

LANGUAGE, VOICE, AND

PERFORMANCE

One of the most striking characteristics of the sound poetry that Lily Greenham (1924–2001) performed and recorded is her use of multiple languages. Quoting Greenham in an article on concrete sound poetry, intermedia scholar Claus Clüver comments this aspect of her work:

Her recording of *internationale Sprachexperimente der 50/60er Jahre* (ca. 1970) expects those who do not know some of the languages involved 'to listen to the texts as some kind of *pieces of music* (sound-poetry) and to distinguish the respective colour-ranges of the languages in question. When the listener so perceives the sound-modulations of the to him foreign languages and of the human voice, he will discover that the texts project sufficient structural and phonetic fascination to rouse his interest, independent of an understanding of their semantic content.¹

A related characteristic of Greenham's artistic practice is that it relies heavily on avant-garde networks and transnational collaboration. Literary scholar Jesper Olsson remarks that Lily Greenham's work testifies to "the important interconnection of the genre of sound poetry with the experience of exile, multilingualism, and trans-nationalism that came to the fore in several ways during the last century."² In the present article, we have chosen to mirror something of this structure, thus highlighting the importance of transnational collaboration and multilingualism in Greenham's oeuvre, while we simultaneously want to introduce her as an innovative, polyglot performance poet who, despite the mentioned exceptions, has remained little known even among scholars of the neo-avantgarde.

NOTES ON LILY GREENHAM'S SOUND POETRY

Cecilia Bello

Minciacchi, Vincent Broqua, Johanna

Drucker, Johan Gardfors, Martin Glaz

Serup, Fiona McGovern

ANCE
ME

Pour certains poètes, la voix est un instrument performatif de haute précision. Que l'on pense à Bernard Heidsieck, Bob Cobbing, Anne Waldman, ou, John Cage et, plus proche de nous, Caroline Bergvall, tous ces poètes utilisent la voix pour faire *faire* au poème ce qu'il n'arrivait plus à effectuer sur la page : une *action* sonore et gestuelle, une performance qui aurait sa pleine réalisation, chaque fois différente, dans le moment de son instantiation *in situ*. Avec Bernard Heidsieck, on pourrait appeler cela *une poésie action*.

Blandt de få biografiske fremmaninger af Lily Greenham jeg har kunnet finde – egentlig drejer det sig kun om to tekster, der i forskellig grad bliver kopieret og genbrugt, kun ganske let varieret – lader det til at man ihvertfald ved om Lily Lax, som hed hun før hun blev gift med Peter Greenham, at hun blev født i Wien af danske forældre, flyttede med dem til København, hvor hun havde noget af sin ungdom, senere bosat forskellige steder i Europa, Wien igen, Paris blandt andet, og fra 1972 og frem til sin død London. Der eksisterer kun

én Wikipediaprofil, den er fransk (der er ikke en dansk, ikke en østrigsk, ikke en engelsk). Hun talte og digtede på . . . 6-8 sprog. Måske det er hendes internationalisme, der netop er ét af hendes særpræg, hendes polyglote digtning og performance, der er skyld i den temmelig mangelfulde reception i de enkelte nationale sprogområder.

Nel dicembre 1976, nel breve catalogo di una mostra, Arrigo Lora-Totino, scriveva sull'«atteggiamento bifronte» di quanti si dedichino, nello stesso tempo, alla poesia concreta e alla poesia fonetica, rilevando come le due operazioni non siano affatto incoerenti, non divergano, ma al contrario testimoniano «entrambe, pur in misura diversa, una identica sfiducia verso l'uso comune del linguaggio»³. Questo può valere anche per Lily Greenham, che ha praticato entrambe queste forme d'arte, purché si ponga subito l'accento sulla sua fiducia nel rapporto con il pubblico e sulla sua vocazione «neosemantica»⁴. Se è vero, infatti, che la poesia di Greenham contrasta il linguaggio logorato, prono ai conformismi e contraffatto da finalità economiche o politiche, è pur vero che il suo lavoro muove dalla materia verbale, che sia singola parola o slogan, di cui tenta una risemantizzazione, un'azione sul significato compiuta attraverso il significante.

„I am an outsider because my inside doesn't fit“. Mit diesen Worten beginnt Lily Greenhams Lautgedicht „Outsider“ von 1973. Geradezu stotternd kommen sie ihr anfangs über die Lippen bevor die folgenden Sätze verstärkt durch die unterlegten Tape-loops in eine rhythmische Struktur übergehen. Das Stück propagiert die Vorstellung von einer Künstlerinnenfigur, die kompromisslos ihre eigene Vision verfolgt. Greenham selbst ist zu ihren Lebzeiten konsequent eben so eine Außenseiterin geblieben: Sie entwickelte mit ihrer „lingual music“ eine eigene musikalische Sprache, die sich zwischen Konkreter Poesie, Free Jazz, Elektronischer Musik und Performance bewegt und zudem von einem hohen kritischen Bewusstsein gegenüber ihrer Zeit und Umwelt geprägt ist. Greenham vertonte etwa die „Hymn To

Lesbians“ von Gerhard Rühm neu und führte in ihrem wohl bekanntesten Stück „do you wonder about this society?“ politische Positionierung von rechts und links ins Absurde. Häufig arbeitet sie wie hier ausgehend von einem zentralen Stichwort gezielt mit semantischen Relationen, die ein binäres System – sei es politisch oder in Bezug auf das Geschlecht – zusammenfallen lassen. Aufgrund ihres stetigen Wechsels zwischen insgesamt acht verschiedenen Sprachen brach sie auch auf kultureller Ebene mit eindeutigen Zuschreibungen. Ihre häufigen Umzüge innerhalb Europas – Wien, Kopenhagen, Paris, Madrid, Lissabon und London zählen zu ihren Wohnorten – machte die Zugehörigkeit zu einer singulären Nationalität ebenso hinfällig (den dänischen Pass erhielt die gebürtige Wienerin durch eine zweite Hochzeit ihrer Mutter) wie zu einer lokalspezifischen künstlerischen Strömung. Vielmehr war sie Teil diverser Avantgarden und operierte gezielt an den Schnittstellen der Künste, unter stetiger Berücksichtigung neuer technischer Entwicklungen.

Lily Greenham's deeply sonorous voice has an absolute authority to it that immediately affects the listener. Using its capacity as an unaccompanied vocal instrument, her staccato, trill, repetitive, rhythmic and syllabic manipulations strike the air with rapid-fire precision. The vibrations are material and semantic, exploding language into sound and massaging meaning in the process. In the collection of sound poem recordings available online one emblematic work plays with the words “potent” and “impotent” as if they were the very essence of poetic language—its stuff and matter as a song-form statement.⁵ An implied and also explicit critique of patriarchy runs through the text, as the power of language and the language of power are taken apart in an analytic vocal massage.

Själv upptäckte jag Lily Greenham genom Jesper Olssons ovan citerade artikel ”Stepford Wives and Lingual Music, or tape recorder poetics as Gender Politics in the Early 1970s”. Mot bakgrund av Ira Levin's roman, där modern bandspelarteknik och datorisering tas i bruk av ett hemligt sällskap för män, som ett sätt att ersätta den levande kvinnan med en domesticerad

teknologisk idealkvinna, diskuterar Olsson Greenhams samtida experiment med röst och bandspelare som ett progressivt, feministiskt utforskande av triaden bandspelare-röst-identitet. Med fokus på Greenhams 1970-talsverk, beskrivs hennes utforskande av teknologins möte med rösten som en kvinnlig cyborg vilken radikalt skiljer sig från Levins gestaltning i *Stepford Wives*, där teknologin snarare innebär ett hot om förlust av agens för romanens kvinnliga gestalter.⁶

What is so striking about the voice that comes through these recordings, and the language uttered, is its relation to gender. To characterize the voice as masculine, with its deep tones and strong convictions, would simply repeat errors of an ancient past in which certain characteristics were perceived as intrinsically sexed. Greenham clearly owns her voice, and in using it as an instrument of poetic expression, eschews any of the inflections that might make concessions to her identity. No given, no *a priori*, no assumption restricts the articulation. She speaks from and with the sound her body makes, and it is deep, resonant, and patterned with conviction.

Prima e accanto all'ideazione della «lingual music», in cui il discorso *affiora come musica*, talvolta giungendo a un'esplosa parcellizzazione del significante investito da nette connotazioni ritmiche (si pensi a opere come *7 Consonants in Space*, *RRR*, ...), Lily Greenham si è dedicata a una produzione fonetica trasparentemente semantica potenziata dalle risorse vocali: mutazioni timbriche, ibridazioni, accenti ironici. La sperimentazione esitata nel 1970 in *Tendentious Neo-Semantics*, dà conto di un lavoro che impiega sia l'inventiva linguistica individuale sia gli strumenti specifici e basilari della lingua, primo fra tutti il dizionario.

Även om Greenhams ljudpoesi självfallet är beroende av lexikala betydelser och därtill producerar mening på flera nivåer (språkligt, sonort, kontextuellt...) så utmanar hennes emfas vid diktens materiella och processuella förutsättningar ett traditionellt hermeneutiskt perspektiv. Men hur kommentera

ett verk utan att tolka det? En av de möjligheter som står till buds är att istället lyfta fram den konstnärliga verksamheten just som verksamhet.

Dans son entretien de 1972 avec Charles Amirkhanian,⁷ Lily Greenham ne doute pas que sa voix et sa présence scénique soient de tels instruments, qu'ils permettent de *communiquer* au public des textes qui n'avaient pas forcément vocation à être lus sur la scène du théâtre minimal de la performance poétique. Dans cet entretien, elle prête par exemple ses qualités vocales aux textes de poésie visuelle de Augusto et Haroldo de Campos, disant qu'elle « verbalise » leur œuvre. De la même manière, le célèbre « beba coca cola » de Décio Pignatari est projeté hors de l'espace de la page, comme s'il était traduit pour la voix afin d'agir la fonction politique de « l'un des premiers poèmes concrets engagés »⁸. Mais dans la poésie sonore de Lily Greenham, aucune partition. À son interviewer qui lui demande si, venant de la musique, elle pourrait écrire ses textes sur du papier à musique, Lily Greenham indique qu'elle y serait totalement opposée, en ce que cela fixerait la spontanéité de la performance.

Nach ihrem Studium der Malerei in Paris und Musik in Wien stand Greenham sowohl in Kontakt mit den Wiener Aktionisten als das sie sich auch in der Wiener Gruppe einen Namen machte. In Paris, wo Greenham seit 1964 wieder lebte, wandte sie sich kinetischen Lichtexperimenten zu und stellte mit der Groupe de Recherche D'Art Visuelle sowie den Nouveau Tendance gemeinsam aus. In der Ausstellung *The Responsive Eye* im Museum of Modern Art in New York 1965 war sie mit einer Collage vertreten und zwei Jahre später mit einem Leuchtkasten auf der *Kinetika* Ausstellung im 21er Haus in Wien. Bei beiden Schauen handelt es sich um frühe, wegweisende Manifestationen einer derzeit noch weitgehend als Männerdomäne geltenden Kunstform. Als Channa Horwitz (damals noch Davis) beispielsweise 1968 als eine von nur zwei Frauen zur Ausstellung *Art & Technology* in Los Angeles eingeladen wurde, erschien ihr Entwurf hierfür lediglich im Katalog, wurde aber nie realisiert.⁹

Lily Greenham døde i 2001. Wikipedia siger hun blev født i 1924, et MoMA-katalog siger 1928. Hun døde et år før jeg debuterede. Ikke at det skal handle om mig, men hun er tæt på, i tid og rum, Greenham, havde jeg kendt til hende havde jeg måske kunnet opsøge hende... Jeg opdager hendes arbejde cirka 10 år senere, på samme måde som Johan Gardfors gør det, igennem Jesper Olssons artikel ”Stepford Wives and Lingual Music, or tape recorder poetics as Gender Politics in the Early 1970s”.¹⁰ Man bliver jo overvældet når man støder på sådan noget for første gang, en så stærk, egenartet og selvsikker kunstner. Lyddigte man husker i kroppen. Og at hun er kvinde og lyddigter, dem er der ikke mange af fra den generation. Hun har denne særlige, dybe stemme, hun har virkelig kontrol over den. Johanna Drucker karakteriserer præcis Greenhams stemme som en ”deeply sonorous voice [that] has an absolute authority to it that immediately affects the listener. Using its capacity as an unaccompanied vocal instrument, her staccato, trill, repetitive, rhythmic and syllabic manipulations strike the air with rapid-fire precision.” Ja. It immediately affects the listener. Så jeg beslutter mig for at opsøge Vagn Steen (1928–2016). Greenham fortolkede en række tekster fra andre digtere, blandt andre Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Bob Cobbing og Vagn Steen, hun gav dem et radikalt andet liv, teksterne, en anden krop, en anden lyd, filtreret igennem hendes. Jeg kendte allerede Vagn Steen en smule personligt, han var en af den internationale 60’er konkretismes fortropper, jeg havde været involveret i et projekt for forskernetværket Nordic Network of Avant-Garde Studies, der skulle digitalisere og tilgængeliggøre tidsskriftet *Digte for en daler* (1964–65), som han stod bag sammen med forfatteren og kritikeren Hans-Jørgen Nielsen.¹¹ Jeg var på besøg hos ham i den forbindelse – han fortalte blandt andet om hvordan han havde spillet skak med Marcel Duchamp – men det var før jeg havde hørt om Lily Greenham, og da jeg gjorde det, og meget gerne ville besøge ham igen og måske interviewe ham eller i det mindste spørge til deres samarbejde, var han holdt op med at svare på mails. Ihvertfald fra mig. Jeg sendte flere. Der var nogle år, før han døde, hvor han var svær at komme i kontakt med. Det lykkedes mig aldrig. Jeg

ville gerne have vidst hvordan de mødtes, og om Greenham nogensinde var en egentlig del af en dansk kunstscene – som hun var det af en østrigsk, en fransk, en engelsk. Måske en amerikansk. I 1965 deltog hun sammen med 74 andre kunstnere i en større gruppeudstilling på MoMA i New York med en ”collage on wood”: *Study of Differentiation and Identity in Visual Perception: Three Variations*. Udstillingen – *The Responsive Eye* – rejste siden videre til St. Louis, Seattle, Pasadena og Baltimore.¹²

Det är alltså framförallt Greenhams intresse för flerspråkighet som gestaltungsform, liksom vikten av samarbeten, nätverk och deterritorialisering inom avantgardet, som utgör incitamentet för hur vi valt att närma oss hennes konstnärliga praktik i denna artikel. I många av hennes verk och framföranden framstår språket som en struktur vilken är lika viktig eller till och med viktigare än diktens semantiska innehåll. Därtill behandlas språket, eller snarare språken, i linje med den konkreta poesins ideal som poetisk materia i egen rätt, och som något som bör synliggöras, tänjas och omformas. I en intervju från 1972 beskriver Greenham en av de processer hon arbetar med i sin ljudpoesi:

I always thought through language. That means for example, there is one word which just *me frappe*, what does one say, it just seems interesting to me and important. Then I sit down with a dictionary and I trace it back to its roots, and from that I develop a kind of game that means that there is a chain of words deriving from that first word I'm interested in.¹³

Om Greenhams verk uppvisar en emfas vid språkets materialitet och röstens modulationer så finns här alltså även ett processinriktat drag. Detta är märkbart även när det gäller hennes många framföranden av andra poeters verk, en praktik som för övrigt varit vanligare inom Fluxus-rörelsens bruk av ’event-scores’ än inom den tradition av konkret poesi som hennes verk snarare anknyter till. Det är inte minst denna poetiska praktik som särskiljer Greenhams mångspråkiga poesifram-

föranden från exempelvis Pounds och Eliots tidiga utforskande av flerspråkig dikt, och placerar henne närmare nutida poeter som Caroline Bergvall och Cia Rinne.¹⁴ "For poets of the 1950s and 1960s," skriver Michael Davidson, "a new oral impulse served as a corrective to the rhetorically controlled, print-based poetry of high modernism. Whereas 'voice' for Eliot and Pound is a rhetorical construct produced through personae and irony, for postwar poets it becomes an extension of the physiological organism."¹⁵ Där viktiga delar av den nordamerikanska litteraturen under 1950- och 60-talen vänder sig mot nya former av muntlighet, inte sällan med hjälp av bandspelaren, understryker alltså även Greenham röstens närvaro, men inte nödvändigtvis som en motreaktion mot den tryckta dikten utan snarare som en av dess många förgreningar, förskjutningar och omtagningar.

Pourtant, si la poète et artiste danoise semblait pratiquer la poésie sonore pour ce qu'elle effectue une *présence* et qu'elle permet de *rendre* présent un texte dans le moment performatif de sa vocalisation, tout son travail tend également vers la mise à distance de la présence et de la transparence supposée de la langue, distance que permet l'analyse critique de la langue en unités minimales (signifiantes et non-signifiantes, voire a-signifiantes). Dans sa lecture du texte de Pignatari, Lily Greenham fait entendre chaque syllabe et, comme le texte visuel, décompose le slogan « beba coca cola » [« buvez Coca-cola »] en diverses formes contaminées qui terminent dans le dégoût de l'égoût, dans ce « cloaca » [« cloaque »] final ; elle applique à ses propres textes cette même méthode d'une politique pulvérisante de la langue. En effet, ses poèmes ont souvent à voir avec le slogan qu'elle bombarde de particules sonores afin de faire ressortir toute l'ironie de son institutionnalisation, comme pour le mot « underground » dans le poème éponyme – elle décompose « underground » en des permutations et des associations phonétiques et sémantiques telles que « under-ground » « over-ground » / « under over / under over » ou encore « g-g-g-g-roung »¹⁶. Jouant avec les mots « underground » et « tube » (le « tube » étant un synonyme de « underground », le métro), elle met en avant le creux du slogan « it is hollow » (« c'est creux », comme le tube). Contre la

mode de l'*underground* à tout prix, elle cherche à « undermine the underground » (miner l'*underground* / saper l'*underground* / miner le souterrain, le clandestin) car si l'*underground* devient un slogan ou une mode alors il n'est plus.

Rörelse och konkretion, materialitet men också process; detta är inte bara begreppspar som karakteriserar hennes verksamhet utan även något som explicit utsägs och gestaltas i hennes bilddikt "bewegen konkret" från 1969 – en kvadratisk uppställning av orden 'bewegen' och 'konkret' i grönt respektive rött, med effekten att kontrasten mellan ordens färger skapar en optisk illusion av att den konkreta dikten vibrerar.¹⁷

Lily Greenham ricorre per lo più a due metodi compositivi con due maggiori esiti: i fondamenti associativi etimologici creano catene verbali derivative, cascate di microvariazioni della radice lessematica di partenza, mentre il gioco alterno tra sinonimi e contrari crea, nel primo caso, molteplici rifrazioni con piccoli slittamenti di significato e, nel secondo, ribaltamenti vistosi, contrasti, antitesi che suscitano nel fruitore un produttivo scatto dell'attenzione, favorito dalle soluzioni vocali, dalla dicotomia dei significati, dal processo iterativo.

Mit der Lautpoesie, der sich Greenham nach ihrer Übersiedlung nach London 1972 mit ihrem Mann Peter Greenham hauptsächlich widmete, sah es ähnlich aus. Wie aus einem Interview mit Charles Amirkhanean aus demselben Jahr deutlich wurde, waren sich beide keiner anderen Frau in diesem Bereich bewusst.¹⁸ Zwei Jahre zuvor hatte Greenham ihre erste Platte, *internationale sprachexperimente der 50/60er jahre*, in der Edition Hoffmann veröffentlicht. Während die A-Seite aus Gedicht-Rezitationen von zentralen Figuren der Konkreten Poesie besteht, enthält die B-Seite ausschließlich eigene Kompositionen. Mag diese Reihenfolge zunächst verwundern, zeigt sie nicht zuletzt, dass beide Ansätze für Greenham gleichwertig waren. Alle Stücke werden schließlich zu ihren Interpretationen, wobei sich Greenhams Neuvertonungen zugleich als eine Form der Positionierung und

Einschreibung in den Kanon der Lautpoesie begreifen lässt. Zum Zeitpunkt des Interviews galt sie eine der gefragtesten Performer*innen und Dichter*innen, und das auf internationaler Ebene.¹⁹ Hinzu kamen im Verlauf der Jahre zahlreiche direkte Kollaborationen sowohl mit Vertretern der elektronischen Musik (Paddy Kingsland) als auch dem Free Jazz (Bob Downes Open Music Trio).

The historical and critical significance of this work has to be understood in context. By the 1960s, Greenham had a well-developed practice as a visual artist, drawing on formal procedural operations that invoked computable processes. Algorithmic approaches to manipulation and variation had been applied to various media in this period—music, poetry, art and dance. Greenham’s “op art” style visual works demonstrated permutation as a generative act. Whether she was aware of his writings, Greenham’s work exemplifies the idea of a generative aesthetic, articulated explicitly by Max Bense in the mid-1960s.

En af de bemærkelsesværdige ting i Lily Greenhams performances, er, udover måden hun bruger sproget som formbart materiale på, selve lyden som noget der kan moduleres, at hun også arbejder med flere forskellige sprog, polyglot som hun er. På samme måde som beslægtede, yngre digtere som Caroline Bergvall og Cia Rinne, skifter hun ubesværet mellem forskellige nationalsprog. Både Bergvall og Rinne arbejder – som Greenham – intermedialt og interdisciplinært, særlig optaget af lyd, af det performative, men også af billedkunst, deres optrædener og udgivelser kan lige så let finde sted på museet eller et andet af kunstinstitutioner sanktioneret sted, som på bogsiden – men udgangspunktet for alle tre er typisk ordet, bogstavet, sproget. Yoko Tawada er en fjerde forfatter hvis tekster på undersøgende vis beskæftiger sig med kultur og identitet fra et polyglot perspektiv. Ligesom Greenham har Bergvall, Rinne og Tawada også boet og levet mange forskellige steder, i mange forskellige sprog. De skriver alle på sprog der ikke er deres førstesprog – Jeg har ikke et sprog, jeg taler uden accent, sagde Bergvall til en oplæsning, som jeg også deltog i, i Oslo 2006; ved lydprøven skulle mikro-

fonen indstilles forskelligt alt efter om hun skulle tale fransk, norsk eller engelsk.²⁰ Men mange af teksterne blandede alle tre sprog, og inkluderede endda flere, middelalderengelsk for eksempel. Måske dette ikke at have et sprog man taler uden accent gælder alle fire forfattere. Alle fire forfattere har også en international originaludgivelseshistorie, hvilket er relativt sjældent for forfattere, der traditionelt set er bundet til deres nationalsprog og nationalstat i langt højere grad, end det for eksempel er tilfældet med mange billedkunstnere.

La composizione del testo poetico da interpretare vocalmente – si pensi ad *Underground* – può avvenire per opposizione, «under over», «open close», «underground bus», o per sinonimia, «underground tube», per bisticcio omofonico, «by bye», per contiguità di senso, cioè per associazione razionale, «circular or rectangular or oval or cylindrical», o anche per contiguità di suono, «hollow hello». La contiguità fonetica è quella che meglio fa conflagrare i significati, perché ottiene i risultati più sorprendenti, non governati da *ratio*, né da rapporti etimologici, ma dal valore fonico, dalla pura vicinanza dei significanti, cui è affidato lo “scatto” ironico, che per l’ascoltatore diviene spiazzante e conoscitivo.

In the 1970s, the first wave of contemporary feminism had broken long-standing taboos about woman’s control of their bodies, their sexuality, their right to self-determination in financial and legal terms. Women writers, poets, artists, performance artists had been active in modernism, but as anomalies, and the project of historical recovery was just beginning. The generation then coming of age, and into their own, felt fully enfranchised as members of communities from the experimental edges to the mainstream raising crucial questions about gendered practice. The relations between female identity and aesthetic practice were informed by formal, thematic, cultural, social, and historical dimensions. The emergence of a concept of “écriture feminine”, articulated in the mid-1970s in the work of Hélène Cixous, Monique Wittig, and other influential French theorists, asserted a paradigmatic formulation that made unprecedented

claims.²¹ This was writing *of* the body, *as* a body, fluid and mobile, labile and associated with the flow of female sexuality and erotic capacity. The call to writing as liberation from repression and patriarchy was entangled with the characterization of language as male, masculine, and as an instrument of that repression. The struggle to claim agency within a patriarchal culture involved a need to own one's subjectivity in a bond between language and sexuality, one's body and subject position.

Toutes sortes de métaphores peuvent fonctionner pour décrire ici le travail sonore et textuel de Lily Greenham : elle rongé la langue, elle mine l'institution qui règle la langue, elle l'expose à toutes sortes de traductions, elle la traduit devant la cour du théâtre de la performance, elle la fait boiter, elle la fait bégayer. Quoi qu'il en soit, ces métaphores ne parviennent pas à rendre le poison sonore qui infecte méthodiquement l'esprit de l'auditeur à l'écoute d'un poème de Lily Greenham.

Bland de framföranden av andras poesi som finns inspelade med Greenham märks engelskspråkiga verk av Bob Cobbing och tyskspråkiga verk av Gerhard Rühm, båda välkända namn inom den konkreta och experimentella ljudpoesin, men även exempel på skandinaviska alster, som tolkningar av den danske konkretisten Vagn Steen och den finlandssvenske poeten Kurt Sanmark. Den senares "Maskor" finns tryckt i OSV (1964), där ljudlikheten mellan "maskor" och "maskar" omsätts semantiskt såväl som typografiskt i en visuell dikt som vrider sig runt sidans centrumlinje så att de negativa formerna i centrum liknar maskor medan själva texten slingrar sig som maskar och vid vissa punkter möts. Detta medan själva texten rör sig runt ett memento mori-tema. Greenham väljer att läsa dikten vertikalt, genom att följa utlöparna från det översta ordet "Idealen", så att det första varvets sekvens "Idealen ruttnar / maskarna / gömmer / sig / i / oss / plånboken / ersätter / hjärtat" vid nästa varv ersätts av den typografiskt parallella slingan "Idealen / förvittrar / maskarna / gömmer / oss / i / sig / plånboken / ersätter livet".²² Även om Sanmarks dikt knappast hör till genrens höjdpunkter visar Greenhams tolkning på ett fruktbart möte mellan visuell poesi och ljudpoesi.

Framförallt placerar den emellertid dikten i ett sammanhang där den bryts mot dikter av andra poeter och på andra språk i en lång sekvens som får både rösten och språket att framträda och främmandegöras. Man kan härvidlag tänka på den nutida poeten Cia Rinnes mångspråkiga läsningar, vilka förvaltar konkretismens och ljudpoesins tradition genom att, i likhet med Greenham, förena dess transnationalism i en röst, samtidigt som de vardagliga ordens polysemi stegras genom att de knyts till en mångfald av parallella språk. Textens migration och modulation blir i Greenhams fall mer intressant än texten själv.

Looking at and listening to Greenham's work now, nearly half a century later, with the critical frameworks of the period also relativized by historical distance, one senses that it has nothing of that "feminine" in it. Its assertion feels bold and clear, without adherence to an agenda of gender, and all the more feminist as a result. Greenham's unabashed and unhesitating ownership of her speech simply and directly performs her authority without question. The struggle to self-determination contained many hesitations, pauses in which women seemed to imagine they might need permission to proceed—a self-defeating stance. The only way to succeed in self-determination is to proceed without such negotiations or concessions, as Greenham aptly demonstrates.

La solidità dell'architettura poetica è fondata, nelle opere di Greenham, su quella che potremmo definire «geometria della composizione», un procedimento limpido non mimetico ma astratto, come scaturito da linee su una superficie piana. Alla voce è poi dato il compito di comporre quelle linee in volumi concavi e convessi, di dare plasticità alle parole rivitalizzandone il significato rispetto all'impoverimento della consuetudine, alla banalizzazione imposta dalla lingua dell'uso. In simile prospettiva operavano autori di poesia sonora e visiva attivi in Italia, alcuni dei quali – penso soprattutto ad Adriano Spatola e Arrigo Lora-Totino – prediligevano la performance alla registrazione, aggiungendo alla pronuncia della parola, sia pure amplificata, segmentata, ritmata, modulata, anche una impressionistica presenza scenica, ossia la fisicità del corpo e del gesto.

Greenham verschwand jedoch nicht nur aus dem öffentlichen Gedächtnis, auch fehlt sie in den meisten Anthologien und maßgeblichen Texten zum jeweiligen Thema.²³ Zu schwer ließ sich ihr künstlerischer Output kategorisieren²⁴ und zu wenig offenbar der Fakt ausblenden, dass sie eine Frau war. Greenham blieb daher zeitlebens ein „stranger in a strange land“, wie sie es in ihrem Text „Un Arte de Vivir“ 1995 nun explizit in Bezug auf ihre eigene, interdisziplinäre Praxis formulierte.²⁵

Få skulle förneka formens betydelse för de verk vi vanligtvis studerar inom litteraturvetenskapen och dess angränsande discipliner. Likväl är det sällan med avseende på formen som själva forskningen presenteras och bedöms. Men skulle ett konstnärskap där de yttre förutsättningarna (bandspelare, scen, röst, nätverk, språk etc.) är minst lika intressanta som dess verbala innehåll kunna presenteras som sådant genom att dessa drag synliggjordes i framställningen, till och med på bekostnad av ett sammanhängande argument? Med Greenhams karakteristiska tekniker, jump-cuts och upprepning, förskjutning . . . Esempio di rinnovamento, gaio e allusivo, molto garbato, è il gioco esperito sulla formula magica dell' "abracadabra" *Focus Hocus Pocus*, che assegna tutta la sua ironia all'interpretazione. Vilket skulle kunna benämnas som konstnärlig forskning, eftersom process och gestaltning ges prioritet. Likväl präglas även denna studie, om än i ett begränsat format, också av traditionella humanistiska forskningsuppgifter som att lyfta fram ett underbeforskat kvinnligt konstnärskap inom ett manligt kodat avantgarde, och att skissera möjliga perspektiv på ett material som kan vara en utmaning att bemöta ur hermeneutiskt hänseende.

Si, comme Pignatari, elle produit une langue qui va à l'encontre de celle de la réification publicitaire, de « la réification de l'esprit par les slogans et [si elle] démystifie le 'paradis artificiel' promis par les techniques de persuasion de masse »²⁶, elle tente d'agir, peut-être dérisoirement et utopiquement, sur ce que Barthes appelait les intimations de la langue. Cette utopie et ce dérisoire sont un minimalisme

politique qu'il faut continuer à défendre, particulièrement aujourd'hui. Dans son texte « Do you wonder about this society ? », qui consiste en un passage au crible phonétique des mots *right* et *left*, en tant que marqueurs du champ politique, elle tente de performer, au sens austinien, la liberté de mouvement du langage dont le texte parle : « are you left / right you are ! [...] / it moves freely / frrrrrreeeely/ ». Cette remise en liberté de la langue est perçue comme un idiome poétique désinstitutionnalisant produit par une étrangère, une étrangère radicale, puisque Lily Greenham parlait au moins huit langues et, bien que danoise, avait choisi d'écrire en anglais. Sa conception des langues s'entend dans l'entretien avec Charles Amirkhanian, qui est ponctué de lectures de textes de poètes contemporains en allemand, portugais, espagnol, français... En lisant ces poèmes qui sont comme des dérives textuelles – elle dit de ses propres textes qu'elle les écrit à *travers* le langage – Lily Greenham effectue exactement ce que Julia Kristeva, autre étrangère, avance dans *Étrangers à nous-mêmes* : « Désormais, nous nous savons étrangers à nous-mêmes, et c'est à partir de ce seul appui que nous pouvons essayer de vivre avec les autres »²⁷. Et, en effet, si le passage entre les langues et les corrosions de la poésie sonore sont des politiques de la langue, qui donnent à entendre ce qui avait été paradoxalement obscurci dans la transparence tout illusoire du slogan, Lily Greenham, en s'avancant sur la scène de la performance, affirme et projette ce que vivre ensemble pourrait signifier, loin du slogan politique creux, en faisant entrer, dans le champ du politique, une poétique de la langue désarticulée.

Også denne trafik påvirker direkte digtene. De arbejder alle flersprogligt og er optagede af betydningssammenfald og -afbrydelser, af stammen, vokalskift, udtale og fejl – der altså ikke bare er fejl: ”Friction brings awareness of connection and of obstruction”, som Bergvall skriver i *Meddle English* (2011), i en tekst der blandt andet handler om hvordan det er at forlade sit modersmål og lade et andet eller andre sprog tage bolig i sin krop; når så mange og stadig flere af os finder

os selv i lande hvor vi ikke er født, eller hvor vi er første- eller anden generationsborgere med en blandet, puslespilsagtig kulturel baggrund, skriver Bergvall, vil mange af os også stille spørgsmål ved hvad lingvistiske tilhørsforhold betyder, og hvad det indebærer at være flydende i et sprog.²⁸

Tillid tillid tillid tillid tillid til tillid til tillid til tillid til tillid til selv tillid til selv tillid til selv tillid til selv selv tillid selv tillid selv tillid selv tillid.

Jeg tænker på Greenhams *Tillid*, der findes i flere versioner på *Lingual Music*, et udvalg af hendes arbejder fra 1968 til 1984.²⁹

Anche in un'opera come *Polar polaris*, molto musicale, splendidamente fondata su un fitto sistema di pulsazioni, una poesia che respira e manda impulsi, una poesia di palpiti, realmente magnetica, vitale e ossessiva, sono presenti in sovrapposizione i giochi dei contrari, il ricorso alla semantica: «polar polaris solar solaris solar plexus nexus». La sequenza di lemmi costituisce una *catena neosemantica* plurisignificante nel momento in cui alla prossimità di significato e di suono, paragrammatica, «polar-solar», che crea contiguità astrale, segue una nuova contiguità astrale-anatomica, «solar solaris solar plexus», poi di nuovo fonetica, fondata sul paragramma «plexus nexus», e ancora semantica, in forma di *Ringkomposition*, «to the stars».

Erst als Paradigm Records 2007 die hochgelobte Doppel-CD *Lingual Music* heraus brachte, in dessen Booklet ein Auszug aus dem Text mitabgedruckt ist, verhalf dies Greenham allmählich wieder zu mehr Sichtbarkeit.³⁰ Auch mag dieser Release Grund dafür sein, dass sie heute häufig in Bestenlisten von Frauen in der Elektronischen Musik auftaucht und in diesem Kontext vor allem als Komponistin rezipiert wird.³¹ Sie selbst hatte Ende der 1970er Jahre Rezensionen über Elektronische Musik von Frauen für das Londoner Magazin für improvisierte Musik, *MUSICS*, geschrieben.

Ebenfalls 2007 widmete die Neue Galerie am Universal-museum Graz Greenham eine Retrospektive. Sie zeigte damit

zum ersten Mal seit vierzig Jahren wieder eine Auswahl von visuellen und akustischen Arbeiten der Künstlerin, Komponistin, Performerin und Dichterin in Österreich. Seither tauchen Greenhams Arbeiten vermehrt in Ausstellungen auf.³² Doch erst zusammengenommen bilden all diese Aspekte ein adäquates Bild dessen, was den Kern von ihrer künstlerischen Vision auszeichnet: Eigensinn und Kompromisslosigkeit.

Nelle poesie «per voce sola» affidate da Greenham alla performance, la parola appare con maggiore evidenza esibita, messa a fuoco nella sua materia sillabica, fonetica, e nella sua plurale molteplicità di significati. La parola è allora suono corporeo e il testo sonoro è scritto direttamente dalla voce che, nella sua ricchezza e nella sua forza inventiva, potremmo definire senz'altro *poietica*.

Tuttavia, anche in opere realizzate con nastro magnetico, con sovrapposizione di numerose registrazioni e di sequenze in *loop*, come *Lingual Music*, permane il credito alle risorse della lingua, benché queste talvolta corrano sotteraneamente, nelle profondità riposte della comunicazione. L'esito musicale, parcellare, minimalista, non è disgiunto dal significato del verbo e dalle sue ricadute culturali e politiche.

“Lingual music,” the term under which she published her recordings, has an obvious bodily reference, but the graphics on the album cover are formal, permutational, and optical. They have no connection to somatic organicism or self-reference to a body of any kind. The intellectualism of the work is part of its strength, and the drive that keeps attention riveted on the punctuating voice is hard, forceful, not liquid.

Queste tecniche innovative negli anni '60, scardinanti e liberatorie, talvolta legate alla storica «ortografia libera espressiva» di ascendenza futurista, «frrrreeeeelly!», sono state condivise, sotto altro cielo, in anni pressoché coevi, da una poetessa e performer come Patrizia Vicinelli,³³ legata alla Neoavanguardia italiana, autrice di poesia sonora e visiva, o da un'autrice come Giulia Niccolai, pure legata

al Gruppo 63, tra le più finemente ironiche della produzione poetica italiana a partire dagli anni Settanta. Queste tecniche, mutando ciò che occorre mutare, sono ancora variamente utilizzate in Italia da poetesse di generazioni diverse, attente alla valenza sociale della performance e ai suoi contenuti di denuncia: si pensi a Tomaso Binga³⁴ per qualche *loop* e ritmicità o alla giovanissima Sara Davidovics³⁵ per la duttilità vocalica e per il ricorso a certe sillabazioni e onomatopée, dai ticchettii agli pseudocinguettii, dai balbettii alle modulazioni ritmiche.

I udgangen på den lille og gode introduktion til *Litteratur* (2014), prøver den danske litterat Dan Ringgaard, at lave en opsamlende oversigt over hvad der kendetegner litteraturens nye miljøer. Sensibiliteter, udviklet blandt andet i vores omgang med nyere teknologier, hvad sker der lige nu, hvor kan det tænkes at gå hen. I korthed, skriver Ringgaard, er disse nye miljøer kendetegnet ved at de er *hybride* ("blandingen af ord, billede og lyd ligger lige for"), de er *kollektive begivenheder* ("fordi det sociale rum er vokset på bekostning af det private") og i forlængelse heraf er de *anmassende* ("fordi det private befinder sig midt i det sociale rum"). De er *konceptuelle* ("fordi udfordringen er at sortere i informationsstrømme og indramme kaos"), de er *undefinerbare* ("fordi de institutioner, som tidligere styrede litteraturen, ikke har samme magt som før"), de er *procesuelle* ("fordi linket, farten og remedieringen åbner værket der, hvor bogen så håndgribeligt lukkede det"), de er *herreløse* ("fordi de hele tiden skabes om af andre"), de er *babelske* ("fordi de folkesprog, som litteraturen destillerede, er begyndt at indgå nye globale alkymistiske forbindelser"): "Disse miljøer vil sprogkunsten udforske, udnytte og kritisere. Afvise dem kan den ikke. De udgør dens nye livsbetingelser."³⁶

Set i det lys, sat i de kasser (måske med undtagelse af den *anmassende*), lader Lily Greenham til ikke bare på mange måder at være en lydpoesiens pionér, men også, 16–17 år efter sin død, til stadighed at være *samtidig*. En stor, samtidig digter og performer, der stadig venter på for alvor at blive opdaget og optaget – ikke i en nationallitteraturs litteraturhistorie og kanon, men i den internationale.

By the 1970s formal, conceptual, work and formal experimentation could draw on the sound poetry of early 20th century avant-gardists as a vital legacy. Kurt Schwitters's *Ur Sonate*, the performance work of Raoul Hausmann and other Dadaists, the *zaum* (transmental) work of Russians Velimir Khlebnikov and Ilia Zdanevich, to name only a few, were known touchstones, even if recordings were scarce. Innovative performance artists in Paris, New York, and elsewhere had pushed composition towards elemental components, with graphic parallels in Concrete Poetry, established by the Pilot Plan of 1958. Other experimental poets had created ground rules for work that used the verbal and visual matter of poetry without regard for traditional syntax or poetic forms. With very few exceptions, Gertrude Stein the most obvious, women were conspicuously absent from among these linguistic innovators. Not until a generation born just before and at mid-century came of age, did figures like Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Pina Bausch, Diamanda Galas, Yoko Ono, and other vocal-verbal-performance artists emerge as strong, vital, vibrant presences. Lily Greenham was already there, her career and her aesthetic fully formed. If we did not know it at the time, we can at least recognize in retrospect the unique clarity of her well-spoken words, a demonstration of that possession of self as subject of language and being, to which we, as younger writers and artists, aspired.

Noter/Notes/Note/Notas

1. Lily Greenham quoted from Clüver, "Concrete Sound Poetry: Between Poetry and Music", in Erik Hedling & Ulla-Britta Lagerroth (eds.), *Cultural Functions of Intermedial Exploration*, Amsterdam: Rodopi, 2002, p. 169.
2. Jesper Olsson, "Stepford Wives and Lingual Music, or tape recorder poetics as Gender Politics in the Early 1970s", in Jonas Ingvarsson & Jesper Olsson (eds.), *Media and Materiality in the Neo-Avant-Garde*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012, p. 84.
3. Arrigo Lora-Totino, «Poesia concreta», in Adriano Spatola (a cura di), *La forma della scrittura*, catalogo della mostra presso la Galleria d'Arte Moderna, Bologna: Comune di Bologna, 1977, s.n.p. consultabile in rete all'indirizzo: http://www.archivomauriziospatola.com/prod/pdf_archivio/A00217.pdf (ultima consultazione 17 maggio 2017).
4. Cfr. Intervista a Lily Greenham realizzata a Parigi il 12 giugno 1972 da Charles Amirkhanian all'indirizzo: https://archive.org/details/pacifica_radio_archives-AZ0017 (ultima consultazione 17 maggio 2017).
5. See Ubuweb; <http://ubu.com/sound/greenham.html> (retrieved April 13, 2017).
6. Olsson, "Stepford Wives and Lingual Music".
7. « Sound poetry of Lily Greenham / with interview by Charles Amirkhanian », https://archive.org/details/pacifica_radio_archives-AZ0017 (consulté le 20 mai 2017).
8. Haroldo de Campos à propos du poème de Pignatari, cité dans Emmett Williams (éd.), *An Anthology of Concrete Poetry*, New York: Something Else Press, Inc., 1967 [np].
9. Zu der Ausstellung vgl. https://archive.org/stream/reportonarttechn00losa_/reportonarttechn00losa#page/n0/mode/2up (letzter Abruf: 30.05.2017).
10. Olsson, "The Stepford Wives and Lingual Music", s. 82–99.
11. *Digte for en daler*: <http://www.avantgardenet.eu/dfed/daler.html> (Side hentet 1. oktober 2017).
12. William C. Seitz, *The Responsive Eye*, New York: MoMA, 1965; Dokumenter (pressemeldelser m.m.) vedr. *The Responsive Eye*: <http://mo.ma/2sv1WGz> (Side hentet 1. oktober 2017).
13. Lily Greenham, interviewed by Charles Amirkhanian in 1972, from https://archive.org/details/pacifica_radio_archives-AZ0017 (retrieved: October 10, 2017)
14. För en diskussion av flerspråkighet och 'exofoni' i förhållande till Pound, Eliot, Bergvall och Tawada, se Marjorie Perloff, "Language in Migration. Multilingualism and Exophonic Writing in the New Poetics", *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2010.
15. Michael Davidson, *Ghostlier Demarcations. Modern Poetry and the Material Word*, Berkely & Los Angeles: University of California Press, 1997, s. 196.
16. Toutes les citations de textes de Lily Greenham sont des transcriptions que j'ai effectuées à l'écoute de ses textes, elles sont donc approximatives.
17. Lily Greenham, *bewegen konkret* finns reproducerad i Michael

Summary

Language, Voice, and Performance. Notes on Lily Greenham's Sound Poetry

In this collective article, we argue for a wider recognition of Lily Greenham's sound poetry, underscoring her artistic uses of multilingualism and transnational collaboration. The form of the article is conceptual: in order to signal the importance given to poetry as a collaborative and transnational activity in Greenham's oeuvre, we have chosen to write the article in six languages and as a collaboration between six scholars with different backgrounds. The form of the article moreover reflects the privilege given to language as material, structure, and activity in Greenham's works. The purpose of our article is thus twofold: while we seek to initiate an academic reception of Greenham's works and to highlight these as important contributions to the traditionally male-dominated historiography of sound poetry, we also seek to examine how academic writing can alter its conventional forms in order to address works that are not ideally suited for hermeneutic or exegetic acts of reading.

Keywords: sound poetry, multilingualism, avant-garde, performance

- Watson och David Tyner (red.), *Letters. Michael Morris and Concrete Poetry*, London: Black Dog Publishing, 2015, s. 184.
18. https://archive.org/details/pacifica_radio_archives-AZ0017 (letztet Abruf: 29.05.2017)
 19. https://archive.org/details/pacifica_radio_archives-AZ0017 (letztet Abruf: 29.05.2017)
 20. Caroline Bergvall m.fl., "Oplæsning på Sound of Mu 30/6/2006", *Ny Poesi* 2016:2: <http://www.nypoesi.net/tidsskrift/206/?tekst=33> (Side hentet 1. oktober 2017).
 21. Hélène Cixous, "Laugh of the Medusa" (1975), transl. Keith and Paula Cohen, *Signs*, vol. 1, 1976:4.
 22. Kurt Sanmark, *OSV*, Helsingfors: Söderström & Co, 1964, s. 25; Lily Greenham, "International Language Experiments of the 50s/60s": <http://www.ubu.com/sound/greenham.html>.acc (Sidan hämtad 3 april 2017).
 23. Eine Ausnahme in dieser Hinsicht bildet Claus Clüvers Aufsatz „Concrete Sound Poetry: Between Poetry and Music“, in Hedling & Lagerroth, *Cultural Functions of Intermedial Explorations*, s. 163–78.
 24. Ähnliches lässt sich beispielsweise bei dem frühen Vertreter der Sound Art, Terry Fox, erkennen, der auch erst vor kurzem eine größere Aufmerksamkeit von institutioneller und akademischer Seite erlangt hat. Dies mag zum Teil dem Umstand geschuldet sein, dass er als gebürtiger Amerikaner später seinen Arbeits- und Lebensschwerpunkt nach Italien und Deutschland verlagert hatte.
 25. Lily Greenham: „Un Arte de Vivir (1995)“, Auszug auf Englisch wiederabgedruckt in: *Lily Greenham. Lingual Music*, Paradigm Records 2007, o.p.
 26. de Campos, cité dans Williams (éd.), *An Anthology of Concrete Poetry*.
 27. Julia Kristeva, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris: Gallimard, 1998, p. 250.
 28. Caroline Bergvall, *Meddle English*, Callicoon, NY: Nightboat Books, 2011.
 29. Lily Greenham, *Lingual Music*, Paradigm Discs, 2007. Kan høres og købes her: <https://lilygreenham.bandcamp.com/album/lingual-music>
 30. Zudem sind eine Auswahl ihrer Stücke inzwischen auf [ubu.com](http://www.ubu.com/sound/greenham.html) verfügbar: <http://www.ubu.com/sound/greenham.html> (letztet Abruf: 30.05.2017).
 31. Vgl. z.B. <http://www.electronicbeats.net/the-feed/listen-to-a-mix-featuring-35-female-electronic-music/> und <http://www.synthtopia.com/content/2015/05/15/40-years-of-women-in-electronic-music/> (letztet Abruf jeweils: 30.05.2017).
 32. So z.B. in der Ausstellung *Design and Concrete Poetry in The Lighthouse*, Glasgow, 2016.
 33. Cfr. Patrizia Vicinelli, *Non sempre ricordano. Poesia prosa performance*, a cura e con un saggio di Cecilia Bello Minciaccchi, Firenze: Le Lettere, 2009.
 34. Cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=yu-WZm3tvik> e l'intervista <http://operaviva.info/il-privilegio-del-nome-maschile/> (ultima consultazione 19 maggio 2017).
 35. Cfr. <https://saravidovics.com/biografia/> (ultima consultazione 19 maggio 2017).
 36. Dan Ringgaard, *Litteratur*, Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2014.