



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Treball de Fi de Grau

Grau d'Història de l'Art

**El tractament historiogràfic de les dones en la
música electrònica**

Núria Maspons i Valls

Tutor: Josep Lluís i Falcó

Universitat de Barcelona

Facultat de Geografia i Història

Curs 2023-2024

“Technology is a tremendous liberator. It blows up power structures. Women are naturally drawn to electronic music. You didn’t have to be accepted by any of the male-dominated resources: the radio stations, the concert hall venues, the funding organisations. You could make something with electronics and you can present music directly to your audience and that gives you tremendous freedom”

Laurie Spiegel

Índex

1. Introducció	4
2. La historiografia de la música electrònica en clau de gènere	7
2.1. El rerefons científic i cultural en la tecnologia i la música electrònica	9
2.2. Hero of the Occasion	11
2.3. La història del sintetitzador en clau de gènere.....	13
2.4. Diversitat en l'aproximació a la música electrònica: La col·lectivitat per davant la individualitat	16
3. El context feminista	19
3.1. El sorgiment de la musicologia feminista	20
3.2. El ciberfeminisme i el Live Coding: tecnologia, so i gènere	23
3.3. Pauline Oliveros, compositora de música electrònica i feminista	24
4. Les diverses aportacions en la recuperació de les dones en la música electrònica	27
5. La narrativa de les pioneres	36
5.1. Definició del terme	38
5.2. L'aspecte visual.....	42
5.3. Les problemàtiques de la narrativa	44
5.4. Enfocaments positius	45
5.5. Les limitacions actuals.....	47
6. Conclusions	49
7. Bibliografia	52
8. Annexos	55

1. Introducció

Presentació i justificació del tema

La música sempre ha estat el que més m'ha agradat, des de ben petita, i el fet d'haver pogut cursar assignatures relacionades amb la música durant la carrera m'ha obert les portes a molts coneixements, de diferents àmbits i cronologies, i amb diversos aproximaments. La música electrònica, tot i començar des de la teorització, experimentació i pràctica acadèmica, amb el pas del temps, ha esdevingut part de la música popular, i la podem escoltar a tot arreu, mesclada amb diferents gèneres i estils musicals; precisament, el meu interès per aquesta va sorgir fa uns quants anys, quan vaig descobrir el grup Depeche Mode, a través del qual vaig introduir-me a les sonoritats més analògiques dels sintetitzadors dels anys vuitanta, des del gènere pop. El curs passat, arran d'una d'aquestes assignatures del grau, juntament amb unes jornades de música i perspectiva de gènere de la universitat, vaig descobrir que les dones havien constatat en la música electrònica des dels inicis, sent participants de la seva creació i desenvolupament, però que, per altra banda, no havien constatat en la historiografia; aquest fet, però, estava començant a canviar, gràcies a la creixent tasca de recuperació d'aquestes figures femenines. Per tant, tot i el descobriment inicial en l'àmbit de la música pop, al enfocar el treball des d'una perspectiva històrica, he hagut de partir des dels inicis, i, per tant, d'aquesta música incipient de caràcter més culte.

Per una banda, jo, com a dona, el saber que les dones havien format part des dels orígens em va fascinar, però per l'altra, em va indignar profundament que la seva feina no hagués estat reconeguda. Les injustícies i moviments socials estan presents en el meu dia a dia, i no me'n puc desvincular, ja que formen part de la meua manera de pensar i actuar. Per tant, vaig pensar que seria bona idea ajuntar l'àmbit de la música amb el del feminisme, per continuar qüestionant i criticant les estructures patriarcales de la nostra societat, les quals afecten també la creació artística, i, concretament, musical; alhora que també intentant oferir noves perspectives i alternatives.

Objectius

Pel que fa als objectius, primer de tot, partíem d'intentar esbrinar per què la historiografia de la música electrònica no ha incorporat les figures femenines que han participat al llarg de la història. Aquest objectiu busca investigar les raons històriques, socials i culturals que han conduït a la manca de visibilitat de les dones en la historiografia de la música electrònica; es pretén identificar les estructures i mecanismes que han contribuït a aquesta exclusió i proporcionar exemples de dones que, tot i les seves aportacions significatives, han estat històricament ignorades o poc reconegudes. El següent objectiu és fer un estat de la qüestió de les diverses aportacions a la inclusió i reivindicació de les dones en la història de la música electrònica, i arran d'aquest,

identificar les principals autores que han tractat el tema, revisant la literatura acadèmica existent. L'altre objectiu és analitzar en quin context sorgeix la creixent crítica feminista relacionada amb les pràctiques i historiografies de l'electrònica, i la seva relació amb el moviment feminista; aquest té com a finalitat explorar la influència del feminisme en la crítica de la música electrònica, identificant els moments clau i les figures influents que han impulsat aquest moviment. Per altra banda, aquest treball pretén, a través de ser un estat de la qüestió, recopilar les diverses aportacions que s'han fet respecte al tema, i servir per a futures recerques o investigacions.

Metodologia

Pel que fa a la metodologia, primer de tot cal establir l'abast i les limitacions de la investigació. Es poden recalcar tres característiques principals de la bibliografia emprada: majoritàriament és en anglès, contemporània i de dones. Excepte per alguna excepció en català o castellà, per raons lingüístiques, però alhora, també perquè és la llengua que predomina en els resultats de la recerca duta a terme, l'estat de la qüestió s'ha fonamentat sobre una bibliografia anglosaxona. Al ser un tema d'actualitat, les fonts també ho han estat, i s'ha fet molt ús dels cercadors en línia, buscant paraules clau com "women" seguida de "electronic music", amb resultats majoritàriament d'articles de revistes electròniques. Després, de cada article o llibre, s'han analitzat les referències bibliogràfiques, per a poder establir les principals autores, les quals han estat totes dones. Al començar la recerca, em trobava amb incerteses sobre la direcció a seguir i em va resultar difícil enfocar el tema, però seguidament vaig anar trobant les relacions entre les diverses autores, a través de les quals he fonamentat l'estat de la qüestió. Un cop localitzada la bibliografia, vaig començar a treballar amb tota aquella que estava disponible, analitzant les idees més destacades o relacionades amb el tema, i a organitzar i estructurar la informació extreta a partir dels diversos apartats.

Estructura

El treball s'ha dividit en tres apartats principals, cadascun enfocat en un àmbit concret i relacionat amb la temàtica central de la recerca. El primer apartat pretén respondre a la qüestió de per què les dones no han estat reconegudes en la historiografia de la música electrònica a través de diverses perspectives i teories que exposen les raons històriques, socials i culturals darrere aquesta manca de visibilitat; s'analitzen les contribucions de les autores que han destacat aquest problema i s'estudien els factors que han impedit una representació equitativa de les dones en els relats històrics. El segon apartat pretén situar el sorgiment de la crítica feminista en la música electrònica, posada de costat amb el moviment feminista, i, concretament arran de la musicologia,

com també de moviments i pràctiques relacionades amb la tecnologia i el so; es fa un aproximament a com el feminisme ha influït en la reinterpretació de la història i ha contribuït a la inclusió de les dones en els estudis històrics. En últim lloc, al tercer apartat es du a terme un estat de la qüestió a través de, principalment, les aportacions d'un cos acadèmic centrat a tractar la relació entre la música electrònica i el gènere, amb l'objectiu d'incorporar les dones en la historiografia de la música electrònica. En aquest també hi consta un subapartat, dedicat al concepte de la narrativa de les pioneres, en el qual s'intenta desenvolupar esbossant les seves característiques, igual que també, assenyalant les problemàtiques que pot comportar.

2. La historiografia de la música electrònica en clau de gènere

En aquestes últimes dècades, entre finals del segle XX i principis del segle XXI, ha començat a sorgir una conscienciació sobre la manca de la presència de figures femenines en la historiografia de la música electrònica, de la mà d'algunes autores acadèmiques, però també arran de projectes col·lectius creats gràcies a Internet i les xarxes socials. Per a poder arribar a entendre el motiu pel qual les dones han estat ignorades, diverses autores han dut a terme recerques de caràcter historiogràfic, amb l'exemple principal de Tara Rodgers, per ampliar la qüestió, assenyalar totes les problemàtiques, i reivindicar, així, el paper de la dona en aquest àmbit.

Pink Noises és un d'aquests projectes, dut a terme per Tara Rodgers, compositora, productora i enginyera de so multiinstrumentista, especialitzada en diversos gèneres musicals, incloent-hi la música electroacústica i per ordinador, l'art d'instal·lació de so i la música electrònica de ball; alhora, també té una altra vessant, com a historiadora i acadèmica multidisciplinària, amb un corpus extens de treball que ha tingut impacte en diversos camps acadèmics i comunitats arreu¹. El llibre, publicat l'any 2010, sorgeix d'un primer projecte, una pàgina web (www.pinknoises.com), fundada deu anys abans, el 2000, sent una de les primeres comunitats en línia en connectar dones que feien música electrònica². Un dels resultats va ser la publicació del llibre, el qual es constitueix d'una recopilació d'entrevistes a diverses dones relacionades amb el món de la música electrònica, de diferents edats, nacionalitats i contextos, juntament amb una introducció prèvia de caràcter historiogràfic, a la qual farem referència a continuació. *Pink Noises* el trobem citat per totes aquelles autores que han tractat els temes relacionats amb les dones i la música electrònica, ja sigui des d'una perspectiva historiogràfica, retrocedint la mirada al passat, o referint-se a l'actualitat, impulsant noves propostes i iniciatives per canviar el present i el futur.

“I have encountered a curious lack of representation that profoundly underestimates the presence and diversity of expressions by women working with sound as a creative medium over the last century”³; aquesta va ser una de les principals motivacions de l'autora per dur a terme *Pink Noises*. Cita a Annea Lockwood, una de les entrevistades, la qual, sobre aquesta absència de figures femenines, fa referència a un “great hole, a black hole of no info”; quelcom que és fa evident amb la manca de dones en revistes i llibres d'història sobre música electrònica⁴. Per tant, aquestes

¹ «about tara», analogtara.net, accedit 26 maig 2024, <https://www.analogtara.net/about/>.

² Íbid.

³ Tara Rodgers, *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound* (Durham i Londres: Duke University Press, 2010).

⁴ Rodgers, *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*, 2.

iniciatives que comencen a sorgir per part d'artistes involucrades en la cultura de la música electrònica, parteixen del fet de no trobar constància d'altres figures femenines en la història, tot i elles mateixes formar-ne part.

Frances Morgan, per altra banda, al seu article “Pioneer Spirits: New media representations of women in electronic music history”, de l’any 2017, menciona un exemple que demostra com les dones no han constatat en la història tradicional de la música electrònica, es tracta del llibre *A Guide To Electronic Music*, de Paul Griffiths, publicat l’any 1979. En aquest només apareix una dona a l’índex, Cathy Barberian, una cantant⁵. Algunes de les contribucions més importants a l’estudi de la música electrònica i el so han deixat a les dones fora de l’àmbit d’estudi⁶, i quan se les ha inclòs, com és el cas de Pauline Oliveros, normalment a ella se l’ha presentat de manera isolada, com a única figura femenina en aparèixer als llibres de text, contràriament als homes; una altra diferència és, també, el rigor amb que s’ha analitzat les composicions de les dones, que és més baix, altra vegada, a comparació a les composicions masculines⁷.

Un altre aspecte que assenyala Morgan són les fonts que utilitza el llibre, sobre les quals es basa; aquestes sembla que siguin, principalment, obres musicals publicades i gravades per editorials i companyies discogràfiques establertes,

Despite the many issues of authorship, autonomy and collaboration raised by electronic music, in which works do not often lend themselves to traditional methods of scoring, performance and analysis, Griffiths adheres to an idea of the autonomous musical work that excludes a large proportion of electronic music practice⁸.

Situant-nos a l’any 1979, és evident que si només se sustenta sobre allò que ha estat publicat pels segells discogràfics, on només tenien accés les persones privilegiades, és a dir, els homes blancs, occidentals, heterossexuals, i amb formació, tota la resta de persones que també feien música electrònica, queden automàticament fora de la història. Aquest és un fet que hem de tenir molt clar: totes aquelles persones marginades, fora d’institucions o convencions socials tradicionals, respecte al gènere, l’ètnia, la classe econòmica, entre altres, han quedat, majoritàriament, fora dels arxius i el seu llegat tendeix a no sobreviure; per contrari, és el cas de les dones, per exemple, que

⁵ Frances Morgan, «Pioneer Spirits: New media representations of women in electronic music history», *Organised Sound* 22, núm. 2 (2017): 241, <https://doi.org/DOI: 10.1017/S1355771817000140>.

⁶ Rodgers, *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*, 9-11.

⁷ *Ibid.*, 11.

⁸ Morgan, «Pioneer Spirits: New media representations of women in electronic music history», 241.

han ocupat posicions de privilegi de raça i econòmic, a universitats o institucions, com la BBC⁹, de les quals tenim més informació, com amb les figures de Daphne Oram o Delia Derbyshire, i que, per tant, han rebut més reconeixement. Altrament, “archival materials of lesser-known figures in electronic and experimental music cultures, if they survive at all, are sometimes left in the hands of volunteer collectives or nonprofit organizations”, que poden tenir una bona intenció, però no tenen els espais per a guardar aquest material ni l’experiència ni coneixements en ciències de la informació per classificar i preservar el material sistemàticament¹⁰.

No és només amb el període dels inicis on les dones no han constatat en la historiografia, Farrugia i Olzanowski també se sumen a afirmar que la immensa majoria de relats històrics i etnogràfics, igual que la cobertura de la premsa popular, en les escenes i participants de l’EDM, han situat als homes al centre, tot i que les dones hagin estat presents i actives des del principi¹¹. També donen èmfasi al concepte que fa servir Tara Rodgers, “whiteness of EDMC”, sobre com els homes blancs són els qui han escrit la història¹².

2.1. El rerefons científic i cultural en la tecnologia i la música electrònica

Per a poder aproximar-nos a entendre per què les dones no han constatat a la historiografia de la música electrònica, arran de Tara Rodgers podem conèixer la següent perspectiva. A partir de llegir diversos llibres sobre acústica, la història del sintetitzador i música electrònica, l’autora va descobrir que en aquests, s’insereix el progrés tecnològic de les cultures de la música electrònica en una àmplia narrativa de la història d’Occident, on la ciència moderna segueix una tradició que comença amb l’antiguitat, el judeocristianisme i els primers escrits moderns¹³. L’exemple més predominant és un passatge sobre el so de *New Atlantis*¹⁴, una novel·la utòpica de Francis Bacon del segle XVII, la qual té un context marítim amb connotacions bíbliques; “Many twentieth-

⁹ Tara Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», *Feminist Media Histories* 1, núm. 4 (1 octubre 2015): 8, <https://doi.org/10.1525/FMH.2015.1.4.5>.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Rebekah Farrugia i Magdalena Olzanowski, «Introduction to Women and Electronic Dance Music Culture», *Dancecult* 9, núm. 1 (2017): 3, <https://doi.org/https://doi.org/10.12801/1947-5403.2017.09.01.00>.

¹² *Ibid.*, 2.

¹³ Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 12.

¹⁴ Es pot consultar el fragment sencer als Annexos.

century inventors, composers, and educators cited this passage to situate their work within a history of scientific experiment that signifies, at once, rationality and adventure”¹⁵. Per altra banda, el primer capítol de *Sounds of Our Times: Two Hundred Years of Acoustics*, de Robert Beyer, una recerca sobre la història de l’acústica a partir de 1800, inclou un passatge de la Bíblia¹⁶; “this passage claims an ancient (to be read as timeless) world of sounds in nature as the proper domain of inquiry for modern acoustics”¹⁷. De totes maneres, no afegeix l’última línia, que és “All held them paralysed with fear”; aquest fet posa en relleu una visió prevalent en el discurs audiotècnic, sobre les fantasies i els desitjos d’un món sonor bell i complex, les possibilitats tecnològiques per crear-lo i controlar-lo, i la supressió del temor a una naturalesa incontrolable a través del control tecnològic¹⁸. Per altra banda, Rodgers menciona que a les instruccions dels sintetitzadors comercials, a partir dels anys 1970, inclouen l’explicació de com produir el so del vent, de l’aigua, d’animals, efectes d’eco o reverberació; d’aquesta manera,

The genesis of sounds of all creation is thus placed within reach of an archetypal god/man/composer/technologist. Its promise is perpetually expressed over many decades in audiotechnical discourse by a desire to use electronic synthesis to «produce every known or conceivable sound», «any kind of sound that can be imagined», with the exhilarating possibility of creating a «world of sound in a nutshell», «with a multiplicity of sound parameters under his control [to] produce the desired results»¹⁹.

És així com, tenint en compte aquest passat històric dels sintetitzadors, la figura del compositor, creador o innovador tecnològic s’estableix com a un home, i, més concretament, en les narratives de creació judeocristianes, blanc i occidental²⁰. Per aquesta raó, partint d’aquesta base, que és la dels discursos tecnocientífics occidentals, tot i la contínua presència de dones en la història de la música electrònica, “it has too often been dissonant or even unthinkable for many cultural participants, scholars, and critics to recognize women fully, on their own terms, as creators and innovators”²¹.

¹⁵ Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 12.

¹⁶ Es pot consultar el fragment sencer als Annexos.

¹⁷ Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 12.

¹⁸ *Ibid.*, 13.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

2.2. Hero of the Occasion

Una de les excepcions que podem trobar dins la historiografia tradicional de la música electrònica és el cas de *An Individual Note of Music, Sound and Electronics*, escrit per Daphne Oram, publicat l'any 1972. Daphne Oram és una de les figures pioneres de la música electrònica, formant part de l'estudi radiofònic de la BBC, de la qual aprofundirem més endavant. Aquest és un llibre on l'autora tracta la música, el so i l'electrònica, d'una manera diferent de com ho havien fet els llibres acadèmics, els quals defineix com a *sober*; ella afirma que “This book is for amusement”²². Un aspecte que el caracteritza són les analogies que fa entre els processos electrònics amb el llenguatge quotidià, perquè el contingut pugui arribar més enllà de les persones especialitzades en electrònica o tecnologia. D'aquest en podem extreure una frase que ha estat utilitzada per moltes de les autores i acadèmiques citades al treball; al capítol dotze, l'antepenúltim del llibre, és on fa un repàs de la història de la música electrònica i deixa ben clar que no hem de caure en la trampa d'intentar focalitzar la invenció d'aquesta música en una figura, ja que mai hi ha només una única persona al darrere, i conclou dient: “I wonder why we want so much to see one man as the hero of the occasion”²³. Tara Rodgers, sent una d'elles, personifica aquest *hero of the occasion* amb Robert Moog, tal com definirem a continuació.

Trobem casos que, aquest *hero of the occasion*, ha arribat a tenir tant d'èxit i popularitat gràcies al paper d'algunes dones. És l'exemple de Suzanne Ciani, una creadora de sons amb sintetitzadors i innovadora en la composició de la música electrònica d'estil *new age*, la qual va destacar pel seu ús magistral del sintetitzador Buchla, cosa que va servir al seu dissenyador, Don Buchla, per a millorar i portar el dispositiu a la qualitat que avui se li reconeix²⁴. Un altre exemples és el de Clara Rockmore, amb el Theremin, la qual va aprendre a tocar l'instrument del creador, Léon Theremin, però va anar molt més enllà de les petites melodies a les que s'associava el Theremin; “I was a freak at the time. The public had to be won over into thinking of it as a real artistic medium played by an artist, and I won them over”. Rodgers fa menció al terme “male birth” per referir-se al naixement masculí que apareix a totes les històries de la tecnologia, per a poder donar

²² Daphne Oram, *An Individual Note of Music, Sound and Electronics* (Londres: Galliard Paperbacks, 1972), 1.

²³ *Ibid.*, 111.

²⁴ José Antonio Vertedor-Romero, «De la interfaz física a la digital: Un análisis transversal de la aportación de las principales creadoras a la música electrónica», *SOBRE. Prácticas Editoriales en Arte y Arquitectura* 8, núm. SE-Panorama (3 juliol 2022): 7-21, <https://doi.org/10.30827/sobre.v8i.23605>, 14-15.

importància a les invencions fetes per homes²⁵, un concepte que ressona molt amb el de “hero of the occasion” de Daphne Oram. Altres exemples són el de les guitarres elèctriques de la marca Fender, sorgides a meitats del segle XX, les quals depenien de l’obra de mà de dones hispàniques treballadores, però aquesta feina mai va constar, sempre focalitzant l’atenció i el reconeixement originari a l’inventor americà; o, també, un exemple que es fa visible al documental *Modulations: Cinema for the Ear*, sobre l’evolució de la música electrònica al segle XX, on totes les figures que apareixen són homes, excepte per alguna escena on surt alguna dona, sempre emmarcada per testimonis d’homes, i les dones treballant a les fàbriques de l’empresa Roland, al Japó²⁶. Per tant, les percepcions socials estereotipades associen a les dones a la reproducció en massa de productes, mentre que els homes són vistos com a creadors culturals i impulsors de la innovació estètica²⁷. Tot i això, l’autora reivindica el paper que han tingut, i continuen tenint, les dones en la música electrònica, com a constructores i assembladores d’instruments; directores, professores i estudiants d’estudis acadèmics de música electrònica; compositores, instrumentistes, vocalistes i poetes sonores; productores, enginyeres d’àudio i desenvolupadores de programari; fundadores de segells discogràfics; organitzadores i participants d’esdeveniments; i filòsofes i crítiques²⁸.

Com establíem, Rodgers focalitza a Robert Moog, que el situem a la dècada dels anys seixanta, com al que ha estat “l’heroi de l’ocasió”, fent ús de la terminologia d’Oram, rebent tal reconeixement que la seva invenció ha derivat en considerar-se un moment revolucionari de la història dels instruments musicals, com, també, un punt d’inici crucial per al paisatge sonor electrònic; així s’exposa a *Analog Days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*, dels autors Trevor Pinch i Frank Trocco²⁹, en el qual tracten com es va inventar el sintetitzador de música electrònica, la gent que el va inventar i el seu impacte en la música i la cultura popular³⁰. Amb Pinch i Trocco s’exemplifica aquesta canonització cap a la figura de Moog, arran de la visió que tenen d’ell, com a un aficionat humil, estimat pels seus admiradors i considerat un “manetes”³¹. És cert que ells mateixos, només en la introducció del llibre, ja admeten que “much

²⁵ Rodgers, *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*, 13.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, 14.

²⁸ *Ibid.*, 15-16.

²⁹ Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 14.

³⁰ Trevor Pinch i Frank Trocco, *Analog Days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer* (Harvard University Press, s.d.), 7.

³¹ Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 15.

of this book is about him and the Moog synthesizer”, però seguidament afirmen que no va ser l’únic a desenvolupar un sintetitzador a inics de la dècada del 1960, anomenant a Don Buchla, i que el Moog es va popularitzar de tal manera gràcies a Wendy Carlos³². Per tant, sense desviar la problemàtica que planteja Tara Rodgers, tot i centrar-se en la figura de Robert Moog, que és, probablement, el que critica Rodgers, també hem de tenir en compte que exposen la importància de Wendy Carlos i altres figures. Una altra problemàtica que analitza l’autora sobre aquest llibre, però, és una frase que diu que Moog va començar una revolució “quietly”; l’autora estableix una dimensió racialitzada en el fet que Moog sigui tan celebrat i considerat una figura “tranquil·la” que va iniciar una “revolució” sonora, en contrast amb altres pioners racialitzats com Sun Ra, Herbie Hancock i Stevie Wonder, que van experimentar amb sintetitzadors durant els anys 60 i 70, els quals reflectien la creixent consciència política i poder de la comunitat negra en el context de les lluites pels drets civils, i tant el seu impacte sonor com polític eren qualsevol cosa menys “tranquils”³³.

2.3. La història del sintetitzador en clau de gènere

Per dur a terme “Tinkering with Cultural Memory. Gender and the Politics of Synthesizer Historiography”, Tara Rodgers executar una recerca sobre la historiografia del sintetitzador després d’acabar el seu projecte *Pink Noises*; ella volia allunyar-se de la “identity-based feminist historiography intervention that centered on the category of «women»”, començant a examinar “how social differences inhabit audio-technical discourse and how gendered and racialized metaphors in particular become materialized in sonic forms and technologies”, fins que es va topar amb unes cartes dirigides a Harry F. Olson³⁴, en les quals aprofundirem més endavant.

Rodgers exposa com alguns historiadors de tecnologia han situat la figura de Robert Moog als orígens del sintetitzador, com a l’exemple ja esmentat, però el cert és que hem d’anar més enrere en el temps. El so sintetitzat, en l’àmbit conceptual i tècnic, el trobem cap als anys 1800, amb Hermann Von Helmholtz, qui va investigar sobre l’acústica i la percepció, i l’aparició de diversos dispositius electrònics de producció de to i instruments per a la música i les telecomunicacions; als anys 1890 trobem el primer sintetitzador aplicat a usos musicals, el Telharmonium, de la mà de Thaddeus Cahill, qui es va basar en les idees prèvies de Von Helmholtz; un temps després,

³² Pinch i Trocco, *Analog Days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*, 8.

³³ Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 15.

³⁴ *Ibid.*, 21-22.

entre les dècades de 1930 i 1940, trobem a Harry F. Olson i els seus col·legues dels laboratoris RCA a Princeton, que acaben desenvolupant sintetitzadors musicals als anys 1950³⁵. Abans, però, a *Pink Noises*, Rodgers també fa un petit recorregut als inicis de la història de la música electrònica, on la historiografia tradicional ha emmarcat els orígens a els futuristes, a principis del segle XX, i al context militar, en relació a la ràdio; una associació que podem observar en la terminologia actual amb paraules com “battle”, “triggers”, “controller”, “executes”, “command”, “bang”, “crash”³⁶. Una història alternativa és la de Clara Rockmore i el theremin, la seva actuació i una mostra de l’instrument el 1934 van ajudar a establir la música electrònica i instrumental com una manifestació artística possible a la imaginació del públic; Rodgers considera que Rockmore va permetre apropar els humans a la tecnologia, passant de “weapons of death” a “evocations of living”³⁷. Al documental *Sisters with Transistors* la mateixa Clara Rockmore apareix dient que “I was a freak at the time. The public had to be won over into thinking of it as a real artistic medium played by an artist, and I won them over”³⁸. Seguint la cronologia trobaríem a Robert Moog i Don Buchla, els quals situem a la dècada del 1960, dues de les figures que han tingut més reconeixement pel que fa a la creació dels sintetitzadors; ells dos i altres inventors, “took advantage of the introduction of transistors to replace the bulkier vacuum tubes used in electronic musical instruments of previous decades”³⁹, i, a banda d’això, en el cas de Moog, es va aprofitar de dotar el seu instrument amb un aspecte popular i familiar. Tanmateix, tot i la gran popularitat que se’ls associa, Rodgers insisteix en el fet que els sons dels sintetitzadors de la RCA havien captivat a tot un públic una dècada abans que ho fessin els invents de Moog o Buchla; sent una part important d’aquest públic, precisament, dones, les quals estaven entusiasmades per adoptar aquestes noves possibilitats tecnològiques en el camp de la música⁴⁰.

Com bé mencionàvem, les dones van ser un sector rellevant dins el públic que va acollir els sintetitzadors de la RCA, Rodgers fa menció de les teleoperadores i la relació de les dones amb la ràdio, afirmant que haurien estat un mercat lògic pels sintetitzadors, partint del fet que la seva configuració és heretada dels telèfons, però, tot i això, des d’un inici la historiografia les ha

³⁵ Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 6-7.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Rodgers, *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*, 9-10.

³⁸ Lisa Rovner, *Sisters with Transistors*, 2020.

³⁹ Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 7.

⁴⁰ *Ibid.*

obviat⁴¹. Gràcies a l'autora comptem amb uns testimonis rellevants sobre l'interès causat en el públic femení dels anys 1950. El testimoni són les cartes, a les quals ens referíem al principi, de tot de noies que anaven a l'institut o a la universitat, les quals, l'any 1956, van enviar a Harry F. Olson, el creador del sintetitzador de la RCA; en aquestes expressaven un gran interès pel sintetitzador i feien preguntes sobre el disseny i les seves implicacions socials⁴². Una de les preguntes que va fer una d'aquestes noies, Florence Perrella, la qual va fer el seu treball de final de grau sobre el sintetitzador en qüestió, va ser: "Since any conceivable sound can be dialed in, how come the synthesizer is used to imitate existing instruments? I had hoped to hear new sounds"⁴³. Per tant, als anys 1950 ja hi havia un panorama on les dones, i en aquest cas, concretament, noies més joves, estaven implicades en els nous desenvolupaments musicotecnològics, però no consta en la historiografia tradicional. Podem exemplificar dos altres casos, per una banda, el de Fannie R. Buchanan, i per l'altra el de Doris Dailey. Fannie R. Buchanan se surt una mica de la norma, ja que tenia vuitanta-un anys quan va redactar la carta, i provenia d'una zona rural⁴⁴; aquest fet demostra que els sintetitzadors de RCA estaven arribant molt més enllà, a dones de totes les edats i a diferents parts dels Estats Units. Rogers, un cop es va topar amb tota aquesta correspondència, va intentar posar-se en contacte amb les seves escriptores, i així és com va acabar coneixent a Doris Dailey l'any 2014; va explicar-li que des d'adolescent havia estat interessada en la música electrònica, però que se li havia denegat anar a les classes de ciència i enginyeria, i després de l'institut ja no va tenir temps lliure per dedicar-li al que li agradava, ja que es va casar i havia de cuidar els fills⁴⁵. Tanmateix, no es va rendir, i Dailey, més endavant en la seva vida, va trobar les maneres, arran de feines i activitats de voluntariat, de dedicar-se als seus interessos, tant en la ciència com en la música electrònica, "sharing her knowledge and enthusiasm with others— «especially girls»"⁴⁶. Addicionalment, cal mencionar que Robert Moog, va ser una de les persones que també va escriure una carta a Harry F. Olson, però, en canvi, la seva trajectòria ha estat molt diferent a la de Doris Dailey o la resta de noies que també van enviar correspondència, pel simple fet de ser un home⁴⁷. Aquesta és una

⁴¹ Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 20-21.

⁴² *Ibid.*, 18.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 19.

⁴⁵ *Ibid.*, 22-23.

⁴⁶ *Ibid.*, 23.

⁴⁷ *Ibid.*, 24.

de les idees principals de l'article de Rodgers, la qual menciona que tot i que l'acció de "tinkering" està associada a les nenes o a les dones, quan ho fa un home té el potencial de passar de considerar-se una activitat amateur, sense formació o intenció, a recuperar-se com a una innovació masculina i, inclús, com a una revolució cultural⁴⁸.

2.4. Diversitat en l'aproximació a la música electrònica: La col·lectivitat per davant la individualitat

Amb Tara Rodgers hem emmarcat la història de l'electrònica i els sintetitzadors als Estats Units, però anant cap a Europa, situant-nos als inicis de la música electrònica, la podem dividir en dues procedències, caracteritzades, cadascuna, per un estudi de radiodifusió. Per una banda, tenim l'Studio d'Essai at Radiodiffusion-Télévision Française, l'RTF, ubicat a la ciutat de París, on es va desenvolupar la *musique concrète* o música concreta; i, per l'altra, l'estudi de Westdeutscher Rundfunk, el WRD, a Colònia, on es va desenvolupar l'*elektronische Musik* o música electrònica⁴⁹. McCartney destaca la marcada rivalitat entre uns i altres, arran de les paraules del francès Pierre Schaeffer, qui estableix una dicotomia entre els dos estudis: a l'RTF tenien un contacte directe amb materials sonors coneguts i instruments existents, en canvi, al WRD només els preocupaven les formes de les ones electròniques, concebudes com a instruments diferents; de totes maneres, uns anys després Schaeffer va començar a manipular els sons perquè esdevinguessin irrecognoscibles, i a Alemanya feien servir recursos tant electrònics com acústics, així que aquesta diferenciació es va dissolent⁵⁰. El que no es dissol, però, és la rivalitat, ja que continuem trobant autors, com és el cas del musicòleg Robin Maconie, que estableix una superioritat per part del grup alemany, concretament de Karlheinz Stockhausen, sobre els francesos, associant-lo a "qualitats masculines", com poden ser l'autoritarisme o la intel·ligència; alhora que, altrament, estipula a Schaeffer i els seus companys, de manera inferior, associant-los amb "qualitats femenines", com poden ser el caprici, la desinformació o la subjectivitat⁵¹.

⁴⁸ Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 16.

⁴⁹ Andra McCartney, «Gender, Genre and Electroacoustic Soundmaking Practices», *Intersections* 26, núm. 2 (2006): 20, <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1013224ar>.

⁵⁰ *Ibid.*, 20-21.

⁵¹ *Ibid.*, 23-24.

Andra McCartney, amb el seu article “Gender, Genre and Electroacoustic Soundmaking Practices”⁵², exposa un altre perspectiva al per què les dones no han constatat en la historiografia de la música electrònica, a través de proposar les diverses maneres en les quals els i les diverses músiques s’han apropiat a la música electrònica, fent èmfasi en les figures femenines, mitjançant conceptes com el control. Pren dos conceptes de Lorraine Code, per, a través d’ells, poder comprendre els altres aproximaments, silenciats, al control, l’abstracció i el context de les dècades del 1950 i 1960, quan es desenvolupa la música electrònica. Els dos termes en qüestió són “empathetic knowledge” i “ecological thinking”⁵³. Les altres aproximacions a les quals ens referim, són, bàsicament, les de les dones; McCartney exposa, en concret, el cas de Daphne Oram, Pauline Oliveros, Hildegard Westerkamp, Wende Bartley, Barry Truax, l’únic home del llistat, Kathy Kennedy, Shelley Craig i Diane Leboeuf. L’objectiu de l’autora és argumentar com algunes compositores van practicar i practiquen el coneixement empàtic i el pensament ecològic⁵⁴, contràriament dels compositors masculins que hem anomenat. Daphne Oram va començar a treballar a la BBC, la famosa empresa de ràdio i televisió britànica, l’any 1943 com a enginyera d’estudi, a costa de les places vacants per la Segona Guerra Mundial; el 1944 ja estava experimentant amb convertir informació gràfica en sons, i va intentar començar un estudi electrònic, però des de la BBC s’hi negaven; va poder aconseguir, però, equipament electrònic, muntant el seu propi estudi a les nits, el qual havia de desmuntar al matí; més de deu anys després, el 1957 va començar el Radiophonic Workshop, i l’any següent Oram va constituir com a una de les directores fundadores; així i tot, va acabar marxant per instal·lar un estudi propi a casa seva⁵⁵. Amb aquesta part de la seva biografia observem la seva empenta per a poder experimentar amb les noves sonoritats i aparells, que, tot estant a un espai privilegiat com la BBC, sent l’excepció com a dona, no ho va tenir tot a favor. Una altra faceta de la compositora és el seu vessant pedagògic, del qual n’és un exemple el llibre *An Individual Note of Music, Sound and Electronics*, publicat el 1971, del qual ja hem fet menció, sent “very thought-provoking, written in an accessible and often evocative style. Oram finds analogies to explain electronic processes in everyday language”⁵⁶. Entre diferents exemples que trobem al seu llibre, McCartney ressalta una analogia sobre la navegació, en la qual el compositor que diferencia el seu ofici del so s’enfonsaria

⁵² Andra McCartney, «Gender, Genre and Electroacoustic Soundmaking Practices», *Intersections* 26, núm. 2 (2006): 20-48, <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1013224ar>.

⁵³ McCartney, «Gender, Genre and Electroacoustic Soundmaking Practices», 24.

⁵⁴ *Ibid.*, 25.

⁵⁵ *Ibid.*, 26.

⁵⁶ *Ibid.*

igual que ho faria un mariner que no escoltés el vent; l'autora fa menció de com Oram rebutja el control i, per contra, busca la interacció amb l'entorn, lligant-ho amb el pensament ecològic⁵⁷.

Since her death in 2003, some important work has been done to document her life and work, but the relative lack of attention given her work during her lifetime meant that her important ideas and skills were not disseminated as widely as they ought to have been⁵⁸.

L'altra figura de l'època pionera és Pauline Oliveros, de qui ja hem fet esment. McCartney, per altra banda, a part d'analitzar aquestes altres aproximacions a la música electrònica per part de les dones, també constata el fet que s'ha escrit molt poc sobre elles. En l'apartat d'Oliveros, fa menció de la isolació, igual que ho fa també amb Oram, una característica de la narrativa de les pioneres; tot i ser de les figures femenines de les quals més s'ha parlat, apareixent a la majoria de textos sobre electroacústica, sempre és de manera breu i descontextualitzada, dotant-la d'excepcionalitat i raresa. La mateixa Oliveros és conscient d'aquest problema: "I've been extremely marginalized. Even though people know about my work all over the world, I'm certainly not out of the margin. The people who know about my work are also in the margin!"⁵⁹. L'autora, arran de la seva recerca, conclou que la feina feta per dones té molt menys reconeixement que la feta per homes, "leading to isolation and relative cultural nonentity"⁶⁰; a més, també apunta que quan seleccionen únicament a una compositora en un llibre de text o una antologia gravada, les aportacions d'ella és probable que siguin percebudes com a emblemàtiques d'una feminitat essencialitzada, més que no pas com un conjunt d'enfocaments de diverses dones⁶¹. Això és, precisament, el que McCartney fa a terme en aquest article, en el qual exposa diferents figures, majoritàriament dones, per a explorar semblances i diferències entre els seus enfocaments, igual que també contactes o relacions que poguessin tenir entre elles; en el cas de Hildegard Westerkamp, observem com tenia connexió amb Pauline Oliveros, sent influenciada per ella, integrant les "sonic meditations" d'Oliveros, al seu estudi electroacústic on ensenyava⁶².

⁵⁷ McCartney, «Gender, Genre and Electroacoustic Soundmaking Practices», 27.

⁵⁸ *Ibid.*, 28.

⁵⁹ Pauline Oliveros i Fred Maus, «A Conversation about Feminism and Music», *Perspectives of New Music* 32, núm. 2 (1994): 191.

⁶⁰ McCartney, «Gender, Genre and Electroacoustic Soundmaking Practices», 31.

⁶¹ *Ibid.*, 28.

⁶² *Ibid.*, 31.

3. El context feminista

Hem argumentat que les dones no han constatat en la historiografia de la música electrònica, tot i que, alhora, en aquests últims anys, aquest fet s'ha començat a criticar i qüestionar. La creixent reivindicació no succeeix de manera aïllada en la música electrònica, sinó que va de la mà amb el context polític i social feminista.

La societat en la qual vivim és sistemàticament masculista, la raó per la qual les dones han trobat tants impediments al camí per arribar a la creació musical. També, tal com afirma Tara Rodgers, hem de partir del fet que en la música electrònica trobem la culminació de dos dominis masculins: la composició, per una banda, i la tecnologia, per l'altra⁶³; per tant, es tracta d'una dificultat doble. Ens centrarem a parlar de la història de la música electrònica des d'una perspectiva feminista, primer des de la musicologia, i després des de la tecnologia, però sempre en relació al so.

A *Pink Noises*, Rodgers ja mencionava la terminologia militarista, ja esmentada, que hi ha present en la cultura de la música electrònica, la qual, juntament amb les prioritats estètiques de precisió i control racionalistes, “epitomize notions of male technical competence and «hard» mastery in electronic music production”⁶⁴. Vertedor-Romero es fixa en el fet que diferents autors assenyalen diversos motius pels quals les dones han estat invisibilitzades en la història de la música electrònica, però que totes tenen un denominador comú: “El patriarcado en las décadas comprendidas entre los 30 y los 70 se caracterizaba por impedir fervientemente el acceso de las mujeres a estudios o trabajos de alta cualificación”, i les poques que van poder vincular-se a la creació electrònica “vieron fracasar sus proyectos por ser precisamente mujeres”⁶⁵. Citant a Valle, Vertedor-Romero exposa que l'organització de Suzanne Ciani, una compositora de música electrònica de qui ja hem fet menció, a l'hora d'avançar en la investigació tecnològica, va fer fallida pel fet que els accionistes no confiaven en ella, per ser una dona; o, també, com Pierre Henry i Pierre Schaeffer, de l'Studio d'Essai a la Radiodiffusion-Télévision Française, van acomiadar a la seva assistent, Eliane Radigue, per ser massa creativa⁶⁶. Arran de les cartes que tot de noies van enviar al creador del sintetitzador de la RCA, Harry F. Olson, s'exemplifica com el gènere va ser, i continua sent, un factor important en fomentar i recolzar l'entusiasme i curiositat

⁶³ Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 7.

⁶⁴ Rodgers, *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*, 7.

⁶⁵ José Antonio Vertedor-Romero, «De la interfaz física a la digital: Un análisis transversal de la aportación de las principales creadoras a la música electrónica», *SOBRE. Prácticas Editoriales en Arte y Arquitectura* 8, núm. SE-Panorama (3 juliol 2022): 13, <https://doi.org/10.30827/sobre.v8i.23605>.

⁶⁶ *Ibid.*, 13.

per la tecnologia; com és el cas de Doris Dailey, les dones tenien més tendència a rebre desencoratjament per aprendre habilitats tècniques i a seguir aquestes carreres des del principi⁶⁷. De la mateixa manera que Rodgers feia referència a passatges emmarcats en la tradició occidental judeocristiana, vinculats als inicis de la música electrònica, altrament, també fa menció dels textos fundadors de la filosofia occidental, on la reproducció es concep com un procés on la mare proporciona la matèria sense forma, mentre que el pare és qui la modela⁶⁸. Tanmateix, el fet històric d'associar la feminitat amb la reproducció, comporta un obstacle en la cultura de la música electrònica, i amb el fet de pensar les dones com a productores⁶⁹, ja que elles només han de contribuir en la matèria, però no donar-li forma.

3.1. El sorgiment de la musicologia feminista

Frances Morgan menciona el treball de *Women in Music: The Lost Tradition Found*, de Diana Peacock Jevic⁷⁰, qui, als anys vuitanta, va dur a terme aquest projecte on recull tot de compositores d'època medieval i barroca, clàssica, romàntica, i de tot el segle XX⁷¹; Morgan remarca la importància d'aquests treballs per a la formació de la musicologia feminista, els quals tenen els objectius de recuperar els noms i la música de les compositores femenines, introduir-les als concerts, institucions musicals i a les pàgines de la música mainstream⁷². La dècada dels anys vuitanta del segle XX suposa un abans i un després per a la musicologia, fins aleshores s'havia dedicat a recollir i acumular dades, però amb la teoria postmoderna, que qüestiona les idees del període de la Il·lustració, com bé la raó, la identitat, el progrés o l'objectivitat, podem començar a trobar la introducció del feminisme en aquesta disciplina⁷³. Com bé s'ha establert a l'apartat anterior, totes aquelles històries marginades, que no s'han publicat, com a conseqüència, no s'han

⁶⁷ Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 24.

⁶⁸ Rodgers, *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*, 12.

⁶⁹ Íbid.

⁷⁰ Frances Morgan redacta “Women in Music: The Lost Tradition Found”, tot i que, a tot arreu apareix com a “Women Composers: The Lost Tradition Found”.

⁷¹ Ann Armin, «Women Composers, A Lost Tradition Found, Diane Peacock Jevic», *Feminism and Visual Art* 11, núm. 1 (1990).

⁷² Morgan, «Pioneer Spirits: New media representations of women in electronic music history», 242.

⁷³ Sandra Soler Campo, «Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer», *Dossiers feministes* 21 (2016): 157.

tingut en compte, i, per tant, tampoc en aquesta recollida i acumulació de dades. Un altre aspecte a destacar és que aquests estudis han estat elitistes i especialitzats, raó per la qual han començat a incorporar figures femenines de manera més tardana, a comparació d'altres ciències socials⁷⁴.

Sandra Soler Campo a “Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer”, publicat l'any 2016, analitza les pràctiques musicals desenvolupades per les dones, estructurant l'article en quatre punts centrals: la invisibilitat de les dones en la història de la música i dificultats que expliquen una menor participació de la dona en la pràctica musical al passat; el biaix de gènere als estudis musicològics i la necessitat de la perspectiva feminista; el lideratge femení en la direcció orquestral; i iniciatives desenvolupades per garantir la igualtat entre homes i dones en la pràctica musical. Ens centrarem en els dos primers. Soler Campo, focalitzant-ho als segles XIX i XX, i també en l'actualitat, exposa que el matrimoni i la maternitat van ser els dos obstacles principals perquè les dones no poguessin arribar a compondre música, a banda de, prèviament, durant tota la història, tampoc tenir accés a una educació adient⁷⁵. Altres idees que s'engloben en aquest primer punt són que la presència de les dones en àmbits artístics, no és fins al segle XX, i ben entrats, que no comença a ser a notable; o que, els qui han estat al capdavant dels cercles intel·lectuals i culturals sempre han estat els homes⁷⁶, no deixant espai per a les dones. Al següent punt, s'incideix en la metodologia de la musicologia, la qual, des dels seus inicis fins als anys 1980, s'ha caracteritzat per ser de caràcter positivista, sense fer valoracions ni crítiques. L'autora afirma que els mètodes de comprensió tradicionals s'han de superar per així poder recrear els espais significatius que van desenvolupar les dones, tot i ser silenciades automàticament⁷⁷. Com just esmentàvem, a comparació d'altres disciplines, el feminisme s'ha introduït en la musicologia de manera tardana, tenint com a conseqüència una falta de tradició; el musicòleg Juan Pablo González considera que aquesta disciplina és una de les ciències més conservadores⁷⁸, el que podríem establir com a una de les altres raons per les quals ha costat tant incorporar les figures femenines. És a partir de la dècada dels 1990 quan s'inicia la musicologia feminista⁷⁹, una cronologia que es correspon, també, amb el sorgiment del ciberfeminisme, per exemple, i només

⁷⁴ Soler Campo, «Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer», 157.

⁷⁵ *Ibid.*, 159.

⁷⁶ *Ibid.*, 160.

⁷⁷ *Ibid.*.

⁷⁸ *Ibid.*, 161.

⁷⁹ *Ibid.*.

una dècada abans que es comencés a gestar la teorització sobre dones i música electrònica. Soler Campo, en aquest període, destaca el terme “Hermenéutica de la sospecha”, de la filòsofa Celia Amorós, “la cual se basa en cuestionar todos aquellos documentos o discursos históricos, que han estado influenciados por el patriarcado”⁸⁰, per a fer referència al que s’està duent a terme en l’actualitat, procurant la construcció d’una història de la música amb la inclusió de totes les dones que n’han format part, destacant la importància de les composicions i creacions musicals, no solament la seva biografia, i anant més enllà dels patrons masculins.

Pel que fa a la musicologia feminista, el primer que es va fer va ser dur a terme una recerca de dades, assimilant-se al que s’havia fet fins al moment en aquesta disciplina, i seguidament es van començar a qüestionar aspectes com el cànon, els judicis de valor, les jerarquies de gènere o el paper dels intèrprets⁸¹. Mitjançant Lamb, Dollow i Howe, exposem la metodologia més comuna per analitzar el desenvolupament dels Estudis de Gènere i la música: a la dècada dels vuitanta es comencen a publicar estudis amb la presència d’influències no reconegudes disciplinàriament i qüestions relacionades amb els Estudis de Gènere; als anys noranta, per una part, es fan investigacions amb la intenció de recuperar les dones que han format part de les activitats musicals amb relació a l’educació; i per l’altra, a la mateixa dècada s’inicia la crítica cap als corrents academicistes tradicionals, el que venen a ser els Estudis de Gènere, amb l’objectiu de deconstruir les propostes d’Educació Musical atenent a la perspectiva de gènere i l’elaboració de propostes d’intervenció des d’aquesta nova perspectiva, buscant, finalment, un desenvolupament igualitari⁸². Soler Campo exposa, addicionalment, els principals àmbits musicals en què s’han centrat les investigacions d’Estudis de Gènere: la investigació compensatòria, que busca compensar els buits de la perspectiva androcèntrica tradicional, i amb la qual s’ha aconseguit recuperar els noms de moltes dones, a partir dels anys 1980; la relectura històrica, que comporta la deconstrucció del discurs androcèntric; la investigació sobre el procés d’ensenyança-aprenentatge, criticant els estils d’ensenyança, revisió-los i plantejant-ne de diferents, perquè després es pugui manifestar als llibres i manuals de text, també, els quals han d’anar-se revisant i actualitzant, un fet que, segons l’autora, encara no s’ha dut a terme; i, en últim lloc, l’assignació de rols de gèneres i la construcció d’identitats de forma equitativa, ja que la docència ha estat sempre feina de dones, tot i que els qui liderin el sector siguin homes⁸³.

⁸⁰ Soler Campo, «Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer», 161.

⁸¹ *Ibid.*, 162.

⁸² *Ibid.*, 163-164.

⁸³ *Ibid.*, 164-165.

Annie Goh i Maria Thompson destaquen que, encara que la musicologia feminista ha criticat les narratives masculines tradicionals de la musicologia, incloent-hi el cànon i els enfocaments analítics, el compromís amb la teoria i el discurs feministes en els estudis sonors ha estat escàs⁸⁴. Per altra banda, tenim la perspectiva de Pauline Oliveros, la qual, als anys noranta, reclamava, en una entrevista, que en aquell moment hi havia una gran quantitat de dones que estaven component música, però, en canvi, els musicòlegs s'estaven centrant tant en el passat, que acabaven exclouint el present⁸⁵.

3.2. El ciberfeminisme i el Live Coding: tecnologia, so i gènere

Pel que fa a l'aspecte més tecnològic, tenim el ciberfeminisme, un moviment que sorgeix com un desafiament a la definició masculina de les tecnologies de la informació i la comunicació, a la dècada del 1990⁸⁶. A l'article "sonic cyberfeminisms: introduction", Annie Goh i Marie Thompson fan una introducció a l'edició especial de la revista *Feminist Review*, l'any 2021, dedicada al ciberfeminisme sònic⁸⁷. Exposen el debat que hi ha hagut, i que encara és present, pel que fa a la definició del terme "cyberfeminism". Per una banda, normalment es refereix a un moment històric concret, entre finals dels anys vuitanta del segle passat i el canvi del mil·lenni, el període en el qual es van començar a organitzar esdeveniments, debats i publicacions que exploraven les possibilitats de la tecnologia, la informàtica i el ciberespai des de la perspectiva i praxi feminista; però, per altra banda, hi ha hagut un ressorgiment i interès pel terme en els últims anys, i ha esdevingut un espai discursiu⁸⁸. Fan menció d'algunes de les crítiques que ha rebut el projecte del ciberfeminisme: que s'ha centrat en les dones blanques, de classe mitjana, amb educació i occidentals; el rebuig que ha tingut d'altres modes històrics de feminisme; o la manca d'ambició política, que ha portat algunes persones a qüestionar on està el feminisme dins el ciberfeminisme⁸⁹. Les autores conclouen que tot i que el ciberfeminisme es concep a partir d'un

⁸⁴ Annie Goh i Marie Thompson, «Sonic Cyberfeminisms: Introduction», *Feminist Review* 127, núm. 1 (1 març 2021): 5, <https://doi.org/10.1177/0141778920967624>.

⁸⁵ Oliveros i Maus, «A Conversation about Feminism and Music», 191.

⁸⁶ Goh i Thompson, «Sonic Cyberfeminisms: Introduction», 1.

⁸⁷ Annie Goh i Marie Thompson, «Sonic Cyberfeminisms: Introduction», *Feminist Review* 127, núm. 1 (1 març 2021): 1-12, <https://doi.org/10.1177/0141778920967624>.

⁸⁸ *Ibid.*, 3.

⁸⁹ *Ibid.*

moment històric particular, es tracta d'un mode de pensament i pràctica feminista que perdura més enllà, i que és controvertit; com també, establint el fet que hem de referir-nos a ciberfeminismes, en plural⁹⁰.

Goh i Thompson citen a Joanne Armitage i Helen Thornham, amb el seu article “Don’t touch my MIDI cables: gender, technology and sound in live coding”⁹¹, el qual també forma part del número especial de *Feminist Review*, per tant, també de l’any 2021; aquest tracta sobre la pràctica musical i electrònica del Live Coding, en relació amb el gènere, entenent-la no com una actuació o com el resultat d’una producció, sinó que pensant-la “more in relation to [...] interdependencies that are differently and variously felt: sonic [...], linguistic [...], visual [...], and embodied”⁹². “Don’t touch my MIDI cables” és un dit popular dins la comunitat femenina del Live Coding, que fa referència al “mansplaining” que pateixen les dones, el qual exigeix verificar l’experiència tecnològica i també acadèmica⁹³. Exposen diversos relats d’artistes de Live Coding on qüestionen les concepcions masculines antigues i normatives sobre la tecnologia i el cos, les quals s’han manifestat com una orientació particular cap a l’agència creativa i autorial a través de la tecnologia; aquestes concepcions són problemàtiques, ja que repeteixen les ideologies masculines, blanques i occidentals, mitjançant la valorització de la velocitat i el codi, com també de l’agència i l’autoria, un fet que comporta entendre la tecnologia de manera simple, com una eina o facilitadora, o problemàtica, com a suport benigne i apolític⁹⁴. El que fan, doncs, els relats i experiències exposades, és estar en sintonia amb la idea de ser un procés creatiu de cura i reciprocitat⁹⁵.

3.3. Pauline Oliveros, compositora de música electrònica i feminista

Per acabar de tractar la relació entre feminisme i música, ens centrarem en la figura de Pauline Oliveros, la qual no només es va dedicar a la creació musical, sinó que també tenia una gran

⁹⁰ Goh i Thompson, «Sonic Cyberfeminisms: Introduction», 4.

⁹¹ Joanne Armitage i Helen Thornham, «Don’t Touch My MIDI Cables: Gender, Technology and Sound in Live Coding», *Feminist Review* 127, núm. 1 (1 març 2021): 90-106, <https://doi.org/10.1177/0141778920973221>.

⁹² *Ibid.*, 97.

⁹³ *Ibid.*, 103.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

vessant activista, com a feminista, lesbiana i pensadora, que incorporava en la música. Ella va començar a treballar amb la improvisació electrònica a la dècada dels 1950, i a la següent dècada, el 1961, va formar part i després, el 1966, en va esdevenir la directora, de la San Francisco Tape Music Center; també la ubiquem a la Universitat de Califòrnia, a San Diego, on va ser professora⁹⁶. L'any 1984 va publicar el llibre *Software for People*⁹⁷, en el qual es recopilen tot d'escrits seus, d'entre l'any 1963 i 1980. Per una banda, Andra McCartney destaca tres dels textos, els tres on adreça el feminisme, el gènere i la composició musical⁹⁸. El primer és “And Don't Call Them ‘Lady Composers’”, on “discusses the lack of opportunities for women, the dismissal of work of women composers, and music critics' emphasis on «great» composers”⁹⁹; el segon és “The Contributions of Women As Composers”, en el qual esmenta dos modes de creativitat i la seva relació amb els estereotips de gènere; i l'últim, “Rags and Patches”, on explora imaginar possibilitats més enllà dels dos gèneres estereotipats i les restriccions de l'heteronormativitat. Per altra banda, Fred Maus, l'any 1994, va realitzar una entrevista a Pauline Oliveros, amb relació al feminisme i la música, on els textos de *Software for People* són molt rellevants; Maus destaca la importància històrica d'aquests textos, ja que el moviment polític feminista es va desenvolupar a la dècada dels setanta, i, de manera contemporània, Oliveros ja estava escrivint sobre les seves conseqüències en la composició i la teoria musical¹⁰⁰. Al text “Divisions Underground” inclou la pregunta d'un article de la revista *Musical America*, “Why Haven't Women Composed Great Music?”, al que Oliveros afegia: “Why do men continue to ask stupid questions?”¹⁰¹. La música considera que la pregunta correcta no és preguntar per què no hi ha hagut grans compositores dones, posant l'èmfasi a grans; Maus li planteja si considera que és una característica masculina el fet de preocupar-se de qui és el millor, al que no contesta directament, però sí que considera que és un mode competitiu¹⁰². Ella, per contrari, col·loca la importància a les estructures cooperatives, d'on sorgeixen les seves “Sonic Meditations” i les “Deep Listening Pieces”, les quals impliquen que les persones treballin conjuntament a través del so i la música¹⁰³. L'any 1970

⁹⁶ McCartney, «Gender, Genre and Electroacoustic Soundmaking Practices», 28.

⁹⁷ Pauline Oliveros, *Software for People* (Baltimore: Smith Publications, 1984).

⁹⁸ McCartney, «Gender, Genre and Electroacoustic Soundmaking Practices», 28.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Oliveros i Maus, «A Conversation about Feminism and Music», 175.

¹⁰¹ Oliveros, *Software for People*, 97.

¹⁰² Oliveros i Maus, «A Conversation about Feminism and Music», 178.

¹⁰³ *Ibid.*

Oliveros va publicar un article a *The New York Times*, que també consta al llibre i ja hem mencionat, anomenat “And Don’t Call Them ‘Lady’ Composers”¹⁰⁴, del qual esmenta que va rebre molts comentaris i que molta gent s’hi va referir durant molts anys, igual que, també, moltes de les dones a les quals menciona van mostrar-li un gran agraïment, ja que els hi va proporcionar una atenció que no havien tingut fins aleshores¹⁰⁵. La música comenta que en aquella època, als 1970, no coneixia a ningú més que estigués escrivint sobre dones i música, com ho feia ella, però que sí que estava en contacte i llegia autores de l’escriptura feminista general, com Jill Johnson i Women’s Building a Los Angeles, Gloria Steinem, Rita Mae Brown, Andrienne Rich o Susan Sontag; l’entrevista és del 1994, moment en que la crítica feminista de la música començava a sorgir, tal com Oliveros certifica, amb l’exemple de Susan McClary i el seu llibre *Feminine Ending*¹⁰⁶, i com veurem al següent apartat.

¹⁰⁴ Pauline Oliveros, «And Don’t Call Them ‘Lady’ Composers», *The New York Times*, 13 setembre 1970.

¹⁰⁵ Oliveros i Maus, «A Conversation about Feminism and Music», 187.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 188.

4. Les diverses aportacions en la recuperació de les dones en la música electrònica

Tal com s'ha referenciat, en les últimes dècades, amb les noves perspectives de gènere i la incorporació del feminisme en la musicologia, pel que fa la música electrònica, tant en la cultura, la pràctica com en la seva historiografia, s'ha començat a centrar l'atenció en les dones. Aquest fet s'evidencia des de les mateixes participants en la cultura de la música electrònica, amb la creació de col·lectius i diverses iniciatives, com també amb la seva teorització de la mà de diferents acadèmiques.

Una de les iniciatives que va arrencar aquest recent interès en la reivindicació de les figures femenines en l'electrònica va ser “female:pressure”¹⁰⁷, una xarxa en línia de dones en la música electrònica i la cultura club, fundada per Susanne Kirchmayr, des de la qual es va dur a terme un estudi, l'any 2013, per determinar la presència de dones en cartells de festivals de música; arran de l'informe, anomenat “FACTS”, des de diverses publicacions es va començar a cobrir aquesta problemàtica, amb tot d'anècdotes que patien les dones DJs i músiques sobre el sexisme que experimentaven per part d'altres homes DJs o tècnics¹⁰⁸.

Tara Rodgers, però, l'any 2010 ja publica *Pink Noises*, el llibre amb el qual vol intentar obrir diverses possibilitats per imaginar les relacions entre el so, el gènere i la tecnologia, fent una intervenció feminista en la historiografia¹⁰⁹; alhora, també ho fa presentant tot d'històries de diverses generacions de dones que es dedicaven a la música electrònica en el moment en que va realitzar les entrevistes. En aquestes entrevistes s'explora la interseccionalitat del gènere junt a altres aspectes de la identitat com són la raça, l'ètnia, la classe i l'orientació sexual¹¹⁰. Rodgers les presenta com a “sorolls rosats”, com a intervencions sonores de múltiples fonts, que desestabilitzen els discursos dominants del gènere i treballen cap a distribucions de poder iguals en els àmbits culturals on els sons reverberen¹¹¹. Per altra banda, cinc anys després, amb “Tinkering with Cultural Memory. Gender and the Politics of Synthesizer Historiography”, Rodgers examina com el gènere modela la historiografia de la música electrònica i les tecnologies del sintetitzador, estudiant les polítiques de periodització en les històries establertes i les idees

¹⁰⁷ «female:pressure», female:pressure, accedit 27 abril 2024, <https://www.femalepressure.net/fempres.html>.

¹⁰⁸ Alison Ordnung, «An interview with Annie Goh», AQNB, 2014, accedit 20 abril 2024, <https://www.aqnb.com/2014/02/19/an-interview-with-annie-goh/>.

¹⁰⁹ Rodgers, *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*, 2.

¹¹⁰ Íbid., 17.

¹¹¹ Íbid., 19.

preconcebudes sobre qui és inclòs com a subjecte en aquests relats històrics¹¹². L'autora fa ús de diferents enfocaments per a establir la perspectiva feminista en un àmbit on les dones s'han omès: analitza els temes de gènere dels relats històrics i llegeix discursos per a aquelles figures que tenen antecedents o que estan absents; emmarca i replanteja les històries de la tecnologia examinant períodes de temps múltiples, superposats i, de vegades, llargs, com també dona un exemple de com les troballes fortuïtes en la investigació arxivística poden canviar les narracions rebudes; per acabar, argumenta que les dones joves van representar un públic entusiasta per als sintetitzadors a la dècada de 1950, indicant el camí cap a l'acceptació general d'aquests instruments una vegada que van ser àmpliament disponibles a finals dels anys seixanta¹¹³. Per altra banda, i com bé hem tractat anteriorment, l'autora analitza les formes de masculisme arquetípic, tant històricament específiques com persistents, que són encarnades pels subjectes masculins, com a protagonistes dels relats històrics de la música electrònica, així com les diverses maneres en què les dones, des d'un principi, ja es veuen fora de lloc com a subjectes i agents de la història i la cultura¹¹⁴.

Susanne Kirchmayr juntament amb Sadie Plant, Marie Thompson i Fender Schrade, van formar part d'un panel emmarcat dins el "CTM Festival", un festival de música alemany, l'any 2014, anomenat «Sound, Gender, Technology – "Where to" with Cyberfeminism?», ideat per Annie Goh, en el que va revisar i qüestionar el somni del ciberfeminisme dels anys noranta¹¹⁵. Aquestes quatre panelistes, participants del cos acadèmic relacionat amb el gènere i la música electrònica, van centrar-se a debatre l'eficàcia de l'enfocament actual del ciberfeminisme, nascut d'una reacció contrària a la dominació masculina de la tecnologia i com una crítica a la segona onada feminista a la dècada dels 1990, dues dècades després, igual que del seu fracàs a l'hora de reivindicar el paper de les dones en el so i la música electrònica en concret¹¹⁶. Goh fa menció del simposi "Her Noise", de l'any 2012, al Tate Modern, on es va intentar investigar aquesta qüestió, però van caure en continuar perpetuant l'excepcionalitat de les dones en el so¹¹⁷, una característica de la narrativa de les pioneres. La intenció del panell era la d'intentar abordar el tema des d'un prisma més abstracte, explorant les qüestions estructurals i el seu origen; Goh va pensar que era hora d'avivar el ciberfeminisme, "I thought it was really important to have a diverse panel to avoid a kind of

¹¹² Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 6.

¹¹³ Íbid.

¹¹⁴ Íbid., 7.

¹¹⁵ Ordnung, «An interview with Annie Goh».

¹¹⁶ Íbid.

¹¹⁷ Íbid.

dry theory conference, which ignores the existence of the real world. I thought the mixture was successful”¹¹⁸.

Frances Morgan, una de les autores que ja hem mencionat, constant, també, com una de les principals en la temàtica de la música electrònica amb relació a les dones, a “Pioneer Spirits: New media representations of women in electronic music history”¹¹⁹, de l’any 2017, exposa com s’ha tractat aquest tema, la introducció de dones en la historiografia, però sobretot, centrant-ho als nous mitjans. A l’inici del text presenta alguns exemples: el ja citat *Pink Noises* de Tara Rodgers, on perfila “important practitioners as well as analysing dominant historiographical models”¹²⁰; Louise Marshall, que fa servir mètodes de psicologia i també de la pràctica de la història oral; Holly Ingleton amb el projecte “Her Noise”, de perspectiva feminista; o Martha Mockus a *Sounding Out*, situant la figura de Pauline Oliveros fora de com se l’ha presentat sempre, com a “lone, studio-bound pioneer”, sinó situant-la en la història de la creació d’art queer¹²¹.

Des de *Dancecult*¹²², una revista en línia d’accés obert que estudia l’EDMC, la cultura de la música dance electrònica, que es publica anualment¹²³, l’any 2017 es va realitzar una edició especial on es volia situar les dones al centre de la producció cultural de l’EDMC, ressaltant les seves contribucions, per una banda, però també fent constar les diverses dificultats interseccionals diàries, interrogant la misogínia¹²⁴. Farrugia i Olszanowski, igual que la resta d’autores que hem anat introduint, són conscients de la creixent presència d’iniciatives que s’han anat formant en els últims anys, les quals estan canviant la manera d’escriure la història, reescrivint-la per a fer lloc a més figures femenines i fent “room for more female role models, spaces and skill sharing practices to be established on a scale large enough to serve as inspiration for young girls to imagine being involved”¹²⁵; per altra banda, les autores fan incís en el fet que aquests col·lectius

¹¹⁸ Ordnung, «An interview with Annie Goh».

¹¹⁹ Frances Morgan, «Pioneer Spirits: New media representations of women in electronic music history», *Organised Sound* 22, núm. 2 (2017): 238-49, <https://doi.org/DOI: 10.1017/S1355771817000140>.

¹²⁰ Íbid., 238.

¹²¹ Íbid..

¹²² «Dancecult. Journal of Electronic Dance Music Culture», Dancecult, accedit 26 abril 2024, <https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult>.

¹²³ «About the Journal», Dancecult, accedit 5 juny 2024, <https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/about>.

¹²⁴ Farrugia i Olzanowski, «Introduction to Women and Electronic Dance Music Culture», 1.

¹²⁵ Íbid., 2.

liderats per dones es comencen a prendre seriosament per part del discurs públic i la premsa popular¹²⁶. Una característica de la narrativa tradicional de la recuperació de les figures femenines pioneres de la música electrònica és celebrar la seva reivindicació, i no pas centrar-se en el motiu pel qual s’han de reivindicar; d’aquesta manera, en aquesta edició de la revista van voler subratllar què ha contribuït a la marginalització de les dones¹²⁷.

Farrugia i Olszanowski van considerar que l’any 2017 era el pertinent per a llençar aquesta edició de la revista, per diversos motius: perquè estava en ple creixement de la popularitat de l’EDMC, perquè la premsa popular, com establíem, es començava a qüestionar les desigualtats de gènere en aquest àmbit, i, perquè, alhora, tot i els avenços respecte al gènere, l’aspecte interseccional s’havia deixat de banda¹²⁸. Rodgers també és conscient de com, en els últims anys, s’ha produït un canvi pel que fa al gènere en la història de la música electrònica, incloent-hi a més dones compositores, com poden ser Daphne Oram o Delia Derbyshire, però, alhora, respecte a la interseccionalitat, amb altres aspectes com la raça, la classe o la cultura, s’ha avançat molt poc¹²⁹, com bé estableixen Farrugia i Olszanowski.

Les autores insisteixen en el fet que, tot i aquest canvi de focus, l’aspecte binari del gènere continua prevalent, ignorant totes les identitats interseccionals, alhora que, també, homogeneïtzant a “les dones de l’EDMC” com una categoria singular, donant per fet que totes tenen les mateixes vivències, dificultats i s’enfronten a la misogínia de la mateixa manera¹³⁰. Mencionen el dilema que es troben amb la qüestió del gènere i el binarisme, citant *Pink Noises*, ja que Rodgers fa menció de la mateixa problemàtica, i estableix que emmarca el seu projecte sota els termes inestables de “dona” i “home” perquè les categories socials afecten significativament l’organització de les històries de la música electrònica i la distribució de recursos en àmbits materials relacionats¹³¹.

Farrugia i Olszanowski exposen diverses autores que han tractat la música electrònica amb relació a les dones, començant per Angela McRobbie i Maria Pini, les que consideren que van ser les primeres, i també altres de les quals ja hem fet menció com són les mateixes Rebekah Farrugia i

¹²⁶ Farrugia i Olszanowski, «Introduction to Women and Electronic Dance Music Culture», 1.

¹²⁷ Íbid.

¹²⁸ Íbid., 2.

¹²⁹ Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 8.

¹³⁰ Farrugia i Olszanowski, «Introduction to Women and Electronic Dance Music Culture», 3.

¹³¹ Íbid., 4.

Magdalena Olszanowski, Thomas Swiss, Tara Rodgers i Tami Gadir¹³². Annie Goh i Marie Thompson també fan menció d'algunes de les iniciatives, com conferències, programes educatius, campanyes en línia o xarxes col·lectives, que relacionen el so, el gènere i la tecnologia: les conferències de Sound:Gender:Activism a partir de 2012, a Londres i a Tokio, l'informe anual "FACTS" de la xarxa internacional female:pressure, ja mencionat, l'organització d'incidència professional SoundGirls, altres xarxes formades al 2015 com Women in Sound Women On Sound i Yorkshire Sound Women Network, el primer i segon volum de *Feminoise Latinoamerica*, una compilació de dones llatines en experimentació de sons, i, per últim, la iniciativa de la fundació PRS, Keychange, de 2018¹³³.

Situem l'article de Goh i Thompson com a introducció d'un número especial per la revista *Feminist Review*, sobre el "sonic cyberfeminism", ja mencionat a l'apartat anterior. En aquest fan menció del "feminisme popular", un tipus de feminisme contemporani i mediàtic, que se centra en l'empoderament, la visibilitat i l'èxit, i està en deute amb el feminisme liberal i la racionalitat política neoliberal¹³⁴, per a referir-se a moltes d'aquestes iniciatives. Tot i que la musicologia feminista ha estat crítica amb les narratives tradicionals i masculines de la mateixa musicologia, quant al cànon i els aproximaments analítics, com és el cas de Pauline Oliveros o Susan McClary, hi ha hagut poc compromís amb la teoria i el discurs feministes en els estudis sonors¹³⁵. De totes maneres, comptem amb un cos acadèmic emergent que són part, en gran manera, d'un subcamp incipient dels estudis sonors del feminisme: Tara Rodgers, Marie Thompson, Holly Ingleton, Christine Ehrick, Robin James, Annie Goh i Frances Morgan¹³⁶. Alhora, Goh i Thompson aporten una perspectiva interessant: "Including contributions from activists, artists and composers alongside scholars is intended to highlight the limitations of academic knowledge production to which many of us in the academy are bound, and all too often unable to acknowledge subservience to"¹³⁷.

Comptem, per altra banda, amb el cas de José Antonio Vertedor-Romero, el qual, amb l'article "De la interfaz física a la digital: un análisis transversal de la aportación de las principales

¹³² Farrugia i Olszanowski, «Introduction to Women and Electronic Dance Music Culture», 3.

¹³³ Goh i Thompson, «Sonic Cyberfeminisms: Introduction», 1.

¹³⁴ *Íbid.*, 1.

¹³⁵ *Íbid.*, 5.

¹³⁶ *Íbid.*

¹³⁷ *Íbid.*, 9.

creadoras de la música electrónica”, publicat l’any 2022, vol contribuir a la literatura hispanoparlant, servint com a referència per a investigacions que tinguin a veure amb les dones i les seves aportacions, sense que existeixi cap tipus d’exclusió¹³⁸. Vertedor-Romero fa esment de les iniciatives feministes i activistes dins la música electrònica i les arts sonores, les quals, els seus esforços s’han centrat, en gran part, en l’empoderament a través de l’adquisició d’habilitats tècniques, però considera que s’ha de “realizar una reflexión en torno a los formatos de conocimiento que se están perpetuando alrededor de la tecnología”¹³⁹. Altrament, l’autor fa menció d’altres metodologies en les quals s’ha estat reivindicant la figura de la dona en la música electrònica, com és el cas de dos festivals, un d’ells es du a terme a Espanya, anomenat “She Makes Noise”, dedicat a dones i identitats no binàries de la música electrònica, l’art sonor, el cinema i l’experimentació visual, de la mà de Natalia Piñuel i Mar López, i l’altre, el festival alemany “Heroinas of Sound Festival”, que busca redescobrir a dones artistes¹⁴⁰.

Amb totes aquestes noves aportacions, tant de la mà de les xarxes i associacions col·lectives, com del cos acadèmic, de les quals hem fet menció, com, també, d’altres cercles que han tractat temes relacionats amb la música electrònica i les dones, podem trobar tot de problemàtiques, que exposarem a continuació, que perillen la perpetuació de les estructures i metodologies tradicionals i heteropatriarcales, les mateixes que han ignorat i silenciats a les dones durant tota la història. L’any 2013, Abi Bliss ja avisava de que, tot i la seva contentació amb el creixent reconeixement del paper essencial que van dur a terme les dones al BBC Radiophonic Workshop, igual que també de la recepció entusiasta a les reedicions d’alguns discos de músiques d’electrònica com Laurie Spiegel i Eliane Radigue, arribant a noves audiències, “when I’m greeted by another black and white photo of a serious-looking young woman in front of a bank of dials and patch leads, my joy is often shadowed by a nagging unease”, sospitant que cada redescobriment d’aquestes figures, estava sent modelat per adaptar-se a una narrativa familiar¹⁴¹.

Frances Morgan presenta la figura d’Ursula Bogner, un cas amb el qual s’exemplifica el fet que la noció de les dones en la història de la música electrònica no només s’estipula com a un gènere,

¹³⁸ Vertedor-Romero, «De la interfaz física a la digital: Un análisis transversal de la aportación de las principales creadoras a la música electrónica», 9.

¹³⁹ Íbid., 10.

¹⁴⁰ Íbid., 17-18.

¹⁴¹ Abi Bliss, «Invisible Women», *The Wire*, 2013, accedit 24 març 2024 https://www.thewire.co.uk/about/contributors/abi-bliss/abi-bliss_invisible-women.

sinó que també com a un trop¹⁴². Ursula Bogner ha estat, i segueix estant, un tema de debat, sobre si és un mite o, realment, va ser una de les pioneres en la música electrònica; en el cas de Morgan, ella afirma que és un mite¹⁴³. L'alemany Jan Jelinek l'any 2009 va començar a publicar tot de gravacions dels anys cinquanta i seixanta, de la suposada Bogner, segons ell morta en aquell moment, que va descobrir gràcies al fill d'ella¹⁴⁴. L'autora exposa que “Jelinek's project was an ironic comment on the attraction of the underground electronic music collector to the female pioneer trope, the implication being that had he released the same music under his name it would have met with less attention”¹⁴⁵. Per altra banda, Morgan considera que el seu projecte banalitzava les històries trans i no binàries de la música electrònica, i segueix perpetuant l'objectificació i fetitxe de la seva figura, i, en general, de les dones en l'electrònica, enfocant-ho a un públic masculí i heterosexual. Hem d'establir que no és l'únic exemple en què s'hagin inventat figures, ja que, Jennifer Walshe, a Irlanda, va proposar un imaginari de la història de les avantguardes irlandeses, incloent-hi les composicions de dues figures femenines inventades; la diferència és que Walshe, una dona irlandesa compositora de música experimental, no compta amb antecedents ni amb una història de pioneres a reivindicar, en canvi, Jelinek sí¹⁴⁶.

La mateixa Morgan, en un altre article del 2017, “Delian Modes: Listening for Delia Derbyshire in Histories of Electronic Dance Music”, se centra en la figura de la pionera Delia Derbyshire. La música va morir l'any 2001, moment en que la seva reputació i interès va començar a créixer, realitzant-se films, documentals, obres de teatre, entre altres, tot i que uns anys abans músics electrònics i de rock ja li havien començat a reconèixer composicions de la dècada dels seixantes i els setantes¹⁴⁷. La seva figura és una de les excepcions que sí que han constatat en la historiografia de la música electrònica, tot i que és una afirmació que matisarem amb l'ajuda de la “Pioneers Narrative”, un concepte que extraïem, precisament, de Morgan, el qual desenvoluparem més endavant. A partir dels anys 1990 i 2000, doncs, és una de les dones que es comença a posar de rellevància, a través d'autors com Pete Kember, Drew Mulholland, John Cavanagh o Martin

¹⁴² Morgan, «Pioneer Spirits: New media representations of women in electronic music history», 246.

¹⁴³ Íbid.

¹⁴⁴ Íbid.

¹⁴⁵ Íbid.

¹⁴⁶ Íbid., 246-247.

¹⁴⁷ Frances Morgan, «Delian Modes: Listening for Delia Derbyshire in Histories of Electronic Dance Music», *Dancecult* 9, núm. 1 (2017): 10, <https://doi.org/10.12801/1947-5403.2017.09.01.01>.

Guy¹⁴⁸. Concretament, l'autora fa incís en la relació entre el creixement del llegat de Derbyshire i alguns moviments dins la cultura de la música dance britànica. L'any 2008 es va descobrir una composició de l'artista, anomenada "Dance From Noah", del 1972, sota la BBC, la qual va ocasionar que alguns autors, com Robin Carmody i Paul Hartnoll, sostinguessin, sobre l'existència d'aquesta peça, la idea que Delia Derbyshire va ser una precursora de la música dance o EDM¹⁴⁹. El problema és que s'havia pensat que la composició s'havia realitzat en un moment en que Derbyshire encara no tenia accés als sintetitzadors, però el cert és que sí, concretament al EMS VCS3, el primer sintetitzador comercial britànic, una informació que va proporcionar David Butler¹⁵⁰.

The desire to present Derbyshire as someone who was so preternaturally skilled that she could actually work outside of the realms of musical-technological possibility is apparent in Hartnoll's comments, as is a need to frame the music within a familiar context of underground EDM: that of the UK label Warp records. Derbyshire is thus presented as an outlier who can nonetheless be situated within a continuum of British underground electronic music that, in the case of Warp-released artists [...], (have) taken influence from the music created by the BBC Radiophonic Workshop¹⁵¹

El que exposa Morgan és el fet que, en el cas d'aquest exemple, podem veure com "the listener, with the help of information they have been given, co-creates the (history of the) music, adding to it their own desires, references, practices and memories"¹⁵². Aquests autors, tot i reivindicar la figura de Derbyshire, deixen molts aspectes de la seva vida i obra de banda, com el seu interès per fer música "seria", la seva afinitat per l'escultura i altres formes d'art visual, l'estudi de matemàtiques o l'anàlisi de fenòmens acústics, ja que se centren, en comptes, en fer-la servir com a argumentació que "one of EDM's points of origin is the electronic sound and music transmitted by British public service broadcasting"¹⁵³. Aleshores, observem com la intenció no és la de recuperar únicament a aquesta música, sinó aprofitar-se d'ella per a establir certes idees o desitjos propis; com bé diu l'autora, Derbyshire és una compositora que està sent reclamada per una crítica

¹⁴⁸ Morgan, «Delian Modes: Listening for Delia Derbyshire in Histories of Electronic Dance Music», 12.

¹⁴⁹ Íbid., 14.

¹⁵⁰ Íbid., 15.

¹⁵¹ Íbid.

¹⁵² Íbid.

¹⁵³ Íbid., 19.

composta, majoritàriament, per homes, i de la qual, aquestes interpretacions sobre la seva música, van començar a aparèixer després de morir-se¹⁵⁴.

Tot i que en l'actualitat es poden dur a terme lectures o investigacions amb perspectives diferents, encara n'hi ha moltes que segueixen l'esquema tradicional, com és el cas ja esmentat, de l'obra de Paul Griffith, recolzant-se en fonts que exclouen una gran proporció de la música electrònica, un fet que comporta la idea que les dones siguin "menys", perquè, de manera literal, tenim menys accés a elles i a les seves aportacions musicals i històriques¹⁵⁵. Alhora, aportant una visió més positiva, Morgan esmenta que en el cas de Daphne Oram, la investigació de la seva figura s'ha basat en la relació entre els objectes o materials i la persona que els fa servir, obrint possibilitats a poder escriure unes històries més inclusives en la historiografia de la música electrònica¹⁵⁶. Per tant, ens movem en una lluita, entre aportacions que encara perpetuen la narrativa heteropatriarcal, i les que, arran de perspectives feministes i interseccionals, van expandint la historiografia, recuperant figures que havien estat excloses, i procurant que les músiques actuals no estiguin sotmeses als mateixos paràmetres tradicionals.

¹⁵⁴ Morgan, «Delian Modes: Listening for Delia Derbyshire in Histories of Electronic Dance Music», 19.

¹⁵⁵ Morgan, «Pioneer Spirits: New media representations of women in electronic music history», 242.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 245.

5. La narrativa de les pioneres

A favor de Frances Morgan, com també d'altres autores que esmentarem a continuació, dedicarem aquest subapartat a tractar la “narrativa de les pioneres”. És el terme que es refereix a una de les maneres en les quals s'han començat a introduir figures femenines de la música electrònica. Altres autores que n'han parlat també són Tara Rodgers, Annie Goh o Abi Bliss, de les quals hem fet menció. Aquestes autores a l'hora de parlar de la narrativa de les pioneres ho han fet des d'un punt de vista crític i negatiu, ja que comporta diverses problemàtiques, i consideren que és més perjudicial que no pas beneficiós per a la incorporació i reivindicació de les dones en la historiografia de la música electrònica. Tot i aclarir que la intenció pot ser bona a l'hora d'aplicar aquesta narrativa, a continuació presentarem totes les conseqüències que pot comportar.

Primer de tot hem de definir què és exactament la *pioneers narrative*. Com hem establert, trobem la terminologia amb Morgan, concretament a l'article “Pioneer Spirits: New media representations of women in electronic music”, de l'any 2017. Però anys abans, podem veure com ja s'havia plantejat aquesta qüestió. Partim d'Abi Bliss, una periodista, redactora, editora i productora d'àudio, autònoma, de West Yorkshire, amb més de vint anys d'experiència treballant per a diverses revistes, llocs web i clients comercials¹⁵⁷. A l'article que va fer per la revista *The Wire*¹⁵⁸, l'any 2013, constata que en els últims anys s'havien començat a posar en relleu figures femenines de la música electrònica, una cosa molt positiva, però que, alhora, de la manera que en que s'estava fent no la convenia. Tot i que ho tractarem amb més profunditat més endavant, fa menció de les típiques fotografies en blanc i negre de dones joves, davant un banc de dials i cables de connexió, que acostumen a servir, en molts casos, com a justificació de l'existència de les dones en l'època pionera de la música electrònica; i el fet que la informació sobre les pioneres vagi acompanyada d'aquestes fotografies és el que no li agrada¹⁵⁹. Bliss aquí cita, precisament, a Frances Morgan, concretament un article que va escriure per la mateixa revista¹⁶⁰, on desenvolupa la problemàtica al voltant de la figura d'Ursula Bogner; Morgan assenyala “the idea of the lone woman who shuns the conventions of her era and dedicates herself like a kind of patchbay-nun to

¹⁵⁷ Abi Bliss, «Abi Bliss», Abi Bliss, accedit 27 abril 2024, <https://www.abibliss.co.uk/>.

¹⁵⁸ Bliss, «Invisible Women».

¹⁵⁹ Íbid.

¹⁶⁰ L'article que cita Abi Bliss està enllaçat com a “her piece about Ursula Bogner”, que condueix a l'article anomenat “Ladies and gentlemen, we are floating in space”, però enlloc posa l'autoria. Altres treballs però, com aquest, l'han citat com que és de Frances Morgan, i la mateixa Morgan té un article, “Delian Modes: Listening for Delia Derbyshire in Histories of Electronic Dance Music”, on parla de la problemàtica amb Ursula Bogner.

uncovering the mysteries of sound is an appealing one that plays easily into the fetishisation of outsider figures”¹⁶¹. El que més ens interessa, dins aquest apartat, és que Bliss ressalta com de perillós és presentar a aquestes dones com a rareses i excepcions¹⁶²; seguint en aquesta línia, ho vincula també als cartells dels festivals, als quals predominen els noms masculins, cosa que continua reafirmant la idea de les artistes femenines com a peculiaritats, basant-se en l’informe de FACTS, del que ja hem fet menció.

The patchbay-nun narrative of vision, isolation and belated recognition may make a neat story for reviews sections, but the retrospective celebration of such figures doesn’t prevent sexism from continuing to pervade today’s cultural organisation and consumption. Indeed, reinforcing the idea that such women are exceptional risks normalising in the minds of both promoters and audiences those present day line-ups featuring a sole female artist¹⁶³.

Aquest article ha estat citat per altres autors, com són Annie Goh o Tara Rodgers, fent èmfasis en aquesta visió de la dona com a excepció dins la música electrònica. L’any 2014 tenim un article de Goh on menciona aquest problema que assenyala Bliss, de “putting these composers and inventors on pedestal” que “runs the risk of creating myths of what she jokingly yet aptly refers to as «patchbay nuns», nurturing a fetishization”¹⁶⁴, recalcant el fetixisme com a conseqüència; però més endavant també para de la “now-familiar narrative” que relega a les dones a exercir determinats papers i les planteja com a curioses excepcions dins la narrativa dominant de la història¹⁶⁵. El mateix any, en una entrevista torna a fer menció de *Invisible Women* i Abi Bliss, on, d’acord amb ella, estableix aquesta dualitat pel que fa a la introducció de les figures pioneres, que, per una banda, és quelcom positiu, perquè s’estan deixant d’ignorar, però que, alhora, serveix per reforçar “the mainstream narrative of the male-dominated world of electronic music, experimental music and technology. And within that then occasionally finding one cool or sexy woman we can praise as a heroine”¹⁶⁶. En una altra instància tenim a Rodgers, que a “Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography” també esmenta a Bliss, sobre la idea de la dona solitària, i el terme que ja hem citat diverses vegades de “patchbay-

¹⁶¹ Bliss, «Invisible Women».

¹⁶² Íbid.

¹⁶³ Íbid.

¹⁶⁴ Annie Goh, «Sonic cyberfeminism and its discontents», *CTM Festival Magazine - Dis Continuity*, 2014, 57.

¹⁶⁵ Íbid.

¹⁶⁶ Ordnung, «An interview with Annie Goh».

nun”, amb el fetitxisme que pot comportar, i l’aïllament que contribueix a la narrativa tradicional¹⁶⁷.

L’article d’Abi Bliss per *The Wire* exemplifica com, al parlar sobre música electrònica, i, més concretament, sobre l’estat marginal en el qual han estat les contribuïdores femenines, hem d’anar molt més enllà dels tradicionals manuals sobre el gènere musical, i parar atenció al que es diu en espais en línia, on s’ha anat creant tota una xarxa d’autores que reivindiquen el paper i la mera existència de les dones. Un altre aspecte és que, moltes d’aquestes idees han arribat també a l’àmbit acadèmic, expandint-se, i generant més debats i discursos.

5.1. Definició del terme

De Frances Morgan és de qui prenem el terme “narrativa de les pioneres”, i el definirem arran de dos dels seus articles que ja han aparegut al treball, però anterior a ella, seguint la cronologia, hem de tornar a fer referència a l’article de Tara Rodgers de l’any 2015, sobre el gènere i les polítiques de la historiografia dels sintetitzadors. Ella també menciona com les narratives històriques de la música electrònica, si és que arriben a parlar sobre les dones, ho fan retratant-les com a excepcions aïllades a la norma, i no pas com a contribuïdores essencials pel desenvolupament d’aquesta música¹⁶⁸. Com hem vist, la idea de la narrativa de les pioneres sorgeix amb Abi Bliss, sent la primera a parlar-ne i publicar-ho, amb el seu concepte de “patchbay-nun”, identificant el tractament d’aquestes dones com a figures solitàries amb un cert fetitxisme; Rodgers cita a l’autora i expandeix la qüestió. Ens introdueix el concepte de “Buzzfeed-style lists”¹⁶⁹, BuzzFeed “is a place for you to discover, share, and keep up with everything awesome that’s happening on the Internet as soon as it happens!”¹⁷⁰, per tant, una comunitat online on els usuaris poden penjar informació i compartir-la. Posa dos exemples de titulars d’aquestes *Buzzfeed-style lists*: “10 Female Electronic Music Pioneers You Should Know” o “7 Visionary Women Who Paved the Way for Electronic Music”¹⁷¹. Són uns llistats, a mode d’article en línia, que, aparentment, tenen la intenció d’educar al públic, donant tot el que cal saber en passos fàcils, obtenint, a canvi, *shares*

¹⁶⁷ Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 9.

¹⁶⁸ Íbid.

¹⁶⁹ Íbid.

¹⁷⁰ «Help and FAQ», BuzzFeed, accedit 1 maig 2024, <https://www.buzzfeed.com/help>.

¹⁷¹ Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 9.

i *retweets*¹⁷²; com dèiem, en general, amb la *pioneers narrative*, la intenció pot ser bona, però el resultat no tant. Parlem d'un format amb limitacions, “these lists are a recurring and highly visible Internet phenomenon”, i funcionen “as a mode of constraint on imagining the place of women in electronic music history”¹⁷³, una idea que Morgan cita també; ens encoratgen a recordar i aprendre sobre, únicament, les poques figures que mencionen, i de manera separada, com a dones que treballen de manera aïllada les unes de les altres. És una narrativa que també es caracteritza, en alguns casos, per treure'n profit econòmic, i aquest n'és un altre exemple: com diu Rodgers, es busca l'*engagement*, quelcom ràpid, sense realment endinsar-se en el contingut ni anant més enllà.

Arran de “Pioneers Spirits: New media representations of women in electronic music history”, de Frances Morgan, podem continuar definint el terme de la “narrativa de les pioneres”, sorgit d'aquest article. Ella és la primera a anomenar a Tara Rodgers, Annie Goh i Abi Bliss com a tres de les autores que han plantejat aquesta idea, i se suma a fer una crítica “of what I will call the pioneers narrative”¹⁷⁴. La definirem, en primera instància, com una narrativa que col·loca les dones pioneres com a excepcions i en solitari, així arriscant-se a caure en el relat tradicional i heteropatriarcal¹⁷⁵. Aquest treball parteix del fet que la historiografia no ha inclòs el paper de les figures femenines, però ara que s'estan començant a incorporar, ens trobem que segons com es faci, es poden continuar perpetuant les mateixes problemàtiques. Es tracta d'una narrativa patriarcal perquè es fonamenta en el fet que les dones estan per sota, i a través de la perspectiva d'excepcionalitat, se les eleva, a un nombre molt reduït d'elles, per equiparar-les als homes¹⁷⁶. Morgan explica que per a poder dur a terme aquesta recerca s'ha sustentat sobre diversos mitjans d'informació, com bé són les revistes, les xarxes socials o les pàgines web; és Google, per exemple, on si busquem “women electronic music pioneers”, per a conèixer la història sobre aquestes pioneres de la música electrònica, trobarem tot de pàgines web amb titulars similars a “10 Female Electronic Music Pioneers You Should Know”¹⁷⁷, exactament el mateix concepte del qual parla Rodgers de les *Buzzfeed-style lists*. Aquest tipus de titulars i el seu contingut són un exemple de la *pioneers narrative* pels motius que exposarem a continuació. L'autora estableix tres característiques principals que comparteixen de manera genèrica: estructuralment es

¹⁷² Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 9.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Morgan, «Pioneer Spirits: New media representations of women in electronic music history», 239.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 238.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*, 239.

presenten com entrades numerades per on et pots desplaçar i clicar-hi a sobre, es conformen d'un petit paràgraf explicatiu juntament amb un vídeo de Youtube, el qual acostuma a tenir una fotografia de la dona en qüestió, i tenen un èmfasi en el llenguatge d'excepcionalitat i victòria¹⁷⁸. A banda d'aquests tres aspectes, més estructurals, ens trobem que les llistes no són variades, sinó que se centren en una cronologia i geografia concreta: se situen a Europa i Amèrica del Nord, amb una majoria de figures blanques, a partir de les dècades del 1950 i 1960, als inicis de la música electrònica, o també als 1970 i principis del 1980; a més, hi ha una preferència per la música analògica, dels inicis, per això Morgan l'anomena narrativa de les pioneres¹⁷⁹. Aquest tipus de relat també es caracteritza per celebrar el redescobriment de les músiques, a través d'aquest llenguatge de victòria del que hem fet menció, en comptes de qüestionar per què, des d'un principi, no s'ha inclòs les dones al llarg de la història¹⁸⁰. Un altre aspecte que tracta l'autora és sobre les fotografies d'aquestes dones, en blanc i negre, treballant en un estudi juntament amb sintetitzadors o altres tecnologies analògiques¹⁸¹; ja hem mencionat les fotografies en blanc i negre amb Abi Bliss, les quals, amb Morgan, també suposen una problemàtica que acompanya a aquesta narrativa. Entrant en un altre àmbit, l'autora afirma que la narrativa de les pioneres ajuda a generar més ingressos a les companyies discogràfiques i a les grans corporacions de mitjans¹⁸². Igual que s'ha començat a parlar d'algunes dones que han fet música electrònica de manera historiogràfica, també hi ha hagut un augment en l'accés als arxius d'àudio digitals i una comercialització cada cop més especialitzada d'aquest material; aquests dos factors han creat un discurs al voltant de la raresa, el redescobriment i la representació d'artefactes de la història de la música electrònica¹⁸³. Aquest discurs es correspon amb la *pioneers narrative*, emmarcant les figures femenines com a excepcions, com hem mencionat ja més d'una vegada, i creant una idea d'excepcionalitat cap a la seva música, també, un fet problemàtic, com la mateixa narrativa. A més a més, dins aquest discurs, el projecte feminista de recuperar la música de les dones i explorar les condicions de la seva creació "has been mainstreamed and reified, taking on the characteristics of a genre"¹⁸⁴. Morgan, citant a Sally MacArthur, al·ludeix al concepte "gender-mainstreaming",

¹⁷⁸ Morgan, «Pioneer Spirits: New media representations of women in electronic music history», 240.

¹⁷⁹ Íbid., 240.

¹⁸⁰ Íbid., 242.

¹⁸¹ Íbid., 244.

¹⁸² Íbid., 238.

¹⁸³ Íbid., 243.

¹⁸⁴ Íbid.

que fa referència a quan el gènere és central a totes les activitats i les polítiques d'una organització, enfocant-se en l'èxit material i financer¹⁸⁵; l'autora diu que la narrativa de les pioneres hi està subjecte, sobretot als relats mediàtics, sent, així, una narrativa procapitalista¹⁸⁶.

Amb el segon article de Frances Morgan, del qual ens farem servir per acabar de definir el terme de la *pioneers narrative*, és "Delian Modes. Listening for Delia Derbyshire in Histories of Electronic Dance Music", també de l'any 2017. Com bé consta al títol, el text se centra en la figura de Delia Derbyshire, un dels noms que acostuma a aparèixer al tipus de llistes ja esmentades sobre les pioneres de la música electrònica; sent una persona, que en els últims anys, ja s'ha convertit en una icona¹⁸⁷. Morgan exposa com Derbyshire va ser una de les primeres dones de la música electrònica en ser reconeguda, ja que "underground, non-commercial and user-generated media began to amplify her life and work in the late 1990s and early 2000s"¹⁸⁸. Contrari al discurs tradicional i heteropatriarcal, podem afirmar que una de les idees que reivindica l'autora en aquest article és que, tot i que a Delia Derbyshire se la presenta com un cas atípic, igual que a la resta de figures pioneres, en realitat se la pot situar dins d'un continu en la música electrònica underground britànica, amb artistes posteriors que han agafat influència d'ella, per exemple¹⁸⁹. Una de les característiques de la narrativa de les pioneres és que els èxits d'aquestes dones excepcionals es retraten a través d'una lent de sacrifici i empoderament, tal com també han criticat la resta d'autores, com Rodgers, Goh o Bliss¹⁹⁰. El fet d'establir aquesta narrativa empoderant, comporta que a les seves històries es passin per alt les dificultats i desigualtats viscudes per les dones en qüestió, "as well as deflecting attention from the inequalities that are still rife in electronic music of all kinds", i que, a més, Morgan afirma que són perpetuades per algunes de les mateixes persones que celebren aquests "assoliments històrics" de les dones del passat¹⁹¹. Un exemple que posa és de la revista DJ Mag, els quals asseguraven que les artistes més innovadores de tota l'electrònica són dones, però, tanmateix, a la portada del seu 25è aniversari, l'any 2016, constava

¹⁸⁵ Morgan, «Pioneer Spirits: New media representations of women in electronic music history», 243.

¹⁸⁶ Íbid.

¹⁸⁷ Morgan, «Delian Modes: Listening for Delia Derbyshire in Histories of Electronic Dance Music», 11.

¹⁸⁸ Íbid., 12.

¹⁸⁹ Íbid., 15.

¹⁹⁰ Íbid., 21.

¹⁹¹ Íbid., 23.

únicament de 25 DJ masculins, sense cabuda per altres identitats de gènere¹⁹². Morgan aquí anomena, també, les *Buzzfeed-style lists*¹⁹³ que trobàvem amb Rodgers; podem observar aquest contacte entre les autores, servint-se les unes de les altres per anar ampliant els diversos discursos. Un altre punt en comú entre totes aquestes figures que estan contribuint a la recuperació historiogràfica és recalcar com la narrativa de les pioneres pot estar benintencionada, però aquesta convida a una recapitulació de les narratives heteropatriarcals que acullen les dones només com a anomalies dins dels sistemes establerts, i “such an approach perpetuates rather than counters gender norms”¹⁹⁴. L'autora esmenta, altra vegada, com Derbyshire esdevé el subjecte masculí de la història, elevant-la, dins la jerarquia patriarcal, fins a ser considerada de manera igualitària als seus companys masculins contemporanis¹⁹⁵.

5.2. L'aspecte visual

Acabarem de completar el concepte de la narrativa de les pioneres amb la problemàtica de les fotografies que hem establert amb Bliss i Morgan, i en general, de la relació entre la imatge, el gènere i el fetitxisme. Al primer apartat del treball, sobre la historiografia, fèiem menció d'un documental sobre la música electrònica durant el segle XX, *Modulations: Cinema for the Ear*, en el qual el paper de les dones quedava relegat, també visualment, a les fàbriques de l'empresa Roland¹⁹⁶, sense considerar la seva identitat particular i obviant les seves aportacions a la música electrònica, tot i que la portada del documental sigui, precisament, d'una dona. Reduir a les dones a la seva aparença és una característica general del masculisme, que podem aplicar a qualsevol àmbit, i tractarem les seves peculiaritats dins la narrativa tradicional de la música electrònica, amb alguns exemples.

Rodgers, insisteix en el fet que “women’s bodies continue to be used in advertisements to sell audio gear and sometimes are even displayed as part of the interface of digital audio tools”¹⁹⁷; per tant, es fa servir la imatge de la dona com a estratègia de màrqueting per a vendre productes

¹⁹² Morgan, «Delian Modes: Listening for Delia Derbyshire in Histories of Electronic Dance Music», 23.

¹⁹³ Íbid., 21.

¹⁹⁴ Íbid., 22.

¹⁹⁵ Íbid.

¹⁹⁶ Rodgers, *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*, 13.

¹⁹⁷ Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 7-8.

d'electrònica i tecnologia, destinats a un públic heterosexual i masculí. Es fa ús de les dones, i del seu cos, per a treure'n profit econòmic, alhora que se les ignora com a possibles compradores, excloent-les, des d'un principi, de formar part de la cultura de la música electrònica i de la seva creació.

Per altra banda, tornant a citar les “black and white photos of a serious-looking young women in front of a bank of dials and patch leads”¹⁹⁸, que menciona Abi Bliss, es refereix a tot d'imatges que podem trobar en línia, com també en llibres i articles, de les dones pioneres en música electrònica, per aquest motiu són en blanc i negre, situades al davant de tecnologia analògica. Tot i poder tractar aquest conjunt fotogràfic des del punt de vista documental, com a prova del fet que van existir, des de narratives o perspectives tradicionals, s'entronca amb el fetitxisme. Nina Power, en una ressenya a favor d'un CD amb les primeres peces electròniques de Pauline Oliveros, estableix un vincle en com s'ha emparellat a les dones amb la tecnologia durant el segle XX, treballant de manera eficient i metòdica a les centrals, com les dones mecanitzades del film *Metropolis*, carregades de “hidden fantasies”¹⁹⁹, posant el pes sobre la imatge i no pas en la feina que fan. Wendy Hui Kyong, per altra banda, fa menció de les “ENIAC girls”, les dones que van programar l'Integrador i Calculador Numèric Electrònic durant la Segona Guerra Mundial als Estats Units, de les quals també hi ha tot d'imatges, en les que se les veu treballant davant tota la maquinària, i que, tot i que aquestes van ser de gran ajuda per reivindicar, als anys noranta, aquestes dones com a les primeres programadores, alhora també estan dotades d'una narrativa nostàlgica i romantitzada²⁰⁰. Morgan estableix una relació entre aquestes imatges més antigues, amb les de figures pioneres de la música electrònica dels anys seixanta i setanta, que es perceben de manera superficial, sense tenir en compte els reptes, la isolació, la discriminació, la desigualtat i la feina no valorada, un fet que fa difícil poder gaudir d'elles²⁰¹, ja que continuen emmarcades en les narratives tradicionals, sense aportar una visió crítica respecte a qüestions interseccionals, com és el gènere. “We might wonder, then, why it is such a source of visual pleasure as to be repeated so often, and ask therefore who its intended viewer might be”²⁰²; com referenciàvem amb Rodgers, pel que fa a la venda de productes tecnològics, servint-se de la imatge de les dones, Laura Mulvey fa menció de la fetitxització de l'aparença femenina, per a assegurar el públic

¹⁹⁸ Bliss, «Invisible Women».

¹⁹⁹ Morgan, «Pioneer Spirits: New media representations of women in electronic music history», 245.

²⁰⁰ Íbid.

²⁰¹ Íbid., 246.

²⁰² Íbid.

masculí al cinema. “In its circulation via the multiple repetitions of the internet, the archival photograph of a woman posed with analogue or early digital music technology has become a fetish object in itself and subsequently ironised”²⁰³.

5.3. Les problemàtiques de la narrativa

Respecte a les problemàtiques que pot comportar aquest tipus de narrativa, ja hem pogut anar veient com les quatre autores coincideixen en el fet que, principalment, aquest discurs, tot i voler ser de caràcter feminista, reivindicant les figures femenines de la música electrònica que han estat oblidades, el que fa, realment, és arriscar-se a continuar perpetuant la narrativa tradicional i patriarcal. Hem esmentat aquests articles o llistes d'estil BuzzFeed que trobem en pàgines web, amb títols similars a “10 Female Electronic Music Pioneers You Should Know”, les quals ens serviran per exemplificar, a través de Frances Morgan, algunes conseqüències negatives de la narrativa de les pioneres. Aquestes llistes comporten no poder establir una connexió o relació entre les compositoras, reforçant i encoratjant la concepció d'excepció; s'ignora tot el context més ampli pel que fa als estudis de radiodifusió, tant nacionals com universitaris, on probablement van basar-se aquestes músiques²⁰⁴. La narrativa no mostra una línia o línies contínues en el temps, sinó que són punts aïllats en un gràfic, i no té cap intenció d'explorar altres xarxes, col·laboracions, activitats feministes de base o la presència de figures menys conegudes que contribueixen a aquestes estructures²⁰⁵. El discurs es conforma amb el passat, com hem dit, no posa en qüestió ni reivindica que el paper de les dones en la música electrònica no s'hagi tingut en compte, ni hagi constatat en la història tradicional, sinó que celebra el “redescobriment” i, segons Morgan, encara perpetua les estructures heteropatriarcales que han permès i contribuït al fet que la història de les dones no s'hagi incorporat²⁰⁶. Per tant, la *pioneers narrative* limita; com al·ludíem amb Rodgers quant a les llistes d'Internet, ens limiten a poder imaginar el paper de les dones en la història de la música electrònica²⁰⁷, ja que se les presenta com a casos aïllats i descontextualitzats. Una altra conseqüència que genera és que, com que el relat s'enfoca a Europa i Amèrica del Nord, s'estan deixant de banda altres històries de la música electrònica com poden ser les de Centreamèrica o

²⁰³ Morgan, «Pioneer Spirits: New media representations of women in electronic music history», 246.

²⁰⁴ Íbid., 240.

²⁰⁵ Íbid.

²⁰⁶ Íbid., 241.

²⁰⁷ Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 9.

Amèrica del Sud, que cada vegada s'estan documentant més, com és el cas d'Argentina, per exemple²⁰⁸. Tal i com hem assenyalat, una característica de la *pioneers narrative* és el fet que és una narrativa reduccionista, ja que se centra en figures blanques, occidentals, d'Europa i dels Estats Units, les quals parteixen d'un context d'estudi amb tecnologia avançada, normalment dins d'institucions acadèmiques o nacionals. Aquest fet comporta que la resta d'històries de la música electrònica feta fora d'aquestes categories, "in which the interstices of class, race, geography and sexuality as well as gender are of such importance to the development of its subgenres and scenes", no quedin representades²⁰⁹.

5.4. Enfocaments positius

Igual que hem esmentat la part més crítica i negativa, ja que és amb la que s'han centrat aquestes autores en els articles referenciats, podem considerar, per altra banda, algun exemple positiu o propostes per contraatacar la narrativa dominant. Morgan, posa un exemple positiu d'aquestes *Buzzfeed-style lists*: "20 Women Who Shaped History of Dance Music"²¹⁰ de Mixmag, una revista en línia, sobre l'escena de la música electrònica. En l'article en qüestió The Black Madonna i Lisa Blanning, les autores, l'any 2015, en aquesta mateixa cronologia en la qual ens movem, fan una proposta diferent. Comencen amb Delia Derbyshire, un nom ja esmentat, i que acostuma a ser sempre en aquest tipus de llistes, però després inclouen altres figures com promotores, propietàries de botigues, personal A&R, músiques i DJs; no només consideren altres professions dins la música electrònica, sinó que també es tracta d'una llista inclusiva pel que fa a persones queer, trans i dones racialitzades i, per altra part, fa menció de pràctiques col·laboratives²¹¹, precisament quelcom contrari a la narrativa de les pioneres, que presenta les figures de manera isolada. Segons Morgan, es col·loca a Derbyshire com a geni solitari, però alhora com "an actor within a diverse conversation across race, time, geography and practice"²¹².

²⁰⁸ Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 9.

²⁰⁹ Morgan, «Delian Modes: Listening for Delia Derbyshire in Histories of Electronic Dance Music», 23.

²¹⁰ The Black Madonna i Lisa Blanning, «20 Women Who Shaped History of Dance Music», Mixmag, 2015, accedit 27 abril 2024, <https://mixmag.net/feature/20-women-who-shaped-the-history-of-dance-music>.

²¹¹ Morgan, «Delian Modes: Listening for Delia Derbyshire in Histories of Electronic Dance Music», 23.

²¹² Íbid.

Un altre exemple és el d'un documental, que contràriament al que ja hem fet menció, el qual seguia la perspectiva tradicional i masclista dins la historiografia de la música electrònica, en cas, únicament hi apareixen dones. Es tracta de *Sisters with Transistors*²¹³, un film documental de l'any 2020, dirigit per Lisa Rovner, "narrat per la gran artista d'avantguarda Laurie Anderson, un aval immillorable, fa un homenatge impactant i tendre a aquelles artistes pioneres, com ella mateixa, que van treballar gairebé en solitari, contra corrent, per obrir nous camins a la creació musical i l'art modern"²¹⁴. La intenció és la de fer menció de les figures femenines que han estat ignorades i silenciades, reivindicant-les, alhora que també contextualitzant-les. Tot i que sí que consisteix en un llistat cronològic de les dones pioneres en música electrònica, s'allunya de la narrativa de les pioneres, perquè, com esmentàvem, afegeix tot un context al voltant de cada figura; per exemple, el fragment dedicat a Delia Derbyshire, s'explica la gran influència que va tenir la Segona Guerra Mundial en la seva creació, concretament amb la sonoritat de les alarmes antiaèries. Una altra característica és que incorpora imatges, vídeos i notes de veu d'algunes de les músiques, com també fragments de les seves peces musicals.

Tara Rodgers és qui ha proposat estratègies per reaccionar a aquesta narrativa de les pioneres que arisca caure en patrons heteropatriarcals. La primera és compilar nous arxius que ofereixin blocs de construcció per a narracions alternatives de la història de la música electrònica, podent, d'aquesta manera, fugir de les restriccions de gènere, raça o classe que marca el discurs tradicional; posa d'exemple tres projectes, un és *Pink Noises*, el llibre de la mateixa Rodgers que, com hem establert, recopila tot d'entrevistes, vint-i-quatre en concret, amb diverses dones de la música electrònica, el projecte de female:pressure, ja mencionat, o l'arxiu de Her Noise²¹⁵, "a resource of collected materials investigating music and sound histories in relation to gender bringing together a wide network of women artists who use sound as a medium"²¹⁶. La segona estratègia és la que ella ha fet servir fent la recerca sobre la historiografia del so sintetitzat: si els llocs per buscar materials d'arxiu que documentin la diversitat de gènere, raça i altres formes de

²¹³ Lisa Rovner, *Sisters with Transistors*, 2020.

²¹⁴ Xavier Montanyà, «Dones pioneres i heroïnes de la música electrònica», VilaWeb, desembre 2021, accedit 7 maig 2024, <https://www.vilaweb.cat/noticies/dones-pioneres-i-heroines-de-la-musica-electronica/>.

²¹⁵ Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 9.

²¹⁶ «Welcome», Her Noise Archive, 2012, accedit 3 maig 2024, <https://hernoise.org/>.

diversitat social i cultural en la música electrònica són limitats, “we can also read discourse for the ways that these absences are naturalized and justified”²¹⁷.

5.5. Les limitacions actuals

Al mateix temps, tot i aquestes problemàtiques que hem presentat, encara suposa una dificultat no caure en aquesta narrativa. Tenim el cas de l'exhibició *Regardless*, duta a terme per Sara Pinheiro i Alexandra Cihanská Machová, a la República Txeca, a Praga. Es tracta d'un projecte dedicat a les pioneres de la música electrònica i de l'art sonor, que busca posar en relleu compositores i artistes que han estat rebutjades per les valoracions històriques del seu ofici; partint del fet que són figures que han canviat el camí de la música electrònica, però, tot i això, han estat ignorades²¹⁸. Les dues curadores de l'exhibició expliquen que, tot i trobar molta informació sobre el tema, van adonar-se que “we were perpetuating the same usual content, favoring contexts in which there was already a certain level of privilege and accessing the same information as anyone else”²¹⁹. Per tant, van intentar anar més enllà, lluitant contra aquest patró d'isolació i les barreres lingüístiques i geogràfiques. Aquest projecte és únicament de figures femenines, però això no està indicat enlloc, sinó que el públic s'hi va trobar al moment d'assistir-hi. El motiu pel qual van decidir fer-ho així és perquè igual que quan es fan exposicions només d'homes no s'indica que és “d'homes”, per què s'hauria de fer amb les dones? Pinheiro i Cihanská Machová al buscar aquestes figures femenines també es van trobar amb el problema que si no afegien els termes “*female*” o “*women*” al buscador no trobarien informació d'aquestes en la historiografia de la música electrònica, ja que les exclouïen. A través de la seva labor han procurat no basar la seva narrativa en el gènere d'aquestes figures, perquè consideren que no hauria de ser el més important, però que, per ara, és l'única manera de dir “yes, they exist!”²²⁰. També mencionen el fet que són conscients que, en l'actualitat, és un fet molt reduccionista el de basar-ho en “dones” o “homes”, basant-se en el binarisme occidental dels gèneres. L'exhibició es va dur a terme a Praga, com hem comentat, l'any 2019, a GAMU (The Gallery of the Academy of Performing Arts), de manera presencial, però també han volgut traslladar-la a la virtualitat “from the need to re-gather all the

²¹⁷ Rodgers, «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography», 10.

²¹⁸ Sara Pinheiro i Alexandra Cihanská Machová, «Regardless», ArteActa, 2021, accedit 14 abril 2024, <https://arteacta.cz/regardless/#fnt22>.

²¹⁹ Íbid.

²²⁰ Íbid.

content and make it available to a wider audience”²²¹; tot i ser informació que es pot trobar per Internet, elles només han dut a terme una compilació, com bé aclareixen. És així que es pot accedir a tot el recorregut cronològic d’aquestes músiques a través de la pàgina web <https://arteacta.cz/regardless/index.html>²²². Elles mateixes citen a Frances Morgan i plantegen, pel seu propi projecte, les implicacions negatives que pot tenir en relació amb la narrativa de les pioneres; també el “gender-mainstreaming” del qual parla Sally McArthur, que també contribueix a la síndrome de l’excelsitud en les dones, o el fetixisme cap a aquestes²²³. Tot i això, conclouen dient que “We ought to start somewhere”²²⁴. Per tant, tenim el cas de *Regardless*, una exhibició sobre les dones pioneres en la música electrònica, que també les presenta seguint els paràmetres de la *pioneers narrative* que defineix Morgan, però sent-ne conscients i establint, que, de moment, és el màxim que poden fer per a la introducció d’aquestes figures en una exhibició d’aquest caràcter, ja que és la informació que hi ha disponible en l’actualitat.

²²¹ Pinheiro i Cihanská Machová, «Regardless».

²²² Accedit 14 abril 2024.

²²³ Pinheiro i Cihanská Machová, «Regardless».

²²⁴ Íbid.

6. Conclusions

Per a concloure el treball farem un recull de les principals idees de cada apartat. Al primer ens hem centrat a establir que les dones no han constatat a la historiografia de la música electrònica, amb les argumentacions de diverses autores, ja que la historiografia tradicional està estructurada des del patriarcat, i s'ha fonamentat en incorporar aquelles persones privilegiades que van poder arribar a les institucions o discografies de prestigi, sent, principalment, homes, marginant tota la resta, que tot i formar part de la pràctica musical, sempre s'han ignorat; i les poques vegades que s'ha incorporat alguna dona, el tractament s'ha enfocat des de l'excepcionalitat i la isolació. Rodgers recorria als discursos tecnocientífics occidentals per definir com s'ha caracteritzat la tecnologia, des del control i la dominació masculina; i de Daphne Oram hem tret el concepte *hero of the occasion*, arran del qual sempre s'ha volgut situar a una única persona, majoritàriament un home, al darrere d'una creació o invenció. S'ha incorporat la perspectiva de gènere per a fer un repàs historiogràfic de la història de la música electrònica, aproximant-nos a algunes de les aportacions i implicacions de figures femenines del passat; igual que també hem vist que s'ha diferenciat la manera en la qual els homes i les dones s'han aproximat a la música electrònica, caracteritzant a les últimes pel sentit de la col·laboració. Al segon apartat es dona un context a la creixent crítica musical feminista. Per una banda, s'ha estipulat com, a partir dels anys 1980, el feminisme comença a entrar dins la disciplina de la musicologia; i, altrament, hem fet menció del ciberfeminisme, el qual està relacionat amb la tecnologia, i el Live Coding, que ajunta la sonoritat, la tecnologia, i, en aquest cas, el gènere també. Hem conclòs l'apartat amb Pauline Oliveros, una de les pioneres de la música electrònica, a través de la qual podem establir el contacte entre la pràctica, la teorització i el context feminista, al qual sempre va estar vinculada. Al tercer apartat, finalment, hem exposat el creixent cos acadèmic, el qual ha qüestionat la historiografia tradicional i ha començat a reivindicar les figures femenines de la història de la música electrònica; però no només des de l'àmbit acadèmic, ja que comptem amb diverses iniciatives i xarxes col·laboratives diverses enfocades en la perspectiva feminista. Aquestes autores argumenten que, tot i això, en l'actualitat encara hi ha aproximaments i discursos tradicionals i patriarcals, en els quals prevalen els interessos masculins; per tant, hi ha una perduració en les narratives masculines. Una narrativa que hem desenvolupat més detalladament és la dita "narrativa de les pioneres", agafant el terme de Frances Morgan, on hem definit les seves característiques, amb alguns exemples, i hem argumentat la raó per la qual és problemàtica, ja que posa en risc tornar a caure en estructures patriarcals; alhora, ens ha permès veure el contacte que hi ha entre les diverses autores d'aquest cos acadèmic. En ser un tema actual no podem quedar-nos només amb la bibliografia tradicional, sinó que ens hem de recolzar, també, en fonts que podem trobar en línia; arran d'Internet és des d'on s'han donat i es donen les connexions entre les dones interessades en reivindicar la perspectiva feminista. També, hem fet menció de la relació entre les imatges, l'aparença i el

fetixisme en les dones de la música electrònica, les quals s'acostumen a romantitzar, ignorant el context i el possible patiment que hi havia al darrere.

Per altra banda, farem referència als objectius exposats a la introducció, per actualitzar els resultats obtinguts. Arran del primer apartat, s'ha pogut establir que les dones han estat sistemàticament ignorades, silenciades i invisibilitzades en la historiografia de la música electrònica. A través de diverses aportacions i perspectives, s'han analitzat els motius històrics, socials i culturals que han contribuït a aquesta exclusió, identificant els mecanismes i estructures que han perpetuat la invisibilització. Hem dut a terme un estat de la qüestió amb les aportacions de les que hem identificat com a algunes de les autores més significants que han tractat les relacions entre la música electrònica i el gènere, així com, més en segon pla, la seva connexió amb la tecnologia i el feminisme. Aquest estat de la qüestió pot servir com una compilació de les principals propostes i investigacions publicades fins al moment, oferint una visió comprensiva del panorama actual en aquest camp d'estudi. El desenvolupament del treball, per tant, s'ha basat principalment en els textos i iniciatives de les principals autores que conformen el cos acadèmic que ha tractat la qüestió de la música electrònica i les dones, proporcionant una base sòlida per a la investigació i contribuint a la visibilització de les seves aportacions. Tot i que no hem localitzat cap font bibliogràfica que tracti específicament la relació directa entre el sorgiment de la reivindicació de les dones en la música electrònica i un context concret relacionat amb el feminisme, sí que hem pogut establir contactes i indicis que suggereixen una connexió significativa.

El resultat d'aquest treball posa de manifest la necessitat de continuar investigant la relació entre la música electrònica i el gènere, a través de les perspectives feministes. És crucial continuar explorant les contribucions de les dones en aquest camp i reivindicar les seves aportacions, dotant-les del reconeixement que mereixen. Per altra banda, tal com reivindicava Pauline Oliveros, la mirada no ha d'estar posada únicament al passat, perquè això comporta ignorar el present, el qual està ple d'iniciatives i projectes que fomenten la participació de les dones en diverses pràctiques musicals, com pot ser la música electrònica i experimental, com també en l'àmbit de la tecnologia.

Pel que fa a les limitacions que pot tenir el treball, a la introducció estipulàvem que la bibliografia ha estat acotada des del punt de vista lingüístic, enfocant-nos en les fonts anglosaxones, que són, principalment les úniques que hem trobat. En fer el repàs i anàlisi de les referències bibliogràfiques dels principals treballs sobre la música electrònica en relació amb les dones, els quals són de parla anglesa, les seves referències eren, també, en anglès; aquest fet pot haver afectat la diversitat de les perspectives incloses, però podria ser un punt de partida per a una altra investigació, centrant-se en el que s'ha dit més enllà d'Occident i la literatura anglosaxona. Per

tant, tot i que algunes autores són de països de parla no anglesa, geogràficament també ens hem limitat, sobretot, als Estats Units i a Anglaterra, que és d'on tenim els principals exemples.

Tant a l'Estat espanyol, com, concretament, a Catalunya, no comptem amb investigacions que s'hagin centrat a analitzar les relacions entre la música electrònica i les dones, ni tampoc que hagin reivindicat les figures femenines d'aquesta pràctica musical. Podem mencionar a José Antonio Vertedor-Romero, com a un cas que ha volgut contribuir a la literatura hispanoparlant d'aquest àmbit; com també a Sandra Soler Campo, en la musicologia feminista. D'aquesta manera, una línia d'investigació futura podria ser la de contribuir al tema des de la literatura hispanoparlant, i, sobretot, catalanoparlant. Una altra, podria ser posar èmfasis a l'aspecte interseccional, al qual, moltes de les autores que hem fet referència, reivindiquen que ha estat poc tractat, ja que els estudis s'han focalitzat a les dones blanques, occidentals, dels Estats Units i Anglaterra, amb formació i accés a institucions; s'haurien d'analitzar més casos que estan fora de la norma, i, per tant, de la història també, com les persones que no han tingut l'oportunitat de formar-se o que no han pogut accedir a institucions o discogràfiques de prestigi, de classes socials més baixes, persones racialitzades, d'altres territoris més enllà d'Occident, i també amb identitats de gènere no binàries i del col·lectiu LGTBIQ+ en general.

Finalitzem les conclusions establint que, tot i que encara queda molt per recórrer, comptem amb tot d'autores i iniciatives que potencien i reivindiquen la presència de les dones i altres col·lectius oprimits per la societat i el sistema heteropatriarcal, les quals estan començant a canviar la història. La intenció del treball és oferir una visió panoràmica de les diverses aportacions i reivindicacions de les figures femenines en la historiografia de la música electrònica, dins les limitacions estipulades, indicant, també, les problemàtiques que poden comportar, per així no continuar perpetuant les narratives i estructures patriarcal, les mateixes que han exclòs a les dones de la història.

7. Bibliografia

- Bliss, Abi. «Invisible Women». *The Wire*, 2013.
- Armin, Ann. «Women Composers, A Lost Tradition Found, Diane Peacock Jezic». *Feminism and Visual Art* 11, núm. 1 (1990).
- Armitage, Joanne, i Helen Thornham. «Don't Touch My MIDI Cables: Gender, Technology and Sound in Live Coding». *Feminist Review* 127, núm. 1 (1 març 2021): 90-106. <https://doi.org/10.1177/0141778920973221>.
- Bacon, Francis. *New Atlantis*. Editat per Gerard B. Wegemer. CTMS Publishers at the University of Dallas, 2020.
- Beyer, Robert. *Sounds of Our Times*. Nova York: Springer-Verlag, 1999.
- Farrugia, Rebekah, i Magdalena Olzanowski. «Introduction to Women and Electronic Dance Music Culture». *Dancecult* 9, núm. 1 (2017): 1-8. <https://doi.org/https://doi.org/10.12801/1947-5403.2017.09.01.00>.
- Goh, Annie. «Sonic cyberfeminism and its discontents». *CTM Festival Magazine - Dis Continuity*, 2014, 56-58.
- Goh, Annie, i Marie Thompson. «Sonic Cyberfeminisms: Introduction». *Feminist Review* 127, núm. 1 (1 març 2021): 1-12. <https://doi.org/10.1177/0141778920967624>.
- McCartney, Andra. «Gender, Genre and Electroacoustic Soundmaking Practices». *Intersections* 26, núm. 2 (2006): 20-48. <https://doi.org/https://doi.org/10.7202/1013224ar>.
- Morgan, Frances. «Delian Modes: Listening for Delia Derbyshire in Histories of Electronic Dance Music». *Dancecult* 9, núm. 1 (2017): 9-27. <https://doi.org/10.12801/1947-5403.2017.09.01.01>.
- . «Pioneer Spirits: New media representations of women in electronic music history». *Organised Sound* 22, núm. 2 (2017): 238-49. <https://doi.org/DOI:10.1017/S1355771817000140>.
- Oliveros, Pauline. «And Don't Call Them 'Lady' Composers». *The New York Times*. 13 setembre 1970.
- . *Software for People*. Baltimore: Smith Publications, 1984.

- Oliveros, Pauline, i Fred Maus. «A Conversation about Feminism and Music». *Perspectives of New Music* 32, núm. 2 (1994): 174-93.
- Oram, Daphne. *An Individual Note of Music, Sound and Electronics*. Londres: Galliard Paperbacks, 1972.
- Pinch, Trevor, i Frank Trocco. *Analog Days: The Invention and Impact of the Moog Synthesizer*. Harvard University Press, s.d.
- Pinheiro, Sara, i Alexandra Cihanská Machová. «Regardless». *ArteActa*, 2021. <https://arteacta.cz/regardless/#fnt22>.
- Rodgers, Tara. *Pink Noises: Women on Electronic Music and Sound*. Durham i Londres: Duke University Press, 2010.
- . «Tinkering with Cultural Memory: Gender and the Politics of Synthesizer Historiography». *Feminist Media Histories* 1, núm. 4 (1 octubre 2015): 5-30. <https://doi.org/10.1525/FMH.2015.1.4.5>.
- Soler Campo, Sandra. «Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer». *Dossiers feministes* 21 (2016): 157-74.
- the female:pressure Trouble Makers. «FACTS 2024», 2024.
- Vertedor-Romero, José Antonio. «De la interfaz física a la digital: Un análisis transversal de la aportación de las principales creadoras a la música electrónica». *SOBRE. Prácticas Editoriales en Arte y Arquitectura* 8, núm. SE-Panorama (3 juliol 2022): 7-21. <https://doi.org/10.30827/sobre.v8i.23605>.

Webgrafia

- analogtara.net. «about tara». Accedit 26 maig 2024. <https://www.analogtara.net/about/>.
- Bliss, Abi. «Abi Bliss». Abi Bliss, 2024. Accedit 27 abril 2024. <https://www.abibliss.co.uk/>.
- female:pressure. «female:pressure». Accedit 27 abril 2024. <https://www.femalepressure.net/fempres.html>.
- BuzzFeed. «Help and FAQ». Accedit 1 maig 2024. <https://www.buzzfeed.com/help>.

Dancecult. «About the Journal». Accedit 5 juny 2024.
<https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult/about>.

Dancecult. «Dancecult. Journal of Electronic Dance Music Culture». Accedit 26 abril 2024.
<https://dj.dancecult.net/index.php/dancecult>.

Montanyà, Xavier. «Dones pioneres i heroïnes de la música electrònica». VilaWeb, desembre 2021. Accedit 7 maig 2024. <https://www.vilaweb.cat/noticies/dones-pioneres-i-heroines-de-la-musica-electronica/>.

Ordnung, Alison. «An interview with Annie Goh». AQNB, 2014. Accedit 20 abril 2024.
<https://www.aqnb.com/2014/02/19/an-interview-with-annie-goh/>.

The Black Madonna, i Lisa Blanning. «20 Women Who Shaped History of Dance Music». Mixmag, 2015. Accedit 27 abril 2024. <https://mixmag.net/feature/20-women-who-shaped-the-history-of-dance-music>.

Her Noise Archive. «Welcome», 2012. Accedit 3 maig 2024. <https://hernoise.org/>.

Filmografia

Rovner, Lisa. *Sisters with Transistors*, 2020.

8. Annexos

Passatge de *New Atlantis*:

“We have also sound-houses, where we practice and demonstrate all sounds, and their generation. We have harmonies which you have not, of quarter-sounds, and lesser slides of sounds. Diverse instruments of music likewise to you unknown, some sweeter than any you have; together with bells and rings that are dainty and sweet. We represent small sounds as great and deep; likewise great sounds extenuate and sharp; we make diverse tremblings and warblings of sounds, which in their original are entire. We represent and imitate all articulate sounds and letters, and the voices and notes of beasts and birds. We have certain helps which, set to the ear, do further the hearing greatly. We have also diverse strange and artificial echoes, reflecting the voice many times and, as it were, tossing it; and some that give back the voice louder than it came; some shriller, and some deeper; yea, some rendering the voice differing in the letters or articulate sound from that they receive. We have also means to convey sounds in trunks and pipes, in strange lines and distances”.

Passatge bíblic de *Sounds of Our Times*:

“The sougning of the wind,
the tuneful noise of birds in the spreading branches,
the measured beat of water in its powerful course,
the harsh din of the rocky avalanches,
the invisible swift course of bounding animals,
the roaring of the savage wild beasts
the echoes rebounding from the cleft in the mountains.”