

**MASARYKOVA UNIVERZITA**

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Hudební věda



Anna Kubátová

Bakalářská diplomová práce

**Role žen v oblasti sound art v kontextu Skandinávie**

Vedoucí práce:

PhDr. Martin Flašar, Ph.D.

Brno 2016

### **Čestné prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci *Role žen v oblasti sound art v kontextu Skandinávie* vypracovala samostatně pod vedením PhDr. Martina Flašara, Ph.D. s využitím uvedených pramenů, literatury a zdrojů.

Anna Kubátová

---

Datum

---

## **Poděkování**

Tímto způsobem bych ráda poděkovala vedoucímu mé diplomové práce PhDr. Martinu Flašarovi, Ph.D. za odborné vedení, vstřícnost a cenné připomínky při zpracování mé bakalářské práce.

# Obsah

<b>ÚVOD</b> .....	6
<b>1. SOUND ART</b> .....	8
1.1 Definice pojmu sound art.....	8
1.2 Vznik a vývoj sound artu.....	11
1.3 Sound art ve Skandinávii.....	16
1.3.1 Norsko.....	16
1.3.2 Švédsko.....	18
1.3.3 Dánsko.....	20
1.3.4 Finsko.....	21
1.3.5 Island.....	22
<b>2. SOUND ART A ŽENY</b> .....	23
2.1 Skandinávské sound artové umělkyně.....	24
2.1.1 Pauline Hall.....	25
2.1.2 Else Marie Pade.....	26
2.1.3 Ruth Bakke.....	27
2.1.4 Steina Vasulka.....	27
2.1.5 Kaija Saariaho.....	29
2.1.6 Maia Urstad.....	30
2.2 Ženské sound artové skupiny.....	32
2.2.1 Föreningen Ja!.....	32
2.2.2 High Heel Sisters.....	32
2.2.3 Valandsgruppen.....	33
2.2.4 KEL.....	33
2.2.5 Hugger-Mugger.....	34
2.2.6 Midaircondo.....	34
2.3 Sound artové instituce ve Skandinávii.....	34
2.3.1 Akusmata.....	34
2.3.2 DIEM.....	35

2.3.3 Elektronmusikstudion.....	35
2.3.4 Lydgalleriet.....	35
2.3.5 PNEK.....	35
2.3.6 Skálar.....	36
2.3.7 Fylkingen.....	36
2.4 Sound artové festivaly ve Skandinávii.....	37
2.4.1 Göteborg Art Sounds.....	37
2.4.2 LAK.....	37
2.4.3 Norbergfestival.....	37
2.4.4 LARM.....	38
2.4.5 Další sound artové události.....	39
<b>3. FEMINISMUS.....</b>	<b>40</b>
3.1 Definice pojmu feminismus.....	40
3.2 Vznik a vývoj feminismu.....	41
3.3 Feminismus ve Skandinávii.....	42
3.4 Feminismus v hudbě.....	45
3.5 Problematika feminismu v hudbě.....	46
<b>4. ROLE ŽEN V HUDBĚ.....</b>	<b>48</b>
4.1 Postavení a role žen v hudbě.....	48
4.2 Role žen v sound artu a jejich přínos.....	55
4.3 Mužská a ženská tvorba.....	58
<b>5. NÁSTIN STAVU BĀDÁNĪ.....</b>	<b>59</b>
<b>ZĀVĚR.....</b>	<b>61</b>
<b>POUŽITĚ ZDROJE A LITERATURA.....</b>	<b>62</b>
<b>RESUMĚ.....</b>	<b>71</b>
<b>SUMMARY.....</b>	<b>71</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH.....</b>	<b>73</b>

# ÚVOD

Postavení žen v umění bylo vždy poměrně problematickou záležitostí. Mnozí historici, muzikologové, feministky i samy skladatelky si ve svých publikacích pokládají otázku - proč je v historii tak málo skladatelek a hudebnic?

Po dlouhá staletí ženy k hudebnímu vzdělání neměly přístup. Ženský hlas byl považován za d'áblův prostředek nabádající muže k nepřístojnostem a rozptyloval jej od života zasvěcenému Bohu. Proto nesměly ženy například zpívat při bohoslužbách. Hudba jim měla sloužit ke zkrácení dlouhé chvíle, hlubší rozvoj této dovednosti nebyl žádoucí.

Společnost stavěla ženy do role hospodyň a matek postrádajících dostatečný intelekt na to, aby mohly vytvořit silnou a emočně oproštěnou kompozici, která by odpovídala zavedeným (mužským) standardům. Pokud se výjimečně taková žena našla, byla označena za nebezpečnou a spolčenou s d'áblem, neboť se snaží vyrovnat se muži. Měla být mužovou společnicí, pomocnicí, múzou, nikdy se mu však nemohla vyrovnat.

Koncem 19. století se dveře akademií otevřely i ženám, proč však ženy studovaly zpěv a hru na nástroj, nikoli kompozici? Proč byla a v současnosti stále je kompozice, elektronická hudba a produkce považována za mužskou oblast? Proč je zrovna sound art důležitou součástí ženské emancipace v rámci hudby?

S rozvojem feminismu ve 20. a 21. století začala řada skladatelek a muzikoložek provádět výzkumy přinášející záznamy o významných skladatelkách, zpěvačkách, instrumentalistkách a zakladatelkách elektronických hudebních studií, čímž výrazně přispěly k určité reformě v pohledu na dějiny.

Tato bakalářská práce se zabývá sound artem jakožto významnou hudební oblastí, která své popularity dosáhla zejména v posledních 20 letech. Zaměřuje se na problematiku žen v hudbě, v oblasti sound artu v nordických zemích. Ve Skandinávii ženy dosáhly rovnoprávnosti poměrně brzy, již počátkem 20. století, a staly se modelem pro ostatní státy z hlediska ženské emancipace. V současnosti patří ke státům s nejvyrovnanějším poměrem žen a mužů v politické a pracovní sféře, umění, respektive hudby.

Hudba byla dlouhou dobu doménou mužů. Rozvoj sound artu ve druhé polovině 20. století ale přispěl k zájmu a uplatnění žen nejen v sound artu, ale i elektronické hudbě.

Smyslem této práce je vytvořit přehled o vývoji sound artu v rámci Skandinávie, sound artových institucí a na několika vybraných příkladech demonstrovat přínos žen a jejich umělecké tvorby v hudbě.

Cílem této práce je zmapovat historii a vývoj sound artu v severských zemích s ohledem na ženy. Nastínit, jakou roli sehrály v otázce emancipace žen v hudbě, vznik jakých organizací a festivalů podnítily.

Ženám v sound artu je věnováno několik publikací a příspěvků, avšak jsou převážně zaměřeny na ženy z celého světa a obvykle zahrnují umělkyně i z elektronické a experimentální hudby.

Přestože z geografického hlediska zahrnuje termín Skandinávie pouze Norsko, Švédsko a z malé části Finsko, budu v této práci s tímto termínem pracovat na etno-kulturní rovině, tedy budu jím označovat severské státy, které mají společné etnické znaky, tj. historii, kulturu, tradice, mentalitu a jazyk. Mimo Norska a Švédska se tedy jedná ještě o celé Finsko, Dánsko a Island.

První kapitola se zabývá tím, co sound art je a jak je možné jej definovat. Popisuje jeho historický vývoj v celosvětovém měřítku, následné podkapitoly jsou potom zaměřeny na vývoj sound artu v jednotlivých skandinávských zemích. Cílem této kapitoly je nabídnout přehled stěžejních osobností a uměleckých směrů a zásadních bodů vedoucích ke vzniku a následnému vývoji sound artu.

Druhá kapitola je věnována skandinávským ženám, jež se nějakým způsobem zasloužily o rozvoj sound artu, aktivně skládaly sound artová díla a sehrály důležitou roli v souvislosti s postavením žen v této umělecké oblasti. Dále jsou v této části uvedeny skandinávské instituce a hudební festivaly věnující se sound artu.

Třetí kapitola je zaměřena na feminismus a jeho souvislost s hudbou. Přesto, že se jejich spojitost může zdát nevýznamná, feminismus sehrál ve vývoji hudby v průběhu 20. století velmi důležitou úlohu. V této kapitole je nejprve feminismus stručně definován, dále je popsán jeho vývoj ve vztahu k jednotlivým nordickým státům. Zbylá část této kapitoly je věnována feminizmu jako základnímu pilíři hudební emancipace žen.

Čtvrtá kapitola je zaměřena na roli a postavení žen v hudbě. Zabývá se otázkou, jak bylo na ženy v minulosti v souvislosti s hudbou nahlíženo, jak se daný pohled měnil během staletí a jak sound art přispěl k jeho reformaci.

Poslední kapitola má za cíl nastínit současný stav bádání problematiky žen v sound artu ve Skandinávii a ve světě.

# 1. SOUND ART

„A term encompassing a variety of art forms that utilize sound, or comment on auditory cultures. Sound artworks tend to subvert, combine, or expand upon entrenched practices in music, the visual arts, and poetry. As a relatively new term that may apply to a multitude of divergent practices, sound art has no fixed or agreed-upon definition.“<sup>1</sup>

Člověk dokáže vnímat pěti základními smysly – zrakem, sluchem, hmatem, čichem a chutí. Vizuální umění, tj. malířství, sochařství, architektura, dokáže zachytit, napodobit nebo přetvořit realitu. Je to něco, co naše smyslové orgány dokáží zaznamenat, senzorické procesy a mozek zpracovat a převést na výsledný obraz – vjem. Vizuální vnímání je pravděpodobně nejsilnějším lidským smyslem. Zvukem jsme však stejně jako obrazem obklopeni každý den, celý svůj život. Člověk je schopen zachytit a vnímat zvuk o různých frekvencích (zpravidla od 16 Hz do 20 kHz), hluk, šum a také ticho.<sup>2</sup>

Zvuk lze zpracovat různě. Problém nastává v okamžiku, kdy přestaneme na zvuk nahlížet jako na hudební materiál, ale jako na samostatné umění.

Sound art – zvukové umění, umění zvuku, umělecký směr vznikající původně jako součást futurismu, experimentální hudby a *musique concrète*. Jeho definice je nejasná a chápání výrazu sound art jako specifického uměleckého směru bývá problematické. Blíže je tato problematika řešena v následující kapitole.

## 1.1 DEFINICE POJMU SOUND ART

Sound art je z historického hlediska poměrně problematickou záležitostí. Důležitou roli v něm sehrály technické inovace, jako nahrávání na magnetofonový pásek, sampling, syntezátory a hlukové nástroje. Stěžejními body v jeho vývoji v průběhu 20. století se stala *music for tape*, *musique d'ameublement*, *musique concrète* či *happening*, hlavními inovátory a

---

<sup>1</sup> „Je to termín zahrnující celou řadu uměleckých forem, které využívají zvuk nebo vyjadřují sluchové kultury. Zvukové umění rozvrací, kombinuje nebo rozšiřuje zavedené hudební postupy. Jako relativně nový termín se může vztahovat k řadě odlišných praxí/ postupů, sound art nemá žádnou pevnou ani stanovanou definici.“ (přel. A. K.) viz WONG, Mandy-Suzanne. Sound art. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2219538>>.

<sup>2</sup> SKARNITZL, Radek. Akustika řeči: Zvuk, jeho vlastnosti a šíření. In: *Fonetický ústav Filozofické fakulty Univerzity Karlovy* [online]. [cit. 2016-04-25]. Dostupné z: <[http://fu.ff.cuni.cz/vyuka/akustika/1\\_zvuk.pdf](http://fu.ff.cuni.cz/vyuka/akustika/1_zvuk.pdf)>.



pozdějšími představiteli byli Luigi Russolo, Pierre Schaeffer, Arnold Schoenberg, Marcel Duchamp, Robert Morris, seskupení Fluxus, La Monte Young a John Cage.<sup>3</sup>

Se stíráním hranic mezi jednotlivými druhy umění a uměleckými směry vyvstává otázka jasné a přesné definice pojmů. Tento problém se vyskytuje hlavně v poválečném období, kdy se (nejen) v hudbě začíná více experimentovat.

Sound art a jeho definice je poměrně komplikovaná, neboť vysvětlení sound artu jako umění pracujícího se zvukem jako hlavním médiem není jednak příliš přesné, ani blíže specifikující.

Sound art – označení uměleckého směru složeného ze dvou slov, *sound*, tj. anglicky zvuk a *art* neboli umění. Z širšího hlediska lze pod tímto termínem chápat spojení čehokoli, co nějakým způsobem produkuje, zobrazuje nebo jen vzdáleně souvisí se zvukem a krásným uměním.

Tímto termínem obvykle bývají označovány zvukové instalace v muzeích, galeriích, hudbu doprovázející výtvarná či sochařská díla, koláže apod. Nejjednodušeji si lze takové dílo představit jako spojení hudby a obrazu, tj. filmu, dokumentu, videa apod., jejichž cílem je buď hudebně vyjádřit předmětný snímek, nebo naopak vizuálně vyjádřit, o čem daná hudba je. Důležité však je, že hudební složka není na té vizuální prvotně závislá a může stejně dobře fungovat i bez vizuálního obsahu.

Někteří dadaističtí malíři (například Marcel Duchamp či Kurt Schwitters) považovali zvuk za rozšiřující médium své umělecké tvorby.<sup>4</sup> Duchamp sám okolo roku 1913 zkomponoval tři skladby na důkaz toho, že není nutné předchozí hudební vzdělání, a že umění má být pro všechny, nejen pro profesionály.<sup>5</sup>

Max Neuhaus ve své předmluvě k výstavě *Volume: Bed of Sound*<sup>6</sup> píše, že od osmdesátých let 20. století přibývá výstav a exhibicí, jež pracují se zvukem. Zdrojem zvuku zde obvykle nebyl klasický hudební nástroj a ani výsledkem zde nebyl běžný koncert. Zvuk byl zpracováván z různých hledisek, od poslechu záznamů nahraného čtení či poezie, přes výstavu obrazů zachycujících hudební nástroje, tvorbu interaktivních programů, jež jsou schopny zvuk vytvořit až po „koncert“ hudebních nástrojů rozeznívaných větrem.

---

<sup>3</sup> WONG, Mandy-Suzanne. Sound art. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2219538>>.

<sup>4</sup> LICHT, Alan. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 2007, s. 142.

<sup>5</sup> WINTLE, Justin. *Makers of nineteenth century culture: 1800-1914*. London: Routledge, 2001, s. 139.

<sup>6</sup> NEUHAUS, Max. *Volume: Bed of Sound*. New York: PS1 Contemporary Art Center, 2000.

Pod pojmem sound art tak skutečně bylo, hlavně ve 2. polovině 20. století, chápáno téměř vše, co zvuk mělo, vydávalo nebo s ním jen velmi vzdáleně souviselo. Z tohoto tvrzení logicky vyvstává otázka – je sound art skutečně druhem nového umění a proč je třeba vytvářet nový termín pro něco, co dávno existuje a je obecně chápáno?

Ačkoli Neuhaus<sup>7</sup> tvrdí, že se jedná o spojení zvuku a umění, není v sound artu dominantní ani jedna složka. Positivum spatřuje ve faktu, že chápání sound artu jako jiného umění, odlišného od klasického pojetí hudby (hudební nástroj jako médium, člověk jako recipient), může být cestou k novým hudebním formám.

Alan Licht se zabývá tím, zda je umění zvukem nebo zda je zvuk uměním.<sup>8</sup> Na tuto otázku pravděpodobně nelze najít správnou odpověď, neboť vždy záleží na subjektivním pohledu jedince, na chápání a oddělení zvuku, hluku, šumu, hudby a umění. Sound art se zaměřuje na zvuk jako na jev, pracuje se zvuky, které vytváří příroda, sám člověk či technologie, jeho cílem není ve svém obsahu odrážet emoce, lidskou duši a jinou problematiku, jako je tomu v populární hudbě.

Novozélandská rodačka a sound artová umělkyně Annea Lockwood chápe sound art jako označení pro umění, jež využívá elektroakustických zdrojů k vytvoření zvuku jako prvku, nikoli konečného výsledku.<sup>9</sup>

Christian Marclay tvrdí, že sound art je nepochopený hlavně kvůli tomu, že galerie a výstavní sály neumí se zvukem pracovat a soustředí se hlavně na vizuální složku. Přínos sound artu spatřuje v tom, že je schopen jako zvuk obstát a dostat se na místa, pro něž není primárně určen, jako například galerie či muzea.<sup>10</sup>

John Cage definuje sound art jako organizaci zvuků, nikoli jako melodicko-harmonickou kompozici a zdůrazňuje, že hudbou může být jakýkoli zvuk. Jeho tvrzení tak lze chápat dvěma způsoby - všechny zvuky můžeme chápat jako hudbu, anebo na ně nahlížet jako na pouhý hudební prostředek (materiál) sloužící k hudební kompozici.<sup>11</sup>

Jeden z prvních záznamů použití slovního spojení sound art ve spojitosti s experimentální hudbou a uměním pracujícím se zvukem pochází z roku 1982. Americký skladatel a kytarista William Hellermann založil organizaci *The SoundArt Foundation*<sup>12</sup> v New York City. O rok

---

<sup>7</sup> NEUHAUS, Max. *Volume: Bed of Sound*. New York: PS1 Contemporary Art Center, 2000.

<sup>8</sup> LICHT, Alan. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 2007. s. 7.

<sup>9</sup> viz tamtéž, s. 10.

<sup>10</sup> viz tamtéž, s. 10.

<sup>11</sup> viz tamtéž, s. 10.

<sup>12</sup> William Hellermann. In: *The SoundArt Foundation* [online]. [cit. 2016-04-10]. Dostupné z: <<http://www.soundart.org/whllrmnn.html>>.

později uspořádal výstavu nazvanou *Sound/Art*.<sup>13</sup> Termín a jeho definice jsou však jako takové připisovány kanadskému elektroakustickému skladateli Danu Landerovi,<sup>14</sup> který je popsal ve svých dvou antologiích *Sound by Artist*<sup>15</sup> (1990) a *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*<sup>16</sup> (1994). V té době byl termín sound art stále chápán jako jiné označení pro hudbu novou a hudbu experimentální. Právě s nejasností a obecným nepochopením termínu nastává fenomén označovat tímto spojením téměř cokoli, aniž by se skutečně jednalo o sound art. Sound artovými pak byly nesprávně označovány například i koncerty jazzových improvizátorů, rockových nebo popových zpěváků.

Sound art často bývá nesprávně zaměňován se *sound poetry*. *Sound poetry* je druh literární formy, která pracuje s lidským hlasem při živém čtení poezie. Sound art používá zvuk (včetně lidského hlasu) jako stavební prvek, spíše než tradiční použití lidského hlasu ke komunikaci s posluchačem.

## 1.2 VZNIK A VÝVOJ SOUND ARTU

Na rozdíl od většiny uměleckých směrů, nelze původ sound artu připisovat určité zemi ani jej vývojově přesně určit. Jeho vznik je spjat s rozvojem experimentální hudby na přelomu 19. a 20. století, zejména s italskými futuristy. Ani dnes není hranice mezi experimentální hudbou a z ní vyvinutým sound artem jasně definována. Najít tak počátek samotného sound artu je díky tomu prakticky nemožné.

Důležitým mezníkem pro jeho vývoj a vývoj celé oblasti experimentální hudby jsou dadaisté a italští futuristé.

Futurismus vzniká na poli italského umění v roce 1909 a je obdobou anglického vorticismu či ruského kubofuturismu a egofuturismu. Za zakladatele tohoto směru je považován Filippo Tommaso Marinetti (1876-1942), italský malíř a básník. Ten v roce 1909 vydal Manifest futurismu.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> LICHT, Alan. Sound Art: Origins, development and ambiguities. *Organised Sound* [online]. 2009, roč. 14, č. 01, s. 3. [cit. 2016-04-10]. Dostupné z: <[http://ciufo.org/classes/ae\\_sp13/reading/sound\\_art\\_Licht.pdf](http://ciufo.org/classes/ae_sp13/reading/sound_art_Licht.pdf)>.

<sup>14</sup> LICHT, Alan. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 2007. s. 11.

<sup>15</sup> LANDER, Dan a LEXIER, Micah. *Sound By Artists*. New York: Charivari Press & Blackwood Gallery, 2013.

<sup>16</sup> LANDER, Dan a AUGAITIS, Daina. *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*. New York: Banff Centre Press, 1994.

<sup>17</sup> FLAŠAR, Martin. *Elektroakustická hudba* [online]. 1 vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2015, s. 13-25. [cit. 2016-04-24]. Elportál. Dostupné z: <<http://is.muni.cz/elportal/?id=1308636>>.

Futurismus odmítal historii, naopak podporoval přítomnost, aktuálnost a pohled vpřed, do budoucna. Podněcoval k činům a aktivitě, rychlosti a modernosti života a bytí, odmítal feminismus. Rozvinul fenomén techniky – jeho vztah s technologicky vyspělou civilizací, stroje byly považovány za něco krásného.

Přestože se futurismus prosadil hlavně v literatuře, nachází své přívržence i v oblasti výtvarného umění a hudby. Reakcí na Marinettiho hnutí v hudbě byl dopis *Umění hluku* (1913), jehož autorem byl italský malíř a představitel experimentální hudby Luigi Russolo. V tomto manifestu Russolo do značné míry stírá rozdíly mezi zvukem, hlukem a uměním. V témže roce potom v návaznosti na nově vytvořený směr zkonstruoval tzv. intonarumori – 19 hlukových nástrojů, které potom využíval na koncertech, kde zaznívaly pro tyto nástroje zkomponované skladby.<sup>18</sup>

Po druhé světové válce dochází k rozvoji elektroakustické hudby ve Francii, označována je termínem *musique concrète*, neboli konkrétní hudba. Nejedná se ani tak o rozvoj samotného hudebního směru, ale spíše o práci s hudbou a kompozicí. Oproti klasické hudbě nebylo využíváno běžné notace, ale kompozice probíhala přímo při práci s jednotlivými nahranými či uměle vytvořenými zvuky. Důležitým krokem v tomto směru je uplatnění techniky a její nezbytnost při vytváření *musique concrète*.<sup>19</sup>

S termínem *musique concrète* je spojován francouzský skladatel Pierre Schaeffer (1910-1995), jenž jej použil při jednom ze svých zápisů v roce 1948. Ke komponování začal využívat magnetofonový pás, díky čemuž umožnil použít jako výchozí materiál skladby prakticky jakýkoli zaznamenaný zvuk, nikoli jen zvuk lidského hlasu či hudebního nástroje. Zvuk byl ale nadále naturálního charakteru, tzn. nevytvářely jej stroje, ani jiná technika.<sup>20</sup>

Separací zvuku od jeho původního zdroje pak bylo dosaženo zcela nového a od všech předsudků oproštěného poslechu. V roce 1943 založil experimentální studio *RTF (Studio d'essai)*. O sedm let později byl uspořádán první koncert *musique concrète* Mezi významné představitele patřil mimo Schaeffera bezesporu Pierre Henry (\*1927), jenž je považovaný za spoluzakladatele a průkopníka francouzské experimentální hudby a *musique concrète*.<sup>21</sup>

Právě futurismus a *musique concrète* sehrály klíčovou roli v následném vývoji elektroakustické hudby. Její vznik silně podnítilo hledání nových, doposud neznámých a nevytvořených zvuků.

---

<sup>18</sup> viz tamtéž, s. 13-25.

<sup>19</sup> viz tamtéž, s. 26-36.

<sup>20</sup> viz tamtéž, s. 26-36.

<sup>21</sup> FLAŠAR, Martin. *Elektroakustická hudba* [online]. s. 26-36. 1 vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2015 [cit. 2016-04-24]. Elportál. Dostupné z: <<http://is.muni.cz/elportal/?id=1308636>>.

Elektroakustická hudba se poměrně paralelně vyvíjela ve Francii i Německu. V první etapě francouzského vývoje, jenž trval od roku 1918, vycházela elektroakustická hudba převážně z existujících nástrojů a experimentovala s prvotními nově vytvořenými, jimiž byly například thereminvox či Martenotovy vlny. Druhá fáze je spojena s poválečným obdobím, kdy v padesátých letech 20. století nastává rozvoj techniky, a to nejen v oblasti hudby. Mezi nejvýznamnější francouzské představitele patřili Edgar Varèse (1883–1965), Iannis Xenakis (1922-2001) a Pierre Boulez (1925-2016).<sup>22</sup>

V Německu byla snaha dohnat zameškaný hudební vývoj, který byl během 2. světové války v podstatě nulový. Mezi německé skladatele patřil Gottfried Michael Koenig (\*1926) či Karlheinz Stockhausen (1928-2007).<sup>23</sup>

Elektroakustická hudba pracuje se zvuky a hluky, které jsou uměle vytvořeny speciálními akustickými nástroji. Patří mezi ně například trautionum, melochod, russolofon či theremin, později magnetofon a syntezátor.<sup>24</sup>

Nahrané zvuky bylo dále možné různě modifikovat, čímž bylo umožněno dosahovat stále nových a nových zvuků, v konečném důsledku zcela odlišných od těch původních. Syntetické zvuky pak byly dále spojovány (mixovány) s lidským hlasem a zvuky tradičních hudebních nástrojů.

Za první elektronickou kompozici je považována *Poème électronique* Edgara Varese a *Concret PH* od Iannise Xenakise. Jednalo se o první primárně zvukové instalace předvedené na *Brussels World's Fair* v roce 1958. O čtyři roky později přišel Yasunao Tone se zvukovou instalací v Tokiu, jenž ke svému výstupu použil rekordér překrytý bílým plátnem, aby posluchač nevěděl, z jakého zdroje zvuk vychází. Jedná se v podstatě o akusmatickou hudbu, kdy je pozornost převedena na poslech a nikoli zdroj, z něhož vychází.<sup>25</sup>

Minimalismus, jinak také označován jako reduktivismus, je umělecký směr, který vzniká v polovině 20. století ve Spojených státech amerických a jako směr ovlivnil vývoj sound artu. Jeho vznik je považován za reakci na předcházející protipól - expresionismu. Z počátku se uplatňuje převážně v malířství a sochařství, postupně se však rozšířil a zasáhl všechny umělecké oblasti včetně architektury, filmu, literatury, filosofie a hlavně hudby. Termín minimalismus ve

---

<sup>22</sup> viz tamtéž, s. 37-53.

<sup>23</sup> viz tamtéž, s. 54-62.

<sup>24</sup> viz tamtéž, s. 25.

<sup>25</sup> SAEED, Abdullah. Original Creators: Experimental Sound Pioneer Yasunao Tone. In: *The Creators Project* [online]. 2013 [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://thecreatorsproject.vice.com/blog/original-creators-experimental-sound-pioneer-yasunao-tone>>.

spojitosti s hudbou poprvé použil anglický skladatel a hudební kritik Michael Nyman v roce 1968.<sup>26</sup>

Hlavní podstatou tohoto směru bylo oprostit umění od subjektivního přístupu, lidských emocí, sebevyjádření, „zbytečnosti,“ a zachovat pouze ryzí původní objekt ve své zcela jednoduché formě. Tuto tendenci potom nacházíme i v sound artu, který bývá zpravidla od emocí a mimohudebního obsahu oproštěn.

Své uplatnění v hudbě našel zejména v 60. a 70. letech 20. století. Minimalistická hudební tvorba je od celkového pojetí minimalismu poměrně odlišná. Pracuje s jednoduchostí, s omezeným počtem používaných prvků, je založen na opakování motivů. Charakteristické jsou časté repetice jednotlivých hudebních úseků, užití konsonancí, statický výraz skladby a jednoduchá struktura. Někdy je rytmická složka hudby zcela potlačena. Minimalistická hudba reaguje na komplikovanost a nesrozumitelnost hudby první poloviny 20. století.

Klíčovým představitelem amerického hudebního minimalismu je La Monte Young (\*1935), jenž je považován za zakladatele americké minimalistické školy. Průkopníkem a daleko známějším představitelem tohoto směru je americký skladatel Steve Reich (\*1936). Nevěnoval se pouze minimalistické hudbě, často pracoval s magnetofonovými záznamy zvuku. Po celou dobu své tvorby se zaměřoval hlavně na lidský hlas, jeho úpravu a změnu. Dalšími minimalisty jsou Terry Riley (\*1935), Philip Glass (\*1937), který hudbu minimalismu označuje jako hudbu s repetitivními strukturami a je i posledním představitelem americké školy. Z Evropy se minimalistické hudbě věnoval polský skladatel Henryk Mikołaj Górecki (1933-2010) a estonský skladatel Arvo Pärt (\*1935).<sup>27</sup>

Základy sound artu lze nalézt také v literatuře, v poezii a próze, která od druhé poloviny 20. století bývala často nahrávána. S mluveným slovem se různě experimentovalo, bylo doprovázeno orchestrem a různými nástroji a zvuky. Přestože text existoval v klasické psané podobě, byl potom i takto nahrán. Tento postup se označuje jako *text sound*.

Pravděpodobně největší zásluhy spjaté s rozvojem a směrem elektroakustické hudby, práce se zvuky a hluky má americký skladatel a průkopník experimentální hudby John Cage (1912-1992). Pracoval s tichem jako s opačnou paralelou zvuku, důležitými se v jeho tvorbě staly zdroje zvuku, nikoli zvuk vydaný. Příkladem je jeho skladba 4'33'', kdy je otevíráno a

---

<sup>26</sup> ZUDOVÁ, Hana. *Sound Art - umělecký směr 20. století* [online]. Brno, 2009, s. 16-17. [cit. 2016-04-24]. Diplomová bakalářská práce. Masarykova univerzita. Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Marek Sedláček. Dostupné z: <[http://is.muni.cz/th/105068/pedf\\_m/](http://is.muni.cz/th/105068/pedf_m/)>.

<sup>27</sup> LICHT, Alan. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 2007. s. 135-141.

zavíráno víko klavíru v určitých časových intervalech, samotné tóny na klavíru ale nikdy nezazní. Díky svému širokému zaměření zasáhl do mnoha uměleckých druhů.<sup>28</sup>

Nejvýznamněji je s vývojem, osamostatněním a prakticky samotným vznikem sound artu spjato sdružení *Fluxus*. *Fluxus* je hnutí umělců různých odvětví – hudby, malířství, designu, filmu, literatury, tance a dalších.

Založeno bylo v roce 1961 litevským malířem, architektem a muzikologem Georgem Maciunasem (1931-1978) v New Yorku. Impulsem ke vzniku sdružení byla hlavně dadaistická díla, tvorba Marcela Duchampa a Johna Cage.

Hlavní myšlenkou *Fluxu* bylo oprostění se od tradičního pojetí umění, které je později vystavováno v galeriích nebo provozováno v koncertních sálích a divadelních sálech, a zaměření se na přístup a prostoje jednotlivých umělců k dílu. *Fluxus* spojoval všechny druhy umění, pokoušel se překonat jejich hranice a transponovat je všechny na stejnou úroveň. Ve Spojených státech měl *Fluxus* úlohu jakéhosi protiproudu proti vyšším společenským vrstvám, v Evropě byl chápán jako undergroundové umění.<sup>29</sup>

Mimo New York se *Fluxus* uchýlil v evropských politických a ekonomických centrech, jako Paříž, Londýn, Berlín a Praha.

S *Fluxem* je spjat John Cage (byť do něj oficiálně nikdy nepatřil), La Monte Young, Henry Flynt, či Yoko Ono, která v roce 1961 uvedla své dílo „*Voice Piece for Soprano*“, spočívající v ženě křičící proti zdi, obloze či větru. Tvorba *Fluxu* byla různorodá a sami umělci ji brali s velkou nadsázkou.<sup>30</sup>

K velkým experimentům se zvukem dochází také v oblasti filmu. Ve 30. letech 20. století se zvuk jakožto součást filmu ve velké míře osamostatňuje a je mu věnována větší pozornost. V 60. letech začínají filmoví tvůrci experimentovat a vznikají tak filmy, kdy je k obrazu sestříhán a vhodně zpracován zcela jiný záznam zvuku, než jaký ve skutečnosti obsahuje či tzv. *sound bridge* – kdy zvuk předchází následující záběr a vzniká tak asynchronní zvuk.<sup>31</sup>

Právě snaha o propojení více druhů umění je základním bodem sound artu. Ten se oproti klasické hudbě neodvíjí v čase. Hudba je pouze jednou z mnoha složek výsledného díla, v

---

<sup>28</sup> LICHT, Alan. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 2007. s. 135-141.

<sup>29</sup> MOORE, Barbara. Fluxus. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2256561>>.

<sup>30</sup> BERNSTEIN, David a HSU, Wendy. Ono, Yoko. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2224809>>.

<sup>31</sup> LICHT, Alan. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 2007. s. 275.

celkovém kontextu díla však nenahraditelná. Sám skladatel už nebývá nejdůležitějším článkem při tvorbě svého díla, ale bývá jím sám divák.

### 1.3 SOUND ART VE SKANDINÁVII

Zájem o novou hudbu se ve Skandinávii začal projevovat počátkem 20. let 20. století. Hlavní příčinou bylo pronikání vlivů z ostatních evropských zemí, zejména Německa a Francie, dále také ze Spojených států. Jazz a pop zde rychle nabyly neobvyklé popularity.

Nová hudba ve Skandinávii představovala spíše než hudební reformu zavedení nových kompozičních postupů, svobodu tvorby a přejímání zahraničních vlivů. Po 2. světové válce se již zcela běžně pořádaly stáže nordických skladatelů do zahraničí a naopak. Hlavním organizátorem byla *ISCM – International Society for Contemporary Music*, založená v roce 1922 v Salzburgu na základě prvního poválečného festivalu nové hudby *Internationale Kammermusikaufführungen*. Cílem organizace bylo sdružovat umělce nové hudby z celého světa, usnadnit jejich komunikaci a umožnit vzájemné šíření vlivů a nových poznatků. Od roku 1923 zaštiťují každoroční festival nové hudby *ISCM World Music Days*. V roce 1953 a 1991 se festival konal v Oslu; v roce 1956, 1966, 1978 a 1994 ve Stockholmu, 1964 a 1996 v Kodani, 1973 v Reykjavíku, 1978 v Helsinkách, 1983 v dánském městě Aarhus a v roce 2009 ve švédských městech Visby, Växjö a Göteborg.<sup>32</sup>

Ve Švédsku vznikla odnož *ISCM* v roce 1923, v roce 1938 potom v Norsku jako organizace *nyMusikk*. *ISCM* a zahraniční vlivy nové hudby se staly klíčovými ve vývoji skandinávského sound artu.

#### 1.3.1 NORSKO

Po rozpadu Švédsko-norské unie v roce 1905 se v umění a zejména v hudbě začalo objevovat mnoho nových směrů, jakožto reakce na hledání norské hudby a jedinečnosti. Skladatelé jako David Monrad Johansen (1888-1970), Geirr Tveitt (1908-1981) či Eivind Groven (1901-1977) často používali středověké náměty a vycházeli z francouzského impresionismu a německého romantismu a propojovali je s norskou folkovou hudbou.<sup>33</sup> Fartein

---

<sup>32</sup> van den BERG, Hubert. *A Cultural history of the avant-garde in the Nordic countries 1900-1925*. Amsterdam: Rodopi, 2012. 500-509.

<sup>33</sup> HERRESTHAL, Harald. The History of Music in Norway [online]. In: *Nytt fra Norge*, 1999. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.stavacademy.co.uk/mimir/histmusic.htm>>.



Valen (1887-1952) byl jeden z prvních norských skladatelů, kteří ve své tvorbě projevíli experimentální tendence. Pracoval s atonalitou a polyfonií založenou na disonancích. Jeho tvorba se však neseťkala s velkým pochopením a zájem o ní se projevil až ke konci 40. let.<sup>34</sup>

Mezi 1. a 2. světovou válkou se hudba stala povinnou součástí školní výuky, díky čemuž vzniklo mnoho hudebních spolků a kapel. Po roce 1945 Norsko z velké míry ovlivnila polská a americká hudba, včetně jazzu a pop music.

Tvorba norského skladatele Finna Mortensena (1922-1983) byla z velké míry ovlivněna Karlheinzem Stockhausenem, s nímž se setkal v Kolíně ve *Studio für Elektronische Musik*, či Bélou Bartókem. Pracoval s dvanáctitónovou řadou a byl jedním z předních průkopníků norského hudebního serialismu.

Arne Nordheim (1931-2010) se začal jako jeden z prvních umělců nejen v Norsku, ale v celé Skandinávii věnovat elektronické hudbě. Ve svých skladbách spojoval akustickou a elektronickou složku a pracoval s barvami zvuku.<sup>35</sup> Právě 60. léta 20. století znamenají pro Skandinávii obrovský rozvoj experimentální hudby, zejména elektronické a aleatorické hudby i serialismu.<sup>36</sup> Setkala se však převážně s negativními reakcemi odborníků i diváků a často skladby ani nebyly prováděny ze strachu hudebníků ze zničení jejich hudebních nástrojů.

Gunnar Sønstevoid (1912-1991), stejně jako Mortensen, pracoval s dodekafonií a aleatorickou hudbou. V roce 1957 složil hudbu k divadelní hře Wiliama Shakespearea *Teateret* (Bouře), v níž použil elektronické hudební nástroje a jde tak o první norskou skladbu tohoto druhu. Mimo jiné se do svých děl snažil zapojit široký okruh lidí – děti, amatéry i profesionály.<sup>37</sup>

Jeho manželka Maj Sønstevoid (1917-1996) se narodila ve Švédsku, ale převážnou část svého života působila v Norsku a patřila k prvním skandinávským ženám experimentujících s elektronickou hudbou.

V roce 1938 v Oslu vznikla organizace *nyMusikk*. *nyMusikk* je norským centrem pro novou hudbu a sound art. V jejím čele stála hudební kritička, skladatelka a norská rodačka Pauline Hall (1890 – 1969), které je v práci věnovaná samostatná část (viz kapitola 2.1.1).

*nyMusikk* představuje norskou odnož *International Society for Contemporary Music* – *ICSM* (Mezinárodní Společnosti pro novou hudbu).

---

<sup>34</sup> VOLLSNES, Arvid. Valen, Fartein. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28907>>.

<sup>35</sup> AKSNES, Hallgjerd. Nordheim, Arne. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20057>>.

<sup>36</sup> HERRESTHAL, Harald. The History of Music in Norway [online]. In: *Nytt fra Norge*, 1999. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.stavacademy.co.uk/mimir/histmusic.htm>>.

<sup>37</sup> VOLLSNES, Arvid. Sønstevoid, Gunnar. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26233>>.

V 70. letech došlo k mnoha politickým a ekonomickým reformám, včetně umění a hudby. V každém městě či regionu nově vznikaly konzervatoře, hudební sbírky veřejných knihoven a celkově byl hudební život velmi podporován. Zájem o sound art a zejména o hudební technologii začal v Norsku stoupat během posledních 15 let. V roce 2005 byla založena nezisková galerie *Lydgalleriet* věnovaná sound artu.

V současnosti je možné studovat hudební technologii na *Norges musikkhøgskole* (Norská Akademie Hudby), *NTNU — Norges Teknisk-Naturvitenskapelige Universitet* (Hudební katedra Norské Polytechnické univerzity) a *Universitetet i Oslo* (Univerzita v Oslo) provádí výzkumy se zaměřením na souvislost hudby a pohybu. I přes nedostačující nabídku vyššího hudebního vzdělání vzešlo právě z Norska mnoho skladatelů zaměřujících se na elektroakustickou hudbu. Nejvíce se prosadili ve čtyřech oblastech – akusmatická hudba, elektronická hudba, hluk a sound art.<sup>38</sup>

Norský proud se odklání od čistého poslechu hudby, ale snaží se dívat dál – co hudba je, proč a jak je vytvořena, co ji činí zajímavou pro poslech nebo jak můžeme hodnotu hudby určit.

V současnosti patří Norsko mezi přední země věnující se sound artu, z velké části jej tvoří právě ženy. Významnými soudobými umělci jsou Maia Urstad (\*1954), Per Martinsen (\*1966), Jana Winderen (\*1965), Jørgen Larsson (\*1972) či Gisle Frøysland (\*1961).

### 1.3.2 ŠVÉDSKO

Ve 20. letech do Švédska proniká modernismus a reakce na něj jsou smíšené. Přes svou oficiální neutralitu během obou válek inklinovalo zejména v průběhu 1. světové války k Německu, neboť doufalo v upevnění svého postavení. Následkem toho byly vztahy Švédska s Velkou Británií a Francií velmi omezené. Mimo politiku a ekonomiku měla dopad také na švédskou kulturu. S koncem války byla poptávka po nových směrech a vlivech.

Důležitou osobností ve vývoji nové švédské hudby byl Karl-Birger Blomdahl (1916-1968). Pro své skladby využíval dvanáctitónovou řadu a nahrávání na magnetofonové pásky. V roce 1944 se stal zakladatelem a hlavním činitelem ve skupině, která si říkala *Måndagsgruppen* (Moday Group; „Pondělníci“). *Måndagsgruppen* bylo sdružení pravidelně se scházejících muzikologů, skladatelů a hudebníků, jejichž cílem bylo seznámit se s novou hudbou a kompozičními technikami, které do Švédska kvůli válce nemohly proniknout. Jejich zájem byl orientovaný proti romantismu a švédské tradici, ovlivněn německou avantgardou. Toto sdružení

---

<sup>38</sup> RUDI, Jøran. Technology-Based Sonic Arts in Norway. In: *EContact!* [online]. 2010, vol. 12, iss. 2. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <[http://econtact.ca/12\\_2/norway\\_rudi.html](http://econtact.ca/12_2/norway_rudi.html)>.

hrálo významnou roli v nasměrování vývoje švédské hudby.<sup>39</sup> Mezi členy *Måndagsgruppen* patřili Claude Loyola Allgén (1920-1990), Eric Ericson (1918-2013) či Ingmar Bengtsson (1920-1989).

V roce 1964 ve Stockholmu vzniklo studio elektronické hudby a centrum sound artu – *Elektronmusikstudion*. Jeho vedení se ujal právě Karl Birger Blomdahl a po jeho smrti v roce 1968 se studio stalo nezávislou organizací.

Švédský skladatel a muzikolog Bengt Hambraeus (1928 -2000) působil jako profesor a producent ve Švédském rozhlase. Je patrně nejdůležitější osobností podílející se na formování nové švédské hudby. Do zavedených kompozičních způsobů přinesl řadu nových technik, zaměřoval se na improvizaci, elektronickou performance a zvukové efekty.<sup>40</sup>

Bo Nilsson (\*1937), přezdíváný zázračné dítě 20. století., je dalším představitelem švédské elektronické hudby, serialismu a dodekafonie a jeho tvorba byla inspirována zahraničními umělci, jimiž byli Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen či György Ligeti.<sup>41</sup>

V první polovině 20. století byla centrem nové hudby pro všechny nordické země Kodaň, v 60. letech se postupně centrum přesunulo do Stockholmu. Švédsko bylo z nordických zemí hudebně nejprogresivnější. Po 2. světové válce se celé Švédsko, jako největší skandinávská země, stalo centrem moderní hudby zahrnující jazz, folk i pop music.

V roce 1956 se uskutečnil festival *ISCM World Music Days*, tentokrát ve Stockholmu, a znamenal průlom pro švédskou národní tvorbu a kompoziční techniky.<sup>42</sup>

O rok později začal ve Švédsku pod záštitou *ISCM* čtyřikrát ročně vycházet *Nutida Musik*, časopis věnovaný nové hudbě. Byl důležitým zdrojem zahraniční i domácí švédské hudby, objevů a technologií a šířitelem povědomí o švédské hudební scéně. Přinášel články o významných uměleckých (John Cage) a hudebních směrech (poststrukturalismus, pop music), technických vynálezech, včetně příspěvků věnovaných feminismu.

V 60. letech mělo Švédsko jako jedna z prvních evropských zemí (ještě před Velkou Británií či Německem) silné kulturní vazby na Spojené státy. Švédsko pozitivně a poměrně otevřeně přijímalo americkou kulturu a američtí umělci (J. Cage, Ingram D. Marshall, Jon Appleton) do Švédska jezdili přednášet a diskutovat o nové hudbě.

---

<sup>39</sup> WHITE, John David a CHRISTENSEN, Jean. *New Music of the Nordic Countries*. New York: Pendragon Press, 2003, s. 472.

<sup>40</sup> BROMAN, Per. Hambraeus, Bengt. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12267>>.

<sup>41</sup> WHITE, John David a CHRISTENSEN, Jean. *New Music of the Nordic Countries*. New York: Pendragon Press, 2003, s. 472.

<sup>42</sup> viz tamtéž, s. 471-472.

V 60. letech se z hudby jako elitářského umění stává umění určené širší společnosti. Mimo nejdůležitější města se koncerty konaly ve všech částech Švédska. Byly zakládány sbírky a organizace na podporu skladatelů garantující pravidelný příjem. V roce 1968 byla založena organizace *Rikskonserter*, jež propagovala nekomerční hudbu, zejména folk či jazz a world music, a pořádala koncerty po celém Švédsku.<sup>43</sup>

Společnost pro experimentální hudbu a umění *Fylkingen* patří k nejstarším svého druhu. Založena byla v roce 1933 ve Stockholmu, v čele se skladatelem Ingemarem Liljeforseem (1906-1981). V 50. letech se *Fylkingen* zaměřila na propagaci nové hudby, video artu, sound artu a tance; v roce 1952 uspořádala první koncert elektroakustické hudby ve Švédsku. V 60. letech se z velké části podílela na vzniku elektroakustické švédské hudby. V současnosti zastupuje asi 250 členů, pořádá festivaly a koncerty experimentální hudby, sound artu a performance.

Ve Švédsku byl proud moderny natolik silný, že zcela zastínil tradicionalisty, proto se v současnosti potýkají s nedostatečně probádanou historií a nezpracovanými monografiemi.

V současné době patří mezi sound artové umělce Carl Michael von Hausswolff (\*1956), Per Svensson (\*1965), který v roce 2002 založil sound artové vydavatelství, z žen potom Lina Selander (\*1973), členka *Fylkingen*.

### 1.3.3 DÁNSKO

V Dánsku se situace vyvíjela obdobně jako ve zbylých nordických zemích. Na konci 19. století dánský skladatel Thomas Laub (1852-1927) přinesl nejen do své tvorby, ale i do Dánska expresionistické prvky, jako opak romanistických tendencí. Zreformoval liturgickou hudbu – použil renesanční nápěvy, ústředním tématem písní byla politická a sociální situace, nacionalismus či pacifismus.<sup>44</sup>

Jeho současníky byli Carl Nielsen (1865-1931), průkopník modernismus ve 20. letech 20. století, který ve své tvorbě odmítal sentiment a emoce romantismu, dále skladatel Oluf Ring (1884 – 1946).<sup>45</sup>

V roce 1920 vznikla *Tonekunstnerselskab* (*DUT*; Společnost mladých skladatelů), která pořádala koncerty nové hudby. Díky své neutralitě během 1. a později i 2. světové války zvalo Dánsko zahraniční skladatele na různé přednášky a ukázky jejich tvorby, včetně Stravinského,

---

<sup>43</sup> viz tamtéž, s. 472.

<sup>44</sup> WHITE, John David a CHRISTENSEN, Jean. *New Music of the Nordic Countries*. New York: Pendragon Press, 2003, s. 12.

<sup>45</sup> viz tamtéž, s. 12.

Schoenberga či Bartóka. I přesto se však dánská hudba vyvíjela nezávisle na ostatních evropských státech.

S příchodem rádiového přenosu ovládla Dánsko, stejně jako většinu světa, hudba pro rozhlas. Vznikl rádiový orchestr a v roce 1925 se konal první přenos. V roce 1931 již seskupení čítalo 56 členů, z nichž některé byly ženy.<sup>46</sup>

Po 2. světové válce přišla vlna touhy po masovém vzdělávání občanů, v každém menším městě vznikaly veřejné knihovny, které sloužily jako místo pro koncerty, umělecké výstavy a přednášky, obdobně jako v Norsku a Švédsku. Široké veřejnosti byly zpřístupněny dostupné knihy o hudbě, hudební a zvukové záznamy.

Per Nørgård (\*1932), Ib Nørholm (\*1931), Pelle Gumundsen-Holmgren (\*1932) a Vagn Holmboe (1909-1996) byli hlavními experimentátory s novou hudbou, nástroji a technikami. Jako první, a ve své době jediné ženě, se v Dánsku podařilo uplatnit skladatelce Else Marie Pade (1924-2016).<sup>47</sup>

### 1.3.4 FINSKO

Po roce 1809 bylo Finsko nezávislé na Švédském království a v roce 1812 se hlavním městem staly Helsinky, kam se přesunulo veškeré politické i kulturní dění.

Nová hudba se začala vyvíjet ve 30. letech 20. století. Pozvolný přechod z čistě akustické k elektroakustické hudbě potom nastal po 2. světové válce. V roce 1939 vznikla akademie *Sibelius-Akatemia*. Významnými skladateli byli Joonas Kokkonen (1921-1996) a Einar Englund (1916-1999), jejichž tvorbu ovlivnil Béla Bartók. V 50. letech se ve Finsku rozmohla dodekafonie zásluhou finských skladatelů, např. Erik Bergman, nikoli na základě zahraničních vlivů. Až v 60. letech, stejně jako ve zbytku Skandinávie, přednáší na univerzitách a institucích zahraniční umělci a vyučují novou hudbu a kompozici. Ve stejné době probíhala reforma ve školství, která absolventům hudby garantovala pracovní pozice.

V současnosti je Finsko jednou ze zemí s největším počtem pořádaných hudebních festivalů. *Tampere Biennale* a *Helsinki Biennale* jsou věnovány nové hudbě.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> WHITE, John David a CHRISTENSEN, Jean. *New Music of the Nordic Countries*. New York: Pendragon Press, 2003, s. 14.

<sup>47</sup> viz tamtéž, s. 27.

<sup>48</sup> ORAMO, Ilkka a KOLEHMAINEN, Ilkka. Finland. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40050>>.

### 1.3.5 ISLAND

Island jako nejmenší severský stát byl vždy poměrně distancovaný od vývoje ve zbytku Skandinávie a západní Evropy, díky čemuž není dostupných mnoho zdrojů mapujících vývoj islandské hudby.

Na přelomu 19. a 20. století většina islandských skladatelů studovala hudbu v některém ze sousedních států, neboť Island neposkytoval dostatečné možnosti. Skladatelé hudbu potom obvykle provozovali jako vedlejší činnost ke svému zaměstnání. Ve třicátých letech přinesla vlna německých a rakouských migrantů hudební vlivy.

V roce 1930 vznikl islandský rozhlas, hudební konzervatoř a *Reykjavik Music Society* (Reykjavijská Společnost Hudby), pod jejímž vedením vznikaly nové hudební školy; v roce 1946 potom Jón Leifs založil *Tónskáldafélag Íslands* (Sdružení islandských skladatelů).<sup>49</sup>

Díky *ISCM* začala na Island během *ISCM World Music Days* pronikat i zahraniční tvorba. V 60. letech vznikla organizace nové hudby *Musica Nova*. Pod její záštitou v roce 1969 Magnús Blöndal Jóhannsson (1925-2005) složil první islandskou elektronickou skladbu.

V roce 2010 byla založena *Lornalab*, „laboratoř“ sloužící sound artovým skladatelům k tvorbě a experimentům. Þráinn Hjálmarsson, jeden ze zakládajících členů, vytvořil elektroakustický hudební nástroj *Thranophone*.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> HOPKINS, Pandora a SIGURBJÖRNSSON, Thorkell. Iceland. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13692>>.

<sup>50</sup> GEERE, Duncan. LornaLab offers a home for electronic artists in Reykjavik. In: *Wired* [online]. 2012 [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://www.wired.co.uk/news/archive/2012-11/10/lornalab>>.

## 2. SOUND ART A ŽENY

Ženy bývají i přes svůj značný přínos sound artu a elektronické hudbě v publikacích a historických přehledech často vynechávány. Důvodem není ani tak nedostatek žen působících v této oblasti, jako spíš zavedené genderové stereotypy.

Stačí nahlédnout prakticky do jakýchkoli skript či přehledu dějin hudby a narazíme na jména jako J. S. Bach, W. A. Mozart, R. Wagner a J. Sibelius, nikde však žádná skladatelka. Proč v nich stejně běžně nenacházíme např. Francescu Caccini, Claru Schumann nebo Pauline Hall?

Tato problematika není pouze otázkou skandinávských států, ale celosvětovou. Mnozí kritici tvrdí, že jestliže ženy nebyly schopné prosadit se v hudbě už dříve (ačkoli je toto tvrzení v rozporu s dochovanými záznamy o ženách skladatelkách), nepodaří se jim to ani nyní. Svě teorie opírají zejména o biologické rozdíly mezi mužem a ženou, mentální a emoční nestabilitu a odvolávají se na mozkovou aktivitu potřebnou k hudební tvorbě, kterou ženy údajně postrádají.<sup>51</sup> Přitom daleko racionálnějšími důvody pro absenci žen v hudbě mohly být sociální a politické rozdíly mezi oběma pohlavími.

Problematikou skladatelek z historického hlediska se obvykle zabývají samy ženy, muzikoložky a skladatelky, jako Pauline Oliveros (\*1932), Susan McClary (\*1946), Karin Bijsterveld (\*1961) či Emily Thompson (\*1962).

Zasloužily se o založení archivů poskytujících aktualizovaný přehled sound artových představitelky (např. *HerNoise*, *Pink Nosies*), publikace věnující se ženám v sound artu (*LARM*<sup>52</sup>) a festivalů, které svou genderovou orientací dávají prostor ženám a jejich hudbě.

Ve svých počátcích byl sound art na rozdíl od zbytku umění oproštěn od problematiky genderu. Během několika posledních desetiletí, zejména v průběhu 2. a 3. vlny feminismu a s narůstajícím sebevědomím žen v tvorbě, díky dostupnému vzdělání a prvním uplatněným ženám v sound artu, se zájem sound artu přesunul od zvukových experimentů k použití sound artu jako prostředku k vyjádření nesouhlasu s diskriminací žen a označováním žen v hudbě za subkulturu. Svou tvorbou začaly vyzývat ženy, aby se nebály vstoupit do elektronické hudby a sound artu a aby tak pomohly vytvořit novou kulturu, která nebude hierarchicky rozdělená a nebude soudit podle pohlaví.

---

<sup>51</sup> Have Women Had Just Opportunities in Music? In: *Music Of Yesterday* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://musicofyesterday.com/history/women-just-opportunities-music/>>.

<sup>52</sup> BJURESTAM, Maria a PERSSON, Annika Ruth. *LARM: från munhåla till laptop : ljud i nordisk konst : from mouth cavity to laptop : the sound of Nordic art*. Stockholm: Kabusa, 2007.

Některé skladatelky se naopak od feminizmu v umění distancovaly a považovaly genderovou vyhraněnost a feminizmus v hudbě za způsob, jakým upozornit na hudbu, kterou dělají ženy. Tvrdily, že zdůrazňováním faktu, že skladatelkou je žena, je zastíněno samotné hudební dílo, které by mělo být daleko důležitější než fakt, kdo jej vytvořil. Pohlaví skladatele je druhotné, a skladatelé by měli být hodnoceni podle svých schopností a toho, co dokáží vytvořit bez ohledu na jejich pohlaví.

S rozmachem sound artu, jakožto pro ženy přitažlivého a zároveň nového hudebního směru, je možné sledovat postupné proměny v jejich tvorbě. Oblast zájmu v ženské tvorbě se nenápadně, ale poměrně vytrvale přesouvá k otázce žen v hudbě a sound artu a v jejich dílech lze nalézt první feministicky orientované myšlenky.

V průběhu 90. let začala vznikat ženská sound artová seskupení, jejichž společná tvorba se zaměřovala na ženy, jejich postavení, utiskování a nahlížení mužů na ženy jako na sexuální objekty. Jako příklad může posloužit skupina *KEL* (viz kapitola 2.2.5) zabývající se změnou ženské role v umění či *High Heel Sisters* (viz kapitola 2.2.2), které při svých vystoupeních nosily červené lodičky jako symbol ženskosti, feminizmu a nezávislosti.

Ženský fenomén v hudbě byl v jisté míře vždycky. Převaha mužů, nedostatek informací a ženských vzorů nutil skladatelky zamýšlet se nad otázkou, proč v této oblasti nepůsobí více žen a zpochybnit své schopnosti. Důležité změny v postavení a roli žen přicházejí s rozvojem techniky, kdy ženu v domácnosti postupně nahrazovaly kuchyňské přístroje a jiné vymoženosti. Začaly přehodnocovat svou funkci a životní poslání, a jejich zájem se postupně, byť stále se značným omezením, přesouval z kuchyně do hudebního studia. Právě sound art ženám umožnil odprosit se od zavedených vzorců klasické hudby, a stejně tak od zavedených stereotypů populární hudby zobrazujících ženu jako sexuální objekt.

## **2.1 SKANDINÁVSKÉ SOUND ARTOVÉ UMĚLKYNĚ**

Skandinávských žen, jež přispěly k rozvoji sound artu nebo v něm v současnosti aktivně působí, je skutečně mnoho. Cílem této kapitoly je na níže zvolených příkladech skladatelek demonstrovat jejich přínos do sound artu, elektronické hudby a nastínit oblast zájmu jejich tvorby. Autorky jsou záměrně vybrány tak, aby každá představovala jednotlivý časový úsek, od vývoje prvotní elektronické hudby na počátku 20. století, přes úspěch skandinávské hudby



v USA, až po současný sound art. Rozsáhlý jmenný seznam dalších skandinávských sound artových skladatelek je dostupný v příloze, viz příloha č. 1.

### 2.1.1 PAULINE HALL (1890-1969)

Pauline Margrete Hall se narodila 2. srpna roku 1890 v norském městě Hamar. V letech 1909 – 1914 studovala hudební kompozici na univerzitě v Oslu a současně v letech 1912 a 1913 v Paříži. Ve své tvorbě se zaměřovala hlavně na divadelní a filmovou hudbu, vokální a komorní kompozici a operu. Kromě kompozice se věnovala hudební kritice v deníku *Dagbladet* a literatuře. Její tvorba byla na pomezí pozdního romantismu, impresionismu a počátku elektronické hudby.<sup>53</sup>

Přestože Hall svou tvorbou nespadá přímo do sound artu, je pro něj velmi důležitá z hlediska rozvoje elektroakustické a experimentální hudby ve Skandinávii. V roce 1938 dala impuls k založení norské organizace pro novou hudbu. Pod jejím vedením vznikla organizace *nyMusikk*, jež představuje norskou odnož *ISCM -International Society for Contemporary Music (Mezinárodní Společnost nové hudby)*.

*nyMusikk* se stala centrem pro novou hudbu, později zejména sound art. Hlavním zaměřením *nyMusikk* byla zahraniční spolupráce – organizace koncertů, živé přenosy, kurzy a návštěvy zahraničních umělců, díky čemuž Norsko dostalo možnost seznámit se s novou hudbou. Ohlasy byly zprvu smíšené až negativní, což ale nebylo velkým překvapením vzhledem k reakcím okolních států na novou hudební tvorbu. V šedesátých letech začala *nyMusikk* spolupracovat s orchestrem norské filharmonie a postupně rozšiřovala svůj repertoár.

V osmdesátých letech začala nově vzniklou technologii ovládat komerční hudba, čemuž se ale *nyMusikk* bránila. Spolupodíleli se na vzniku *NICEM (Norsk Seksjon av International Confederation for Electroacoustic Music)* – norské organizace pro elektroakustickou hudbu. Na podzim roku 1991 uspořádali *Ultima Festival* – festival nové hudby, který je v současnosti největším každoročním skandinávským festivalem svého druhu.

Pauline Hall byla předsedkyní *nyMusikk* až do roku 1961 a byla tak jedinou ženou, která kdy stála v čele této organizace. Právě díky ní se dařilo šířit povědomí o norské hudbě. Zemřela 24. ledna roku 1969.<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> ANDERSEN, Rune. Hall, Pauline. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12233>>.

<sup>54</sup> History of *nyMusikk*. In: *NyMusikk* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://nymusikk.no/en/historikk>>.

## 2.1.2 ELSE MARIE PADE (1924-2016)

Else Marie Pade se narodila 2. prosince 1924 v dánském městě Aarhus. V dětství se učila hře na klavír v místní umělecké škole, kde se poprvé setkala s jazzovou hudbou, které se potom věnovala v dospívání.

Během druhé světové války byla součástí ženského dánského odboje. V roce 1944, v 19 letech, byla poslána do vězeňského tábora Frøslevlejren. Po konci války začala studovat hru na klavír a kompozici na *Kongelige Danske Musikkonservatorium* v Kodani. V roce 1952 navštívila studio francouzského rádia RTF, setkala se zde s Pierrem Schaefferem a poprvé se seznámila s *musique concrète*. Na základě setkání potom v roce 1954 zkomponovala *En dag på Dyrehavsbakken (Den v Bakkenu)*, skladbu, která se stala první elektronickou skladbou v historii Dánska.<sup>55</sup>

Pro místní rádio skládala doprovodnou hudbu pro vysílané drama a díky svému zájmu o techniku a nové možné nástroje založila studio vybavené nejnovější technikou za podpory Holgera Laurdsena. Během své kariéry spolupracovala s Karlheinzem Stockhausenem, Pierrem Schaefferem a Pierrem Boulez. Poprvé veřejně vystoupila až v roce 2012 ve věku 87 let na Kodaňském *Wunderground Festivalu*.

Else M. Pade je první dánskou ženou, která se věnovala elektroakustické hudbě, experimentální hudbě a *musique concrète*, je ženskou průkopnicí v oblasti elektronické hudby, ve své době ovládané muži, a je i autorkou první elektronické skladby v Dánsku vůbec. Bývá přirovnávána k anglickým umělkyním, prosazujících se v elektronické hudbě, jmenovitě Daphne Oram (1925-2003) či Delia Derbyshire (1937-2001). Za svého života se však její tvorba nesetkala s velkým přijetím, avšak byla jakožto žena a umělkyně vzorem mnoha budoucím sound artovým skladatelkám.<sup>56</sup>

*“The fact that I was a female composer - which was obviously rather unusual at the time - was not perceived as a problem by anyone. In Denmark, on the other hand, I often felt a bit ridiculed as a female composer. Even my own husband was bothered by my creating music. One might say that I was doubly isolated in Danish composer circles, partly as a composer of electronic music, partly as a woman.”*<sup>57</sup>

<sup>55</sup> STATHAM, Sarah. 7 Visionary Women Who Paved The Way For Electronic Music Part 3. In: *Champion Up North* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://championupnorth.com/music/7-visionary-women-who-paved-the-way-for-electronic-music-part-3>>.

<sup>56</sup> BRULAND, Inge. Pade, Else Marie. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46417>>.

<sup>57</sup> STAFF, Es. Rip Else Marie Pade (December 2nd 1924 – January 18th 2016). In: *Electronic Sound* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://electronicsound.co.uk/blog/rip-else-marie-pade-december-2nd-1924-january-18th-2016/>>.

### 2.1.3 RUTH BAKKE (\*1947)

Ruth Bakke se narodila v norském městě Bergen. Vystudovala bergenskou *Musikkonservatorium* a univerzitu v Oslu. Získala stipendium na třech amerických univerzitách - *Texas Lutheran College, The University of Redland, and Washington State University*.

V roce 1973 se vrátila do Norska a působila zde jako varhanistka, skladatelka a dirigentka pěveckého sboru, později jako učitelka na konzervatoři. Ve svých dílech pracuje s volnou tonalitou, barvami zvuku a improvizací technikami. Komponovala převážně pro symfonický a komorní orchestr a sólové nástroje, hlavně varhany, a také pracovala se syntezátorem.<sup>58</sup>

Z hlediska sound artu a elektroakustické hudby je důležitý její hudební počín *Sphaerae* (1992), v němž experimentuje se zvukem varhanních píšťal, od jeho plného zvuku až po ticho. Výsledek bývá srovnáván se zvukem elektronických nástrojů.<sup>59</sup>

### 2.1.4 STEINA VASULKA (\*1940)

Steina Vasulka se narodila v hlavním islandském městě Reykjavík v roce 1940, kde studovala hru na housle a hudební teorii. V roce 1959 díky získanému stipendiu odjela studovat na Hudební akademii múzických umění (HAMU) v Praze, kde poznala svého budoucího manžela Woodyho (Bohuslava) Vašulku, inženýra a filmového producenta, s nímž vytvořila jeden z nejsilnějších a nejvýznamnějších párů v oblasti moderního umění druhé poloviny 20. století.

V roce 1965 společně emigrovali do Spojených států do New Yorku. Zde se v té době rozvíjela avantgardní hudba, označovaná také jako *intermedia* – spojující hudbu, tanec, divadlo a film.<sup>60</sup> Steina se nadále věnovala studiu hry na housle. Přestože vystudovala klasickou hudbu, její zájem se ubíral experimentálním směrem. Na přelomu 60. a 70. let začala pracovat s videem a vizuální stránkou umění. Spolupracovala s řadou designérů a inženýrů a spolu s nimi vyvinula nové elektronické přístroje sloužící ke zpracování nahraného obrazu a zvuku.<sup>61</sup>

---

„Fakt, že jsem byla skladatelka – žena – což bylo v té době samozřejmě neobvyklé, nebyl nikým vnímán jako problém. Na druhou stranu, v Dánsku jsem se často cítila zesměšňována jakožto skladatelka – žena. Dokonce i můj vlastní manžel měl problémy s mou tvorbou. Dá se říci, že jsem byla v dánském skladatelském okruhu dvojnásobně izolovaná, jedna jako skladatelka elektronické hudby, částečně také jako žena.“ (přeložila A. K.)

<sup>58</sup> MICHELSEN, Kari. Bakke, Ruth. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46417>>.

<sup>59</sup> Artists – sound art installations at Kulturhuset March 30 – April 22. In: *Larm-festival* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <[http://www.larm-festival.se/E\\_Festival.html](http://www.larm-festival.se/E_Festival.html)>.

<sup>60</sup> FURLONG, Lucinda. Notes toward a history of image-processed video: Steina and Woody Vasulka. In: *Afterimage*. 1983, vol. 11, iss. 5, s. 12-17.

<sup>61</sup> Steina: Brief Biography. In: *Vasulka.org* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <[http://www.vasulka.org/Steina/Steina\\_bio.html](http://www.vasulka.org/Steina/Steina_bio.html)>.

Jeden z nejdůležitějších mezníků její umělecké tvorby přišel v roce 1971, kdy spolu se svým manželem Woodym Vasulkou založila v Newyorském Greenwich Village tzv. divadlo elektronických médií – *The Kitchen*. Otevřeno bylo 15. června a stalo se centrem alternativních instalací video artu a sound artu. Podnětem pro jeho vznik byla potřeba vytvořit jakousi „laboratoř“ s elektronickým vybavením, v níž bylo možné provádět zvukové a obrazové experimenty. Vasulkovi chtěli, aby *The Kitchen* sloužila všem bez rozdílu. Publikum bylo běžně součástí experimentů a rozhodovalo o dalším dění laboratoře.

V roce 1972 Steina poprvé uspořádala v *The Kitchen Women's Video Festival*, jehož primárním cílem bylo poukázat na nedostatek žen v oblasti moderního umění. Je třeba zdůraznit, že i přesto, že cílem této akce bylo podpořit ženy v umění a dát možnost jejich projevu, nebyla nijak omezená samotná tvorba ani tematika festivalu a dokonce i muži se mohli, byť jen částečně, spolupodílet na tvorbě projektů. Klíčovým však zůstávala ženská režie, konečná tvorba a prezentace. Zapojit se mohla jakákoli umělkyně, ať už se jednalo o video art, sound art nebo performance.<sup>62</sup>

Přestože z dnešního pohledu je tento festival jen pomíjivou záležitostí v historii, byl významným krokem vůči narůstající vlně feminismu po celém západním světě, která vyvrcholila právě v tomto roce. Ačkoli Women's Video Festival z počátku neupoutal přílišný zájem médií, stal se klíčovým odkazem v propojení videa, hudby a feminismu. Ženy tak dostaly ojedinělou možnost podílet se na vývoji sound artu a technologií, oproti historii, kdy ženy prakticky žádnou takovou možnost neměly.

*„By sharing individual life experiences and analysing them collectively, women discovered their own subjectivity in consciousness-raising groups following the procedure outlined at the First National Women's Liberation Conference in Chicago in 1968: personal testimony leads to theory and action.“<sup>63</sup>*

Ženám video a zvuk umožňovaly sebevyjádření a prosazení subjektivnosti a feministických myšlenek. Nyní již nemusely být ženy pohledné a splňovat mužská „kritéria krásy,“ aby mohly stát na pódiu a zpívat či hrát na nástroj, nyní mohly samy komponovat a

---

<sup>62</sup> DOLANOVÁ, Lenka. Steina Vasulka. In: *Artlist* [online]. 2002 [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.artlist.cz/steina-vasulka-345/>>.

<sup>63</sup> BARLOW, Melinda. Feminism 101: The New York Women's Video Festival, 1972-1980. In: *Camera Obscura*. 2003, vol. 18, iss. 3, str 6. „Sdílením individuálních životních zkušeností a jejich kolektivní analýzou, začaly ženy objevovat svou vlastní subjektivnost v povědomí zvyšujících skupinách, podle postupu nastíněném na konferenci First National Women's Liberation Conference v Chicagu roku 1968: osobní zkušenost vede k teorii a činu.“ (přeložila A. K.)

rozhodovat o celém dění. Sama Steina užívala například speciální MIDI housle, pomocí jejichž strun ovládala promítané video.<sup>64</sup>

Steina Vasulka patří mezi ženy, kterým se podařilo uplatnit v oblasti moderního umění. Přestože se z převážné části zabývala video artem a prací s obrazem, zasáhla svou tvorbou i samotný sound art. Zasloužila se o rozvoj nových technik záznamu a zpracování zvuku a výrazně podporovala ženy v umělecké tvorbě.

*„Mé vzdělání je hudební. Pro mě je zvuk tím, co mě vede do obrazu. Každý obraz má svůj vlastní zvuk a v něm se pokouším zachytit něco proudícího a živoucího. Na umění aplikuji stejný princip jako na hraní na housle: se stejným přístupem kontinuálního zkoušení, stejným principem kompozice.“<sup>65</sup>*

I když je Steina v umělecké sféře spjata se svým manželem, velmi často tvořila sama, nezávisle na něm, pořádala výstavy určené ženám nebo převážně s ženskou tematikou.

V současné době se Steina stále věnuje kompozici a videu, při své tvorbě čerpá hlavně z islandské kultury a krajiny.

### 2.1.5 KAIJA SAARIAHO (\*1952)

Kaija Saariaho patří k předním finským skladatelkám. Studovala na univerzitě v Helsinkách (*Taideyliopisto*), Sibelius-Akatemii a později na *Musikhochschule* ve Freiburgu. V roce 1982 začala pracovat pro pařížský institut *L'Ircam (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique)*. Zde její tvorbu do velké míry ovlivnil francouzský spektralismus, kompoziční přístup uplatňující se zejména v 80. letech založený na definici barvy zvuku a jejího výpočtu.<sup>66</sup> Zde prováděla počítačové analýzy zvukových spekter různých hudebních nástrojů.

Podílela se na vývoji syntezátoru zvaném *Chant synthesiser*, který napodobuje a reprodukuje lidský hlas. Experimentovala s *tape music*, z níž vzešla série tří skladeb *Jardin secret I, II a III*. Ve svých skladbách používá spojení symfonického či smyčcového orchestru a elektroniky, např. ve skladbách *Verblendungen* či *Nymphéa*.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> viz tamtéž, s. 6 – 8.

<sup>65</sup> DOLANOVÁ, Lenka. Steina Vasulka. In: *Artlist* [online]. 2002 [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.artlist.cz/steina-vasulka-345/>>.

<sup>66</sup> TARUSKIN, Richard. Spectralism. In: *Oxford History of Western Music* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume5/actrade-9780195384857-div1-010011.xml#>>>.

<sup>67</sup> KORHONEN, Kimmo a NIEMINEN, Risto. Saariaho, Kaija. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45895>>.

Během svých studií se setkala s velikým nepříjetím ze strany spolužáků (všichni byli muži) i profesorů. Sama Saariaho se vyjádřila k tomu, jak jsou ženy jako skladatelky nedocené a i v 21. století se setkává s názory svých kolegů, že ženy jsou špatnými skladatelkami. Zdůrazňuje fakt, že aby se přístup k ženám v hudbě změnil, je potřeba zaměřovat se na schopnosti jedince bez ohledu na jeho pohlaví a s tímto vědomím vychovávat budoucí generace hudebníků.<sup>68</sup>

Finská muzikoložka Pirkko Moisala ve své publikaci označila Saariaho za jednu z nejvýznamnějších finských skladatelek a předkládá ji jako vzor pro ženy snažící se proniknout do oblastí hudby ovládaných muži.<sup>69</sup>

### 2.1.6 MAIA URSTAD (\*1954)

Maia Urstad se řadí k současným představitelkám skandinávského sound artu. Narodila se v roce 1954 v Kristiansandu v Norsku. V roce 1981 dokončila studia na *The Bergen National Academy of the Arts* (Bergenské Národní Akademii Umění). Současně byla členkou skupiny Program 81 po dobu pěti let, kde vznikly její první nahrávky. Od roku 1987 se plně začala věnovat experimentování se zvukem, zvukovým instalacím a také filmům.

Její zaměření je na pomezí sound artu a vizuálního umění. Pro svou tvorbu obvykle využívá signály z rádiového vysílání. Často pracuje s vnitřním a vnějším zvukem, její instalace bývají umístěny v přírodě. Je kurátorkou a producentkou sound artových a site-specific instalací.<sup>70</sup>

Je zakladatelkou společnosti *Maur Prosjekter*, pod jejíž záštitou spolupracuje na řadě sound artových projektů. Dále je členkou sound artového sdružení *freq\_out*, které od roku 2003 pořádá sound artové instalace.

V roce 2005 se stala spoluzakladatelkou *Lydgalleriet* v norském Bergenu. *Lydgalleriet* je nekomerční experimentální sound artová instituce. Zaměřuje se na objevování a představování současných experimentálních děl, které jsou založené na práci se zvukem jako hlavním aspektem díla. Organizuje výstavy a koncerty – jádrem projektu je sdružení hudebníků a sound artových umělců, historiků, kurátorů atd. Jde o jedinou instituci tohoto druhu ve Skandinávii.

---

<sup>68</sup> LEBRECHT, Norman. The composer Kaija Saariaho on sexism in classical music [online]. In: *Slippedisc*, 2003 [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://slippedisc.com/2013/11/the-composer-kaija-saariaho-on-sexism-in-classical-music/>>.

<sup>69</sup> PENNINGTON, Stephan. Kaija Saariaho, and: Dusty! Queen of the Postmods, and: Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies (review). In: *Feminist Formations* [online]. 2011, vol. 2, iss. 23. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<https://muse.jhu.edu/article/448642>>.

<sup>70</sup> Biography. In: *Maia.no* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.maia.no/>>.

Během své tvůrčí kariéry doposud pracovala s celou řadou různých zvuků a zdrojů. Jedním z hlavních námětů její tvorby je používání starých kazetových přehrávačů a CD nosičů, které slouží jednak jako stavební jednotka fyzického vizuálního díla, a také jako zdroj zvuku.

Pod tímto konceptem uspořádala sérii šesti různých instalací. Sama Urstad tvrdí, že hlavní myšlenka a cíl toho díla neexistuje, neboť by si měl instalaci vyložit každý po svém. Použitím zastaralých a dnes již nepoužívaných technologií, jako kazety a morseovka, poukazuje na až příliš rychlý vývoj technologií dnešního světa. Klade si otázku, co se s takovou technikou stane – zmizí ze světa nadobro, anebo zde najde své uplatnění?

Urstad tvrdí, že tím, že přestaneme vyrábět a užívat obdobné věci, smažeme významnou část naší historie. Klade si otázku, zda bude dnešní technologie možné pochopit i za sto let a srovnává techniku se stavbami, sochami a uměním našich předků, které se dochovalo a poskytlo nám náhled do jejich života, kultury a uvažování. Pozastavuje se nad tím, co naše neustále se vyvíjející generace 21. století předá těm následujícím.

*Stations* je instalace z roku 1999. Jedná se o venkovní vstupní bránu nedaleko Bergenské pevnosti vysoké tři metry, složené z asi 50 přehrávačů. Vytvořena je ze starých rádiových přehrávačů, které začaly hrát při vstupu do portálu díky nainstalovaným senzorům pohybu.

*Ether* je instalace z roku 1998. Po trase lesem jsou ve větvích pověšeny čtyři kazetové přehrávače. Hlavní myšlenkami této instalace jsou ticho, které nabízí příroda a hluk z velkoměsta, které je nedaleko od lesa. Po zvukové stránce použila Ursted zeditované záznamy rádiových zpráv.

*Cleopatra's needles (Kleopatřiny jehly)* je považována za jednu z nejvýznamnější audiovizuálních instalací v Bergenu. Konala se v srpnu roku 2000 venku v okolí Bergenské pevnosti. Byl to koncert, na němž se podílelo 100 starých kazetových přehrávačů, 30 herců, 5 tanečníků, 12 motorek, 12 gymnastů a saxofonový kvartet.

Inspirací pro tento projekt byl Urstad starověký Egypt, hrobky a stavby. Název instalace vychází ze tří egyptských obelisků pocházejících přibližně z roku 1500 př. Kr. Zde byly obelisky postaveny z přehrávačů; i zde zvukově vycházela hlavně ze zvuků rádiových signálů a morseovky.

*The Idea of North* je instalací z let 2005 a 2006. Cílem bylo propojit sound art severních zemí – Norska, Islandu a Kanady. Právě na těchto místech se konaly tři na sebe navazující výstavy. Sama Urstad se podílela mimo norské i na kanadské části výstavy.

Posledním projektem tohoto typu je instalace *Sound Barrier* probíhající v Bergenu, Oslu, Malmö a Halifaxu v Kanadě po dobu dvou let od roku 2004 do 2006. Předmětem je zde vysoká

zed' postavená ze 130 přehrávačů. Inspirací jí při vizuální tvorbě byla struktura středověkých staveb a zdí. Základní stavební jednotkou je zde místo kamene rádio. Hlavní myšlenkou instalace je podle Urstad otázka, co se stane ze staveb a umění, z kterého po nás zbydou jen ruiny. Přehrávač nepoužívá pouze jako zdroj zvuku, ale jako prostředníka ke sdělení příběhů, odlišných hlasů a jazyků a hledání odpovědí.<sup>71</sup>

Na přelomu roku 2008 a 2009 se konal projekt *Disturbance*, jehož se Urstad zúčastnila se svou instalací *Sound Barrier* v johannesburské umělecké galerii. Záměrem tohoto projektu bylo poukázat na vazby Norska, Dánska a Finska s jižní Afrikou. Projekt měl za úkol porovnat norskou společnost a pochopit odlišné kultury.

## 2.2 ŽENSKÉ SOUND ARTOVÉ SKUPINY

Ženská sound artová sdružení jsou ve Skandinávii poměrně oblíbená a rozšířená. Obvykle je jejich spolupráce pouze krátkodobá s cílem sdělit nebo prosadit určitý názor. Převážná část těchto skupin bývá feministicky orientovaná a jejich tvorba provokuje se snahou vyvolat diskuzi nad prezentovanou problematikou, např. skupina *High Heels Sisters* (viz podkapitola 2.2.2). Následující příklady představují pouhý zlomek sound artových ženských skupin ve Skandinávii, se záměrem nastínit jejich poslání a tvorbu.

### 2.2.1 FÖRENINGEN JA!

*Föreningen JA! (YES! Association)* je švédským uměleckým radikálním feministickým sdružením. Snahou jeho členek je odstranit z umění zavedený patriarchát, rasismus a kapitalismus. Propagují sociální rozmanitost a individualitu. Vzniklo v roce 2005 na základě výstavy *Art Feminism - Strategies and Consequences in Sweden from the 1970s to the Present*. Aktivními členkami jsou sound artové skladatelky Malin Arnell, Åsa Elzén, Johanna Gustavsson a Line S. Karlström.<sup>72</sup>

### 2.2.2 HIGH HEEL SISTERS

*High Heel Sisters* bylo feministické sdružení čtyř sound artových umělkyně Malin Arnell, Line Karlström, Anna Linder a Karianne Stensland, které společně mezi lety 2002-2007 vytvářely sound artové instalace a performance.

---

<sup>71</sup> Works. In: *Maia.no* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.maia.no/>>.

<sup>72</sup> About. In: *Föreningen JA!* [online]. [cit. 2016-04-26]. Dostupné z: <<http://www.foreningenja.org/en/om/>>.



Jejich tvorba se zabývala souvislostí hudby a pohlaví, sexuality a sociálního postavení. Podmínkou pro všechny členky byla výška minimálně 178 centimetrů, velikost bot 41 a věk nad 30 let. Jejich posledním společným uměleckým počinem byl Screaming Mountain, kde byly samy umělkyně uzavřeny pod plachtou v budově dánské asociace Den Frie Udstillingsbygning. Odtud byly jimi vydávané výkřiky přenášeny reproduktory ven, kam později vyšplhaly pomocí žebříků a spálily tam červené lodičky, které nosily jako symbol feminismu během všech svých vystoupení.<sup>73</sup>

Přestože v roce 2007 umělkyně spolupráci ukončily a věnují se vlastní tvorbě, v roce 2010 se jako *High Heel Sisters* zúčastnily sound artového festivalu Gestures - Performance and Sound v Dánsku.<sup>74</sup>

Bývalá členka Karianne Stensland se ve své současné tvorbě snaží, pomocí zvuku, videa, kresby a improvizace, o formování zavedených genderových stereotypů a předsudků ve společnosti a hudbě.<sup>75</sup>

### 2.2.3 VALANDSGRUPPEN

*Valandsgruppen* byla skupina několika studentek švédské univerzity, v čele s Marií Bjurestam, Cecilii Darle a Gunillou Hansson. Během svých studií mezi lety 1990-1993 fungovaly jako umělecké seskupení, vytvářející sound artové projekty. Dílo s názvem *YELLOW* bylo kombinací 80kilového pudingu a reproduktorů, z nichž byl pouštěn nahraný smích. Cílem bylo zjistit, za jak dlouho se pudink díky zvuku rozpadne.<sup>76</sup>

### 2.2.4 KEL

*KEL* je švédská skupina založená v roce 2001. Její členky Jonna Sandell, Lisa Hansson a Anna Littorin tvoří sound artová díla a performance, v nichž se zabývají postavením žen v Evropě, zejména ve Švédsku v průběhu celého 20. století a jejím následným zformováním do dnešní podoby. Žánr jejich tvorby je nazýván show performance.<sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> High Heel Sisters Screaming Mountain. In: *Re.act.feminism: A Performing Archive* [online]. [cit. 2016-04-26]. Dostupné z: <<http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=257&e=&v=&a=&t=>>.

<sup>74</sup> ARNELL, Malin. High Heel Sisters. In: *LARM's Archive* [online]. 2011 [cit. 2016-04-26]. Dostupné z: <<http://larm.pbworks.com/w/page/14956092/High%20Heel%20Sisters>>.

<sup>75</sup> STENSLAND, Karianne. About. In: *Karianne Stensland* [online]. 2013 [cit. 2016-04-26]. Dostupné z: <<http://www.kariannestensland.no/index.php/about/>>.

<sup>76</sup> PBWORKS. Valandsgruppen. In: *LARM's Archive* [online]. 2007 [cit. 2016-04-26]. Dostupné z: <<http://larm.pbworks.com/w/page/14956540/Valandsgruppen>>.

<sup>77</sup> PBWORKS. KEL. In: *LARM's Archive* [online]. 2007 [cit. 2016-04-26]. Dostupné z: <<http://larm.pbworks.com/w/page/14956172/KEL>>.

## 2.2.5 HUGGER-MUGGER

*Hugger-Mugger* je švédská ženská sound artová skupina aktivní od roku 1999. Jejími členkami jsou Maria Hägglund (\*1965), Catarina W Källström (\*1964) a Elinor Ström (\*1968). Jejich skladby vznikají na základě improvizace na vystoupeních a zazní tedy vždy pouze jednou. Jejich první koncert s názvem *Session nr.1* se konal v upraveném šatníku, který byl vybaven reproduktory.<sup>78</sup>

## 2.2.6 MIDAIRCONDO

*Midaircondo* je ženské švédské sound artové duo, jehož členkami je Lisa Nordström a Lisen Rylander Löve. Jejich tvorba je propojením sound artu a pop music. Od svého vzniku v roce 2002 vydaly již čtyři alba, z nichž *Shopping for images* získalo ocenění jako nejlepší elektronické album roku 2005.<sup>79</sup>

## 2.3 SOUND ARTOVÉ INSTITUCE VE SKANDINÁVII

S narůstajícím zájmem o sound art vznikala současně potřeba zvukových laboratoří, elektronických studií a institucí sdružující sound artové umělce, potažmo umělkyně. V této podkapitole jsou uvedeny nejvýznamnější sound artové instituce ve skandinávských zemích.

### 2.3.1 Akusmata

*Akusmata* je první finská sound artová instituce. Založena byla v roce 2011, otevřena potom o rok později. Jejím zakladatelem je Petri Kuljuntausta, finský skladatel a hudebník věnující se sound artu, experimentální a elektronické hudbě. *Akusmata* se zabývá zvukem, zvukovými instalacemi, zvukovými objekty, zvukovými objekty ve 3D a multimedialními díly. Vystavovali zde mnozí sound artové umělci, mezi nimi například Jacob Kierkegaard.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> PBWORKS. Hugger-Mugger. In: *LARM's Archive* [online]. 2007 [cit. 2016-04-26]. Dostupné z: <<http://larm.pbworks.com/w/page/14956098/Hugger-Mugger>>.

<sup>79</sup> About. In: *Midaircondo* [online]. [cit. 2016-04-26]. Dostupné z: <<http://midaircondo.com/>>.

<sup>80</sup> About. In: *Akusmata.com* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://akusmata.com/>>.

### 2.3.2 DIEM – The Danish Institute for Electronic Music

*DIEM - The Danish Institute for Electronic Music* (Dánský institut elektronické hudby) vznikl v roce 1987 na podporu a pro propagaci elektroakustické hudby a patří mezi první dánské instituce věnující se elektronické hudbě.

V roce 2004 se stal součástí *The Royal Academy of Music* a spolu jsou tak jedinou institucí, na které je v Dánsku možné studovat elektronickou hudbu a kompozici. V současné době se zaměřují na výzkum hudby, která je ovládána lidským gestem.<sup>81</sup>

### 2.3.3 EMS - Elektronmusikstudion

První studio věnující se elektronické hudbě vzniklo ve Stockholmu již v roce 1960 za podpory švédské politické Sociálně demokratické dělnické strany. Pod jeho záštitou byly pořádány vzdělávací kurzy, na kterých přednášel například Henri Pousseur či Iannis Xenakis. V roce 1964 vedení převzal skladatel Karl Birger Blomdahl a vzniklo tak první oficiální studio elektronické hudby a centrum sound artu – *Elektronmusikstudion*.<sup>82</sup> Původně mělo sloužit pouze dočasně, ale přetrvalo a v roce 1969 se osamostatnilo od švédského rozhlasu. Toto studio sdružovalo švédské sound artové umělce, podporovalo tvorbu a výzkum v této oblasti a publikovalo několik sound artových studií. Bylo a je zprostředkovatelem mezi domácími a zahraničními umělci elektroakustické hudby.

### 2.3.4 LYDGALLERIET

*Lydgalleriet* je nekomerční a experimentální instituce v norském Bergenu. Vznikla v roce 2005 a sdružuje 13 stálých sound artových umělců. Více o tomto tématu v kapitole 2.1.6.

### 2.3.5 PNEK - Production Network of Electronic Art

*PNEK* je nezávislá norská kulturní organizace zastupující umělce pracující s elektronickou hudbou. Založena byla v roce 2008. Jejich cílem je podporovat jejich projekty,

---

<sup>81</sup> Electronic Music Programmes. In: *The Royal Academy of Music: Aarhus/ Aalborg* [online]. 2015 [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<https://www.musikkons.dk/index.php?id=313>>.

<sup>82</sup> GROTH, Sanne Krogh. The early history of Elektronmusikstudion. In: *EMS Elektronmusikstudion* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.elektronmusikstudion.se/about/history/28-the-early-history-of-elektronmusikstudion>>.

prezentovat jejich práce, nabízet různé workshopy a seznámit širší okruh veřejnosti s novými druhy umění, včetně sound artu.<sup>83</sup>

### 2.3.6 SKÁLAR

*Skálar* je islandskou institucí, která vznikla poměrně nedávno v roce 2011. *Skálar* slouží jako centrum pro setkávání sound artových umělců, nabízí studio a zvukovou laboratoř, kde mohou umělci tvořit, pořádá přednášky, vzdělávací programy a spolupráce. V roce 2012 uspořádal *Skálar* stejnojmenný festival, jehož cílem bylo představit experimentální tvorbu a sound art.<sup>84</sup>

### 2.3.7 FYLKINGEN

Společnost pro experimentální hudbu a umění *Fylkingen* vznikla již v roce 1933 ve Stockholmu a je tak tedy jednou z nejstarších platforem věnujících se sound artu. Původně se věnovala pořádání koncertů klasické i nové hudby. Během let se jejich zaměření vyhranilo a přeorientovalo na elektroakustickou a experimentální hudbu, performance a sound art. V roce 1952 uspořádala, spolu s švédským rozhlasem, první koncert elektroakustické hudby ve Švédsku. Svou působností zasáhla i do okolních severských států a hraje důležitou roli v navazování a udržování kontaktu mezi světovou a domácí elektronickou. V současnosti se *Fylkingen* mimo sound art zaměřuje na video, film, tanec, performance a textovo-zvukové kompozice. V roce 1993 vznikla nahrávací společnost *Filkyngen Records*, která produkuje sound artové nahrávky. Umělci zde mohou tvořit a prezentovat svá díla. Jednou ze členek je současná sound artová umělkyně Lina Selander.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> About PNEK. In: *PNEK* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://www.pnek.org/about>>.

<sup>84</sup> Info. In: *Skálar* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://www.skalar.is/about/>>.

<sup>85</sup> About Fylkingen. In: *Fylkingen* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://www.fylkingen.se>>.

## 2.4 SOUND ARTOVÉ FESTIVALY VE SKANDINÁVII

Převážná část výše zmíněných sound artových institucí se mimo organizování koncertů, výzkumů a vydávání publikací zaměřuje na pořádání festivalů věnovaných sound artu. Následující přehled několika nejvýznamnějších festivalů nabízí vhled do současného sound artového kulturního dění.

### 2.4.1 GAS - Göteborg Art Sounds

*Göteborg Art Sounds* je největší švédský festival sound artu, moderní kompozice a improvizované elektroakustické hudby. Poprvé se konal v roce 1999. Od roku 2009 je uměleckým ředitelem Staffanem Mossemarkem.

Každoročně se mimo skandinávské sound artové umělce zaměřuje na mezinárodní experimentální hudební scénu.

Mimo instalace a preformace se na festivalu konají veřejné diskuze a semináře. Každý ročník toho festivalu se koná na novém netradičním místě – koncerty se odehrály jak v klasických koncertních halách, tak v uměleckých galeriích, obchodních domech, na střechách budov, v kostelech, knihovnách, pevnosti anebo na rybím trhu.<sup>86</sup>

### 2.4.2 LAK - Festival of Nordic Sound Art

Festival *LAK* (Festival severského sound artu) se konal v roce 2012 a 2013 v dánské Kodani.

Vizí této události bylo prezentování nordické experimentální hudby se zaměřením na sound art. *LAK* se soustředil na sound art jako nástroj k objevování a vytváření nových zvuků a chápání světa. Na festivalu bylo několik workshopů nabízejících práci v sound artové laboratoři.<sup>87</sup>

### 2.4.3 Norbergfestival

*Norbergfestival* se poprvé uskutečnil v roce 1999 pod vedením Michaela Østerza Christiansena a Daga Celsinga. Od té doby se každoročně koná v malém švédském městečku

---

<sup>86</sup> Göteborg Art Sounds. In: *Monoskop* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <[https://monoskop.org/G%C3%B6teborg\\_Art\\_Sounds](https://monoskop.org/G%C3%B6teborg_Art_Sounds)>.

<sup>87</sup> LAK Festival of Nordic Sound Art. In: *LAK Festival* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://www.lakfestival.dk/>>.

Norberg, v bývalém dole a jeho okolí. Má čtyři hlavní stage – Mimer, KraftWerk, Camp-303 a ReallyOpen Stage, kde si návštěvníci sami mohou vyzkoušet různé nástroje nebo přinést a propůjčit ty své. Původně byl zaměřen hlavně na sound art, v posledních ročnících se ale seznam účastníků rozšířil o umělce z experimentální hudby a elektroakustické hudby.<sup>88</sup>

#### 2.4.4 LARM

*LARM* je projekt zaštiťující ženy nordických zemí, věnujících se sound artu. Jde o první takový projekt ve Skandinávii. V roce 2004 jej založily Mari Kretz, Liv Strand a Mona Petersson, umělkyně sound art a visual art.

Organizátorky chápou sound art jako silnou část současného umění a jako prostředek k diskuzi nad genderovou problematikou v hudbě.

Jejich cílem je skrze *LARM* prosadit ženy v sound artu a zároveň vytvořit výstup, který by mohl sloužit jako zdroj informací pro budoucí generace.

V roce 2007 uspořádaly festival sound artu *LARM - Nordisk ljudkonst* (Nordický Sound Art festival) ve Stockholmu, který byl vrcholem tohoto projektu. Festivalu se jako účinkující mohly zúčastnit jenom ženy pocházející nebo působící ve Skandinávii a pracující se zvukem jako hlavním prvkem jejich děl. Muži se festivalu zúčastnit mohli, avšak pouze jako posluchači. Na *Nordisk ljudkonst* vystoupily současné sound artové umělkyně jako Emi Maeda, Hertta Lussu Ässä či Kira Kira.<sup>89</sup>

Na základě festivalu byla v roce 2007 vydána kniha *LARM: från munhåla till laptop : ljud i nordisk konst : from mouth cavity to laptop : the sound of Nordic art*.<sup>90</sup> Podnětem k vytvoření *LARM* byla absence jakýchkoli dostupných informací a záznamů o ženách v sound artu. Publikace se zabývá sound artem ve Skandinávii a ženami, které se v něm uplatnily za posledních 60 let. Součástí knihy jsou 2 CD obsahující nahrávky některých z umělkyň.

V návaznosti na knihu potom vznikl internetový archiv sound artových umělkyň, do nějž mohou opět vstoupit pouze ženy pocházející nebo dlouhodobě působící v některé ze severských zemí a které pracují se zvukem – jako skladatelky, hudebnice, tanečnice, producentky apod.

Festival a organizace *LARM* jsou včetně publikace a archivu důležitými kroky v rámci emancipace žen v hudbě a v sound artu. Genderová orientace festivalu neměla za cíl jakkoli

---

<sup>88</sup> About. In: *Norbergfestival.com* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://norbergfestival.com/>>.

<sup>89</sup> Artists – sound art installations at Kulturhuset March 30 – April 22. In: *Larm-festival.se* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <[http://www.larm-festival.se/E\\_Festival.html](http://www.larm-festival.se/E_Festival.html)>.

<sup>90</sup> BJURESTAM, Maria a PERSSON, Annika Ruth. *LARM: från munhåla till laptop : ljud i nordisk konst : from mouth cavity to laptop : the sound of Nordic art*. Stockholm: Kabusa, 2007.

znehodnotit nebo degradovat muže, jejich tvorbu, ani jejich přínos do sound artu, ale naopak umožnit širší veřejnosti poznat ženskou tvorbu, ocenit jejich přínos a podpořit tak rovnoprávnost v hudební rovině.

#### **2.4.5 DALŠÍ SOUND ARTOVÉ UDÁLOSTI**

Mezi další festivaly pořádané ve Skandinávii patří norský festival elektronické hudby *Numusic* a finský *manSEDANse*, pořádané od roku 2000, *Ekkofestival - Bergen Electronic Music and Art Festival* konaném v Norsku od roku 2003, *Insomnia Festival*, od roku 2002 patřící mezi největší norské festivaly elektronické hudby či *Pjóðhátíð*, islandský festival pořádaný již od roku 1874 a řadící se tak k nejstarším festivalům hudby vůbec.

### 3. FEMINISMUS

Ženy v minulosti zaujímaly ve společnosti nižší postavení než muži. Se snahou žen o vydobytí si rovnocenného místa ve společnosti, získání stejných práv, svobod a pracovních příležitostí a o jejich zrovnoprávnění s muži během 19. a 20. století, vzniká ženské hnutí bojující za tato práva, označované termínem feminismus. Ten sehrál důležitou roli v emancipaci žen v kulturní, sociální, ekonomické a politické oblasti. Pomohl přehodnotit a nově definovat zavedená postavení a role ženy jako matky, živitelky, političky, studentky a v neposlední řadě také skladatelky.

V této kapitole je nejprve termín feminismus stručně definován, dále je popsán jeho vývoj ve světě a ve vztahu k jednotlivým skandinávským zemím. Závěrečná část této kapitoly se zabývá souvislostí mezi feminismem, hudbou a sound artem, do jaké míry pomohl ženám proniknout do hudebního světa a jaká negativa do něj přináší.

#### 3.1 DEFINICE POJMU FEMINISMUS

Feminismus je termín označující hnutí, postoj, myšlenkový proud kritizující nadřazenost mužů, prosazující myšlenky rovnoprávnosti a nezávislosti na mužích. Pochází z konce 19. století a poprvé jej použila Hubertine Auclert v časopise *La Citoyenne* v roce 1882 a je tak považována za první feministku.<sup>91</sup> O deset let později se konala první feministická konference v Paříži v čele s Eugénií Potonié-Pierre, kde se diskutovalo o feminismu a maskulinismu.<sup>92</sup>

V dnešní době je termín feminismus používán po celém světě ve spojení s emancipací žen a hnutím, stojícím za její realizací.

Feminismus odmítá mužskou nadřazenost nad ženami. Tento termín často bývá nesprávně vyložen nebo chápán jako něco negativního, ačkoli feminismus není nikterak zaměřen proti mužům, naopak prosazuje rovnocennost obou pohlaví.

Lze jej aplikovat na všechny životní oblasti, včetně politiky, ekonomiky, sociálního a pracovního postavení.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> OFFEN, Karen. *European Feminisms 1700-1950: A Political History*. California: Stanford University Press, 2000, s. 20.

<sup>92</sup> viz tamtéž, s. 20.

<sup>93</sup> MELICHÁRKOVÁ, Věra. *Pohledy na feminismus v České republice*. [online]. Brno, 2014, s. 7-8. [cit. 2016-04-25]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Iva Schlixbierová. Dostupné z: <[http://is.muni.cz/th/392008/pdf\\_b/](http://is.muni.cz/th/392008/pdf_b/)>.



## 3.2 VZNIK A VÝVOJ FEMINISMU

Z historického hlediska lze v souvislosti s feminismem mluvit o třech jeho hlavních etapách.

První vlna feminismu se začíná projevovat ke konci 18. století v Americe i v Evropě. Hlavním důvodem byly probíhající revoluce a postupná transformace společnosti. Mužům byla přiznána základní lidská a občanská práva, kdežto ženy stále neměly právo na vzdělání, čímž měly značně omezenou možnost výběru pracovní pozice. V té době byly ženy běžně zaměstnány jako služky a dělnice; ženy z vyšších vrstev se pak stávaly učitelkami. Mimo vzdělání jim bylo upřeno i právo na majetek a v jednání byly vždy zastupovány mužem – otcem nebo manželem. Vychovávány byly k poslušnosti a pokoře.

Právě první vlna feminismu s sebou přinesla protesty a nesouhlas žen s omezenými (téměř nulovými) právy. Její trvání se táhne až do třicátých let 20. století, kdy jim postupně byla práva přiznána. Finsko se v roce 1906 stalo první ze skandinávských a vůbec evropských zemí, jež ženám přiznalo právo volit; v roce 1913 následovalo Norsko, 1915 Dánsko a Island a v roce 1921 Švédsko.

Druhá vlna probíhala po druhé světové válce a šlo spíše o postavení žen ve společnosti a to, jak na ně bylo nahlíženo v souvislosti s politikou, jejich schopnostmi a předsudky. Ženy byly stavěny do role hospodyně a neočekávalo se od nich nic jiného. Veškeré politické a profesní otázky náležely k řešení stále pouze mužům. Diskutovanými problémy bylo ekonomické postavení žen, stereotyp a stereotypní pohled na ženy ve vědě, umění, společnosti a v konečném důsledku i domácnosti. Mnohé spisovatelky (Simone de Beauvoir, Kate Millett, Bety Friedan) na tuto problematiku reagovaly ve svých dílech. Tato vlna vrcholí v 70. a 80. letech 20. století, začaly vznikat studijní obory a instituce věnující se genderové nerovnosti.<sup>94</sup>

Poslední vlna feminismu přetrvává prakticky až do současnosti. Více než postavení žen vůči mužům řeší postavení žen ve společnosti a naráží na problematiku „sociálního postavení, rasy, náboženského vyznání nebo sexuální orientace.“<sup>95</sup> Ve třetí vlně se feminismus začal štěpit na jednotlivé proudy, např. multirasový feminismus nebo kyberfeminismus, které vzájemně podněcují další rozvoj této problematiky.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> viz MELICHÁRKOVÁ, V. - tamtéž, s. 19-20.

<sup>95</sup> VALDROVÁ, Jana. ABC feminismu. Brno: Nesehnutí, 2004, s. 206-207.

<sup>96</sup> viz MELICHÁRKOVÁ, V. - tamtéž, s. 22.

### 3.3 FEMINISMUS VE SKANDINÁVII

V současné době patří severské země mezi země s nejvyrovnanějším rozložením mužů a žen co se týče pracovní, ekonomické i politické sféry. Patří mezi první země, ve kterých ženy získaly volební právo a kde se v politice, technologiích a umění podařilo ženám prosadit dříve, než ve zbytku Evropy. Ve Skandinávii proběhly vlny feminismu paralelně se zbylými evropskými státy.

Stejně jako ve většině evropských států, ani skandinávské dívky neměly přímý přístup ke vzdělání. V Dánsku a ve Švédsku však probíhala soukromá výuka umělkyní a z 19. století je zaznamenáno přes 200 profesionálně působících žen.<sup>97</sup>

V současnosti patří nordické země ke státům s nejvyrovnanějším počtem žen a mužů působících v ekonomické, sociální a kulturní sféře.<sup>98</sup>

V Norsku neměly ženy ještě v polovině 19. století téměř žádná práva. Podobně jako ve většině Evropy nemohly uzavírat žádné kontrakty, smlouvy, pracovat jinak než jako dělnice, ani spravovat finance. Jako svobodné byly oficiálně podřazeny svému otci, po uzavření manželství tuto roli přebíral manžel. Ke konci 19. století se ženám podařilo prosadit, a to zejména v literatuře, kde měly možnost vyjádřit se k otázce vzdělání či společenských hodnot.

Nejvýznamnější autorkou je spisovatelka Camilla Collett (1813-1895), která je považována za první skandinávskou feministku a svou tvorbou a činy odstartovala první vlnu feminismu v Norsku. Přestože hlavní myšlenkou feministického hnutí je prosadit ženy do společnosti a zrovnoprávnit je s muži, byli to právě muži – spisovatelé, kdo se z velké části zasloužil o prosazení práv pro ženy. Byli to například Henrik Ibsen, Alexander Kielland či Bjørnstjerne Bjørnson, kteří ve svých románech či divadelních hrách podporovali vzdělávání žen, nahlíželi na ně z moderního humanistického hlediska, podporovali jejich svobodné myšlení a jednání.

V roce 1884 vznikla norská asociace pro ženská práva, první organizace zaměřující se na práva žen. O šest let později byla zrušena nadřazenost muže nad svou manželkou. Norsko, spolu s Finskem a Dánskem, patřilo mezi první evropské státy, kde ženy získaly volební právo. I přes tyto úspěchy byly ženy stále nedostatečně kvalifikované pro náročnější zaměstnání a vykonávaly

---

<sup>97</sup> GAZE, Delia. Training and professionalism: Nordic countries. In: *Dictionary of Women Artists: Volume I*. Ed. Hubert van den Berg. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, s. 111-115.

<sup>98</sup> LARSEN, Jytte. History of Equality in Denmark: The women's movement in Denmark. In: *Kvinfo* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://kvinfo.org/history/womens-movement-denmark>>.

tak podřadnější práce nebo byly ženami v domácnosti. Situace se začala měnit až s nástupem druhé vlny feminismu po 2. světové válce.<sup>99</sup>

Ve Švédsku se drobné snahy o prosazení žen začaly objevovat již v průběhu 18. století. Ženy často anonymně vydávaly články do periodik, kde si pokládaly otázku, jaké soudobá žena zaujímá ve společnosti postavení. V roce 1761 publikovala švédská spisovatelka a feministka Hedviga Charlotta Nordenflycht báseň *Fruentimrets försvar* (Obrana žen)<sup>100</sup>, kde napsala, že ženy a muži jsou si rovni, což byl v té době velmi odvážný a hlavně reformní krok.

V roce 1819 byl za podpory princezny Sophie (1801-1865) založen charitativní spolek na podporu chudých žen. Tento čin je považován za jeden z prvních veřejných projevů feminismu a prosazení žen.

I ve Švédsku se hlavní myšlenky feminismu a zrovnoprávňování žen šířily hlavně díky literatuře. Carl Jonas Love Ludvig Almqvist, švédský spisovatel a feminist, kritizoval zavedenou nezbytnost sňatku a požadoval pro ženy svobodu, aby nemusely být závislé na svých manželech. V roce 1859 vznikl ve Švédsku první časopis pro ženy, který později vycházel ve všech severských zemích. Ve dvacátém století vznikaly organizace na podporu žen, byly zaváděny vzdělávací kurzy, kde ženy učily, jak využívat nově nabytých práv a svobod a v meziválečném období dokonce zakládaly politické strany.

Finské ženy mohly volit dokonce již v průběhu 18. století v období finsko-švédské nezávislosti v letech 1718 až 1772. Od roku 1843 začaly být do škol přijímány i dívky a později byly zakládány přímo dívčí školy. V roce 1906 mohly jít jako první ženy na světě nejen k volbám, ale stát se i součástí parlamentu. V roce 1907 bylo do parlamentu zvoleno 19 žen a od té doby tvoří ženy důležitou součást národní politiky. Miina Sillanpää (1866-1952) se v roce 1926 stala první ministryní – ženou. Prosazovala pracovní práva pro ženy a svobodné ženy, byla členkou Sociálně demokratické strany a Sociálně demokratické ženské asociace. V 70. letech se ve Finsku rozvinulo hnutí za ženská práva zabývající se domácím násilím a zavedením mateřské dovolené pro muže.<sup>101</sup>

Dánské ženy byly součástí povinné školní docházky již od roku 1749, ve stejné době byly poprvé otevírány střední školy pro dánské dívky, od roku 1875 mohly studovat na univerzitách. Stejně jako ve většině Evropy 19. století ale ani zde neměly přístup k hudebnímu vzdělání.

---

<sup>99</sup> The Norwegian Association for Women's Rights (NKF). In: *Fokus* [online]. [cit. 2016-04-26]. Dostupné z: <<http://www.fokuskvinner.no/en/About-FOKUS/Member-organizations/The-Norwegian-Association-for-Womens-Rights-NKF/>>.

<sup>100</sup> MACK, Jordan. Why sweden is more progressively feminist than other countries. In: *Milk.xyz* [online]. 2015 [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <<https://milk.xyz/articles/how-is-sweden-so-progressively-feminist/>>.

<sup>101</sup> PIETILÄ, Hilka. *The Progress Of Women In Finland – Their Commitments And Entitlements In The Past And Present*. Helsinki: Helsinki University, 2006, s. 2-11.

Během 19. století nebylo nikterak výjimečné, když se ženy živily jako podnikatelky. V roce 1921 bylo uzákoněno, že ženy mohou vykonávat jakoukoli profesi, včetně hudebně zaměřeného povolání.

Dánská organizace *Dansk Kvindesamfund* (Dánská společnost žen) založená roku 1871 se zasadila o prosazení volebního práva a zákonného zrovnoprávnění žen a mužů, vytvořila příležitosti na trhu práce, v oblasti vzdělání a práv. Mimo jiné od roku 1885 publikovala časopis *Kvinden & Samfundet* (Ženy a společnost), který je nestarším časopisem pro ženy na světě. Ženy vždy byly součástí dánské folkové hudby. Zájem o ní vzrostl v 19. století, podobně jako v okolních nordických státech, jako odpověď na nacionalismus.<sup>102</sup>

Přestože je Island malým státem s pouhými 320 000 obyvateli, patří v současné době na první příčku států podporujících feminismus.

Současný islandský feminismus vychází z pevných základů založených zejména na literatuře – islandských ságách plných žen, které byly obvykle popisovány jako silné, nezávislé osoby.

*"Muži jsou popisováni jako papíroví tygři, jejichž `nedotknutelnost' a význam jsou ze značné části nadhodnoceny. Jsem přesvědčena, že to souvisí s absencí vlivu mužů na každodenní chod komunity. Na Islandu byli muži celý den na moři a ve Švédsku nebo Finsku v lese. Těmi, kdo v takových chvílích rozhodovaly a řídily ostatní, byly právě ženy."<sup>103</sup>*

Od roku 1915 mohly do parlamentu volit i ženy, avšak byly omezeny věkem nad 40 let.<sup>104</sup> V roce 1922 byla do *Althingu*, islandského parlamentu, poprvé zvolena žena – Ingibjörg Bjarnason (1867-1941).

V roce 1980 byla zvolena prezidentka Vigdís Finnbogadóttir (\*1930) a stala se první ženou na světě, která byla zvolena do čela státu v přímých demokratických volbách. Na Islandu našly ženy uplatnění hlavně v politice, díky čemuž téměř odstranily nebo z velké části omezily prostituci a násilí na ženách.

---

<sup>102</sup> LARSEN, Jytte. History of Equality in Denmark: The women's movement in Denmark. In: *Kvinfo* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://kvinfo.org/history/womens-movement-denmark>>.

<sup>103</sup> STANOVSKÝ, Michael. První feministky se objevily mezi Vikingy. In: *Severské listy* [online]. 2000 [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <<http://www.severskelisty.cz/kaleido/kale0035.php>>.

<sup>104</sup> JANÁČOVÁ, Eva. Feministický Island. In: *Literární noviny* [online]. 2015 [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <<http://www.literarky.cz/civilizace/89-civilizace/21207-feministicky-island>>.

### 3.4 FEMINISMUS V HUDBĚ

Během svého rozvoje zasáhl feminismus téměř do všech oblastí včetně umění, potažmo hudby. Jeho projevy jsou patrné zejména v přístupu k tvorbě a pohledu na dějiny umění, těm bezesporu vždy dominovali muži. V souvislosti s hudbou se v dějinách mluví o velkých skladatelích, jimiž byli J. S. Bach (1685-1750), L. van Beethoven (1770-1827), W. A. Mozart (1756-1791) či I. F. Stravinskij (1882-1971), nikde se ale nemluví o velkých ženách - skladatelkách. Jaká je příčina této nerovnosti?

Po staletí bylo na ženu nahlíženo jako na pasivní bytost neschopné samostatné umělecké činnosti, sloužící pouze jako objekt umělcovi inspirace.<sup>105</sup> Stejně jako v politické a sociální oblasti, i v hudbě mělo feministické hnutí důležitou funkci v zrovnoprávnění tvorby žen a mužů. Feminismus se snažil zbourat zavedené stereotypy o nadřazenosti mužů jako skladatelů. Hudební feminismus odsuzuje současné dělení dějin, jimž dominují muži, a hledá nové pohledy, jak dějiny interpretovat.

Umělkyně „feministky,“ které si byly vědomy svých schopností a upřených práv, měly své zástupce již ve starověkém Řecku.<sup>106</sup> Praxagora byla ústřední postava Aristophanesovi stejnojmenné politické divadelní hry z let 391-392 př. n. l. Praxagora, antická hrdinka, jež převzala vládu nad Aténami, zřídila rovnoprávnost žen a umožnila jim svobodný výběr v lásce. Obdobný námět lze potom nalézt v jeho další hře *Lysistrata* (411 př. n. l.). Hra je odrazem soudobé společnosti a nových vznikajících ideologií starověkého Řecka.<sup>107</sup>

Feminismus jako definovaný myšlenkový směr začal do hudby pronikat již na přelomu 19. a 20. století; jeho největší rozvoj ale nastává v 60. letech 20. století. V té době vznikaly organizace a studijní obory zaměřující se na spojitost mezi umění a feminismem.

S feminismem je spojena hlavně jazzová hudba, vznikající na počátku 20. století. Jazz byl hudbou spodiny, hudbou černochoů, a tak když jej ve větší míře začaly provozovat ženy, byly i ony vnímány negativně. Ženy se začaly osamostatňovat, inklinovat k volnému životnímu stylu skýtajícímu alkohol, zmíněný jazz a bohatý společenský život. Na druhou stranu důsledkem válek a nedostatkem práce schopných mužů stále častěji pracovaly. Většina mužů projevovala vůči jejich nově nabyté ekonomické svobodě skepticismus.

---

<sup>105</sup> ZABADALOVÁ, Veronika. *Feministická estetika* [online]. Brno, 2008, s. 46. [cit. 2016-04-25]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Rostislav Niederle. Dostupné z: <[http://is.muni.cz/th/178837/ff\\_b/](http://is.muni.cz/th/178837/ff_b/)>.

<sup>106</sup> CARSON, Anne. *Glass, Irony, and God*. New York: New Directions Book, 1995, s. 119.

<sup>107</sup> SCHOLTZ, Andrew. *Study Guides - Aristophanes' Assemblywomen*. In: *Persuasion in Ancient Greece* [online]. 2015 [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <[http://bingweb.binghamton.edu/~clas381a/study\\_guides/aristophanes\\_assemblywomen\\_study-guide.htm](http://bingweb.binghamton.edu/~clas381a/study_guides/aristophanes_assemblywomen_study-guide.htm)>.

Díky jazzu a mediálním prostředkům, jako rozhlas či film, získávaly ženy novou image – nezávislé, prostopášné a moderní bytosti. V Norsku ženy tohoto období byly označovány termínem *backfisch*<sup>108</sup>, Francouzi je nazývali *la garçonne*<sup>109</sup> a Američané *flappers*<sup>110</sup>.

Důležitou roli v přehodnocení pohledu na dějiny a umění ve vztahu k ženám sehrála americká skladatelka a feministka Pauline Oliveros (\*1932) a historička Linda Nochlin (\*1931). Nochlin učila na *Institute of Fine Arts, New York University*, je kurátorkou uměleckých výstav. Věnuje se genderové problematice v hudbě. Ve své esejí *Why Have There Been No Great Women Artists*<sup>111</sup> z roku 1971 se přiklání k názoru, že hlavním důvodem absence žen v umění a hudbě je vzdělání, jež bylo ženám odepíráno.

Ve Skandinávii potom působila švédská spisovatelka a umělkyně Sonja Åkesson (1926-1977), která ve svých dílech kritizovala manželství, společnost a podřazenost mužům. Feministická hnutí její tvorbu podporovaly. S přelomem 20. a 21. se feminismus rozpadá do mnoha poddruhů, z nichž se každý vydává jiným směrem, základ mají však stále společný. V hudbě je kritizován fakt, že aby dnes žena v hudbě uspěla, nestačí pouze její schopnosti a talent, ale oproti mužům musí odpovídat i dnešním hodnotám krásy.

Sound artové umělkyně obvykle působí zároveň i jako interpretky svého díla. Mnoho z nich se otevřeně hlásí k feminismu a tvorbě se záměrem podpořit ženy v elektronické hudbě.

### 3.5 PROBLEMATIKA FEMINISMU V HUDBĚ

Feminismus se stává bodem zájmu teoretiků a muzikologů zejména v 80. letech. I přes svůj obrovský přínos v rámci emancipace žen v hudbě je feminismus často vnímán jako negativní termín a myšlenkový směr.

Bývá mylně vykládán jako označení zaměřené proti mužům, povyšující ženy. Hlavním cílem a iniciativou vzniku tohoto myšlenkového směru bylo naopak uznání a zrovnoprávnění obou pohlaví, se zájmem oslavovat rozdíly mezi muži a ženami a jejich tvorbou, nikoli je kritizovat.

Jednou z možných příčin negativního vnímání feminismu může být jeho rozštěpení na několik proudů, z nichž některé zastávají radikální názor. Radikální feminismus, který se separoval v 60. letech, kritizuje patriarchálně založenou společnost. Jeho snahou je celková

---

<sup>108</sup> viz tamtéž

<sup>109</sup> viz tamtéž

<sup>110</sup> viz tamtéž

<sup>111</sup> NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? In: *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books, 1971.

reformace současné společnosti. Separatistický feminismus muže odmítá zcela, navrhuje vznik nové kultury a nové společnosti, kterou tvoří ženy.<sup>112</sup>

Některé skladatelky si od tohoto termínu záměrně drží odstup a nepovažují se za feministky. Nechtějí, aby jejich tvorba byla spojována s uměním pro ženy (*women's music*) ani aby byla hodnocena podle jejich pohlaví.

---

<sup>112</sup> VESELÁ, Markéta. Feminismus jako rovnost příležitostí? [online]. Brno, 2007, s. 18-19. [cit. 2016-04-25]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Marta Goňcová. Dostupné z: <[http://is.muni.cz/th/60091/pedf\\_b/](http://is.muni.cz/th/60091/pedf_b/)>.

## 4. ROLE ŽEN V HUDBĚ

Jaké místo zauímají na poli hudby ženy? Mělo by se na jejich tvorbu nahlížet jinak než na tu mužskou? Tyto a mnohé další otázky řeší teoretici, kritici, historikové a nakonec i samy ženy po celá staletí.

Bylo v minulosti skutečně tak málo hudebně nadaných žen anebo jen nesehrály důležitou roli v celkovém vývoji umělecké tvorby?

Z výrazné části za to nepochybně mohlo postavení žen, jež jim bylo po staletí přisuzováno a pozice, z níž na ně bylo nahlíženo. Jejich úkolem bylo vychovávat děti a starat se o domácnost, zajistit teplo rodinného krbu, anebo být ozdobou svého muže na společenských událostech a zdržet se jakýchkoli komentářů k politické, společenské i umělecké situaci.

Dlouhá staletí jim byla odepírána stejná práva, která připadala mužům, neměly přístup k vzdělání a pokud se některé z nich výjimečně podařilo jej dosáhnout, nedokázala se uplatnit či prosadit stejně dobře jako muž, protože to byla „jen“ žena, její samostatnost se navíc neslučovala se zavedeným myšlením.

Otázka, která vyvstává z genderové nerovnosti, je zda si může být rovna tvorba mužů a žen a pokud ne, proč.

Jsou skutečně obrazy namalované ženou nebo skladby ženou zkomponované odlišné od děl mužů? Lze nelézt vodítko k odlišení mužského, „maskulinního“ a ženského „feminního“ tvůrčího stylu, který by je jasně charakterizoval? Nebo je umění rozdělováno na ženské a mužské hlavně z historického hlediska?

### 4.1 POSTAVENÍ A ROLE ŽEN V HUDBĚ

*“One is not born, but rather becomes, a woman” Simone de Beauvoir<sup>113</sup>*

Doklady o ženách hudebně aktivních nalézáme již ve starověkém Řecku, kdy bývaly ženy vyobrazeny na malbách jako hráčky s hudebním nástrojem, bohyně ovládající zpěv. Vyobrazený nástroj předznamenával postavení ženy – žena z vyšší společnosti byla obvykle

---

<sup>113</sup> JOSEPH, Felicity. Becoming A Woman: Simone de Beauvoir on Female Embodiment. In: *Philosophy Now* [online]. 2008, iss. 69. [cit. 2016-04-20]. Dostupné z: <[https://philosophynow.org/issues/69/Becoming\\_A\\_Woman\\_Simone\\_de\\_Beauvoir\\_on\\_Female\\_Embodiment](https://philosophynow.org/issues/69/Becoming_A_Woman_Simone_de_Beauvoir_on_Female_Embodiment)>. „Ženou se člověk nerodí, ale stává.“



zachycena s kitharou či lyrou a ženy, často otrokyně, hrající pro pobavení potom hrávaly na aulos či harfu.<sup>114</sup>

Zřejmě právě z období antického Řecka pochází první úvahy o genderových rozdílech v hudbě. Platón varoval muže, že hudba v nich může vyvolat přílišnou zženštilost, ženy zase před její sexuální nemorálností. Na základě toho se potom muži věnovali hudbě „mužné,“ která se vyhýbala přílišným emočním projevům a smutku, které byly znakem slabosti a ženskosti.<sup>115</sup>

Židé věřili, že ženský hlas je určený k sexuálním svodům muže, zavedly oddělené bohoslužby a sbory.

S příchodem křesťanství a vznikem církve začaly být tyto ženské dovednosti vnímány jako negativní, vyjadřující nadřazenost muži. Ženy představovaly nebezpečnou a hříšnou bytost, jež se snaží v muži probudit tělesné touhy. Aby jim byli muži co nejméně vystaveni, nesměly se ženy na hudbě podílet. I přes to však existovaly ženy – skladatelky a hudebnice, zejména v Byzanci a Řecku. Hlavním důvodem byly vznikající kláštery, kde ženy působily a měly bližší přístup k hudbě. Byzantská abatyše Kassia (asi 810- asi 865) je považována za první významnou skladatelku vůbec, některé z jejich hymnů jsou součástí současných liturgických knih pravoslavné církve.<sup>116</sup> Později se jako ženská představitelka skladatelů proslavila Hildegarda von Bingen (1098-1179), německá abatyše, lékařka, skladatelka, autorka liturgických dramát a zpěvů.<sup>117</sup>

Eleonora Akvitánská (1122-1204) a Marie de Champagne (1145-1198) jsou představitelkami anglického dvorského zpěvu. V období renesance se mnohé panovnice samy věnovaly hudbě a sdružovaly kolem sebe hudebníky, malíře a básníky, čímž významně podpořily kulturní život.

Ve 14. a 15. století se některé ženy staly potulnými zpěvačkami, „trouvérkami,“ což dalo za vznik mnoha amatérským písním. Stávaly se profesionálními muzikantkami, tzv. *joglaresse* či *menestrelles* a uplatnily se zejména na francouzských dvorech. Vznikaly milostné a na ženskou tematiku zaměřené písně, italské *malmaritate* i francouzské *chansons de femme* či *chanson de malmariée*.<sup>118</sup>

---

<sup>114</sup> TICK, Judith. Women in music, II: Western classical traditions in Europe & the USA. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52554pg2>>.

<sup>115</sup> viz tamtéž

<sup>116</sup> KRUPKOVÁ, Lenka. *Kapitoly z hudební sociologie: studijní text pro kombinované studium*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013. s. 37.

<sup>117</sup> REITTEREROVÁ, Vlasta. Kauza: Skladatelky. *Harmonie* [online]. 2002, č. 1. [cit. 2016-04-20]. Dostupné z: <<http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/kauza-skladatelky.html>>.

<sup>118</sup> viz TICK, J. – tamtéž

V roce 1557 publikovala španělská jeptiška Gracia Baptista in Luis Venegas de Henestrosa skladbu *Conditor alme* ve sbírce *Libro de cifra nueva para tecla, Arpa y Vihuela* a jde o první publikovanou kompozici napsanou ženou. Jen o několik let později byly publikovány čtyři vokální madrigaly italské skladatelky Maddaleny Casulany (1544-1590), jež je považována za první profesionální skladatelku.<sup>119</sup>

V době osvícenství se některé ženy uplatnily jako mecenášky, např. Anna Amálie Pruská (1723-1787); hudba a talent však byly spíše respektovány, než podporovány.<sup>120</sup>

Na přelomu 17. a 18. století v Evropě vznikly umělecké spolky, zejména pak městské hudební salony, které vedly ženy a byly důležitou součástí tehdejší kultury a hudebního vývoje. Obdobné salóny umělce propagovaly, poskytovaly jim tvůrčí zázemí a finančně je podporovaly.

V průběhu 19. století byly po většině Evropy otevírány hudební konzervatoře, kde mohly studovat i ženy, i když s určitými omezeními, později vznikaly soukromé hudební školy určené výhradně ženám.

Do 19. století se ženy vzdělávaly a prosazovaly výhradně jako hudebnice, kompozici se až na výjimky nevěnovaly. Skladatelky 19. století obvykle pocházely z vyšších vrstev a dobře zaopatřených rodin, které jim zajistily potřebné vzdělání. Byly jimi například Fanny Mendelssohn-Hensel (1805-1847) či Ethel Smyth (1858-1944), členka anglických sufražetek, bojovnice za ženská práva a autorka skladby *The March of Women*, pozdější hymny anglického ženského hnutí. Její díla byla údajně kritizována významnými skladateli té doby jen proto, že je napsala žena.<sup>121</sup>

Mnoho skladatelek bylo sestrami, dcerami, manželkami nebo dobrými přítelkyněmi skladatelů – mužů a kompozice byla ve většině případů pouze vedlejší činností ke hře na nástroj, péči o domácnost nebo zkrátka volnočasovou aktivitou.

Se sociálními reformami v průběhu 19. a 20. století a vzestupem feminismu začaly samy ženy usilovat o uplatnění se v symfonických orchestrech, o možnost účastnit se skladatelských soutěží a o možnost vzdělávat se. V roce 1839 vznikla ve velké Británii *The Royal Society of Female Musicians* jako reakce na diskriminaci instrumentalistek z orchestrů a hudebních souborů.

Obecně je v povědomí společnosti utvářena představa, že co je ženské, je jemné, něžné a elegantní, zkrátka jiné než mužské a tak od něj snadno identifikovatelné. Porovnávat tímhle

---

<sup>119</sup> viz TICK, J. – tamtéž

<sup>120</sup> viz KŘUPKOVÁ, L. – tamtéž, s. 39.

<sup>121</sup> viz KŘUPKOVÁ, L. – tamtéž, s. 43.

způsobem umění je velmi složité, neboť jak lze vlastně zhodnotit skladbu či namalovaný obraz objektivně, bez jakýchkoliv osobních preferencí a předsudků?

V Antice byl vysoký hlas žen spjat s něčím d'ábelským a špatným, kdežto mužský, hluboko posazený hlas, značil rovnováhu a sebejistotu. Žena jej používala k pomluvám, muž jako prostředek k vyjádření svého rozumu. Někteří antičtí filosofové dokonce věřili, že ženy jsou jiná rasa než muži. Nepříjemnost ženského hlasu byla pravděpodobně z velké míry způsobená soutěžemi krásy pořádanými ženami na ostrově Lesbos. Během těchto soutěží používali svůj hlas k vytvoření ozvěny, a tak místo zpěvu křičely.<sup>122</sup>

Ve 12. století, kdy se začala rozvíjet vzdělanost, a byly zakládány univerzity, i ženy dostaly v podstatě první příležitost podrobněji se zabývat uměním a to díky cechům, do nichž jim bylo umožněno vstoupit. Nalézaly se převážně v severní Francii.<sup>123</sup>

Boccaccio v Dekameronu z 14. století označil ženy za bytosti, které se „...z hlediska fyzického, morálního i intelektuálního mužům prostě nevyrovnají.“<sup>124</sup>

Částečného uznání se ženám jako umělkyním poprvé podařilo dosáhnout až s příchodem renesance, avšak i zde jich bylo velice málo. Navíc v umění se „prosadily,“ obvykle díky svým otcům, slavným umělcům, pro něž pracovaly.<sup>125</sup>

I když později začaly vznikat umělecké školy, vzdělání bylo stále přístupné pouze mužům.

V roce 1791 byl v Paříži otevřen umělecký salon, kde mohly svá díla vystavovat i ženy, což bylo pro 18. století významným krokem, co se týče vztahu umění k ženám.<sup>126</sup>

„Spočítáme-li množství knižních titulů, které němečtí badatelé od šedesátých let 19. století věnovali ženě a „ženské otázce“, lze bez nadsázky hovořit o posedlosti. Pod vlivem pozitivismu se snažili klasifikovat typicky ženské vlastnosti, vlohy a charakter, ale jejich práce byly často podepřeny pochybnými, spíše pseudovědeckými než vědeckými argumenty, které „slabší pohlaví“ spoutávaly v okovech tradičních viktoriánských myšlenek.“<sup>127</sup>

---

<sup>122</sup> CARSON, Anne. *Glass, Irony, and God* [online]. Canada: Penguin Books, 1995. s. 119-120.

<sup>123</sup> GLENN, Martina. Ženy v umění. In: *Armuseum.cz* [online]. 2009 [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <[http://www.artmuseum.cz/smery\\_list.php?smer\\_id=130](http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=130)>.

<sup>124</sup> KOVÁČ, Peter. Skandály v umění: Je to zázrak, že něco podobného dokáže i ženská. In: *Stavitelé katedrál* [online]. [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <<http://www.stavitele-katedral.cz/skandaly-v-umeni-je-to-zazrak-ze-neco-podobneho-dokaze-i-zenska/>>.

<sup>125</sup> viz GLENN, M. – tamtéž

<sup>126</sup> viz GLENN, M. – tamtéž

<sup>127</sup> PACHMANOVÁ, Martina. Mezi mizogynií a avantgardou: Žena jako umělkyně Hanse Hildebrandta. In: *Ženy v umění* [online]. [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <<http://www.zenyvumeni.cz/index.php?id=40>>.

Podle německého kunsthistorika, umělce a architekta Hanse Hildebrandta (1878-1957) může být žena nadána genialitou v lásce a v životě, nikoli však genialitou uměleckou.<sup>128</sup>

Důkazem této teorie může být fakt, že ženy vždy v umění figurovaly více jako modelky, múzy, inspirace a předmět mužova zájmu, než jako umělkyně. Ženy se dle něj mohly uplatnit jako „provozovatelky,“ umění, tj. zpěvačky, herečky apod., kde mohly uplatnit vyhraněnou citovou expresivitu, jemnost a ženskost, nikoli však jako skladatelky nebo spisovatelky.

Výjimkou je podle Hildebrandta vztah ženy a hudby, neboť ta je emočně velmi výrazná a ženám tak daleko bližší, než disciplíny vyžadující logiku, striktní disciplínu, věcnost a objektivnost.<sup>129</sup>

S vlnou emancipace v umění nastupující v 19. a 20. století spíše než nadání, ženy dle Hildebrandta poháněl zájem a „krácení volného času při čekání na manžela,<sup>130</sup>“ touha po bohatém kulturním životě, jež nabízela nově vzniklá velkoměsta.

*„... její umělecká práce je primitivní povahy a je prostá jakéhokoli individualismu. Jelikož ženě nebyla dána do vínku fyzická síla, nemůže být ani dobrou sochařkou – meritum její umělecké práce naopak spočívá v malých a miniaturních formátech, které nevyžadují velký tělesný výkon a prostorovou představivost. Umění z rukou ženy je na rozdíl od muže vždy osobního a často také iracionálního charakteru a jako takové může jen těžko aspirovat na velké tvůrčí činy, které směřují k nadčasovým a „objektivním“ hodnotám...“<sup>131</sup>*

Právě přelom těchto dvou století je spjat s modernizací Evropy a z řad žen se začínají ozývat hlasy dožadující se rovnoprávnosti. Ženská emancipace se tak stala hlavním zájmem většiny psychologů, historiků a analytiků té doby. Hlavní otázkou zůstávala role ženy obecně, její postavení ve společnosti, ve vzdělání i v umění. Jedna část se přikláněla k tomu, že žena umění slouží tím, že je umělcovou (mužovou) múzou a nekonečnou inspirací, ta druhá tvrdila, že žena umělkyní být může, tento fakt byl ale považován za něco hříšného a špatného.

Hildebrandt stavěl ženy do nižší pozice než muže. *„Umění ženy doprovází umění muže. Ona je druhým hlasem v orchestru, přebírá témata prvního hlasu, obměňuje jej, dává mu nové, svébytné zabarvení – jedině díky němu se však sama rozeznívá a z něj také žije.“<sup>132</sup>*

V některých dobách bylo umění děleno na ženské a na to pravé – tj. mužské. Ženy při umělecké práci údajně projevovaly příliš femininní vlastnosti a byly při obdobné práci stavěny na nižší pozice než muži. Pokud v něčem byly dobré (a mohly by tak teoreticky dosahovat

<sup>128</sup> viz PACHMANOVÁ, M. – tamtéž

<sup>129</sup> viz PACHMANOVÁ, M. – tamtéž

<sup>130</sup> viz PACHMANOVÁ, M. – tamtéž

<sup>131</sup> viz PACHMANOVÁ, M. – tamtéž

<sup>132</sup> viz PACHMANOVÁ, M. – tamtéž

obdobných kvalit jako muži), měly se tomu věnovat v soukromí, v rámci zlepšování svého domu či domova, a veškeré veřejné umělecké práce měly náležet mužům.<sup>133</sup>

Muži chovali ke vzdělaným ženám jistou nedůvěrou, až strach, neboť se obávali, že by je ženy mohly snadno nahradit na významných postech. Muži se obávali, že emancipací ženy ztratí svou výsadní vlastnost - ženskost a stanou se z nich jacísi polo-muži a budou jim konkurovat.

Ženám a genderové problematice se věnoval i česko-rakouský neurolog a psycholog Sigmund Freud (1856-1939). Na základě psychoanalýzy vydal několik studií věnujících se genderovým rozdílům.

Podle Freuda projevují muž i žena charakteristiky opačného pohlaví a ve své podstatě je tak jedinec obojím, jen s poměrnou převahou charakteristik jednoho či druhého genderu.

*„Potlačování agrese, které je u ženy určeno už její konstitucí a které jí ukládá i společnost, podporuje rozvinutí silných masochistických hnutí, kterým se daří eroticky vázat destruktivní tendence, obrácené taktó dovnitř. Masochismus je tedy, jak se říká, rysem typicky ženským.“<sup>134</sup>*

S postupem let a se snahou žen se prosadit, se z umění spíše než z cíle stává pouze nástroj, díky němuž se ženy mohly vyjádřit. Mimo subjektivních prožitků fungovala hudba a umění obecně jako způsob reakce na současné politické a sociální dění.

V 60. letech 20. století vznikl ve Spojených státech termín a žánr označovaný jako ženská hudba (*women's music; womyn's music; wimmin's music*). Termín vznikl, když si ženy začaly uvědomovat, že se v hudbě uplatní velice málo žen, ať už jako sólové umělkyně, tak jako skladatelky, producentky či pořadatelky. Právě feministické hnutí jim pomohlo k postupnému prosazování žen v hudbě. Jednalo se ale o hudbu, která byla tvořena ženami a výhradně ženám, i zde lze tedy mluvit o jakési genderové nerovnosti a diskriminaci mužů.

Často se v hudbě opakovaly lesbické náměty, mimo jiné také politické otázky, genderová rovnost či práva žen rozhodovat o užívání antikoncepce a potratech.

Stále ale byla patrná snaha vyrovnat se mužům – některé umělkyně se začaly oblékat a chovat jako muži. V roce 1973 vznikla *Olivia Records*, první nahrávací společnost zaměřená pouze na ženskou hudbu.

---

<sup>133</sup> viz PACHMANOVÁ, M. – tamtéž

<sup>134</sup> FREUD, Sigmund. *Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalýzy*. Vyd. 1. Praha: Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, 1997, s. 95.

Problematicke žen v hudbě byla a v současnosti stále je věnována řada sociologických výzkumů, převážně historických, zabývajících se ženami jako skladatelkami a hudebnicemi minulých století; a empiricky zaměřených, jež se věnují současnému postavení žen v hudbě a zkoumají platnost genderového dělení v dnešní době.

Mimo hudební vědu se otázkou žen v umělecké sféře zabývají i další vědní obory, jako psychologie a neuropsychologie či pedagogika.

Psychologie spatřuje jednu z hlavních příčin současného malého uplatnění žen v hudbě v nedostatku ženských vzorů na různých pozicích, včetně školství, rozhlasu či orchestru. Neuropsychologie potom pojednává o možných rozdílech žen a mužů v souvislosti s vnímáním a vytvářením hudby. Hellmuth Petsche ve své studii *Musikalität im Blickwinkel der Hirnforschung*<sup>135</sup> uvádí, že ženy při tvorbě hudby lépe propojují pravou i levou hemisféru a dosahují tak komplexnějších a celistvějších výsledků.<sup>136</sup> Neurobioložka Marianna Hasslerová<sup>137</sup> potom porovnávala hladinu testosteronu u hudebníků a hudebnic a došla k závěru, že u kreativně nadaných mužů je hladina hormonu nižší, u žen naopak vyšší.<sup>138</sup>

Vyvstává otázka, zda je rozdíl mezi mužem a ženou dán čistě biologicky, anebo zda je člověk ovlivněn a do jisté míry utvořen až společností.

Historický výzkum v této oblasti zjišťoval, jaké role ženy měly jako skladatelky a hudebnice. Nejen že vedl k objevům doposud neznámých skladatelek, ale i žen, jež zastávaly funkce rádkyň skladatelů, anonymních autorek a spoluautorek slavných děl a tzv. *Spielfrauen*, potulných muzikantek období středověku.<sup>139</sup>

*„Polarita ženského a mužského světa má takto pendant v tradičně dualistickém chápání tónin – mollové tóniny jako tóniny ženské, durové mužské, v hudební větě identifikuje hudební teorie tzv. silné neboli mužské kadence, či naopak slabé, a tedy ženské kadence, v sonátové formě durové – aktivní mužské téma, klidné, pasivní, ženské vedlejší mollové téma. Rovněž hudební nástroje podléhají obdobnému dělení na ženské a mužské – modelovým případem je harfa se svým ženským hlasem a tradičním ženským obsazením.“*<sup>140</sup>

<sup>135</sup> PETSCHÉ, Hellmuth. *Musikalität im Blickwinkel der Hirnforschung*. In: SCHEIDEGGER, Josef a EIHOLZER, Hubert. *Persönlichkeitsentfaltung durch Musikerziehung*. Lipsko: Breitkopf & Hartel, 2003, s. 81-96.

<sup>136</sup> viz KŘUPKOVÁ, L. – tamtéž, s. 35-36.

<sup>137</sup> HASSLER, Marianne. *Wie ist das aber bei Mädchen?: Geschlechtsspezifische Unterschiede in der Entwicklung des kreativen musikalischen Potenzials*. In: *Üben & musizieren*. Bd. 5, 2002, s. 24-29.

<sup>138</sup> viz KŘUPKOVÁ, L. – tamtéž, s. 36.

<sup>139</sup> viz KŘUPKOVÁ, L. – tamtéž, s. 34.

<sup>140</sup> viz KŘUPKOVÁ, L. – tamtéž, s. 34.

Ženami v hudbě se začala muzikologie a jí příbuzné obory zabývat zejména v 70. letech. Původním záměrem bylo vypátrat skladatelky minulých století, zmapovat rozsah jejich tvorby a posoudit jejich vliv na soudobé umění. Z hlediska antropologického bylo zkoumáno chování žen v hudbě.

Některé teorie zpochybňují, zda je vhodné posuzovat hudbu podle odlišností nebo podobností muže a ženy, neboť pak by pravděpodobně měla být diferencována také podle rasy, etniky, sexuality, náboženského vyznání a dalších sociálních a kulturních aspektů.<sup>141</sup>

Role žen v hudbě se zabývají tzv. *gender studies*. Toto studium vychází z feminismu a jde o zkoumání rozdílů mužů a žen z kulturních, psychologických i sociálních hledisek. Zkoumá, do jaké míry tvorbu ovlivňuje vliv a postavení ve společnosti a z jak velké míry je člověk utvářen společností a ne přírodou. Zasloužilo se o vznik organizací propagující ženskou skladatelku, časopisy nebo semináře. Existují nahrávací studia pro ženy.

Americká odnož feminismu se v průběhu 20. století zabývala zejména tím, proč neexistovaly nebo nebyly známé žádné velké skladatelky a jestli, případně jak, se liší ženská kompozice od mužské, vystupování či vnímání hudby. Zejména po 2. světové válce se ženy začaly přiklánět k výrazné diferenciaci od mužské části společnosti, vznikaly výhradně ženská hudební studia, ženské spolky a festivaly a hudba provozovaná ženami jim určená (*women's music*).

Některé teorie tvrdí, že na hudební aktivitu/ tvorbu má dopad řada vlivů – společenské postavení, rodinné a sociální prostředí, tvůrčí zázemí, národnost, kultura, zvyky, sexualita.<sup>142</sup>

## 4.2 ROLE ŽEN V SOUND ARTU A JEJICH PŘÍNOS

Proč je Skandinávie oblastí s tak rozšířeným zájmem o sound art a s tolika úspěšnými skladatelkami? Vlády nordických zemí patří mezi jedny z mála států, které umění štědře finančně sponzorují. Každoročně vláda přidělí určité procento vybraných daní na podporu kultury a rozvoj hudby. Peníze jsou rozděleny mezi hudební organizace, na podporu hudebního vzdělávání i mezi jednotlivé začínající umělce a skupiny. Peníze ze státního rozpočtu financují vzdělávání, nahrávací studia, festivaly, turné nebo promo. Charitativní vystoupení, organizace a festivaly mají výrazně sníženy daně. Umělci mají garantovaný určitý měsíční příjem, aby mohli

---

<sup>141</sup> SOLIE, Ruth. Feminism. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41237>>.

<sup>142</sup> CUSICK, Suzanne. Feminism. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2240908>>.

plně tvořit, experimentovat a opustit svou uměleckou „comfort zone“, aniž by se museli bát o svou finanční situaci. Každoročně se podílí na financování většiny uměleckých akcí a nabízí řadu grantů pro hudební projekty.

Hlavními důvody podpory umění a hudby v nordických státech jsou velmi vysoké daně a snaha vyrovnat se dominantnímu americkému a britskému hudebnímu trhu. Skandinávské státy dále sdílejí podobnou filosofii umění - věří, že by měla být podpořena jedinečnost každého občana, a proto mu poskytnou potřebné vzdělání.

Švédsko a Norsko patří mezi státy s nejlepším hudebním edukačním systémem. Hudební vzdělání je dostupné zdarma či za drobný poplatek všem, s důrazem na základní a střední školy.

Právě dostupnost vzdělání, podpora zájmu o umění a finanční jistota sehrály důležitou roli v nárůstu zájmu umělkyně a nadějných skladatelek o hudbu, potažmo sound art.

I sound art byl z počátku a z velké části hlavně mužskou doménou. Není divu, vezmeme-li v úvahu jeho vývoj na poli experimentální a elektroakustické hudby spjaté s velkými jmény od L. Russola přes Pierre Schaeffera až po Johna Cage. Paralelně s nimi se ale v elektronické hudbě a na vývoji technických objevů podílely ženy, není jim však věnována taková pozornost.

Mezi ženy uplatněné v technické oblasti patřila ve 20. století Colette Bangert, která se svým manželem pracovala na algoritmech, Vera Molnar, věnující se digitální technologii, Lillian Schwart, Jasia Reichardt, která v roce 1968 v Londýně uspořádala počítačovou exhibici demonstrující spojení technologie a umění a ukazovala cesty, jakými se nové umění vydává.<sup>143</sup>

Ženy se v elektronické hudbě a sound artu zejména začaly uplatňovat až v 60. letech, zejména pak v posledních třiceti letech. Ženy neměly žádné vzory, k nimž by mohly vzhlížet a od nichž by se mohly učit. Mimo sound art se ženy uplatnily zejména v oblasti performance.

Sdružení *Pink Noise*, jež založila Tara Rodgers v roce 2000, je internetovou databází zahrnující představitelky elektronické hudby a sound artu po celém světě. Na základě databáze vydala v roce 2010 knihu *Pink Noises*,<sup>144</sup> v níž formou rozhovoru diskutuje s čtyřicetimi sound artovými umělkyněmi z celého světa o postavení žen v elektronické hudbě, proč skládají a co pro ně představuje zvuk. *Pink noise* (růžový hluk/ šum) je označením určité frekvence bílého šumu. Dalším důvodem pro výběr tohoto názvu je označení *růžový* – neboť je to barva spojována s jemností a ženskostí. Růžová má znázorňovat ženskou odlišnost.

V roce 2001 vznikla pod vedením Liny Džuverović a Anne Hilde Nest organizace *Her Noise* s cílem vybadat ženy, které v minulosti pracovaly se zvukem a zaměřit se na genderové

---

<sup>143</sup> MALLOY, Judy. *Women, Art, and Technology*. Cambridge: The MIT Press, 2003.

<sup>144</sup> RODGERS, Tara. *Pink noises: women on electronic music and sound*. Durham: Duke University Press, 2010.



souvislosti v jejich tvorbě. V roce 2005 dosavadní výsledky výzkumu představily v londýnské galerii Tate Modern a Goethe Institut. O rok později vznikl na jeho základě fyzický a online archiv *Her Noise*, který obsahuje genderově zaměřené sound artové studie, časopisy, nahrávky, katalogy a rozhovory.<sup>145</sup>

Z oblasti Skandinávie potom pochází výše zmíněný archiv sound artových skladatelek *LARM* (viz kapitola 2.3.4) V rámci sound artu vzniklo mnoho institucí, publikací, festivalů a projektů, které se snaží poskytnout přehled umělkyň, propagovat a podpořit ženskou tvorbu.

Přestože je elektronická hudba nadále oblastí, kde se vyskytuje více mužů než žen, je oblast nordických zemí jednou z mála, kde je ženská tvorba poměrně vyrovnaná nebo silnější. Některé ženy dokonce přestaly používat termín hudba (*music*) a kompozice (*composition*), neboť jsou prý příliš spjaty s muži a začaly používat pro ně neutrální výraz zvuk (*sound*).<sup>146</sup>

*“Electronic music is often treated as a boys’ club, but the truth is, from the very beginning, women have invented devices, techniques, and tropes that would define the shape of music for years to come; they just went unrecognised for their efforts. [But] you don’t detect any resentment on the composer’s part, just an abiding fascination with the world of sound.”*<sup>147</sup>

*„Women composers were still few and far between. Technology is largely responsible for how much more common women composers are now, because it allowed women to get their music to the point where it could be heard (versus silent dots on paper), so the public and powers-that-be could learn that we also could do this. Women are still to some degree underdogs in composing. Throughout the 70s I earned much of my living by composing soundtracks for film and video. But jobs, or maybe people who would a woman as their composer, were few and far between. Even today, several decades later, the percentage of major motion pictures scored by women is still appallingly low.”*<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> *Her Noise* [online]. [cit. 2016-04-25]. Dostupné z: <<http://hernoise.org/>>.

<sup>146</sup> RODGERS, Tara. *Pink noises: women on electronic music and sound*. Durham: Duke University Press, 2010, s. 20.

<sup>147</sup> SHERBURNE, Philip. Else Marie Pade, Denmark's 'Grandmother of Electronic Music,' Is Dead at 91. In: *Pitchfork* [online]. 2016 [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <<http://pitchfork.com/thepitch/1002-else-marie-pade-denmarks-grandmother-of-electronic-music-is-dead-at-91/>>.

*„Elektronická hudba je často považovaná za mužskou doménu, ale pravdou je, že od samého počátku ženy vyvíjely zařízení, techniku a tropy, které formovali podobu hudby po následující roky; za své zásluhy však zůstaly nepovšimnuty. [Ale] nepovšimnete si žádné záštitě na straně skladatele, pouze trvalé fascinace světem zvuku.“*

<sup>148</sup> Laurie Spiegel. In: *Electronic Girls Label* [online]. [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <<http://electronicgirlslabel.weebly.com/stories.html>>.

*„Žen skladatelek bylo stále jen pár a daleko od sebe. Technologie je z velké míry zodpovědná za to, jak moc běžnější jsou skladatelky dnes, protože jim umožnila dostat jejich hudbu na místo, kde mohla být slyšet (oproti němým tečkám na papíře), takže veřejnost a hlavní aktéři v hudbě zjistili, co také dokážeme. Do určité míry jsou ženy stále trochu outsidersy, co se týče kompozice. Během 70. let jsem si vydělávala skládáním soundtracků pro film a video. Ale práce, nebo lidí, kteří by chtěli ženu jako jejich skladatelku, bylo velmi málo. Dokonce i dnes, o několik desetiletí později, procento hlavních snímků je stále děsivě nízké.“*

## 4.3 MUŽSKÁ A ŽENSKÁ TVORBA

S nerovností mužů a žen jasně vyvstává otázka, zda si mohou být rovna i jejich umělecká díla a pokud ne, na základě jakých kritérií lze potom jejich tvorbu porovnávat. Lze z poslechu instrumentální skladby posoudit, zda ji zkomponoval muž nebo žena?

Kromě fyziologických rozdílů byli muži považováni za silné, bezemoční a vyrovnané jedince, ženy byly naopak velmi emočně založené, tudíž slabé a podřadné. Mužská hudba je charakteristická dominancí a aktivitou, zatímco ženská je lyrická a pasivní. Mužská díla jsou velká a zvučná – opery, symfonie, koncerty, ženská sentimentální a melodická – vokální, komorní hudba.<sup>149</sup>

Jde o zavedené stereotypy o silném muži záchranáři a slabé ženě – oběti. Když žena skládala mimo své společnosti zavedené postavení a pokoušela se vyrovnat mužům, setkala se její tvorba s kritikou. Když skládala tak, jak se od ženy čekalo, utvrzovala je pak sama v zaběhlých stereotypch.

*„Odlišnost mužů a žen nemá vést k nerovnosti. Každému má být umožněno najít a rozvíjet své individuální kvality.“<sup>150</sup>*

Feministické myšlenky v sound artu jsou označovány jako *feminist waves*. Bývají také přeneseně označovány jako *sound waves* – tedy vlny zvuku. Srovnávají, jaký význam měl zvuk, sound art a hudba pro feminismus a naopak, jak feminismus ovlivnil sound art.<sup>151</sup>

Aby se chápání hudby podle genderu změnilo, je potřeba hudbu poznávat a vyučovat s jiným přístupem. Je třeba brát mužskou a ženskou tvorbu jako sobě rovnou, nepodceňovat ani nenadřazovat. Ve školách učit žáky hudbě a jako podklad používat díla žen, stejně dobře jako mužů, a pořádat koncerty, jejichž program budou alespoň z části tvořit díla skladatele.

Pauline Oliveros říká, že se ženy uplatňují v přednesu, ale zcela se vyhýbají kompozici, neboť je stále považována za oblast, které dominují muži. Přiznává, že ženská tvorba se liší od mužské převážně přístupem k celé tvorbě. Upozorňuje, že nejenže ženy jinak komponují, ale i jinak poslouchají.<sup>152</sup>

---

<sup>149</sup> REITSMA, Kimberly. A New Approach: The Feminist Musicology Studies of Susan McClary and Marcia J. Citron. In: *Musical Offerings*, Vol. 5, iss. 1, s. 40.

<sup>150</sup> VESELÁ, Markéta. Feminismus jako rovnost příležitostí? [online]. Brno, 2007, s. 10. [cit. 2016-04-25]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Marta Goňcová. Dostupné z: <[http://is.muni.cz/th/60091/pedf\\_b/](http://is.muni.cz/th/60091/pedf_b/)>.

<sup>151</sup> RODGERS, Tara. *Pink noises: women on electronic music and sound*. Durham: Duke University Press, 2010, s. 79.

<sup>152</sup> viz tamtéž, s. 42

## 5. NÁSTIN STAVU BĀDÁNĪ

První důležité publikace a příspěvky věnující se ženám v umění začaly vznikat ke konci 19. století. Jedná se například o *Woman as a Musician* (1876), *Woman in the Nineteenth Century* (1845), *Warum giebt es so wenige Componistinnen!* (1898).<sup>153</sup>

Rolí ženy v hudbě se v roce 1948 zabývala feministka a hudebnice Sophie Drinker ve své práci *Music and Women*.<sup>154</sup> Význam této publikace spočívá v poměrně brzkém upozornění na nejednotnost a nerovnost žen působících v hudbě. Během svého působení vydala Drinker řadu dalších statí zamýšlejících se nad touto problematikou.

*Women Making Music*<sup>155</sup> z roku 1987 přináší přehled dějin s ohledem na ženy. Přichází s teorií, že pokud je skladatel považován za stejně důležitý článek při vzniku hudby jako hráč na nástroj, zpěvák, dirigent, amatér hudebník či divák, pak i ženě, jako skladatelce, by měl být připsán stejný přínos a přiznány kvality, jichž dosahuje.<sup>156</sup> Studie *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*<sup>157</sup> se zabývá ženami v hudbě od počátků lidstva po 20. století v kontextu tradic jednotlivých zemí.

Od roku 1997 začal pravidelně vycházet deník *Women and Music: A Journal of Gender and Culture*. Vznikl pod záštitou *International Alliance for Women in Music* (IAWM) a jde o první feministický vědecký časopis věnující se ženské hudbě.

K problematice žen v souvislosti s elektronickou hudbou přispěly zejména americké muzikoložky Michelle Citron (*Gender and the Musical Canon*<sup>158</sup>), Susan McClary (*Feminine Endings: Gender Sexuality and Music*<sup>159</sup>), Tara Rodgers a Pauline Oliveros.

Počet monografií věnujících se některé ze sound artových skladatelek je prakticky nulový. Přehled těch nejvýznamnějších ale přináší online databáze jako *LARM*,<sup>160</sup> *Her Noise*<sup>161</sup> či *Audible Women*.<sup>162</sup>

---

<sup>153</sup> TICK, Judith. Women in music, I: Historiography. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52554pg1>>.

<sup>154</sup> DRINKER, Sophie. *Music and Women: The Story of Women in Their Relation to Music*. New York: The Feminist Press, 1948.

<sup>155</sup> BOWERS, Jane M. a Judith TICK. *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Chicago: University of Illinois Press, 1987.

<sup>156</sup> CUSICK, Suzanne. Feminism. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2240908>>.

<sup>157</sup> KOSKOFF, Ellen. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Chicago: University of Illinois Press, 1989.

<sup>158</sup> CITRON, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge Press, 1993.

<sup>159</sup> MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Gender Sexuality and Music*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2002.

<sup>160</sup> *Larm-festival.se* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <[http://www.larm-festival.se/E\\_Festival.html](http://www.larm-festival.se/E_Festival.html)>.

<sup>161</sup> *Her Noise* [online]. [cit. 2016-04-25]. Dostupné z: <<http://hernoise.org/>>.

<sup>162</sup> *Audible Women* [online]. [cit. 2016-04-25]. Dostupné z: <[http://www.audiblewomen.com/?page\\_id=2](http://www.audiblewomen.com/?page_id=2)>.

V roce 2013 vyšla kniha *Re.act Feminism*<sup>163</sup> zabývající se feminismem, genderem a homosexualitou v performance a sound artu. Vychází z prací celého světa od 60. let 20. století až po současnost.

Velké množství odkazů na publikace a internetové databáze věnované ženám v hudbě ve všech odvětvích včetně nové hudby poskytuje *The Kapralova Society*.<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> KNAUP, Bettina a STAMMER, Beatrice Ellen. *Re.act Feminism*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2013.

<sup>164</sup> Women composers. In: *Kapralova society* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://www.kapralova.org/DATABASE.htm>>.

# ZÁVĚR

Sound art je dalším vývojovým stádiem elektronické a experimentální hudby. Jeho význam a definici bude možné jasně určit až s větším časovým odstupem, neboť patří do oblasti nové hudby 20. století.

Z pramenů zpracovaných v této bakalářské práci vyplývá, že ženy sehrály v jeho vývoji, a ve vývoji elektronické hudby, důležitou roli. Působily jako technické inovátorky, experimentátorky, zakladatelky elektroakustických studií a zvukových laboratoří, organizátorky, muzikoložky a skladatelky. Velkou částí k emancipaci žen na poli sound art přispělo feministické hnutí 20. století.

Sound art výborně slouží jako komunikační prostředek mezi ženami a uměním. Dává možnost vyjádřit se prakticky všem ženám bez ohledu na vzdělání, sociální postavení, rasu či národnost. Sound art se uplatnil ve většině zemí světa, v nordických státech ale dosáhl významné popularity. Jedním z důvodů je pravděpodobně otevřenost skandinávských zemí novým vlivům v hudbě a relativně brzy nabytá svoboda žen na poli umělecké tvorby.

Cílem této práce bylo přinést přehled žen, jež se zasloužily o vznik a vývoj sound artu v nordických zemích, o jeho zprostředkování širší veřejnosti. Mnohé ze skandinávských skladatelek díky své tvorbě přineslo nový pohled na pojetí ženské otázky v hudbě a vytvořilo pevný základ pro budoucí generace žen v sound artu a experimentální hudbě.

Klíčovým bude do budoucna bezpochyby bádání v oblasti genderového dělení hudby, a zda ji lze objektivně posuzovat podle určitých kritérií jako ženskou a mužskou. S novými výzkumy a publikacemi k otázce žen v hudbě může vzniknout nový přístup pojetí této problematiky a dát tak základ novému náhledu na umělkyně a jejich roli v dějinách hudby.

# SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

- AKKERMAN, Tjitske a STUURMAN, Siep. *Perspectives on feminist political thought in European history: from the Middle Ages to the present*. New York: Routledge, 1998.
- BARLOW, Melinda. Feminism 101: The New York Women's Video Festival, 1972-1980. In: *Camera Obscura*. 2003, vol. 18, iss. 3.
- BJURESTAM, Maria a PERSSON, Annika Ruth. *LARM: från munhåla till laptop : ljud i nordisk konst : from mouth cavity to laptop : the sound of Nordic art*. Stockholm: Kabusa, 2007.
- BOWERS, Jane M. a TICK, Judith. *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*. Chicago: University of Illinois Press, 1987.
- CARSON, Anne. *Glass, Irony, and God*. New York: New Directions Book, 1995.
- CITRON, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: Cambridge Press, 1993.
- DRINKER, Sophie. *Music and Women: The Story of Women in Their Relation to Music*. New York: The Feminist Press, 1948.
- FURLONG, Lucinda. Notes toward a history of image-processed video: Steina and Woody Vasulka. In: *Afterimage*. 1983, vol. 11, iss. 5.
- GAZE, Delia. Training and professionalism: Nordic countries. In: *Dictionary of Women Artists: Volume I*. Ed. Hubert van den Berg. Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, 1997.
- HASSLER, Marianne. Wie ist das aber bei Mädchen?: Geschlechtsspezifische Unterschiede in der Entwicklung des kreativen musikalischen Potenzials. In: *Üben & musizieren*. Bd. 5, 2002.
- KNAUP, Bettina a STAMMER, Beatrice Ellen. *Re.act Feminism*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2013.
- KOSKOFF, Ellen. *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Chicago: University of Illinois Press, 1989.
- KŘUPKOVÁ, Lenka. *Kapitoly z hudební sociologie: studijní text pro kombinované studium*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.
- LANDER, Dan a AUGAITIS, Daina. *Radio Rethink: Art, Sound and Transmission*. New York: Banff Centre Press, 1994.
- LANDER, Dan a LEXIER, Micah. *Sound By Artists*. New York: Charivari Press & Blackwood Gallery, 2013.
- LICHT, Alan. Sound Art: Origins, development and ambiguities. In: *Organised Sound* [online]. 2009, vol. 14, iss. 1, s. 3. [cit. 2016-04-10]. Dostupné z:

<[http://ciufo.org/classes/ae\\_sp13/reading/sound\\_art\\_Licht.pdf](http://ciufo.org/classes/ae_sp13/reading/sound_art_Licht.pdf)>.

LICHT, Alan. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli International Publications, Inc., 2007.

MALLOY, Judy. *Women, Art, and Technology*. Cambridge: The MIT Press, 2003.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings: Gender Sexuality and Music*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2002.

MELICHÁRKOVÁ, Věra. *Pohledy na feminismus v České republice* [online]. Brno, 2014 [cit. 2016-04-25]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Iva Schlixbierová. Dostupné z: <[http://is.muni.cz/th/392008/pedf\\_b/](http://is.muni.cz/th/392008/pedf_b/)>.

NEUHAUS, Max. *Volume: Bed of Sound*. New York: PS1 Contemporary Art Center, 2000.

NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? In: *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books, 1971.

OFFEN, Karen. *European Feminisms 1700-1950: A Political History*. California: Stanford University Press, 2000.

PETSCHKE, Hellmuth. *Musikalität im Blickwinkel der Hirnforschung*. Edd. Josef Scheidegger, Hubert EIHOLZER. In: *Persönlichkeitsentfaltung durch Musikerziehung*. Lipsko: Breitkopf & Hartel, 2003.

PIETILÄ, Hilka. *The Progress Of Women In Finland – Their Commitments And Entitlements In The Past And Present*. Helsinki: Helsinki University, 2006.

REITSMA, Kimberly. A New Approach: The Feminist Musicology Studies of Susan McClary and Marcia J. Citron. In: *Musical Offerings*. 2014, vol. 5, iss. 1.

RODGERS, Tara. *Pink noises: women on electronic music and sound*. Durham: Duke University Press, 2010.

SAEED, Abdullah. Original Creators: Experimental Sound Pioneer Yasunao Tone. In: *The Creators Project* [online]. 2013 [cit. 2016-04-24]. Dostupné z:

<<http://thecreatorsproject.vice.com/blog/original-creators-experimental-sound-pioneer-yasunao-tone>>.

SKARNITZL, Radek. Akustika řeči: Zvuk, jeho vlastnosti a šíření. In: *Fonetický ústav Filozofické fakulty Univerzity Karlovy* [online]. [cit. 2016-04-25]. Dostupné z: <[http://fu.ff.cuni.cz/vyuka/akustika/1\\_zvuk.pdf](http://fu.ff.cuni.cz/vyuka/akustika/1_zvuk.pdf)>.

VALDROVÁ, Jana. *ABC feminismu*. Brno: Nesehnutí, 2004.

van den BERG, Hubert. *A Cultural history of the avant-garde in the Nordic countries 1900-1925*. Amsterdam: Rodopi, 2012.

VESELÁ, Markéta. *Feminismus jako rovnost příležitosti?* [online]. Brno, 2007 [cit. 2016-04-25]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Marta Goňcová. Dostupné z: <[http://is.muni.cz/th/60091/pedf\\_b/](http://is.muni.cz/th/60091/pedf_b/)>.

WHITE, John David a CHRISTENSEN, Jean. *New Music of the Nordic Countries*. New York: Pendragon Press, 2003.

WINTLE, Justin. *Makers of nineteenth century culture: 1800-1914*. London: Routledge, 2001.

ZABADALOVÁ, Veronika. *Feministická estetika* [online]. Brno, 2008. [cit. 2016-04-25]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Rostislav Niederle. Dostupné z: <[http://is.muni.cz/th/178837/ff\\_b/](http://is.muni.cz/th/178837/ff_b/)>.

ZUDOVÁ, Hana. *Sound Art - umělecký směr 20. století* [online]. Brno, 2009. [cit. 2016-04-24]. Diplomová bakalářská práce. Masarykova univerzita. Pedagogická fakulta. Vedoucí práce Marek Sedláček Dostupné z: <[http://is.muni.cz/th/105068/pedf\\_m/](http://is.muni.cz/th/105068/pedf_m/)>.

## INTERNETOVÉ ZDROJE

About Fylkingen. In: *Fylkingen* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://www.fylkingen.se/>>.

About PNEK. In: *PNEK* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://www.pnek.org/about>>.

About. In: *Föreningen JA!* [online]. [cit. 2016-04-26]. Dostupné z: <<http://www.foreningenja.org/en/om/>>.

About. In: *Midaircondo* [online]. [cit. 2016-04-26]. Dostupné z: <<http://midaircondo.com/>>.

About. In: *Norbergfestival.com* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://norbergfestival.com/>>.

AKSNES, Hallgjerd. Nordheim, Arne. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20057>>.

*Akusmata.com* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://akusmata.com/>>.



- ANDERSEN, Rune. Hall, Pauline. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12233>>.
- ARNELL, Malin. High Heel Sisters. In: *LARM's Archive* [online]. 2011 [cit. 2016-04-26]. Dostupné z: <<http://larm.pbworks.com/w/page/14956092/High%20Heel%20Sisters>>.
- Audible Women* [online]. [cit. 2016-04-25]. Dostupné z: <[http://www.audiblewomen.com/?page\\_id=2](http://www.audiblewomen.com/?page_id=2)>.
- BERNSTEIN, David a HSU, Wendy. Ono, Yoko. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2224809>>.
- BROMAN, Per. Hambraeus, Bengt. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12267>>.
- BRULAND, Inge. Pade, Else Marie. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46417>>.
- CUSICK, Suzanne. Feminism. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2240908>>.
- DOLANOVÁ, Lenka. Steina Vasulka. In: *Artlist* [online]. 2002 [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.artlist.cz/steina-vasulka-345/>>.
- Electronic Music Programmes. In: *The Royal Academy of Music: Aarhus/ Aalborg* [online]. 2015 [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<https://www.musikkons.dk/index.php?id=313>>.
- FLAŠAR, Martin. *Elektroakustická hudba* [online]. 1 vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2015 [cit. 2016-04-24]. Elportál. Dostupné z: <<http://is.muni.cz/elportal/?id=1308636>>.
- FREUD, Sigmund. *Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalýzy*. Vyd. 1. Praha: Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, 1997.
- GEERE, Duncan. LornaLab offers a home for electronic artists in Reykjavik. In: *Wired* [online]. 2012 [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://www.wired.co.uk/news/archive/2012-11/10/lornalab>>.

- GLENN, Martina. Ženy v umění. In: *Armuseum.cz* [online]. 2009 [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <[http://www.artmuseum.cz/smery\\_list.php?smer\\_id=130](http://www.artmuseum.cz/smery_list.php?smer_id=130)>.
- Göteborg Art Sounds. In: *Monoskop* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <[https://monoskop.org/G%C3%B6teborg\\_Art\\_Sounds](https://monoskop.org/G%C3%B6teborg_Art_Sounds)>.
- GROTH, Sanne Krogh. The early history of Elektronmusikstudion. In: *EMS Elektronmusikstudion* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.elektronmusikstudion.se/about/history/28-the-early-history-of-elektronmusikstudion>>.
- GROTH, Sanne Krogh. The early history of Elektronmusikstudion. In: *EMS Elektronmusikstudion* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.elektronmusikstudion.se/about/history/28-the-early-history-of-elektronmusikstudion>>.
- Have Women Had Just Opportunities in Music? In: *Music Of Yesterday* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://musicofyesterday.com/history/women-just-opportunities-music/>>.
- Her Noise* [online]. [cit. 2016-04-25]. Dostupné z: <<http://hernoise.org/>>.
- HERRESTHAL, Harald. The History of Music in Norway [online]. In: *Nytt fra Norge*, 1999. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <http://www.stavacademy.co.uk/mimir/histmusic.htm>
- High Heel Sisters Screaming Mountain. In: *Re.act.feminism: A Performing Archive* [online]. [cit. 2016-04-26]. Dostupné z: <<http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=257&e=&v=&a=&t=>>.
- History of nyMusikk. In: *NyMusikk* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://nymusikk.no/en/historikk>>.
- HOPKINS, Pandora a SIGURBJÖRNSSON, Thorkell. Iceland. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13692>>.
- Info. In: *Skálar* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://www.skalar.is/about/>>.
- JANÁČOVÁ, Eva. Feministický Island. In: *Literární noviny* [online]. 2015 [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <<http://www.literarky.cz/civilizace/89-civilizace/21207-feministicky-island>>.
- JOSEPH, Felicity. Becoming A Woman: Simone de Beauvoir on Female Embodiment. In: *Philosophy Now* [online]. 2008, iss. 69. [cit. 2016-04-20]. Dostupné z:

<[https://philosophynow.org/issues/69/Becoming\\_A\\_Woman\\_Simone\\_de\\_Beauvoir\\_on\\_Female\\_Embodiment](https://philosophynow.org/issues/69/Becoming_A_Woman_Simone_de_Beauvoir_on_Female_Embodiment)>.

KORHONEN, Kimmo a NIEMINEN, Risto. Saariaho, Kaija. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/45895>>.

KOVÁČ, Peter. Skandály v umění: Je to zázrak, že něco podobného dokáže i ženská. In: *Stavitelé katedrál* [online]. [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <<http://www.stavitele-katedral.cz/skandaly-v-umeni-je-to-zazrak-ze-neco-podobneho-dokaze-i-zenska/>>.

LAK Festival of Nordic Sound Art. In: *LAK Festival* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://www.lakfestival.dk/>>.

*Larm-festival.se* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <[http://www.larm-festival.se/E\\_Festival.html](http://www.larm-festival.se/E_Festival.html)>.

LARSEN, Jytte. History of Equality in Denmark: The women's movement in Denmark. In: *Kvinfo* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://kvinfo.org/history/womens-movement-denmark>>.

Laurie Spiegel. In: *Electronicgirlslabel* [online]. [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <http://electronicgirlslabel.weebly.com/stories.html>

LEBRECHT, Norman. The composer Kaija Saariaho on sexism in classical music [online]. In: *Slippedisc*, 2003. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://slippedisc.com/2013/11/the-composer-kaija-saariaho-on-sexism-in-classical-music/>>.

MACK, Jordan. Why sweden is more progressively feminist than other countries. In: *Milk.xyz* [online]. 2015 [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <<https://milk.xyz/articles/how-is-sweden-so-progressively-feminist/>>.

*Maia.no* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.maia.no/>>.

MICHELSEN, Kari. Bakke, Ruth. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46417>>.

MOORE, Barbara. Fluxus. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2256561>>.

- MYRVANG, Christine. How Flappers Rebelled Through Feminism And Consumerism. In: *Business Review* [online]. 2015 [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <<http://www.bi.edu/bizreview/articles/how-flappers-rebelled-through-feminism-and-consumerism/>>.
- ORAMO, Ilkka a KOLEHMAINEN, Ilkka. Finland. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40050>>.
- PACHMANOVÁ, Martina. Mezi mizogynií a avantgardou: Žena jako umělkyně Hanse Hildebrandta. In: *Ženy v umění* [online]. [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <<http://www.zenyvumeni.cz/index.php?id=40>>.
- PBWORKS. Hugger-Mugger. In: *LARM's Archive* [online]. 2007 [cit. 2016-04-26]. Dostupné z: <<http://larm.pbworks.com/w/page/14956098/Hugger-Mugger>>.
- PBWORKS. KEL. In: *LARM's Archive* [online]. 2007 [cit. 2016-04-26]. Dostupné z: <<http://larm.pbworks.com/w/page/14956172/KEL>>.
- PBWORKS. Valandsgruppen. In: *LARM's Archive* [online]. 2007 [cit. 2016-04-26]. Dostupné z: <<http://larm.pbworks.com/w/page/14956540/Valandsgruppen>>.
- PENNINGTON, Stephan. Kaija Saariaho, and: Dusty! Queen of the Postmods, and: Big Ears: Listening for Gender in Jazz Studies (review). In: *Feminist Formations* [online]. 2011, vol. 2, iss. 23. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<https://muse.jhu.edu/article/448642>>.
- REITTEREROVÁ, Vlasta. Kauza: Skladatelky. *Harmonie* [online]. 2002, č. 1. [cit. 2016-04-20]. Dostupné z: <<http://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/kauza-skladatelky.html>>.
- RUDI, Jøran. Technology-Based Sonic Arts in Norway. In: *EContact!* [online]. 2010, vol. 12, iss. 2. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <[http://econtact.ca/12\\_2/norway\\_rudi.html](http://econtact.ca/12_2/norway_rudi.html)>.
- SAEED, Abdullah. Original Creators: Experimental Sound Pioneer Yasunao Tone. In: *The Creators Project* [online]. 2013 [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://thecreatorsproject.vice.com/blog/original-creators-experimental-sound-pioneer-yasunao-tone>>.
- SHERBURNE, Philip. Else Marie Pade, Denmark's 'Grandmother of Electronic Music,' Is Dead at 91. In: *Pitchfork* [online]. 2016 [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <<http://pitchfork.com/thepitch/1002-else-marie-pade-denmarks-grandmother-of-electronic-music-is-dead-at-91/>>.

- SCHOLTZ, Andrew. Study Guides - Aristophanes' Assemblywomen. In: *Persuasion in Ancient Greece* [online]. 2015 [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <[http://bingweb.binghamton.edu/~clas381a/study\\_guides/aristophanes\\_assemblywomen\\_study\\_guide.htm](http://bingweb.binghamton.edu/~clas381a/study_guides/aristophanes_assemblywomen_study_guide.htm)>.
- SOLIE, Ruth. Feminism. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41237>>.
- STAFF, Es. Rip Else Marie Pade (December 2nd 1924 – January 18th 2016). In: *Electronic Sound* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://electronicsound.co.uk/blog/rip-else-marie-pade-december-2nd-1924-january-18th-2016/>>.
- STANOVSKÝ, Michael. První feministky se objevily mezi Vikingy. In: *Severské listy* [online]. 2000 [cit. 2016-04-18]. Dostupné z: <<http://www.severskelisty.cz/kaleido/kale0035.php>>.
- STATHAM, Sarah. 7 Visionary Women Who Paved The Way For Electronic Music Part 3. In: *Champion Up North* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://championupnorth.com/music/7-visionary-women-who-paved-the-way-for-electronic-music-part-3>>.
- Steina: Brief Biography. In: *Vasulka.org* [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <[http://www.vasulka.org/Steina/Steina\\_bio.html](http://www.vasulka.org/Steina/Steina_bio.html)>.
- STENSLAND, Karianne. About. In: *Karianne Stensland* [online]. 2013 [cit. 2016-04-26]. Dostupné z: <<http://www.kariannestensland.no/index.php/about/>>.
- TARUSKIN, Richard. Spectralism. In: *Oxford History of Western Music* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <<http://www.oxfordwesternmusic.com/view/Volume5/actrade-9780195384857-div1-010011.xml#>>.
- The Norwegian Association for Women's Rights (NKF). In: *Fokus* [online]. [cit. 2016-04-26]. Dostupné z: <<http://www.fokuskvinner.no/en/About-FOKUS/Member-organizations/The-Norwegian-Association-for-Womens-Rights-NKF/>>.
- TICK, Judith. Women in music, I: Historiography. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52554pg1>>.
- TICK, Judith. Women in music, II: Western classical traditions in Europe & the USA. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52554pg2>>.

VOLLSNES, Arvid .Sønstevold, Gunnar. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26233>>.

VOLLSNES, Arvid. Norway. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20101>>.

VOLLSNES, Arvid. Valen, Fartein. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28907>>.

William Hellermann. In: *The SoundArt Foundation* [online]. [cit. 2016-04-10]. Dostupné z:

<<http://www.soundart.org/whllrmnn.html>>.

Women composers. In: *Kapralova society* [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z:

<<http://www.kapralova.org/DATABASE.htm>>.

*Women in music resources* [online]. [cit. 2016-04-25]. Dostupné z:

<<http://www.kapralova.org/RESOURCES.htm>>.

WONG, Mandy-Suzanne. Sound art. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. [online]. [cit. 2016-04-17]. Dostupné z:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2219538>>.

## RESUMÉ

Tato bakalářská diplomová práce pojednává o sound artu a o ženách v nordických zemích, jež se v této oblasti uplatňují.

Postavení žen v hudbě bylo vždy poměrně problematické a mělo řadu příčin. Ženy se nesměly hudebně vzdělávat, měly být zdrojem mužovi inspirace, nikoli samy komponovat. Otázka žen v hudbě se začala výrazně měnit v průběhu 20. století s rozvojem techniky a experimentováním v hudbě. Ženy se podílely na vývoji nové technologie a hudebních nástrojů.

Sound art, zejména ve Skandinávii, pomohl ženám dostat se ke kompozici a zabývat se uplatněním žen v elektronické hudbě. Mezi jeho hlavní současné představitelky patří Maia Urstad, Liv Strand a Mari Kretz. Právě z iniciativy skandinávských sound artových skladatelek vznikla řada publikací, zabývajících se postavením žen v hudbě a byl založen ženský festival sound artu LARM.

Tato práce nabízí přehled žen, které se podílely na vzniku sound artu a poukazuje na to, jak důležitý byl při emancipaci žen v hudbě feminismus.

## KLÍČOVÁ SLOVA

Sound art, ženy, Skandinávie, feminismus, skladatelky, ženy v umění, elektronická hudba, experimentální hudba, gender

## SUMMARY

This bachelor thesis deals with sound art and women in Nordic countries working in this area.

A position of women in music has always been rather problematic, for several reasons. Women weren't allowed to get musical education, they were supposed to serve as a source of men's inspiration; they couldn't compose on their own. A position of women interested in music began to change significantly during the 20<sup>th</sup> century with the development of technology and experimentation in music. Women were embodied in the development of new technologies as well as musical instruments.

Sound art, in Scandinavia especially, helped women to get to composing and to pay attention to female composers and their contribution to electronic music. Among its leading present-day representative belong Maia Urstad, Liv Strand and Mari Kretz. It was the initiative

of the Nordic female sound artists that gave rise to a number of publications dealing with the position of women in music and founding female sound art festival called LARM.

This diploma thesis provides an overview of women participating in formation of sound art and highlight the importance of feminism in the process of emancipation of women in music.

## **KEY WORDS**

Sound art, women, Scandinavia, feminism, female composers, women in art, electronic music, experimental music, gender



## **SEZNAM PŘÍLOH**

Příloha č. 1: Jmenný seznam sound artových umělkyň ve Skandinávii rozdělený dle jednotlivých států

**Příloha č. 1:** Jmenný seznam sound artových umělkyně ve Skandinávii rozdělený dle jednotlivých států

**NORSKO**

AASPRONG, Monica (\* 1969, Norsko)  
AUSTEEN, Siri (\* 1961, Norsko)  
BERGESEN, Ann Kristin (\* 1977, Norsko)  
DILLAN, Lisa (\* 1969, Norsko)  
FØLSTAD, Marit (\* 1969, Norsko)  
FURU, Bodil (\* 1976, Norsko)  
GJERTSEN, Unni (\* 1966, Norsko)  
HERLAND, Lise (\* 1977, Norsko)  
LANGE, Andrea (\* 1967, Norsko)  
ORE, Cecilie (\*1954, Norsko)  
PETTERSEN, Sissel Vera (\* 1977, Norsko)  
RATKJE, Maja Solveig Kjelstrup (\* 1973, Norsko)  
TANKRED, Wenche (\* 1951, Norsko)  
ULRICHSEN, Gry (\* 1973, Norsko)  
URSTAD, Maia (\* 1954, Norsko)  
WINDEREN, Jana (\* 1965, Norsko)

**FINSKO**

ANTTILA, Hanna Maria (\* 1974, Finsko)  
ARLANDER, Annette (\* 1956, Finsko)  
DUNCKER, Maria (\* 1963, Finsko)  
FAST, Heidi (\* 1975, Finsko)  
GOULD, Päivi Takala (\* 1953, Finsko)  
GRÖNVALL, Jenny (\* 1973, Finsko)  
HIRVANEN, Maija (\* 1977, Finsko)  
JOKINEN, Sirpa (\* 1962, Finsko)  
KARHUMAA, Satu (\* 1970, Finsko)  
KOIVISTO, Ulla (\* 1950, Finsko)  
KORSU, Mari Keski (\* 1976, Finsko)  
LECKLIN, Johanna (\* 1972, Finsko)  
LINDY, Pia (\* 1968, Finsko)  
NÄSÄNEN, Elena (\* 1968, Finsko)

NAUKKARINEN, Laura (\* 1980, Finsko)  
ORENIUS, Marika (\* 1971, Finsko)  
SAKSMAN, Anna (\* 1979, Finsko)  
SILLANPÄÄ, Matja-leena (\* 1965, Finsko)  
SUONIEMI, Minna (\* 1972, Finsko)

## **ŠVÉDSKO**

ADOLFSSON, Josefina (\* 1973, Švédsko)  
ANDERSSON, Catrin (\* 1974, Švédsko)  
ARKVIK, Ylva (\* 1961, Švédsko)  
BACKMAN, Catharina (\* 1961, Švédsko)  
BÅNG, Malin (\* 1974, Švédsko)  
BENGTSSON, Åsa Maria (\* 1956, Švédsko)  
BERG, Helene (\* 1967, Švédsko)  
BERTILSSON, Sofia (\* 1966, Švédsko)  
BILLING, Johanna (\* 1973, Švédsko)  
BJURESTAM, Maria (\* 1961, Švédsko)  
BONDESSON, Marie (\* 1957, Švédsko)  
BRÄNNSTRÖM, Victoria (\* 1968, Švédsko)  
CREUTZ, Andrea (\* 1970, Švédsko)  
DAL NORLIND, Eva (\* 1959, Švédsko)  
ELDH, Stina-Kajsa (\* 1978, Švédsko)  
ERIKSSON, Anna (\* 1963, Švédsko)  
ESPLING, Jennifer (\* 1975, Švédsko)  
FRILUND, Lena (\* 1969, Švédsko)  
HALLBERG, Maria (\* 1970, Švédsko)  
HANSSON, Lisa (\* 1970, Švédsko)  
HÄYHTIÖ, Sofia (\* 1969, Švédsko)  
HEDÅS, Kim (\* 1965, Švédsko)  
HEDBERG, Anna Carin (\* 1966, Švédsko)  
HELLBERG, Nanna (\* 1980, Švédsko)  
HOLMLUND, Karolina (\* 1970, Švédsko)  
IGNESTAM, Lena (\* 1965, Švédsko)  
JACOBSSON, Ewa (\* 1956, Švédsko)  
JEANNIN, Lisa (\* 1972, Švédsko)  
JOHANSSON, Lovisa (\* 1969, Švédsko)

KJELL, Annica (\* 1956, Švédsko)  
KRETZ, Mari (\* 1966, Švédsko)  
LARSSON, Monica (\* 1959, Švédsko)  
LIFTIG, Vanessa (\* 1984, Švédsko)  
LILJEDAHL, Ann-Louise (\* 1960, Švédsko)  
LINDAU, Amy (\* 1959, Švédsko)  
LINDBERG, Marit (\* 1961, Švédsko)  
LINDER, Anna (\* 1967, Švédsko)  
LINDH, My (\* 1972, Švédsko)  
LINDSTRÖM, Kristina (\* 1976, Švédsko)  
LUNDÉN, Ida (\* 1971, Švédsko)  
LUNDÉN, Sara (\* 1970, Švédsko)  
LUNDHQUIST, Carin (\* 1955, Švédsko)  
MATTSSON, Lena (\* 1966, Švédsko)  
MELIN, Lotta (\* 1961, Švédsko)  
MOI, Ebba (\* 1971, Švédsko)  
NEDERBERG, Annelie (\* 1961, Švédsko)  
NYSTRÖM, Monika (\* 1956, Švédsko)  
ÖDLUND, Christine (\* 1963, Švédsko)  
OLDEMAN, Madelene (\* 1972, Švédsko)  
PETERSSON, Mona (\* 1954, Švédsko)  
PETTERSSON, Gunnel (\* 1960, Švédsko)  
REHNQVIST, Karin (\* 1957, Švédsko)  
RIMHEDEN, Sophie (\* 1975, Švédsko)  
ROSÉN, Ann (\* 1956, Švédsko)  
ROSENQVIST, Johanna (\* 1971, Švédsko)  
RYNANDER, Anna Karin (\* 1960, Švédsko)  
SANDLUND, Fia-Stina (\* 1973, Švédsko)  
SELANDER, Lina (\* 1973, Švédsko)  
SIDÉN, Ann (\* 1959, Švédsko)  
SJUVE, Eva (\* 1960, Švédsko)  
SKOG, Susanne (\* 1965, Švédsko)  
SKOG, Ylva (\* 1963, Švédsko)  
SONJASDOTTER, Åsa (\* 1966, Švédsko)  
STÅHL, Åsa (\* 1976, Švédsko)  
STJERNA, Åsa (\* 1970, Švédsko)

STRAND, Liv (\* 1971, Švédsko)  
STRÖM, Annika (\* 1964, Švédsko)  
STRÖM, Elinor (\* 1968, Švédsko)  
SUNDIN, Helena Elisabeth (\* 1981, Švédsko)  
SUNDIN, Paulina (\* 1970, Švédsko)  
SUNESSON, Jenny (\* 1973, Švédsko)  
TEDSDOTTER, Linda (\* 1975, Švédsko)  
von RETTIG, Katrin (\* 1959, Švédsko)  
WENNERSTEN, Marie (\* 1968, Švédsko)  
WESSMAN, Anna (\* 1969, Švédsko)  
WIEL-SVENSSON, Gunilla (\* 1953, Švédsko)  
ZACHRISSON, Lena (\* 1956, Švédsko)

## **DÁNSKO**

ANDERSEN, Solvej Dufour (\* 1974, Dánsko)  
BAGØIEN, Gry (\* 1975, Dánsko)  
BRAMSEN, Marianne (\* 1972, Dánsko)  
BUHL, Nanna Debois (\* 1975, Dánsko)  
CHRISTENSEN, Vivi (\* 1962, Dánsko)  
KOCH, Eva (\* 1953, Dánsko)  
KORTERMAND, Tine Louise (\* 1968, Dánsko)  
MORTENSON, Heidi (\* 1975, Dánsko)  
NISTRUP, Ursula (\* 1974, Dánsko)  
NØRREGAARD, Seimi (\* 1975, Dánsko)  
PEDERSEN, Karen (\* 1980, Dánsko)  
PONTOPPIDAN, Randi (\* 1970, Dánsko)  
RASMUSSEN, Ellen Birgitte (\* 1965, Dánsko)  
RING, Katrine (\* 1960, Dánsko)  
SCHLANDER, Tanja Stasia (\* 1974, Dánsko)  
SILKEBERG, Marie (\* 1961, Dánsko)  
SKOU, Lise (\* 1966, Dánsko)  
THORNING, Johanna (\* 1960, Dánsko)

## **ISLAND**

ARNALDS, Ólöf (\* 1980, Island)  
ELÍASSON, Nina Björk (\* 1946, Island)

GUÐNADÓTTIR, Hildur Ingveldardóttir (\* 1982, Island)

HANSDÓTTIR, Elín (\* 1980, Island)

HJÖRVAR, Geirþruður Finnbogadóttir (\* 1977, Island)

JÓNSDÓTTIR, Hekla Dögg (\* 1969, Island)

JÓNSDÓTTIR, Thurídur (\* 1967, Island)

KRISTJÁNSDÓTTIR, Kristín Björk (\* 1977, Island)

MAGGÝ, Dodda (\* 1981, Island)

RURI (\* 1951, Island)

SIGURÐARDÓTTIR, Sirra Sigrún (\* 1977, Island)

STEFÁNSDÓTTIR, Ilmur (\* 1969, Island)

VASULKA, Steina (\* 1940, Island)