κάνανε και στην ballroom σκηνή. Στιχουργικά, βέβαια, φροντίζω να κάνω εμφανές το γεγονός ότι γλευάζω αυτήν την εκδοχή του εαυτού μου, γιατί ταυτόχρονα μιλάω για τα πρότυπα που πρέπει να μιμούμαι για να επιτελώ τον «ευτυχισμένο» άντρα. Μπορεί η μουσική να ειρωνεύεται την μουσική που έκανα όσο ήμουν στο συγκρότημα, αλλά οι στίχοι ειρωνεύονται τον έμφυλο ρόλο που επιτελούσα πάνω στην σκηνή.

\\And the category is... BUTCH QUEEN SCHOOLBOY REALNESS¹⁵

ο δεκαεξάχρονος Αντώνης ανεβαίνει στη σκηνή με μια αντρική μαύρη ηλεκτρική κιθάρα, αρβύλες και τζιν και με μια μπάσα φωνή γεμάτη γρέζι γκαρίζει επιθετικά ένα τραγούδι των Red Hot Chili Peppers\\

Αυτή, λοιπόν, η συσχέτιση με την έννοια του «passing» συμβαίνει για να εκθέσω την αυτοκριτική μου. Έκανα ενεργό straight-acting¹⁶ όσο ήμουν στο συγκρότημα και κατασκεύασα μια ντουλάπα επιμελώς, ώστε να μην έρθω κι εγώ αντιμέτωπος με το γεγονός, ότι δεν ανήκω στην ετεροκανονικότητα. Όσο έγραφα το «Mascara» υπέγραφα πλέον ως η κουήρ περσόνα «capétte» και μπορούσα να έχω δεύτερα επίπεδα ανάγνωσης στις ηλεκτρικές κιθάρες, την ροκ προσποίηση, την αντρική επιτελεστικότητα. Όσο ήμουν, όμως, στο συγκρότημα, επιτελούσα χωρίς να ειρωνεύομαι. Στη δική μου περίπτωση, όσο ήμουν στους Sleeping Bugs δεν υπήρχε το πλαίσιο της ballroom σκηνής για να προσδώσει μια ειρωνική χροιά ούτε το προφίλ μιας κουήρ περσόνας. Έκανα ροκ μουσική. Έπαιζα κλασική μουσική. Έκανα τον άντρα. Ήμουν ο υπεύθυνος των επιλογών μου και δεν υπονοούσα κανένα κρυφό μήνυμα με την συμπεριφορά μου. Η ντουλάπα μου άρχισε να γίνεται πιο συμπαγής. Ήμουν εκείνος που προσποιούμουν ότι είμαι.

Σε εκείνο το σημείο τρομοκρατήθηκα πραγματικά. Πόσο μπορώ να συνεχίσω να προσποιούμαι; Μήπως απλώς διαιωνίζω την συνθήκη που με καταπιέζει; Μήπως δεν θα προλάβω «να φύγω πριν γίνω ένα με το ξύλο»; Είμαι το ξύλο της ντουλάπας μου; Πόση αυτοκαταστροφικότητα να επιτρέψω;

¹⁵ Η συγκεκριμένη κατηγορία απευθύνεται σε cis-gender γκέι ή αμφιφυλόφιλους άντρες και τους προκαλεί να «περάσουν» για ετεροφυλόφιλοι.

¹⁶ Όρος που χρησιμοποιείται για να περιγράψει την διαδικασία επιτέλεσης της ετεροκανονικότητας σε πλαίσια προσποίησης

[...]οι *Sleeping Bugs* δεν μπορούν να μου προσφέρουν αυτό που θέλω. Θέλω να δοκιμάσω νέα πράγματα, να πειραματιστώ με ήχους . Βαρέθηκα! Κουπλέ-Ρεφρέν-Κουπλέ, ηλεκτρικές κιθάρες που παίζουν «i-iv-V»¹⁷ και δεν συμμαζεύεται.[...] Δεν πρόκειται να καταστρέψω την φωνή μου άλλο, δεν αξίζει. Θέλω να τραγουδάω, όπως είναι η φωνή μου, αβίαστα και αν δεν αρέσει σε κανέναν, δεν με απασχολεί καθόλου. Αυτήν την φωνή έχω κι αν σας αρέσει...Δε με σηκώνει ούτε το κοινό αυτό. Τώρα που βγάλαμε το βίντεο κλιπ του «[Convincing Enough?](#)» όλα τα σχόλια λέγανε πώς κουνιέμαι σαν συκιά ή πώς το παντελόνι μου (που ήταν ψηλόμεσο) είναι χαμηλομάσχαλο και άλλα τέτοια ομοφοβικά. Δεν έκανα καν κάτι ακραίο. Δηλαδή, αν δοκίμαζα, όσα θέλω να δοκιμάσω, τι θα κάνανε; Θα με καίγανε ζωντανο;[...] Αν είναι έτσι, δε θα προσπαθώ καθόλου. Αν είναι να χάνω τον εαυτό μου για να αποφύγω τον κάθε ομοφοβικό και να μη δουλεύει κιόλας, δεν θα προσπαθώ άλλο. Θα κάνω ό,τι γουστάρω, κι ας μην με ακούνε.

Απόσπασμα από το φανταστικό ημερολόγιο που έγραψα στα πλαίσια της εργασίας και θα μπορούσε να έχει γραφτεί στις 30 Νοεμβρίου, 2019.

¹⁷ Μια απλή διαδοχή συγχορδιών.

2. Περσόνα

Μητέρα απόψε θρηνούμε

Τον μεγάλο σου τον γιό

Ένα αγόρι που πάντα μισούσα

Ένα πλάσμα μικρό θλιβερό

Τώρα έβαλε χρώμα στο μαύρο

Σκουλαρίκι στ'αυτί και κραγιόν

Κι έχει κάψει τ'αυτοκινητάκια

Που του χάριζαν μικρό

Μια κραυγή για τις μπάλες του μπάσκετ

Και τις κάρτες Yu-Gi-Oh

Κι άλλες 203 μαλακίες

Που με κάνανε άντρα σωστό

Πατέρα απόψε θρηνούμε

Κρύες μπύρες κι αυτογκόλ

Σφυρίγματα σε γκομενάκια

Που φωνάζουν ανδρισμό

Γιατί απόψε λυγίζω τη μέση

Τακούνια και τα σχετικά

Με κλωτσιές θα βαράω τα κόμπλεξ

Που 'ναι κληρονομικά

Μια κραυγή για όλους τους έρωτές μου

Που τους έκρυψα καλά

Γιατί ανώμαλοι είναι οι μπαμπάδες

Που μας αφήσαν ορφανά

Στίχοι από το τραγούδι «Ρέκβιεμ για μια αδερφή» από capétte, Electra, Self-Released, 2020.
https://youtu.be/DrBsr5I2kWk?si=wxtmM7w4_FLxPHfh

Με αυτό το τραγούδι, που είναι, μάλιστα, το πρώτο τραγούδι του πρώτου μου δίσκου *Electra*, «δολοφόνησα» τον Αντώνη του χθές. Ένα ρέκβιεμ για να θρηνήσουμε (βλ. [Φωτογραφικό υλικό](#), Εικόνα 2) εγώ και το κοινό μου, όποιο και να ήταν τότε, την αρρενωπά κατασκευασμένη μορφή του εαυτού μου. Σε αυτό το τραγούδι καταδικάζω τα στοιχεία που «με έκαναν άντρα σωστό» και καλωσορίζω τη θηλυκότητα, που μου είχε απαγορευτεί. Το τραγούδι ξεκινάει με ένα μέλισμα σαν αμανές, που κάνει ένα είδους μοιρολογιού. Οι ηλεκτρονικοί ήχοι (μπάσο, μπότες, συνθεσάιζερ) έρχονται να ισορροπήσουν τον θρήνο με μια δυναμικότητα, καθώς νοηματικά το κομμάτι είναι περισσότερο ελπιδοφόρο από ότι απαισιόδοξο. Ο ήχος ενός πυροβολισμού έρχεται επιδεικτικά να δείξει την αποφασιστική «δολοφονία» του προηγούμενου εαυτού και το ρεφρέν είναι ένας ύμνος στα χρώματα της ΛΟΑΤΚΙ+ σημαίας.

Είμαι 19 χρονών, όταν κυκλοφορώ αυτόν τον δίσκο, και «λυγίζω τη μέση» με «τακούνια και τα σχετικά», «σκουλαρίκι στ'αυτί και κραγιόν», εισάγοντας στον κόσμο του διαδικτύου ένα νέο πρόσωπο που είναι έτοιμο να προβληματίσει το έμφυλο ζήτημα με πειραματικούς ήχους και κακή παραγωγή. Σήμερα δεν επιλέγω την

αρχική μορφή του κομματιού για ζωντανές εμφανίσεις. Τότε είχα πολύ μεγάλη ανάγκη για το έντονο ηλεκτρονικό στοιχείο, αλλά τώρα θέλω να αναδείξω τις πραγματικές ποιότητες του τραγουδιού, χωρίς την ηλεκτρονική επιτέλεση. Προτιμώ ήχους από τουμπερλέκι, πιάνο ή και εκκλησιαστικό όργανο (για την ένταση του θρήνου) και κυρίως αφήνω περιθώριο στον εαυτό μου να μην είναι πιστός στο ρυθμό του beat, για να μπορώ να αυτοσχεδιάζω πάνω σε αυτόν τον «αμανέ». Ακόμα και σήμερα το αισθάνομαι σαν ένα μέσο, για να συστήνομαι στο κοινό, ενώ βρίσκω στο τραγούδι ένα βαθιά συλλογικό στοιχείο. Σαν να απευθύνομαι στο σύνολο και να προσκαλώ το κοινό να κλάψουμε μαζί ειρωνικά την ετεροκανονικότητα.

\Τότε ανακοίνωνα το δικό μου «θάνατο» και σήμερα προσκαλώ τον κόσμο να «πεθάνει» μαζί μου. Ίσως όταν το έγραφα να αισθανόμουν ανασφάλεια με τον εαυτό μου και να θαύμαζα το queerness του κόσμου, ενώ σήμερα αισθάνομαι περισσότερη άνεση με μένα και λιγότερη με το πώς είναι τελικά ο κόσμος.\

2.1. Κρύβομαι πίσω από τη μουσική: γιατί μια μουσική περσόνα;

Ο θάνατος του προηγούμενου εαυτού μου δεν έφερε σε καμία περίπτωση την κοινωνία σε κατάσταση έκστασης. Στην συγκεκριμένη ενότητα έχω ανάγκη να δικαιολογηθώ (ξανά) για να υπερασπιστώ την απόφασή μου να προσδώσω τα νέα μου χαρακτηριστικά σε μια καλλιτεχνική περσόνα, αντί να τα ενσωματώσω αποκλειστικά στην καθημερινή μου ταυτότητα. Θέλω να εκθέσω την συλλογιστική πορεία που ακολούθησα όταν είδα το προσωπείο ως διέξοδο. Γιατί να κατασκευάσω μια μουσική περσόνα;

Ο caréte ήρθε απόστολος θεών να με βγάλει από το πηγάδι της κανονικότητας

να με βάλει στο πηγάδι της αντικανονικότητας

Βρίσκω πολύ χώρο για συζήτηση στην ιδέα της προσωποκρατίας (personalism) του Stan Godlovitch (1998). Ο ίδιος αναφέρει πως αυτή η ιδέα μας υπενθυμίζει πως η επιτέλεση είναι ένας τρόπος επικοινωνίας, όχι απαραίτητα του έργου ή της αντίληψης του συνθέτη, αλλά του ατόμου, του εκτελεστή μέσω της μουσικής. Μέσα από την αλλαγή της μουσικής μου ταυτότητας προσπάθησα να μεταφέρω στον κόσμο την διαφοροποίηση από τον προηγούμενο εαυτό μου και να συστήσω ένα νέο πρόσωπο. Η μουσική αποτέλεσε ένα πιο ανώδυνο μέσο για να πειραματιστώ με στοιχεία της ταυτότητάς μου, που ακόμη δεν είχα αποδεχτεί. Το βάρος αυτών των στοιχείων δεν έφερα εγώ, γιατί «φορούσα την μάσκα» της μουσικής μου περσόνας.

Θα συμφωνήσω με τον Auslander (2006a), ο οποίος βλέπει στην μουσική περσόνα περισσότερο την ανάγκη αυτο-παρουσίασης αντί της αυτο-έκφρασης. Αυτό ο ίδιος το βασίζει πάνω στην ύπαρξη προσωπειών που ενδεχομένως να μην βοηθούν το μουσικό υποκείμενο να εκφραστεί. Η εμπειρία, που περιέγραψα σε σχέση με την ετεροκανονική μου περσόνα, νομίζω μπορεί να επιβεβαιώσει πως δεν είναι κάθε προσωπείο εκεί για χάρη της έκφρασης, αλλά περισσότερο για να εξυπηρετήσει μια παρουσίαση. Παρόλα αυτά, μέσα από την δημιουργία του caréte διεκδίκησα επίσης να βρω τρόπους έκφρασης που ενδεχομένως να μην ήταν λειτουργίες της προσωπικότητάς μου, γιατί ως τραγουδίστρια μπορούσα να «φορέσω την καρδιά μου

στον λαιμό μου» (Goffman 1974) και να εκτεθώ με τρόπο που δεν θα επιχειρούσα σε καθημερινές συναναστροφές. Η μουσική ήταν εκεί σαν όχημα για να φέρει στην επιφάνεια την παροντική εκδοχή του εαυτού μου, η οποία αναζητούσε μια διέξοδο από την ετεροκανονικότητα και η περσόνα μπορούσε να ενσαρκώσει αυτήν την εκδοχή (Cone 1974) υπερβαίνοντας την καθημερινή μου υπόσταση.

Ήταν 2020 το καλοκαίρι μετά την καραντίνα του Covid-19, όταν αποφάσισα εντός μιας εβδομάδας να γράψω τον πρώτο μου δίσκο και να ξεκινήσω με ένα νέο μουσικό προφίλ (βλ. [Φωτογραφικό υλικό](#), Εικόνα 3). Τότε ήμουν ακόμη σε μια ετεροφυλόφιλη σχέση και δεν είχα «ξεκλειδώσει» τους τρόπους να εκφράζω το φύλο μου με τον τρόπο που ήθελα, παρόλο που μέσα μου είχε γίνει επιτακτικό. Η μουσική ήταν το πρώτο κομμάτι στο οποίο απέδωσα την επιτελεστικότητα που αναζητούσα. Ακόμη δεν είχα απελευθερωθεί από την ετεροκανονικότητα, αλλά η μουσική μου μπορούσε να επιτελεί ό,τι εγώ ήθελα. Αναφέρω την περίοδο της καραντίνας, γιατί ήταν μια περίοδος που οι άνθρωποι ~~υπήρχαμε~~ κυρίως ψηφιακά. Δεν χρειάστηκε να επιτελέσω κάτι διαφορετικό κοινωνικά ή επί σκηνής τότε, γιατί δεν είχα κοινωνικές επαφές. Η παρουσία μου ήταν μόνο ψηφιακή και ως ψηφιακή μουσική περσόνα μπορούσα να είμαι όσο κουήρ ήθελα. Πρίν, δηλαδή, αρχίσω να αφομοιώνω το queerness στην καθημερινή και σκηνική επιτέλεση, δημιούργησα μια ψηφιακή ουτοπία μέσα στην οποία ήθελα να είμαι ένα κουήρ είδωλο.

Ο Muñoz (2009) υποστηρίζει ότι η επιτελεστικότητα στον κουήρ πολιτισμό είναι μια μορφή επιβίωσης, μια στρατηγική απόδρασης από το παρόν προς ένα ουτοπικό ενδεχόμενο. Έτσι και το μουσικό υποκείμενο εργαλειοποιεί την περσόνα του και την έννοια της επιτελεστικότητας γενικότερα, ώστε να προβάλλει μια επιμελημένη και ελεγχόμενη εικόνα του εαυτού του, η οποία μπορεί να είναι εντελώς ασυνάρτητη με την πραγματικότητα, αλλά αφήνει χώρο για ένα αίσθημα ελευθερίας. Η περσόνα μετατρέπεται σε ένα χώρο ασφαλή ή σε άλλοθι, που μετατοπίζει την ευθύνη της επιτέλεσης στην καλλιτεχνική δημιουργία και βοηθάει το άτομο να δραπετεύσει σε ένα ουτοπικό φαντασιακό τόπο.

Ο δίσκος *Electra* ήταν αυτός ο φαντασιακός τόπος, όπου μπορούσα να μιλάω για ένα τρανς βίωμα, για την θηλυκότητά μου, την «παραξενιά» μου και να πειραματίζομαι με την έμφυλη και μουσική μου ταυτότητα απενοχοποιημένα. Εκεί χρησιμοποίησα την κιθάρα σαν μονοφωνικό όργανο, που υπάρχει με άλλες κιθάρες

και δημιουργούν ένα πολυφωνικό σύνολο και επιτέλους αγάπησα αυτό το όργανο μέσα σε μια δική μου μουσική. Χρησιμοποίησα ήχους τηλεφώνων (στο [«Κλήση σε Σολ Ελάσσονα»](#)), δοκίμασα τα όρια των συνθεσάιζερ που είχα και παρήγαγα έναν νέο ήχο, όσο νέος και επανατοποθετημένος όσο αισθανόμουν κι εγώ. Ίσως με έναν τρόπο προσπάθησα να φτιάξω αυτήν τη μουσική «μάσκα» για να δω πλέον αυτήν τη μουσική ως οικεία και να μπορέσω να τη μιμηθώ, για να δημιουργήσω περισσότερα πράγματα. Το σκεπτικό μου ήταν, πως αν έβρισκα το θάρρος να δημιουργήσω αυτό το μουσικό προφίλ-μάσκα, τότε μετά μπορεί να κατάφερα να το φορέσω και εκτός της ψηφιακής μου πλατφόρμας και να ενσαρκώσω την διαφυγή από την κανονικότητα.

Με έναν τρόπο η κατασκευή μιας δεύτερης ταυτότητας ή αλλιώς ενός «alter-ego» μπορεί να υποδηλώνει μια τάση για αποδέσμευση από την πρώτη ταυτότητα. Ένας «θάνατος του συγγραφέα» με λίγα λόγια, όπως τον περιέγραψε ο Roland Barthes (1977). «Η γέννηση του αναγνώστη πρέπει να εξαγορασθεί με το θάνατο του συγγραφέα» και στην προκειμένη περίπτωση ο συγγραφέας πρέπει να «σκοτωθεί» για να παραδώσει το έργο είτε αυτό είναι το μουσικό έργο είτε η ίδια η παρουσία της περσόνας.

~~είμαι ο Αντώνης~~

είμαι ο capétte

Ο «θάνατος του συγγραφέα» έρχεται να εξηγήσει την διέξοδο που ενδεχομένως αναζήτησα ως καλλιτέχνης από την πραγματική μου ταυτότητα, μέσα από την κατασκευή ενός άλλου εαυτού. Με το κατάλληλο πρίσμα, ο σχεδιασμός μιας μουσικής περσόνας και η φαντασίωση του ατόμου, στο οποίο θέλουμε να εξελιχθούμε, «σκοτώνοντας» τον προηγούμενο εαυτό μας, δεν έχουν πολύ μεγάλη απόσταση. Το άτομο που φαντασιωνόμαστε να γίνουμε στο μέλλον αποτελεί μια κατασκευασμένη και βελτιωμένη εκδοχή του εαυτού μας και η μουσική μας δίνει την δυνατότητα να το κάνουμε. Αν **κάνω** κουήρ μουσική, μπορώ κι εγώ να **είμαι** κουήρ.

2.2. Θέλω να το κάνεις να ακούγεται κουήρ: Εργαλεία της κουήρ μουσικής

Έχω ξαναπεί ότι όταν μπαίνει το queerness στη συζήτηση οι ορισμοί είναι περιττοί και κατα βάση αντιφατικοί με την ίδια τη λέξη. Αυτή η μουσική, όμως είναι σε κάθε περίπτωση έτοιμη να τεντώσει τα όρια του ήχου, να κάνει τοποθετήσεις όπως η avant-garde, να ζορίσει λίγο τους ακροατές, αλλά ταυτόχρονα να προσπαθεί να τους σαγηνεύσει. Ούτως ή άλλος κανείς ως άνθρωπος δεν είναι τόσο μονοδιάστατος όσο η αυστηρά κατηγοριοποιημένη μουσική. Όσο δικαιούμαστε εμείς να είμαστε όλα αυτά που μας κάνουν να είμαστε ο εαυτός μας, τόσο το δικαιούται και η μουσική μας.

Απόσπασμα από συνέντευξή μου ως capette με την Δέσποινα Πολυχρονίδου, Εξώστης, 2024.
<https://exostis.gr/?s=capette>

Ο κουήρ ήχος, όπως οτιδήποτε κουήρ, υπάρχει για να αμφισβητήσει ένα σύστημα ή ένα καθιερωμένο μοντέλο κανονικότητας, που υποδεικνύει σωστές και λανθασμένες κινήσεις. Ο Halberstam (2022) στηρίζει πως «η επιθυμία μας για αρμονία είναι αυθαίρετη και σε έναν άλλο κόσμο, η αρμονία θα ακουγόταν ακατανόητη». Αδιαμφισβήτητα υπάρχει ένας κατεστημένος τρόπος ακρόασης και αντίληψης της μουσικής, που έχει εγκαθιδρύσει την παρουσία του στις συνειδήσεις των ανθρώπων, ορίζοντας εν τέλει την μουσική και περιορίζοντάς την σε ένα καλούπι. Ακριβώς όπως η ετεροκανονικότητα έρχεται να προσδώσει στο «φυσιολογικό» συγκεκριμένα σημαινόμενα και να καθιερώσει τον τρόπο, με τον οποίο οι άνθρωποι πρέπει να υπάρχουν και να αλληλεπιδρούν μεταξύ τους, έτσι και η μουσική υπάγεται σε ένα σύστημα κανονικότητας (Goehr 1992), που αποδίδει θετικό ή αρνητικό πρόσημο στις κινήσεις του ήχου.

Υπάρχουν queer καλλιτέχνες που κάνουν μουσική και υπάρχουν καλλιτέχνες που κάνουν queer μουσική, με την έννοια ότι χρησιμοποιούν το queer στοιχείο σαν ακτιβιστικό αντικείμενο. Κι εγώ αυτό το έχω κάνει πολύ μέχρι τώρα, έχω χρησιμοποιήσει πολύ το queerness για να δώσω ορατότητα σε μερικά βιώματα με αυτόν τον τρόπο. Οπότε, με αυτή την έννοια, μπορώ να θεωρηθώ ένας queer

καλλιτέχνης, όχι λόγω σεξουαλικού προσανατολισμού ή ταυτότητας φύλου, αλλά και λόγω της στάσης μου της πολιτικής απέναντι σε αυτό το ζήτημα.

Απόσπασμα από συνέντευξη μου ως *capétte* με τον *M.hulot*, *Lifo*, 2024.
<https://www.lifo.gr/culture/music/o-capette-ekane-tragoydia-hroniko-enos-anikanopoiitoy-erota>

Νομίζω αντιμετώπισα την κουήρ μουσική ως μια διέξοδο από μια «προϋπάρχουσα σιωπή» (Λαπρατσιώτη 2023). Αυτή η σιωπή ήταν εκείνη που επικρατούσε μέσα στην ντουλάπα μου και αποτέλεσε το κατάλληλο πλαίσιο ησυχίας για να νιώσω την ανάγκη να δημιουργήσω (Rich 2001). Ενώ ως Αντώνης επέλεγα τον αναλογικό ήχο ενός ροκ συγκροτήματος για να γράψω μουσική, η νέα μου έμφυλα ρευστή ταυτότητα χάραξε έναν διαφορετικό δρόμο γεμάτο καλώδια και υπολογιστές. Εφόσον «η μηχανή επιθυμούσε πάντοτε τις γυναίκες» (Power 2019), η θηλυκότητα που «φιλοξενούσα» σίγουρα με έφερε πιο κοντά τους. Βρισκόμουν, άλλωστε, σε ένα σημείο που οι «δομές» (Halberstam 2022) στις οποίες ζούσα και κυρίως που ζούσαν εντός μου φαινόταν περιοριστικές. Αναζητούσα, λοιπόν, έναν τρόπο να «αποτύχω» (Halberstam 2011) στην δημιουργία του κανονικού και αποδεκτού έργου τέχνης (Goehr 1992) και να καταφέρω να απελευθερωθώ από τα δεσμά της «επιτυχημένης» μουσικής. Ήθελα να επαναπροσδιορίσω τα όριά μου και της μουσικής μου, ώστε να κατασκευάσω κάτι απονοηματοδοτημένο και ελεύθερο. Κάτι κουήρ.

Ο (ροζ) θόρυβος μου άνοιξε ένα φανταστικό πεδίο για να εξερευνήσω τον ήχο μου, τόσο κυριολεκτικά όσο και μεταφορικά. Το κουήρ βίωμα μπορεί να είναι «φιμωμένο» από την ετεροκανονική πραγματικότητα, αλλά με έναν οξύμωρο τρόπο μπορεί να κάνει τόσο θόρυβο (Σανή 2021). Αυτές οι ηχητικές παρεμβάσεις για την Rodgers (2010) αποσταθεροποιούν τις κυρίαρχες αφηγήσεις, πράγμα που σε ένα συμβολικό επίπεδο εκδημοκρατίζει τους ήχους. Εγώ, βέβαια, δεν χρησιμοποίησα τον ροζ θόρυβο (*pink noise*) με την απόλυτη σημασία της συχνότητας, αλλά πήρα έμπνευση από αυτήν την οπτική, ώστε να παράξω διάφορες μορφές θορύβων. Έτσι τουλάχιστον περίμενα ότι θα τους αντιλαμβάνονταν οι περισσότεροι, γιατί το τι θεωρείται θόρυβος δεν είναι ποτέ σταθερό. Όταν φοράω ακουστικά ο θόρυβος είναι το εξωτερικό περιβάλλον κι εγώ επιλέγω μια προστατευμένη και επιλεκτική ακρόαση (Λαπρατσιώτη 2023). Ο Rancière (2004) θεωρεί πως η πολιτική έγκειται στην διαφορά μεταξύ ομιλίας και θορύβου και του τρόπου που τοποθετείται αυτό το όριο.

Το όριο, που καθορίζει αν ο θόρυβος «μιλάει», είναι ακριβώς αυτό που θέτω υπό αμφισβήτηση. Για μένα οι «θόρυβοί» μου ήταν βιολιά και πλήκτρα και χορδές. Τα δάχτυλά μου αυτονομήθηκαν και παρήγαγαν τον δικό τους θόρυβο (Rodgers 2010, Σανή 2021).

Τις περισσότερες μέρες απλώς κυκλοφορώ με ακουστικά

Που δεν παίζουν τίποτα

Σαν ωτοασπίδες

Στίχοι από το τραγούδι «W/C» από *capétte*, *Trauma Dump*, *Vinyl Records*, 2024.
<https://youtu.be/OIzzP-jOHo8?si=AEN8ISIREjdOOFyB>

Στο τραγούδι «W/C» που αναφέρω παραπάνω προσπαθώ να ανταποκριθώ ηχητικά στην αντίθεση μεταξύ εξωτερικού θορύβου και εσωτερικής σιωπής. Το τραγούδι ξεκινάει με πολλούς κρουστούς ηλεκτρονικούς ήχους και μια δυναμική μπότα που δίνει παλμό με έναν αγχώδη τρόπο. Η αρμονία καθορίζεται από ένα συνεχές μπάσο και ένα πιάνο στο υπόβαθρο. Ήθελα να δημιουργήσω αυτήν την αίσθηση ενόχλησης από τους θορύβους του περιβάλλοντος σε σχέση με την μουσική στα ακουστικά που «είναι έτοιμη να χάσει». Όταν το κομμάτι στιχουργικά μετατοπίζεται από το ενοχλητικό εξωτερικό περιβάλλον στο ενοχλημένο εσωτερικό περιβάλλον, τότε τον ρόλο του θορύβου αναλαμβάνουν οι στίχοι και η μουσική προσγειώνεται με ένα δυναμικό πιάνο πάνω σε γεμάτες συγχορδίες. Ακολουθεί ένα αφηγηματικό μέρος όπου ακούγονται στο υπόβαθρο σιγανά μερικοί glitch ήχοι και πρωταγωνιστεί μια εξομολογητική φωνή.

||| Στο «W/C» η αντίθεση που έχει η αρχή με το τέλος δημιουργεί δύο διαφορετικούς κόσμους (του μέσα και του έξω, του θορύβου και της σιωπής) και εγώ περιμένω πάντα το σημείο της πτώσης του πιάνο, που ο πρώτος κόσμος αποσυντίθεται. Μερικές φορές αναρωτιέμαι και σήμερα γιατί να κρατήσω αυτήν τη χαοτική αρχή στο κομμάτι, ενώ περιμένω πάντα να τελειώσει. Επιβεβαιώνω, όμως, ότι το καλύτερο που πετυχαίνει το κομμάτι είναι η αναμονή. Όπως ακριβώς και η «Ντουλάπα».|||

Οι glitch ήχοι είναι πάντα στις μουσικές επιλογές μου. Στα μάτια μου είναι παρεμβατικά εργαλεία ενάντια στο σύστημα κανονικότητας (Brooks 2015). Είναι, δηλαδή, ένα σφάλμα στην ομαλή συνέχεια της μουσικής και μπορούν να λάβουν φως, ώστε να αποδομήσουν τις κανονιστικές αντιλήψεις για τον ήχο.

Ιδιαίτερα σε μια εποχή, που η μουσική χρησιμοποιεί ως καθιερωμένο μέσο την τεχνολογία για την παραγωγή της, η glitch αισθητική έρχεται να διακόψει και να παραμορφώσει την τελειότητα και να αποκαλύψει την φύση και τις αδυναμίες των τεχνολογικών συστημάτων. Δεν πρόκειται για ένα τεχνικό σφάλμα, φυσικά, αλλά για μια ενεργητική δράση παρέμβασης. Ένα είδος «αποτυχίας» (Halberstam 2011) που επιτελείται, ως ριζοσπαστικό εργαλείο για την αποκάλυψη των περιορισμών του κατεστημένου τρόπου δημιουργίας.

Υπό αυτό το πρίσμα, ο θόρυβος συνάδει με την απόρριψη των στατικών κατηγοριών και μπορεί, λόγω της απρόβλεπτης και ακανόνιστης φύσης του, να εκφράσει την ρευστότητα και την πολλαπλότητα του κουήρ βιώματος. Η Arca, για παραδειγμα, χαρακτηρισμένη «υπεράνθρωπος» (hyperhuman) από την Björk, επιθυμεί να απο-φυσικοποιήσει και να διερευνήσει κάθε είδους όρια: του σωματικού σώματος, της μεταναστευτικής και έμφυλης ταυτότητας (Cemi'no 2023). Η ηχητική παραμόρφωση για αυτήν όπως και για άλλα μουσικά υποκείμενα όπως η SOPHIE, χρησιμοποιείται τόσο αισθητικά όσο και πολιτικά. Συγκεκριμένα, είναι γνωστές για τις τεχνολογικές παρεμβάσεις στη φωνή, οι οποίες υπογραμμίζουν την επιτελεστική διάσταση του φύλου και της ταυτότητας. Η μουσική με λίγα λόγια, όπως και το φύλο, είναι και αυτή μια κατασκευή, που μπορεί να αναδομηθεί και να επανανοηματοδοτηθεί. Ο θόρυβος είναι εκεί για να αναδείξει αυτήν την συνθήκη.

Μέσα από την διακοπή του εκάστοτε ρυθμού ο θόρυβος αποζητά μια στιγμή επαναδιαπραγμάτευσης του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τον χρόνο και τον χώρο (Iles, A., & Mattin 2009). Με την χαοτική του φύση διαταράσσει την προβλεψιμότητα που αναμένεται και λειτουργεί ως ένα σύμβολο αναταραχής. Ο ρυθμός, ως βασικό κομμάτι της μουσικής, καθώς υποδεικνύει την παρουσία της μουσικής στη γραμμικότητα του χρόνου, έχει την επιλογή να γίνεται πολύπλοκος ή και να απουσιάζει αποδεσμευμένος από την συμβατικότητα του μέτρου. Σε ένα συμβολικό επίπεδο, η ρυθμική ασυνέχεια αναλογεί στην μη-κανονική φύση του κουήρ βιώματος.

\\| Στο κομμάτι μου «[Colorblock](#)» από τον τελευταίο μου δίσκο *Trauma Dump* ο ρυθμός αλλάζει συνέχεια και διακόπτεται από θορύβους σε τέτοιο βαθμό, που δεν μπορούσα στην ηχογράφηση να αναγνωρίσω την αρχή του μέτρου. Αν το ακούσει κανείς προσεκτικά, θα καταλάβει ότι η φωνή πασχίζει να ακολουθήσει τον ρυθμό. Θα

μπορούσα θεωρητικά να προσθέσω μόνο για τον οδηγό της ηχογράφησης μια σταθερή μπότα, αλλά αυτή η ζωντανή προσπάθεια της φωνής να ευθυγραμμιστεί με τη μουσική μου φάνηκε πως αποκαλύπτει τη διαδικασία της ηχογράφησης και μετατοπίζει τη μουσική από το «τέλειο ψηφιακό» στο «ατελές πραγματικό». Ως ακροατής που κατά τα άλλα λατρεύει την κβαντισμένη και τέλεια ρυθμική μουσική, δυσκολεύομαι να ακούσω αυτά τα σημεία στο κομμάτι, αλλά μου αρέσει που έβαλα τον εαυτό μου συνειδητά στη διαδικασία να εξασκηθεί στο άκουσμα του «λάθους».

Βία στο τέμπο, ουρλιάζω ατέμπο, εκπέμπω σκέτη σιωπή

Στίχοι από το τραγούδι «Latex» από capéte, Moskau, Vinyl Records, 2021.
https://youtu.be/SZUgOGsPiZc?si=AIetITu_Qat_PyQ

Στο τραγούδι μου «Latex» που αναφέρω πάνω, χρησιμοποιώ συμβολικά μουσικές πρακτικές που ακολουθώ μεν στην μουσική μου, αλλά όχι σε αυτό το κομμάτι. Ήθελα να δημιουργήσω αυτήν την αντίθεση. Το κομμάτι δεν είναι καθόλου «ατέμπο», γιατί βασίζεται σε μια επαναλαμβανόμενη ρυθμική μπότα. Όλα τα έγχορδα είναι άψογα «κβαντισμένα» εντός του μέτρου, πράγμα που ενισχύεται από ρυθμικούς glitch ήχους. Επίσης δεν «ουρλιάζω» καθόλου σε όλο το κομμάτι και προσπαθώ να φέρω την ένταση μόνο μέσα από την μουσική, καθώς η φωνή παραμένει σε όλο το τραγούδι σχεδόν μονότονη. Δεν υπάρχει κανένα σημείο σιωπής, αλλά η έλλειψη διάθεσης της φωνής δείχνει πως θα μπορούσε οριακά να απουσιάζει.

Σκέφτομαι πώς αυτό το κομμάτι υπάρχει μέσα στο queerness. Πέρα από το θέμα που θίγει, δηλαδή, σήμερα δεν βρίσκω τίποτα το κουήρ σε αυτό το κομμάτι μουσικά. Ίσως ο τρόπος που αντιλαμβάνομαι το όριο του ήχου το 2021, να διαφέρει. Σήμερα έχοντας γράψει εδώ και καιρό αυτά τα τραγούδια, πολλά στοιχεία τα ακούω ως πλήρως «κανονικά». Τι αισθάνομαι κουήρ σήμερα; Φοβάμαι, ότι όπως το πάω θα βγαίνω κάθε Σάββατο στην Εθνική Οδό, θα ακούω τα φορτηγά και θα συγκινούμαι.

Αν υπάρχει κάτι που ενσαρκώνει κάπως το queerness, είναι η απροσδιοριστία. Αυτή ως έννοια παρατηρείται στην πειραματική μουσική για να δείξει πως η έκβαση μιας δράσης είναι άγνωστη (Gottschalk 2016). Μέσα από ένα ηλεκτρονικό σύστημα «εγγενούς απροσδιοριστίας, το οποίο είναι ρυθμισμένο με τέτοιο τρόπο ώστε να παράγει απρόβλεπτο ηχητικό αποτέλεσμα» (Πουλή 2019) μπορεί κανείς να διασφαλίσει την τυχαιότητα της μουσικής και να αποσταθεροποιήσει το έργο (ειδικά

αν παίζεται ζωντανά). Η χρήση προγραμμάτων DAW¹⁸ και συνθεσάιζερ παρέχει αυτήν την επιλογή και προσωπικά την καταγράστηκα. Με αυτόν τον τρόπο μπόρεσα να δώσω αξία στην υφή και την προσωπικότητα ενός ήχου και να μην δώσω βάρος στην μια και μοναδική στιγμή που «απέδωσε». Πόσο κουήρ είναι μια μηχανή που παράγει συνεχώς ασυνάρτητους ήχους, που δεν οργανώνονται και δεν νοηματοδοτούνται ποτέ;

~~\βάλε λίγη φασαρία~~ και θα γίνει caréte

~~\βάλε λίγα μπλιμπλίκια~~ και θα γίνει caréte

\του caréte του πάει το σκέτο πιάνο, όμως, ε;

Η χρήση της τεχνολογίας και ο παραλληλισμός που επιτυγχάνει με το ανθρώπινο βίωμα είναι ένα σημείο τομής για την κουήρ θεωρία. Το καλλιτεχνικό υποκείμενο του 21^{ου} αιώνα έχει περισσότερο ψηφιακή υπόσταση για το κοινό παρά υλική (Auslander 2008), αφήνοντας πρόσφορο έδαφος για μια συζήτηση πάνω στην αναγκαιότητα φυσικών σταθερών. Η έννοια του «κυβερνο-ανθρώπου» όπως την παρουσιάζει η Haraway στο *A Cyborg Manifesto* (2016), επιτρέπει στον άνθρωπο να υπερβεί τα όρια που τίθενται από την φύση και την ανατομία του και να ανασυνθέσει την ταυτότητά του μέσα από την τεχνολογία. Μέσω αυτής γεννιέται μια άυλη περσόνα, που αποδοκιμάζει την καταπιεστική φύση του σώματος και επιτρέπει στο μουσικό υποκείμενο να επανεφεύρει τον εαυτό του. Επαναδιαπραγματεύεται τα τεχνολογικά όρια και τοποθετεί τον άνθρωπο με την τεχνολογία σε παράλληλες τροχιές. Η τεχνολογία με την απόσταση που έχει από τους σωματικούς περιορισμούς, έρχεται να χλευάσει και να αποδομήσει την δυαδικότητα και να γίνει φορέας της φωνής των ανθρώπων (Rodgers, 2010).

Στο ίδιο μήκος κύματος, τα ίδια τα αντικείμενα της τεχνολογίας λειτουργούν ως προέκταση του σώματος και επιτρέπουν στο μουσικό υποκείμενο να εκφράσει πιο πολύπλοκες και υπεράνθρωπες ταυτότητες. Μπορεί με αυτόν τον τρόπο να επεκτείνει τις φυσικές του δυνατότητες, να φύγει από το σώμα του και να μετατραπεί σε ένα cyborg (Haraway 2016), που δεν έχει μόνο αποδεσμευτεί από τους επιβεβλημένους ρόλους, αλλά έχει απελευθερωθεί και από τους ανθρώπινους του περιορισμούς. Έτσι,

¹⁸ Τα DAW (Digital Audio Workstations) είναι λογισμικά που χρησιμοποιούνται για την ηχογράφηση, επεξεργασία, μίξη και παραγωγή ήχου σε ψηφιακό περιβάλλον.

συγχωνεύεται με την μηχανή και αναπτύσει με αυτήν μια διαλεκτική σχέση, που τους επιτρέπει να αφουγκράζονται ο ένας τον άλλον και να δημιουργούν μια νέα καλλιτεχνική ταυτότητα.

Δέρμα σκληρόπετσο από λατέξ

Καουτσούκ κεντημένο γύρω απ'τ'αφρολέξ

Στίχοι από το τραγούδι «*Latex*» από *capétte, Moskau, Vinyl Records, 2021.*
https://youtu.be/SZUgOGsPiZc?si=AletTu_Oat_PyO

Ως *capétte* δεν υιοθέτησα όλη την ριζοσπαστικότητα του θορύβου, των μηχανών και της πειραματικής μουσικής, αλλά γοητεύτηκα από τις δυνατότητές τους και τα άφησα να με απελευθερώσουν εντός πιο κανονικών πλαισίων. Η μελωδία δεν ήταν κάτι που απουσίαζε ποτέ από την μουσική μου, αλλά βασικός άξονας ήταν η προσπάθεια των φυσικών οργάνων να επιτελέσουν την τεχνολογία, η χρήση της τεχνολογίας για να επιτελέσει τα φυσικά όργανα, ο θόρυβος ως διακοπή ή ηχητικός συνωστισμός, ο τρόπος εκφοράς της φωνής και, φυσικά, ο στίχος.

Χωρίς καμία ανάγκη να κατηγοριοποιηθεί σε κάποιο συγκεκριμένο είδος, η μουσική μου προσέγγισε τον ακουστικό κόσμο της δύσης και της ανατολής, εξερεύνησε φυσικά και ψηφιακά όργανα, δέχθηκε την μελωδικότητα ή απέρριψε την αρμονία, διατάραξε το ρυθμό ή τον κράτησε αυστηρά σταθερό. Σε κάθε περίπτωση επέτρεψα στον εαυτό μου να πειραματιστεί μουσικά, χωρίς να προσπαθώ να υπηρετήσω ένα συγκεκριμένο μουσικό κόσμο και ενσωμάτωσα όλα τα αγαπημένα μου στοιχεία σε μερικούς δίσκους. ~~Η μουσική μου έγινε κουήρ γιατί την αντιμετώπισα με μια κουήρ προσέγγιση, ενώ ταυτόχρονα την «έκανα να ακούγεται κουήρ»~~ επηρεασμένος από άλλες μουσικές που είχαν χαρακτηριστεί κουήρ στο παρελθόν. Όλη η φιλοσοφία της κουήρ μουσικής ήρθε να φορτίσει τα κατά τα άλλα συμβατικά ερεθίσματά μου με «παραξενιές».

Στο *Moskau* γίνεται εμφανές ότι εγώ, όπως και ο ήχος μου, είχαμε φτάσει σε ένα επίπεδο ωρίμανσης και τα στοιχεία που επιτελούσαμε είχαν εγκαθιδρύσει την θέση τους. Στο άκουσμα του ονόματός μου μπορούσε κάποιος να οπτικοποιήσει κάτι συγκεκριμένο και να αναγνωρίσει κάποια σταθερά σημαινόμενα. Αντίστοιχα η μουσική μου είχε αποκτήσει χαρακτηριστικά και έκανε ξεκάθαρη την πρόθεση, την οργάνωση και το χρώμα της. Ονομάστηκε *avant-pop, electro-pop, fusion* και πολλά

άλλα από κοινό και δημοσιογράφους, ενώ εγώ είχα τοποθετηθεί στο καλούπι «κουήρ καλλιτέχνης».

Ίσως το «fusion» να εξυπηρετεί με έναν τρόπο την στάση μου, γιατί ο μουσικός μου κόσμος είναι ένα remix (βλ. [Intro](#)) όλων των μουσικών μου επιρροών. Αυτές χρησιμοποιήθηκαν σαν προϋπάρχον υλικό για να φτιάξω το δικό μου «μοντάζ» και να δημιουργήσω ένα νέο αφήγημα που θα υπογράψω εγώ.

Μεγάλωσα ακούγοντας Γαλάνη και Χατζιδάκι, οπότε δεν μπορώ να αγνοήσω ότι έφτιαξα ένα μουσικό αισθητήριο με βάση αυτές τις επιρροές. Ακουγόταν, όμως, πάντα το είδος της ροκ στο σπίτι μου και δεν μπορούσα να αγνοήσω και την pop τάση της εποχής. Αργότερα στη ζωή μου άρχισα να ακούω πανκ, ραπ και εν τέλει και ηλεκτρονική. Μένω, βέβαια, σε μια πόλη που η ραπ τρέχει πιο πολύ από όλα, οπότε έχω επηρεαστεί πολύ από τον ήχο της και ιδίως από κάποια στοιχεία της drill μουσικής. Ο ηλεκτρονικός ήχος, βέβαια, είναι πραγματικά ερωτεύσιμος γιατί ανοίγει άπειρους δρόμους ηχοχρωμάτων και ύφους. Γράφω μουσική στον υπολογιστή και κρατάω τον ηλεκτρονικό ήχο ως μέσο για να μπερδέψω όλα τα στοιχεία που με ενδιαφέρουν μεταξύ τους. Νομίζω έχει ξεπεραστεί το είδος του μονοδιάστατου καλλιτέχνη. Δεν γίνεται να ακούς ένα είδος και, συνεπώς, δεν μπορείς να γράφεις με τις παρωπίδες του είδους. Θέλω να βάλω κλασική μουσική με ηλεκτρονικό ήχο και ροκ αναφορές, όπως έκανα στη «Mascara». Θέλω να πάρω τα στοιχεία που ξεχωρίζω από το ρεμπέτικο (το οποίο ως φοιτητής ακούς παντού) και να τα δέσω με glitch aesthetics ή ό,τι άλλο. Δεν με νοιάζει το είδος. Αν θέλω να βάλω ένα στοιχείο στο κομμάτι το βάζω γιατί πολύ απλά μπορώ.

*Απόσπασμα από συνέντευξή μου ως capéte στον Μιχάλη Νικολίτση, Υπόγειο, 2022.
https://www.ypogeio.gr/Interviews/cap%C3%A9tte_4054*

Η Γαλάνη και ο Χατζιδάκις, η ροκ και η drill τοποθετήθηκαν μπροστά μου ως πρώτες ύλες διατεθειμένες για επεξεργασία και αναπροσαρμογή. Το πιο «δικό μου» πράγμα, που μπορούσα να δημιουργήσω ήταν η επιλογή των αγαπημένων μου στοιχείων από κάθε μου επιρροή και η επανατοποθέτησή τους μέσα σε ένα νέο μουσικό έργο. Μπορούμε να δούμε αυτήν την προσέγγιση στα λόγια του Barthes (1977), αν αλλάξουμε την λέξη συγγραφέας (writer) σε μουσικός:

[...] the writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them.

~~\Είμαι ό,τι τρώω~~

\Είμαι ό,τι ακούω

Ενδεχομένως το πιο κουήρ στοιχείο στη μουσική μου είναι η αδυναμία της να ονομαστεί και να κατηγοριοποιηθεί. Αν το queerness δοκιμάζει τη σταθερότητα μιας μουσικής κατηγορίας, τότε εγώ που δημιούργησα ένα μείγμα των κατηγοριών ίσως έκανα μια κουήρ μουσική αποτελούμενη από τις μουσικές που με διαμόρφωσαν.

~~\Δεν κάνω ραπ. Δεν κάνω έντεχνο. Δεν κάνω ηλεκτρονική μουσική.~~

\Κάνω capétte

\\| Γράφοντας αυτήν την εργασία απέφυγα αρχικά πολύ να μιλήσω για την μουσική μου. Σε συζήτηση που έκανα πάνω σε αυτό συνειδητοποίησα ότι δεν μιλάω γι' αυτήν, γιατί δεν την εκτιμώ πραγματικά. Η αναγνώριση ότι δεν υπάρχει τίποτα το εγγενώς νέο σε αυτό που κάνω και ότι η μουσική μου είναι απλώς το συνονθύλευμα άλλων μουσικών ερεθισμάτων με οδήγησε στο συμπέρασμα ότι τα σπουδαία πράγματα είναι αυτά που άκουσα κι εγώ είμαι απλώς ένας καλός «μοντέρ» αυτών (Gainer & Lapp 2010). Καταλαβαίνω ότι πρέπει να αγαπήσω την μοναδικότητα που ενέχει η οργάνωση των ακουσμάτων μου και η επανατοποθέτησή τους σε ένα νέο δημιουργικό πλαίσιο, αλλά θα αργήσει, μάλλον, ακόμη να συμβεί. Με βοήθησε, όμως, ο Moore (2002), ο οποίος προσεγγίζει την αυθεντικότητα μέσα από την ακρόαση και τονίζει πως το δημιουργικό υποκείμενο μπορεί να είναι αυθεντικό επειδή πείθει ότι αυτό που του συμβαίνει και δημιουργεί είναι πραγματικά ειλικρινές σε σχέση με τον εαυτό του. Αυτό που δημιουργώ την στιγμή που συμβαίνει είναι πάντα ειλικρινές, ακόμη κι αν αργότερα όσο το αναπαράγω δεν το αισθάνομαι με τον ίδιο τρόπο. Ίσως, λοιπόν, να βρίσκω κάποιο νόημα σε αυτήν την αυθεντικότητα.\\|

2.3. capéte 101: Κρίση κατηγορίας

Μου έκανε πάρα πολύ καλό η ύπαρξη αυτής της περσόνας, γιατί έτσι κατάφερα να έχω μια δικαιολογία για να κάνω κάποια πράγματα που ήθελα. Εν τέλει όμως μέσα από τη διαδικασία περνούν πράγματα και στην κανονική σου ζωή ή ανακαλύπτεις διαφορετικές πλευρές του εαυτού σου. Εγώ, ας πούμε, μέσω του Capéte κατάλαβα ότι θέλω να πειραματιστώ περισσότερο με τη σκέψη μου, με την ιδεολογία μου, να αμφισβητήσω περισσότερα πράγματα και κυρίως ήρθα σε μια επαφή με τη θηλυκότητα, κάτι που είχα πολλή ανάγκη. Η περσόνα του Capéte όπως την κατασκεύασα, λίγο αναπόφευκτα και όχι συνειδητά, κατέληξε να εκφράζει μια θηλυκότητα που μου άρεσε και εύρισκα καταφύγιο εκεί ώστε να την εξωτερικεύω. [...] Και αλήθεια είναι ότι όταν το παρουσιάζεις ως περσόνα, ο κόσμος το δέχεται πολύ πιο εύκολα. Όταν όμως αρχίσεις να εξοικονώνεις τον κόσμο με αυτό, αποκτάς ορατότητα και αρχίζεις να καταλαβαίνεις ότι τελικά θα κάνεις ότι γουστάρεις· και εγώ τώρα γουστάρω να φορέσω δωδεκάποντα. Είναι μια πάρα πολύ ενδιαφέρουσα ενδοσκόπηση.

Απόσπασμα από συνέντευξή μου ως capéte με την Άννα Φαρδή. Athinorama, 2 Ιουλίου 2022
<https://www.athinorama.gr/music/3006405/capette-kata-bathos-de-theloume-na-pame-sti-mosxa-alla-na-exoume-enan-proorismo-pou-mas-krataei-zontanous/>

Δημιούργησα τον capéte για να του προσδώσω όλα τα χαρακτηριστικά, που φοβόμουν να αποδώσω στον εαυτό μου. Αυτά, βέβαια, ανήκαν περισσότερο στην επιτέλεση της θηλυκότητας, καθώς εκείνη ήταν που υπήρξε εκτός του πεδίου αναφοράς μου, όσο μεγάλωνα. Όταν η προσέγγιση αυτών των χαρακτηριστικών γίνεται κατά τα άλλα μέσα από το σώμα ενός αγοριού, τότε δημιουργείται μια εικόνα, που μπορεί να προκαλέσει ιδιαίτερη σύγχυση στο συντηρητικό και παραδοσιακό μάτι (βλ. [Φωτογραφικό υλικό](#), Εικόνα 4).

Αυτήν την αίσθηση διαταραχής η Reich (1992) στο ομώνυμο κείμενό της, την ονομάζει «genderfuck». Αυτός ο όρος με ρίζες στα τέλη του 20^{ου} αιώνα έρχεται να περιγράψει την ανυπακοή στους ορθόδοξους έμφυλους κανόνες και να επανακαθορίσει τον τρόπο αντίληψης του φύλου, της ταυτότητας και της σεξουαλικότητας αποδεσμευμένος από τις περιοριστικές νόρμες. Παρουσιάζει τα στενά όρια μεταξύ του «ανδρικού» και «γυναικείου» φύλου ως διαστρευλωμένα και

ασαφή και δίνει φως στην ρευστότητα και στην πολλαπλότητα των φύλων, αναδεικνύοντας την ελευθερία της ατομικής έκφρασης. Πρόκειται με λίγα λόγια για μια έννοια που αντιμετωπίζει το φύλο ως κάτι δυναμικό, το οποίο, μέσω της χειραφέτησης από τα πρότυπα ετεροκανονικότητας, μπορεί διαρκώς να επαναπροσδιορίζεται.

Ο παραπάνω όρος εφαρμόστηκε συνειδητά και ασυνείδητα πάνω στη μουσική μου περσόνα, μέσα από επιλογές εμφάνισης, συμπεριφοράς, κινησιολογίας ή ακόμη και εκφοράς της φωνής. Συγκεκριμένα η «αθλητική» επιτέλεση της φωνής ακολουθεί την ίδια λογική με την «αρρενωπή», που αναλύσαμε στο πρώτο κεφάλαιο.

[...]η τεχνολογία είναι φίλη μου. Στο νέο μου τραγούδι «[Ξεκαθάρισμα](#)» μετακίνησα την χροιά της φωνής μου προς τα πάνω με τρόπο, που να ακούγεται σαν μια γυναικεία σαγηνευτική φωνή, μια σειρήνα. Το μαγικό είναι, ότι από την στιγμή που άρχισα να ακούω το κομμάτι σε επανάληψη κατάφερα να μιμηθώ την επεξεργασμένη φωνή μου και να τραγουδήσω ζωντανά όπως το έχω φτιάξει στον υπολογιστή. Σαν «γυναίκα». Στα λάιβ είναι σαν να τους κάνω ζόρκια με αυτή τη φωνή...

Απόσπασμα από το φανταστικό ημερολόγιο που έγραψα στα πλαίσια της εργασίας και θα μπορούσε να έχει γραφτεί τον Ιούνιο του 2021.

Ο τρόπος που επέλεγα να επεξεργάζομαι συχνά την φωνή μου παραπέμπει αρκετά στο «Vocaloid» (Eidsheim 2009), όπως το αναλύσαμε στο πρώτο κεφάλαιο. Δεν χρησιμοποιούσα αυτό το εργαλείο, αλλά χρησιμοποίησα την τεχνολογία για να επαναπροσδιορίσω τις συνυποδηλώσεις της φωνής μου. Χρησιμοποίησα, δηλαδή, τις στερεοτυπικές εικόνες της κοινωνίας πάνω στην φωνή και τις έμφυλες διαστάσεις της, για να προκαλέσω μια ταραχή στο κοινό. Μια τέτοια φωνή συνήθως δεν συνοδεύεται από αυτό το σώμα. Το τραγούδι μου συνοδεύτηκε από απλά και σύνθετα εφέ και αποκάλυπτε στοιχεία για το άτομο που κρύβεται πίσω από τις νότες. Τι συμβαίνει σε αυτήν την φωνη; Ο Frith (1996) αναφέρει:

The central pop gesture, a sung note[...] uses the voice as the most taken-for-granted indication of the person, the guarantor of the coherent subject; and it uses the voice as something artificial, posed, its sound determined by the music. [...] And technology, electrical recording, has exaggerated this effect by making the vocal performance more intimate, more self-revealing, and more (technologically)

determined. The authenticity or "sincerity" of the voice becomes the recurring pop question: does she really *mean* it? (210)

Θυμάμαι τρεις στιγμές που κατάλαβα ότι η αλλαγή της φωνής μου πετύχαινε τον genderfuck σκοπό της. Η πρώτη ήταν με τον δεύτερο δίσκο μου *Moskau*. Στο τελευταίο και ομόνυμο κομμάτι του δίσκου η αδερφή μου απαγγέλλει διάφορα αποσπάσματα από τις *Τρεις Αδερφές* του Τσέχοφ. Δεν την έβαλα πουθενά στους συντελεστές και δεν υπήρχε κανένα άτομο που να με ρώτησε την εύλογη ερώτηση: ποια είναι αυτή η κοπέλα εδώ; Αντίθετα, όλοι πιστεύανε ότι είμαι εγώ, ακόμη κι αν ακούγεται μια ξεκάθαρα «γυναικεία» φωνή. Η δεύτερη ήταν όταν πήγα τον τελευταίο μου δίσκο *Trauma Dump* για mastering¹⁹ και εκείνος που το ανέλαβε με ρωτούσε συχνά πυκνά, αν είμαι εγώ που τραγουδάω, μέχρι που με ρώτησε τι κάνω με την φωνή μου για να την κάνω να ακούγεται τόσο θηλυκή, ενώ η γκάμα μου δεν είναι απαραίτητα τόσο κοντά στις ψηλές τονικότητες. Η τελευταία ήταν όταν η αδερφή μου χρησιμοποίησε το κομμάτι μου «[Trefoil](#)» για λογοτεχνική ανάλυση στους μαθητές της, χωρίς να αναφέρει τίποτα για τον καλλιτέχνη. Ένας μαθητής, λοιπόν, ξεκίνησε την ανάλυση αναφερόμενος στην τραγουδίστρια που το ερμηνεύει. Εγώ ήμουν η τραγουδίστρια. Το απίστευτα απελευθερωτικό, βέβαια, είναι ότι ειδικά σε αυτόν τον δίσκο νιώθω ότι η φωνή μου είναι ακριβώς εκεί που την αισθάνομαι οικεία και προσπαθώ να μην επιτελώ συνειδητά την τοποθέτησή της. Είναι μια στιγμή ευφορίας, όπου το σώμα μου επιβεβαιώνει, ότι η φυσική του κατάσταση (πλέον) είναι κουήρ.

Μέσα από αυτά τα έμφυλα «παιχνίδια» εντός της μουσικής, μπορούσα να αποφύγω τις αρχικές κατηγορίες και να δημιουργήσω μια δική μου. Όπως το εκφράζει ο Halberstam (1998), η θηλυκή αρρενωπότητα δεν είναι απλώς το αντίθετο της θηλυκής θηλυκότητας ή της ανδρικής αρρενωπότητας, αλλά μια μοναδική έμφυλη έκφραση που αμφισβητεί τα δυαδικά πρότυπα φύλου. Είναι, δηλαδή, η επίθεση στο σύστημα που παίρνει την κυριότητα του σώματός μας και η σύσταση ενός νέου τρόπου ύπαρξης. Έτσι, διαπραγματεύτηκα μια εναλλακτική μορφή ύπαρξης όπου το σώμα μου και η φωνή μου δεν ήταν αναγκασμένα να επιτελούν κάποιον από τους προϋπάρχοντες ρόλους, αλλά να δοκιμάζουν τα όριά τους. Μερικές φορές, μάλιστα, η έντονη «ψηφιοποίηση» και επεξεργασία της φωνής μου δημιουργούσε

¹⁹ Το mastering είναι η τελική φάση στην παραγωγή μουσικής όπου βελτιώνεται η ποιότητα του ήχου και προετοιμάζεται το κομμάτι για την αναπαραγωγή σε διάφορα μέσα.

κάτι το μη-ανθρώπινο. Ήμουν το Vocaloid του εαυτού μου και μπορούσα με αυτό να κάνω ό,τι θέλω.

Με ενδιαφέρει σε αυτήν την συζήτηση να αναφέρω το cross-dressing ή αλλιώς «διασταυρούμενη ένδυση». Στο *Vested Interests: Cross-dressing and Cultural Anxiety* (Garber 1992) εξετάζεται αυτό το φαινόμενο ως πολιτισμικό εργαλείο, που έρχεται να αμφισβητήσει τις διχοτομικές δομές της ταυτότητας. Είναι ένα παιχνίδι ένδυσης και ρόλων που φέρνει στην επιφάνεια την θεατρική φύση της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Αναφέρω αυτόν τον όρο, τόσο γιατί το επέλεγα ενδυματολογικά επί σκηνής όσο και γιατί η Garber στο κείμενο εισάγει την έννοια της «κρίσης κατηγορίας» (category crisis). Τονίζει πως το cross-dressing αναστατώνει τα πολιτισμικά όρια, που διαχωρίζουν τους ανθρώπους σε συγκεκριμένες κοινωνικές κατηγορίες. Το «cross-dressing» δεν είναι μια κατηγορία ρούχων, αλλά μια «κρίση κατηγορίας».

Αυτή η προσέγγιση νομίζω πως αγγίζει την ουσία του queerness. Παρόλο που χρησιμοποιείται για τον χώρο της ένδυσης, πιστεύω πως εντάσσεται σε μια γενικότερη φιλοσοφία αποδόμησης της κατηγοριοποίησης, όπως συμβαίνει και με την κουήρ μουσική. Με λίγα λόγια η κουήρ μουσική, όπως και το cross-dressing δεν είναι μια κατηγορία μουσικής, αλλά μια κρίση της έννοιας της κατηγορίας. Η κουήρ μουσική έρχεται να δείξει πως η μουσική γενικότερα «πάσχει» από στενά όρια και η ίδια δε θεωρείται ένα είδος μουσικής, αλλά μια πολιτική προσέγγιση του ήχου. Γι' αυτό η μουσική μου ταυτίζεται με το queerness. Όπως ανέφερα ήδη, αδυνατεί να τοποθετηθεί σε ένα συγκεκριμένο είδος και τονίζει την «κρίση κατηγορίας». Υποδεικνύει, δηλαδή, πως δεν υπάρχει νόημα σε αυτόν τον «διαμελισμό» του ήχου σε κατηγορίες. Η μουσική μου είναι κουήρ, γιατί πάσχει από την «ανικανότητά» της να ανήκει στην υπάρχουσα οργάνωση των μουσικών ειδών.

Χρησιμοποιώ εδώ την συνθήκη του «πάσχειν» για να τονίσω την «αποτυχία» να συμμορφωθεί κανείς με τα πρότυπα της κανονικότητας, όπως την προσεγγίζει ο Halberstam (2011) στο *The Queer Art of Failure*. Η ενσυνείδητη «αποτυχία» λειτουργεί ως ένα ριζοσπαστικό μέσο απόρριψης της έννοιας της επιτυχίας, όπως έχει οριστεί από τα ιδεατά κοινωνικά πρότυπα, γιατί καλλιεργεί έδαφος για νέες μορφές υπαρξής, δημιουργίας και πολιτικοποίησης. Η επιτυχία, άλλωστε, όπως έχει νοηματοδοτηθεί από την υπάρχουσα κοινωνία, περιλαμβάνει μεταξύ άλλων την

αφοσίωση σε σχέσεις και δομές, που επέφεραν και εξακολουθούν να διαιώνίζουν μια καταπιεστική πραγματικότητα. Η «ανικανότητα», λοιπόν, να συνεισφέρουμε σε αυτό το μοντέλο επιτυχίας, ανοίγει έναν δρόμο για την διάρρηξη αυτών των δομών.

Αυτή η συλλογιστική πορεία πυροδότησε την δημιουργία του πρώτου μου δίσκου *Electra*, ο οποίος όπως κι εγώ την περίοδο που τον έγραφα, ήταν χαοτικός, εκκεντρικός, πρόχειρα κατασκευασμένος και είχε ανάγκη να ακουστεί. Η αρχική μου μουσική προσέγγιση ως *caréte* ήταν να μπερδέψω όλες τις αναφορές μου μέσα σε έναν δίσκο. Να συστηθώ, δηλαδή, μέσα από την μουσική. Στην ηλικία των 19 που ξεκίνησα, έβγαζε πολύ νόημα αυτό, γιατί ακόμη δεν γνωρίζεις ποιος είσαι ή ποιος θέλεις να γίνεις. Το μόνο που ήξερα είναι το τι είχε εντυπωθεί μέσα μου μέχρι τότε. Αυτό μπορούσα μόνο να εκθέσω.

Αν δεν μπορείς να βρεις το νυφικό σου, μπορείς πολύ εύκολα να ρομαντικοποιήσεις την διαδικασία του δοκιμαστηρίου. Δοκιμάζω νυφικά σε όλα τα νούμερα και όλα σε κάτι χάνουν. Δεν σταματάω να κοιτάζω.

Σημείωση προορισμένη για το τραγούδι «L/M», που δεν ταίριαζε, 2024.

Κάθε κομμάτι στον δίσκο ήταν διαφορετικού είδους, αλλά όλα είχαν βάση τον ηλεκτρονικό ήχο. Αυτό σημαίνει, ότι όλα τα κομμάτια είναι γραμμένα σε ψηφιακό πρόγραμμα παραγωγής μουσικής (DAW) και κάθε κρουστός ήχος, συνθεσάιζερ και εφέ συνέβησαν εντός του. Αυτός ήταν ο χώρος μέσα στον οποίο τοποθετούσα όλα μου τα ακούσματα, για να δημιουργήσω ένα κράμα αυτών.

Στο τραγούδι μου «[Σαφράν](#)», για παράδειγμα, χρησιμοποιώ την αρμονική ελάσσονα κλίμακα με το χαρακτηριστικό τριημιτόνιο, για να αναφερθώ στα ακούσματα της ορθόδοξης χριστιανικής μουσικής, επιλέγω την κιθάρα να καθοδηγεί την αρμονία και προσθέτω ηλεκτρονικά κρουστά και, φυσικά, glitch ήχους. Το «[POZ](#)» παίρνει τον ρυθμό της παρέλασης και δημιουργεί ένα trance ηχοτοπίο με auto-tuned φωνή και η «[Αμοργός](#)» είναι μια μελωδική μπαλάντα με κιθάρα και λίγους πιο ατμοσφαιρικούς θορύβους.

Αυτήν την στρατηγική την ακολούθησα και στον δεύτερο δίσκο μου. Στον δίσκο *Moskau* βρίσκει κανείς την «[Κηροζίνη](#)» που είναι σχεδόν ένα τραπ κομμάτι, τον «Ομφάλιο Λώρο», που ανέλυσσα στο πρώτο κεφάλαιο, τα «[Παιδιά της Πυράς](#)» που είναι ένα χορευτικό σχεδόν retrowave κομμάτι και τους «[Πίνακες του Μιρό](#)», ένα

hard techno κομμάτι. Εδώ, βέβαια, το έκανα με πολύ μεγαλύτερη επίγνωση των επιλογών μου. Ήξερα πολύ καλύτερα πώς να κατασκευάσω την μουσική κάθε κατηγορίας (τραπ, τέκνο, synthwave κ.ο.κ.) λόγω της τριβής μου με το αντικείμενο της παραγωγής. Να σημειώσω ότι και οι δύο δίσκοι γράφτηκαν σε περιόδους εισόδου και εξόδου από καραντίνα, οπότε η επαφή μου με τον κόσμο από τον ένα δίσκο στον άλλο δεν άλλαξε ιδιαίτερα. Ο ένας είναι η συνέχεια του άλλου, γιατί δεν μου επιτράπηκε να εξελιχθώ ως άτομο περισσότερο στο μεσοδιάστημα.

Και οι δύο δίσκοι διατηρούν μια συνέχεια μεταξύ των κομματιών, αλλά περιλαμβάνουν ετερόκλητα κομμάτια με συνδετικό κρίκο την ηλεκτρονική επεξεργασία, τους glitch ήχους, τα ηλεκτρονικά κρουστά και τα συνθεσάιζερ. Έχουν πολλά κοινά θεωρητικά, αλλά, αυτά τα κοινά φέρουν πολύ διαφορετικό χαρακτήρα σε κάθε κομμάτι. Τα ατμοσφαιρικά glitch στα «[Ροζ γυαλιά](#)» δεν είναι ίδια με τα επιθετικά «βρώμικα» στοιχεία στο «[Παρασυμπαθητικό](#)». Μπορεί τα μέσα παραγωγής μου να ήταν τα ίδια, αλλά δεν τα αξιοποιούσα πάντα με τον ίδιο τρόπο. Κάθε κομμάτι «φλέρταρε» με μια κατηγορία και ο δίσκος συνολικά αδυνατούσε να ενταχθεί σε κάποια.

\ Κηροζίνη = capétte trap Remix

\ Πίνακες του Μιρό = capétte techno Remix

\ Ροζ Γυαλιά = capétte greek indie Remix

\ Ομφάλιος Λώρος = capétte avant-pop Remix

\ Mascara = capétte avant-rock(?) Remix

\ [Γρανάζι με στρας](#) = capétte french pop Remix

\ [Πλατεία Αμερικής](#) = capétte tsifteteli Remix

\ [Μετάλλαξη](#) = capétte retrowave Remix

Ίσως αυτή η ενσωμάτωση πολλών ειδών μέσα στους δύο πρώτους δίσκους μου να προέκυπτε από την απεγνωσμένη αναζήτηση του εαυτού μου μέσα στην υπάρχουσα μουσική. Δεν ήξερα ακόμη τι ήταν «δικό μου» και μπορούσα να εξερευνήσω τον εαυτό μου μουσικά μόνο μέσα από αυτά που ήξερα και είχα ακούσει. Αυτός είναι και ο λόγος που σε αυτήν την ενότητα δεν αναφέρομαι στον τελευταίο

μου δίσκο *Trauma Dump*, όταν μιλάω για την σχέση μου με τις κατηγορίες. Όταν έγραψα αυτόν το δίσκο πιστεύω πως είχα μια πολύ πιο ειλικρινή σχέση με τον ήχο μου και δεν προσπαθούσα να μιμηθώ ακριβώς συγκεκριμένα είδη. Τότε η «κρίση κατηγορίας» ήταν πολύ περισσότερο πραγματική, γιατί δεν αναφερόμουν σε κάποια κατηγορία. Απλώς επέλεγα τους ήχους που ήταν περισσότερο κοντά μου. Επειδή, όμως, αυτός ο δίσκος ήρθε αφού αποδόμησα την μουσική μου περσόνα, θα επεκταθώ περισσότερο στο τρίτο κεφάλαιο.

2.4. Όσο υπάρχουν, θα υπάρξω : εγώ και το κοινό

~~Υπάρχω~~ κι όσο υπάρχουν θα ~~υπάρχω~~²⁰

Ο Μήτρου (2023) σε έναν παραλληλισμό με την λακανική ψυχανάλυση προτείνει ότι το σώμα (του μουσικού θα προσθέσω εγώ) φέρει το ασυνείδητο, το τραύμα, την επιθυμία και την έλλειψη και επί σκηνής αποτελεί ένα πεδίο επιτελεστικής κατασκευής της υποκειμενικότητας. Η επιτέλεση (performance) εδώ δίνει πρόσβαση σε μια φαντασιακή πρόσληψη του σώματος, όπως γίνεται στο «στάδιο του καθρέφτη», όπου το άτομο διαμορφώνει την ταυτότητά του μέσα από μια ιδανική και συχνά μη ρεαλιστική εικόνα του εαυτού του. Όταν, λοιπόν, κι εγώ κατασκεύασα μια καλλιτεχνική περσόνα μέσα από τον δίσκο *Electra* και μετά την εμφάνισα επί σκηνής, της απέδωσα τα χαρακτηριστικά, τα οποία ευελπιστούσα να έχω για τον εαυτό μου, προσδίδοντας σε αυτήν την δεύτερη ταυτότητα το βάρος των φιλοδοξιών μου.

Γρήγορα ανέβηκα στη σκηνή (βλ. [Φωτογραφικό υλικό](#), Εικόνα 5) και η ουτοπία που κατασκεύασα για εμένα και την μουσική μου ξεκίνησε να περιλαμβάνει άλλους ανθρώπους, πολλοί εκ των οποίων ήταν, μάλιστα, κούήρ. Ο Small (1998) αναφερόμενος στο «musicking» περιγράφει την παρουσία επί σκηνής ως κομμάτι μιας συλλογικής εμπειρίας, κατά την οποία η τέχνη δεν αφορά αποκλειστικά στον ήχο, αλλά στη συνολική διαδικασία της επιτέλεσης. Η μάσκα, δηλαδή, που χρησιμοποίησα μουσικά ως κούήρ μουσικό υποκείμενο ήταν ένας τρόπος επαναπροσδιορισμού της σχέσης μου με το κοινό. Ήταν ένα εργαλείο αυτοπαρουσίασης που επαναδιαπραγματεύεται την σχέση του προσωπικού και του κοινωνικού και δημιούργησε μια αλληλεπίδραση μεταξύ κούήρ ατόμων που δημιουργούν και ακροάζονται κούήρ μουσική. Η κούήρ διάσταση της μουσικής μου αποτέλεσε χώρο απελευθέρωσης για μένα και επαναπροσδιορίστηκε όταν άλλα κούήρ άτομα βρήκαν ταύτιση σε αυτήν. Το προσωπικό μου βίωμα φάνηκε πως ήταν μέρος ενός συλλογικού και το συλλογικό κούήρ βίωμα του κοινού επιβεβαίωσε το queerness της μουσικής μου ταυτότητας.

²⁰ Αναφορά στο τραγούδι «Υπάρχω» του Στέλιου Καζαντζίδη, *Υπάρχω*, EMI, 1975.

Παραδίνομαι στο κοινό

Οι ρόλοι σε αυτήν την συλλογική συνθήκη δεν έχουν κάποια σταθερότητα, αλλά επαναπροσδιορίζονται μέσα από την αλληλεπίδραση (Small 1998). Η μουσική περσόνα, δηλαδή, δεν είναι κάτι το αμετάβλητο πάνω στην σκηνή και μερικές φορές η σκηνή δεν είναι καν απαραίτητη. Το μουσικό υποκείμενο πλέον διαμορφώνει στα μάτια του κοινού την περσόνα του μέσα από ζωντανές και μαγνητοσκοπημένες εμφανίσεις ή και αποκλειστικά μέσω της ψηφιακής προώθησης της μουσικής του (Auslander 2008a). Καμία δεν είναι πιο «αυθεντική» από την άλλη, καθώς ακόμη και οι πιο ζωντανές εμφανίσεις μπορούν να γίνονται πλήρως σκηνοθετημένα και επιτελεστικά ή ακόμη και με σκοπό την βιντεογράφιση. Η πολλαπλότητα της ταυτότητας φαίνεται μέσα από τον τρόπο αυτο-παρουσίασης σε διάφορα μέσα, ενώ σε κάθε σκηνική παρουσία κατασκευάζεται ένα νέο επιτελεστικό υποκείμενο (Auslander 2006b). Αυτό δεν σημαίνει ότι η περσόνα δεν μπορεί να έχει επαναληψιμότητα (Auslander 2006a), αλλά σίγουρα έχει την δυνατότητα να είναι ρευστή και να επαναπροσδιορίζεται από την εκάστοτε κοινωνική αλληλεπίδραση.

Ενδεχομένως το κοινό μου να είχε πολύ διαφορετική εικόνα για την επιτελεστική μου περσόνα, όταν με γνώριζε μόνο ως ψηφιακό αντικείμενο μουσικής. Μέχρι να εμφανιστώ ζωντανά, η μουσική ήταν το μόνο στοιχείο της μουσικής μου περσόνας και ακόμη κι εγώ αλληλεπιδρούσα με αυτήν διαδικτυακά σαν να μην την δημιουργούσα εγώ. Δεν γνώριζα ακόμη πώς θα υπήρχα ως *caréte* επί σκηνής και ποια σχέση με το κοινό θα αποκτούσα. Ακόμα και σήμερα πιστεύω πως η ψηφιακή μου παρουσία είναι πολύ πιο έντονη, γιατί μένω στην Θεσσαλονίκη, όσο το περισσότερο κοινό μου βρίσκεται στην Αθήνα και οι ζωντανές μου εμφανίσεις είναι λίγες. Η μουσική μου περσόνα δημιουργεί μια σχέση εγγύτητας και δίνει την δυνατότητα στον κόσμο για άμεση επαφή μέσα από την διαμεσολάβηση της τεχνολογίας και των μέσων. Η φυσική υπόσταση στην σημερινή εποχή των μέσων χάνει την πρωτεύουσα σημασία της και έχω την δυνατότητα να καλλιεργώ μια κουλτούρα μόνο μέσα από ψηφιακά ίχνη (Auslander 2008). Η παρουσία μου στα μέσα, τα τραγούδια και τα *album art*²¹ που κυκλοφορούσα και δημοσίευα μπορούσαν να δημιουργήσουν την αίσθηση ενός πολιτισμικού γεγονότος και να προσδιορίσουν το καλλιτεχνικό αντικείμενο/υποκείμενο *caréte*.

²¹ Το *album art* είναι η εικαστική εικόνα ή εξώφυλλο που συνοδεύει μια μουσική κυκλοφορία, όπως έναν δίσκο.

Ο Frith (1996) ισχυρίζεται πως, όταν ακούει ένα ηχογραφημένο κομμάτι αναγνωρίζει ότι αυτό που ακούει δεν υπήρξε και δεν θα μπορούσε ποτέ να υπάρξει ως μια ζωντανή επιτέλεση (performance) σε μια χωροχρονική στιγμή, αλλά συμβαίνει τώρα κατά την ακρόαση. Με αυτήν την λογική κάθε άτομο που με άκουγε ψηφιακά μπορούσε να οπτικοποιήσει για τον εαυτό του την επιτέλεσή μου και να δημιουργήσει ένα παρόν στο ηχογραφημένο. Παρόλα αυτά, ανέκαθεν προσωπικά αγαπούσα το πιο αβίαστο κομμάτι της ηχογράφησης. Οι περισσότερες ηχογραφήσεις μου μπορεί να έχουν μετέπειτα επεξεργασίες, αλλά μπορεί να αποτελούνται από μια ή δυο φωνητικές λήψεις (takes). Αυτό σημαίνει, ότι δεν διορθώνω πολύ την ζωντανή μου ηχογράφηση και φροντίζω για μια φωνητική φυσική συνέχεια. Με γοήτευε πάντα αυτό το χωροχρονικό παρόν.

Γι' αυτό η ζωντανή εμφάνιση ήταν για μένα μια ανάγκη. Μπορεί ως κοινό να αρκούμαι στην ψηφιακή μου σχέση με τα μουσικά υποκείμενα, αλλά ως καλλιτέχνης ήθελα την ευάλωτη στιγμή της άμεσης επαφής με τον κόσμο. Ούτως ή άλλως στα πλαίσια, στα οποία υπήρχα ως καλλιτέχνης δεν υπήρχε δυνατότητα για μια τόσο απρόσωπη σχέση καλλιτέχνη-κοινού όπως την παρουσιάζει ο Auslander (2008) μέσα από το lip-sync²², τις οθόνες LED²³ και άλλα τεχνολογικά μέσα. Εντός της ελληνικής ανεξάρτητης σκηνής, στην οποία δραστηριοποιούμουν και υπάρχω ακόμη, απευθυνόμουν σε κοινό των 500 ατόμων στην καλύτερη περίπτωση, είχα άμεση οπτική επαφή με τον κόσμο και ο ηχητικός εξοπλισμός του κάθε χώρου μπορούσε να αποκαλύψει κάθε λάθος στην φωνή μου ή στην παραγωγή μου. Ήμουν ευάλωτος πάνω στη σκηνή και δεν είχα κανένα σύστημα να με προστατεύει, για να διατηρήσει την «τελειότητα» της συναυλίας. Το κοινό μπορούσε να με βλέπει ζωντανά να πασχίζω και να πάσχω και αλληλεπιδρούσε μαζί μου. Η μουσική μου περσόνα ήρθε σε επαφή με το σύνολο και απέκτησε ακόμη περισσότερο την μορφή ενός «συλλογικού προϊόντος», όπου εγώ, η τεχνολογία που χρησιμοποιώ στις εμφανίσεις μου και η κοινότητα διαμορφώνουμε αυτό που σημαίνει *carpette*.

²² Το lip-sync είναι η πρακτική του συγχρονισμού των χειλιών με μια ηχογραφημένη φωνή ή τραγούδι

²³ Οι οθόνες LED στις συναυλίες είναι μεγάλης κλίμακας ψηφιακές οθόνες που προβάλλουν βίντεο, γραφικά και εφέ σε πραγματικό χρόνο

\\Θυμάμαι μια φορά σε ένα λάιβ στο «Communitism» έλεγα το τραγούδι μου «Ξεκαθάρισμα», στο οποίο τότε συνήθιζα να κάνω voguing²⁴ σε ένα dance-break²⁵. Ένα άτομο στο κοινό το ήξερε και αποφάσισε να χορέψει πρώτο δημιουργώντας ένα χώρο μέσα στο κοινό για χορό. Εγώ κατέβηκα από την σκηνή και χόρεψα μαζί του σαν να κάνουμε battle²⁶. Τα όρια μεταξύ μουσικού επί σκηνής και κοινού «έσπασαν» και για δύο λεπτά ήμασταν δύο άτομα μέσα στον κόσμο που κάνανε αυτόν τον κουήρ χορό σε έναν πολιτικά φορτισμένο συλλογικό χώρο. Όταν αναρωτιέμαι ποιο είναι το νόημα του queerness, θυμάμαι πάντα αυτά τα δύο λεπτά\\

Κάθε επαφή με τον κόσμο επαναπροσδιόριζε την σχέση και την ίδια την ταυτότητά μου, αφήνοντας χώρο για μια διαρκή εξερεύνηση εαυτού. Επέλεγα διαφορετικά αφηγήματα μέσα από την σειρά και την επιλογή των τραγουδιών και επιτελούσα αλλιώς το queerness πάντα ανάλογα με το πλαίσιο στο οποίο εμφανιζόμουν. Το διαδικτυο είναι πολύ πιο μονόπλευρο, οπότε μπορούσα πάντα να επιλέγω για τον εαυτό μου, σύμφωνα με τις προσωπικές μου τάσεις. Τόσο στη διαδικτυακή συναυλία για το [Thessaloniki Queer Arts Festival» 2021](#) όσο και σε αυτήν για τα [Dozen Sessions](#), μπορούσα να επιλέξω πόσο κουήρ ήθελα να φανώ εγώ και η μουσική μου και να διαλέξω τα τραγούδια που θα εξυπηρετούσαν το αφήγημά μου. Στο πρώτο ήθελα να τονίσω την πειραματική και κουήρ φύση της μουσικής μου, οπότε είπα πιο αντι-εμπορικά κομμάτια και έκανα μια διασκευή του «[Δεν θέλω να ξέρεις](#)» της Άννας Βίσση με πολλούς μεταλλικούς ήχους και θορυβώδη συνθεσάιζερ. Ήταν μια αναφορά σε μια κοινή αγάπη των κουήρ ατόμων στην Ελλάδα για την Άννα Βίσση, αλλά με την προσθήκη των μουσικών στοιχείων που έβρισκα εγώ κουήρ. Στο δεύτερο, το οποίο γενικά απευθύνεται σε πιο ραπ κοινό επέλεξα τα πιο ηχητικά ταιριαστά κομμάτια, τα πιο κοντινά που είχα σε ραπ.

Στις ζωντανές συναυλίες, όμως, η κουήρ διάθεση και αποδοχή του κοινού επηρέαζε και την άνεση που αισθανόμουν εγώ να επιτελέσω το queerness. Όταν έβλεπα πως το κοινό αποτελούνταν από μεγαλύτερης ηλικίας άτομα ή άντρες, τότε επέλεγα πολύ πιο εσωστρεφείς σκηνικές επιτελέσεις ή διαμόρφωνα την λίστα των

²⁴ Το voguing είναι μια εικαστική χορευτική τέχνη, που προέκυψε από τη ΛΟΑΤΚΙ+ κοινότητα της Νέας Υόρκης τη δεκαετία του 1980, και βασίζεται σε θεατρικές πόζες εμπνευσμένες από φωτογραφίες μόδας.

²⁵ Το dance-break είναι ένα διάλειμμα στο τραγούδι, όπου η φωνή υποχωρεί για να γίνει κάποιο χορευτικό.

²⁶ Στο voguing, το battle είναι μια ανταγωνιστική χορευτική αναμέτρηση μεταξύ (συνήθως) δύο ατόμων.

κομματιών, ώστε να λέω τα πιο «κανονικά» μου κομμάτια. Αν έβλεπα ότι το πλαίσιο της συναυλίας ενθαρρύνει την ύπαρξη του queerness, τότε μπορούσα να κάνω επιτελεστικές υπερβολές, να είμαι πιο θεατρικός και θηλυπρεπής και να επιλέγω τραγούδια που είναι πιο αντισυμβατικά. Ο χώρος της συναυλίας είναι ένας ακόμη κοινωνικός χώρος και επηρεάζει την έκφραση και την επιτελεστικότητα των συμμετεχόντων, με βάση τα άτομα που τον συνιστούν.

Ως περσόνα είχα πάντα μεγαλύτερη άνεση να δοκιμάζω τα όρια της σκηνης και να τοποθετούμαι. Μια μουσική μου περσόνα είναι και η ίδια αντικείμενο τέχνης και μπορεί να λειτουργήσει σαν μια ισχυρή πολιτική τοποθέτηση με πρόθεση να χρησιμοποιηθεί για την κοινωνική αλλαγή (Rancière 2004). Το προσωπείο μου έχει την δυνατότητα να ενσαρκώσει ιδεολογίες, κοινωνικοπολιτικές επεμβάσεις και διαμαρτυρίες, που υπερβαίνουν την ατομική μου φύση. Μπορούσα να χρησιμοποιήσω το μέσο της μουσικής για να αμφισβητήσω έμπρακτα κανονιστικές ιδέες, να αποδομήσω ορισμένα στερεότυπα και να δώσω ορατότητα και φωνή σε καταπιεσμένες ομάδες, όπως η ΛΟΑΤΚΙ+, στην οποία ανήκα (Taylor 2013). Αισθανόμουν πλέον τη φωνή μου να ακούγεται και οι θέσεις μου μπορούσαν να ληφθούν υπόψη με μεγαλύτερη βαρύτητα από ότι θα ακουγόntonταν αν δε χρησιμοποιούσα το καλλιτεχνικό προσωπείο.

Μέσα από τη μουσική, τις δηλώσεις, τους στίχους, τα κείμενα, τις δράσεις μου, απέκτησα πρόσβαση σε ένα μαζικό κοινό, και μπόρεσα να ευαισθητοποιήσω και να ευαισθητοποιηθώ πάνω σε συγκεκριμένα θέματα. Μπόρεσα μέσα από τον αποστασιοποιημένο χαρακτήρα της μουσικής περσόνας να βρω το θάρρος να συστήσω ένα νέο μουσικό προφίλ που τοποθετείται πολιτικά. Ο Attali (1985) αναφέρει για την μουσική πως:

[...] it explores much faster than material reality can the entire range of possibilities of a given code. (11)

Εκτός αυτού δεν αποτελεί αποκλειστικά μέσο για την αναθεώρηση προγενέστερων πολιτικών πρακτικών, αλλά ένα όχημα μέσα από το οποίο μπορούμε να προσδιορίσουμε την πολιτική και κοινωνική πορεία του μέλλοντος (Radano 1989). Έτσι κι εγώ χρησιμοποίησα τον ήχο μου και την επιτέλεσή του, για να δημιουργήσω απορίες σε σχέση με τα όρια του (ποπ) ήχου και ταυτόχρονα να αμφισβητήσω τον μονοδιάστατο και ασφαλή χαρακτήρα του στίχου στην δημοφιλή μουσική.

Στο κομμάτι μου «[Κηροζίνη](#)», για παράδειγμα, από τον δεύτερό μου δίσκο κάνω ένα πολύ τυπικό ραπ τραγούδι με τις συνηθισμένες μπότες, hi-hat, snare²⁷ και ρίμες. Προσθέτω, όμως, πολλά «παράφωνα» βιολιά σε συνεχόμενα glissandi²⁸ ως υλικό (samples) που προέρχονται από έργα ακαδημαϊκής μουσικής. Δεν πρωταγωνιστούν, αλλά μετατοπίζουν το τραγούδι από τον συνηθισμένο χώρο της ραπ σε ένα άλλο σημείο του μουσικού φάσματος. Ίσως ένα είδος «κουήρ ραπ», όπως έχει ονομαστεί αρκετά. Εκτός αυτού, έχει ένα ορχηστρικό ρεφρέν με επεξεργασμένους ηλεκτρονικούς glitch ήχους, αντί για ένα «πιασάρικο» τετράστιχο.

Όταν το έγγραφα ήθελα να φροντίσω να είναι όσο πιο απλό γίνεται, για να δώσω έμφαση στους στίχους. Θυμάμαι να θέλω κυρίως να αισθάνομαι τη βαρύτητα της μπότας και του μπάσου και πριν ακόμη γράψω τους στίχους είχα ονομάσει το πρότζεκτ «Hot», γιατί πίστευα ότι θα είναι ένα σεξουαλικά φορτισμένο τραγούδι. Ακούγοντάς το σήμερα στηρίζω τις επιλογές μου και με ενδιαφέρει, που η μουσική έχει μια «πρόστυχη» διάσταση, ενώ οι στίχοι μιλάνε για κάτι τόσο πολιτικό. Δεν ξέρω αν ήθελα να κάνω ένα πολύ δημοφιλές τραγούδι, αλλά σήμερα το εξετάζω σαν ένα κομμάτι, όπου όλα τα στοιχεία είναι προσεκτικά επιλεγμένα για να προσελκύσουν κοινό. Είναι εύκολο, είναι πιασάρικο και προκλητικό.

Στο κομμάτι καταγγέλω από την θεσιακότητα ενός αναρχικού ατόμου την τοξική αρρενωπότητα, την έμφυλη βία και της γυναικοκτονίες με εντελώς επιθετικό στίχο, τοποθετώντας απέναντί μου κάθε λογής «άντρα», συμπεριλαμβανομένων εκείνων εντός του αναρχικού χώρου. Αυτή η αμφιλεγόμενη- ειδικά για την αναρχία της πόλης μου- θέση έγινε στο δημόσιο χώρο του διαδικτύου από μια περσόνα σε ένα στυλιζαρισμένο μουσικό βίντεο, όπου παρουσιάζονται πέντε θηλυκές ή κουήρ φιγούρες, μια εκ των οποίων είμαι εγώ, οι οποίες «καίνε ζωντανούς» δύο άντρες. Μπορεί να είναι ποπ και να προβάλλει μια πολύ αντιδραστική και μη δημοφιλή άποψη.

Η ευτυχία έχει γεύση λιμπερτά

Τα οκτάποντα χορεύουνε την νύχτα στα στενά

Το οξυζενέ τυφλώνει, το ημιμόνιμο δαγκώνει

²⁷ Το snare είναι ένα τύμπανο με χαρακτηριστικό «κρότο» και έντονο, κοφτό ήχο

²⁸ Το glissando είναι μια γρήγορη, ομαλή διαδοχή νοτών που εκτελείται ανεβοκατεβαίνοντας σε κλίμακα, δημιουργώντας ένα συνεχόμενο, γλιστερό ηχητικό εφέ.

Σύζυγοι λεβέντες και κρυφοί γυναικοκτόνοι

Το αγόρι είναι μερακλής, ακόμα αρτιμελής

Φαλλοκράτης και πρωτόγονος και πάντα εθνοφελής

Βότκα, λάδι, κηροζίνη, γκαζολίνη και χλωρίνη

Είναι ωραίοι βουτηγμένοι στη βενζίνη

Στίχοι από το τραγούδι «Κηροζίνη» από capétte, Moskau, Vinyl Records, 2021.

2.5. Εγώ, το θέαμα : Έχει καν η μουσική σημασία;

Κυριακή 1/10/2023, Θεσσαλονίκη

Αγαπημένο μου Ημερολόγιο,

Νιώθω πως κανείς δεν ακούει όντως την μουσική μου. Σαν να είμαι πιο πολύ ένα πολιτισμικό φαινόμενο, παρά ένας καλλιτέχνης που βγάζει μουσική που αρέσει. Ειλικρινά αν έβγαζα την ίδια μουσική φορώντας φούτερ και καπέλο στο υπόγειό μου, δεν υπήρχε περίπτωση να ασχοληθεί κανείς μαζί μου. Ήδη βλέπω πόσο απογοητεύονται όλοι όταν σε εκείνο το *music break* δεν χορεύω *vogue*. Σε μερικά λάιβ, βέβαια, αν δεν το κάνω εγώ ξέρουν και το κάνουν από το κοινό. Σίγουρα χαίρομαι που έχω δώσει χώρο σε όλα αυτά τα παιδιά να εκφραστούν και να νιώσουν όμορφα στις συναυλίες, αλλά κάπως δεν είμαι κλόουν. Δεν ήρθα εδώ για να δείτε αυτό το χαριτωμένο γκέι αγοράκι που χορεύει καλά και κάνει και στροφές και «ουάου» πράγματα. Ολόκληρη κατάθεση ψυχής έχω κάνει και οι μισοί ξέρουν μόνο ένα μου τραγούδι (που δεν μου αρέσει κιόλας), ενώ περιμένουν για να φωνάξουν «slay!» από κάτω. Νιώθω σαν να είμαι εμπόρευμα λευκής σαρκός μερικές φορές. Κι αν κάτι σε αυτό που έχτισα πάνω στο σώμα μου χαλάσει ή δεν το θέλω άλλο, τι θα γίνει; Δεν θα τα λέω πια ωραία;

Απόσπασμα από το φανταστικό ημερολόγιο που έγραψα στα πλαίσια της εργασίας και θα μπορούσε να έχει γραφτεί το Φθινόπωρο του 2022.

Η συστηματική επαφή μου με το κοινό με οδήγησε στην διαχείριση ενός «θεάματος» επί σκηνής. Φρόντιζα να βρίσκω υπερβολικά ρούχα, μακιγιάζ, χορευτικές κινήσεις και άλλα εντυπωσιακά εργαλεία, για να μπορέσω να διασφαλίσω ότι το θέαμα που παρήγαγα θα συνέχιζε να τραβάει τα βλέμματα. Ως *caréte* πλέον υπήρχα περισσότερο ως μια παραστατική φιγούρα από ότι ένα μουσικό υποκείμενο. Δεν αισθανόμουν ότι ο κόσμος αγαπάει κάτι στη μουσική μου (πράγμα που σταδιακά προσπαθώ να αποβάλω ως σκέψη), αλλά έβρισκε στην περσόνα μου μια πολιτική ταύτιση. ~~Η μουσική ερχόταν ως δευτερεύον στοιχείο να εξυπηρετήσει με την σειρά της την ίδια πολιτική στάση.~~ Κάτω η κανονικότητα!

Εγώ και το έργο μου είχαμε προσαρμοστεί επιμελώς, ώστε να εξυπηρετούμε ένα μήνυμα, ακόμη κι αν αυτό έχει να κάνει με την ανατροπή της ίδιας της προσαρμογής. Ως μουσικό υποκείμενο προσπαθούσα να ανταποκριθώ στις προσδοκίες (Auslander 2006a) που έθεσα για τον εαυτό μου και μετατράπηκα τελικά σε ένα επιμελημένο «σοβαρό» θέαμα που δεν συνάδει με την ρητορική του queerness (Queericulum Vitae, 2008). Το σώμα, ο τρόπος που τοποθετούμεν και κινούμεν πάνω στην σκηνή, η μουσική και το μήνυμα που μεταφέρουν, λειτουργούσαν όλα ως το προϊόν που παραδίδεται στο κοινό. Με έναν κανιβαλιστικό τρόπο, η σάρκα μου, ως ο χώρος, όπου το σύμβολο παίρνει μορφή, γινόταν το εκτεθειμένο θέαμα και προϊόν, που οικειοθελώς προσέφερα για «κατασπάραξη». Η περσόνα μου απέκτησε η ίδια μια σκοπιμότητα και μια συμπαγέστερη μορφή, έτοιμη να υπερασπιστεί με την ύπαρξή της πιστά ένα μήνυμα.

Η θέαση του εαυτού μου ως προϊόντος και θεάματος με οδήγησε σε μια διαφορετικού είδους «ασφυξία», κατά την διάρκεια της οποίας ο *caréte* αποκτούσε μια δική του ταυτότητα και αυτοτροφοδοτούνταν σαν τεχνητή νοημοσύνη, για να υπάρχει από μόνος του για πάντα. Υπό αυτές τις συνθήκες, η περσόνα μου δεν είχε δυνατότητα για ρευστότητα, γιατί πλέον είχε να εξυπηρετήσει την συντήρηση του εαυτού της. Εγώ και ο *caréte* αρχίσαμε να αποστασιοποιούμαστε ο ένας από τον άλλον, γιατί εγώ δεν έβρισκα πλέον δυνατότητες έκφρασης μέσα από την παρουσία του.

\ Δεν ξέρω ποιος είμαι, είμαι ο κόσμος

\ Νέο brand αντι-κανονικότητας *caréte* Plus μόνο 19.99!

Διάβασα την φράση του Attali (1985) «music makes mutations audible» και ελαφρώς γέλασα, γιατί ουσιαστικά έγινα γνωστός μέσα από το πιο εύπεπτο κομμάτι μου «Μετάλλαξη» (mutation), στο οποίο προσπάθησα να μεταφέρω το αίσθημα να νιώθεις «μετάλλαξη» της κοινωνίας. Αν η μουσική κάνει τη «μετάλλαξη» ακροάσιμη, τότε εγώ την έκανα να ηχήσει δυνατότερα από την ίδια την μουσική. Ιδιαίτερα σε αυτό το κομμάτι δεν πειραματίζομαι καθόλου μουσικά και έχω δημιουργήσει μια απλή post-punk μπασογραμμή. Το κομμάτι μιλάει για την μετάλλαξη αλλά δεν αποτελεί με κανένα τρόπο μετάλλαξη κάποιας κανονικότητας. Είναι το πιο «κανονικό» κομμάτι. Παρόλα αυτά, κατάφερε να μεταφέρει το μήνυμα, ότι είμαι

εκπρόσωπος της μετάλλαξης και της αντικανονικότητας. Πώς μπορώ μετά να μην θεωρώ, ότι οι μουσικές μου προσπάθειες δεν έχουν καμια σημασία;

\\ \\ Μέχρι και σήμερα δεν νιώθω καμία χαρά, όταν παίζω αυτό το κομμάτι, γιατί θεωρώ πως δεν αντιπροσωπεύει καθόλου την μουσική μου ανάγκη. Είναι ένα πρόχειρο και βαρετό κομμάτι, που αγαπώ, γιατί μου θυμίζει τον εαυτό μου τότε, αλλά δεν έπρεπε να πάρει το φως από τις υπόλοιπες δουλειές μου. Πως γίνεται να με θεώρησε κανείς κούηρ είδωλο, ενώ με ήξερε για αυτό το κομμάτι; Έχει η μουσική καν σημασία τελικά; \\ \\

Έχει μεγαλύτερη σημασία πώς φαίνομαι; Ο Frith (1996) επικαλούμενος τον Fabbri αναφέρει πως το κύριο χαρακτηριστικό της New Age, για παράδειγμα, κουλτούρας ήταν λιγότερο το πώς ακούγεται και περισσότερο το πώς φαίνεται. Με αυτόν τον τρόπο παρουσιάζει μια ιεραρχία, στην οποία το οπτικό φαινόμενο, η συνολική αισθητική είναι πιο σημαντικά από τον ίδιο τον ήχο. Βρίσκομαι κι εγώ σε μια τέτοια συνθήκη, όπου η ~~σκηνική μου παρουσία είναι πιο σημαντική από την μουσική μου~~; Προσωπικά αναγνωρίζω πλήρως ότι ακόμα και στην προσπάθεια συγγραφής αυτής της διπλωματικής η μουσική μου ήταν δευτερεύον στοιχείο και θεωρούσα πως δεν έχει κανένα ενδιαφέρον να την αναλύσω. Φυσικά, αυτό άλλαξε στην συνέχεια. Παρόλα αυτά, έπεσα κι εγώ στην «παγίδα» του οπτικού ερεθίσματος και αντιμετώπισα τον εαυτό μου ως σκηνικό αντικείμενο αντί για μουσικό υποκείμενο. Δεν υπάρχει μουσική περσόνα, αν δεν κάνει μουσική. Η μουσική μου έχει σημασία και πρέπει (ακόμα και σήμερα) να την τοποθετήσω στο επίκεντρο της σκέψης μου. Η παραστατικότητα της μουσικής μου προκύπτει από τις ανάγκες του ήχου, όχι το αντίθετο.

2.6. Από την υποκουλτούρα στο mainstream ή 200 γραμμάρια queerness να τ' αφήσω;

*I'm just a musical prostitute, my dear*²⁹

Με δεδομένο ότι άφησα την μουσική μου στην άκρη, για να θέσω μπροστά την παραστατική πτυχή της περσόνας μου, ήταν άμεση συνέχεια να εστιάσω περισσότερο στο θέαμα, στον εαυτό μου ως προϊόν και στην κοινωνική αποδοχή. Κλήθηκα να αναθεωρήσω σε σχέση με την «ποσότητα» της αντικανονικότητας που προσέδίδα στην μουσική περσόνα μου και να υπολογίσω «πόση» θα εξυπηρετούσε το μήνυμά μου χωρίς να μου στερεί την κοινωνική αποδοχή, που σε καμία περίπτωση δεν ήμουν έτοιμος να απαρνηθώ.

Είμαι ο καλλιτέχνης που δεν ξέρει κανείς και τον ακούει εκείνος ο ψαγμένος γκόμενός σου που θέλει να στο παίζει ιστορία. Ο καλλιτέχνης που κάνει ενδιαφέρουσα μουσική για ενδιαφέροντες ανθρώπους με πολλά ενδιαφέροντα, για τα οποία δεν έχουν κανένα ενδιαφέρον πέρα από το να τραβήξουν το ενδιαφέρον των άλλων.

Σημειώσεις προορισμένες για το Trauma Dump που δεν ταίριαζαν κάπου.

Αυτό για μένα σήμαινε, ότι άρχισα να «φλερτάρω» με τη mainstream κουλτούρα και να επεξεργάζομαι συνειδητά κάθε δόση αντικανονικότητας που δίνω στην μουσική και στην περσόνα μου. Ο Reynolds παρατηρώντας εμένα, ως έναν ανεξάρτητο καλλιτέχνη, θα μπορούσε να πει ότι η άρνησή μου να μεγαλώσω έφτασε σε ένα τέλμα (Kruse 1993). Μέσα, όμως, από το πρίσμα του βιβλίου του *Energy Flash* (1998), στο οποίο διεισδύει στην «mainstream-οποίηση» της rave σκηνής, θα μου έλεγε πως αφήνω το κεφάλαιο της υποκουλτούρας μου (subcultural capital³⁰) (Thornton 1995) εκτεθειμένο στις καπιταλιστικές μονάδες. Ο ίδιος παρουσιάζει την mainstream σκηνή ως έναν πλανήτη γύρω από τον οποίο υπάρχουν τα πολλά φεγγάρια της «σκληροπυρηνικής υποκουλτούρας» και εγώ τώρα είμαι μια σελήνη κοντύτερα στον πλανήτη από τις άλλες. Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει ότι η μουσική

²⁹ Φράση από τον Freddie Mercury σε συνέντευξή του το 1984

³⁰ Η Thornton αντλεί από τον Bourdieu για να σχηματίσει την θεωρία του κεφαλαίου της υποκουλτούρας, η οποία περιγράφει ότι το γούστο και οι αισθητικές επιλογές λειτουργούν ως «όχημα» για την κατασκευή ιεραρχίας, την απόκτηση κοινωνικού κύρους (Clawson 1997)

μου χάνει την αντι-ποπ χροιά της, γιατί σύμφωνα με τον συγγραφέα το κοινό λειτουργεί σαν μια φυλετική ενότητα (tribal unity) που στέκεται ενάντια στην ομογενοποιημένη εταιρική mainstream ποπ. Με λίγα λόγια «είναι η μαζική κουλτούρα έναντι της κουλτούρας της μάζας», γιατί ούτως ή άλλως η underground³¹ σκηνή φέρει ένα πολιτισμικό κεφάλαιο και αντιμάχεται τον μακρο-καπιταλισμό μέσα από έναν μικρο-καπιταλισμό. Επομένως, μπορούμε να αναγνωρίσουμε με το βλέμμα του Reynolds ότι μπορούμε να «εισβάλουμε» στην mainstream σκηνή χωρίς να την αφήσουμε να μας απορροφήσει.

Υπάρχει μια ριζοσπαστικότητα στην «μόλυνση» της κυρίαρχης κουλτούρας, αλλά εξακολουθεί η «mainstream-ποίηση» της μουσικής υποκουλτούρας να απειλεί τον αρχικό ανατρεπτικό της χαρακτήρα. Η επανοικειοποίηση, δηλαδή, κάποιων χαρακτηριστικών ταυτότητας που έχουν απεικονιστεί «τόξικά» (Muñoz 1997, Eleftheriadis 2018) στην κυρίαρχη δημόσια σφαίρα, μπορεί να οδηγήσει σε μια επανακατασκευή, αλλά όχι ακόμη στον «εξαγνισμό» (cleansing) τους. Οι μουσικές υποκουλτούρες μπορούν να υιοθετήσουν πολλά ποπ στοιχεία και να τα επανανοηματοδοτήσουν, αλλά κινδυνεύουν να αποκτήσουν μια περισσότερο κομφορμιστική στάση από ότι ριζοσπαστική. Άλλωστε, η ενσωμάτωση μιας κουλτούρας στην mainstream σκηνή προϋποθέτει την αναπλαισίωση της αισθητικής και πολιτικής της ταυτότητας, ώστε να θεωρηθεί «κατάλληλη» για ευρύτερη κατανάλωση (Hesmondhalgh, 2013). Με έναν τρόπο κι εγώ επανασχημάτισα την (κουήρ) μουσική μου, για να ταιριάζει περισσότερο στα εμπορικά πρότυπα και αφαίρεσα μέρος της πολιτικής κουήρ διάστασής της, που θα την ήθελε να αποδοκιμάζει και να καταστρέφει την mainstream κανονικότητα.

Αν φανταστούμε το mainstream ως την κυρίαρχη τάξη πραγμάτων που τροφοδοτείται από την κανονικότητα και τις σκληροπυρηνικές υποκουλτούρες ως την κουήρ κατάσταση, τότε η παραπάνω μετακίνηση της σελήνης προς τον πλανήτη αλλοιώνει την ριζοσπαστικότητα του queerness. Αυτή η συνθήκη, στην οποία αντικανονικά άτομα προσπαθούν να ενσωματωθούν στην κανονικότητα, ονομάστηκε και αναλύθηκε, ως προς την κουήρ θεωρία από την Duggan στο *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics and the Attack on Democracy* (2003). Ο όρος, που χρησιμοποίησε είναι «homonormativity» ή αλλιώς ομοκανονικότητα και

³¹ Η underground σκηνή είναι μια ανεξάρτητη, μη εμπορική κουλτούρα ή μουσική κοινότητα που λειτουργεί θεωρητικά έξω από τα κυρίαρχα μέσα και τις εμπορικές τάσεις

επινοήθηκε για να περιγράψει την την προσαρμογή της κουήρ κοινότητας σε ετεροκανονικά πρότυπα με στόχο να διασφαλιστεί κάποιου τύπου κοινωνική ή πολιτική αποδοχή. Η ομοκανονικότητα προτείνει μια εικόνα για τα κουήρ άτομα, που τα παρουσιάζει ως «κανονικοποιημένα» στα μάτια του συντηρητικού ανθρώπου και αντιμετωπίζει επιφυλακτικά την πλήρη ανατροπή των κοινωνικών κανόνων.

\\λάθος μου

\\λάθος μου;

Φυλακή μου, έπιπλο αγαπημένο

Καμένο σαν σε δω θα'μαι ευτυχισμένος

Στίχοι από το τραγούδι «Ντουλάπα» από capétte, Moskau, Vinyl Records, 2021.
https://youtu.be/vSlTqGUx_Qw?si=Al9z6KVhizl8QqO7

Η λέξη «ευτυχία» δεν επιλέγεται τυχαία, καθώς έρχεται σε επικοινωνία με την προσέγγιση της Sara Ahmed στο *The Promise of Happiness* (2010). Εκεί εξετάζεται ο τρόπος, που η έννοια της ευτυχίας εργαλειοποιείται, για να διαμορφώσει και να κρατήσει υπό έλεγχο κοινωνικές συμπεριφορές. Η Ahmed παρουσιάζει την επιδίωξη της ευτυχίας ως καταπιεστικό μηχανισμό, τονίζοντας πως η κοινωνία προωθεί συγκεκριμένα σενάρια, που οδηγούν στην ευτυχία, τα οποία περιλαμβάνουν πάντα την συμμόρφωση με τα κανονιστικά πρότυπα. Η «υπόσχεση της ευτυχίας» έρχεται υπό προϋποθέσεις και επιτυγχάνεται, εφόσον το άτομο ακολουθήσει πεπατημένες και κοινωνικά αποδεκτές διαδρομές. Τα άτομα «υποχρεώνονται» να διεκδικήσουν την ευτυχία, όπως έχει οριστεί από τις κοινωνικές νόρμες και αν αποκλίνουν από αυτά τα πρότυπα ευτυχίας, θεωρείται πως απέτυχαν.

Παρά την καθησυχαστική προσέγγιση του Halberstam (2011) για την ανατρεπτικότητα της αποτυχίας και την καταγγελτική διάθεση της Ahmed (2010) πάνω στο μοντέλο της ευτυχίας, αυτό το αφήγημα είναι λογικό να μεταδίδεται στα κουήρ άτομα. Συνειδητά ή ασυνειδητά θέλω κι εγώ να πετύχω ορισμένους στόχους, που θα μου εξασφαλίσουν «μονάδες» στο παιχνίδι για το κυνήγι της ευτυχίας. Ένα παιχνίδι, του οποίου οι όροι είναι σχεδιασμένοι από ένα ετεροκανονικό σύστημα και παίζεις εναντίον «κανονικών» ανθρώπων.

\κρίνω πόσο ~~κουήρ~~ είμαι

\αυτό είναι ένα ζυγισμένα ~~κουήρ~~ κείμενο

\κρίνω πόσο ~~κουήρ~~ (δεν) είναι το κείμενο

Με αυτόν τον τρόπο επηρεάστηκα και σε καθαρά μουσικό επίπεδο. Αν κάνει κανείς μια προσεκτική ακρόαση των τριών δίσκων μου, θα παρατηρήσει πως στο *Electra* αδιαφορώ για την παραγωγή, χρησιμοποιώ αφοριστικούς στίχους, επιλέγω κάθε κομμάτι να είναι αυτόνομο και δεν υπάρχει κάποιος τρόπος να τοποθετήσει κανείς όλο τον δίσκο σε ένα είδος, γιατί είναι εντελώς χαοτικός. Όσο αποκτούσα μορφή στην δημόσια σφαίρα ως θέαμα, κατάφερα να διαμορφώσω επιμελώς τον επόμενο μου δίσκο *Moskau*. Εκεί επιλέγω ένα «σοβαρό» θεατρικό έργο του Τσέχωφ, πάνω στο οποίο βασίζω όλον το δίσκο, βρίσκω ένα συγκεκριμένο ηχοτοπίο, διαλέγω προσεκτικά τα εργαλεία μου και βρίσκω μέθοδο γραφής του δίσκου. Ο δίσκος έχει θέμα και χρώμα, έχει μια επαγγελματική φωτογράφιση να τον συνοδεύει και γράφεται σε διάστημα ενός χρόνου, ενώ ο πρώτος χρειάστηκε μια εβδομάδα και πολύ εφηβική αυτοπεποίθηση. Ήδη ως καλλιτέχνης είχα εξευγενιστεί στους φακούς των περιοδικών, των ραδιοφώνων και των ακαδημαϊκών. Το *Trauma Dump*, όταν κυκλοφόρησε αργότερα, ήταν πλέον ο *carpette* ντυμένος με τα καλά του. Προσεκτική μίξη και παραγωγή, ηχητική συνοχή, μια ενιαία θεματική, μια συγκεκριμένη επιλογή ήχων και η τοποθέτηση σε ζήτημα που είναι πολύ πιο προσιτό στο ευρύ κοινό, τον έρωτα. Αυτός ο δίσκος κυκλοφόρησε με μια δισκογραφική σε βινύλιο και σε ψηφιακές πλατφόρμες με μπλουζάκια σχεδιασμένα μόνο για αυτόν. Είχε συγγραφική λογική, πήρε δύο χρόνια για να γραφτεί και έγινε με πρόθεση, μάλιστα, να γίνει θεατρική παράσταση σε «σοβαρά» θέατρα. Ήταν σίγουρα κουήρ. Απλώς δεν ήταν «τόσο».

Αν παρατηρήσει κανείς τις διαφορές μεταξύ του τραγουδιού μου «[Φιλέτο Μοσχάρι](#)» και του «[Κηροζίνη](#)», μπορεί να δει εμφανώς την μετατόπισή μου από ένα αντιδραστικό μουσικό υποκείμενο σε ένα κουήρ τυποποιημένο είδωλο. Στο πρώτο πειραματίζομαι με επεξεργαστές φωνής που την κάνουν να μην ακούγεται ανθρώπινη, δημιουργώ ένα θορυβώδες ηλεκτρονικό σύμπαν από glitch και μιλάω για

το σώμα, ως κρέας. Ειδικά στο diy³² μουσικό βίντεο που κάναμε με τον Θωμά Διάφα, φαίνεται πως επιλέγω μια λιγότερο «στυλιζαρισμένη» αισθητική, όπου προτιμώ να προκαλέσω, να δείξω γυμνό σώμα και να προβληματίσω τον τρόπο που οι γκέι άντρες αντιμετωπίζουν ο ένας τον άλλον σαν ένα «φιλέτο μοσχάρι». Αντίθετα στην «Κηροζίνη», πλήρωσα μια ομάδα για να το σκηνοθετήσει και έφτιαξα ένα μουσικό βίντεο πιο κοντά στην κυρίαρχη κουλτούρα, ενώ το τραγούδι, όσο πειραγμένο και να ήταν παρέμενε κομμάτι της τραπ αισθητικής. Ενώ στο πρώτο έλαβα πολλά ομοφοβικά σχόλια μίσους (πράγμα που σήμαινε ότι η προκλητικότητά μου δουλεύει), στην «Κηροζίνη» έλαβα κατά βάση θετικά σχόλια. Ήμουν πιο εύπεπτος πλέον.

Αντί, λοιπόν, να αφεθώ στο queerness, θυσίασα μια «ποσότητα» αντικανονικότητας για χάρη της κοινωνικής αποδοχής (Duggan 2003). Η περσόνα μου παρέμεινε η ίδια, γιατί συντηρούσε τα αρχικά της χαρακτηριστικά (Auslander 2006a) και εξακολουθούσε να αντικατοπτρίζει ένα κούηρ ανεξάρτητο μουσικό υποκείμενο σε μια ακόμη ετεροκανονικο-κρατούμενη σκηνή. Ήμουν πιστός στο αρχικό προφίλ του caréte, απλώς δεν τοποθετούσα στο επίκεντρο την αίσθηση του ατελούς και εσκεμμένα παράφωνου, όπως θα συνέβαινε ενδεχομένως σε μια μουσική υποκουλτούρα (Hebdige, 1979).

As an adult, I spend a lot of energy in my work making sure that I celebrate the things I was once hiding

Arca, The Guardian, 2017

Παρόλα αυτά, οδηγήθηκα σε έναν συμβιβασμό που με έβαλε στην διαδικασία να «φύγω απ' το σώμα μου» (caréte 2020) και να αντικρίσω τον caréte σαν ένα τρίτο άτομο. Στα μάτια μου ήταν σαν να αναπαράγει την ίδια ομοφοβική στάση, που είχε ο «νεκρός» Αντώνης. Ως έφηβος καλούμουν συχνά να είμαι «διακριτικός» (discreet), τόσο ως προς την εκφορά του φύλου μου, όσο και σε ερωτικές επαφές. Αυτό φαντάζει οικείο και ταυτόχρονα είναι μια μορφή επανάληψης του τραύματος. Ο Downs (2005) συγκεκριμένα αναλύει συνολικά την ψυχολογική διεργασία ενός ομοφυλόφιλου άντρα σε μια ετεροκανονική κοινωνία, από την στιγμή που είναι

³² Το DIY (Do It Yourself) είναι μια φιλοσοφία και πρακτική όπου τα άτομα δημιουργούν, επισκευάζουν ή παράγουν κάτι μόνα τους, χωρίς να βασίζονται σε επαγγελματίες ή εμπορικές υπηρεσίες.

«στην ντουλάπα» μέχρι να φτάσει σε ένα επίπεδο αυθεντικότητας. Μιλάει, λοιπόν, για το τραύμα της ντροπής (shame), να αισθάνεσαι όχι μόνο ότι κάνεις κάτι κακό, αλλά και ότι είσαι ο ίδιος κάτι κακό. Η κοινωνική επιταγή της διακριτικότητας δημιουργεί μια διαρκή ντροπή για αυτό που έχεις να κρύψεις. Σύμφωνα, λοιπόν, με τον συγγραφέα εγώ ήμουν στο δεύτερο στάδιο (Compensating for Shame), όπου προσπαθούσα να «επανορθώσω» για την ντροπή που αισθάνθηκα κάνοντας μια μανιακή υπερπροσπάθεια να αποδείξω ότι έχω βρει τον εαυτό μου. Προσπάθησα, μάλιστα, να απευθυνθώ στην δημόσια σφαίρα μέσω της περσόνας μου για να συλλογικοποιήσω το τραύμα μου, όπως θα πρότεινε η Cvetkovich (2003), η οποία βρίσκει την θεραπεία στην αναγνώριση του συλλογικού τραύματος. Ίσως αυτό το κάνω και μέσα από αυτό το κείμενο. Δεν είχα, όμως συμφιλωθεί με την «αυθεντικότητά» μου (Downs 2005).

Για την ώρα έκανα μια κραυγή στους ανθρώπους να με δουν. Έκανα μια επιτηδευμένα κουήρ μουσική με όλα τα στοιχεία που θα μπορούσαν να την συνδέσουν με την κουήρ αισθητική (βλ. [2.2.](#)) και υπερπροσπαθούσα να δείξω στον κόσμο, ότι μέσα σε αυτήν την ταυτότητα είμαι ειλικρινής. Το μόνο που έκανα, όμως, είναι να απαληρώνω για τον χαμένο μου χρόνο, χωρίς να ξέρω ακόμη αυτό που με έκανε να νιώθω «αυθεντικός». Η σκηνή είναι γεμάτη χειροκροτήματα. Χειροκροτήματα, χειροκροτήματα, κι άλλα χειροκροτήματα, τόσα χειροκροτήματα που δεν ακούγεται η ντροπή. Ζούσα μέσα από μια ταυτότητα. Ζούσα μέσα από τον κόσμο.

Όσο περισσότερα άτομα με βλέπουν

Τόσο πιο ζωντανός νιώθω

Η επιβεβαίωση της ύπαρξής μου είναι ένα είδος ζωής, έτσι;

*Στίχοι από το τραγούδι «L/M» από capétte, Trauma Dump, Vinyl Records, 2024.
<https://youtu.be/eXToBMTHh1Y?si=q7rB8zk1Hfjawk>*

3. Αποδόμηση

Όταν κατάλαβα πως η απάντηση που είχα δώσει στο «βασανιστήριο» της επιτελεστικότητας, μπορούσε να με καθησυχάσει μεν, αλλά δεν μπορούσε να συνεχίσει να με καλύπτει, έπρεπε να μπω στην διαδικασία να επανατοποθετήσω όλα τα δεδομένα μου στο τραπέζι και να αναθεωρήσω. Έκανα, λοιπόν, μια σειρά συλλογισμών για να καταλάβω, αν αυτό το παιχνίδι των ρόλων και των εννοιών φτάνει κάποτε σε ένα τέλος ή αν τα ερωτήματα που έθετα ήταν λάθος από την αρχή.

3.1. Η νέα (κουήρ) επιτελεστικότητα: όταν έκοψα όλα μου τα κοντομάνικα κροπ

Βρίσκομαι στο 2022. Έχω δύο δίσκους. Ο *caréte* έχει πλέον συγκεκριμένα σημαινόμενα και σημεία αναφοράς. Όταν αναφέρεσαι σε αυτόν, μπορείς να σχηματίσεις μια συγκεκριμένη εικόνα, έναν ήχο και μια αισθητική. Χρησιμοποιώ τον εαυτό μου ως σημείο αναφοράς, με τρόπο που να αντιμετωπίζω την καλλιτεχνική μου περσόνα σαν ένα εντελώς τρίτο πρόσωπο του καλλιτεχνικού χώρου.

Πώς θα το έκανε αυτό ο caréte;

Ο *caréte* είχε μέθοδο και μπορούσα πλέον να τον μιμηθώ, εφόσον άρχισε να μην μου είναι αβίαστο να εκφράζομαι σαν εκείνον. Ήταν ένα σημείο αναφοράς με σταθερές, τις οποίες μπορούσα να επικαλούμαι ανά πάσα στιγμή, με τρόπο που έμοιαζε υποκριτικός. Δεν έκανα κάτι που θεωρούσα αυθεντικό, αλλά αντέγραφα έναν έτοιμο και εμπειριστατωμένο καλλιτέχνη. Ο Auslander (2006a) αναφέρεται σε αυτήν την εκ-των-υστέρων απόσταση από την μουσική περσόνα χρησιμοποιώντας τον όρο «μετα-περσόνα» (*meta-persona*). Αυτή μπορεί να προκύψει με την αλλαγή μουσικού είδους ή και γενικά με την αδυναμία του μουσικού υποκειμένου να ανταποκριθεί στις προσδοκίες, που έχει το κοινό με βάση την περσόνα του. Σε εκείνο το στάδιο η δική μου μετα-περσόνα δεν αφορούσε σε κάποια στροφή στην καριέρα μου, αλλά στην

επίγνωση της μουσικής μου περσόνας, την απόσχιση από αυτήν και την ταυτόχρονη συνύπαρξη με αυτήν. Υπό αυτές τις συνθήκες εγώ υπάρχω με μια νέα απελευθερωμένη επιτελεστικότητα και γνωρίζω τους τρόπους να επιτελώ μια κουήρ ταυτότητα. Εξακολουθώ να είμαι κουήρ, αν επικαλούμαι μια νέα επιτελεστικότητα;

Συνειδητοποίησα πως σταδιακά σχεδιάζεται ένας νέος ρόλος, που προσδιορίζεται από πρωτοφανή στοιχεία επιτέλεσης. Η επιλογή αυτών και η επαναληπτική τους χρήση (Butler 1990), γίνεται αν μη τι άλλο κομμάτι του έργου. Σε κάποιο σημείο της διαδρομής, όπου η εικόνα της περσόνας αρχίζει και αποκτά μια σταθερή μορφή, διερωτώμαι πώς να χρωματίσω κάτι με το κουήρ «υλικό». Πώς επιτελώ την κουήρ κατάσταση, ~~ώστε να διαιωρίζω την κουήρ υπόστασή μου;~~ Υπό αυτό το πρίσμα, το queerness γίνεται κι αυτό ένα σημαίνον, που υποδηλώνει ~~συγκεκριμένα σημαινόμενα.~~

Ταιριάζει εδώ να αναφερθούμε στο φαινόμενο του «disidentification», όπως διατυπώνεται από τον Muñoz (1999). Αυτό είναι μια στρατηγική κατά την οποία τα άτομα συνειδητά χειραφετούνται από τους περιορισμούς των ρόλων τους και ανασχηματίζουν τις υπάρχουσες ταυτότητες, για να φέρουν στην επιφάνεια την υποκειμενικότητά τους. Αυτή η στρατηγική ακολουθεί κάποια συγκεκριμένα βήματα, τα οποία καθόλου δεν έχουν αποδεσμευτεί από το βάρος της επιτελεστικότητας. Αντίθετα, η προσέγγιση των «απαγορευμένων» στοιχείων επιτέλεσης επιβεβαιώνει την σταθερή τους φύση, απλώς επαναδιαπραγματεύεται το σύνολο ανθρώπων, που θα μπορεί να τα επιτελεί. Με έναν τρόπο τα στοιχεία επιτέλεσης υπερβαίνουν την σχέση τους με τον άνθρωπο και τοποθετούνται σε ένα βάθρο, όπου υπάρχουν αυθύπαρκτα και αναμένουν να χρησιμοποιηθούν από τους ανθρώπους, χωρίς να χάνουν τα αρχικά τους σημαινόμενα. ~~Είναι μεν μια απελευθερωτική προσέγγιση, σε σύγκριση με την επιβεβλημένη σταθεροποίηση σε έναν πόλο,~~ αλλά συνεχίζει να διαιωρίζει την ύπαρξη της δυαδικότητας, καθώς η αμφισβήτησή της ταυτόχρονα την αποδέχεται ως συνθήκη.

Μπορούμε να φανταστούμε την κανονικότητα ως το mainstream και την κουήρ θεωρία ως μια υποκουλτούρα που κάνει τροχιά γύρω της (Reynolds 1998). Με το πρίσμα της Thornton (1995) οι υποκουλτούρες δεν παραμένουν «καθαρές» και απομονωμένες από την ισχύ της mainstream κουλτούρας, αλλά βρίσκονται συνεχώς σε διάλογο με αυτήν, ακόμη κι όταν προσπαθούν να διαφοροποιηθούν. Επιλέγουν τα

στοιχεία που τους ενδιαφέρουν, τα οικειοποιούνται, τα αλλάζουν, ή τα αποδομούν, αλλά πάντα βρίσκονται σε συνάρτηση μαζί τους. Ακόμη και το κεφάλαιο της υποκουλτούρας (subcultural capital) (Thornton 1995) χρησιμοποιεί ως μονάδα μέτρησης την απόσταση από τη mainstream κουλτούρα. Η κυρίαρχη τάξη πραγμάτων είναι πάντα εκεί δομημένη για να συσχετιστεί μαζί της και να κρίνει την θέση που θα έχει η «σελήνη» σου από τον «πλανήτη». Συνεχίζει, όμως, να υπάρχει.

Μπορούμε, λοιπόν, εύκολα να πούμε πως μια κούηρ ταυτότητα μπορεί και αυτή με την ίδια γνωστή μέθοδο να κατασκευαστεί. Δεν έχει σημασία, αν τα στοιχεία που την σκιαγραφούν προέκυψαν από την άρνηση κάποιων άλλων στοιχείων, γιατί τελικά μπορεί κανείς να σκεφτεί συγκεκριμένα ποια είναι τα βήματα, που πρέπει να κάνει, για να φαίνεται κούηρ. Η κούηρ μουσική περσόνα που κατασκεύασα προσωπικά ακολούθησε ακριβώς αυτήν την διαδικασία. Αρνήθηκα να συνεχίζω να επιτελώ τα στοιχεία, που είχαν αποδοθεί στην κανονικότητα, διεκδίκησα να ενσαρκώσω τα χαρακτηριστικά της αντικανονικότητας, όπως έχει σκιαγραφηθεί σήμερα, και απέφυγα να σταθεροποιήσω την θέση μου στον «αντίθετο» πόλο, αφού ακόμη χρησιμοποιούσα την κανονικότητα. Ήθελα να αποσταθεροποιηθώ από τον ένα πόλο και να βρώ χώρο στην διαδρομή για τον άλλο πόλο. Τα όρια, εντός των οποίων κινούμουν, ήταν ξεκάθαρα και αποτελούσαν έκαστο έναν πυρήνα μορφών επιτελεστικότητας. Η επιτυχημένη μου μετάβαση σε ένα κούηρ άτομο βασιζόταν στην θεωρητική αμφισβήτηση της δυαδικότητας, αλλά την πρακτική ισορροπία ανάμεσα στην κανονικότητα και την αντικανονικότητα.

Η αναπαράσταση του queerness, άλλωστε, άρχισε να παγιώνεται στα μέσα ψυχαγωγίας και στην δημόσια σφαίρα τα τελευταία χρόνια, καθώς αυτό το βίωμα αφορούσε πολλά άτομα, η αποδοχή του διαδόθηκε και έπρεπε με κάποιον τρόπο να σκιαγραφηθεί η ταυτότητά του, ώστε να γίνει σωστά η εμπορευματική του στοχοποίηση. Η κυρίαρχη κουλτούρα βρίσκει πάντα έναν τρόπο να απορροφήσει τις υποκουλτούρες, και εκείνες σε διάλογο μαζί της αποκτούν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά για να είναι κατάλληλες για εμπόριο (Hesmondhalgh 2013). Αρκεί μόνο να συλλεχθούν τα απαραίτητα δεδομένα, ώστε τα χαρακτηριστικά της υποκουλτούρας να εξακριβωθούν και να δοθεί ο κατάλληλος χώρος εντός της κανονικότητας. Αν η Arca, η Sophie, κι ο caréte κάνουν κούηρ μουσική και ειδικά αν επικαλούνται παρόμοιους τρόπους μουσικής απελευθέρωσης (όπως θόρυβο), τότε

τα δεδομένα είναι αρκετά για να αποκωδικοποιήσουμε την μέθοδο της συγκεκριμένης μουσικής.

\πώς κάνω κουήρ;

\έτσι

[...]Έχω κόψει όλα μου τα κοντομάνικα κροπ. Δεν μου έχει μείνει ένα μπλουζάκι να το φοράω σαν άνθρωπος μέσα στο σπίτι. Μπορεί να μην έχει μανίκια, μπορεί να το έκοψα πάρα πολύ από κάτω ή αρκετά ώστε να φαίνεται η κοιλιά μου με τρόπο που δεν νιώθω άνετα. Έχω μια ντουλάπα γεμάτη με ρούχα, που εξυπηρετούν τον αντισυμβατικό Αντώνη, που πάει σε πάρτυ και φοράει μολύβι και είναι αλαζόνας και αντιδραστικός και κουνάει την μέση του σαν φίδι. Αλλά τώρα έχω να κουνηθώ από τον καναπέ μια εβδομάδα, τρώω μόνο από ντελίβερι και θέλω μια γαμημένη μπλούζα να βάλω για να δω φιλαράκια για εκατοστή φορά και να αποκοιμηθώ. Τι; Δεν είμαι κουήρ τώρα; Τώρα που θέλω να βάλω μια ζακέτα και να μην βαφτώ και να ακούσω καταθλιπτική ελληνική ραπ και να θαφτώ κάτω από ένα πάπλωμα, δεν είμαι κουήρ; Νόμιζα ότι κουήρ είναι κάτι που είσαι, όχι κάτι που κάνεις. Δεν έχω ρε το κουράγιο τώρα να με κοιτάξει κανένας στον δρόμο, δε θέλω να με σχολιάζουν οι περαστικοί, δεν θέλω να νιώθω σαν κλόουν, που έβαλα τη στολή μου και βγήκα. Δεν θέλω να την πω σε κανέναν. Θέλω να μην κουρευτώ παράξενα ή και καθόλου, να μην ξυριστώ, να μην με θυμάται η υπάλληλος, όταν θα πάω να πάρω καφέ. Τι; Υπέκυψα; Τώρα είμαι ένα ετεροκανονικό σκουπίδι; Τώρα δεν είμαι κουήρ icon;

Απόσπασμα από το φανταστικό ημερολόγιο που έγραψα στα πλαίσια της εργασίας και θα μπορούσε να έχει γραφτεί τον Νοέμβρη του 2023.

Η περίοδος στην οποία αναφέρομαι στο απόσπασμα πάνω ήταν πολύ δύσκολη ψυχολογικά και με «επανέφερε» στην ασφαλή κατάσταση προεπιλογής (default mode)³³ της κανονικότητας. Δεν είχα την ενέργεια να υπάρχω ως αντικανονικό υποκείμενο και το βάρος που είχα επωμιστεί ως *capétte* περιλάμβανε να αντιμετωπίζομαι καθημερινά ως ένα ριζοσπαστικό στοιχείο. Οι ρίζες, όμως, ήταν για χρόνια ο χώρος στον οποίο υπήρχα και σε μια δύσκολη περίοδο ήταν λογικό να τις επικαλεστώ. Δεν μπορούσα με φυσικότητα να επιτελέσω την κουήρ ταυτότητά μου και είχα ανάγκη να επιστρέψω στην κανονικότητα. Τότε υπήρχα μουσικά

³³ Το default mode αναφέρεται στην κατάσταση ξεκούρασης ή εσωτερικής σκέψης του εγκεφάλου όταν δεν εκτελεί ενεργά κάποια συγκεκριμένη εργασία

περισσότερο ως ακροατής, γιατί μου ήταν αρκετά δύσκολο να ανέβω στη σκηνή και να προσποιηθώ ότι αισθάνομαι την ανάγκη για queerness. Δεν ήθελα να είμαι κουήρ (βλ. [Φωτογραφικό υλικό](#), Εικόνα 6). Ήθελα να νιώθω ότι το κοινωνικό σύνολο με «αγκαλιάζει» και δεν μου αντιτίθεται με κανέναν τρόπο. Γι'αυτό αισθάνθηκα μια τάση να επιστρέψω στην «καταθλιπτική ραπ» που ως έφηβος άκουγα καταναγκαστικά, αλλά τώρα λειτουργούσε ως οικείος και ασφαλής τόπος. Ο «αρρενωπός» χαρακτήρας της και η τυπική μορφολογία της (απλό beat και φωνή) δεν προκαλούσαν κανένα όριο μου και με τοποθετούσαν σε ένα εύκολο μουσικό «καλούπι». Δεν μπορούσα να ταυτιστώ με την υπερβολή και την θεατρικότητα της FKA-twigs ή της Arca, γιατί δεν είχα την αυτοπεποίθηση να το κάνω. Μπορούσα, όμως, να δω τον εαυτό μου στον sponty ή τον Jaul³⁴.

Εδώ να προσθέσω, πως μέχρι και το 2023 δεν είχα γράψει τίποτα μουσικό. Έγραφα στίχους, ποιήματα, πεζά κείμενα, αλλά δεν άγγιξα τον υπολογιστή μου. Ο μόνος τρόπος που ήξερα πλέον να γράφω μουσική ήταν ως caréte και κανένα εργαλείο αυτής της μουσικής περσόνας δεν μου φαινόταν οικείο. Αντίθετα, μου φαινόταν εντελώς επιτελεστικό, το να προσπαθήσω να γράψω ξανά έτσι. Δεν μπορούσα, όμως, να επιστρέψω στην μουσική επιτέλεση της κανονικότητας, όπως έκανα με το συγκρότημά μου (βλ. [1.3](#)). Αν δεν έβρισκα έκφραση στην κανονικότητα της μουσικής και δεν ταυτιζόμουν πλέον με την επίθεση σε αυτήν, τότε ποια μουσική με εξέφραζε;

Τι θέλω να γράψω;

Ποια είναι η έξοδος κινδύνου;

³⁴ Ο Sponty και ο Jaul είναι και οι δύο έλληνες ράπερ

3.2. Συνέχεια στα όρια³⁵: Έξοδος από την (αντι)κανονικότητα

Δεν είναι αστείο πώς το πράσινο φως είναι το φως της εξόδου; Στις εξόδους κινδύνου, λέω. Να εκπαιδευόμαστε μια ζωή να συνδυάζουμε το πράσινο με το σωστό, την επιτυχία, την έγκριση και μετά να το δίνουμε σε κάτι τόσο αφοριστικό όσο η έξοδος... Φυσικά και θα πιστεύουμε μετά ότι η ορθή επιλογή είναι πάντα η διαφυγή. Το πράσινο σου δείχνει τον καλό δρόμο και τώρα θεωρείς ότι, αν φύγεις έχεις επιλέξει σωστά. Πόσο αστείο;

Σημείωση με σκοπό να χρησιμοποιηθεί στον δίσκο «Trauma Dump», αλλά δεν ταίριαζε.

Η λύση δεν είναι να σταματήσω να γράφω μουσική. ~~Κάθε μουσική που γράφω ανταποκρίνεται στην κατάστασή μου την εκάστοτε στιγμή.~~ Απλώς έπρεπε να βρω την μουσική που με εξέφραζε μετά από αυτήν την διαδικασία κατασκευής και αποδόμησης της μουσικής μου περσόνας. Έπρεπε να επαναπροσδιορίσω την μουσική μου ταυτότητα, ή τουλάχιστον την μουσική μου πρόθεση. Η έξοδος κινδύνου, στην οποία αναφέρομαι, αφορά στην αναζήτηση ενός τόπου, όπου δεν επιτελώ την κανονικότητα ή την αντικανονικότητα. Η αρρενωπότητα έχει άρωμα, η μουσική έχει ήχο, η θηλυκότητα έχει εικόνα και το queerness έχει σχήμα, ακόμη κι αν καθίσουμε να τα αποδομήσουμε. Εγώ τι είμαι μέσα σε όλο αυτό;

Ο Adorno (1941) εισάγει ειδικά για την ποπ μουσική την έννοια του «standardization», η οποία περιγράφει την συνθήκη, όπου ένα κομμάτι αποτελείται από εύκολα αναγνωρίσιμες (μέσα από την επανάληψη) φόρμες. Ένα είδος τυποποίησης, δηλαδή, της μουσικής. Η κανονικότητα της μουσικής, στην οποία αναφέρομαι, αφορά ακριβώς αυτήν την τήρηση της φόρμας. Ο Adorno, βέβαια, δεν είχε σε καμία περίπτωση την ίδια εικόνα για την ποπ μουσική με αυτήν που υπάρχει σήμερα, αλλά πιστεύω ότι μπορούμε να εφαρμόσουμε αυτήν την σκέψη στην περίπτωση που συζητάμε. Η ποπ μουσική όπως είδαμε και νωρίτερα (βλ. [1.1.](#)) περιλαμβάνει συγκεκριμένα μοτίβα, εντός των οποίων κανείς δημιουργεί προσδιορισμένους ήχους. Με βάση αυτό ο Adorno προσθέτει, ότι το άτομο που

³⁵ Αναφορά στο ομώνυμο τραγούδι της Νατάσας Μποφίλιου, *Οι Μέρες του Φωτός*, Sony Music Entertainment, 2012.
<https://open.spotify.com/track/7LgVsmJhixJeUF4b1qzwTs?si=e065d4d8de6b4bdb>

ακροάζεται θέλει η μουσική να ανταποκρίνεται στις υποθέσεις του. Περιμένει με λίγα λόγια να ακούσει κάτι και συνήθως στην ποπ μουσική το καταφέρνει. Το μουσικό υποκείμενο γράφει με βάση αυτήν την προσδοκία του κοινού. Αυτό συνέβαινε, όταν έγραφα μουσική για το συγκρότημά μου (βλ. [1.3.](#)) και έμενα πιστός στην τυπική δομή ενός ποπ κομματιού, ακόμη κι αν αυτό το έκανα με ροκ ήχο. Αυτό συνέβαινε και όταν έκανα κούηρ ποπ μουσική για το κοινό.

Ο ίδιος αναφέρεται επίσης στην σοβαρή *avant-garde*³⁶ για να μιλήσει για την μη-τυποποιημένη και ριζοσπαστική μουσική. Αυτό το τεκμηριώνει λέγοντας πως αυτή αντιτίθεται στις τάσεις μέσα από την άρνηση της τυποποίησης. Το νοήμα, ισχυρίζεται, αυτής της μουσικής βρίσκεται στην ίδια την άρνηση των αποδεκτών νοημάτων. Θέτοντας, λοιπόν, αυτές τις δυαδικές αντιθέσεις επιβεβαίωσης-άρνησης, ταυτότητας-έλλειψης ταυτότητας, ατομικού-συλλογικού (Paddison 1982), αναγνωρίζω ότι η υπόσταση του ενός στηρίζεται στην ύπαρξη του άλλου. Μπορεί εδώ να μην μιλάω για την *avant-garde*, αλλά εστιάζω στην κούηρ μουσική ως στοιχείο εναντίωσης στην «κανονική» μουσική. Με αυτήν την λογική, υπάρχει κάτι που αναμένει ένα άτομο που ετοιμάζεται να ακούσει κούηρ μουσική. Περιμένει να ακούσει ένα μουσικό αντικείμενο με χαρακτηριστικά αντίθετα από αυτά της κανονικοποιημένης μουσικής. Αυτό δεν δημιουργεί ένα *standardization* για την αντικανονική μουσική;

Αν ως *capétte* είμαι κούηρ επειδή διακόπτω την ροή του ήχου με θόρυβο, τότε αποδέχομαι την διαφορά του θορύβου με την υπόλοιπη μουσική και την νοηματοδοτώ. Τότε ~~ο θόρυβος είναι όντως διαφορετικός από την ομιλία και παραμένει πάντα ο ίδιος. Ο «κανονικός» ήχος διατηρεί την αρχική του ταυτότητα και ο θόρυβος έρχεται να διαμορφώσει την δική του μέσα από την εναντίωσή του στο «εύηχο».~~ Η κούηρ μουσική όπως την ανέλυσα στο δεύτερο κεφάλαιο (βλ. [2.2.](#)) αντλεί από συγκεκριμένα και οριοθετημένα πεδία, για να διαφοροποιηθεί από την μη-κούηρ μουσική και τελικά δημιουργεί ένα σύνολο εργαλείων, με τα οποία μπορεί κανείς εύκολα να την κατασκευάσει.

Αυτή η προσέγγιση δεν διαταράσσει το φάσμα κανονικότητας-αντικανονικότητας, αλλά το διαιωνίζει. Όσο ο θόρυβος παραμένει σε αντιδιαστολή με

³⁶ Η *avant-garde* γενικά είναι ένας όρος που περιγράφει ριζοσπαστικά καινοτόμα ή πειραματικά καλλιτεχνικά και πολιτισμικά ρεύματα και βρίσκει τις ρίζες του στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

την υπόλοιπη μουσική, τότε δεν επανανοηματοδοτούμε την μουσική και την κανονικότητά της και συνεχίζουμε απλώς να την κατηγοριοποιούμε. Αν δούμε την μουσική με το πρίσμα του Baumann (1999), τότε μπορούμε να αναγνωρίσουμε ότι η εμπειρική μας γνώση είναι που δημιουργεί τον κόσμο και τον τρόπο που ακούμε τον θόρυβο. Επικαλούμενος τον Stumpf (1965) θεωρεί πως κάθε ήχος και μαζί ο θόρυβος έχει μουσικές ιδιότητες και αποδομεί τον θόρυβο ως ένα μείγμα δονήσεων και συχνοτήτων. Ο άνθρωπος με τη σειρά του διαλέγει σχηματισμούς του φάσματος του ήχου, που αντηχούν τις πολιτισμικές του αντιλήψεις και τους ερμηνεύει με βάση τις προθέσεις, τις εμπειρίες και τις αναμνήσεις του.

Δεν μπορώ να διαγράψω τις αναμνήσεις μου και να ρυθμίσω τον εγκέφαλό μου, ώστε να επαναπροσδιορίσει την αντίληψή μου για τον θόρυβο ή τη μουσική, όπως δεν μπορώ να αγνοήσω τις εμπειρίες μου και να προσποιηθώ ότι δεν υπάρχει σύστημα κανονικότητας. Μπορώ όμως πάντα να εξασκώ το αυτί μου σε νέα ακούσματα και πειραματισμούς και μέσα από την συνήθεια (Baumann 1999) να αποκτήσω μια οικειότητα με τα αντικανονικά στοιχεία, όπως έκανα με την μουσική μου ως *caréte*. Η παροντική μου κατάσταση συνειδητότητας, μου επιτρέπει να βρω έναν διαφορετικό τρόπο δημιουργίας, που υποχρεωτικά έχει επηρεαστεί από την γνώση του παρελθόντος, αλλά μπορεί να μην αναφέρεται διαρκώς σε αυτό. Μπορώ να μετατρέψω το αντικανονικό σε κανονικό και να εξερευνώ διαρκώς τρόπους να αναθεωρώ τον τρόπο που αντιλαμβάνομαι τον ήχο.

\αν ο *caréte* είναι

\αν ο Αντώνης είναι

\\όλα αποτελούν κομμάτι της ανθρώπινης επινόησης και φαντασίας\\

Όταν ξεκίνησα να πειραματίζομαι με τον θόρυβο και τα glitch στοιχεία εξακολουθούσα να έχω κατά βάση επιρροές από μουσική που δεν αξιοποιεί αυτά τα στοιχεία. Είχα συνηθίσει να ονομάζω αυτούς τους ήχους «θόρυβο». Μετά από δύο δίσκους, όπου δημιούργησα τέτοιους ήχους, δεν εντοπίζω κάποια δυσφορία στην ακρόασή τους. Δεν τους επιλέγω από αντίδραση, αλλά επειδή ειλικρινά πλέον μου αρέσουν. Αν σταματήσω να ασχολούμαι με τους κανονικούς και αντικανονικούς ήχους, ποιοι ήχοι μου αρέσουν;

\\| Ένα πράγμα που ξέχασα μέσα στην μανιακή μου ανάγκη για αντιδραστική επιτέλεση είναι τα σημεία, στα οποία όντως αισθανόμουν ευφορία με τον ήχο που παρήγαγα. Για παράδειγμα, ένα μεγάλο σκέλος της παραγωγής θορύβων και ηχοτοπίων από πλευράς μου ήταν η ανάγκη μου για ASMR³⁷. Θυμάμαι να κάθομαι με τις ώρες να ακούω υλικό από νύχια πάνω σε ξύλο, υφάσματα να σέρνονται, ανάσες πάνω σε μικρόφωνα και άλλα, τα οποία μερικοί άνθρωποι δεν βρίσκουν απολαυστικά. Εξού και η σημασία της υποκειμενικής σύλληψης και νοηματοδότησης του «ενοχλητικού» ήχου (Baumann 1999). Πολλούς από αυτούς τους ήχους, τούς χρησιμοποίησα σε κομμάτια στο υπόβαθρο, για να τους ακούω και απολαμβάνω εγώ προσωπικά. Το τραγούδι μου «Φιλέτο Μοσχάρι» είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα. Εκεί υπάρχει ένα βουητό που «μετακινείται» από το αριστερό στο δεξί ηχείο εναλλάξ και έχει την επεξεργασία του 8D³⁸. Τελικά μέσα στο σκέλος της περσόνας, **ξέχασα πόσο καλά περνούσα φτιάχνοντας μουσική.**\\|

³⁷ Το «ASMR» (Autonomous Sensory Meridian Response) είναι ένα ευχάριστο ψυχοσωματικό φαινόμενο που προκαλείται από συγκεκριμένα ηχητικά (π.χ. ψιθυριστές φωνές, ήχοι ξύσιματος) και οδηγεί σε βαθιά χαλάρωση ή ευερεθιστικές φρίκες κατά μήκος της σπονδυλικής στήλης

³⁸ Το 8D ήχος είναι μια τεχνική χωρικής ψυχαγωγίας ήχου που δημιουργεί την ψευδαίσθηση ότι ο ήχος «κινείται» γύρω από το άτομο που ακροάζεται σε 360 μοίρες, συνδυάζοντας binaural ηχογράφηση, panning και reverb για να προσομοιώσει μια εικονική ακουστική εμπειρία (π.χ. σαν να ακούς μουσική μέσα σε μια σφαίρα).

3.3. **caréte 2.0.: Ποιος είμαι αν δεν (αν)υπακούω;**

Αγαπημένο μου Ημερολόγιο,

*Σήμερα κατάλαβα ότι δεν αντέχω άλλο. Αυτό που έφτιαξα για μένα, δηλαδή. Τον caréte δεν αντέχω, δεν ξέρω πώς να τον στηρίζω. Ένιωσα πολύ όμορφα μέσα του, σίγουρα, αλλά δεν νομίζω ότι πάει άλλο. Η ζωή μοιάζει πάλι σαν μια μεγάλη παράσταση, στην οποία τίποτα δεν γίνεται αβίαστα. Φοβάμαι ότι όλοι αυτοί οι ομοφοβικοί παραδοσιακοί τύποι θα αισθανθούν ότι είχαν δίκιο και ότι όλη αυτή η εποχή εναλλακτικότητας ήταν μόδα. Και πιο πολύ φοβάμαι μην έχουν δίκιο όντως. Τι έγινε; Πέρασα μια μετεφηβεία με εκκεντρικά «λούκ» και τώρα ήρθε η ώρα να συμβιβαστώ κι εγώ στην μικροαστική ετεροκανονική ζωή; Η φυσική πορεία των πραγμάτων; Μου έλειψε απλώς να τραγουδάω ωραίες μελωδίες, να παίζω πιάνο, κουράστηκα την φασαρία, κουράστηκα τα πάντα, δεν θέλω να γράψω τίποτα, θέλω να ακούσω μια λειτουργία του Μπαχ και να κοιμηθώ. Θέλω να φορέσω ένα μαύρο φούτερ, θέλω να μπορώ να μην είμαι μόνο αυτό το εξτραβαγκάντζ στοιχείο και να με χειροκροτάνε που είμαι δήθεν γενναίος που έχω βαμμένα νύχια. Θέλω να ασχοληθεί και κάποιος με αυτό που έχω να πω. Οχι για το κούηρ βίωμα και δεν συμμαζεύεται, δεν είμαι καρικατούρα. Θέλω να με ρωτήσει κάποιος την άποψή μου πάνω στον Μπακούνιν ή να με ρωτήσει ποιο μαλακτικό χρησιμοποιώ και γιατί. Θέλω να ασχοληθεί κάποιος με την λειτουργία μου στην κοινωνία και όχι με τον ρόλο μου εντός της. Θέλω να μου προτείνουν ένα βιβλίο μαγειρικής. Θέλω κάποιος να με αγαπήσει για τον τρόπο που χαϊδεύω την μύτη μου πάνω στο γόνατό μου, όταν στρεσάρομαι. Δεν θέλω άλλα χειροκροτήματα. **Θέλω να είμαι απλώς εγώ.***

Απόσπασμα από το φανταστικό ημερολόγιο που έγραψα στα πλαίσια της εργασίας και θα μπορούσε να έχει γραφτεί τον Ιούνιο του 2023.

Η κανονικότητα ήταν πάντα ένα καταφύγιο, για να μην προκαλούνται οι αντιδράσεις και να μπορώ να αισθάνομαι ένα «κανονικό» μέλος της κοινωνίας, που δεν χρειάζεται διαρκώς να αγωνίζεται. Λειτουργούσε, βέβαια, εξουσιαστικά, καθώς όπως έχει αναλυθεί ωρύτερα, ήταν ένας περιοριστικός μηχανισμός επιτέλεσης. Μετά, όμως, από το ταξίδι στο φάσμα του φύλου και της μουσικής, την επαφή μου με το

«απαγορευμένο» και την συνειδητοποίηση ότι η βρίσκομαι σε ένα επιτελεστικό αδιέξοδο, αναγνωρίζω ότι η κανονικότητα είναι κάτι, στο οποίο έχω δικαιοδοσία ακόμη και ως ένα κουήρ άτομο. Δεν εφαρμόζω την κανονικότητα ως «καμουφλάζ» για να «περάσω» ως κανονικός. Έχω, όμως, πρόσβαση σε αυτήν, γιατί μου ανήκει. Για μένα (προσπαθώ να κάνω πως) δε σημαίνει απολύτως τίποτα. Μπορώ να επιλέγω για τον εαυτό μου, χωρίς να αξιολογώ τα επίπεδα κανονικότητας, που με χαρακτηρίζουν, γιατί η εσκεμμένη αφομοίωσή της ή η επίθεση σε αυτήν επιβεβαιώνει την σταθερή της φύση, την οποία αδυνατώ να αναγνωρίσω.

«The liquidation of the individual is the real signature of the new musical situation»

(Adorno 1997)

Μπορεί και ερωτεύεται τα λόγια μου

Ίσως καταλάβει ποιος τα λέει

Δεν θέλω να 'χει να το λέει

Και να καυχιέται που η περσόνα τον κοιτά

Πάνω μου το βλέμμα του να φέρνει

Όσο είμαι αζύριστος κι απλώνω το πλυντήριο

Να λέει τ' όνομά μου κάπως χαμογελαστά

Στίχοι από το τραγούδι «Outfit» από capétte, Trauma Dump, Vinyl Records, 2024.
<https://youtu.be/zZKlvOx4rcY?si=otXvHunnSl3ZaEZ6>

Το «Outfit» που αναφέρω πάνω είναι ένα δείγμα της προσπάθειάς μου μέσα στον τελευταίο μου δίσκο *Trauma Dump*, να τοποθετηθώ μουσικά ως ένα πιο ειλικρινές και αυθεντικό υποκείμενο. Στο τραγούδι θίγω ακριβώς αυτήν την ανάγκη να μην γίνομαι αντιληπτός ως περσόνα, αλλά ως ο εαυτός μου. Ξεκινάει με μια σειρά από glitch και κρουστούς ήχους, που συνοδεύονται από έναν απόκοσμο αλλά κουρδισμένο ήχο σαν synth. Σε πρώτη ακρόαση δυσκολεύεται κανείς αρχικά να καταλάβει το ρυθμό του κομματιού, γιατί δεν είναι εύκολα αναγνωρίσιμος από τους ήχους που έχω τοποθετήσει. Αυτή η ρυθμική αστάθεια «σπάει» με την εμφάνιση ενός

τυμπάνου από ένα κανονικό σερ ντραμς, το οποίο δίνει τον παλμό στα 5/8. Η χρήση αυτού του ρυθμού ήθελε να με φέρει πιο κοντά σε ελληνικά ακούσματα, που άκουγα από παιδί σε παραδοσιακά και έντεχνα κομμάτια. Το κουπλέ και η γέφυρα διατηρούν το synth, αλλά το συνδυάζουν με μελωδικά πνευστά και ένα λιτό μπάσο. Το ρεφρέν είναι ένα πολυφωνικό μέρος με αρμονίες στη φωνή, που συνοδεύονται από ατμοσφαιρικά έγχορδα, τα πνευστά, τα κρουστά και ένα μελωδικό synth να κάνει αρπισμούς πάνω στην Ρε ελάσσονα. Αυτό το τραγούδι συνδυάζει αναφορές μου σε Χατζιδάκι, FKA-twigs, ακόμη και Μίλτο Πασχαλίδη, πράγμα που μπορώ να αναφέρω μόνο σε έναν εκ-των-υστέρων σχολιασμό, καθώς κατά την σύνθεση απέφυγα να μιμηθώ ενεργά κάποιο είδος.

Με αυτό το σκεπτικό δημιουργήθηκε ο τρίτος μου δίσκος *Trauma Dump* (βλ. [Φωτογραφικό υλικό](#), Εικόνα 7), ο οποίος «αγκαλιάζει» τα ερεθίσματα με τα οποία μεγάλωσα, χωρίς να καταπιέζεται από την συμβατική φύση τους, ενώ ταυτόχρονα εισάγει στοιχεία του στερεοτυπικού κουήρ ήχου και θεματολογίας, τα οποία υπάρχουν, χωρίς την πρόθεση να προβληματίσουν μια κατάσταση, να προκαλέσουν και να εναντιωθούν. Υπάρχουν, επειδή είναι κομμάτι της προσωπικής μου ανάγκης για ένα ηχώχρωμα. Φυσικά, αυτή η ανάγκη βασίζεται στο παρελθόν της κουήρ επιτέλεσης, αλλά δεν σταματάει να είναι κάτι που κατάφερε να μείνει μέσα μου στην διάρκεια αυτού του ταξιδιού.

\\| Θυμάμαι όταν έγραφα το *Moskau*, που έλεγα, ότι με αυτόν τον δίσκο θα ταρακουνήσω τα πάντα. Όταν έγραφα το *Trauma Dump* δεν αισθανόμουν επιτακτικό να αλλάξω τον κόσμο. Απλώς περνούσα καλά, κάνοντας παρέα με τον εαυτό μου. Γράφοντας για αυτό που αισθάνομαι.\\|

Για πρώτη φορά μέσα από αυτόν τον δίσκο, νιώθω ότι κατάφερα να μετατοπίσω το άτομο που με ακούει από το «τι κάνει;» στο «ποιος είναι;». Ακούγοντας και σήμερα τον δίσκο δεν βρίσκω ενδιαφέρον σε υπερβολικά και θεατρικά πολιτικά τεχνάσματα, αλλά σε μια πραγματική σχέση με τον εσωτερικό κόσμο των τραγουδιών. Ξέρω ότι περιαντολογώ (σε όλη την εργασία), αλλά αυτός ο δίσκος για μενα δημιουργεί μια πραγματική σχέση επικοινωνίας με το μουσικό υποκείμενο. Αυτό το λέω ως ακροατής. Δεν κουράζομαι ποτέ να τον ακούω και κάθε φορά «ξεκλειδώνω» νέες ρωγμές, που αποκαλύπτουν θραύσματα του παρόντος της ηχογράφησης και της σύνθεσης. Δεν αισθάνομαι το ίδιο με τη στιγμή που το έγραφα,

αλλά δεν μου είναι σίγουρο αυτό που πιστεύω ότι αισθανόμουν, γιατί για μια φορά προσπάθησα να μην το διανοητικοποιήσω, να μην το εργαλειοποιήσω προς μια θέση στην (αντι)κανονικότητα. Απλώς αισθάνθηκα. Αισθάνθηκα το παρόν. Τώρα μπορώ να αισθάνομαι αυτό το μετα-παρόν. Το πιο παροντικό παρόν, δηλαδή, που ακροάζεται και «αγγίζει» ένα οικείο και παρελθοντικό «παρόν». Εκείνο που με έφερε σε αυτό το σημείο.

Η παρούσα κατάσταση που βιώνουμε είναι το συνονθύλευμα των αναμνήσεών μας. Αυτές κατάφεραν να δημιουργήσουν ανάγκες και σημαινόμενα με τρόπο που να γεννηθεί ένα μοναδικό άτομο, του οποίου τις αναμνήσεις δεν έχει κανείς άλλος. Η ταυτότητά μας κατασκευάζεται μέσα από την διαδικασία της αφήγησης του παρελθόντος. Επιτελώ ένα διαρκώς εναλλασσόμενο remix της ζωής μου. Το δικό μου παρελθόν αποτελείται από την σύνδεση της αρρενωπότητας με την καταπίεση, την θηλυκότητα ως καταφύγιο, την θηλυκότητα ως φυλακή, την αρρενωπότητα ως μέσο επανοικειοποίησης, την μουσική ως μια φυσική σταθερά, την μουσική ως καταπιεστική φόρμα, την μουσική ως τόπο εξερεύνησης και εν τέλει την μουσική ως μέσο αφήγησης της ιστορίας μου και κατ' επέκταση του εαυτού μου. Η μουσική είναι ένα ατέρμονο remix.

[...]πλέκει ο Θεσσαλονικιός καλλιτέχνης το άρτι αφιχθέν νέο έργο του και εντέλει μας δίνει ένα συναρπαστικό δισκογράφημα, στο οποίο με μαεστρία δένει όλες τις μουσικές καταβολές του - την electropop, μα και την ελληνική ντόπια κληρονομιά του, στα αυτιά μου ο Χατζιδάκις είναι και πάλι τριγύρω, όπως τριγύρω υπάρχει και η κλασική παιδεία του δημιουργού. Το queer στοιχείο είναι και αυτό ξανά εδώ, αλλά όχι καθοριστικό και εξειδικευμένο, διακριτικά σκεπάζει τους στιχουργικούς πυρήνες, δίχως όμως να τους καθοδηγεί σε αποκλειστικούς προορισμούς. Η γοητεία του caréte για μένα άλλωστε, από την πρώτη μέρα που τον άκουσα, είναι ο... αναρχικός συγκερασμός μουσικών τρόπων και genres, σε συνδυασμό με τη δημιουργία στιχουργικών τοπίων, μέσα στα οποία ο καθένας μας μπορεί να δει και να αναγνωρίσει τον εαυτό του.

[\(Νικολίτσης 2024\)](#)

Διαβάζοντας αυτήν την κριτική αισθάνθηκα την ορατότητα που τόσο καιρό έψαχνα. Αυτήν τη φορά, χωρίς να κάνω καμία τοποθέτηση μέσα από τους στίχους μου, για να σχολιάσω το queerness ή κάποια άλλη πολιτική συνθήκη, κατάφερα να μεταφέρω τις μουσικές μου ανάγκες μόνο (ποιος θα το περίμενε) συνθέτοντας

μουσική. Άκουσα τον εαυτό μου και προσπάθησα να αποτυπώσω το συναίσθημα και την αισθητική μου σε έναν δίσκο. Διαβάζω ότι «το queer στοιχείο είναι και αυτό ξανά εδώ, αλλά όχι καθοριστικό» πήρα την επιβεβαίωση, ότι αυτήν την φορά δεν κάνω κάτι επιτηδευμένα κουήρ. Δεν προσπάθησα το μήνυμα της μουσικής μου να αφορά το queerness, αλλά έκανα συνολικά κάτι, που λόγω της προσωπικής μου εμπλοκής ήταν κουήρ. Η μουσική μου στον δίσκο έχει έναν «άναρχο συγκερασμό μουσικών τρόπων», γιατί τα είδη που γνωρίζω υπάρχουν σαν «easter eggs»³⁹ και όχι σαν αυτοσκοπός. Σε αυτήν τη μουσική ειλικρινή «αναρχία», βρήκα την (κουήρ) μουσική μου ταυτότητα.

\\| Μερικές φορές σήμερα επανέρχεται ο φόβος, ότι μέσα από τη μουσική μου πλέον μπορεί να μην γίνεται αντιληπτή η κουήρ προσέγγιση του ήχου. Ακούω το κομμάτι μου «[Cielbic](#)», ως το πιο προσωπικό μου κομμάτι στο *Trauma Dump* και αναγνωρίζω την ειλικρίνεια, με την οποία το έγραψα και το ηχογράφησα. Προσπάθησα με τη συνεργασία μου με τον The Boy, να φτιάξω ένα μουσικό βίντεο που να αντικατοπτρίζει το συναίσθημα του τραγουδιού, χωρίς να προσπαθεί επιτηδευμένα να προκαλεί. Μια μικρή φωνή, όμως, δημιουργεί έναν «θόρυβο» στο μυαλό μου και μου λέει πως έχω επιλέξει μερικά απλά συνθεσάιζερ και δεν έχω πειραματιστεί καθόλου με τα όρια του ήχου. «Έκανα μια ποπ μπαλάντα με ένα ρομαντικό πανέμορφο βίντεο και βρήκα τα λόγια με διπλωματικό τρόπο να με πείσω ότι κάνω κουήρ μουσική», σκέφτομαι. Προσπαθώ, όμως, να μην αφήσω αυτήν τη φωνή να κυριαρχήσει. Δεν θέλω να επιστρέψω στην επιτέλεση του queerness. Άλλωστε, δε θα ήταν καθόλου κουήρ, να επιτελώ το κουήρ.\\|

Το queerness δεν ορίζεται για ακριβώς αυτόν τον λόγο. Είναι ένα βίωμα ατομικό και συλλογικό, που περιγράφει την μοναδικότητα της προσωπικής διεργασίας και της ταυτότητας ή του παρελθόντος ενός ατόμου. Περιγράφει την πρόθεση να είσαι ή να μην είσαι κάτι και κατά βάση περιγράφει την ανάγκη να μάθεις ποιος είσαι πέρα από τις κοινωνικές κατηγορίες, τις εξουσίες, τις επιτελέσεις και το καθημερινό θέατρο. Περιγράφει το αίσθημα του να μην ανήκεις κάπου και να αναζητάς διαρκώς και πάντα, αν ένας τόπος φαίνεται να σε «χωράει» καλύτερα. Περιγράφει το να μην υπάρχει τόπος με το κατάλληλο καλούπι, ώστε να «χωράς»

³⁹ Το «easter egg» (κυριολεκτικά «πασχαλινό αυγό») είναι μια κρυφή λεπτομέρεια, αναφορά ή inside joke που εντάσσει δημιουργικά ένας καλλιτέχνης σε ένα έργο τέχνης, προσφέροντας έξτρα στρώμα νοήματος ή διασκέδασης στους πιο προσεκτικούς θεατές/χρήστες.

ακριβώς και ταυτόχρονα να αρνείσαι να προσπαθείς να «χωρέσεις». Περιγράφει την ανάγκη να προσαρμόσεις τον τόπο, έτσι ώστε να προσαρμόζεται δυναμικά σε εσένα, όσο αλλάζεις και εξελίσσεσαι. Κουήρ είναι να επιτρέπεις στον εαυτό σου να δίνεται στο παρόν, στο κάθε παρόν, που κάθε κλάσμα του δευτερολέπτου σε εγκαταλείπει, αφήνοντας αναμνήσεις, για να τις επεξεργαστείς και να σχηματίσεις την νέα σου ταυτότητα. Τόσο νέα, όσο κάθε παρόν.

Outro

Δεν θεωρώ πως έχω φτάσει σε κάποιο ακαδημαϊκά τεκμηριωμένο συμπέρασμα για την οντολογία του queerness, αλλά δεν ήταν αυτός ο στόχος μου. Ενδεχομένως, μάλιστα, το σημείο στο οποίο καταλήγω για να εξηγήσω την κουήρ μουσική να είναι ένας ακόμη τρόπος να υπεκφύγω από το βάρος αυτής της ασήκωτης και εν τέλει γεμάτης σημασιόμενα έννοιας. Ίσως όλη μου η προσπάθεια να αποκαλύψω την εύθραυστη φύση της επιτελεστικότητας να είναι ένας τρόπος να αναζητήσω την επιβεβαίωση του τραύματός μου, ελπίζοντας πως δεν είμαι ο μόνος που πάσχει καθημερινά από τον τρόπο που επιτελεί τον εαυτό του. Ίσως, αν δεν υπάρχει αυθεντικότητα, να σταματήσω να κρίνω τον εαυτό μου για την «ποσότητα» της μοναδικότητάς μου. Μπορεί τελικά να είναι ευκολότερο να αντιτίθεται από το να θέτεις, γιατί σε αυτήν την περίπτωση πρέπει να κατασκευάσεις νέα δεδομένα και όχι να αναθεωρήσεις τα ήδη υπάρχοντα. Ίσως τελικά το queerness κατασκευάζει ερωτήματα για να μας βοηθήσει να αποφύγουμε τις απαντήσεις και να μην αναλάβουμε την ευθύνη. Μάλιστα, μπορεί να έγραψα μια εργασία πάνω στον εαυτό μου για να προσπαθήσω απελπισμένα να παραδώσω σε όλα τα άτομα που διαβάζουν αυτό το κείμενο την ερώτηση που εμφανώς βαραίνει διαρκώς την συνείδησή μου: Ποιος είμαι;

Φυσικά, δεν περιμένω από ένα κοινό αγνώστων να μου δώσει κάποια απάντηση σε αυτό το ερώτημα, αλλά προτρέπω κάθε άτομο να προβληματιστεί σε σχέση με αυτό. Θέλω να μην λαμβάνουμε άλλες συνθήκες ως δεδομένες και να μην ικανοποιούμαστε από λειψές και καθησυχαστικές απαντήσεις πάνω στο ποιο είμαστε, γιατί είμαστε έτσι και αν θέλουμε να είμαστε έτσι. Μου είναι σημαντικό να ξεφεύγουμε από την μοναδικότητα του εσωτερικού μας κόσμου και να αναγάγουμε τον εαυτό μας σε ένα μεγαλύτερο πλαίσιο, αυτό στο οποίο υπάρχουμε μαζί με τους άλλους και λόγω αυτών.

Αν κάτι μπορούμε να κρατήσουμε από αυτό το κείμενο είναι πως το ατομικό τραύμα μπορεί να οφείλεται σε ένα συλλογικό και εν τέλει ο τρόπος να το θεραπεύσουμε να είναι εντοπίζοντας μαζί την ανώτερη βία που μας ασκείται. Εγώ

αφηγήθηκα στα στενά όρια των ζητούμενων λέξεων ένα προσωπικό βίωμα, για να καταγγείλω την υπάρχουσα τάξη πραγμάτων και να αναζητήσω τους τρόπους διαφυγής από αυτήν ή να αναδείξω την επιτακτικότητα της επανακατασκευής της.

Φέρνοντας σε διάλογο την κριτική κουήρ μουσικολογία με τα πεδία των σπουδών φύλου, της ψυχολογίας, του θεάτρου προσπάθησα να προβληματίσω την σταθερότητα της ταυτότητας και να μελετήσω το επιτελεστικό αδιέξοδο. Περιγράφοντας την αποποίηση της ταυτότητάς μου ως «κανονικού» μουσικού υποκειμένου, όσο ήμουν στο συγκρότημά μου Sleeping Bugs έδωσα χώρο για συζήτηση πάνω στη «ασφυξία» που επιφέρει ένα σύστημα κανονικότητας στην μουσική δημιουργία. Έπειτα παραθέτοντας το βίωμά μου ως ενεργού κατασκευαστή μιας κουήρ μουσικής περσόνας, του *carétte*, ήθελα να δείξω τις διεξόδους που μου προσέφερε το *queerness*, να καταθέσω την εμπειρία μου με το κοινό και να εκφέρω προβληματισμούς πάνω στον τρόπο που διαχειρίστηκα αυτήν την νέα ταυτότητα εντός της πιο *mainstream* κουλτούρας. Στο τέλος επιχείρησα να θέσω ανοιχτά τα ερωτήματα που μου δημιουργήθηκαν, όσο αποδομούσα την κουήρ μουσική μου περσόνα και αναζητούσα την ειλικρινέστερη δημιουργική εκδοχή του εαυτού μου.

Ενδεχομένως η επιτέλεση να σταματάει εκεί που παύεις να την αναπαράγεις και σταματάς να της αντιτίθεται. Μπορεί η επιτελεστικότητα να μην βγάζει νόημα αν δεν υπάρχουν άνθρωποι γύρω μας, να δημιουργούμε μαζί τους νοήματα και επαναλαμβανόμενα μοτίβα. Για μένα η επιτελεστικότητα έγινε πιο βιώσιμη, όταν κατάλαβα ότι μπορώ να την αναγνωρίζω και να την χρησιμοποιώ και κυρίως, όταν άρχισα να μοιράζομαι την σχέση μου μαζί της σε κείμενα όπως αυτό. Μπορεί αυτό να είναι μια ακόμη υπεκφυγή.

Ελπίζω η προσαρμογή της εργασίας για τους ακαδημαϊκούς φακούς να βγάλει καρπούς και να εμπνεύσει επόμενα άτομα σε παρόμοια θέση με μένα να μιλήσουν για το δικό τους ταξίδι αναζήτησης του μουσικού εαυτού τους. Δεν θα μπορούσα στα πλαίσια μιας διπλωματικής εργασίας να αναλύσω σε βάθος κάθε ζήτημα που προσπάθησα να αγγίξω και ψάχνω ακόμη ερμηνείες για να τοποθετήσω το μουσικό μου βίωμα σε κάποιες βάσεις. Κάθε προσπάθεια των μουσικών υποκειμένων να δημιουργήσουν ήχο αποτελεί ένα σημαντικό βίωμα, που μας βοηθάει να αντιληφθούμε τα όρια εντός των οποίων καλούμαστε να δημιουργήσουμε. Ίσως με

την κατάθεση όλων των βιωμάτων, να επικυρώσουμε μια καταπιεστική συνθήκη και να αναζητήσουμε μαζί τρόπους να υπάρχουμε ελεύθερα μουσικά.

Προσωπικά η αυτοεθνογραφία μου έδωσε την δυνατότητα να κάνω μια «αυτο-ψυχανάλυση» στο χαρτί και με ανάγκασε να εξηγήσω στον εαυτό μου τόσο το τραύμα μου όσο και τα αίτια που οδήγησαν σε αυτό, τα οποία σε καμία περίπτωση δεν αφορούν μόνο εμένα. Το δικό μου «είναι» είναι πάντα συνδεδεμένο με το «είναι» των άλλων και αυτή η αφήγηση είναι τόσο αντικειμενική όσο η υποκειμενικότητά της. Η υποκειμενικότητα του συνόλου επιφέρει μια αδιαπραγμάτευτη αντικειμενικότητα.

Δεν υπάρχουν απαντήσεις, αλλά διαρκείς ερωτήσεις με προσωρινά διαλείμματα μη-ικανοποιητικών απαντήσεων. Αυτό περιγράφει η κουηρ ρευστότητα και προϋποθέτει να αισθανθούμε επιτέλους άνετα ως «ρευστά» πλάσματα. Σε ένα σύστημα οργάνωσης του κόσμου, όπου οι σταθερές και η ηρεμία επικροτούνται, καλούμαστε να νιώσουμε συλλογικά δυσφορία εντός του καλουπιού. Καλούμαστε να επανακατασκευάζουμε τον εαυτό μας και να κρίνουμε την μετατόπισή μας, χωρίς να αρκούμαστε στο αίσθημα της αλλαγής. Καλούμαστε επίσης να βρούμε μια πρόχειρη απάντηση, για να «επαναφορτίσουμε» την σκέψη μας. Καλούμαστε να αντιμετωπίσουμε κάθε «παρόν» ως δυναμικό και ετοιμόρροπο. Καλούμαστε να αισθανθούμε πως η κίνηση είναι ο πυρήνας μας.

Η μουσική δεν είναι απλώς ένα μέσο (αν)υπακοής

Η μουσική είναι η αντανάκλαση του παρόντος μας

Ας μιλήσουμε για αυτό το παρόν.

Αφελής, αδαής και αυθάδεις

Σκίζω με βία τον λώρο της υπακοής

Στίχοι από το τραγούδι «Ομφάλιος Λώρος» από capétte, Moskau, Vinyl Records, 2021.

Παράρτημα

Μουσικοί Σύνδεσμοι

1. Παραθέτω την μουσική μου (τραγούδια που μπορεί να έχω αναφέρει στην εργασία και όχι μόνο) με σύνδεσμο που παραπέμπει στο «Bandcamp» για ακρόαση:

Electra (2020)	Moskau (2021)	Trauma Dump (2024)
Ρέκβιεμ για μια αδερφή	Intro	L/M
Μετάλλαξη	Ομφάλιος Λώρος	Soft Top
Ξεκαθάρισμα	Ντουλάπα	Trefoil
Σαφράν	Ροζ Γυαλιά	Outfit
POZ	Πλατεία Αμερικής	Powerbot
Κλήση σε Σολ Ελάσσονα	Γρανάζι με Στρας	Microdosing
Παρέμβαση	Τα Παιδιά της Πυράς	W/C
Trans-RNA	Latex	Cielbic
Αμοργός	Παρασυμπαθητικό	Colorblock
Ο Θρήνος της Ηλέκτρας	Κηροζίνη	Outro
	Πίνακες του Μιρό	
	Mascara	
	Mosha	

2. Προσθέτω τους συνδέσμους για τα τρία μουσικά βίντεο που με απασχόλησαν περισσότερο:

Φιλέτο Μοσχάρι: <https://youtu.be/BCTraZuc60k?si=Q6njjh8mYaj2MmC0>

Κηροζίνη: https://youtu.be/jo_RR6iWm10?si=lAofdZd2MRzhP1yC

Cielbic: <https://youtu.be/K9R3MJKOBA4?si=O4CNDsUyEG0GifQx>

3. Οι δύο δημοσιευμένες βιντεογραφημένες «online» συναυλίες μου:

Dozen Sessions: <https://youtu.be/YF44qNnnjoo?si=BqtBhvhNHLmALOdP>

TQAF: <https://youtu.be/Jts03oTDnIs?si=KTp04NhSEwACD5GY>

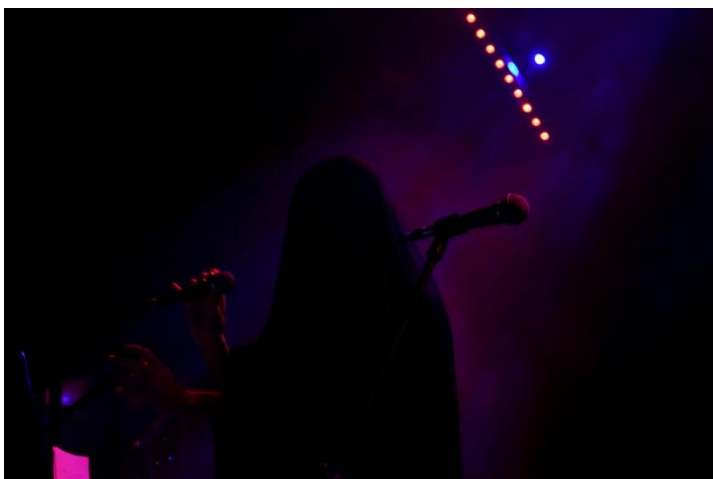
4. Το βίντεο της πρώτης μας συναυλίας με τους «Sleeping Bugs»

<https://youtu.be/8kLu3MUybUs?si=p04ej7M7ZRPalZoW>

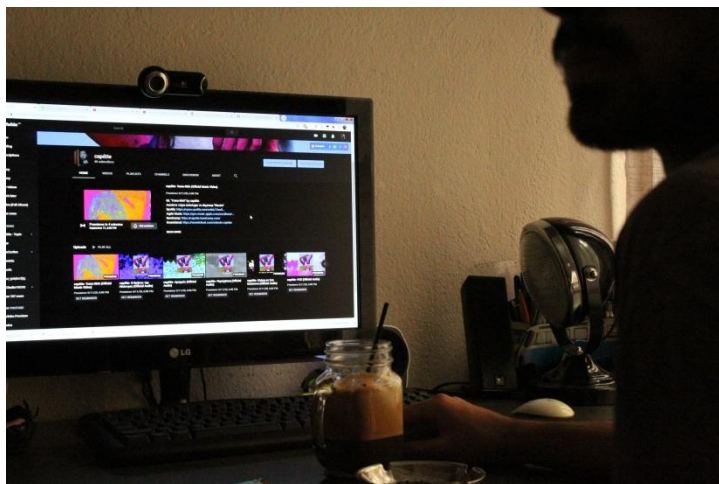
Φωτογραφικό υλικό



Εικόνα 1: Φωτογραφία από συναυλία μου με την μπάντα μου «Sleeping Bugs» στο Global Battle of the Bands.



Εικόνα 2: Φωτογραφία από συναυλία μου ως καρέττε στο 8Ball Club στη Θεσσαλονίκη κατά την ερμηνεία του τραγουδιού «Ρέκβιεμ για μια αδερφή»



Εικόνα 3: Φωτογραφία 4 λεπτά πριν ο πρώτος μου δίσκος «Electra» ανεβεί στο «Youtube», Σεπτέμβριος 11, 2020. Φωτογραφία από Μελίνα Φαχίδου



Εικόνα 4: Φωτογραφία από τα γυρίσματα του μουσικού βίντεο «Φιλέτο Μοσχάρι». Φωτογραφία από Annie Chevdomaria, 2021.



Εικόνα 6: Φωτογραφία για το Athinorama από Ερωνίκ, Θεσσαλονίκη, 2022



Εικόνα 5: Φωτογραφία από συναυλία μου για το Rudu Fest (Winter Edition), Oddity, Αθήνα, Ιανουάριος 2023. Φωτογραφία από Φώτης Στέπας



Εικόνα 7: Το Album Art-
Φωτογραφία του άλμπουμ
«Trauma Dump»,
επεξεργασμένο από την
Ερωνίκ και την Μελίνα
Φαχίδου. Είναι μια
φωτογραφία από
αναμνήσεις-τραύματα-
συνήθειες. Θεσσαλονίκη,
2024.

Βιβλιογραφία

- Adorno, Theodor W. 1997. *Aesthetic Theory*. Translated by Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Adorno, Theodor W., and George Simpson. 1941. "On Popular Music." *Studies in Philosophy and Social Science* 11: 17–48.
- Ahmed, Sara. 2010. *The Promise of Happiness*. Durham, NC: Duke University Press.
- Attali, Jacques. 1985. *Noise: The Political Economy of Music*. Translated by Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Auslander, Philip. 1997. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge.
- Auslander, Philip. 2006a. "Musical Personae." *TDR (1988-)* 50, no. 1: 100–119. <http://www.jstor.org/stable/4492661>.
- Auslander, Philip. 2006b. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Auslander, Philip. 2008. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. 2η έκδοση. Νέα Υόρκη: Routledge.
- Babuscio, Jack. 1999. "The Cinema of Camp (aka Camp and the Gay Sensibility)." In *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, edited by Fabio Cleto, 117–135. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Barthes, Roland. 1977. *Image-Music-Text*. Translated by Stephen Heath. New York: Hill and Wang
- Bartleet, Brydie-Leigh, and Carolyn Ellis. 2009. *Music Autoethnographies: Making Autoethnography Sing/Making Music Personal*. Brisbane: Australian Academic Press.
- Barz, Gregory & William Cheng. 2019. *Queering the Field: Sounding out Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press.

Baumann, Max Peter. 1999. "Listening to Nature, Noise and Music." *The World of Music* 41, no. 1: 97–111. <http://www.jstor.org/stable/41700116>.

Born, Georgina. 2011. *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge: Cambridge University Press.

Bourdieu, Pierre. 1993. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.

Brett, Philip, Elizabeth Wood, and Gary C. Thomas. 1994. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. New York: Routledge.

Brooks, Andrew. 2015. "Glitch/Failure: Constructing a Queer Politics of Listening." *Leonardo Music Journal* 25: 37–40. <http://www.jstor.org/stable/43832528>.

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

Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.

capétte. 2021. «Για τον capétte το να ορίζεις το queer δεν είναι καθόλου queer.» Συνέντευξη από Βασίλη Θανάπουλο. *Antivirus*, 7 Σεπτεμβρίου. <https://avmag.gr/gia-ton-capette-to-na-oriseis-to-queer-den-einai-katholoy-queer/>

capétte. 2021. *Moskau*. Vinyl Records. Digital. CD.

capétte. 2022. « Κατά βάθος δε θέλουμε να πάμε στη "Μόσχα" αλλά να έχουμε έναν προορισμό που μας κρατάει ζωντανούς» Συνέντευξη από Άννα Φαρδή. *Athinorama*, 2 Ιουλίου. <https://www.athinorama.gr/music/3006405/capette-kata-bathos-de-theloume-na-pame-sti-mosxa-alla-na-exoume-enan-proorismo-pou-mas-krataei-zontanous/>

capétte. 2022. Συνέντευξη από Μιγάλης Νικολίτσης. *Το Υπόγειο*. Μάρτιος 4. https://www.ypogeio.gr/Interviews/cap%C3%A9tte_4054

capétte. 2023. *Electra*. Self-released. Digital album.

capétte. 2024. «Ο Capétte είναι ένας πολύ κουλ, αισιόδοξος τύπος» Συνέντευξη από Δέσποινα Πολυχρονίδου. *Εξώστης*, Σεπτέμβριος 10. <https://exostis.gr/?s=capette>

- capétte. 2024. *Trauma Dump*. Vinyl Records. Vinyl LP.
- Carlson, Marvin A. 2004. *Performance: A Critical Introduction*. Illustrated edition. London and New York: Routledge.
- Cemi'no, CAMO. 2023. "Boundlessness: An Analysis of 'Hyperhuman' Multimedia Artist and Performer, Arca." *New Jersey Coalition Against Sexual Assault*. <https://njcasa.org/boundlessness-an-analysis-of-hyperhuman-multimedia-artist-and-performer-arca/>
- Cone, Edward T. 1974. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.
- Cusick, Suzanne G. 1999. "Gender, Musicology, and Feminism." In *Rethinking Music*, edited by Nick Cook and Mark Everist, 471–498. Oxford: Oxford University Press.
- Cvetkovich, Ann. 2003. *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham, NC: Duke University Press.
- De Boise, Sam. 2014. "Cheer up Emo Kid: Rethinking the 'crisis of Masculinity' in Emo." *Popular Music* 33, no. 2: 225–42. <http://www.jstor.org/stable/24736806>.
- DeNora, Tia. 2002. "Performing Gender on the Viennese Concert Stage, 1790–1810." *Poetics* 30 (1–2): 19–33.
- DeNora, Tia. 2004. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Downs, Alan. 2005. *The Velvet Rage: Overcoming the Pain of Growing Up Gay in a Straight Man's World*. Boston: Da Capo Press.
- Duggan, Lisa. 2003. *The Twilight of Equality? Neoliberalism, Cultural Politics, and the Attack on Democracy*. Boston: Beacon Press.
- Eidsheim, Nina Sun. 2009. "Synthesizing Race: Towards an Analysis of the Performativity of Vocal Timbre." *TRANS—Revista Transcultural de Música* 13.
- Eidsheim, Nina Sun. 2019. *The Race of Sound: Listening, Timbre, and Vocality in African American Music*. Durham, NC: Duke University Press

Eleftheriadis, Konstantinos. 2018. “‘Not Yet Queer Enough’: Constructing Identity through Culture.” In *Queer Festivals*, 99–142. Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv5nph43.8>.

Foucault, Michel. 1978. *The History of Sexuality: Volume 1, An Introduction*. Translated by Robert Hurley. New York: Pantheon Books.

Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Gainer, Jesse S., and Diane Lapp. 2010. “Remixing Old and New Literacies = Motivated Students.” *The English Journal* 100, no. 1: 58–64. <http://www.jstor.org/stable/20787692>.

Garber, Marjorie. 1992. *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge.

Godlovitch, Stanley. 1998. *Musical Performance: A Philosophical Study*. New York: Routledge.

Goehr, Lydia. 2005 [1992]. *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*. Μετάφραση Κατερίνα Κορομπίλη. Αθήνα: Εκκρεμές.

Goffman, Erving. 1959. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, NY: Doubleday.

Goffman, Erving. 1974. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Gottschalk, Jennie. 2016. *Experimental Music Since 1970*. Bloomsbury

Halberstam, Jack. 1998. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.

Halberstam, Jack. 2011. *The Queer Art of Failure*. Durham, NC: Duke University Press.

Halberstam, Jack. 2022. “The Wild Beyond: With and for the Uncommons.” In *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, edited by Stefano Harney and Fred Moten. Minor Compositions. <https://www.are.na/block/1368919>.

Halperin, David M. 2012. *How to Be Gay*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press,

Haraway, D. 2016. *A cyborg manifesto: Science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century*. University of Minnesota press

Hesmondhalgh, David. 2013. *The Cultural Industries*. 3rd ed. Los Angeles: SAGE Publications.

Hubbs, Nina E. 2007. *The Queer Composition of America's Sound: Gay Modernists, American Music, and National Identity*. Berkeley: University of California Press.

Pes, Anthony, και Mattin, επιμ. 2009. *Θόρυβοι και Καπιταλισμός*. Μετ. Ματθαίος Δακουτρός, Θάλεια Κακλιδάκη, Φώτης Νικολακόπουλος, Ισιδώρα Στανιμεράκη. Αίγιο: Ηδύφωνο.

Jackson Hearn, L., & Kremer, B. 2018. *The singing teacher's guide to transgender voices*. Plural Publishing, Inc.

Knobel, Michele, and Colin Lankshear. 2008. "Remix: The Art and Craft of Endless Hybridization." *Journal of Adolescent & Adult Literacy* 52, no. 1: 22–33. <http://www.jstor.org/stable/30139647>.

Kruse, Holly. 1993. "Subcultural Identity in Alternative Music Culture." *Popular Music* 12, no. 1: 33–41. <http://www.jstor.org/stable/931257>.

Livingston, Jennie. 1990. *Paris Is Burning*. Directed by Jennie Livingston. New York: Miramax Films.

manovski, miroslav pavle. 2014. *Arts-Based Research, Autoethnography, and Music Education: Singing through a Culture of Marginalisation*. Rotterdam/Boston/Taipei: Sense Publishers.

McClary, S. 1991. *Feminine Endings*. University of Minnesota Press.

Mitchell, S. 2023, April 30. Performance & Autoethnography: Award-winning Artist Offers Exclusive Insight (M. Harrison, Interviewer) [Interview]. In *The autoethnographer Literary and Arts Magazine*. <https://theautoethnographer.com/podcast-performance-and-autoethnography>

- Moore, Allan. 2002. "Authenticity as Authentication." *Popular Music* 21, no. 2: 209–23. <http://www.jstor.org/stable/853683>.
- Muñoz, José Esteban. 1999. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Muñoz, José Esteban. 2009. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press.
- Paddison, Max. 1982. "The Critique Criticised: Adorno and Popular Music." *Popular Music* 2: 201–18. <http://www.jstor.org/stable/852982>.
- Power, N. 2019. «Γυναικείες Μηχανές: Το Μέλλον του Θηλυκού Noise.» Στο *Θόρυβοι και καπιταλισμός*, επιμ. Α. Πες και Mattin, 112–120. Αθήνα: Ηδύφωνο.
- Queericulum Vitae. 2008. Qv zine. (7 Ιούνιος). πρόσβαση Μάρτιος 2, 2021. <https://www.qvzine.net/>
- Radano, Ronald M. 1989. *Ethnomusicology* 33, no. 1: 161–63. <https://doi.org/10.2307/852181>.
- Rancière, Jacques. 2004. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Translated by Gabriel Rockhill. London: Continuum.
- Reich, June L. 1992. "Genderfuck: The Law of the Dildo." *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* 15 (1): 112–27.
- Reynolds, Simon. 1998. *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*. London: Picador.
- Rich, Adrienne. 2001. *Arts of the Possible: Essays and Conversations*. Νέα Υόρκη: W.W. Norton & Company.
- Rodgers, T. 2010. *Pink noises: Women on electronic music and sound*. Duke University Press.
- Schlichter, Annette. 2011. "Do Voices Matter? Vocality, Materiality, and Gender Performativity." *Body & Society* 17 (1): 31–52

Sedgwick, Eve Kosofsky. 1990. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press.

Seggern, J. 2007. "Postdigital Remix Culture and Online Performance." Exhibition at University of California at Riverside. Accessed July 1. http://ethnomus.ucr.edu/remix_culture/remix_history.htm. (Όχι πλέον διαθέσιμο)

Small, Christopher. 2010. *Μουσικοτροπώντας: Τα νοήματα της μουσικής πράξης και ακρόασης*. Μετάφραση: Στέργιος Λούστας, Δήμητρα Παπασταύρου. Θεσσαλονίκη: Ιανός.

Sontag, Susan. 2018. *Notes on 'Camp'*. Penguin Modern Classics.

Stanislavski, Konstantin. 1936. *An Actor Prepares*. Translated by Elizabeth Reynolds Hapgood. New York: Theatre Arts, Inc.

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

Stumpf, Carl. 1965. *Tonpsychologie*. Nachdruck der Ausgabe Leipzig: Hirzel, 2 Bände, 1883–1890. Hilversum: Knuf.

Subotnik, Rose. 1987. "On Grounding Chopin." In *Music and Society*, edited by Richard Leppert and Susan McClary, 105–131. Cambridge: Cambridge University Press.

Taylor, Jodie. 2012. "Scenes and Sexualities: Queerly Reframing the Music Scenes Perspective." *Continuum* 26, no. 1: 143–156. https://www.academia.edu/1288273/Scenes_and_Sexualities_Queerly_Reframing_the_Music_Scenes_Perspective.

Taylor, Jodie. 2013. "Claiming queer territory in the study of subcultures and popular music." *Sociology compass*: 194-207.

Thornton, Sarah. 1995. *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Polity Press.

Αυγητίδου, Α. 2017. Η αφήγηση του εαυτού στην εξομολογητική τέχνη: φύλο, τραύμα και διαμεσολαβημένη εμπειρία. Στο Θ. Ράπτης (Επιμ.), *Το φύλο μου, ο εαυτός* (σσ. 9–25). Ένεκεν.

Βούρδουλας, Νίκος. 2018. “Η Λένα Πλάτωνος και οι ραγισμένες μας καρδιές.” Παρουσίαση στην εκδήλωση *Queer αναγνώσεις της Λένας Πλάτωνος*, Εναλλακτική Σκηνή Εθνικής Λυρικής Σκηνής.

Βούρδουλας, Νίκος. 2020. Εισήγηση στην επιστημονική διημερίδα *Μουσική, επιτέλεση και νέες υποκειμενικότητες*, 11 Οκτωβρίου.

Λαπρατσιώτη, Π. 2023. «Υπόκωφος θόρυβος ή εκκωφαντική συνήχηση: οι φεμινισμοί ως σύγχρονες πρακτικές κοινωνικο-μουσικής έκφρασης και εκπαίδευσης». Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. https://sophia.mus.auth.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/2263/AEM_1936.pdf?sequence=3&isAllowed=y

Μήτρου, Ι. 2023. *Performance Art: ασυνείδητο, σώμα, παραστασιακή πράξη* (2^η έκδοση). Μπαρμπουνάκης.

Νικολίτσης, Μ. 2024. Review για *Trauma Dump* από capétte. *Το Υπόγειο*. Σεπτέμβριος 17. https://www.ypogeio.gr/New_Releases/Nees-Kuklofories_4608

Παπαδάκη, Ελένη. 2018. «Επιτελεστικό φύλο και μουσικές εκτελέσεις: Σύγχρονες φεμινιστικές προσεγγίσεις.» Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Πλαγερά, Μ. 2025. «Drag ηχο(ρ)οπία: ο ήχος ως επιτέλεση στην τέχνη του drag». Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Πολυκάρπου, Μ., Καραστάθη, Α., Τσιουμπέκου, Φ., & Τσιλιμποουνίδη, Μ. (Επιμ.). 2021. *Έλα να σου πω: Φεμινιστικές, λεσβιακές και κουήρ αφηγήσεις της μεταπολίτευσης*. Φεμινιστικό Αυτόνομο Κέντρο Έρευνας.

Πουλή, Σ. 2019. «Η πειραματική μουσική υπό το πλαίσιο της θεωρίας «περί φιλοξενίας» του Jacques Derrida». Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

https://sophia.mus.auth.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/2044/AEM_1709.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Τσιγαρίδας, Μ. 2021. «Τρανς μουσικά βιώματα στην ελληνική καθημερινότητα, 2011-2021». Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

https://sophia.mus.auth.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/2136/AEM_1927.pdf?sequence=5&isAllowed=y

