

Treball i lideratge femení en la música. Contextos, restriccions, futur(s)

Iva Nenić

DEPARTAMENT D'ETNOMUSICOLOGIA, FACULTAT DE MÚSICA, UNIVERSITAT DE LES ARTS DE BELGRAD, SÈRBIA.

geniije@gmail.com

ORCID: 0000-0002-7573-950X

Tatjana Nikolić

ASSISTENT D'INVESTIGACIÓ, DEPARTAMENT DE GESTIÓ I PRODUCCIÓ EN TEATRE, RÀDIO I CULTURA, FACULTAT D'ARTS DRAMÀTIQUES, UNIVERSITAT DE LES ARTS DE BELGRAD, SÈRBIA.

tatjana.nikolic.fdu@gmail.com

ORCID: 0000-0003-4506-2232

Rebut: 16/05/2021

Acceptat: 19/12/2021

RESUM

Ací explorem les pràctiques contemporànies de la participació femenina en l'escena musical de Sèrbia i, en certa manera, dels Balcans. Aquesta investigació va identificar i descobrir les possibilitats, les restriccions de gènere i els actes de transgressió que, en conjunt, teixien una dinàmica complexa de participació femenina en la música popular, en relació amb el camp canviant de les ideologies de gènere dominants a Sèrbia i la regió circumdant. Aquest treball proporciona una anàlisi crítica de les qüestions de gènere en la creació i execució de música i del tema del treball de gènere en la música, basant-se en casos connectats a contextos locals. Per a fer-ho, considerem els costums i les demandes del mercat musical i la cultura quotidiana, el seu vincle amb les experiències personals i l'envergadura de les institucions socials al voltant de la música. Siga com a models a seguir o com a líders apreciades, les dones músiques empenen diferents tàctiques per a combatre els estereotips, enfortir les comunitats i garantir la participació femenina. Aquest treball recull les estratègies i eines que han estat implementant per a mantenir la seua audiència, els ingressos i la presència de la millor manera possible. Tenint en compte l'imperatiu de transformar una manera estàndard de treballar, comunicar-se amb les audiències i mantenir el potencial d'ingressos, aquest text destaca pràctiques que es podrien reconèixer com a lideratge (lideratge femení) en les circumstàncies contemporànies. També considerem un espectre més ampli de rols que les dones músiques i professionals de la música han assumit o se'ls ha adjudicat dins dels seus cercles professionals, escenaris locals, comunitats o la societat en general.

Paraules clau: dones en la música; estereotips de gènere; igualtat de gènere; gestió cultural; política cultural; escena musical independent

ABSTRACT. *Female labour and leadership in music. Contexts, constraints, future(s)*

Here we explore the contemporary practices of female participation in the music scenes in Serbia, and to an extent, in the Balkans. This research identified and described the possibilities, gendered constraints, and acts of transgressions that together weave a complex dynamic of female participation in popular music, in relation to the changing field of dominant gender ideologies in Serbia and the surrounding region. This work provides a critical analysis of gender issues in music-making and performing and of the topic of gendered labour in music, by relying on multiple case studies grounded in local contexts. We consider the mores and demands of the music market and everyday culture, their link to personal experiences, and the reach of the social institutions regarding music. Either as role models or cherished leaders, female musicians employ different tactics to fight stereotypes, strengthen communities, and ensure female participation. This work maps the strategies and tools they have been putting in place in order to sustain their audience, income, and presence to the best possible extent. Bearing in mind the imperative of transforming a standard way of working, communicating with audiences, and maintaining earning potential, this text singles out practices that could be recognised as (female) leadership in contemporary circumstances. We also consider a wider spectrum of roles that female musicians and music professionals have taken on or were awarded within their professional circles, local scenes, communities, or wider society.

Keywords: women in music; gender stereotypes; gender equality; cultural management; cultural policy; independent music scene

SUMARI*

Introducció
 Participació femenina en l'escena musical regional dels Balcans
 Lideratge femení en la música
 Dones i el treball musical
 Conclusions
 Referències bibliogràfiques
 Nota biogràfica

Autora per a correspondència / Corresponding author: Tatjana Nikolić. Universitat de les Arts de Belgrad, Facultat d'Arts Dramàtiques, Departament de Gestió i Producció en Teatre, Ràdio i Cultura. Bulevar umetnosti, 20, 11070, Belgrad, Sèrbia.

Citació suggerida / Suggested citation: Nenić, I., i Nikolić, T. (2022). Treball i lideratge femení en la música. Contextos, restriccions, futur(s). *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, 136(2), 10-26. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-136-2.1>

INTRODUCCIÓ

Des de finals de la dècada de 1980, l'etnomusicologia i altres ciències socials que estudien les pràctiques musicals han considerat una àmplia gamma de qüestions de gènere, des de la reintroducció de figures, tradicions i obres musicals femenines desateses o passades per alt dins d'un marc d'investigació feminista (Koskoff, 1987; Herndon i Ziegler, 1990) fins a analitzar les identifications de gènere, les negociacions sobre la identitat i els atributs de la música relacionats amb el gènere tal com s'expressen o modelen a través de la música (Moisala, 1999; Doubleday, 2008) i, més recentment, en termes de treball i activisme musical realitzat per dones (Troka, 2002; Hofman, 2015). Com assenyalen Beverley Diamond i Pirkko Moisala en la introducció de l'obra *Música y género* (2000), els principals enfocaments de les relacions entre gènere i música revelen que els estils i gèneres estan arrelats en conceptes de gènere, o que el discurs i la pràctica de la música contenen expectatives i normes de gènere profundament arrelades però menys visibles, o fins i tot exclusions, que requeriran una

aproximació acurada i una desconstrucció per part dels acadèmics per a revelar el funcionament vertader dels règims de gènere en contextos socials i culturals donats (Diamond i Moisala, 2000: 5-6).

A més de les tendències esmentades dels estudis musicals de gènere, observables en el millor moment del postmodernisme tardà a principis de segle, una classificació àmpliament acceptada dels estudis musicals feministes d'Ellen Koskoff assenyalava les tres onades principals de coneixement. Començant amb la primera onada d'estudis *centrats en les dones* relacionats amb recopilar, descriure i representar activitats musicals femenines, passem a una segona onada més àmplia, orientada al gènere, durant la qual va sorgir el tema més ampli de les relacions de gènere, articulada a través de la música. Finalment, l'última onada es va formar buscant correlacions més profundes entre la música i la societat en general, amb una gran influència d'elements teòrics postmoderns de la teoria feminista, els estudis culturals i LGBTQ, la psicoanàlisi i la semiòtica, entre altres factors similars (Koskoff,

*Article traduït per Maria Sales Ferrús

2000: x). Els principals conceptes teòrics utilitzats per a estudiar el gènere i la feminitat en la música fins ara són les pràctiques musicals de gènere, la identitat/identificació en termes de construcció i negociació, els rols de gènere a través de la música, la superació d'estereotips i obstacles induïts pel gènere i l'agència musical femenina.

El concepte de lideratge musical femení podria ser una de les orientacions que ara podria ajudar a construir un intercanvi interdisciplinari més fort. També podria ajudar a llançar una nova llum sobre les pràctiques femenines de creació i manteniment de la música en relació amb els problemes urgents i els canvis socials del moment present. Aquest tema, que podria permetre un nou paradigma teòric, un que transcendisca els camps d'estudi establerts i no es quede confinat a un tipus específic d'agència, segueix estant poc investigat. Fins ara, la investigació sobre els aspectes de gènere del lideratge musical s'ha basat en un centre de pedagogia, investigació en educació musical, estudi de música comunitària, etnomusicologia i estudis de lideratge i joventut. Tanmateix, aquesta xarxa laxa es caracteritza per diferents focus d'investigació i paradigmes disciplinaris, per la qual cosa encara està per veure's un diàleg interdisciplinari més intens. En aquest sentit, Downing (2010: 74) va parlar de quina manera l'agència femenina s'institueix específicament en els conjunts de gamelan balinesos formats per xiquetes, en els quals les expectatives de gènere xoquen amb formes acabades de forjar de moviment corporal durant el joc (*gaya*) i la comunicació musical directiva. De la mateixa manera, Wells (2011) va considerar les concertistes i directores dins de la tradició de la música occidental a Austràlia, centrant-se en el mestratge musical davant del lideratge, la diferència entre orquestres comunitàries i professionals des d'un punt de vista de gènere i, a més, en la construcció específica de llocs professionals des de perspectives femenines.

Òbviament, el creixent i diversificat cos d'investigació està d'acord en el fet que la comprensió del lideratge musical femení culturitzat

és important tant en relació amb la superació de les limitacions de gènere com per a aconseguir una millor cohesió social en diferents entorns. No obstant això, els problemes d'investigació dispersos, els marcs teòrics i metodològics i les premisses inicials requereixen un enfocament més integrat del concepte mateix de lideratge musical. Així, les figures poderoses, els models d'influència i les pràctiques de direcció i autoritat no patriarcal, transgressores i canviants podrien comparar-se i transferir-se als seus actors i comunitats. Tal vegada aquesta forma d'exercir el lideratge —de manera compartida, per força, a través d'un tipus de treball específic, i en relació amb la cultura afectiva— fa que valga la pena invertir en investigació com a model que contraste els patrons competitius individualitzats de lideratge basats en el suposat binari de gènere que l'apropiació neoliberal globalitzada del feminisme sovint promou.

La metodologia qualitativa utilitzada en aquesta investigació va incloure l'observació directa i participant, tant de manera presencial com en línia, a tall d'etnografia *multisite*. Fem entrevistes individuals i grupals i anàlisis de contingut dels mitjans durant la tardor de 2020 i l'hivern i la primavera de 2021. L'objecte de l'estudi van ser les dones músiques i professionals de la música amb potencial i actives que treballen en diversos gèneres/estils, de diferents generacions i amb diferents nivells d'experiència de l'escena musical local i regional a Sèrbia. Com a part d'un projecte científic més ampli titulat *Lideratge femení en la música* (2020-2022), més de 80 dones músiques, organitzadores i que prenen decisions van ser entrevistades durant el primer any d'aquesta investigació. Tanmateix, 21 d'elles van ser considerades de manera més exhaustiva per als propòsits d'aquest article. Les entrevistes que vam fer van ser semiestructurades i van cobrir tres temes principals: (1) *mapificar el camp cultural del qual forma part la intèrpret*; (2) *comprendre el paper del gènere dins de l'entorn respectiu*, i (3) *comprendre el concepte de lideratge en els termes propis d'aquestes dones*. Hi va haver diversos grups de preguntes: de presentació, directes, d'interpretació i de sondeig.

Fins avui, entre els nostres col·laboradors d'investigació es troben diverses figures considerades líders tant pel nostre equip d'investigació com per les seues respectives comunitats d'origen o d'adscripció. Aquestes dones han estat presents i actives i han sigut visibles i rellevants en un gènere, escena, organització o comunitat en particular i/o van ser les líders de les seues respectives bandes o conjunts. A més, algunes de les nostres interlocutores eren dones joves encara en procés de rebre la seua educació musical o al començament de la seua carrera. Els preguntem específicament a aquestes últimes sobre els seus models a seguir, expectatives i qualsevol obstacle inicial amb el qual s'hagueren trobat. Finalment, la nostra estratègia d'investigació més àmplia es va adherir als valors dels estudis feministes, amb la intenció d'«igualar la relació entre els investigadors i els subjectes d'investigació» (Jenkins, Narayanaswamy, i Sweetman, 2019: 418). Així, es va col·locar els investigadors en un rol de suport i mediació que va accentuar el poder de l'interlocutor per a ressaltar certs temes dins del marc proposat i va assumir un rol actiu com a col·laborador dins del procés.

PARTICIPACIÓ FEMENINA EN L'ESCENA MUSICAL REGIONAL DELS BALSANS

La posició de les dones músiques en les escenes musicals populars sèrbies i balcàniques es caracteritza per una asimetria, és a dir, el concepte dominant de la participació de les dones en la música sovint es relaciona amb el cant i, en general, amb imatges altament sexualitzades de la feminitat. Per contra, la visibilitat i el posicionament de les dones dins d'escenes subculturals que no s'ajusten a les imatges estereotipades de la creació musical femenina es limiten a comunitats específiques de músics i fans, cosa que dificulta que el públic en general s'aproxime a la varietat completa del mestratge musical femení, tant en contextos històrics com en altres de més contemporanis.

El gran interès de les dones per adquirir habilitats i coneixements musicals és visible en el fet que, entre les institucions d'educació superior a Iugoslàvia, les

acadèmies de música van experimentar el major augment d'alumnes entre totes les altres acadèmies d'art (Tomšić, 1981: 116). Paral·lelament, músiques públiques molt aclamades com l'acordionista Radojka Živković, que va travessar fronteres en entrar en l'àmbit masculí de la creació professional de música folklòrica en la ràdio estatal, mantenint una aura de modèstia i professionalisme indiscutible, van ajudar a augmentar gradualment la participació de dones en escenes musicals fora del rol convencional de cantants de *kafana* amb suposadament «estàndards morals baixos». Les primeres bandes subculturals exclusivament femenines, com el grup punk Boye de Novi Sad, es van crear durant el socialisme tardà. La descripció de la cooperació dins de la banda en una entrevista de 1991 és probablement la primera descripció publicada que representa el lideratge compartit i la col·laboració en igualtat de condicions entre dones a Sèrbia en un entorn de música pop:

Fem [les coses] d'una manera agradable i femenina, parlant-ho tot. La banda és el que importa, i també es requereix una experiència generacional diferent. Vesna té el fervor, Tanja té el que correspon a la seua generació, i això està bé (Ambrozić, 1991).

Les «escenes de micromúsica», tal com les defineix Slobin (1993), en el context serbi contemporani i als Balcans més amplis es tradueixen en xarxes musicals a xicoteta escala, semi- o totalment independents, de gèneres orientats (per exemple, jazz, metal, rock, ethno o americana) o de fusió (per exemple, *world music*, experimental o pop alternatiu) que operen al marge del mercat de la música neoliberal dominada en gran mesura per la cultura musical del pop folk, i estan caracteritzades per la lluita de sobreviure en circumstàncies econòmiques difícils i pel suport desigual dels mitjans i la indústria. A més, aquestes escenes subculturals són part d'una cultura regional compartida que, després de la dissolució de la Iugoslàvia socialista, va entrar en una nova fase de «reconstrucció i recontextualització en els espais culturals exiugoslaus» al voltant de 1999 (Baker, 2006). També estan aconseguint un context musical transnacional a través de la cultura

digital contemporània, potser millor il·lustrada per l'escena de la música metal i les bandes femenines. Per exemple, el grup de metal femení Nemesis és part de la xicoteta però dedicada escena del heavy metal serbi i els membres del grup també actuen amb freqüència en festivals de música regionals. Tanmateix, la banda també aspira a tocar per a la comunitat internacional de la música metal, com ho demostra el fet que el seu últim àlbum, *The War is On*, recentment va arribar al públic japonès a través del segell Jackhammer Music (2021), amb seu a Osaka.

La intensitat de la participació femenina en la cultura musical pública ha sigut ben documentada per relats històrics i etnogràfics, així com en biografies populars i en la premsa. Tanmateix, en un estratègia discursiva, la plèthora de figures femenines històriques i actuals relacionades amb la música han sigut relegades en lloc de ser singulars o úniques en les seues posicions escollides. De fet, aquesta lògica d'«exclusió per excepcionalitat» encara impregna el coneixement públic contemporani del talent musical en la regió (Nenić, 2019). Per exemple, les intèrprets sèrbies d'instruments de música folklòrica van ser catalogades com a rares i estranyes, tot i que la seua presència històrica i contemporània és contínua i indiscutible i, en molts casos, tant la comunitat com els especialistes les consideren excepcionals (ibíd.).

Les cantants i intèrprets contemporànies pertanyents a l'escena de la música neotradicional i de les músiques del món busquen activament superar aquestes dificultats ocupant simultàniament més d'una identitat professional. D'una banda, fan malabars entre les formes adequades de presentar l'herència i la feminitat i, d'altra banda, transgredeixen el cànon i els comportaments de gènere convencionals. La cantant neotradicional Svetlana Spajić ha aconseguit això dedicant el seu propi conjunt vocal femení *a capella*, Pjevačka družina Svetlane Spajić, a la interpretació precisa de cançons antigues sèrbies i balcàniques. Al seu torn, les seues col·laboracions amb artistes de Sèrbia i de l'estranger han inclòs l'artista conceptual Marina Abramović, el conjunt

vocal estatunidenc Kitka (que es dedica a transmetre el llegat de la música folklòrica femenina d'Europa de l'Est), la intèrpret búlgara Yanka Rupkina i la cantant folklòrica tradicional grega Domna Samiou, entre altres.

A més de la seua investigació de camp de la música folklòrica de les aldees i la interpretació estilísticament molt precisa de formes antigues de cantar, Spajić també s'ha aventurat en noves àrees de la música, en un cas creant una cançó tradicional dedicada a l'erudit estatunidenc Milman Parry, en estil *ojkanje*,¹ cant a dues veus. També va aprendre alguns estils de cant, tècniques i cançons similars fora de Sèrbia, com el cant de gola (sobretò) d'Àsia Central. La seua creació i interpretació de la cançó abans mencionada amb Kitka va complir un doble paper, com un gest d'amistat cap a aquest grup en particular, als membres del qual Spajić també ha estat entrenant per a cantar, però com un exemple estrany d'aproximar-se a l'*altre* distant a través de cançons neotradicionals sèrbies curosament elaborades. Així, Spajić va passar a ocupar el paper de líder musical intercultural.

Altres músiques femenines han inventat estratègies similars per a mantenir-se fidels a les seues arrels i, al mateix temps, incorporar la novetat al cànon. Aquest malabarisme de rols és especialment visible en el cas de les músiques l'instrument de les quals encara es representa públicament com a pertanyent a homes. De fet, l'alienació simbòlica dels instruments amb el gènere i la idea que preval de l'exclusivitat masculina dins de la interpretació de música instrumental persisteix en diferents cultures (cf. Doubleday, 2008). En aquest sentit, a través de la nostra investigació hem après que aquesta fortalesa simbòlica ha portat a algunes de les instrumentistes sèrbies a preveure fins i tot la creació d'instruments sense els símbols visuals habituals, o amb un contorn, grandària i color lleugerament alterats, per a separar-los simbòlicament i materialment del regne de la supremacia masculina.

1 Per a una descripció de la tècnica de cant *ojkanje* o *groktanje*, vegeu Ranković, 2019.

Respecte a l'escena de jazz de la regió, és informatiu assenyalar que, en les tres grans bandes nacionals de Sèrbia, Croàcia i Eslovènia, les úniques orquestres públiques suportades institucionalment en aquest gènere són només d'homes. Aquestes tres *big bands* tenen més de 50 músics, però cap d'ells és una dona (Jovićević, 2021). El mateix autor descriu que hi ha al voltant de 10 festivals de jazz importants en la regió i cap d'ells ha programat prèviament dones instrumentistes en un nombre significatiu, i encara menys de l'escena local. Com indica la investigació d'aquesta autora, del 4 % de dones intèrprets en aquests festivals en els últims anys, només l'1 % eren artistes dones locals (Jovićević, 2021).

La nostra investigació actual i anterior ha demostrat que quan les dones músiques finalment reben invitacions per a actuar, sovint és com un suggeriment o un impuls, o la motivació per a la invitació ha sigut externa en forma d'un subsidi, una subvenció addicional, un programa o manifest que fomenta la participació femenina en orquestres, festivals o segells, cosa que les converteix en pràctiques simbòliques. Es presenten com a part de l'espectacularitat, com per a una ocasió i context especial; no com una cosa convencional i normalitzada, sinó com una excepció i una atracció (entrevista grupal amb cinc joves instrumentistes, 7 de febrer de 2021). A més, es veuen obligades a acceptar aquests arranjaments si alguna vegada volen estar presents en l'escenari i mantenir l'audiència, els ingressos i la visibilitat. Se'ls pressiona perquè mostren comprensió, compassió i submissió, i perquè accepten feliçment una subrepresentació negligent o una falsa representació com un regal i un honor (Nenić, 2013; entrevista amb una música de jazz, compositora i educadora experimentada, 12 d'abril de 2021).

Aquesta situació no és exclusiva de les dones músiques als Balcans, ja que és part d'un conjunt estructural més ampli d'obstacles que també es troben en altres llocs que, independentment del seu origen cultural, obliguen les dones artistes a negociar els rols privats i professionals i a acceptar els prejudicis

de gènere institucionalitzats com l'estatu quo. Tal com va observar Stalp (2015) en la seua investigació sobre la pràctica de dones artistes en dues regions dels EUA (p. 41-43), hi ha una experiència compartida de dificultat per a «convertir-se en i ser considerades com a artistes» i, en general, de no poder evitar les expectatives de gènere (p. 51).

LIDERATGE FEMENÍ EN LA MÚSICA

El nostre model teòric es basa en el fet que els conceptes de lideratge cultural i intercultural són fluids, transformatius i transformacionals, a més d'estar modelats pels valors i expectatives del context de la cultura quotidiana. En considerar com funciona el lideratge en la música, partim del punt de vista de la investigació qualitativa en la qual les idees èmiques del que fa que algú siga un líder sovint es barregen amb les opinions del grup, els valors personals i les diverses percepcions contingents sobre la mateixa idea del que significa *liderar*. En unes altres paraules, volem revisar la postura postmoderna expressada per Starratt (1993) en què es convida els líders a «intentar una avaluació més equilibrada del món modern i adoptar una postura més optimista cap al futur» (p. 123), però des de l'anomenat hàbit cultural i individual del món contemporani del capitalisme postindustrial, interconnectat i molt problemàtic.

Per tant, es pot afirmar que el model és fonamental, reflexiu, futurista i normatiu, sent aquest últim part de la mobilització del coneixement i els esforços conjunts tant d'un academicisme compromés com dels subjectes investigats. A més, la noció de lideratge transaccional —en què el focus està en l'intercanvi entre el líder i els seguidors i el resultat teòric— i de lideratge transformacional —en què també s'espera que el líder siga inspirador i un suport, i expresse un comportament tant directiu com participatiu, amb un compromís més natural d'altres actors socials (Bass i Riggio, 2008)— sembla ser una plataforma de llançament important per a comprendre com funciona el lideratge femení en la música.

Com va assenyalar Caust, «La posició de les dones com a líders en les arts és un entorn en constant disputa... I el viatge per arribar-hi pot ser un desafiament, especialment si l'aspiració és treballar en rols de lideratge creatiu/artístic o ser líder d'una de les principals institucions/organitzacions artístiques» (Caust, 2020: 55-56). La literatura mostra que, a més de la direcció i l'efecte de les decisions polítiques, els individus influents, juntament amb les xarxes informals dins de la indústria de la música com un espai clau per a influir en la presa de decisions i la creació de polítiques, també tenen un impacte important en el desenvolupament de polítiques culturals en el camp de la música. Homan hi va afegir: «El paper dels campions autoproclamats i les xarxes més informals de la indústria musical van ser crucials per a canviar les actituds i polítiques governamentals» (2013: 112). En 2017, Pierce va escriure sobre les «fortes apetències internacionals» per una experiència de lideratge cultural causades per «l'atmosfera de crisi», tant econòmica com política. En aquest context, s'hi reconeixen tres categories diferents de lideratge cultural, encara que a vegades es superposen i no són mútuament exclouents: emprenedor, generós («prioritzant les necessitats de la forma o el sector cultural, estenent els esforços més enllà de l'interès individual o organitzacional») i públic (p. 13 i 14).

Edelman (2017) va afirmar que «la recerca i el compromís del procés artístic predisposa [els artistes intèrprets o executants] a la comprensió intuïtiva de les pràctiques, les teories i els conceptes de lideratge» (p. 25). Certament, hi ha dones músiques notables a les quals se'ls atorga un estatus d'estrela i que són vistes com a líders i figures destacades per un públic més ampli. En la música pop-rock, intèrprets com la cantautora Slađana Milošević (1955) o la guitarrista i cantant Ana Stanić (1975) han assolit l'estrelat i desafiat els estereotips de la participació femenina en la cultura rock. Exemples similars també estan presents en la generació més jove d'intèrprets: en l'escena neotradicional / *world music*, artistes com ara la intèrpret de *frula* i multiinstrumentista Neda Nikolić (1998) o la trompetista Danijela Veselinović (1993) són vistes com a figures clau i virtuoses de la

nova onada de transformació de la música folklòrica. Això es deu al fet que actuen i lideren amb èxit en diferents projectes i creen un treball col·laboratiu tant en la música tradicional com en la mescla de gèneres.

Aquesta manera de lideratge altament apreciat en les esferes públiques equival a la fama en els discursos públics. No obstant això, les estrelles femenines de la música en les escenes musicals independents sovint duen a terme moltes tasques relacionades amb el lideratge intergrup i cultural que romanen invisibles a la vista del públic, mentre que simultàniament duen a terme diversos rols i tasques típiques dels líders. Tant Nikolić com Veselinović lideren conjunts instrumentals: Nikolić va organitzar orquestres ad hoc (amb participants majoritàriament masculins) per als seus concerts durant el primer i segon any de la COVID-19, i Veselinović és líder i l'única dona membre de la famosa i exitosa orquestra de metalls que du el seu nom. A més, aquestes joves músiques són les primeres que no només prenen decisions, sinó que també introdueixen novetats en el repertori i l'estil musical, fan tasques de gestió, negocien qüestions financeres i estableixen els límits de comportament per a determinades situacions. Per tant, ambdues assumeixen la responsabilitat total i exclusiva en els rols de lideratge que convencionalment s'entenen com a *forts*.

Per contra, hi ha una distribució diferent de rols i responsabilitats en els col·lectius musicals exclusivament femenins els membres dels quals no són necessàriament estrelles o intèrprets destacades fora del context col·laboratiu. El grup recentment creat de música hip-hop/fusió de dones romanís amb base a Sèrbia, Pretty Loud,² exemplifica el funcionament de múltiples capes respecte al lideratge. Tot i que les seues integrants són iguals a l'hora de decidir i oferir producció creativa, algunes xiques assumeixen

2 El grup va ser creat per la fundació Gypsy Roma Urban Balkan Beats (GRUBB); les seues membres són xiquetes i dones joves de les ciutats de Belgrad i Niš (<http://grubmusic.com/>).

diverses tasques a la vegada (escriure lletres, cantar i ser portaveus informals en situacions públiques), per la qual cosa funcionen com a líders informals. Tanmateix, és interessant comentar que durant les sessions amb els grups que organitzem com a part d'aquesta investigació, les membres més *prominentes* de Pretty Loud s'apressaren a ressaltar les qualitats de les seues integrants més tímides o callades o les millors qualitats de les integrants que intervenen en només una tasca (per exemple, ballar o rapejar).

En un altre àmbit, la crítica que el col·lectiu Pretty Loud expressa a través de la seua música es dirigeix tant als matrimonis concertats de menors en la comunitat romaní sèrbia com als estereotips racistes que retraten els gitanos com a malfaeners, sense educació i pobres per elecció (entrevista grupal a tres joves artistes gitanes, 13 d'abril de 2021). Aquesta expressió pública d'una postura crítica situa tot el grup en una posició de lideratge col·lectiu i compartit. El grup va guanyar el reconeixement amb el Bring the Noize Premi del Centre de Cultura Feminista BeFem per la defensa dels drets del poble gitano (2020). Però, a més d'aquest reconeixement, les seues cada vegada més nombroses seguidores incondicionals i en línia consideren que l'activisme i els objectius del grup contribueixen a millorar el funcionament intern de la comunitat romaní a Sèrbia i representen un paper diferent, actiu i compromès de les dones romanís (i la cultura romaní en general) per a un públic més ampli a Sèrbia.

Les dinàmiques de gènere cobren especial rellevància en gèneres com el jazz, en què la interpretació no està completament predeterminada (com ocorre, per exemple, en la música clàssica), sinó que està subjecta als acords, discussions, relacions implícites i dinàmiques entre els integrants de la banda (entrevista amb una música de jazz, compositora i educadora experimentada, 12 d'abril de 2021). Tanmateix, les joves jazzistes han sigut capaces de transformar en un avantatge la lesió estructural de ser deixades de banda (a part del cant de jazz), algunes d'elles van buscar presentar-se activament davant de les xiques més joves com a músiques exitoses i inspiradores. Una de les

nostres col·laboradores d'investigació va decidir atraure joves estudiants a la seua classe de l'escola elemental de música visitant escoles de Primària locals per a mostrar-los el seu instrument (trompeta), parlar amb ells i tocar per a ells. Encara que el seu objectiu inicial era simplement augmentar el nombre de xiquets (de qualsevol gènere) que assistien a classes de música de trompeta, el nombre de xiquetes que volgueren assistir a les seues classes va ser extraordinari (entrevista amb una jove trompetista i educadora, 10 de març de 2021).

El que va ser notable al llarg de la nostra investigació de camp va ser que moltes de les dones músiques en posicions de lideratge en bandes havien format les seues pròpies bandes perquè no havien sigut convidades a unir-se a les bandes d'altres (malgrat el seu talent, educació, potencial i ètica de treball dur) o no havien experimentat un bon tracte en altres conjunts. El que podríem anomenar *lideratge per necessitat*.

He tingut les meues pròpies bandes des que tenia 20 anys. Hi va haver ocasions comptades en què hi vaig ser convidada per altres. Si haguera esperat que m'hi convidaren, no hauria tingut cap carrera. Vaig tocar suficientment bé com perquè em convidaren a ocupar alguns espais, però no em van telefonar, sinó que em van evitar. Per això em vaig fer un espai pel meu compte (entrevista a una música de jazz, compositora i educadora experimentada, 12 d'abril de 2021).

Les músiques excepcionals que poden considerar-se líders sovint participen en múltiples activitats, bandes, gèneres, estils i plataformes diferents i fan múltiples tasques en aquestes activitats i en la seua carrera cada dia. Al mateix temps, a vegades descriuen negativament aquesta *multipotencialitat*, critiquen la «falta d'enfocament i camí clar» (entrevista grupal amb cinc joves instrumentistes, 7 de febrer de 2021) i estan insatisfetes amb el seu espectre de diferents talents i la seua rellevància per a la comunitat que les rodeja. D'alguna manera, l'alta qualitat està lligada a la idea d'enfocament, consistència i, a vegades, aïllament, cosa que n'exclou les que tenen moltes potencialitats. Això és especialment cert en el cas de les dones que

experimenten diferents expectatives de la societat (Medina-Vicent, 2019) i que sovint enfronten desafiaments per a equilibrar aquestes expectatives amb rols de geni i lideratge com se'ls veu tradicionalment.

En molts casos, se suposa que les líders femenines en la música estan sobrequalificades i accepten una inversió addicional i una devoció reconeguda per a aconseguir legitimitat i acceptació.

Vaig preparar en tres dies el que havien practicat durant tres mesos. Després d'això, va ser un reemplaçament regular... Jo era la seua xica per a tot. Coneixia tot el repertori per a tres instruments diferents i encara així mai m'ubicaren en un lloc permanent en aquest conjunt (entrevista amb una música de jazz, compositora i educadora experimentada, 12 d'abril de 2021).

En un dels seus projectes anteriors en un conjunt només per a dones, una de les nostres participants havia introduït un pressupost i un servei de cura de xiquets o xiquetes per a totes les companyes músiques amb filles o fills xicotets (a càrrec d'altres possibles beneficis per als participants del projecte). Tanmateix, una de les sòcies del projecte (també dona) va criticar aquesta intervenció —que sens dubte era una posició de lideratge feminista solidari— invocant un trop patriarcal comú, per què tenen fills si volen fer música? Al mateix temps, les dones sense fills s'enfronten constantment a crítiques si no tenen fills i són assenyalades com a egoistes i orientades a la carrera (Nikolić, 2016; Medina-Vicent, 2019). En altres paraules, siga que escullen la maternitat o decidisquen no tenir fills, les dones i l'art que produeixen es mesura *sempre* amb el ritual d'iniciació de la maternitat, amb una postura predominant quasi universal del fet que hi ha una «incongruència inherent entre aquests dos rols» (Stalp, 2015: 47).

Si bé les nostres col·laboradores d'investigació van donar diferents respostes a la pregunta de si havien tingut models femenins als quals admirar en el mateix gènere, la majoria d'elles no havia tingut l'oportunitat d'aprendre fàcilment sobre les seues predecessores o altres músiques femenines contem-

porànies del mateix camp sociomusical. Aquest fet contribueix a la lògica de l'excepcionalisme que serveix com un estratagema discursiu que, d'una banda, eleva les dones *excepcionals*, però, d'altra banda, les exclou del treball musical en el gènere escollit. Els impedeix assumir posicions de lideratge perquè es transformen en un *agregat* o excepció a la regla. Quasi totes les entrevistades van expressar el seu pesar per no haver pogut aprendre abans sobre músiques femenines similars —siguen mediocres o excel·lents— que interpreten el mateix gènere o dominen el mateix instrument. Per tant, el lideratge femení en la música està íntimament relacionat amb el treball educatiu i amb ser un model a seguir.

En el meu projecte vam contractar mentors masculins. Tenien un enfocament professional i sense prejudicis, però les meues participants no creien en si mateixes i pensaven que no podrien aconseguir el que se'ls demanava. Pel fet de no veure altres mentores davant d'elles, van dubtar de poder aconseguir-ho (entrevista amb una música de jazz, compositora i educadora experimentada, 12 d'abril de 2021).

Oferir suport educatiu (a altres dones) va ser una de les activitats que algunes de les nostres entrevistades van mencionar que gaudien i de les quals se sentien més orgulloses. També van reconèixer que la falta de professores i models a seguir en «gèneres dominats per homes» en les institucions i organitzacions d'educació musical de Sèrbia era un dels principals obstacles per a una participació femenina més àmplia en aquests gèneres (entrevista grupal amb sis exalumnes adolescents de Girls Rock Camp a Sèrbia, 25 de gener de 2021; entrevista grupal amb cinc estudiants de música, 1 de febrer de 2021; entrevista grupal amb cinc joves instrumentistes, 7 de febrer de 2021).

DONES I EL TREBALL MUSICAL

Hofman va dir que «és necessari incloure el treball i les seues pràctiques en el debat sobre les dones músiques professionals com un dels aspectes crucials en

la construcció de les seues feminitats» (2015: 19-20). Tot i que el públic en general desconeix els factors que componen el treball musical, les músiques són molt conscients de les seues condicions prèvies i realitats. Els dominis privat i professional estan, òbviament, entrellaçats, però a les futures músiques encara se'ls instrueix perquè invertisquen tot el seu temps disponible en la carrera i en l'avançament artístic i musical.

Quan assisteixes a l'escola de música i després a l'acadèmia de música, l'horari de classes és tan extens que en realitat estàs a l'escola des del matí fins al vespre, a més de practicar a casa... Classes privades individuals i grupals els caps de setmana... La vida et prepara des de molt prompte perquè no pugues separar les teues 8 hores de treball, son i oci (entrevista grupal amb cinc estudiants de música, 1 de febrer de 2021).

Aquestes dones han sigut testimoni d'una falta de comprensió per part de les persones que les rodegen, que simplifiquen el seu treball a les «nits dels divendres i dissabtes», en altres paraules, només a les seues actuacions, mentre que la gran quantitat de treball de preparació que fan roman invisible i infravalorat. Al mateix temps, les joves artistes també descriuen l'ocultament de tot el treball que hi ha darrere dels grans talents, que experimenten per part de companys de professió majors i més exitosos, cosa que equival a una mistificació del seu talent i els resultats obtinguts (entrevista grupal amb cinc joves instrumentistes, 7 de febrer de 2021). La major part d'aquest treball de fons inclou el procés creatiu, però també ocupa la pràctica i l'aprenentatge, la comunicació amb companys i cocreadors, la presa de decisions, els assajos i l'organització.

Organització... Aquesta és una gran paraula. Tot això és un treball que és completament invisible i pot semblar que no produeix resultats (entrevista a una música de jazz, compositora i educadora experimentada, 12 d'abril de 2021).

Moltes dones músiques exitoses i aquelles que poden ser percebudes com a líders no només són músiques, sinó que també tenen diversos potencials i duen a terme diverses tasques a la vegada, i molt sovint són

les seues mateixes gerents, o almenys participen significativament en les seues pròpies funcions de gestió i promoció. El seu perfil s'aproxima al de l'autoocupació i l'emprenedoria, una categoria model sempre predilecta de les polítiques culturals de tendència neoliberal a Europa (Santos Ortega, Muñoz Rodríguez, 2019). Tanmateix, considerant els mercats xicotets dels Balcans i les especificitats de les escenes de música alternativa en què se centra aquesta investigació actual, els seus perfils encara no s'assimilen a l'esperit empresarial en el ple sentit de la paraula.

La mobilitat de les músiques sèrbies està dictada pels recursos relativament escassos proporcionats per l'estat, les demandes d'una indústria musical internacional que sovint atrau les músiques dels Balcans i el requisit que les artistes han de fer malabarismes amb els seus assumptes professionals i personals pel seu compte. A més, se'ls diu que no es queixen públicament d'aquestes dificultats i que han de descriure la doble càrrega de treball domèstic no remunerat i treball professional molt desafiant com una cosa compatible i fàcil de combinar. És indicatiu que, dins de l'escena local de *world music*, les músiques que recorren el món són joves instrumentistes que encara no han format una família o són artistes madures que, després de molts anys d'esforç, van ingressar en les xarxes transnacionals. En aquest context, el *balcanisme* com un emmarcament extern i discursivament ambigu de les societats balcàniques i les seues cultures (Todorova, 1997) es reproduïx com un valor positiu.

A més, les joves artistes sovint dubten de les seues habilitats en el treball de gestió, organització i promoció (Nikolić, 2020). En aquest sentit, també són temes rellevants les condicions laborals, els baixos ingressos i la inseguretat i precarietat de treballar en les arts escèniques, la música o les indústries creatives en les societats balcàniques. Per exemple, Barada i Primorac (2014) van descriure l'alta presència del treball mal pagat i l'autoexplotació entre les dones joves en el sector visual a Croàcia afirmant que «tot i que es demostra que el treball no pagat, mal pagat i d'autoexplotació és l'única manera d'entrar al mercat laboral, les dones joves [al començament de la seua

carrera] encara el defineixen com una opció» (p. 160). A Croàcia, el 55 % de les artistes femenines reben un ingrés mensual inferior a la mitjana croata, i el 83 % reben ingressos insuficients del seu compromís professional per al que van descriure com les seues necessitats bàsiques realistes per a viure, mentre continuen usant els seus propis diners per a produir el seu treball (Banić, Gojić, 2018: 50-52).

Segons les participants de la nostra investigació, treballar en la música es diferencia d'altres professions més comunes per la imatge de ser fàcil i divertit,³ l'absorció de tota la identitat i la vida quotidiana amb horaris de treball no estandarditzats i un estil de vida poc saludable que sovint exigeix l'exposició al públic, les sol·licituds per a estar a disposició dels diferents grups d'interés incloent-hi els fans —sempre de bon humor— i, finalment, un procés creatiu amb característiques pròpies que no és fàcil de controlar ni de navegar (entrevista grupal amb cinc joves instrumentistes, 7 de febrer de 2021).

Les entrevistades que tenien l'activitat musical com a passatemps a vegades compartien la por que la seua principal passió i propòsit es contaminarien si la música es convertira en el seu treball a temps complet. Entenien la tasca i el treball com una cosa menys valuosa que una afició, una passió, un propòsit, un activisme o una identitat. De fet, seguint el que diu Stokes, Hofman (2015) va descriure exactament de quina manera «el valor de les tecnologies afectives a través de l'intercanvi musical [és] més desitjable quan no es paga i que no hauria de caure sota la lògica de la mercaderia [o en aquest cas, del treball]» (p. 19). Les joves músiques relacionen el treball i la labor amb la idea d'un gran esforç, incomoditat i fins i tot humiliació i subordinació, mentre que, per a elles, gaudir de processos creatius, assajos, actuacions i col·laboració

com a part de la seua activitat musical representava independència, llibertat, igualtat i autenticitat.

Això està en línia amb la conclusió de Barada i Primo-rac que «els treballadors creatius estan en un conflicte constant tant amb els mecanismes de control externs com interns que limiten la seua autonomia i que també contribueixen a l'autoexplotació» (2014: 160). Algunes de les nostres col·laboradores d'investigació més joves combinaven molt de temps d'assaig i horaris d'actuació amb l'ensenyament en escoles de música (sovint com a mestres substitutes o en un lloc temporal), sent aquesta última la seua font d'ingressos més estable. Encara que sovint hi havia una clara preferència per guanyar-se la vida a través de la interpretació musical, els llocs docents en escoles públiques finançades pel govern els havien ofert una alternativa de classe mitjana més segura i viable que els llocs més insegurs dels artistes intèrprets, tant en termes de salari com per l'horari de treball més imprecís de la música.

Segons algunes de les nostres entrevistades, interpretar música és massa esgotador i inconvenient per a convertir-se en una professió o treball per a les dones que planifiquen tenir la seua pròpia família. Aquesta actitud es veu sovint en les famílies de xiquetes interessades a convertir-se en músiques, les seues educadores i periodistes que formen part del *mainstream* que, en la majoria dels casos, confronten les dones músiques exitoses amb preguntes sobre l'equilibri entre la seua carrera musical i els deures familiars (Nikolić, 2016; Medina-Vicent, 2019). Les participants que planejaven tenir fills van parlar sobre l'«equilibri» entre l'economia lligada a les actuacions, sovint precària i inestable, i la de treballs més estables, com ara llocs docents en el sistema d'escoles públiques amb l'esperança de trobar suficient temps per als assajos i les actuacions públiques «durant els caps de setmana». Tanmateix, com assenyalen Barada i Primorac, «després d'alguns anys d'aquest tipus de treball intensiu, les treballadores creatives senten les conseqüències en [termes de] la seua qualitat de vida, cosa que es tradueix en insatisfacció amb la carrera escollida. La conciliació de la vida familiar i laboral es converteix en un tema

3 Al seu torn, algunes entrevistades havien sigut tractades erròniament com a treballadores sexuals i havien rebut propostes i comentaris inapropiats. Hofman afirma que la posició social de les cantants està determinada per una història professional marcada per «la devaluació moral, deguda a un treball de mala qualitat i deshonest» (2015, p. 19).

central del projecte professional públic» (Barada, Primorac, 2014: 160). Aquesta és una de les raons per les quals algunes joves músiques no escullen la música com a carrera, sinó que la mantenen com un passatemps. Una altra raó és el sexisme, tant hostil com condescendent (Todorović, 2013), *offline* i *online* (Hanash Martinez, 2020), sempre present en la indústria musical d'aquesta regió (Nikolić, 2016; Nikolić, 2017).

Ljubičić (2014: 139) va mostrar que «encara que hi ha un marc legal i institucional per a la protecció de les dones (joves) contra la discriminació [en les societats postiuugoslaves], les dones víctimes de discriminació per motius de gènere, discriminació per embaràs i maternitat i les dones que són assetjades sexualment no utilitzen suficientment els mecanismes de protecció institucional». Banić i Gojić van confirmar que més d'un terç de les artistes femenines a la ciutat croata de Rijeka estaven exposades a l'assetjament psicològic en situacions laborals, «mentre que les comissions d'ètica, les associacions professionals i els sindicats no van ser aliats eficients» (2018: 45). La majoria de les enquestades en aquesta investigació havien experimentat discriminació basada en el seu gènere o identificació de gènere, com ara «comentaris sexistes, insults, menyspreu, segregació, salari inferior al dels seus homòlegs masculins, subordinació als seus companys masculins, exclusió de decisions (col·lectives), exposició a la crítica (pública) i la incapacitat per a aconseguir treball» (p. 58-59).

Recentment, les dones músiques de Sèrbia van experimentar una crisi significativa causada per la pandèmia de la COVID-19 en termes d'interrupció dels seus ingressos, plans i acords de col·laboració, cosa que va afectar el seu estat psicològic, mental i emocional. Algunes d'elles van compartir amb nosaltres detalls d'acords de gires per a l'any 2020 que s'havien cancel·lat i dels quals «ningú va parlar mai més», invitacions a festivals punters que es van haver de posposar, treball invertit a gestionar i organitzar la logística durant un any i mig que va ser en va, i la depressió que havia sorgit d'aquestes

circumstàncies (entrevista a una música de jazz, compositora i educadora experimentada, 12 d'abril de 2021).

CONCLUSIONS

Les qüestions de participació, accessibilitat, diversitat i inclusió es troben entre les més importants de la política cultural contemporània. El lideratge ha sigut un tema central en els discursos i teories de les arts i la gestió cultural durant dècades. A més, les condicions de treball de les artistes i la comprensió de la producció artística com a treball per part de la societat en general preocupen diàriament els seus practicants i influeixen de manera crítica en la seua vida i existència. Volíem examinar de quina manera aquests tres camps s'entrellacen quan es parla de lideratge i treball femení en la música, i quines són les responsabilitats, assoliments, potencialitats i limitacions de les polítiques culturals a l'hora d'invertir en aquesta situació.

En un enfocament de les polítiques culturals basat en els drets, s'ha de prestar atenció als drets de totes les persones, de tots els gèneres, a accedir i participar en la vida cultural, drets implementats a través d'un espectre d'instruments de política cultural. El progrés ha sigut visible en àrees com l'accessibilitat física, però les polítiques culturals europees encara lluiten per a desenvolupar mecanismes de participació activa en el disseny i l'avaluació de polítiques que reconeguen els obstacles que impedeixen la participació efectiva i que consideren per igual tots els grups desfavorits (Balta Portoles, Dragičević Šešić, 2017: 170). Cal destacar que són les artistes dones les que predominantment donen suport a la participació cultural i l'empoderament d'altres grups marginats com els immigrants (Nikolić, 2019).

Les nostres entrevistes amb dones músiques locals van mostrar que algunes d'elles creuen en la responsabilitat, el paper i l'impacte de les polítiques per a augmentar fins i tot la seua pròpia autoestima i ambició, així com impulsar un canvi de mentalitat.

Tal com ho veuen, les polítiques, el canvi sistèmic i l'estímul per part d'institucions i organitzacions en un enfocament de dalt a baix podrien millorar gradualment i compensar la falta d'autoeficàcia que presencien quan col·laboren amb altres músiques (entrevista grupal amb cinc dones joves instrumentistes, 7 de febrer de 2021).

Les dones músiques a Sèrbia depenen principalment dels seus propis i escassos recursos: treballen en posicions precàries, rodejades de sexisme hostil i condescendent, i amb poca comprensió en el seu entorn. En gran mesura, tenen diversos potencials i duen a terme moltes tasques diferents, però la grandària i l'estructura del mercat de la música dins de la cultura independent i l'escena alternativa en la qual se centra aquest article els impedeix convertir-se en vertaderes empresàries, principalment degut als baixos ingressos que comporta.

El treball professional en la música popular és percebut com a poc saludable i incompatible amb les idees tradicionals de maternitat i vida familiar, però al mateix temps és vist com a enriquidor, fruit de la

passió i que dona sentit a la vida. Moltes activitats crucials que es realitzen en el segon pla per a preparar les presentacions en viu romanen invisibles, la societat en general les simplifica i les artistes femenines més experimentades les mistifiquen o les oculten.

Els models bàsics de lideratge musical femení poden ser intergrupals, comunitaris i de públic majoritari (en relació amb determinades escenes i espais musicals), o interculturals. Algunes de les dones músiques que van participar en aquest treball es van trobar en posicions de lideratge «per necessitat», com una estratègia per a superar les barreres i l'exclusió causada pels estereotips de gènere, els prejudicis, la misogínia i el patriarcat. Unes altres s'involucren en un lideratge col·lectiu, generós i transformador i serveixen com a models a seguir per a les generacions més joves en organitzar projectes i programes especials per a donar suport a futures professionals de la música femenina, fer campanya i invertir en un esforç addicional per a desenvolupar un gènere específic, una comunitat, una escena o la societat en general.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Ambrozić, D. (1991). *Žene u rocku kod nas? Ispada da su značajnije Magi i Anja nego mi, koje smo cela grupa. Ritam*, març 1991. Arxiu en línia de *Yugopapir*.
<http://www.yugopapir.com/2016/03/boye-zene-u-rocku-kod-nas-ispada-da-su.html>
- Baltà Portolés, J., i Dragičević Šešić, M. (2017). Cultural rights and their contribution to sustainable development: implications for cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, 23(2), 159-173.
<http://dx.doi.org/10.1080/10286632.2017.1280787>
- Banić, S., i Gojić, N. (2018) *Kako žive umjetnice? [How do female artists live?]*. Prostor Plus: Rijeka.
<https://drive.google.com/file/d/16XLogjHZGytlhwasjJoZ3ttNpDVxcQFH/view>
- Barada, V., i Primorac, J. (2014). Non-Paid, Under-Paid and Self-Exploiting Labour as a Choice and a Necessity: Example of Women in Creative Industries. En M. Adamović, B. Galić, A. Gvozdanović, A. Maskalan, D. Potočnik, i L. Somun Krupalija (eds.), *Young Women in Post-Yugoslav Societies: Research, Practice and Policy* (p. 143-166). Institute for Social Research in Zagreb.
- Caust, J. (2020). *Arts Leadership in Contemporary Contexts*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Ceribašić, N. (2001). In between ethnomusicological and social canons: historical sources on women players of folk music instruments in Croatia. *Narodna umjetnost-Hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, 38(1), 21-40.
- Diamond, B., i Moisala, P. (2000). Introduction. Music and Gender: Negotiating Shifting Worlds. En P. Moisala, i B. Diamond (eds.), *Music and gender* (p. 1-19). Urbana: University of Illinois Press.
- Doubleday, V. (2008). Sounds of power: An overview of musical instruments and gender. *Ethnomusicology Forum*, 17(1), 3-39.

- Downing, S. L. (2010). Agency, leadership, and gender negotiation in Balinese girls' gamelans. *Ethnomusicology*, 54(1), 54-80.
- Edelman, D., i Green, J. (2017). The mind of the artist / the mind of the leader: what neuroscience can teach us about the training of arts managers and leaders. *ENCATC Journal of Cultural Management and Policy*, 7(1), 17-26.
- Hanash Martínez, M. (2020). Feminist Cyber-resistance to Digital Violence: Surviving Gamergate. *Debats. Journal on culture, power and society*, 5, 287-302. <https://doi.org/10.28939/iam.debats-en.2020-17>
- Herndon, M., i Ziegler, S. (eds.) (1990). *Music, gender, and culture*. Wilhelmshaven, Alemanya: Florian Noetzel Verlag.
- Hofman, A. (2015). Music (as) Labour: Professional Musicianship, Affective Labour and Gender in Socialist Yugoslavia. *Ethnomusicology Forum*, 24(1), 28-50. <https://doi.org/10.1080/17411912.2015.1009479>
- Homan, S. (2013). From Coombs to Crean: popular music and cultural policy in Australia. En S. Homan, M. Cloonan, i J. Cattermole (eds.), *Popular Music and Cultural Policy* (p. 108-125). Londres i Nova York: Routledge, Taylor & Francis. *International Journal of Cultural Policy*, 19(3), 382-398. <https://doi.org/10.1080/10286632.2013.788164>
- Jovićević, J. (2021). The Pale Image of the Jazz Female Instrumentalists in Southeastern Europe. En M. Herzig, M. Kahr, i J. Reddan (eds.), *Handbook of Jazz and Gender*. Routledge (en preparación).
- Koskoff, E. (ed.) (1987). *Women and music in cross-cultural perspective*. Vol. 79. Urbana: University of Illinois Press.
- Koskoff, E. (2000). Foreword. En P. Moisala, i B. Diamond (eds.), *Music and gender* (p. ix-xiii). Urbana: University of Illinois Press.
- Ljubičić, V. (2014). Discrimination of Young Women in the Croatian Labour Market. En M. Adamović, B. Galić, A. Gvozdanović, A. Maskalan, D. Potočnik, L. Somun Krupalija (eds.), *Young Women in Post-Yugoslav Societies: Research, Practice and Policy* (p. 113-142). Institute for Social Research in Zagreb.
- Medina-Vicent, M. (2019). Woman, manage your life! The Life-Work Balance Discourse in Popular Management Literature Aimed at Women. *Debats. Journal on culture, power and society*, 4, 59-70. <https://doi.org/10.28939/iam.debats-en.2019-5>
- Moisala, P. (1999). Musical gender in performance. *Women & Music*, p. 1. Gale Academic OneFile, consultat el 15 de maig de 2021
- Nenić, I. (2012). Sviračice kao loši subjekti. En D. Duhaček, i K. Lončarević (eds.), *Kultura, rod, građanski status* (p. 143-155). Beograd: Centar za studije roda i politike, Fakultet političkih nauka.
- Nenić, I. (2013). Discrete cases: Female traditional music players in Serbia. *New Sound*, 41(I/2013), 87-97.
- Nenić, I. (2015). We are not a female band, we are a band! Female performance as a model of gender transgression in Serbian popular music. *Musicology: Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts*, 19, 119-133.
- Nenić, I. (2019). *Guslarke i sviračice na tradicionalnim instrumentima u Srbiji: identifikacija zvukom*. Beograd: CLIO.
- Nenić, I. (2020). 'Roots in the age of Youtube': Old and contemporary modes of learning/teaching in Serbian frula playing. *New Sound*, 56(II), 28-47. 10.5937/newso2056028N
- Nikolić, T. (2016). *Rodni odnosi na alternativnoj muzičkoj sceni Srbije i regiona*. Novi Sad: Pokrajinski zavod za ravnopravnost polova.
- Nikolić, T. (2017). Učešće i položaj žena u stvaranju muzike u bivšoj Jugoslaviji. *Zbornik završnih radova studenata 2015/2016 i 2016/2017*. Beogradska otvorena škola, 115-124.
- Nikolić, T. (2019). Umetnički projekti sa migrantkinjama u Srbiji - pitanja kulturnog i rodnog identiteta. *Interkulturalnost: časopis za podsticanje i afirmaciju interkulturalne komunikacije*, 18, 84-95.
- Nikolić, T. (2020). Društveni angažman mladih umetnica u digitalnom kontekstu. *Kultura: časopis za sociologiju i teoriju kulture i kulturnu politiku*, 169, 86-112.
- Price, J. (2017). The construction of cultural leadership. *ENCATC Journal of Cultural Management and Policy*, 7(1), 5-16.
- Ranković, S. (2019). Tradicionalno pevanje Srba iz Hrvatske u svetlu savremenih etnomuzikoloških istraživanja. En S. Stanišić (ed.), *Baština krajiških Srba* (p. 133-173). Novi Sad: Zavičajno udruženje «Sava Mrkalj».
- Santos Ortega, A., i Muñoz Rodríguez, D. (2019). The cult of the entrepreneur within the EU framework: The advance of an entrepreneurship activation model. *Debats. Journal on culture, power and society*, 4, p. 13-24. <https://doi.org/10.28939/iam.debats-en.2019-2>
- Slobin, M. (1993). *Subcultural sounds: Micromusics of the West*. Hannover i Londres: Wesleyan University Press.
- Stalp, M. C. (2015). Still a man's art world: The gendered experiences of women artists. *Journal of Research on Women and Gender*, 6, 40-55.
- Starratt, R. J. (1993). *The drama of leadership*. Londres: Falmer Press.

- Street, J. (2013). Music, markets and manifestos. En S. Homan, M. Cloonan, i J. Cattermole (eds.), *Popular Music and Cultural Policy* (p. 7-24). Londres i Nova York: Routledge, Taylor & Francis. *International Journal of Cultural Policy*, 19(3), 281-297. <https://doi.org/10.1080/10286632.2013.788158>
- Sutherland, R. (2013). Why get involved? Funding reasons for municipal interventions in the Canadian music industry. En S. Homan, M. Cloonan, i J. Cattermole (eds.), *Popular Music and Cultural Policy* (p. 92-108). Londres i Nova York: Routledge, Taylor & Francis. *International Journal of Cultural Policy*, 19(3), 366-381. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10286632.2013.788160>
- Todorova, M. (1997). *Imagining the Balkans*. Nova York: Oxford University Press.
- Todorović, M. (2013). Benevolentni seksizam i rodna ravnopravnost. *Genero: časopis za feminističku teoriju i studije kulture*, 17, 1-22.
- Tomšič, V. (1981). *Žena u razvoju socijalističke samoupravne Jugoslavije*. Belgrad: Novinsko-izdavačka radna organizacija Jugoslovenska stvarnost — OOUR Jugoslovenski pregled. AFŽ Archive, consultat el 15 de maig de 2021. <http://afzarhiv.org/items/show/382>
- Troka, D. (2002). You heard my gun cock: Female agency and aggression in contemporary rap music. *African American Research Perspectives*, 8, 82-9.
- Wells, S. E. (2011). *Women as Musical Leaders: Experiences and Perceptions of Female Conductors and Concert Masters in Perth, Western Australia* (Tesi de màster). School of Music, University of Western Australia, Perth.

NOTA BIOGRÀFICA

Iva Nenić

La doctora Nenić és etnomusicòloga i investigadora en estudis culturals. Els seus interessos d'investigació se centren en l'art i la cultura popular de principis del segle XXI, la ideologia i les pràctiques culturals afectives, així com els mecanismes de producció de coneixement enfocats en el gènere. El seu llibre *Gusle players and other female traditional instrumentalists in Serbia: identification by sound* [Concertistes de gusla i altres instrumentistes tradicionals femenines a Sèrbia: identificació per so] (CLIO, Belgrad, 2019) va rebre el Premi Anđelka Milić atorgat per la Secció d'Investigació Feminista i Estudis Crítics de la Masculinitat (SEFEM), per un treball acadèmic que contribueix als estudis crítics de gènere.

Tatjana Nikolić

Tatjana és gestora cultural, feminista i activista, responsable d'una sèrie de programes que secunden i advoquen per la igualtat de gènere en el sector cultural. Investigadora i doctoranda, la seua tesi tracta sobre la igualtat de gènere i edat dins de la política cultural de Sèrbia. El seu anterior llibre, *The Gender Relations in the Alternative Music Scene of Serbia and the Region* [Les relacions de gènere en l'escena musical alternativa de Sèrbia i la regió], es va publicar en 2016.

Agraïments

Aquesta investigació va comptar amb el suport del Fons de Ciències de la República de Sèrbia, PROMOS, subvenció núm. 6066876, dins del projecte Female leadership in music (FLIM). Aquest article també es va fer parcialment com a part d'un projecte institucional de la Facultat d'Art Dramàtic, subvenció núm. 178012, finançat pel Ministeri d'Educació, Ciència i Desenvolupament Tecnològic.



