

# Tornekratt eller rød løper? Om rekruttering av kvinnelige instrumentalister til det norske jazzfeltet

Erle Hind



Tegning av Nina Kristine Linge

Master i kulturstudier, 45 studiepoeng

Høgskolen i Telemark, avdeling Bø  
Institutt for kultur og humanistiske fag



År: 18.08.2010

## Høgskolen i Telemark

|                |  |
|----------------|--|
| Tittel:        | Tornekratt eller rød løper? Om rekruttering av kvinnelige instrumentalister til det norske jazzfeltet    |
| Nøkkelord:     | Musikk, kjønn, jazz, rekruttering, instrumentalister, kvinner, Jazzcamp for kvinnelige instrumentalister |
| Forfattere/    | Erle Hind  |
| Studentnr.:    | 080684   |
| Fagkode:       | H 2583   |
| Oppgavetype:   | Masteroppgave i tverrfaglige kulturstudier   |
| Studiepoeng:   | 45   |
| Studium:       | Masterstudium i tverrfaglige kulturstudier   |
| Konfidensiell: | Nei  |



Avdeling for allmennvitenskapelige fag

Hallvard Eikas plass, 3800 Bø

## **TAKK**

Det er mange som fortjener takk for at jeg nå er i mål med denne masteroppgaven. Aller først vil jeg takke informantene. Jeg er veldig takknemlig for at de stilte opp på intervjuene som har gjort oppgaven mulig. Arrangørene som står bak Jazzcamp for kvinnelige instrumentalister fortjener også en stor takk. Tusen takk til Kristin Andresen og Nina Kristine Linge for at jeg fikk lov til å gjøre feltarbeid til masteroppgaven på jazzcampen. En spesiell takk til Nina Kristine for at jeg fikk bruke en av tegningene hennes som forside. Takkes skal også mine glimrende veiledere. Min hovedveileder Heidi Stavrum har vært kunnskapsrik, tålmodig og engasjert, og hun har oppmuntret meg når veien har virket lang å gå. Hjertelig takk til biveileder Sigrid Røyseng, som har kommet med konstruktive innspill gjennom hele prosessen. I løpet av mine to år som masterstudent ved Høgskolen i Telemark, avd. Bø, var jeg så heldig å få jobbe som studentvakt på høgskolebiblioteket. Hjertelig takk til alle mine tidligere kolleger ved biblioteket, som bidro til å gjøre studieoppholdet i Bø enda bedre.

Sist, men ikke minst vil jeg takke kjente og kjære for støtte og oppmuntring i løpet av denne perioden. Ingen nevnt, ingen glemt.

Sogndal, august 2010.

Erle Hind

# Innholdsfortegnelse

|   |           |
|---|-----------|
| <b>1. INNLEDNING.....</b>                                     | <b>5</b>  |
| 1.1 En fast post på statsbudsjettet .....                     | 5         |
| 1.2 Om Jazzcamp for kvinnelige instrumentalister (JCFK).....  | 5         |
| 1.3 Mottagelsen av JCFK.....                                  | 7         |
| 1.4 Tilstandsrapport – om kjønn i kulturpolitikken .....      | 8         |
| 1.5 Forskning på musikk og kjønn.....                         | 9         |
| 1.6 Problemstilling.....                                      | 9         |
| 1.7 Masteroppgavens oppbygning .....                          | 10        |
| <b>2. TEORETISK RAMMEVERK .....</b>                           | <b>11</b> |
| 2.1 Felt og jazzfeltet.....                                   | 11        |
| 2.1.1 <i>Pierre Bourdieus begrep om felt</i> .....            | 11        |
| 2.1.2 <i>Jazzfeltet</i> .....                                 | 12        |
| 2.1.3 <i>Jazzfeltets konvensjoner</i> .....                   | 13        |
| 2.2 Rekruttering til jazzfeltet .....                         | 15        |
| 2.2.1 <i>Rekrutteringsprosesser</i> .....                     | 15        |
| 2.2.2 <i>Utdanning</i> .....                                  | 16        |
| 2.2.3 <i>Portvoktere</i> .....                                | 17        |
| 2.2.4 <i>Instrumentvalg og rekruttering</i> .....             | 18        |
| 2.3 Bourdieu og hans ulike begrep .....                       | 18        |
| 2.3.1 <i>Doxa</i> .....                                       | 18        |
| 2.3.2 <i>Makt</i> .....                                       | 19        |
| 2.3.3 <i>Kunstfeltets autonomi og det urene</i> .....         | 22        |
| 2.3.4 <i>Kunstfeltets autonomi og habitusbegrepet</i> .....   | 23        |
| 2.3.5 <i>Transformasjonsprosess og overgangsrituale</i> ..... | 25        |
| 2.4 Perspektiver på kjønn.....                                | 25        |
| 2.4.1 <i>Kjønn og cultural studies</i> .....                  | 25        |
| 2.4.2 <i>Poststrukturalistisk kjønnsteori</i> .....           | 27        |
| <b>3. METODISK FRAMGANGSMÅTE .....</b>                        | <b>30</b> |
| 3.1 Metodiske verktøy .....                                   | 30        |
| 3.1.1 <i>Hva er en case-studie?</i> .....                     | 30        |
| 3.1.2 <i>Valg av case-studie</i> .....                        | 30        |
| 3.1.3 <i>Kvalitative intervjuer</i> .....                     | 32        |
| 3.1.4 <i>Deltagende observasjon i case-studien</i> .....      | 34        |
| 3.2 Intervjuene på feltarbeidet .....                         | 36        |
| 3.2.1 <i>Informantutvalg</i> .....                            | 36        |

|           |   |           |
|-----------|---|-----------|
| 3.2.2     | <i>Rekruttering av informanter</i> .....  | 38        |
| 3.2.3     | <i>Intervjusituasjonen</i> .....  | 38        |
| 3.3       | Bearbeiding av intervjumaterialet .....   | 40        |
| 3.4       | Egne erfaringer med feltet .....  | 41        |
| 3.4.1     | <i>Forskningsprosjektets kjønnsaspekt</i> .....   | 42        |
| <b>4.</b> | <b>HVEM ER JENTENE SOM DELTAR PÅ JAZZCAMPEN?</b> .....  | <b>44</b> |
| 4.1       | ”Vi må gjennom et par tornekratt” .....   | 44        |
| 4.2       | ”Du må liksom bevise så innmari mye mer hvis du er jente, føler jeg, for å bli tatt seriøst, da” .....                      | 44        |
| 4.3       | Google search: ”Jenter og jazz” – om hvordan deltagerne oppdaget campen...46  |           |
| 4.4       | ”Men det er litt godt, altså. Å være et sted hvor en slipper maset fra mannfolkene” .....                                   | 47        |
| 4.5       | ”Jeg spiller egentlig ganske mye forskjellig” – om hvilken sjanger jentene spiller utenfor jazzcampen .....                 | 50        |
| <b>5.</b> | <b>HVILKE BARRIERER OG HINDRE MØTER JENTENE PÅ SIN VEI INN I JAZZFELTET?</b> .....  | <b>52</b> |
| 5.1       | Jentene mangler nettverk .....  | 52        |
| 5.2       | ”Hvis en gutt får en solo, så er det bare å trøkke til” .....   | 53        |
| 5.3       | ”Du skal helst ikke skille deg ut som jente” .....  | 54        |
| 5.4       | ”Forbudte” begrep.....  | 56        |
| 5.4.1     | <i>”Åh, jeg føler meg diskriminert”</i> .....   | 57        |
| 5.4.2     | <i>”Hver gang det er flere jenter som spiller sammen, så blir de kalt et jenteband”</i> .....                               | 58        |
| 5.4.3     | <i>Jeg er nok litt feminist. Eller?</i> .....   | 59        |
| 5.4.4     | <i>”Hm, hun må jeg sjekke ut!” – om positive sider ved kvinners marginale posisjon</i> .....                                | 61        |
| <b>6.</b> | <b>VEIER SOM LEDER GJENNOM TORNEKRATTET OG INN TIL JAZZFELTET</b> .....   | <b>63</b> |
| 6.1       | Band og samspill.....   | 64        |
| 6.1.1     | <i>”Åh, så deilig å dra et sted hvor det bare er jenter.”</i> .....   | 67        |
| 6.1.2     | <i>Solistrolle og improvisasjon</i> .....   | 69        |
| 6.2       | Forbilder og rollemodeller .....  | 71        |
| 6.3       | Lærere .....  | 75        |
| 6.4       | ”Du må nesten være en sånn bulldoser-personlighet” – om ferdigheter som er nødvendige for å bli en dyktig jazzmusiker ..... | 76        |
| 6.5       | Jeg tror ikke man er født med eller uten egenskaper som gjør deg til en dyktig improvisatør .....                           | 79        |
| 6.6       | ”Egentlig så ser gitaren ut som det bare er en gigantisk penisforlenger” – om ulike måter å håndtere instrumentet på .....  | 81        |
| 6.7       | ”Jenter må tørre å være nerdete selv” .....   | 83        |

|  |            |
|--|------------|
| <b>7. FORBI TORNEKRATTET OG INNE I JAZZFELTET .....</b>              | <b>85</b>  |
| 7.1 Aksept, men ikke på jazzfeltet .....                             | 85         |
| 7.2 Tornekraftet er tråkket ned – oppnådd aksept på jazzfeltet ..... | 87         |
| 7.3 Hvordan kjempe seg gjennom tornekraftet? .....                   | 90         |
| <b>8. AVSLUTNING .....</b>   | <b>93</b>  |
| 8.1 Effektene av å delta på JCFK.....                                | 95         |
| 8.2 Endringer og brudd .....   | 96         |
| 8.3 Veien videre .....   | 97         |
| <b>LITTERATURLISTE .....</b>   | <b>99</b>  |
| <b>VEDLEGG.....</b>  | <b>105</b> |

# 1. INNLEDNING

## **1.1 En fast post på statsbudsjettet**

Ideen om å skrive denne masteroppgaven oppstod ved at daværende kulturminister Trond Giske ga Jazzcamp for kvinnelige instrumentalister, heretter JCFK, en fast post på statsbudsjettet for 2008.<sup>1</sup> Jazzcampens arrangør Nina Kristine Linge forteller følgende om hvordan statsstøtten kom i stand:

Nina: Jeg gikk personlig og ga en søknad til Trond Giske, ved siden av biskopen på Olavsfestdagene, bak scenen.

Erle: [*jeg ler*]. (...) Hva førte til at jazzcampen kom på statsbudsjettet?

Nina: At Trond Giske sverget framfor biskopen at han skulle lese gjennom søknaden min. Biskopen i Nidaros! Sånn kom vi på statsbudsjettet.<sup>2</sup>

Foranledningen for møtet mellom Linge og Giske var at kulturministeren var til stede under Olavsfestdagene i Trondheim sommeren 2007, noen uker etter at JCFK ble gjennomført for første gang. Så snart Giske hadde talt, snek Linge seg bak scenen for å gi ham søknaden. Som jeg skal komme tilbake til, er kjønnsfordelingen i norsk jazz svært skjev. Ved å gi jazzcampen en egen post på statsbudsjettet signaliserte Giske at han ønsket å sette likestilling på den kulturpolitiske dagsordenen, og at likestilling er et kulturpolitisk satsningsområde.

## **1.2 Om Jazzcamp for kvinnelige instrumentalister (JCFK)**

JCFK ble arrangert for første gang sommeren 2007. Campen ble gjennomført på Trøndertun folkehøgskole i Melhus kommune i Sør-Trøndelag. Nina Kristine Linge og Kristin Andresen er arrangørene og initiativtagerne bak campen. Begge er tidligere studenter på jazzlinja ved Norges Teknisk-Naturvitenskapelige Universitet (NTNU) i Trondheim. Min case-studie av JCFK ble gjennomført da campen ble arrangert for tredje år på rad, sommeren 2009.

Jazzcampen er åpen for kvinnelige deltagere som spiller et instrument, og som ønsker å lære mer om jazz og improvisasjon. Campen er åpen for nybegynnere og

---

<sup>1</sup> Se blant annet: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stmeld/2007-2008/stmeld-nr-21-2007-2008-4.html?id=511549> og <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stprp/2007-2008/Stprp-nr-1-2007-2008-11.html?id=483816> [Lesedato 23.04.2010]

<sup>2</sup> Arrangør Nina Kristine Linge, intervju sommeren 2009.

viderekomne. Det er ingen øvre aldersgrense, men den nedre aldersgrensen er satt til femten år.<sup>3</sup> Det er ikke nødvendig med prøvespilling eller demoinnsending for å delta på campen. Fokuset på jazzcampen ligger på samspill og improvisasjonstrening. Samspill og innstudering av nye låter tar opp store deler av dagen på campen, men kveldene går også med til sosialt samvær, bading og uformell jamming. Det året jeg gjennomførte feltarbeidet hadde JCFK ni norske og seks utenlandske deltagere. I tillegg var én norsk undervisningsassistent, samt tre utenlandske undervisningsassistenter til stede på campen. Medregnet undervisningsassistentene var det nitten kvinnelige instrumentalister på jazzcampen i 2009. De fleste av deltagerne er i alderen femten til tjue år. Mange er elever ved musikklinje på videregående eller folkehøgskole. Deltagerne trakterer el.bass, el.gitar, piano, bratsj, slagverk, tenor- og altsaksofon, trombone, kontrabass og trompet.

I følge initiativtagerne oppstod ideen om å arrangere en jazzcamp forbeholdt kvinnelige instrumentalister som et aktivt tiltak for å gjøre noe med den skjeve kjønnsfordelingen i norsk musikkliv. Linge forklarer at hun ”trives bedre i et miljø som er balansert.” Kristin Andresen forteller at ”formålet er å motivere og inspirere kvinnelige instrumentalister.” I følge Andresen ble jazzcampen opprettet på grunn av et ønske om:

(...) å skape litt bevissthet om temaet, og vise utad at det finnes mange kvinnelige instrumentalister og profesjonelle kvinnelige musikere. Og å skape bevissthet hos samfunnet generelt utenfor campen, med å ha campen. At institusjoner og foreldre, for eksempel, kulturskoler, korps, alle mulige sånne institusjoner og musikkklæringsting, kan bli litt mer bevisst på saken, og på at jenter og kvinner kan velge å spille akkurat det de vil, og ikke gå i den der stereotype boksen som veldig mange gjør. Det kan hjelpe veldig mye bare med bevissthet på et tema. Og det gjelder egentlig hele musikkbransjen og presse, media, festivalstyrer og alle steder der det er stor mannsdominans. Man må begynne med bevissthet, og da håper jeg at campen kan gi det.<sup>4</sup>

Arrangør Nina Kristine Linge forteller at hun og Kristin Andresen høsten 2006 var to av tre kvinnelige instrumentalister på jazzlinja i Trondheim, og fortsetter:

---

<sup>3</sup> For informasjon om JCFK, se [www.jcfk.no](http://www.jcfk.no)

<sup>4</sup> Arrangør Kristin Andresen, intervju sommeren 2009.



[Jazzlinja] hadde 25-årsjubileum for ikke så lenge siden, og det er haugevis av instrumentalister som har gått ut derfra, men nesten ingen kvinner. Hvorfor er det sånn? Det er jo ingen grunn til at det skal være sånn.<sup>5</sup>

Linge og Andresen bestemte seg derfor for å skape et aktivt tiltak for å stimulere rekrutteringen av kvinnelige instrumentalister innen det norske jazzfeltet. Slik så JCFK dagens lys.

### **1.3 Mottagelsen av JCFK**

Før campen ble gjennomført for første gang, var deler av nærmiljøet til arrangørene, blant annet noen av studiekameratene og lærerne på jazzlinja, litt skeptiske til hvorvidt campen hadde noe å komme med. Kristin Andresen formulerer det slik:

(...) men jeg tror nok uansett at før man faktisk har arrangert noe og vist at dette får vi til og dette går bra, og gjennomfører det, så tror jeg at det er nok litt begge deler. Noen er litt mer tilbakeholdne og kanskje litt sånn –, jeg vet ikke om de er småskeptiske eller –, men at de –, mens andre bare: ”Wow, så kul ide” og bare ”Yeah! Det må dere gjøre” og ”Lykke til”, og ”Gratulerer med all støtte,” og sånt.<sup>6</sup>

Andresen minnes hennes reaksjon på statsstøtten slik:

Men det var jo vanvittig, helt crazy å få en beskjed om at dere har fått fast post på statsbudsjettet. Det var liksom ja, utrolig fett. At de ønsker å sette fokus på det, og støtte opp om det.<sup>7</sup>

Fra og med 2009 ble statsstøtten sentralisert gjennom Midt-Norsk Jazzsenter, øremerket JCFK.<sup>8</sup> Nina Kristine Linge påpeker at tilbakemeldingene fra deltagerne på jazzcampen har vært utelukkende positiv:

Faktisk ganske overveldende. Spesielt i år, da virket det som folk –, sa at de hadde hatt den beste uka i sitt liv, og lært så mye og fått masse blod på tann i forhold til inspirasjon og spilling. Bare å møte andre jenter som spiller gitar, pluss at de får instruksjon av en annen kvinnelig gitarist, det tror jeg er ganske stort. Eller trommis, perkusjonist, saksofonist. Man kan relatere seg til det på en helt annen måte. Så det er jo dét som får oss til å fortsette, vi får jo fantastisk –. Altså, vi merker jo det selv òg.

<sup>5</sup> Arrangør Nina Kristine Linge, intervju sommeren 2009.

<sup>6</sup> Arrangør Kristin Andresen, intervju sommeren 2009.

<sup>7</sup> Arrangør Kristin Andresen, intervju sommeren 2009.

<sup>8</sup> <http://www.statsbudsjettet.no/Statsbudsjettet-2009/Fylkesoversikt/Sor-Trondelag/> [Lesedato 23.04.2010]

Jeg synes jo –, den mest inspirerende uka nesten i året mitt, det er å være på campen. Så det har vært ekstremt mye hardt arbeid, men det har jo absolutt vært verdt det.<sup>9</sup>

### **1.4 Tilstandsrapport – om kjønn i kulturpolitikken**

Jazzcampen er et kjønnspolitisk tiltak, men hvordan er egentlig statusen for kjønn i kulturfeltet mer generelt? Menn dominerer de fleste deler av kulturfeltet. De innehar de mest respekterte posisjonene i kunstfeltet (Stavrum 2007:9). Litteratur-, teater- og filmfeltet er mannsdominert (Lorentzen og Stavrum 2007:13). Et notat med tittelen *Når menn velger menn og kvinner velger menn* viser at kvinnelige ressurser i norsk film ikke blir utnyttet godt nok (Enehaug, Hetle og Seierstad 2004:v).

Kjønnsdimensjonen er også sentral i en levekårundersøkelse utarbeidet av Mari Torvik Heian, Knut Løyland og Per Mangset ved Telemarksforskning. Forfatterne skriver at kvinner er overrepresentert ”innenfor de kunstnergrupper som gir dårligst avlønning av kunstnerisk arbeid, som for eksempel kunsthåndverk, billedkunst og dans” (Heian, Løyland og Mangset 2008:147). Videre heter det at kvinner har ”gjennomgående lavere kunstneriske inntekter enn menn” (ibid.:148). Undersøkelsen finner også ”at kvinner har lavere kunstneriske inntekter enn menn innenfor samme kunstnergruppe” (ibid.:167).

Som det her kommer fram, er kvinner i mindretall i de mest anerkjente posisjonene i kulturfeltet. Kvinnens representasjon og posisjon er ikke bare noe man har vært opptatt av i jazzfeltet. Daværende kulturminister Trond Giske inviterte 8.mars 2007 til et seminar om likestilling på kulturfeltet, hvor han presenterte statistikk over dagens likestillingssituasjon i norsk kulturliv.<sup>10</sup> Giske hadde høsten 2006 et utspill i Adresseavisen, hvor han påpekte at kvinneandelen i Trondheim Jazzorkester er lavere enn i bispekollegiet.<sup>11</sup> Medlemstallene i Norsk jazzforum er ikke stort bedre:

Med en kvinneandel på bare 14,5 % fremstår Norsk jazzforum som mer konservativt enn den norske kirke, som til sammenligning kan skilte med en kvinneandel blant prestene på 19 % (Skancke-Knutsen 2008:17).

Medlemstallene viser videre at kun 3,7 % av Norsk jazzforums kvinnelige medlemmer er instrumentalister (Lorentzen og Stavrum 2007).

<sup>9</sup> Arrangør Nina Kristine Linge, intervju sommeren 2009.

<sup>10</sup> <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/aktuelt/nyheter/2007/8-mars-seminar-om-likestilling-pa-kultur.html?id=456942> [Lesedato 15.05.2010]

<sup>11</sup> <http://www.adressa.no/kultur/article745758.ece> [Lesedato 23.04.2010]

## **1.5 Forskning på musikk og kjønn**

Hvorfor skrive en masteroppgave om JCFK? Det er allerede skrevet en rekke hovedoppgaver vedrørende musikk og kjønn (Lorentzen 2000; Skjerdal 1997; Stavrum 2004; Valde Onsrud 2004). Dessuten er det skrevet en doktoravhandling om kjønn og musikkproduksjon (Lorentzen 2009), samt en bok om kvinner i norsk rock og pop (Breen 2006). Anne Lorentzen og Astrid Kvalbein var redaktører for artikkelsamlingen *Musikk og kjønn – i utakt?* (Lorentzen og Kvalbein (red.) 2008). Artikkelsamlingen er basert på innleggene på et seminar om musikk og kjønn, som høsten 2007 ble arrangert som et samarbeid mellom Norsk Musikkinformasjon (MIC), Norsk Kulturråd, Norsk Jazzarkiv og NTNU. Anne Lorentzen og Heidi Stavrum har dessuten utgitt rapporten *Musikk og kjønn: status i felt og forskning* (Lorentzen og Stavrum 2007), som ble skrevet på oppdrag fra MIC. I tillegg finnes det publikasjoner om rekruttering til kunstneryrket og kunstutdanning (Aslaksen 2004; Mangset 2004). Disse studiene gir et generelt innblikk i rekrutteringsprosessen som unge kunstnere er del av, men de forteller ikke noe om rekruttering til jazzfeltet spesielt. Derfor ønsker jeg i denne masteroppgaven å fokusere på selve *rekrutteringsprosessen* til jazzfeltet. Argumentene for hvorfor det er viktig og aktuelt å se på rekrutteringsprosessen, ligger blant annet i jazzcampens kulturpolitiske aspekt. Med denne masteroppgaven har jeg en ambisjon om å skape kunnskap som bidrar til økt bevissthet om kvinnelige instrumentalisters muligheter og posisjoneringer i det norske jazzfeltet.

## **1.6 Problemstilling**

Masteroppgaven har som formål å finne ut *hvordan rekruttering av kvinnelige instrumentalister til det norske jazzfeltet foregår*. Merk at jeg skiller mellom bandinstrument og stemmen som instrument. I rekrutteringen til norsk jazz er det blant instrumentalistene at kvinnene glimrer med sitt fravær. Fra oppstarten i 1979 og fram til 25-årsjubileet i 2004 påbegynte kun seks kvinnelige instrumentalister utdanningen på jazzlinja ved NTNU.<sup>12</sup> I ettertid har jazzlinja tatt opp flere kvinnelige

---

<sup>12</sup> Oversikt over jazzlinjas studenter mellom 1979 og 2004: <http://www.ntnu.no/jazzlinja/studentene.htm> [Lesedato 28.04.2010] Oversikten over jazzlinjas studenter som disse tallene er hentet fra, er basert på oppstartsår, og ikke eksamensår. Listene inkluderer ikke eventuelle utvekslingsstudenter.

instrumentalister, men ubalansen er fortsatt stor. De kvinnelige studentene er i flertall blant sangerne på jazzutdanningen, mens blant instrumentalistene er de så godt som fraværende. Denne underrepresentasjonen gjør seg ikke bare gjeldende på høyere utdanninger som jazzlinja på NTNU; den kommer til syne allerede i barneskolealder. Tall fra Oslo musikk- og kulturskole (OMK) viser en overvekt av gutter på instrumentene el.bass, el.gitar, tuba og slagverk. Her er kjønnsrepresentasjonen blant guttene på mellom 94,1 % og 82,4 %. Gutter er underrepresentert på instrumenter som harpe, bratsj og fløyte, hvor jentene utgjør mellom 90,4 % og 100 % av elevene (Kjøk 2008:140).

Via en case-studie av JCFK ønsker jeg å kartlegge hvordan jenter *rekrutteres* inn til det norske jazzfeltet. Det er deltagerens erfaringer jeg tar utgangspunkt i. Dette fordi jentenes erfaringer kan si mye om hvordan de opplever det å være kvinnelig instrumentalist på et mannstungt felt.

### **1.7 Masteroppgavens oppbygning**

I *kapittel to* vil jeg gjennomgå de teoretiske rammene som ligger til grunn for masteroppgaven. Det *tredje kapitlet* tar for seg min metodiske framgangsmåte; de metodiske verktøy jeg har anvendt for å få tilgang til empirien som danner grunnlag for oppgaven. Presentasjon og analyse av de empiriske funnene blir lagt fram i *kapittel fire, fem, seks og syv*. I masteroppgavens *siste kapittel* vil jeg forsøke å samle trådene, og presentere en oppsummering og konklusjon.

## **2. TEORETISK RAMMEVERK**

Det faglige utgangspunktet for denne masteroppgaven er sammensatt. Oppgaven skrives som en del av en mastergrad i kulturstudier ved Høgskolen i Telemark, avdeling Bø. Kulturstudiet ved høgskolen er av tverrfaglig karakter. Den norske kultursosiologen Per Mangset skriver at kulturstudiet har rotfeste og referanser til den internasjonale cultural studies-tradisjonen (Mangset 2010:1). Opprinnelig hadde studiet en humanistisk profil, men det trakk også veksler på fortolkende samfunnsvitenskap (ibid.). Videre påpeker Mangset at fagmiljøet ved Høgskolen i Telemark og Telemarksforskning har bidratt til oppbygningen av forskning på kulturpolitikk som eget felt (ibid.). Masterstudiet i kultur er en blanding av cultural studies-tradisjonen og kultursosiologi i Bourdieu-tradisjonen. Med denne oppgaven står jeg i skjæringspunktet mellom det politiske prosjektet på én side, og den kultursosiologiske forskningen om kulturfeltet på en annen side, slik også andre bidrag fra dette fagmiljøet har vist (Anne Lorentzen (2009); Per Mangset (2004); Per Mangset (2010); Sigrid Røyseng (2007) og Heidi Stavrum (2004).

Hensikten med dette kapitlet er å redegjøre for de teoretiske perspektivene som ligger til grunn for masteroppgaven. Først skal jeg presentere noen sentrale kultursosiologiske begrep (felt og rekruttering). Deretter vil jeg ta for meg en rekke begrep som er sentrale innen franskmannen Pierre Bourdieus kultursosiologi (blant annet doxa, makt, autonomi og habitus). Til sist vil jeg diskutere ulike perspektiver på kjønn, slik de blir brukt i cultural studies-tradisjonen. De ulike teoretiske perspektivene som presenteres i dette kapitlet vil bli satt i sammenheng med mitt empiriske materiale i oppgavens analysedel.

### **2.1 Felt og jazzfeltet**

#### **2.1.1 Pierre Bourdieus begrep om felt**

Informantene i min case-studie rekrutteres inn til et felt; jazzfeltet. Et samfunn kan deles inn i ulike sosiale felt. Donald Broady (1991) definerer et sosialt felt som et system av relasjoner mellom posisjoner besatt av spesialiserte mennesker og institusjoner som strider om verdier som er felles for dem (Broady 1991:266).

Eksempler på sosiale felt kan være økonomisk felt, politisk felt, kunstnerisk felt, litterært felt og musikkfelt.

Arild Danielsen og Marianne Nordli Hansen skriver at Pierre Bourdieus analyser av sosiale praksiser og historiske forløp kjennetegnes ved et ”metodologisk grep” som går ut på å ”forestille seg samfunnet som sammensatt av en rekke ulike felt” (Danielsen og Nordli Hansen 1999:64). Et felt kan være spent mellom ulike poler som ikke har noen direkte kontakt med hverandre (ibid.). Danielsen og Nordli Hansen skriver videre om felt:

Polene i et felt må alltid tenkes som et sett av relasjoner. Kjennetegnene ved hver enkelt posisjon kan bare bestemmes ved å se den i forhold til andre posisjoner i feltet, og til feltet som helhet. Vel så mye som å være en sosial arena eller et sosialt nettverk er derfor et felt et sett av meningssammenhenger, en struktur som gir retning til deltakernes persepsjoner av den sosiale verden (ibid.).

Det at et felt kan regnes som et sett av meningssammenhenger, handler om hvordan deltagerne oppfatter feltet, og om hvilke regler og koder som deltagerne oppfatter som sentrale på feltet. Samtidig handler feltet som sosialt nettverk om relasjonene mellom aktørene på feltet, eksempelvis om relasjonene mellom de etablerte og de nyankomne på feltet.

Om man står innenfor eller utenfor et felt avhenger av flere forhold. Bourdieu og Wacquant skriver at ”det som rettferdiggjør retten til å stige inn i feltet, det er at ein sit inne med eit sett av spesielt samansette eigenskapar” (Bourdieu og Wacquant 1993:93). Egenskapene som gjør en aktør ”verdige” til å bli en del av feltet, er spesifikke for hvert felt. Som jeg straks skal komme tilbake til, er evnen til improvisering avgjørende for å bli en del av jazzfeltet.

### 2.1.2 Jazzfeltet

For mine analytiske formål velger jeg å omtale jazz-Norge som et *jazzfelt*, altså et delfelt av kunstverdenen. Jeg velger å se jazzmiljøet i Norge som et felt, noe Bourdieu nok ikke ville ha gjort. Når Bourdieu skriver om feltet for kulturell produksjon, dekker hans feltbegrep et mye større kulturfelt enn hva tilfellet er i denne masteroppgaven. Formålet med å bruke feltbegrepet for meg, er nettopp det at Bourdieu sier noe om hvordan det å oppnå de privilegerte posisjonene i et felt fordrer

at ulike aktører på feltet anerkjenner deg (Bourdieu 1993). Det er feltets kraft som gjør det mulig for deg å bli jazzmusiker. Det å bli jazzmusiker, eller kunstner i det hele tatt, handler om å bli anerkjent og inkludert. Som jeg skal komme inn på i avsnittet om portvoktere, står det en rekke ulike anerkjennelsesaktører som man må ”forbi” før man kan bli respektert i jazzverdenen.

### 2.1.3 Jazzfeltets konvensjoner

Det norske jazzfeltet har en stor overvekt av mannlige utøvere (Lorentzen og Stavrum 2007:21; Stavrum 2005:81). Hvorfor er jazzfeltet mannsdominert? Årsakene er sammensatte. Dahl (1984) påpeker at både kritikere, klubbeiere, journalister og bookingagenter tradisjonelt sett har vært menn. Dette kan føre til mangel på kvinnelige forbilder (Stavrum 2005:82). Jazzfeltet har sine egne normer, koder og spilleregler. En del av de konvensjonene og verdiene som forekommer på jazzfeltet angår kvaliteter som kjennetegner en dyktig jazzmusiker. Lekenhet, selvtillit, risikovilje og evne/vilje til å improvisere er alle verdier som vektlegges på jazzfeltet (Annfelt 2003c:27). Det mange oppfatter som kjønns spesifikke kvaliteter kan forklare mannsdominansen. Improvisasjon er jazzmusikkens kjerne (Aslaksen 2004:156). Jazzfeltets særpreg handler dessuten om å utvikle et personlig uttrykk som musiker (ibid.). I følge Ingrid Monson handler jazzens egenart også om ”male bonding” og samhandling (Monson 1996:180-181). Verdien av å kunne kommunisere med de man spiller sammen med står sentralt (Monson 1996; Annfelt 2003b). Å ha evne til å lytte er avgjørende i samspillsituasjoner (Monson 1996:84). For å bli en dyktig jazzmusiker er dessuten ferdigheter som tillit sentralt (ibid.:175; Annfelt 2003b; Stavrum 2005:83). Jazzens særpreg handler også om å tørre å ta sjanser og å være frampå (Stavrum 2004). Jazzens konvensjoner dreier seg dessuten om kontinuerlig nyskaping og improvisasjon, samt kreativitet og frihet (Annfelt 2004:44). Dette er egenskaper som tradisjonelt har blitt ansett som mannlige. Forklaringen på at flest menn når langt på jazzfeltet anses som noe naturlig og uunngåelig på grunn av menns selvtillit, risikovilje og talent (ibid.:41-42). Jazzfeltet forbindes altså med en rekke verdier, roller, normer, koder og konvensjoner, som til sammen har gjort feltet mannsdominert. Jazzens seiglivede tradisjoner er en av årsakene til at feltet er mannstungt. Som vi har sett tidligere, domineres jazzfeltet av sentrale aktører som utgjør et nettverk, hvor de formidler det rådende synet på jazz gjennom bestemte normsett, aktiviteter og handlingsmønstre.

Feltets konvensjoner vektlegger også jazzbandets verdi. Som instrumentalist er det avgjørende å ha et band rundt seg for å få innpass i jazzfeltet. Et jazzband kan anses som en sosial gruppe, hvor deltagerne i den sosiale gruppen samhandler ut fra rådende forventninger til atferd. Til gjenytelse får instrumentalisten gjennom deltagelse i et band kunnskap om nettverk, forventede normer, koder og væremåter på jazzfeltet. Jazzbandet har en sentral posisjon som ”døråpner” inn i jazzfeltet. Noen posisjoner i et jazzensemble er mer verdifulle enn andre. Ingrid Monson beskriver solistrollen som den mest prestisjefylte (Monson 1996:71).

Enhver kunstverden er styrt av konvensjoner (Becker 2008). Nye rekrutter til en kunstverden må lære seg de rådende konvensjonene, noe rekruttene gjør i løpet av kunstutdanningen (Mangset 2004:218). I følge Bourdieu er det ikke nok å se på kunstverdenen som samhandling mellom aktører, slik Becker gjør (Bourdieu 1996:204-205). Det som skiller Bourdieu og Becker er blant annet at Bourdieus kunstfelt i større grad er preget av symbolsk makt. Symbolsk kapital er noe helt grunnleggende og eksistensielt, fordi det handler om anerkjennelse. Det man gjør kan få en sosial betydning (Bourdieu 1999a:249ff). Overføringsverdien til denne masteroppgaven ligger i at jentene som utgjør mitt informantutvalg, ut fra deres handlinger og prestasjoner, stiller seg til ”skue” hvor de enten blir akseptert eller avvist av sentrale meningsbærere innen feltet.

På jazzfeltet har det lenge forekommet en oppfatning av at ”gutta spiller og jentene synger” (Stavrum 2004). Det er grunn til å tro at kvinnelige instrumentalister ikke passer inn i jazzfeltets konvensjoner. Dette fordi rollen som kvinnelig instrumentalist ”skaper både forvirring og overraskelse siden de bryter med de etablerte forventninger til kvinnelige jazzutøvere” (Stavrum 2005:92).

Musikk er nært knyttet opp mot kjønnsidentitet, og den kjønnede arbeidsdelingen i musikkfeltet kommer til syne allerede i klasserommet på barneskolen. Lucy Green (1997) beskriver det slik:

Gendered musical practices and meanings participate in the construction of our very notions of masculinity and femininity. This means that we can use music to affirm and perpetuate our concepts of ourselves as gendered beings (Green 1997:229).



Hun skriver dessuten at kvinnelige utøvere har hatt vanskelig for å innta en naturlig posisjon på feltet:

Throughout history, it has been virtually impossible for women instrumentalists to play in a public sphere without the delineation of their femininity being brought to bear on the inherent meanings of their playing. Instrumental performance by women interrupts patriarchal definitions of femininity to varying degrees (ibid.:80).

Rollen som jazzimprovisatør, komponist og utøver har tradisjonelt vært mannsdominert. Green forklarer jazzfeltets overrepresentasjon av menn slik:

Music delineates masculinity, a male mind, a man behind the music; and this has become so normal and acceptable that we do not even notice its presence, until something happens to break it (ibid.:114).

For å bryte oppfatningen av musikeren som en maskulin aktør, må man, som jeg skal komme inn på senere i teorikapitlet, utfordre doxa, altså de sannhetene som er tatt for gitt på et felt. Rollen som mannlig improvisatør, komponist og utøver blir oppfattet som det naturliggjorte, og kvinnelige musikere bryter med denne oppfatningen. Kun noen få kvinnelige instrumentalister greier å hevde seg nok som utøvere til å bli tatt seriøst. Musikk har iboende kjønnede betydninger, og bare et fåtall kvinnelige utøvere er i stand til å utfordre disse betydningene.

## **2.2 Rekruttering til jazzfeltet**

### **2.2.1 Rekrutteringsprosesser**

Ulike kunstfelt har ulike rekrutteringsmekanismer (Mangset 2004). Prosessen med å bli kunstner er ulik fra felt til felt, avhengig av om rekrutteringsprosessen foregår til et jazzfelt, litteraturfelt, folkemusikkfelt eller lignende. Rekrutteringsprosessen er altså veien inn til et felt, eller prosessen med å bli kunstner – i dette tilfellet jazzmusiker.

I rekrutteringen ligger starten på det som til slutt kan handle om å bli profesjonell jazzmusiker. I denne case-studien er intensjonen ikke å diskutere profesjonalitet i betydningen av om deltagerne på campen har en bestemt utdanning, eller den inntektsmessige siden av saken (om de skaffer levebrødet sitt på å være musikere). Dette fordi min masteroppgave fokuserer på et punkt i rekrutteringsprosessen hvor de fleste av jentene som utgjør mitt informantutvalg er for unge til å få innpass og

studere ved nasjonale jazzutdanninger som jazzlinja i Trondheim, den rytmiske utdanningen ved universitetet i Agder, eller musikkhøgskolen i Oslo. Jentene kan av samme grunn ikke være profesjonelle. Samtidig går mange av deltagerne på jazzcampen på musikklinje på videregående eller folkehøgskole, og har dermed nådd gjennom ”nåløyet” for musikkutdanning på lavere nivå, fordi de har blitt godkjent for skolegang på grunnlag av prøvespill eller demoinnsendinger.

### 2.2.2 Utdanning

For jazzutøvere, både instrumentalister og vokalister som ønsker innpass i det norske jazzfeltet, er formell utdanning en viktig rekrutteringsvei. Prøvespill til Musikkhøgskolen i Oslo er avgjørende i utvelgelsen av nye rekrutter (Mangset 2004:234). Gjennom prøvespill for anerkjente aktører blir ens kunstneriske og tekniske kvaliteter godkjent eller ikke. Utdanningen gir klare fortrinn da den gir en helt konkret kompetanse innen samspillerfaring, musikktekniske ferdigheter, improvisasjonstrening og teoretisk kunnskap. Jazzutdanningene er ettertraktede fordi de gir allment anerkjent kunnskap og *rette* ferdigheter. Utdanningen verdsettes høyt, noe som synliggjøres gjennom stor konkurranse om studieplassene og markant siling i utvelgingsprosessen.

Rent innholdsmessig kan man si at jazzutdanningen også er uformell. Den har verdi på grunn av dens funksjon som innfallsport til nettverksbygging og sosialisering. Per Mangset skriver om kunstutdanningen at den:

kan for det første fungere som arena for mer *uformell sosialisering til kunstnerrollen* og for *bygging av nettverk inn til det profesjonelle kunstfeltet* (ibid.:73).

Musikkstudentene har tett kontakt med det profesjonelle musikklivet mens de er under utdanning, som sosialantropologen Ellen Aslaksen uttrykker det (Aslaksen 2004:151). Jazzutdanningen legger til rette for å knytte nye kontakter, og å bli del av uformelle nettverk (ibid.:158). Aslaksen skriver dessuten følgende om musikkutdanningens funksjon:

(...) et av de viktigste aspektene ved musikkutdanningen for den enkelte student er dens funksjon som portåpner inn i det profesjonelle musikkmiljøet.

Utdanningsinstitusjonene utgjør en sentral informasjons- og kontaktnettarena og er i den forstand av stor betydning for en profesjonell musikerkarriere (ibid.:154).

### 2.2.3 Portvoktere

Rekrutteringen til jazzfeltet kan foregå på flere vis; blant annet gjennom en formell musikkutdanning. Eksempler på andre rekrutteringsmåter kan være musikere som er så ”gudegitt” talentfulle eller har øvd så mye at de løftes fram selv om de ikke har utdanning. Hvem som faktisk blir suksessrike kunstnere avhenger også av nettverk og portvoktere (Mangset 2004:10). Mangset beskriver portvokternes funksjon slik:

På alle nivåer innen kunstverdenen sitter det kunstsakkyndige portvoktere med myndighet til å forvalte slike grenser, det vil si å velge ut hvem som skal få slippe gjennom porten, og hvem som skal bli ”slått ut” (ibid.:58).

Portvokterne ”innehar retten til å definere spilleregler og kvalitetskriterier” (Lorentzen 2002:5). Portvoktere foretar et seleksjonsutvalg, hvor de avgjør hvorvidt man får innpass i feltet eller ikke. Ansatte ved utdanningsinstitusjoner, kritikere, etablerte musikere, bookingagenter og jazzklubbeiere er eksempler på portvoktere på jazzfeltet. For jentene som deltar på jazzcampen er de viktigste portvokterne andre musikere som kan invitere jentene med i et band, samt ansatte ved utdanningsinstitusjoner som musikklinje på videregående skole, folkehøgskole eller høyere utdanning. De avgjør om jentene får studie plass eller ikke.

For å komme inn i et felt må nye rekrutter overkomme en rekke barrierer og hindre. Nye rekrutter er avhengige av tilgang til en situasjon som åpner opp for samspilltrening med et band (Green 1997). Om man står i rekruttrekken kan det være avgjørende å bli invitert med i et allerede eksisterende band. Ved å bli ”godkjent” av portvokterne får man ikke bare lov til å bli med i et band, men også indirekte aksept for at man besitter noen kvaliteter, og man får muligheten til å innlemmes i et større nettverk av gode kontakter.

Pierre Bourdieus teori innebærer at den som *gir* anerkjennelse som har effekt, må ha en *høyere* posisjon i den forstand at han eller hun må ha mer anerkjennelse enn den personen som mottar anerkjennelsen (Bourdieu 1993; Bourdieu 1996). For å illustrere dette kan man si at jentene som deltar på jazzcampen ikke har posisjon til å være portvoktere for sine lærere. Portvoktere er de som har posisjon nok til å løfte fram andre, og peke på talentet. Det å bli ”løftet fram i lyset” av en portvokter innebærer en

sosial forvandling. Den som blir anerkjent går fra å være på samme nivå som de andre musikerne, til å være ”hevet opp” over dem.

#### 2.2.4 Instrumentvalg og rekruttering

Hvorfor velger jenter som de gjør? Hvilket instrument man velger å traktere henger nøye sammen med kjønnsidentitet. Even Ruud skriver følgende om valg av instrument:

Særlig gjennom valg av instrument og koder for etikette når det gjelder framføringspraksis blir det tydelig at det er sosiale og kulturelle grenser for hva som regnes for akseptabel atferd for de forskjellige kjønn (Ruud 1997:132).

Et instrument fungerer som identitetsmarkør. Man kan velge konvensjonelt eller ukonvensjonelt, og man kan bryte med normene på feltet, eller føye seg etter feltets spilleregler. Som vi har sett tidligere, så bryter en kvinnelig instrumentalist med forventninger til kjønnets atferd. Dette gjelder imidlertid bare for en kvinne som er *instrumentalist*, og ikke for en kvinne som er *vokalist*. Det er altså en plass for kvinner i jazzfeltet, men denne plassen er i stor grad forhåndsbestemt, i den forstand at kvinners forventede plass i jazzfeltet er som vokalist (Stavrum 2004; Valde Onsrud 2004). Anne Lorentzen (2002:241) mener at ulike instrumenter er kjønnets. Derfor kan det at en jente spiller trommer eller gitar oppfattes som en kjønnspolitisk erklæring i seg selv (ibid.).

Den kjønnete arbeidsdelingen i musikkfeltet gjør seg også gjeldende i samfunnet for øvrig, og kommer til syne helt fra barnehagealderen (Gulbrandsen 1993). Barn som vokser opp i et samfunn dominert av mannlige ingeniører og kvinnelige sykepleiere lærer av det de ser (ibid.:71). Det vi ser, blir naturlig for oss (ibid.).

### **2.3 Bourdieu og hans ulike begrep**

#### 2.3.1 Doxa

I boka *Pierre Bourdieu: en introduktion* skriver Prieur og Sestoft (2006:56) at alt som anses som selvfølgeligheter og som ”common sense” er doxa. Jazzfeltets doxa er de ”sannhetene” som er tatt for gitt innad i feltet. Doxa er en tro eller erkjenning som det ikke blir reist tvil ved (Bourdieu og Wacquant 1993:83). Eksempler på rådende ”sannheter” er at kvinner synger, og menn spiller (Stavrum 2004). I et innlegg

publisert på nettavisen ballade.no skriver Anne Lorentzen at barn og unge ”gjør sine valg på basis av hva de observerer i (populær)kulturen forøvrig” (Lorentzen 2008). For å skape endringer må man utfordre det normaliserte og naturlige. Et sentralt spørsmål videre blir derfor: hva er i stand til å utfordre doxa? Som jeg skal komme tilbake til senere i dette kapitlet, er et av kjennetegnene til poststrukturalistisk teori om kjønn en idé om at kjønn og identitet ikke er fastsatt, men heller ustabil og sosialt konstruert (Barker 2003). Hvis man bryter med konvensjonene utfordrer man doxa. Det som bryter med doxa er noe som er kontroversielt, eksempelvis at en kvinnelig utøver trakterer bass eller trommer i stedet for å være sanger.

Den amerikanske sosiologen Howard Becker skriver følgende om å bryte konvensjoner:

(...) breaking with existing conventions and their manifestations in social structure and material artifacts increases artists' trouble and decreases the circulation of their work, but at the same time increases their freedom to choose unconventional alternatives and to depart substantially from customary practice (Becker 2008:34).

Slik jeg forstår Becker, synes det som at brudd med konvensjoner skaper større valgmuligheter for utøverne, i den forstand at de ikke føler seg ”presset inn” i et mønster, men de kan derimot bryte med forventede normer. Musikerne kan velge å kalle seg ”jazzutøver,” men trenger ikke følge en tvangstrøye for hva det å være ”jazzutøver” innebærer. Samtidig kan det tenkes at dette gjør musikerne mindre tilgjengelige for de som vil ha en ”konvensjonell” jazzmusiker (altså en som ikke bryter med konvensjonene, eksempelvis en mannlig bassist). Innenfor kunsten ligger det en forventning om å bryte normene. Kunstnerne som i sin ettertid blir mest anerkjent, er de kunstnerne som bryter normene (eksempelvis Jimi Hendrix, som revolusjonerte måten man bruker el.gitaren på).

### 2.3.2 Makt

Hvorvidt man er i stand til å utfordre et felts doxa avhenger av maktstrukturene på feltet. Spørsmålet om hvordan makt oppstår, legitimeres og utøves på jazzfeltet kan belyses fra et kjønnsperspektiv. I sin drøfting av maktbegrepet i Pierre Bourdieus sosiologi, skriver Arild Danielsen og Marianne Nordli Hansen følgende om maktfeltet:

Gruppene som har tilgang til mest kapital, inngår i det Bourdieu kaller ”maktfeltet”. Maktfeltet består ikke av en samlet herskende klasse, men av ulike eliter som baserer sin posisjon på ulike typer kapital (Danielsen og Nordli Hansen 1999:49).

Kapital er et av nøkkelbegrepene i Pierre Bourdieus sosiologi. Basert på Bourdieu definerer Danielsen og Nordli Hansen sosial kapital slik:

*Sosial kapital* dreier seg om sosiale nettverk og kontakter, og sirkulasjon av informasjon. Man har mye sosial kapital dersom man har kontakter som kan mobiliseres i situasjoner der man vil oppnå noe, for eksempel å få adgang til attraktive stillinger eller påvirke beslutninger (ibid.:46).

I et slikt perspektiv kan jentene som deltar på jazzcampen oppnå sosial kapital gjennom blant annet å knytte kontakter med sentrale aktører på jazzfeltet, eksempelvis med musikere som inviterer jentene til å bli med i et band.

Danielsen og Nordli Hansen skriver videre om makt:

De mest grunnleggende og effektive formene for makt virker i følge Bourdieu gjennom at folk ureflektert overtar skjemaer og prinsipper for persepsjon og klassifikasjon som stemmer overens med rådende tradisjoner, institusjonelle ordninger og dominansforhold i samfunnet (ibid.:60).

Eksempler på slik maktutøvelse er den vedtatte sannheten om at ”gutta spiller, jentene synger” (Stavrum 2004). Denne formen for vedtatt sannhet kan sies å fungere som en form for symbolsk vold. I følge Danielsen og Nordli Hansen definerer Bourdieu symbolsk vold slik:

Den mest effektive formen for herredømme er den som ikke må legitimeres eller rettferdiggjøres i det hele tatt, men som blir tatt for gitt, oppfattet som naturlig, eller blir *miserkjent* som *noe annet* enn dominansforhold og sosial ulikhet (Danielsen og Nordli Hansen 1999:54).

Symbolsk vold gjør seg blant annet gjeldende gjennom ulike maktmekanismer som man bruker for å rå over noen andre. Eksempler på maktstrukturer kan være undertrykking og usynliggjøring. I sosiale eller musikalske interaksjoner kan makt utøves gjennom flere hersketeknikker, for eksempel måten man snakker med noen på, og måten man kommuniserer ved hjelp av blick og kroppsspråk på. At mannlige – og kvinnelige – utøvere sier ”Du spiller bra – til å være jente” er et eksempel på

symbolsk makt og underordning. I en slik patriarkalsk kontekst settes den kvinnelige utøveren inn i en mindreverdige offerrolle. I det hierarkiske systemet har noen aktører på jazzfeltet etablert en dominerende rolle.

Danielsen og Nordli Hansen skriver følgende om hvordan ulike maktforhold legitimeres:

En viktig og vanlig måte å legitimere makt på er å bruke strategier med symbolsk innhold. En vanlig strategi er å søke å få gjennomslag for klassifikasjoner der ens egen gruppe kommer fordelaktig ut (ibid.:51).

Det henger sammen med jazzfeltet ved at portvokterne utgjør den maktutøvende gruppen. Portvokterne har makt til å bestemme hvem som skal sluses til ”innenforlivet” og hvem som skal holdes ”utenfor” jazzfeltet. Samtidig er det ikke bare portvokterne selv som framstilles i et heldig lys; også alle de som allerede er ”innenfor” jazzfeltet kommer fordelaktig ut, fordi de – gjennom å bli godkjent som en del av feltet – får bekreftet at de innehar egenskaper og karakteristikk som anses som relevante på jazzfeltet. Danielsen og Nordli Hansen beskriver spenningen mellom etablerte og nyankomne aktører på et felt slik:

En type spenninger som kjennetegner alle sosiale felt, er motsetninger mellom *de gamle* eller *etablerte* og *de unge* eller *nykommerne*. Betegnelsene gammel og ung viser ikke nødvendigvis til alder, men heller til *ansiennitet innenfor et felt* (ibid.:66).

Det kan virke som man må opparbeide seg en viss ansiennitet for å bli godtatt som en del av feltet. Noen er så dyktige at de går forbi alle porter og silinger fordi talentet deres er udiskutabelt.

Tidligere i dette kapitlet har jeg påpekt at rekruttering til jazzfeltet kan foregå via formell utdanning. Danielsen og Nordli Hansen skriver at utdanningssystemet, i følge Bourdieu, er viktig i en analyse av makt (ibid.:52). Grunnen er at utdanningssystemet i seg selv virker konserverende, og kan bidra til reproduksjon og legitimering av maktforhold (ibid.). Utdanningssystemet legitimerer fordelingen av kulturell kapital (ibid.). Danielsen og Nordli Hansen beskriver feltspesifikk kapital slik:

Et felt kan avgrenses gjennom den formen for feltspesifikk kapital som sirkulerer innenfor feltet, og omvendt: Feltspesifikk kapital er noe som bare har verdi innenfor

et bestemt felt. Å disponere feltspesifikk kapital er det som gir makt innenfor et felt (ibid.:66).

For å opparbeide seg status innenfor et felt må man inneha en spesifikk kapital. På jazzfeltet kan dette gjøre seg gjeldende gjennom at man ”tilfredsstiller” forventninger til hvordan man skal te seg som jazzmusiker, blant annet gjennom spillestil og framtoning.

### 2.3.3 Kunstfeltets autonomi og det urene

Hva skjer når spørsmålet om kjønn møter musikkfeltet? Vil det samme skje som når spørsmålet om kjønn møter litteraturfeltet eller filmfeltet? Unn Conradi Andersen skriver i boka *Har vi henne nå? Kvinnelige forfatterskap & mediene* at kjønn blir et klister som gjør at kvinners kunst ikke forstås som like universell eller relevant som kunst laget av menn (Andersen 2009). Kvinners kunst er ikke like mye verdt, og blir ikke like lett anerkjent (ibid.). Kvinnelig forfatterskap blir nedvurdert til noe inderlig, privat, melodramatisk og intimt (ibid.). Samtidig kan det her påpekes at en rekke kvinnelige kunstnere *har* oppnådd aksept og anerkjennelse på kunstfeltet. Eksempler på dette er Joni Mitchell, Bodil Niska, Isabel Allende, Billie Holiday og Janis Joplin. Men i følge Andersen fremstilles kvinner ofte som underordnet og mindreverdige til menn. Dette gjelder både på kunstfeltet og ellers. Underordningen foregår i et patriarkat. Et patriarkat er et samfunnssystem hvor menn har makt over kvinner fordi de er menn, og kvinner undertrykkes fordi de er kvinner (Holst 2009:33). Cultural studies-tradisjonen og feminisme har delt en interesse for emner som makt, representasjon og fremstilling, subjektivitet og identitet (Barker 2003). Feministisk teori anser kjønn som et organiseringsprinsipp i sosialt liv, og som angår maktrelasjoner og hierarki. Innen cultural studies-tradisjonen anses kjønn og kjønnsroller som sosiale konstruksjoner (ibid.).

I følge Bourdieu er autonomien i et felt relativ (Bourdieu og Wacquant 1993). Kunsten anses som et autonomt praksisområde (Lorentzen og Stavrum 2007:5). Lorentzen og Stavrum skriver videre om kunstens autonomi i forhold til kjønn:

(...) Hvis man er kvalitetsmessig god nok og ”har noe å melde”, får man anerkjennelse i kunstfeltet, og det betyr lite eller ingenting om du er mann eller kvinne. Her ser det ut til at forestillingene om kunstens kvalitet, særpreg og autonomi fører til at det er vanskelig å få gjennomslagskraft for argumenter om at sosiale



strukturer er gyldige på samme måte i kunstfeltet som andre samfunnsområder (ibid.:25).

Stavrum poengterer også at:

Gjennom å foreslå for eksempel kvotering av kvinnelige kunstnere, utdefineres man av debatten fordi man så å si går ut av feltets interne logikk, som i stor grad er knyttet til begreper som kunstnerisk kvalitet og autonomi (Stavrum 2007:12).

Det kan synes som at bare det å prate om kjønn og kjønnskvotering fører til at den kunstneriske kvaliteten minker. Kunstens særpreg og autonomi vil, i følge Bourdieus autonomibegrep, bli mindre dersom kvinnelige utøvere kvoterer inn til jazzfeltet. Bourdieu framhever et autonomt kvalitetsbegrep som det aller viktigste i feltet (Bourdieu 1993; Bourdieu 1996). Alt som bryter med dette prinsippet er urent. Å snakke om kjønn er et urent brudd med kunstfeltets logikk.

Sigrid Røyseng (2007:226) viser til Mary Douglas (1997 [1966]:26) når hun definerer det urene som ”alt som truer de kategoriene som etablerer en symbolsk orden. Oppfatningen av at noe er urent, fungerer som en beskyttelse av og mobilisering for det rene”. Kjønn kan være en slik trussel.

Danielsen og Nordli Hansen beskriver feltets autonomi slik:

Jo mer autonomt et felt er, desto sterkere adgangsbegrensninger vil det som regel eksistere. Autonome felt vil gjerne ha ulike typer portvakter som ser til at nykommere er forpliktet i forhold til feltets grunnleggende verdier (Danielsen og Nordli Hansen 1999:65).

Jazzfeltets autonomi kommer til uttrykk gjennom portvoktere på feltet. Jazzfeltet kjennetegnes av sterke adgangsbegrensninger.

#### 2.3.4 Kunstfeltets autonomi og habitusbegrepet

I følge Donald Broady (1991) definerer Bourdieu habitus som system av disposisjoner som tillater mennesker å handle, tenke og orientere seg i den sosiale verden. Disse systemene av disposisjoner er resultat av sosiale erfaringer, kollektive minner, måter å handle og tenke på som risses inn i menneskekroppen og i sinnet (Broady 1991:225). Med andre ord er habitus varige kroppsliggjorte disposisjoner og egenskaper ved en person. Habitusen er individspesifikk, men samtidig sterkt påvirket av det Bourdieu

kaller "objektive strukturer," det vil si omgivelser, samfunn, kultur og lignende. En persons habitus vil virke ulikt i ulike situasjoner og i ulike felt. Habitusen muliggjør ulike handlinger og praksiser framfor andre, og den muliggjør at personen kan innta spesifikke posisjoner på et felt framfor andre. Habitus virker strukturerende, i den forstand at den er muliggjørende for vår deltagelse i sosiale situasjoner (Aakvaag 2008:161). Hvordan man samhandler med andre er relasjonsavhengig. Aakvaag skriver videre om habitusbegrepet:

Vi kroppsliggjør de forventningene som vårt sosiale miljø stiller til oss, de koder og regler som vi må kjenne for å kunne delta i ulike sosiale miljøer, våre materielle betingelser, osv. (ibid.).

Denne kroppsliggjorte sosialiseringen kommer blant annet til uttrykk ved at man endrer tale- og væremåte, avhengig av hvem man taler og samhandler med.

Habitusbegrepet belyses og er interessant for denne masteroppgaven fordi det å innta posisjonen jazzmusiker impliserer tilpasninger til spesifikke handlingsmønstre, normer og verdier. Feltets sentrale verdier er nært knyttet opp til særtrekk eller egenskaper som blir ansett som typisk mannlige eller maskuline. Det innebærer at personer med en "mannlig" habitus normalt vil ha lettere for å få innpass i feltet, siden deres habitus stemmer overens med kodene for de anerkjente posisjonene i feltet. For personer med "kvinnelig" habitus vil det i utgangspunktet være vanskeligere å få aksept eller anerkjennelse som jazzmusiker siden deres kroppsliggjorte disposisjoner ikke harmonerer med de disposisjonene som må til for å innta den mest verdifulle posisjonen i feltet. Dette har relevans for min oppgave i den forstand at "jazzhabitusen" i så stor grad er knyttet opp mot menn og mannlige særtrekk og egenskaper, at de kvinnelige musikerne som utgjør mitt informantutvalg i utgangspunktet kanskje opplever det som problematisk å bli akseptert. Dette skal jeg komme tilbake til i oppgavens analysedel. Det er altså åpent for at kvinner kan aksepteres på jazzfeltet, men bare på bestemte måter (i rollen som vokalist). Autonomibegrepet og habitus henger sammen, fordi man må ha en spesiell habitus for å bli oppfattet som ren eller akseptabel.

Habitusbegrepets betydning gjør seg gjeldende på flere måter innen jazzen. Habitus kan være individspesifikk, men i tillegg også ha en gruppefunksjon; gruppehabitusen er en måte å atskille grupper fra hverandre (jazzmusikere fra andre).

### 2.3.5 Transformasjonsprosess og overgangsrituale

En av informantene i Anne Lorentzens doktoravhandling forteller at hun opprinnelig trådte inn i musikkmiljøet som ”syngedame” i et band (Lorentzen 2009:193).

Informanten har gjennomgått en transformasjonsprosess fra å være en ”syngedame” til å lage selvprodusert musikk og få anerkjennelse og respekt som produsent.

Overgangen fra syngedame til produsent innebærer at man går fra å være passiv til å bli aktiv. Den samme informanten skiller mellom *talkers* og *doers*, eller ”ekte” og ”uekte” produsenter (ibid.:202-203). En *talker* må ”snakke seg til ting” på grunn av manglende innsikt og kunnskap til å gjøre ting selv, mens en *doer* er ”en som kan gjøre de teknologisk-musikalske kompositoriske prosessene selv” (ibid.:203).

Overgangen fra syngedame til produsent var en endringsprosess for denne informanten. Denne overgangsprosessen er relevant å trekke inn i oppgaven min fordi jeg ønsker å undersøke hvorvidt datamaterialet mitt tyder på om informantene i det hele tatt opplever å gjennomgå en transformasjonsprosess fra ikke å være anerkjent til å nyte respekt hos sentrale aktører på feltet. Finnes det en *før-* og *etter-*versjon av informantene mine? Hvilke innvielsesritualer og anerkjennelsesstrategier er det som eventuelt kan muliggjøre transformasjonen? Dette er spørsmål jeg vil komme tilbake til i oppgavens analysedel.

## **2.4 Perspektiver på kjønn**

### 2.4.1 Kjønn og cultural studies

I denne delen av teorikapitlet ønsker jeg å presentere noen teoretiske forståelser av kjønn slik det er innenfor den tradisjonen jeg befinner meg i.

Fagtradisjonen cultural studies er sterkt forankret i Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS) ved Universitetet i Birmingham i Storbritannia. CCCS er i dag nedlagt, men var i en årrekke et toneangivende forskningsinstitutt innen cultural studies. Fagtradisjonen har i stor grad en politisk og kritisk ambisjon (Barker 2003). Barker skriver følgende om fagets politiske aspekt:

(...) cultural studies is a body of theory generated by thinkers who regard the production of theoretical knowledge as political practice (ibid.:5).

Cultural studies innebærer et fokus på situasjonen til marginaliserte sosiale grupper, spesielt de som angår klasse, rase, kjønn og nasjon (ibid.:9). Hos Barker kan man lese at cultural studies-pionéeren Stuart Hall påpeker at noe står på spill i cultural studies (ibid.:5). Det som står på spill er i følge Barker sammenhengen mellom cultural studies-tradisjonen, makt og kulturpolitikk (ibid.).<sup>13</sup>

Fagtradisjonen har fokus på at det er behov for endring av maktstrukturer og diskurser som undertrykker de marginaliserte gruppene (Barker 2003). Chris Barker definerer cultural studies som et flytende prosjekt som forteller oss historier om en verden i endring, i håp om at vi kan forbedre den (ibid.:31). Med denne masteroppgaven skriver jeg meg inn i en forskertradisjon hvor man intervensjonerer med den verdenen man forsker på. Jeg ønsker å belyse erfaringene til deltagerne på jazzcampen og de erfaringene de har gjort seg, med tanke på å *gripe inn og forandre*. I denne sammenhengen betyr inngripen en ambisjon om å skape større refleksjon og bevissthet rundt hvordan kvinnelige instrumentalister opplever det å være del av et manndominert felt.

Kjønn, subjektivitet og identitet er alle sentrale emner innen fagtradisjonen cultural studies (Barker 2003). Man kan forstå og analysere kjønn ved hjelp av ulike perspektiver. Aller viktigst er kanskje skillet mellom kjønn som essens og kjønn som konstruksjon. Som vi skal se senere i teorikapitlet, mener en rekke forskere at kjønn er noe man *gjør*, ikke noe man *er* (Barker 2003; de Beauvoir 2000 [1949]; Lorentzen 2009; Mühleisen 2003). Anne Lorentzen påpeker at forestillinger om kjønn og seksualitet kan forhandles og brytes ned, og dermed resultere i nye måter å gjøre kjønn på (Lorentzen 2009). Hun skriver videre at kjønn er ”et sett av *handlinger* som har den virkning at når vi gjør dem, konstitueres vi som kjønnete subjekter” (ibid.:95). Denne oppfatningen av kjønn som handling står i motsetning til kjønn som essens eller biologi. I tråd med den konstruktivistiske tradisjonen determinerer ikke biologien alt, eksempelvis hvordan kvinner og menn ter seg i verden (Barker 2003; Mühleisen 2003; Lorentzen 2009).<sup>14</sup> Hvordan man ter seg er noe man har sosiale

---

<sup>13</sup> Barker definerer cultural politics som noe annet enn det vi vanligvis forstår som kulturpolitikk: ”Concerned with issues of power in the acts of naming and representation that constitute our cultural maps of meaning. Cultural politics is concerned with the contestation over the meanings and resources of culture. It involves the writing of new languages by which to describe ourselves in the belief that they will have desirable social consequences” (Barker 2003:437).

<sup>14</sup> Det foregår i skrivende stund en debatt på bakgrunn av tv-serien *Hjernevask*. Tv-serien, som ble vist på NRK våren 2010, har skapt debatt om arv og miljøets betydning for eksempelvis seksuell legning. Er

konvensjoner for, og noen ganger skaper disse konvensjonene hindringer for hvordan man kan oppføre seg. De ulike måtene man ter seg på kan imidlertid også representere brudd med konvensjonene på feltet, og i forlengelsen av bruddet skape nye muligheter og måter å være på.

#### 2.4.2 Poststrukturalistisk kjønnsteori

Fokuset på anti-essensialisme er et av poststrukturalismens største påvirkningsområder på cultural studies-tradisjonen (Barker 2003:19). Essensialismen tar utgangspunkt i at sosiale kategorier som kjønn og identitet har en underliggende essens (ibid.). Poststrukturalismen på sin side avviser denne tanken. Kjønn ses snarere som kulturelle konstruksjoner. Heteronormativitet er et begrep som illustrerer dette. Heteronormativitet ligger som ramme rundt jazzens kjønnete forestillinger (Stavrum 2004:37). Wencke Wühleisen beskriver heteronormativitet som et ”underliggende prinsipp som organiserer forestillinger om kjønn og atferd, både med hensyn til sosial praksis og til hvordan vi forstår kjønn” (Mühleisen 2002:30). Stavrum forklarer begreps relevans for jazzfeltet slik: ”heteronormativiteten er det bakenforliggende prinsippet som ”sluser” menn og kvinner inn i de ulike posisjonene” (Stavrum 2004:94). Hun skriver videre at ”i det heteronormative kjønnshierarkiet har maskulinitet forrang over feminitet” (ibid.:95). Sett i sammenheng med mitt eget forskningsprosjekt er det relevant å undersøke hvorvidt den heteronormative ordenen opprettholdes eller utfordres. Dette vil drøftes i oppgavens analysedel. Tidligere i teorikapitlet har jeg påpekt på hvilke måter makt gjør seg gjeldende på jazzfeltet, og hvordan makthierarkiene påvirker kvinnelige instrumentalisters posisjoneringer på jazzfeltet. Det heteronormative kjønnshierarkiet er i stor grad knyttet opp mot makt, fordi den heteronormative kjønnsforståelsen innebærer at maskulinitet vurderes som mer verdt enn feminitet (ibid.).

Poststrukturalismen avviser tanken om en underliggende stabil struktur som baserer mening på binære opposisjoner (svart/hvit, kvinne/mann, god/dårlig, osv.). I stedet regnes mening som noe ustabil; noe som alltid er i endring (Barker 2003:17).

Framfor å anse kjønn som essens, er det poststrukturalistiske kjønnsperspektivets

---

man født sånn, eller blitt sånn? Kjønnsforskere og biologer har svært ulike synspunkter, og debatten om arv og miljø har pågått over lang tid. Jeg er bevisst på den pågående diskusjonen, men ønsker å påpeke at jeg ikke vil gå inn på debatten i denne oppgaven.

anliggende å fokusere på foranderlighet og endringspotensiale. Dette intervensjonsaspektet er nært knyttet opp mot cultural studies-tradisjonen.

Endringsforståelsen som kjennetegner poststrukturalistisk kjønnsteori er relevant for mitt prosjekt i den forstand at jeg undersøker hvordan informantene i mitt datamateriale bryter med forventninger til kjønnnet atferd. Ved å sette fokus på det som bryter, kan man bidra til å endre stereotype oppfatninger og forståelser av kjønn. I innledningen til boka *Musikk og kjønn – i utakt?* beskriver forfatterne endring slik:

Endring startar alltid med at nokon bryt, slik at andre ser at brotet er mogleg, og kanskje til og med attrår brotet. Dette prinsippet kallar feministisk teori for *modellmakt* (Lorentzen og Kvalbein 2008:12).

Endring kan føre til destabilisering av betydning; man kan endre oppfatningene av de betydningene som er knyttet til kjønn og identitet.

Trine Annfelt er en av forskerne som har jobbet mye med poststrukturalistisk kjønnsteori. Hun skiver at poststrukturalismen tilbyr *strategier* som åpner for nye forståelser av kjønn (Annfelt 1999:9). Med utgangspunkt i poststrukturalistisk tankegang vil man fokusere på forskjellighet, fleksibilitet og overskridelse (ibid.:13).

Deltagere på jazzcampen er alle kvinner. Deres rolle som kvinne (deres kjønn) kan bety ulike ting i ulike sammenhenger. Dette henger sammen med mange forskeres utsagn om at man *gjør* kjønn framfor å *være* kjønn (Barker 2003; Lorentzen 2009; Mühleisen 2003; Stavrum 2004). Eksempelvis vil deltagerne på campen tre inn i ulike roller i løpet av en dag. De kan være datter, søster, venninne, kjæreste, klassekamerat og bassist i band. Et viktig poeng her er at ikke bare har man ulike roller som man skifter mellom, men det hører dessuten med noen forventninger til de ulike rollene. Rollene har ulike normer knyttet til seg i forhold til akseptabel kjønnnet atferd. I følge Trine Annfelt er kjønn noe normativt og regulerende (Annfelt 1999:10). Sagt med Annfelts ord, er det slik at:

Poststrukturalister mener så at den konkrete konstruksjonen av personlig identitet foregår gjennom et gjensidig og dynamisk forhold mellom de aksene identiteten er bygget opp rundt, som seksualitet, biologisk kjønn, alder, osv. Oppbygningen inkluderer å spille ut og forhandle om forståelser av kropp, seksualitet, kjønn, - og om alle andre virkelighetskonstituerende elementer i de diskurser vi deltar i (ibid.:12).

Det mest interessante med dette perspektivet slik jeg ser det, er at både seksualitet og identitet blir forstått som konstruksjon. Både identitet og seksualitet har endringspotensiale, og avhengig av hvordan kjønnsidentitet skapes, kan den bryte med rådende forventninger til identitet. Også språket danner et grunnlag for konstruksjon av identiteter (ibid.:9). Annfelt skriver om en kjønnsforståelse som vektlegger språk og dekonstruksjon som verktøy i kjønnsforskningen (ibid.:17). Jeg ser dette i sammenheng med mitt prosjekt i den forstand at også jeg har et mål om å analysere informantenes utsagn – som skapes gjennom språk – for å danne meg en oppfatning av hvordan deres vei inn i jazzfeltet har fortont seg. Jeg skal ikke gjøre en språkanalyse som sådan, men jeg vil analysere måten informantene snakker på. Deres måte å snakke på representerer måter å forholde seg til jazzdiskurser, posisjoner og normer på.

## 3. METODISK FRAMGANGSMÅTE

### 3.1 Metodiske verktøy

#### 3.1.1 Hva er en case-studie?

I alle forskningsprosjekter er det problemstillingen som avgjør hvilke metodiske verktøy man skal anvende. Hvorfor velger man å gjøre en case-studie? Robert K. Yin skriver at case-studie er et egnet valg for metodisk framgangsmåte når man stiller spørsmål som begynner med *hvordan* og *hvorfor*; når forskeren i liten grad har kontroll over hendelsene han eller hun forsker på, og når forskningsprosjektets fokus er et samtidfenomen i en kontekst som finner sted i det virkelige liv (Yin 2009:2). Et hovedanliggende med denne masteroppgaven er å undersøke *hvordan* kvinnelige instrumentalister rekrutteres til det norske jazzfeltet. Fordi jeg ønsker å undersøke dette vil jeg ta utgangspunkt i en case-studie av Jazzcamp for kvinnelige instrumentalister (JCFK). Jazzcampen er en arena der jeg har vært deltagende observatør, men jeg kunne i begrenset grad påvirke omgivelsene rundt meg. Til slutt kan JCFK sies å være et samtidfenomen, i den forstand at det er et årlig sommerkurs.

I tillegg til at en case-studie kan være egnet som forskningsmetode når man stiller spørsmål som begynner med *hvorfor* og *hvordan*, kan case-studier være egnet når man ønsker å oppnå en dybdeforståelse av et fenomen som utspiller seg i det virkelige liv (ibid.:18). En case er alltid et eksempel på noe (et eksemplar av en kategori), og dessuten er en case alltid innvevd i en kontekst hvor den gis mening (Røyseng 2007:91).

#### 3.1.2 Valg av case-studie

Det empiriske utgangspunktet for masteroppgaven er en case-studie av Jazzcamp for kvinnelige instrumentalister 2009. Jazzcampen fant sted på Trøndertun folkehøgskole i Melhus kommune i Sør-Trøndelag. Campen gikk over syv dager i starten av juli måned.

Det å gjennomføre en case-studie av JCFK er ikke nødvendigvis et naturlig eller gitt valg. For denne masteroppgavens vedkommende var det interessant å snakke med deltagerne på jazzcampen fordi jeg ønsket å snakke med jentene som rekrutteres inn i



feltet, altså de som deltar i en rekrutteringsprosess. Gjennom å observere og å intervju deltagerne på jazzcampen vil man ha mulighet til å studere særpreg og prosesser knyttet til det bestemte miljøet man studerer (Repstad 1998:18). En case-studie er en studie av en fortettet arena, i dette tilfellet en jazzcamp forbeholdt kvinnelige instrumentalister. Valget av JCFK har også sammenheng med at jeg, gjennom å gjøre feltarbeid på jazzcampen, ville få mulighet til å snakke med deltagerne, samt se hvordan de spiller og hvordan de lærer. På bakgrunn av fortellingene som kom fram i de kvalitative intervjuene ville jeg få inntrykk av hvordan og i hvilken grad deltagerne opplever det å være i en rekrutteringsprosess.

Dessuten var det praktisk mulig for meg å få innpass på jazzcampen. Dette var en medførende faktor til at jeg valgte å gjøre en case-studie av JCFK. Ettersom jeg selv hadde deltatt på campen ved en tidligere anledning, kjente jeg til arrangørene bak campen. Det var derfor enkelt å få lov til å gjøre feltarbeid til min masteroppgave på jazzcampen. Beslutningen om å gjøre en case-studie av akkurat JCFK hang også sammen med det faktum at campen i seg selv er en kulturpolitisk interessant hendelse. Dette fordi jazzcampen er et bevisst tiltak for å gjøre noe med den skjeve kjønnsfordelingen innen norsk jazz. JCFK er dessuten den eneste i sitt slag. Så vidt jeg kjenner til, er JCFK den eneste jazzcampen i verden som er forbeholdt kvinnelige instrumentalister. Jeg kunne ha valgt å gjøre case-studier av The Groove Valley Jazzcamp i Beiarn i Nordland, eller Norsk Jazzforums sommerkurs i jazzimprovisasjon, som i en årrekke har blitt arrangert på Agder folkehøgskole i Søgne.<sup>15</sup> Gjennom å gjøre case-studier av ett av disse sommerkursene ville jeg også vært i stand til å si noe om hvordan kvinnelige instrumentalister rekrutteres til norsk jazz. Men sommerkursene i Beiarn og Søgne er åpne for både mannlige og kvinnelige deltagere, og det at JCFK er forbeholdt kvinnelige instrumentalister bidro til at jeg valgte å gjøre en case-studie av akkurat denne campen.

Å gjennomføre en case-studie av JCFK gir muligheter til å si noe om hvordan jentene opplever det å være del av et mannstungt musikkmiljø. Jeg vil kunne si noe om hvordan deres utgangsposisjon for rekruttering er. Dessuten vil jeg få et inntrykk av hvilke strategier jentene anvender for å bli en del av jazzfeltet. Jeg vil i tillegg danne meg en oppfatning av hvilke hindringer og barrierer jenter møter på jazzfeltet. Men i

---

<sup>15</sup> For informasjon om The Groove Valley Jazzcamp, se [www.jazzcamp.no](http://www.jazzcamp.no)  
For informasjon om Norsk Jazzforums sommerkurs, se [www.jazzforum.no](http://www.jazzforum.no) og [www.sommerkursene.no](http://www.sommerkursene.no)

tillegg til de mulighetene denne case-studien åpner opp for, finnes det noen begrensinger. Det er en del ting en case-studie som denne *ikke* kan si noe om.

Kanskje hadde jeg fått bedre tak i hvordan det er å være kvinnelig instrumentalist dersom jeg hadde gjort feltarbeid på en camp hvor det også deltok gutter. Ettersom en case-studie er en studie av en fortettet arena, vil jeg dessuten ikke kunne si noe om hvordan deltagerne ter seg når de *ikke* er på campen. Deltagernes fortellinger i de kvalitative intervjuene vil kunne si noe om i hvilken grad de oppnår innpass i jazzfeltet, men det som imidlertid også er interessant, er hvordan jentene forstår seg selv gjennom hvordan de snakker. Hva skjer, og hvilke ord har de for det? Det er ikke hva som skjer, men hvordan jentene *oppfatter* at det skjer, som er mest interessant. På bakgrunn av denne oppgaven kan jeg vanskelig si noe om den langsiktige effekten av JCFK, men jeg kan i det minste si noe om hvordan jentene selv opplever det å delta på jazzcampen, og hvilken effekt deltagelsen har for dem.

Styrken ved case-studien er at den gir spesifikk kunnskap om casen, altså JCFK 2009, men svakheten er at studien har begrenset verdi når hensikten er å generalisere (Andersen 1997:10). Det kan argumenteres for at case-studien har begrenset verdi utenfor seg selv, ettersom den er en studie av et fortettet miljø. En case er alltid innvevd i sin kontekst, og informantene er også en del av den ”vanlige” jazzkonteksten. Når jentene snakker, så snakker de ikke bare ut fra de erfaringene de har fra jazzcampen; jazzcampen blir nesten et sted hvor de får reflektert over de erfaringene de får gjort *utenfor* jazzcampen. Campen blir et frirom; et sted hvor de kan se den vanlige hverdagen sin med nye briller.

Ved gjennomføring av en case-studie kan man i mange tilfeller tjene på å kombinere ulike metoder. Fordelen ved å kombinere eksempelvis deltagende observasjon og kvalitative dybdeintervjuer, slik jeg gjorde i mitt feltarbeid, er at kombinasjonen gir et mer omfattende datagrunnlag og dermed en sikrere basis for tolkning (Repstad 1998:24).

### 3.1.3 Kvalitative intervjuer

Målet med å gjøre kvalitative intervjuer var å få kunnskap om hvilke veier jentene kan gå for å bli en del av det norske jazzfeltet. For å få innblikk i hvordan rekrutteringen foregår ønsker jeg å snakke med de som rekrutteres, altså de som er del

av rekrutteringsprosessen. Jeg kunne eksempelvis ha intervjuet lærerne på jazzlinja ved NTNU i Trondheim, eller lærere på ulike kulturskoler, hvis jeg ville snakke med de som jobber med rekruttering på høyere nivå. Men ettersom jeg ønsket å undersøke hvordan jentenes vei inn i jazzfeltet fortonte seg fra deres ståsted, valgte jeg å intervju deltagerne på JCFK.

Repstad (1998:64) påpeker at aktørenes handlinger er åpne for mange tolkninger. Derfor kan det være avklarende å intervju folk for å få deres fortellinger om hvorfor de handler som de gjør. På bakgrunn av en case-studie av JCFK kan jeg si noe om hvordan informantene formidler egne opplevelser av det å være jente i et mannsdominert musikkmiljø. Kvalitative intervjuer vil rimeligvis kunne gi mer omfattende og rikt datamateriale enn hva korte uformelle samtaler i løpet av jazzcampen ville kunne gi. På bakgrunn av spørsmålene i intervjuguiden ville jeg kunne kartlegge hvordan jentene står i forhold til jazzfeltet. Er deres utgangsposisjon for rekruttering marginal, og i så fall hvorfor? Informantenes svar ville bidra til å danne et innblikk i hvordan kvinnelige instrumentalister rekrutteres til norsk jazz, fordi deltagerne ville gi meg et inntrykk av i hvilken grad de hadde lyktes med å bli rekruttert til jazzfeltet.

Hvilken fase befant jentene seg i på det tidspunktet jeg gjennomførte feltarbeidet? Ikke alle informantene befant seg på samme punkt i rekrutteringsprosessen. Hvilket stadium deltagerne befant seg på, var blant annet avhengig av faktorer som alder, skolegang, tilgang til band og samspillerfaring. Jeg møtte jentene på jazzcampen, som er et ”mellompunkt” i denne lange rekrutteringsprosessen, hvor man har mulighet til å dra på en jazzcamp som er forbeholdt jenter. I forlengelsen av deltagelsen ligger det en mulighet for å bli profesjonell musiker. Men mitt hovedanliggende er som nevnt ikke å undersøke hvorvidt deltagerne ønsker å søke seg inn på eksempelvis musikkhøgskolen i Oslo eller jazzlinja ved NTNU etter endt videregående skole. Gjennom å møte jentene i mitt informantutvalg på dette ”mellompunktet” i rekrutteringsprosessen, får jeg et innblikk i hva jentenes erfaringer kan si om det å være kvinnelig instrumentalist. Jeg får også et innblikk i hvordan jazzcampen påvirker deres syn på hvordan man skal te seg og hvilke valg man må ta for å ha en framtid i jazzen.

### 3.1.4 Deltagende observasjon i case-studien

”Deltagende observasjon innebærer at forskeren har en aktiv rolle i forhold til informantene og til en viss grad deltar sammen med dem”, skriver Tove Thagaard (2003:70). Katrine Fangen påpeker også at når man utfører deltagende observasjon, så utfører man to former for handling samtidig, i den forstand at man involverer seg i samhandling med andre, samtidig som man som forsker iakttar hva de foretar seg (Fangen 2004:29). I følge Fangen er den vanligste forskerrollen i feltarbeidet ”å delta i den sosiale samhandlingen, men ikke i de miljøspesifikke aktivitetene, det vil si de aktivitetene som er særegne for det aktuelle miljøet” (ibid.:103). Under feltarbeidet observerte jeg undervisningen på jazzcampen. Jeg deltok *ikke* i undervisningen som instrumentalist, men gikk fra band til band og observerte samspillet som ”flue på veggen”. Deltagerne på jazzcampen ble delt inn i tre band som spilte sammen gjennom hele uka. Det var omtrent like mange instrumentalister i hvert band, og bandene hadde hvert sitt undervisningsrom på Trøndertun folkehøgskole. Fangen skriver at idealet er ”å gli naturlig inn i den sosiale sammenhengen, slik at ikke de andre skal føle seg beklemte av din tilstedeværelse, selv om de vet at du ikke er ’en av dem’” (ibid.:30). I alle undervisningsrommene hadde jeg en tilbaketrukket observasjonspost som i minst mulig grad forstyrret deltagerne.

Selv om jeg observerte mye av undervisningen på jazzcampen, var det umulig å få med seg absolutt alt. Jeg kunne ikke være tre steder på én gang, men gikk fra rom til rom og observerte undervisningen. Dessuten gikk jeg glipp av noen av de uformelle sidene av campen. Ofte var det jamming til langt på natt, og jeg gikk glipp av samtaler og jammer informantene i mellom fordi jeg la meg tidlig hver kveld. Til tross for at jeg gikk forholdsvis tidlig til sengs, og derfor gikk glipp av de nattlige jammene, var utbyttet av observasjonene og intervjuene jeg gjorde på dagtid så omfattende at jeg sov med god samvittighet.

Det er grunn til å spørre om i hvilken grad og på hvilken måte jeg påvirket deltagerne ved å være til stede. Det at jeg var til stede i undervisningen innebar en risiko for forskningseffekt, altså det som i følge Repstad (1998:35) innebærer at aktørene opptrer annerledes enn de ellers ville ha gjort, fordi de vet at de utforskes. Innenfor nye kulturstudier-tradisjonen, som har fått en sentral posisjon i Norden de siste årene, har man imidlertid forlatt idealet om å gjengi verden så korrekt så mulig. Man

erkjenner at man som forsker alltid intervenserer og influerer. Forskeren påvirker sitt forskningsobjekt på ulike måter (Scott Sørensen [et al.] 2008). Derfor er det ikke noe poeng i å ha et forskningsmessig ideal om å unngå å påvirke de man forsker på. Deltagerne på JCFK var inneforstått med at jeg var på campen for å gjøre feltarbeid til denne masteroppgaven, og at dette innebar at jeg skulle gjennomføre deltagende observasjon og kvalitative intervjuer. Jeg ønsker å skape kunnskap som maner til en større bevissthet og refleksjon rundt kvinnelige instrumentalisters posisjoneringer i det norske jazzfeltet, og slik sett er ikke forskningsarbeidet mitt nøytralt. Men det kan argumenteres for at min tilstedeværelse ble ”uttynnet” av intensiteten i aktivitetene på jazzcampen. Grunnet høyt tempo og stramt undervisningsopplegg skilte jeg meg ikke ut, og alle aktivitetene til deltagerne bidro til at fokuset på min rolle som forsker ikke ble påtrengende. Jeg fikk inntrykk av at deltagerne var altfor opptatt av selve spillingen til å la seg påvirke av mitt nærvær i undervisningen. Ingen av informantene ga muntlig uttrykk for at de ble påvirket av at jeg var til stede i undervisningen. Heller ikke gjennom kroppsspråk eller andre faktorer fikk jeg inntrykk av at mitt nærvær sjenerte deltagerne.

Etter å ha observert undervisningen hos et band gikk jeg ofte på rommet mitt på internatet for å skrive ned alle inntrykkene, i stedet for å gå videre til neste undervisningsbolk hos et av de andre bandene. Jeg ville ta vare på de umiddelbare førstehåndsintrykkene, og samtidig unngå å prege situasjonen.

Gjennom den uka jazzcampen varte hadde jeg uformelle samtaler med deltagerne i mange ulike sammenhenger; i løpet av måltidene i matsalen, i pausene mellom undervisningsbolkene, og i alle mulige slags andre hverdagslige situasjoner. Alle disse uformelle samtalene ga interessant info, som i stor grad dannet grunnlag for feltnotatene mine. Likevel var planen hele tiden å gjennomføre kvalitative intervjuer for å få enda mer info fra deltagerne.

Også i denne metodiske drøftingen kan det være nærliggende å nevne habitusbegrepet, som jeg var inne på i teorikapitlet. Dette fordi en persons spesifikke habitus kan avgjøre på hvilken måte han eller hun påvirker intervjuobjektene. Eksempelvis vil min habitus, som er en blanding av ung kvinne, tidligere deltager på jazzcampen, og tidligere musikkvitenskapsstudent, gjøre at jeg til en viss grad kan innta en relevant posisjon på jazzfeltet. Dette fordi min habitus, eller mine

kroppsliggjorte handlingsmønstre, gjør at jentene på jazzcampen identifiserer meg som en person som har noe til felles med dem. Den delen av min habitus som handler om å være *tidligere* student i musikkvitenskap, og *tidligere* deltager på jazzcampen, kan også ha hatt innvirkning på hvordan deltagerne mottok meg. I feltnotatene mine har jeg nemlig notert at en av deltagerne ”er veldig interessert i å få vite hvorfor jeg ikke *spiller* når jeg er her på campen for å forske (”det heter jo *deltagende observasjon*”, som hun påpeker).” Det kan tenkes at dersom jeg hadde vært til stede på jazzcampen som både instrumentalist og forsker, i stedet for kun forsker, ville jeg ha påvirket deltagerne på andre måter.

### **3.2 Intervjuene på feltarbeidet**

#### **3.2.1 Informantutvalg**

Informantutvalget mitt består av tretten norske kvinner. I løpet av campen gjennomførte jeg intervjuer med samtlige av de ni norske deltagerne, samt en norsk undervisningsassistent som arrangørene leide inn. Etter at campen var ferdig intervjuet jeg i tillegg de to arrangørene av campen, samt en norsk jente som hadde deltatt på campen tidligere år. Jeg vurderte å intervju enda flere deltagere fra tidligere år, og en del av disse var villige til å gjennomføre intervju, men det lot seg ikke gjennomføre rent praktisk. Mine informanter hadde gitt meg et rikt datamateriale, og jeg valgte derfor å avslutte datainnsamlingen etter å ha gjort tretten intervjuer. Tove Thagaard påpeker at ”antall informanter ikke bør være større enn at det er mulig å gjennomføre dyptpløyende analyser” (Thagaard 2003:60).

De tretten informantene representerte ulike kategorier i kraft av deres posisjoner som arrangør, deltager eller undervisningsassistent. I forkant av jazzcampen hadde jeg utarbeidet to intervjuguider; én beregnet på deltagerne, og én beregnet på arrangørene.<sup>16</sup> Intervjuene med arrangørene var ment for å kunne gi meg bakgrunnsstoff slik at jeg kunne bruke deres fortellinger når jeg skulle presentere casen i denne masteroppgaven. Det viste seg også at arrangørenes fortellinger var interessante på andre plan; de hadde blant annet refleksjoner rundt temaene improvisasjon og kvinnelige rollemodeller.

---

<sup>16</sup> Se vedlegg.

Da jeg intervjuet den norske undervisningsassistenten brukte jeg intervjuguiden beregnet på deltagerne, og tilpasset den til henne.

Informantene er kvinner i varierende alder, men de fleste er i alderen femten til tjue år. Fordi intervjutidspunktet var på sommeren, befant flere av informantene seg i en overgangsfase mellom ungdomsskole og videregående, eller mellom videregående skole og studier. De fleste informantene er elever i videregående skole, mens de to yngste informantene går på ungdomsskolen. Alle deltagerne er skoleelever eller studenter, bortsett fra den eldste deltageren, som er i arbeid. De fleste av informantene mottar instrumentundervisning, enten ved kommunal kulturskole, eller ved musikklinje på videregående skole. I noen få tilfeller mottar informantene undervisning på både kulturskole og musikklinje. Den eldste informanten forteller at hun i stor grad er autodidakt, og at hun kun har mottatt noen få timer med privatundervisning. En yngre informant sier at også hun er selvlært på instrumentet sitt. På intervjutidspunktet var alle informantene bosatt i Norge, noen i bygdesamfunn, og noen i større byer.

En svakhet ved materialet kan sies å være den relative likheten blant informantene. Som nevnt er mange av informantene på omtrent samme alder, og de fleste er elever ved ungdomsskoler, videregående skoler, eller folkehøgskoler. Dessuten kan det argumenteres for at det forholdsvis lave antallet informanter er en svakhet ved datamaterialet. Samtidig intervjuet jeg alle som var tilgjengelig for intervju i min case, altså JCFK 2009. Mitt relativt lave antall informanter kan begrunnes og forklares ved at man har begrensede ressurser hva angår tid og økonomi ved datainnsamling til en masteroppgave. Anne Ryen påpeker at ”det viktige er ikke antall intervju, men den informasjonen de gir” (Ryen 2002:85). En styrke ved materialet er bredden i intervjuene. Omfanget av det transkriberte materialet var fyldig etter tretten intervjuer.

For å undersøke hvordan kvinnelige instrumentalister rekrutteres inn til det norske jazzfeltet, var det interessant å snakke med de aktuelle jentene som deltar i en rekrutteringsprosess. Imidlertid er det grunn til å spørre om det kunne gitt meg noe å intervju menn også. Det er rimelig å tro at også menn har refleksjoner rundt tematikken musikk og kjønn, og at de i tillegg har formeninger om hva som gjør at jenter oppnår innpass i feltet eller ikke. Men kulturpolitisk er det et poeng i å

analysere JCFK som en ”ren kvinnearena” på jazzfeltet, og campen er en likestillingspolitisk interessant hendelse.

### 3.2.2 Rekruttering av informanter

Arrangørene av jazzcampen hadde i forkant av campen gitt meg en oversikt over de påmeldte. Påmeldingslisten inneholdt informasjon om informantenes alder og nasjonalitet, og hvilket instrument de spilte.

Campens første undervisningsdag begynte med en fellessamling, der arrangørene ønsket velkommen, og alle deltagerne ga en kort presentasjon av seg selv. Jeg fortalte om min bakgrunn, og forklarte at jeg var på campen for å gjøre feltarbeid til denne masteroppgaven. I første rekke tok jeg sikte på å intervju de norske jentene, men jeg presiserte at hvis tiden tillot det, ville jeg gjerne intervju de utenlandske deltagerne i tillegg.

Rekkefølgen på intervjuene, altså på hvilket tidspunkt jeg intervjuet de ulike deltagerne, ble tatt ”på sparket” underveis på campen. Ettersom arrangørene hadde fortalt meg at undervisningen tok opp omtrent hele dagen, var jeg forberedt på at jeg hadde begrenset med tid til rådighet når det gjaldt gjennomføring av intervjuene. Dagene bestod av frokost, samspill, lunsj, samspill, middag og deretter eventuell fritid fram til kveldsmat. Kveldene gikk med til jamming/egenøving/presentasjon av lærerne/videoframvisning etc. På grunn av det stramme tidsskjemaet fant jeg det best å presse inn tid til intervju mellom middag og kveldsmat. Som oftest rakk jeg å intervju to deltagere per dag i dette ledige tidsrommet. Avtalene om å gjøre intervju foregikk ved at jeg kontaktet deltagerne enkeltvis, som oftest i pausene underveis i undervisningen.

### 3.2.3 Intervjusituasjonen

Samtlige av de ni norske deltagerne og den norske undervisningsassistenten ble intervjuet på rommet mitt på internatet på Trøndertun folkehøgskole, for best mulig å unngå forstyrrelser og avbrytelser. På tross av at jeg som oftest kun hadde tiden mellom middag og kveldsmat tilgjengelig for intervjuer, var tidspress aldri noe problem. Hvis jeg hadde gjort en avtale om å intervju en deltager satt vi gjerne sammen under middagen, og etter et raskt måltid gikk vi i gang. Før hvert intervju tok til, ga jeg en kortfattet beskrivelse av prosjektet. Før lydopptageren ble slått på,



presiserte jeg at forskningsprosjektet er meldt til Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste (NSD).<sup>17</sup> NSD er personvernombud for forsker- og studentprosjekter som gjennomføres ved høyskoler og universiteter i Norge. I tillegg informerte jeg om at deltagelsen var frivillig, at informanten stod fritt til å trekke seg, at jeg har taushetsplikt, og at alt de sa ville bli presentert i anonymisert form. For at informantene skulle få et inntrykk av hva som ventet dem i intervjuet, påpekte jeg at mange av spørsmålene i intervjuguiden tok for seg fakta som jeg allerede kjente til (eksempelvis alder, hvilket instrument informanten spilte, og hva informanten gjorde til daglig), men at det likevel var nødvendig å spørre om alt dette for å få informasjonen på lydbånd.

Umiddelbart etter at hvert intervju var gjennomført, og informanten hadde forlatt rommet, overførte jeg lydfilen fra opptakeren og over på min bærbare Mac. Samtidig som dette ble gjort tok jeg meg alltid tid til å notere refleksjoner og inntrykk jeg satt igjen med etter intervjuet. Disse notatene var ikke direkte sammendrag, men mer tanker og betraktninger om hvordan jeg hadde opplevd informanten og intervjusituasjonen.

Allerede før jazzcampen ble gjennomført bestemte jeg meg for å intervju arrangørene etter at campen var avsluttet. Dette fordi jeg ville prioritere den tilmålte tiden på jazzcampen til å intervju selve deltagerne. Arrangørene ble intervjuet med få dagers mellomrom i uka etter campen.

De temaene jeg som forsker skal spørre om, er i hovedsak fastlagt på forhånd, men rekkefølgen på temaene bestemmes underveis (Thagaard 2003:89). Ved gjennomføringen av intervjuene forsøkte jeg å følge strukturen i intervjuguiden, og jeg var påpasselig med å stille alle spørsmålene i guiden. I tillegg til at flere av informantene supplerte med tilleggsopplysninger utenfor de ordinære spørsmålene i intervjuguiden, benyttet mange av informantene seg av det ”åpne” spørsmålet på slutten av intervjuguiden til å fortelle om ting de ikke hadde fått ta opp underveis i intervjuet.

Alle de tretten intervjuene ble spilt inn på min Zoom H4 lydopptaker, etter samtykke fra informantene. Intervjuene varierte fra 34 minutter til 1 ½ time.

---

<sup>17</sup> For informasjon om NSD, se [www.nsd.no](http://www.nsd.no)

### **3.3 Bearbeiding av intervjumaterialet**

Under feltarbeidet ville jeg fokusere fullt og helt på min deltagende observasjon og på å gjennomføre gode intervjuer. Transkriberingen ble derfor med hensikt utsatt til jeg kom hjem fra feltarbeidet. Dette er svært tidkrevende arbeid, men jeg prioriterte å transkribere alle intervjuene i sin helhet. Dette fordi en ordrett gjengivelse kanskje kunne gi meg nye refleksjoner. Fordi transkriberingen ble så grundig gjennomført opplevde jeg prosessen som et kontinuerlig analysearbeid, som jeg ville kunne dra nytte av når jeg senere skulle skrive masteroppgavens analysedel.

I tråd med NSDs retningslinjer har jeg valgt å anonymisere informantene i intervjuutskriftene. Likevel er det en viss fare for gjenkjennelse, ettersom miljøet for norske kvinnelige instrumentalister er lite. Dessuten kan det være lett å finne ut av hvem som deltok på jazzcampen de ulike årene. Samtidig er det ikke enkeltpersonene sine utsagn som er interessante, men informantenes uttalelser i lys av deres posisjon som kvinnelig instrumentalist.

Anonymiseringen gjelder imidlertid ikke arrangørene. De ønsket selv å bli presentert med navn, og begrunnet dette med at de ønsket å kunne skille mellom hvem som sier hva. Arrangørene har samme grunnidé, men formulerer seg på ulikt vis. Derfor ønsket de å gi leseren mulighet til å knytte de ulike utsagnene opp mot en navngitt arrangør.

Etter å ha fullført transkriberingen begynte jeg, med utgangspunkt i intervjuguidene, å kategorisere og sortere intervjumaterialet. Jeg så etter tema, sammenheng og mønstre i intervjumaterialet, eksempelvis hva informantene sa om kjønn, samspill, det å være guttejente, hva som gjorde at de meldte seg på campen, og lignende. Ved å systematisere materialet er det lettere å trekke ut det som er likt (altså det som mange sier), samt trekke ut det som er kontrasterende. Ved å sortere materialet før man tar fatt på analysedelen kan man lettere si noe om hovedtendenser når man skal skrive analysen.

Oppbevaringen av lydfile og intervjuutskriftene var i tråd med forskningsmessige retningslinjer fra NSD. Lydfile og intervjuutskriftene ble oppbevart på min passordbeskyttede Mac som kun jeg har tilgang til.

### **3.4 Egne erfaringer med feltet**

Da JCFK ble arrangert for første gang i 2007, deltok jeg som instrumentalist. Året etter ønsket jeg ikke å være deltager fordi jeg på dette tidspunktet hadde sluttet å spille aktivt. Imidlertid hadde jeg fortsatt et ønske om å være engasjert i campen, så i 2008 hjalp jeg til med en del praktiske ting i gjennomføringen av jazzcampen. Arrangørene bak campen var positive til at jeg skulle skrive en masteroppgave som satte fokus på JCFK, og jeg ble ønsket velkommen til å gjennomføre feltarbeid da campen ble arrangert for tredje gang sommeren 2009. Fordelen med å ha kontakter innad i arrangementet som skulle være mitt case-studie er at jeg uten problemer fikk lov til å overvære jazzcampen.

Ulempen med å være en del av miljøet er at jeg kan ha problemer med å distansere meg fra feltet. Repstad kaller dette for tap av akademisk distanse (Repstad 1998:30). Min egen posisjon i feltet som undersøkes er preget av forholdsvis nære relasjoner til arrangørene bak jazzcampen fordi jeg ble kjent med dem det året jeg deltok på JCFK som instrumentalist. Jeg etterstrebet likevel å ikke være forutinntatt eller dømmende under feltarbeidet.

På jazzcampens første dag fortalte jeg deltagerne at jeg hadde deltatt som instrumentalist det første året campen ble gjennomført. Jeg forsøkte å gjøre min rolle på campen så tydelig som mulig for deltagerne. Etersom jeg ikke hjalp til med selve arrangementen eller andre praktiske ting, var det ingen grunn til at deltagerne skulle oppfatte meg som arrangør. Jeg fikk heller ikke inntrykk av at min tilstedeværelse ble oppfattet som uklart.

Det kan tenkes at noe av det metodiske arbeidet jeg har gjort i dette forskningsprosjektet, har bidratt til at jeg har sådd en idé om at visse instrumenter er ”gutteinstrumenter”. Som vi skal se i analysedelen, forteller noen av informantene at de ikke har tenkt over at bestemte instrumenter er feminint eller maskulint konnotert. Jeg sår dermed en idé om at instrumenter er nært knyttet opp mot kjønnsidentitet, og påpeker med dét en barriere som informantene ikke har tenkt på. Samtidig skal det presiseres at dette ikke gjelder alle informantene. Noen av dem forteller at de har klare oppfatninger av hva de regner som gutte- og jenteinstrument.

I mitt forskningsarbeid tar jeg med meg noen ideer og oppfatninger som jeg har lært, som jeg blant annet har hentet fra forskere som Anne Lorentzen. Samtidig tilfører jeg en ny kategori som deltagerne på jazzcampen ikke har (altså det at noen av dem ikke tenker over at noen instrumenter er kjønnet). Kanskje har informantene en annen fornemmelse av kategoriene enn den språklige. Som analysedelen skal vise, mener en av informantene at ”hvis [gutter] får en solo, så er det bare å trække til.” Her tar ikke informanten i bruk begrepet ”gutteinstrument” eksplisitt, men på et eller annet nivå har hun en forestilling av el.gitaren som gutteinstrument, men hun har ikke artikulert denne forestillingen på samme måte som en masterstudent som har lest Anne Lorentzens tekster om kjønnede instrumenter. Min rolle som masterstudent innebærer et møte mellom en student som har lest Lorentzens tekster, og en ungjente som ikke har lest de samme fagtekstene.

#### 3.4.1 Forskningsprosjektets kjønnsaspekt

Kjønnsaspektet ved forskningsprosjektet kunne ha medført utfordringer fordi jeg som kvinne intervjuet kun kvinner. Så å si alle deltagerne var yngre enn meg, og jeg mener at dette – i kombinasjon med at jeg er kvinne – hadde innvirkning på intervjusituasjonen. Årsakene til dette kan tenkes å være at jentene åpnet seg opp for meg i intervjusituasjonen og ellers på campen fordi vi hadde felles referansepunkter. I følge Cato Wadel (1991) er det ikke først og fremst faglig innsikt som gjør feltarbeideren i egen kultur i stand til å forstå hva han eller hun observerer, men den gjensidige felles-kunnskapen som vedkommende deler med dem han eller hun studerer (Wadel 1991:19). Ved å studere et felt man selv kjenner godt, har man altså en felles kunnskap med studieobjektene. Det at jeg selv var jente, at jeg selv hadde erfaring med å være deltager på jazzcampen som instrumentalist, og at jeg var interessert i jazz, tror jeg førte til at informantene delte så mange fortellinger med meg. Disse felles referansepunktene gjorde det kanskje lettere for informantene å dele refleksjoner rundt det å være jente og jazzinstrumentalist med meg. Samtidig er det rimelig å anta at ingen av informantene ønsket å formidle sine fortellinger på et vis som ville være negativt for jazzcampen. Eksempelvis fortalte ingen av informantene meg at de var misfornøyde med å delta på campen.

Et spørsmål som det avslutningsvis er verdt å reflektere over, er om det at jeg var en så stor del av jazzcampen kan ha ført til at informantene ikke trengte å fortelle meg

tatt-for-gittheter. Cato Wadel skriver at mange av våre grunnleggende verdier og store deler av vår kulturelle kunnskap er uttalt og ubevisst (ibid.:18). Videre skriver han at det derfor ”kan være vanskeligere å få tak i mange forhold i vår egen kultur enn i en fremmed kultur, nettopp fordi de tas for gitt” (ibid.). Som nevnt påpeker Wadel at gjensidig felles-kunnskap er sentralt i samspillet mellom forsker og forskingsobjekt. Han skriver også følgende om gjensidig felles-kunnskap:

Arsenalet av gjensidig felles-kunnskap er mer omfattende ved feltarbeid ved egen kulturkrets enn ved feltarbeid i fremmede kulturer. Men nettopp dette gjør at det som blir tatt for gitt, ikke så lett blir oppdaget og satt ord på. Spørsmål det for feltarbeidere i en fremmed kultur blir helt naturlig å stille, blir ofte ikke stilt ved feltarbeid i egen kultur, fordi de er så selvsagte (ibid.:19).

Én ting er at jeg som feltarbeider kan finne på å unnlate å stille spørsmål som en mer utenforstående forsker ville ha stilt. En annen sak er at deltagerne kanskje lar være å fortelle meg ting som de ikke tror er nødvendig å fortelle om, fordi de tar for gitt at jeg er så ”inne” i feltet at jeg skjønner det av meg selv.

I dette kapitlet har jeg gjort rede for det empiriske materialet som ligger til grunn for analysen. I tillegg til å ha greid ut om *hva* mitt empiriske materiale inneholder, har jeg gjort rede for *hvordan* jeg har gått fram for å samle inn data. Det empiriske materialet vil bli presentert og tolket i de neste fire kapitlene, som utgjør masteroppgavens analysedel.

## 4. HVEM ER JENTENE SOM DELTAR PÅ JAZZCAMPEN?

### **4.1 "Vi må gjennom et par tornekratt"**

(...) det er jo ikke sånn at *gutter* er noe mer talentfulle enn jenter, men de har lagt ut en rød løper som de kan gå, mens vi må gjennom et par tornekratt, liksom. Og det er jo veldig urettferdig.

Dette utsagnet illustrerer den markante forskjellen mellom gutter og jenters utgangsposisjon i jazzfeltet. Hvis vi legger denne informantens sitat til grunn, kan det se ut til at jentene nærmest må *kjempe* seg til en relevant posisjon på jazzfeltet. Hva betyr det at gutter går på en "rød løper", mens jenter må gjennom et par "tornekratt"? Først noen avklarende ord om analysedelens oppbygning.

Et overordnet mål med denne analysen er å kartlegge deltagerens ulike veier inn i det norske jazzfeltet. I analysens *første del* (kapittel 4) vil jeg si noe om jentene som deltar på jazzcampen – hvem er de? Jeg ønsker å kartlegge deres utgangsposisjon for rekruttering – hvor står de i forhold til jazzfeltet? Hvilke forventninger blir de møtt med? Dessuten skal jeg finne ut av hvordan de oppdaget campen, og jeg vil undersøke deres begrunnelse for å melde seg på jazzcampen. Til slutt ønsker jeg å si noe om hvilke musikkjangere jentene forteller at de spiller når de ikke er på jazzcampen. I *andre del* av analysen (kapittel 5) skal jeg undersøke hvilke barrierer og hindre jentene møter på sin vei inn i jazzfeltet. I analysens *tredje del* (kapittel 6) vil jeg avdekke hvilke strategier jentene anvender for å oppnå innpass i feltet. I analysens *fjerde og siste del* (kapittel 7) skal jeg fokusere på de av informantene som har blitt en del av jazzfeltet. Jeg vil drøfte hva som har gjort at de har oppnådd aksept på feltet.

### **4.2 "Du må liksom bevise så innmari mye mer hvis du er jente, føler jeg, for å bli tatt seriøst, da"<sup>18</sup>**

Ut fra det innledende sitatet om tornekrattet og den røde løperen, kan det se ut til at oppfatningen er at gutter får ting lagt til rette for seg, mens jenter møter mange flere utfordringer på sin vei inn i jazzfeltet. Tornene representerer alle hindringene som gjør veien inn til jazzfeltet vanskelig å gå. "Tornekrattet" kan bestå av torner som

---

<sup>18</sup> Sitat fra informant, intervju sommeren 2009.

stikker deg dersom du som jente for eksempel syter og klager over at du ikke føler deg inkludert. Jentene forteller om gutter som er ”veldig nedlatende” og diskriminerende, og som ikke er støttende eller oppmuntrende. Den røde løperen består derimot av en rekke funksjoner som, i følge informanten i det innledende sitatet, legger til rette for gutters inntog i jazzfeltet.

Som teorikapitlet har vist, handler jazzens egenart om en del særtrekk som tradisjonelt har blitt forbundet med menn (Annfelt 2003b:27). Ferdigheter som risikovilje, lekenhet, selvtillit og evne til å stole på bandmedlemmene regnes som ”maskuline” egenskaper (ibid.). Det er derfor grunn til å tro at en mannlig instrumentalist som søker innpass i jazzfeltet vil bli tatt i mot med åpne armer fordi han forventes å inneha de karakteristikkene som forbindes med en dyktig jazzimprovisatør. Hvem ruller ut den røde løperen til nye rekrutter? En musikk lærer eller instrumentlærer kan gjøre dette, og dermed få funksjon som ”døråpner”. Læreren kan oppmuntre og motivere eleven, men i tillegg kan læreren sette eleven i kontakt med andre kvinnelige instrumentalister. Hvis et jazzband eksempelvis trenger en ny bassist, og de inviterer en jente til å bli med i bandet, vil bandet dermed rulle ut en rød løper til jenta, og gjøre hennes vei inn til jazzfeltet lettere. Rollemodeller kan også rulle ut den røde løperen for jenter som ønsker innpass i feltet, fordi det kan være lettere å søke aksept i jazzfeltet dersom man ser at andre jenter allerede er en del av feltet. Jeg vil komme tilbake til diskusjonen rundt ”døråpnere” og aktører som ”ruller ut den røde løperen” i kapittel 6, som omhandler ulike veier inn til jazzfeltet.

Hvordan er kvinnelige instrumentalisters utgangsposisjon til jazz? Det kan virke som jentene som deltar på jazzcampen innehar en marginal posisjon i forhold til jazzfeltet. Jentenes fortellinger får det til å virke som de står alene, helt på siden av jazzfeltet. Deltagerne på campen forteller at de synes at ”det er litt tyngre å skulle slå seg opp som musiker hvis du er jente enn hvis du er gutt”, og at ”man blir jo overkjørt av guttene” fordi guttene er mer ”frampå”. En annen deltager sier at ”det er jo alltid en mann som spretter opp og tar soloen”. En av informantene mener at jenter ”er på en måte litt utafør” fordi ”guttene har jo sin måte å være på”. Disse utsagnene fra deltagerne på jazzcampen er med på å forsterke inntrykket av at jenter må gjennom en rekke tornekratt for å komme inn i jazzfeltet.

Gutter og jenter innehar ulike posisjoner og plasseringer i feltet, og det er forskjeller i deres inntreden. I kapittel 5 skal jeg komme tilbake til hvilke utfordringer og begrensninger jenter møter.

I et innlegg på nettavisen ballade.no skriver Anne Lorentzen at ”både musikkinstrumenter og musikkteknologier, men også måter å spille instrumenter og å bruke musikkteknologier på, er ”ladet” av både kjønn og seksualitet” (Lorentzen 2008). Instrumentvalg har sammenheng med kjønnsidentitet (ibid.). Derfor kan det se ut til at det er lettere å bli respektert og anerkjent som jente dersom man innfrir omgivelsenes forventninger til kjønnatferd. Dette kan man gjøre ved eksempelvis å tre inn i en vokalistposisjon. Hvis en jente velger å bryte med kjønnsforventningene ved å spille et mannlige konnotert instrument, kan det tenkes at hun må prestere mye mer for å bli anerkjent i musikkmiljøet. Dette bekreftes av en av deltagerne på campen, som forteller at ”du må liksom bevise så innmari mye mer hvis du er jente, føler jeg, for å bli tatt seriøst, da.” Deltageren bak dette utsagnet er ikke den eneste som opplever å måtte prestere for å bli respektert; også Cathrine Halsaa i bandet Meduza forteller at jenter må overbevise dobbelt for å bli godtatt (Breen 2006:218). Samtidig påpeker både de kvinnelige og mannlige instrumentalistene som er informanter i Heidi Stavrums hovedoppgave at man må øve ekstremt mye for å bli tatt seriøst (Stavrum 2005:93). Slik jeg tolker sitatet fra informanten, setter jenter seg selv i en utsatt og sårbar posisjon ved å tre inn i jazzfeltet som instrumentalist. Det er rimelig å tro at muligheten for å oppnå anerkjennelse og respekt i feltet blir mindre for en jente dersom hun er instrumentalist. Jeg tolker informantens utsagn dit hen at dersom en kvinnelig utøver eksempelvis trakterer kontrabass eller el.gitar, kommer hun i en posisjon som gjør at hun må prestere på et høyt nivå for å bli tatt seriøst. Hvis en jente forsøker å oppnå anerkjennelse i jazzfeltet, kan det derfor tenkes at det er ”lettere” hvis hun innehar en vokalistposisjon.

#### **4.3 Google search: ”Jenter og jazz” – om hvordan deltagerne oppdaget campen**

Begrunnelsen for at jeg ønsker å kommentere hvordan deltagerne oppdaget campen, bunner i en argumentasjon for synliggjøring av jazzcampen. Ved å gjøre seg tilgjengelig for flest mulig potensielle deltagere gjennom økt tilgang til informasjon



om jazzcamp-tilbudet, kan jazzcampen bli et opplagt sted å starte for jenter som søker andre kvinnelige musikere å spille sammen med.

Var veien til campen tilfeldig eller bevisst for deltagerne? Jentene har ulik bakgrunn, og deres vei til campen var forskjellig. Tre av deltagerne forteller at de oppdaget campen takket være tilfeldig googling. De søkte etter ”jazz”, ”jenter og jazz” eller ”sommerkurs” på søkemotoren google, og fikk treff på hjemmesiden til jazzcampen. Det at noen av deltagerne søkte etter ”jenter og jazz” kan ses som et tegn på at de er interessert i problematikken musikk og kjønn. Av de ti jentene jeg intervjuet i løpet av jazzcampen, oppga fem at de fikk kjennskap til jazzcampen gjennom oppslag om campen på folkehøgskole, musikkskole eller musikklinja på videregående skole. Også den jenta som hadde deltatt på jazzcampen et tidligere år, som jeg intervjuet etter campen, fikk kjennskap til jazzcampen på grunn av en plakater som var hengt opp på skolen hun gikk på. Én av deltagerne fikk kjennskap til campen gjennom læreren i teatergruppa hun er medlem i. Læreren visste at deltageren i teatergruppa var jazzinteressert, og da hun så et oppslag for campen spurte hun deltageren om dette kunne være noe for henne. En annen jente ble introdusert til campen gjennom en av de andre jentene som skulle delta på campen samme år. Disse to jentene kjente hverandre fra før. Én av informantene har en historie som skiller seg ut fra de andre deltagerne. Dette gjelder den norske undervisningsassistenten, som ble håndplukket av den ene arrangøren. Hun ble kontaktet av arrangøren, og oppfordret til å bidra som undervisningsassistent på jazzcampen. Som det her kommer fram, var veien til jazzcampen forholdsvis tilfeldig for flere av deltagerne fordi de oppdaget campen grunnet googling og plakater.

#### **4.4 ”Men det er litt godt, altså. Å være et sted hvor en slipper maset fra mannfolkene”<sup>19</sup>**

Informantene oppgir ulike grunner for å delta på campen, men noen fellesnevner går igjen i intervjumaterialet. Deltagerne uttrykker et savn etter kvinnelige medmusikere. Det faktum at det utelukkende er jenter til stede var viktig for å melde seg på. Noen av deltagerne forteller at de kjenner andre jenter som har deltatt på jazzcampen tidligere. En av informantene sier at en skolevenninnens positive erfaringer med

---

<sup>19</sup> Sitat fra informant, intervju sommeren 2009.

campen var avgjørende for at hun meldte seg på: "(...) snakket jeg med en venninne av meg som går på skolen, som hadde vært her, som sa at det var veldig bra, og anbefalte meg å gjøre det." Dette gjorde det kanskje lettere for henne å melde seg på. Jenter er muligens avhengige av å se at det allerede finnes andre jenter som har deltatt på jazzcampen, og det vil øke deres motivasjon for å melde seg på. Jenter som har tilknytning til jazzcampen kan være *døråpnere* for hverandre, men ikke *portvoktere*. Hvis en jente som har deltatt på campen forteller en annen jente om campen, så fungerer hun som døråpner. Det samme gjelder hvis man forteller andre jenter at man har sett plakater for jazzcampen, eller vært innom jazzcampens hjemmeside.

Deltagerne på campen gir også en unison bekreftelse på at fraværet av menn er noe positivt. De uttrykker at de ønsker å få sine egne arenaer å spille på. Det å møte andre kvinnelige utøvere og "å slippe unna gutter" står sentralt for mange av informantene. En av deltagerne beskriver det slik:

Ja, det som jeg synes var bra, det var jo det at det var bare damer her. Selv om jeg vet at det er ikke bestandig enkelt å spille bare med dem, heller. Men det er litt godt, altså. Å være et sted hvor en slipper maset fra mannfolkene.

Denne informanten uttrykker typiske holdninger som går igjen i intervjumaterialet. Hun påpeker verdien av at det kun er jenter på campen, og det virker rimelig å tro at også hun savner flere jenter å spille sammen med. Informanten har mest erfaring med storband. Tidligere har hun spilt sammen med en del kvinner, og nå spiller hun i et kjønnsblandet storband. Hun har både positive og negative erfaringer knyttet til det å spille sammen med både kvinner og menn, og hun poengterer at det kan være godt å få avveksling fra å spille sammen med menn. Hva mener hun med at det er godt å slippe "maset fra mannfolkene"? Man kan tenke seg at hun sikter til fraværet av press fra menn. Uttalelsene om å slippe maset fra mannfolkene, og om å måtte prestere svært høyt for å bli akseptert som kvinnelig musiker, vitner om at jentene opplever en lettelse over å slippe unna presset som jenter møter fra mannlige musikere.

Ut fra informantenes uttalelser ser det ut til at spillelysten ligger til grunn for å melde seg på campen. Derfor kan det være nærliggende å stille spørsmål ved hvorfor de ikke har fått slukket spillelysten hjemme. Årsaken kan se ut til å være mangel på likesinnede og likekjønnede musikere. Det at jentene uttrykker et savn etter andre jenter å spille sammen med, er et poeng som går igjen i intervjumaterialet som helhet.

Deltagerne er spillesugne og påpeker at de ønsket å lære mer om jazz og improvisasjon. Jazzcampen ble avsluttet med at deltagerne holdt konsert under Molde internasjonale jazzfestival, og det å få opptre der var også en motiverende faktor for noen.

En av informantene forteller følgende om hvordan hun opplever det å spille sammen med gutter:

(...) det er veldig ofte sånn med gutter og musikk at –, særlig med gitar, at de er best i hele verden. Og de legger liksom ikke noe skjul på det. Og for meg da, som ikke er så veldig flink egentlig, på el.gitar eller jazz generelt, så er det på en måte vanskelig å være nybegynner på gitar med mange gutter rundt meg som skal vise meg hvordan de gjør det, på en veldig nedlatende måte til tider. Og jeg synes at jenter på en måte er mer åpne og støttende og er veldig flinke til å se det som er bra i andre. Og liksom kunne si, ”Ja, det er bra,” liksom. ”Du er skikkelig god på det. Så du klarer det.”

Slik jeg forstår dette utsagnet, mener informanten at rammene rundt campen gir deltagerne støtte og trygghet. Dersom jazzcampen hadde bestått av deltagere av begge kjønn, ville kanskje guttenes tilstedeværelse gjort at jentene fikk vanskelig for å slå seg løs. Gutter er ”veldig nedlatende” når de skal lære bort noe. Jenter er derimot ”åpne” og ”støttende”, i følge denne deltageren. Hvis informanten spiller med jenter som er oppmuntrende og motiverende, er det noe helt annet enn å bli opplært av gutter som kan virke belærende og arrogante. Det å spille sammen med kun jenter er noe unikt og spesielt som mange av informantene ikke har opplevd før. Riktignok har en del av jentene opplevd samspill med andre jenter, men de færreste har erfaring med å spille i et band bestående av kun jenter. Uansett om de har spilt sammen med jenter eller ikke, er et tilbakevendende tema i intervjumaterialet at jentene uttrykker savn etter flere jenter å spille sammen med. En av informantene har gått på musikklinje på videregående og folkehøgskole der det har vært en overvekt av gutter. Hun forteller følgende om det å passe inn hos ”gutteklubben”:

Det finnes jo mange jenter som fint greier å bare –, greier å bli en av gutta, på en måte, men det kan jo være –, jeg synes ... –. Synes det kan være litt stress noen ganger og sånt, så ... . Det hadde vært veldig fint med flere jentemusiker-venner, da.

Denne informanten påpeker at en rekke jenter ”greier å bli en av gutta”, men hvis man ser på intervjumaterialet som helhet, er det ikke mange av jentene i mitt

informantutvalg som gir uttrykk for at de er komfortable med å inneha rollen som ”en av gutta”. Ingen av deltagerne på campen uttrykker direkte at de synes det er lett å bli godkjent som ”en i gjengen”. Dette er med på å bekrefte bandets status som ”gutteklubb”.

Som det kommer fram av sitatene har jazzcampen en funksjon som både døråpner og som rekrutteringsarena. Jazzcampen fyller dessuten et samspillbehov som flere av deltagerne gir uttrykk for at de har.

#### **4.5 ”Jeg spiller egentlig ganske mye forskjellig”<sup>20</sup> – om hvilken sjanger jentene spiller utenfor jazzcampen**

Når det gjelder musikk sjanger, er det de færreste av informantene som oppgir at de spiller mest jazz til daglig. Det jentene vanligvis spiller, altså når de ikke deltar på jazzcampen, gir en pekepinn på hva slags utgangsposisjon de har for å rekrutteres inn i jazzfeltet. Det kan være vanskelig å peke på hvilken sjanger jentene spiller mest, men det virker som en rekke av jentene som deltar på jazzcampen har svært allsidig bakgrunn sjangermessig. Mange av deltagerne mottar hovedinstrumentundervisning gjennom musikklinje på videregående skole, og gjennom undervisningen får de innblikk i ulike sjangre. En del av informantene har bakgrunn fra storband og korps, mens andre er klassisk skolert. En informant har tidligere spilt mye jazz, men har nå gått over til å spille mer progrock, samtidig som hun fortsatt er glad i å spille friimprovisasjon.

Hovedvekten av informantene er i tenårene, og det kan være nærliggende å spørre hvorvidt det er for tidlig for dem å begrense seg til én sjanger. Kanskje jentene er for unge til å spesialisere seg som jazzmusikere? Er det relevant å begrense seg til én sjanger, eksempelvis jazz? Anne Lorentzen har foreslått at kulturskolene bør innføre en ”instrumentkarusell” slik at elevene kan få lov til å prøve ut mange ulike instrumenter før de slår seg til rette med ett bestemt instrument (Lorentzen 2008). Kanskje det å opprette en ”sjangerkarusell” i kulturskolen er like relevant? Utsagnene fra informantene tyder imidlertid på at de oppsøker ulike sjangre på eget initiativ. Samtidig er bredde versus spesialisering en generell tematikk for alle kunstrekutter (Mangset 2004). For å bli ordentlig god og ”vinne konkurransen”, må man begynne

---

<sup>20</sup> Sitat fra informant, intervju sommeren 2009.

tidlig, og da er det nødvendig å starte spesialiseringen på et tidlig tidspunkt i opplæringen. Spesialiseringen er dermed et argument *mot* den bredden som ligger i det å tilby elevene instrumentkarusell og sjangerkarusell.

I denne delen av analysen har jeg presentert deltagerne på jazzcampen. Jeg har forsøkt å tegne et bilde av hvilken utgangsposisjon de har for å bli rekruttert inn i jazzfeltet. Dette har jeg gjort gjennom å greie ut om hvordan deltagerne oppdaget jazzcampen, hvorfor de meldte seg på, og hvilke sjangre de spiller mest i det daglige. Som det her har kommet fram, forteller jentene om en rekke hindringer og barrierer på veien inn til jazzfeltet. Disse utfordringene er tema for neste del av analysen.

## **5. HVILKE BARRIERER OG HINDRE MØTER JENTENE PÅ SIN VEI INN I JAZZFELTET?**

Masteroppgavens hovedanliggende er å finne ut av hvordan kvinnelige instrumentalister kommer inn i jazzfeltet. I den sammenheng er det relevant å spørre hvilke strategier kvinnelige utøvere anvender for å overkomme barrierer på veien inn til jazzfeltet, for dermed å oppnå aksept, legitimitet og anerkjennelse.

La oss først se litt på de ulike hindringene og barrierene jentene blir møtt av. Hvilke hindringer møter de? Hvor er barrierene? Hva består barrierene i? Hvorfor er det barrierer? Informantene forteller om eksplisitte opplevelser av utestenging. De blir utsatt for helt konkrete hindringer i form av nedsettende kommentarer (en informant forteller om gutter som er ”veldig nedlatende til tider”, mens en annen har blitt fortalt av en gutt at ”jenter kan ikke spille gitar”). Jentene gir uttrykk for at de ikke kan kalle seg feminister utad, og de kan ikke si at de føler seg diskriminert, for da vokser ”tornekrattet” på vei inn til jazzfeltet. En informant uttaler at ”begrepet jenteband er jo helt på trynet, etter min mening”. Dette er ”forbudte” begrep som jeg vil komme tilbake til senere i denne delen av analysen.

### **5.1 Jentene mangler nettverk**

Hva er det som gjør det spesielt vanskelig for kvinnelige instrumentalister å etablere seg som en del av det norske jazzfeltet? Én av barrierene omhandler jentenes mangel på nettverk. Jentene som deltar på jazzcampen uttrykker et unisont savn etter andre kvinnelige musikere å spille sammen med.

Hvorfor er det slik at færre jenter enn gutter spiller i band? Som vi har sett i teorikapitlet, vil personer med en ”mannlig” habitus ha lettere for å oppnå aksept i jazzfeltet. Dette fordi den ”mannlige” habitusen stemmer overens med jazzfeltets koder for hvordan man kan oppnå en respektert posisjon i feltet. Dette kan bidra til å forklare hvorfor gutter har et bredere rekrutteringsnettverk, og dermed har lettere for å komme inn i feltet. Anne Lorentzen skriver at kjønns spesifikke barrierer demper rekrutteringen av jenter (Lorentzen 2000:6). Marta Breen påpeker at mye av kommunikasjonen og rekrutteringen i musikkbransjen foregår via kompisgjenger og usynlige nettverk (Breen 2006:224). Barrierene består blant annet av at jenter har færre likekjønnede å spille sammen med. Mangelen på nettverk og andre jenter å spille sammen med, samt vansker med å få innpass i et band som ellers består av

gutter, bidrar til å ekskludere jenter fra jazzfeltet. Kvinnelige musikere er i all hovedsak sangere eller låtskrivere som akkompagnerer seg selv med gitar eller piano (Lorentzen 2002:230).

Anne Lorentzen skriver følgende om rekruttering til musikeryrket:

Kvinnelige musikere blir stort sett rekruttert til musikeryrket som sangere og frontfigurer, slik de også gjerne forblir i denne posisjonen gjennom hele musikerkarrieren. De mannlige musikerne rekrutteres langs hele bredden av musikerposisjoner, herunder også de teknikerrelaterte posisjonene (Lorentzen 2009:135).

Det er grunn til å tro at mangelen på nettverk gjør det vanskeligere for jenter å rekrutteres til musikeryrket som instrumentalister. Dette fordi et bredere nettverk kunne ha åpnet opp for muligheten til å tre inn i feltet som noe annet enn sanger eller frontfigur. Gutter kan bli rekruttert som instrumentalister eller lydteknikere, men også som frontfigurer.

## **5.2 "Hvis en gutt får en solo, så er det bare å trække til"<sup>21</sup>**

For å oppnå innpass i det norske jazzfeltet er det en rekke forventninger til hva jenter *kan* si og gjøre, samt hva de *ikke* kan si og gjøre. Men la oss aller først se på hva som er akseptert å si og gjøre for gutter, samt hva som *ikke* er lov å si og gjøre for gutter. Flere av informantene forteller om forventninger til hvordan en mannlig musiker skal være, og hvordan de har opplevd det å spille sammen med gutter. En av jentene på campen forteller følgende om hvordan hun erfarer sine mannlige musikervenner:

(...) opplever at mange kamerater, sant –, bare de *tar* en gitar i hendene, så er det liksom [*informanten lager masse lyd, for å etterligne en bråkete rockegitarist*]. Å spille den tøffeste sangen de vet (...) –, og hvis de får en solo, så er det bare å *trække* til.

Informantene forteller at mannlige musikere skal være nettopp mandige, de skal være tøffe og frampå, og de skal "trække til". Jentene i mitt informantutvalg forteller om forventninger til at menn ikke er tilbakeholdne, stille, utprøvende eller forsiktige. For dem er det altså ikke "lov" å inneha karakteristikk og egenskaper som regnes som

---

<sup>21</sup> Sitat fra informant, intervju sommeren 2009.

kvinnelige og feminine. Det er derimot forventet av informantene at guttenes handlinger skal stemme overens med ”jazzhabitusen” siden denne er nært knyttet opp mot mannlige særtrekk som risikovilje og evne til å improvisere. Ut fra de karakteristikkene som deltagerne kommer med når de beskriver kvinner og menn, er det interessant å merke seg at informantene i så ung alder gir uttrykk for at de har internalisert det heteronormative skjemaet, som ble beskrevet i teorikapitlet.

### **5.3 ”Du skal helst ikke skille deg ut som jente”<sup>22</sup>**

En informant kommer med helt konkrete eksempler på hva barrierene består i. Slik beskriver hun noen av hindringene som jenter møter:

Også er jenter flinke til å dra hverandre ned, tror jeg, sette spørsmål ved når ei jente gjør noe annerledes, så er det sånn: ”Åh, herregud, jævla freak”, liksom, eller ikke så *harsh* kanskje, men det er litt sånn, da. At liksom, hvis du er litt –, du skal helst ikke skille deg ut som jente, det er mye vanskeligere å skille seg ut som jente enn som gutt. Og det ser du nå –, hvis du ser på det der [tv-serien] ”Norges herligste” –. Det er med Ylvis-brødrene, de drar rundt i Norge og treffer folk som samler på helt utrolige ting. Og der er det så mye geeker og nerder og freaks, liksom. Men det er bare menn! Og det tror jeg –, bare fordi, det er bare menn som *kan* være så nerdete. Altså, nå vet jeg ikke om noen av dem faktisk er *gift*, men det er liksom helt –, om en mann ikke er gift og samler på togskinner eller et eller annet sånn der, så er det ingen som –, da er det jo –, ja, ja. Han kan jo gjøre det, fordi menn *kan* jo gjøre sånt. Mens hvis ei dame gjør det, så blir hun nesten stengt ute av –, ja, verden, sant.

I følge informanten er det vanskeligere for jenter å avvike fra normen eller unnlate å forholde seg til et rådende konformitetspress, for da kan jentene risikere å bli ”utestengt fra verden”, som hun uttrykker det. Den samme informanten har lignende refleksjoner om hva som hindrer jenter i å bli jazzmusikere:

(...) hvis en gutt sitter på rommet sitt og –, dag inn og dag ut og *øver*, så er det ikke noe galt med det, det er jo helt naturlig; mens hvis ei jente gjør det, så er det jo: ”Å nei, shit, nå må vi sende henne til psykologen snart,” eller et eller annet.

Også dette sitatet gir inntrykk av at jenter ikke kan bryte med jazzfeltets konvensjoner hvis de ønsker å bli ”godtatt”. Hvis en jente sitter dag inn og dag ut og *øver*, så skaper

---

<sup>22</sup> Sitat fra informant, intervju sommeren 2009.



hun et brudd med de kroppsliggjorte forventningene som det sosiale miljøet rundt henne stiller. Men hun bryter ikke med jazzhabitusen; hun *oppfyller* den derimot. Som vi har sett i teorikapitlet, er jazzhabitusen nært knyttet opp mot en rekke ferdigheter og egenskaper som regnes som maskuline. Hvis en jente bruker timevis på å øve, så forsøker hun nettopp å *gjøre* jazzhabitusen, men samtidig fører dette til at hun bryter med normene knyttet til det å være jente.

En annen informant kommer også med en lignende betraktning. Hun sier at ”det er mer naturlig for en gutt å sette seg ned med en gitar, enn det er for en jente.” Også denne informanten tar i bruk begrepet ”naturlig” om instrumentvalg. Det kan synes som et ukonvensjonelt instrumentvalg bidrar til å skape et brudd med forventningene til en kvinnelig jazzmusiker. Utradisjonelle instrumentvalg bryter med den kvinnelige måten å være musiker på. Som teorikapitlet har vist, forventes kvinnelige jazzmusikere å være vokalister, ikke instrumentalister (Stavrum 2004; Valde Onsrud 2004).

Andre informanter forteller om konkrete hindringer de, som kvinnelige musikere, blir møtt med i jazzfeltet. De møter gutter som er ”veldig nedlatende til tider”; de forteller om gutter som sier ”jenter kan ikke spille gitar”, og de blir motarbeidet hvis de innehar en lederposisjon i et mannstungt storband. Alle disse historiene er med på å forsterke inntrykket av at jentene innehar en marginal posisjon i feltet.

Flere av informantene påpeker at det er *guttene* som er vanskelige å ha med å gjøre; guttene utgjør tornekrauet. Men samtidig kan man spørre om dette er noe som også foregår mellom jentene? Kanskje blir jenter ikke bare ”tråkket på” av gutter, men også av andre jenter? I et tidligere nevnt sitat påpeker en av informantene at jenter er ”flinke til å dra hverandre ned”. Særlig hvis en jente har kommet seg opp, så er det lett for at det blir sjalusi, intriger og misunnelse. Det kan være rimelig å anta at jenter holder andre jenter nede for å beholde sin egen sentrale posisjon. Her er ikke parallellene til maktbegrepet vanskelig å trekke. I teorikapitlet kom det fram at undertrykking og usynliggjøring er eksempler på maktbruk. Disse maktmekanismene brukes for å rå over noen andre. Som kommentert i teorikapitlet prøver man gjerne å komme med framstillinger og klassifikasjoner der den gruppen man selv tilhører, kommer fordelaktig ut.

#### **5.4 "Forbudte" begrep**

For å oppnå innpass i jazzfeltet kan det se ut til at det er en rekke ting jenter må unngå å si og gjøre. Et påfallende moment i intervjumaterialet er at jentene er forsiktige med hvordan de snakker om kjønn. De unngår å bruke begrepene jenteband, diskriminering og feminisme. Som jeg skal komme tilbake til senere i denne delen av analysen, kan disse begrepene oppfattes som negativt ladede i enkelte miljøer. Hva er årsaken til dette? Her har vi kanskje å gjøre med forestillinger om autonomi, i den forstand at det er kunstens autonomi som gjør begrepene forbudt. Kjønn representerer noe urent, som vist i teorikapitlet.

I musikkfeltet er det gjerne slik at man spiller ikke i band, man spiller i *jenteband* (Lorentzen 2002:239). Kvinnelige musikere får ikke lov til å være "bare musikere", de får merkelappen *kvinnelig* musiker, og man spiller ikke rock, man spiller *jenterock*. Denne kategoriseringen forekommer på samme måte som leger og forfattere blir nedvurdert til "kvinnelige leger" og "kvinnelige forfattere" (Lorentzen 2009:139). Den samme kategoriseringen forekommer også på filmfeltet, hvor begreper som "kvinnofilm" blir tatt i bruk. Anne Lorentzen skriver at kvinners kjønn og seksualitet ikke anses som en relevant ressurs, men derimot som en mangel eller et handikap (Lorentzen 2001). Kjønnsklisteret er noe urent som utfordrer den universelle autonome kunsten (Andersen 2009). "Kvinnekunst" blir satt i en bås, på lik linje med minoritetskunst og distriktskunst. Kjønnsklisteret kommer til uttrykk gjennom en stigmatisering og nedvurderende kategorisering av kvinner i et mannsdominert felt. Kjønnsklisteret er noe begrensende, og noe jentene blir vurdert, sanksjonert og ekskludert på grunn av.

Marta Breen skriver at dersom en artist gir uttrykk for at kjønn har negativ innvirkning på karrieren, så blir dette fort oppfattet som "syting" – og det er lite som er mindre appellerende enn en sytende artist (Breen 2006:162). Det ser ut til at ved å anvende begrep som feminist og diskriminering, og ved å framstå som sint, kan man som kvinnelig instrumentalist risikere å bli stående enda lengre "utenfor" jazzfeltet, og prosessen med å overkomme tornekrattet inn til feltet blir enda vanskeligere.

Det synes som bare det å kalle seg feminist, og bare det at et band består av kun jenter, fører til en forventning om at jentene skaper ikke-universell kunst. Bandet

forventes å være dårligere bare fordi det består av jenter. Kjønnsklisteret innebærer at sutring, syting, og feminisme blir ansett som noe urent.

#### 5.4.1 "Åh, jeg føler meg diskriminert"<sup>23</sup>

For kvinnelige instrumentalister kan det kanskje være utfordrende å fremstå som opptatt av tematikken musikk og kjønn uten å bli oppfattet som en "surmaget" feminist som føler seg diskriminert. Eller som en av informantene formulerer det:

Ja, jeg synes jo at når det gjelder musikk og kjønn, eller kjønnsdebatter generelt, så er det vanskelig at man ikke blir for sinna, på en måte. Det blir lett sånn der, [*informanten legger om stemmen slik at den får et hvinende, sutrete preg*] "Åh, jeg føler meg diskriminert," og sånn. Det var jo ikke noe sånn for meg. Altså, jeg har møtt folk som har sagt liksom, "Jenter kan ikke spille gitar." [*Informanten ler*]. Men det er ikke så mange av dem, sånn at det er jo ikke –, det var ikke det at jeg egentlig føler meg diskriminert, det er mer det at det bare ... –, det *er* færre jenter, så da er det jo kult at man har et tiltak for å få dem sammen, og for å hjelpe dem opp.

Slik jeg tolker utsagnet, er det vanskelig å snakke om kjønn og diskriminering uten å bli oppfattet som sutrete. Kvinnelige instrumentalister kan ikke syte eller klage dersom de ønsker innpass i norsk jazz. Det ser ut til at informantene opplever at alt som har med jenter, diskriminering, feminisme og syting å gjøre oppfattes som noe urent. Jazzcampen er et tiltak for å få jenter fram i lyset, og for å bedre rekrutteringen, og for å skape flere samspillarenaer for jenter. Samtidig er det viktig at deltagerne ikke framstår som sinte. Man bryter feltets konvensjoner ved å sette seg selv i en offerposisjon. Jazzens særpreg inviterer ikke til å sutre, syte og klage. Man skal være selvsikker og frampå, og ikke framstille seg selv som et offer. Ved å syte vokser tornekrattet ytterligere. Men ved å være selvsikker og frampå tåler man kanskje noen stikk fra tornene bedre.

---

<sup>23</sup> Sitat fra informant, intervju sommeren 2009.

#### 5.4.2 "Hver gang det er flere jenter som spiller sammen, så blir de kalt et jenteband"<sup>24</sup>

Felles for flere av informantene er at de ikke vil bli assosiert med begrepet "jenteband", fordi dette er et belastet ord med negative konnotasjoner. En av informantene formulerer det slik:

Også er det så *jævlig* irriterende hver gang det er flere jenter som spiller sammen, så blir de kalt et *jenteband*. Og de blir liksom stemplet. Men, altså, det blir jo ikke –. Som om det skal ha noe å si, da. Derfor synes jeg det er kult å møte noen av de jentene her på campen som spiller gitar, og bare liksom *rocker*, og bare har alle de licksene, og bare alle de gestures. Og bare liksom spiller de riffene som bare den naturligste ting i verden, og det er skikkelig deilig, synes jeg.

Denne informanten opplever betegnelsen jenteband som et "stempel" og som en byrde. Slik jeg tolker utsagnet hennes, skiller hun mellom det "naturlige" versus det "unaturlige". Som vi har sett tidligere i analysen har også andre deltagere på campen skilt mellom det "naturlige" og det "unaturlige". Denne informanten sier også at jentene på campen spiller gitar som om det er "den naturligste ting i verden". Hva er naturlig i musikkfeltet, og hva er unaturlig i musikkfeltet? I følge informanten faller det å spille "licks", "gestures" og "riff" naturlig for en gutt.<sup>25</sup> Dette er altså naturlige gutteegenskaper. Måten informanten formulerer seg på, tilsier at det ikke er noen selvfølge at jenter skal spille riff og licks. Det er unaturlig.

Informanten opplever det som "jævlig irriterende" at jenter som spiller i band sammen, blir påklistret betegnelsen "jenteband". Hvorfor motsetter hun seg denne kategoriseringen? Det kan se ut til at informanten opplever betegnelsen som en stigmatiserende, nedvurderende kategorisering på lik linje med kvinnelitteratur, syngedame, jenterock og lignende.

Marta Breen skriver at ingen kjønnsbegrep i rocken er mer betent enn ordet "jenteband" (Breen 2006:160). Anne Lorentzen skriver følgende om begrepet jenteband:

---

<sup>24</sup> Sitat fra informant, intervju sommeren 2009.

<sup>25</sup> "Riff", "licks" og "gestures" er musikersjargong. Anne Lorentzen (2009) beskriver *riff* som en "melodisk frase som for eksempel introduserer låten og gjentas flere ganger" (Lorentzen 2009:344). Et *lick* er et mønster eller en frase (Middleton 1990:137), mens *gesture* viser til fysiske eller psykiske bevegelser forbundet med musikkframføring, eksempelvis å trampe takten med foten eller nikke med hodet (Godøy og Leman (red.) 2010).

Betegnelsen jenteband later også til å innebære en rekke myter kvinnelige musikere før eller senere må svare for. Jenter som begynner å spille rock, er gjerne motivert av ren ekshibisjonisme (som om det skulle være diskvalifiserende eller noe spesifikt for jenter), og starter de band uten å inkludere gutter lukter det gjerne av konspirasjon (hater de menn kanskje?). En tredje populær myte handler om at jenter ikke kan samarbeide, og at jenteband derfor oppløses langt oftere enn gutteband på grunn av indre rivalisering (Lorentzen 2001:8).

Det kan altså se ut til at jenter som spiller i band sammen må kjempe mot en rekke fastsatte forestillinger om deres grunn til å spille rytmisk musikk. Marta Breen forklarer bruken av begrepet jenteband slik: ”Når vi snakker om et band, så oppfattes det gjerne som en gruppe med menn. Et *jenteband* er unntaket, derav navnet” (Breen 2006:50). Ettersom et band bestående av kvinnelige utøvere er noe unikt, og noe som bryter med normen (altså en gruppe med menn) blir det ”påklistret” merkelappen *jenteband*. Dette klisteret fører til store hindringer for jenter som vil opp og fram i et mannsdominert musikkmiljø.

#### 5.4.3 Jeg er nok litt feminist. Eller?

Et annet påfallende moment med intervjumaterialet er at noen av informantene som tar i bruk begrepet feminisme, unnskylder holdningene sine. På spørsmål om hvorvidt hun tenkte over at campen kun er forbeholdt jenter da hun meldte seg på, sier en av informantene følgende:

Jeg må faktisk innrømme at jeg gjorde det litt, ja. Eller –, det er litt fælt å si det, men jeg er nok litt feminist, eller ... Ja [*informanten ler litt*].

Hvorfor er det så fælt å innrømme at hun er feminist? Én ting hadde vært om hun hadde unnskyldt seg på en bandøving sammen med mange gutter, men intervjuet fant jo sted på en jazzcamp forbeholdt kvinnelige instrumentalister, hvor man skulle tro at slike meninger ville bli tatt imot med åpne armer. Likevel ser hun behov for å unnskyldte seg. ”Det er litt fælt å si det,” sier hun. Dette kan tenkes å være et tegn på at jazzfeltet fortsatt er preget av fordommer, og at jentene er redde for å skille seg ut. Derfor synes kanskje noen av informantene at det er problematisk å innrømme at de er feministe. Ved å uttrykke feministiske standpunkt kan det virke som ”tornekrattet” vokser enda mer. Jentene kan dermed se langt etter å få en rød løper rullet ut inn til jazzfeltet.

Bildet av denne siste informanten er imidlertid ikke entydig, og utsagnet hennes åpner for flere tolkninger. Det er rimelig å anta at hvis man er feminist, så er det trist at en jazzcamp er nødvendig for at jenter skal ha mulighet til å bli en del av jazzfeltet. Man kan kanskje tro at feminister skulle ønske at en slik camp burde være overflødig. Det kan tenkes at informanten ser det som naturlig at jenter og gutter er på samme arena.

Det er dessuten rimelig å anta at dette siste utsagnet har med kvinneidealer å gjøre. Eksisterer det forestillinger om at feminister er mindre seksuelt attraktive? En av de kvinnelige informantene i Heidi Stavrums hovedoppgave forteller at hun bevisst ”kler seg stygt” når hun opptrer på konserter, nettopp for å fjerne fokuset fra utenommusikalske faktorer (Stavrum 2004:108). Det kan altså se ut til at man risikerer å gjøre seg selv mindre seksuelt attraktiv ved å spille et instrument som tradisjonelt har blitt spilt av flere menn enn kvinner. Hvis man legger sitatet over til grunn, kan det også virke som at man som jente utsetter seg selv for en risiko ved å kalle seg selv for feminist. Det er altså en kobling mellom det å erklære seg som feminist og det å spille et instrument, som står i kontrast til det å være en attraktiv jente. Det kan være sammenheng med hvordan man håndterer instrumentet sitt (eksempelvis spillestil, teknikk, og om man står bredbent på scenen). Jeg vil komme tilbake til håndtering av instrument senere i analysen.

En annen informant bruker ikke ordet ”feminist” direkte, men hun er også lei av at hun som kvinnelig instrumentalist innehar en marginal posisjon i jazzfeltet:

(...) jeg blir jo veldig provosert over at det alltid skal være kvinnelige vokalister og mannlige band, så jeg er litt sånn anti-mannlige band. Litt sånn mannehater [*informanten ler*].

Et interessant aspekt ved disse to sitatene er at den første informanten nærmest unnskylder seg når hun innrømmer at hun anser seg selv som feminist. Dette står i kontrast til den andre informanten, som går så langt som å betegne seg selv som mannehater! I intervjuet gjentar hun flere ganger at hun blir provosert over den kjønnsmessige inndelingen i band, og forteller videre at det ideelle hadde vært å finne noen andre kvinnelige musikere å spille sammen med.

#### 5.4.4 "Hm, hun må jeg sjekke ut!"<sup>26</sup> – om positive sider ved kvinners marginale posisjon

Dette avsnittet angår ikke hindringene og barrierene jentene møter på sin vei inn i jazzfeltet. Tvert i mot ønsker jeg her å sette fokus på *mulighetene* som det å være kvinnelig instrumentalist gir. På vei inn i jazzfeltet opplever jentene muligheter og hindringer. De blir både muliggjort *og* begrenset. Jentene på jazzcampen befinner seg på en vei hvor det er mange hindringer og barrierer, men hvor det også dukker opp noen muligheter. Som det følgende sitatet viser, trenger ikke kvinners marginale posisjon å være kun negativt:

Men altså, det finnes jo noen kvinnelige musikere, eller instrumentalister, men det er ikke så mange av dem, men fortsatt på én måte så er jo det positivt òg da, fordi når man –. De fleste er positive til det, så når de får høre om for eksempel en kvinnelig trommis da, som er dritgod, så kanskje de tenker at, "Hm, hun må jeg sjekke ut!". Mens hvis man hadde fått høre om en mannlig trommis som er dritgod, så har man jo liksom hørt om det før. Så man har kanskje på én måte en fordel sånn da, at folk er interesserte og har lyst til å finne ut mer om det.

Denne informanten vektlegger at kvinnelige instrumentalisters marginale posisjon kan gi fordeler i den forstand at kvinnene kan få mer oppmerksomhet fordi de er mer eksotiske enn en mannlig instrumentalist. I Helene Egelands rapport *Arbeidsvilkår blant kunstnere med innvandrerbakgrunn* (Egeland 2009) skriver hun at det å ha innvandrerbakgrunn ikke bare er en begrensning for kunstnerne, men også en mulighet. En forfatters innvandrerbakgrunn kan altså være en fordel *og* en ulempe (ibid.). Tidligere i analysen har jeg brukt begrepet "kjønnskliester". Selv om Egeland ikke bruker dette begrepet direkte, kan det trekkes paralleller til hennes arbeid, fordi hun skriver om et etnisk kliester. Både kjønnskliesteret og det etniske kliesteret henger sammen med forventninger fra omverdenen til den kunstneriske kvaliteten. Hvilke forventninger har man til en kunstner med en annen bakgrunn enn etnisk norsk? Og hvilke forventninger blir en kvinnelig instrumentalist møtt med? Begge disse kunstnergruppene – kvinnelig instrumentalist og kunstner med innvandrerbakgrunn – møtes med forventninger til kunsten de skaper.

---

<sup>26</sup> Sitat fra informant, intervju sommeren 2009.

Tidligere i analysen har jeg diskutert bruken av begrepet jenteband. En av de yngste deltagerne på jazzcampen forteller at begrepet jenteband ikke trenger å gi utelukkende negative assosiasjoner, noe det følgende sitatet illustrerer:

Og vi synes at det var litt kult at vi faktisk var *flinkere* enn de fleste gutter –, ville vise dem at vi var et jenteband, og ikke hadde med noen sånne teite gutter som stod der og skulle være så kul, ikke sant.

Utsagnet kan tyde på at denne informanten gir begrepet jenteband positive føringer. Hun gjør det å spille i et dyktig jenteband til noe tøft og unikt. Det gir status og anerkjennelse fordi bandet informanten spiller i er flinkere enn mange av guttebandene i miljøet rundt dem. Som det kommer fram av utsagnet hennes kan kvinnelige musikeres marginale posisjon ha noen fortrinn ved seg. Også Helene Egeland's rapport vitner om at marginaliserte grupper kan utnytte sin posisjon som en ressurs (ibid.:14). Begrepet jenteband er ikke fastsatt eller entydig. Som vi har sett i teorikapitlet kan meningsinnholdet forandres, rekonstrueres og destabiliseres, og det er nettopp dét informanten gjør her. Hun reformulerer begrepet og gir det en annen positiv betydning, og løfter slik sett bandet sitt over guttenes band.

I denne delen av analysen har jeg presentert noen aktuelle hindringer og barrierer som kvinnelige instrumentalister møter på sin vei inn til jazzfeltet. Tema for neste analysedel er hvilke veier jentene på jazzcampen kan gå for å trække ned tornekrauet, og komme inn i jazzfeltet.



## 6. VEIER SOM LEDER GJENNOM TORNEKRATTET OG INN TIL JAZZFELTET

Hva skal til for å få innpass i det norske jazzfeltet? For å oppnå aksept på feltet må man innfri spillereglene for jazz og/eller kjønn (Lorentzen 2002). Som nevnt i teorikapitlet kjennetegnes jazzfeltet av en rekke spesifikke spilleregler, konvensjoner og verdier. Risikovilje, evne til kommunikasjon og lytting, samt tilhørighet i et band, er alle sentrale særtrekk ved jazzfeltet. For å komme inn i jazzfeltet må man altså oppfylle et eller helst alle disse ”kravene”.

Per Mangset skriver at ”det fins ulike veier til en profesjonell musikerkarriere” (Mangset 2004:234). Selv om de færreste av mine informanter er gamle nok til å bli ansett som rekrutter til en profesjonell musikerkarriere, er det i denne masteroppgaven like relevant å spørre hvilke veier jentene går for å få innpass i jazzfeltet. Til tross for at man ikke kan undersøke hvilke strategier jentene bruker for å etablere seg som profesjonelle musikere, er et sentralt spørsmål i den videre analysen hvilke strategier jentene anvender for å overkomme de ulike barrierene de møter.

Som nevnt i drøftingen rundt ulike ”forbudte” begrep, så illustrerer informantene noen av de ulike strategiene jenter kan anvende for å møte hindringene, og dermed kjempe seg gjennom tornekrattene og inn i jazzfeltet. En første strategi som kommer fram i intervjumaterialet, er å bli med i et band. Dette krever at jenter skal tørre å gjøre noe for å forbedre sin egen situasjon. For å bli med i et band kan man danne et eget band eller bli invitert inn i et allerede eksisterende band (Lorentzen 2002:245). Marta Breen skriver at andre muligheter til samspill innebærer å bli med i sin brors band, eller å få hjelp av ektemannen (Breen 2006:39). En annen strategi er å melde seg på jazzcampen, og derigjennom knytte kontakter og treffe flere kvinnelige musikere. En tredje strategi innebærer, som nevnt tidligere i analysen, å si at man føler seg diskriminert. Dette er imidlertid en dårlig strategi fordi man da setter seg selv i en ”offerposisjon”. I stedet for å oppnå sympati og støtte, opplever man da kanskje at tornekrattet vokser ytterligere fordi man kan bli oppfattet som sint og sutrete. Som vi har sett tidligere i analysen, motsatte en av informantene seg kategoriseringen ”jenteband”. Dette er også en strategi, men på samme måte som når man påpeker at man er feminist, eller at man påpeker at man føler seg diskriminert, kan dette føre til at veien gjennom tornekrattet blir lengre å gå.

## **6.1 Band og samspill**

Hva kan jentene gjøre, og hva må de si for å overkomme barrierene inn i jazzfeltet? Informantene uttrykker et savn etter flere kvinnelige musikervenner, noe som understreker bandets nøkkelfunksjon som rekrutteringsarena. Som jeg har vært inne på i teorikapitlet, er det rimeligvis viktig for en instrumentalist å få erfaring med samspill og improvisasjon, og samtidig få mulighet til å knytte kontakter med andre musikere. Men man er ikke automatisk ”godkjent” bare man får lov til å spille sammen med gutter. Jenter må hevde seg veldig for å bli tatt på alvor i en samspillsituasjon. Dette kommer til uttrykk hos flere av informantene. En deltager formulerer det slik:

(...) noen ganger så føler jeg at du må presse så sinnssykt mye bare for å bli tatt seriøst i det hele tatt. Det hjelper ikke bare at du er flink, du må være hakket flinkere enn de andre, på en måte.

Dette sitatet understreker inntrykket av at jentene må gjøre en betydelig innsats for å oppnå aksept i jazzfeltet. Det er grunn til å tro at en del av jentenes første møter med jazzfeltet er gutter som underkjenner dem. Det utspiller seg fortellinger som gir inntrykk av at guttene undertrykker jentene. Et gjennomgående synspunkt hos informantene er oppfatningen av at jenter må være dobbelt så gode som gutter for å bli tatt seriøst.

Om gutter er aksepterende eller dømmende i det første møtet med en ny kvinnelig instrumentalist, kan være avgjørende for videre innpass i jazzfeltet. Hvis jentene møtes av gutter som ikke anerkjenner deres evner som musiker, kan dette få negative effekter i forhold til jentenes selvbilde og trygghet. Mangelen på anerkjennelse og respekt hindrer dem i å bli en del av jazzfeltet. Som vi har sett i teorikapitlet, er symbolsk makt og symbolsk kapital sentrale begreper hos Pierre Bourdieu. Bourdieus definisjon av kunstfeltet er preget av symbolsk makt. Annick Prieur og Carsten Sestoft skriver følgende om sosial dominans:

Social dominans handler i sit inderste om et herredømme over perceptionskategorierne og vurderingskriterierne, over hvordan man oppfatter, inndeler og vurderer verden. Denne oppfattelse er gjennomgående i de dominerendes favør. Det betyr, at de dominerede tenderer mod at nedvurdere sig selv og det, de står for (Prieur og Sestoft 2006:51).

De skriver videre, med henvisning til (Bourdieu 1999b), at mannsdominans er ett av de tydeligste eksemplene på symbolsk vold (Prieur og Sestoft (2006:56). Kvinner er dominert, mens menn dominerer (Prieur og Sestoft 2006). De vedtatte sannhetene i jazzfeltet, altså doxa, innebærer blant annet at man som jazzmusiker spiller i band og er god til å improvisere. De som innehar disse egenskapene og ferdighetene, har symbolsk makt. Guttene utøver symbolsk vold ovenfor jentene gjennom nedvurdering og undertrykking. Som teorikapitlet har vist, handler symbolsk kapital blant annet om å knytte kontakter og utvikle nettverk. Men dersom en jentes første møte med jazzfeltet er en gutt som dømmer henne, kan det se ut til at hun vil ha vanskelig for å kjempe seg gjennom tornekrattet og skaffe seg et godt nettverk.

Fortellingen til en annen informant vitner også om at jenter innehar en utsatt og sårbar posisjon i jazzfeltet. Én eneste kommentar er nok til å ødelegge selvtilliten som er bygd opp hos musikerne i storbandet hun leder:

(...) det som er vanskelig, det er jo å opparbeide et klima som gjør at alle tør. Det skal så lite til før en bryter ned sjøltilliten. Det tar hundre år å bygge opp en god sjøltillit, og så skal det én kommentar til, bare –.

Den samme informanten forteller i tillegg om utfordringer med det å skulle tre inn i en lederrolle. Når informanten skal ta ledelsen over andre *mannlige* jazzmusikere, opplever hun å bli motarbeidet av flere menn i storbandet som hun leder. Hennes erfaringer med å være leder forteller noe om at de mannlige jazzmusikerne hun spiller med, er avhengige av å ha status og makt. Når en kvinne kommer inn i bandet som leder, ser det ut til at mennene blir redde for ikke å få oppmerksomhet. Da er det tilstrekkelig at en av mennene kommer med én kommentar om det musikalske nivået i bandet, og så mister bandet all selvtillit. Denne vonde kommentaren er et eksempel på hvordan en mann utøver symbolsk dominans over resten av bandet.

Hvorfor er det slik at jenter som spiller instrumenter kan ha vanskelig for å bli med i et band, og ha vansker for å bli anerkjent som instrumentalister? Informantene forteller at de opplever band og samspill som ”gutteklubben grei”, guttene i et band vil ”være litt gutter sammen” og at ”guttene har jo sin måte å være på”. Alt dette bidrar til å illustrere oppfatningen av at jentene har vanskelig for å komme inn i et band. Noe av grunnen til at jenter kan ha vansker med å få innpass i jazzfeltet, kan tenkes å ha sammenheng med unge jenters måte å være sosiale på. En av

informantene har følgende refleksjoner om forskjellen på hvordan jenter og gutter sosialiserer:

Jenter, når de er 15 til 17, for eksempel, så da, når de møtes, så samles de og har venninnekvelder der de spiller sånne derre venninne-spill og drikker litt rødvin og sånn, eller drar på shopping, eller ser noen klissete komedier. Mens gutter, når de møtes i den alderen –, noen av dem danner et *band*, for eksempel. Det er sånn gutteting og kameratslig greie: ”Nei, vi danner et band”.

Slik jeg tolker dette utsagnet kan man tenke seg at det å starte et band ikke ligger naturlig for jenter. Ettersom jazzhabitusen er så nært knyttet opp mot særtrekk som regnes som maskuline, er det mer nærliggende for gutter å tenke ”Nei, vi danner et band”. Som jeg har vært inne på i teorikapitlet, er vokalistposisjonen den mest tilgjengelige for personer med en ”kvinnelig” habitus. Posisjonen som instrumentalist er mindre tilgjengelig fordi personer med ”kvinnelig” habitus hemmes av at deres kroppsliggjorte disposisjoner ikke stemmer overens med de disposisjonene som er nødvendige for å oppnå en anerkjent posisjon i feltet. Jazzhabitusen er dermed utilgjengelig for jenter. Slik sett kan det se ut til at informantens utsagn ikke bryter med feltkonvensjonene for kjønnet væremåte. I følge informanten faller det naturlig for gutter å starte et band, noe som er i tråd med spillereglene i jazzfeltet, hvor en gutt forventes å innta en maskulin instrumentalistposisjon.

Informanten mener at jenter gjerne bruker fritida si på å drikke vin sammen, shoppe eller se på komedier. Det kan tenkes at jenter har handlingsmønstre hvor de utvikler et *lyttende* forhold til musikk. Når gutter tilbringer tid sammen, drikker de øl og spiller i band. Gjennom dette kan det virke som guttene får et *utøvende* og *skapende* forhold til musikk. Som vi har sett i teorikapitlet, skiller en av informantene i Anne Lorentzens doktoravhandling også mellom *lyttende* og *utøvende* forhold til musikk, gjennom å påpeke skillet mellom *talkers* og *doers* (Lorentzen 2009). Lorentzen skriver videre at det å lytte til tekst og melodi anses som jentekultur, mens en mer analytisk og teknisk lytting anses som en sentral del av guttekulturen (ibid.:229-230). Hun påpeker også et skille mellom aktive og passive arbeidsoppgaver:

Arbeidsoppgaver og aktiviteter forbundet med teknologier og instrumenter tenderer til å bli konstruert som *aktive*, mens aktiviteter som forbindes med kroppen, som for eksempel sang og tale, tenderer til å bli konstruert som *passive* (ibid.:294).

Jenter og gutter setter pris på ulike typer sosialisering, og sosialiseringen finner sted på ulike arenaer. Når man spiller i et band, det være seg jazzband eller rockeband, kan det se ut til at man oppnår en sosial tilhørighet som står i kontrast til det jenter oppnår gjennom å drikke vin eller se på film sammen.

Det synes som om det å spille i band som en måte å inngå i samhandling med andre på, ikke er et opplagt valg for tenåringsjenter. Marta Breen (2006:26) skriver om hvordan jenters sosialisering innebærer eksperimentering med klær, sminke og identitet. Den hylende og småhysteriske fankulturen tilhører jentene (ibid.). Det synes å være lang vei fra pikerommet til guttas øvingsrom. Breen skriver videre at kjønns sosialiseringen har betydning for hvorfor så få jenter begynner å spille i rockeband (ibid.:50). Barneoppdragelse som tar utgangspunkt i tradisjonelle kjønnsrollekonvensjoner, med de leker, klær og husregler det fører med seg, synes å ha noe å si for hvorfor ikke flere jenter spiller i rockeband. Marta Breen påpeker også at gutter ikke er så mye sammen på fritiden som jentene, mens jenter ofte er bestevenner både i og utenfor bandet (ibid.:55). Det kan tenkes at denne bestevenninnerelasjonen kan danne grunnlag for uvennskap, intriger og sjalusi mellom jentene. Samtidig påpeker Anne Lorentzen at ”bestevenninnerelasjonen kan være en *styrke* når kvinnelige utøvere etablerer band” (Lorentzen 2002:235). Lorentzen skriver videre at jenteband oppfattes som demokratiske og sosiale, mens gutteband regnes som målorienterte, konkurransepregede og effektive (ibid.:245). Noen av jentene i mitt informantutvalg forteller at det å spille i et kjønnsblandet band er mer effektivt og konstruktivt. En informant beskriver den mannlige saksofonisten som hun spiller i duo sammen med som disiplinert, mens når hun spilte sammen med en jente ”så snakka vi mye mer sammen”.

### 6.1.1 ”Åh, så deilig å dra et sted hvor det *bare* er jenter.”<sup>27</sup>

En av informantene forteller at kjønnsaspektet var viktig for henne da hun skulle melde seg på jazzcampen:

Og gutter vil jo helst spille med gutter, har jeg også ofte opplevd –, så det tenkte jeg på, ”Åh, så deilig å dra et sted hvor det *bare* er jenter.” Og da kan du liksom få spilt med noen venninner uten å tenke på noe annet, eller ta hensyn til ... – ja, noe tull som det ofte er med gutter [*informanten ler litt*].

---

<sup>27</sup> Sitat fra informant, intervju sommeren 2009.

Det kan virke som denne informanten ønsker seg flere kvinnelige medmusikanter fordi hun har negative erfaringer med å spille sammen med gutter fra tidligere. Hun poengterer at det ofte kan oppstå ”tull” med gutter. Det er grunn til å tro at informanten sikter til komplikasjoner som kan oppstå ved eventuell flørting. Men det kan også tenkes at hun hentyder til at gutter og jenter har ulikt syn på det å spille i band, og at de har ulike forventninger til hva de ønsker å oppnå med samspillet. Den samme informant forteller også om erfaringer med late gutter som spolerer bandøvinger på grunn av manglende interesse. Guttene hun har spilt med så ikke ut til å ta øvingene seriøst; de kom ofte dårlig forberedt til bandøving.

En annen informant sier følgende om hvordan hun synes det er å spille sammen med jenter:

Synes det er veldig slitsomt. Synes det er forferdelig slitsomt. Altså –, ikke *her*, liksom, det her er noe *helt* annet.

Det er interessant å merke seg at informanten opplever at det å spille sammen med jentene på campen står i kontrast til samspillerfaringene hun har gjort seg på andre arenaer så langt. Gjennom deltagelse på jazzcampen har denne informant fått anledning til å møte andre kvinnelige musikere enn de hun spiller sammen med til vanlig. Hun forteller at hun vanligvis spiller i et band hvor hun føler at hun ”må drive hele greia” fordi noen av jentene i bandet ikke greier å ta egne avgjørelser om musikken bandet skal innøve. Det kan tenkes at dette handler om nivå. De andre deltagerne på jazzcampen holder et høyt kunstnerisk nivå, mens de hun spiller med utenfor campen, ikke er på et like høyt nivå. For denne informantens vedkommende kan det nesten se ut til at jazzcampen blir et ”fristed” fordi konvensjonene som gjelder ellers i samfunnet, ikke gjelder på campen. Dette fordi informant selv påpeker at det å spille med de andre jentene på jazzcampen er noe helt annet enn å spille sammen med de som hun spiller i band med til vanlig. I denne sammenheng er det derfor nærliggende å spørre hvilken betydning jazzcampen har for jentene som deltar. Ikke bare denne informant, men mange av deltagerne, beskriver verden ”utenfor” jazzcampen som et sted hvor tornekrattene står tett i tett. Det å være jente og jazzmusiker er en vanskelig posisjon i verdenen utenfor campen. Hvis vi legger dette siste sitatet til grunn, virker det som campen oppleves som et sted hvor hindringene

opphører. Jazzcampen blir et sted hvor de vanlige reglene ikke gjelder, blant annet fordi det ikke er noen gutter på campen.

### 6.1.2 Solistrolle og improvisasjon

Den samme informanten beskriver samarbeidet med en av jentene i bandet sitt slik:

(...) også prøver jeg liksom å være litt sånn, ”Ja, men kan ikke du bare prøve å gjøre litt *sånn*,” [hun demonstrerer musikalske ideer] eller, ”Nå får du en solo,” også er hun sånn, ”Åh, hva i helvete skal jeg gjøre da?” [*informanten ler*]. Jeg blir sånn, ”Åh, prøv det her,” [hun demonstrerer flere musikalske ideer] så gjør hun liksom akkurat det samme som meg, også er det sånn, ”Okei, men du kan jo finne ditt eget.” ”Nei da, jeg gjør bare sånn som du gjør,” liksom [*informanten ler*].

Hva forteller irritasjonen til informanten? Det kan se ut til at hun prøver å oppfordre bandmedlemmet til å stå på egne ben, og til å stole på egne avgjørelser, men hun får ikke gjennomslag for innsatsen sin. I stedet for å spille egne soloer, kopierer og etteraper denne jenta informantens musikalske ideer. En grunn til det kan være at hun mangler gehør, og at hennes tekniske ferdigheter ikke er gode nok til at hun får spilt det hun vil spille. Men sitatet illustrerer også oppfatningen av at noen jenter mangler musikalsk selvtillit, samt vilje og evne til å eksperimentere. Informanten ikke bare oppfordrer sin bandvenninne til å skape sine egne improvisasjoner, hun går også fram som et eksempel ved å illustrere hvordan bandvenninnen kan gjøre musikken til sin egen. Bandvenninnen ender likevel opp med å kopiere den instruksjonen hun får. Hun kopierer i stedet for å skape egen musikk, og mangler spontanitet, kreativitet og selvsikkerhet, som alle anses som sentrale egenskaper for å bli en dyktig jazzimprovisatør. Det ser ut til at mange jenter sliter under ”flink pike-syndromet”. Jenters higen etter å være flink og å gjøre ”rett” blir kanskje spesielt lammende i forhold til jazzsjangeren, hvor det handler om å beherske solistrollen og det å improvisere. Trine Annfelt (2003a:24) skriver at kvinner har et handikap i forhold til improvisasjon fordi de er trygghetssøkende. Annfelt mener videre at det er vanskelig å overskride avstanden mellom det som forstås som viktig i jazz, og det som forstås som typisk for kvinner (ibid.). Det er rimelig å anta at menn forbindes med risikovilje, og kvinner oppfattes som trygghetssøkende. Det kan se ut til at feminitet er et ”diskvalifiserende element” i forhold til det å være instrumentalist.

Som vi har sett i teorikapitlet, er solistrollen den mest prestisjefylte i et jazzensemble. Rollen som solist og improvisatør står i sterk kontrast til det å være trygghetssøkende. Denne kjønnede arbeidsdelingen forekommer også andre steder enn på jazzfeltet. Jorun Solheim skriver at kvinner ofte jobber innen omsorgs- og tjenesteyrker, mens menn ofte er ledere (Solheim 2003:80-81). I dagens arbeidsliv ser man, i følge Solheim, også tendenser til at kvinner jobber med basisfunksjoner som personalforvaltning, opplæring og administrasjon. Mennene på sin side jobber med utadrettet og kreativt prosjektarbeid (ibid.:83). Tendensen illustrerer at kvinner er trygghetssøkende, mens menn er risikotakere. En deltager på jazzcampen kommer med følgende betraktning om jenters spillestil: "(...) for eksempel på campen, sant. Hvis noen skal ta en improvisasjon så er det veldig sånn forsiktig." Disse siste utsagnene vitner om at jenter, både deltagere på jazzcampen og andre, kanskje er forsiktige og våre i sin musikalske framtoning, og redde for å spille "feil". Årsakene til at jenter er beskjedne og tilbakeholdne når de spiller, kan tenkes å være at de ikke er trygge på at de spiller "rett" eller "godt nok". En av de andre informantene har gjort seg en del refleksjoner rundt det å improvisere. Hun påpeker at ingenting er "feil" når man improviserer: "Også må du ikke være redd for at det skal bli feil eller noe, for det er jo egentlig ingenting som er *feil*. Alt passer inn."

Utsagnene fra informantene, som vitner om at jenter er beskjedne og forsiktige i spillestil og framtoning, står imidlertid i kontrast til feltnotatene mine. Under feltarbeidet på jazzcampen noterte jeg blant annet at "jentene virker avslappet, de virker ikke nervøse. De virker avslappet og trygge på å spille sammen med hverandre." I de aller første feltnotatene, som ble gjort kvelden før campen ble offisielt åpnet, har jeg skrevet: "Det er generelt veldig god stemning foreløpig, og folk er åpne og snakkesalige. De er avslappet og virker trygge i kroppsspråk og væremåte, og de snakker veldig lett om seg selv." Samtidig må man merke seg at dette var observasjoner jeg gjorde før deltagerne har begynt å spille sammen. Men etter å ha fulgt første undervisningsdag har jeg skrevet følgende i feltnotatene mine: "Folk er generelt ganske frampå, det virker ikke som de er beskjedne/sjenerte. Noen instrumentalister/deltagere er flinkere til å "bryte igjennom" og ta plass i lydlandskapet enn andre." Senere samme dag har jeg skrevet at jeg opplever deltagerne som:



(...) veldig trygge, rolige, avslappet, bekvemme. Ingen grining, ingen riving i håret, ingen stemmer som knekker, ingen som springer gråtende ut av rommet, eller lignende. Bare hardtarbeidende jenter som er interessert i å spille.

Med andre ord kunne det allerede på første undervisningsdag virke som deltagerne var forholdsvis trygge på å spille sammen med ukjente jenter.

## **6.2 Forbilder og rollemodeller**

For mange ungdommer er det viktig å ha rollemodeller og forbilder å se opp til. Flere av deltagerne på jazzcampen forteller om idoler og rollemodeller, men noen av de eldre informantene forteller at forbilder ikke er så viktig nå som de har blitt eldre. Forbildene kan også oppfattes som rekrutterings*hjelpere* i den forstand at det kan tenkes at det er lettere å ta steget inn i jazzfeltet dersom man har noen å se opp til. For jenter er det kanskje lettere å bli rekruttert inn i et jazzband dersom man vet at det allerede er andre jenter inne i feltet fra før av.

Intervjumaterialet kan tyde på et snevert referansegrunnlag når det gjelder forbilder. Mange av informantene begrenser seg til forholdsvis nære relasjoner.

Et interessant moment med intervjumaterialet er at informantene ikke begrenser seg til jazz når de forteller om sine forbilder. Som jeg vil komme tilbake til, nevner informantene blant andre Ane Brun, PJ Harvey, en lærer eller en eldre bror som forbilder. Heller ikke når de forteller om hvilken musikk sjanger de spiller mest, begrenser informantene seg til jazz. Det kan se ut til at informantene går *nært* når det gjelder forbilder, mens de går *bredt* ut når de uttaler seg om sjanger. På grunn av referansegrunnlaget jentene oppgir, kan man både forbildemessig og sjangermessig få inntrykk av at de er ”utenfor” jazzfeltet.

Deltagernes forbilder og rollemodeller henger nært sammen med maktstrukturene og portvokterne som rår over et felt. Portvokterne er de sentrale aktørene som avgjør hvem som er ”innenfor” og ”utenfor” jazzfeltet. Dersom en jente uttaler at hun ser opp til aktører som ikke er å regne som verdifulle innenfor jazzfeltet, vil dette kanskje gjøre veien inn til feltet vanskeligere. Som vi har sett i teorikapitlet, bidrar feltspesifikk kapital til å gi en aktør makt innenfor et felt. Det kan se ut til at jentene ikke oppnår makt fordi de ikke har kapital. Dette fordi de har ”gale” forbilder i

forhold til jazzfeltet. Som teorikapitlet har vist, kan den feltspesifikke kapitalen blant annet gjelde spillestil og musikalsk framtoning, men også hvilke musikalske forbilder man har.

Bare noen få av informantene gir uttrykk for å være ”inne” i jazzfeltet når det gjelder forbilder; de er de eneste som navngir andre jazzutøvere som idoler. En informant som spiller kontrabass nevner blant andre Dave Holland, Scott LaFaro og Paul Chambers som musikere hun ser opp til, men også norske bassister som Mats Eilertsen og Ole Morten Vågan. Den eldste saksofonisten som deltar på campen trekker fram Stan Getz og John Coltrane som forbilder. Den deltageren som spiller trompet forteller at hun ser opp til Miles Davis og Louis Armstrong.

Noen informanter trekker fram kvinnelige og mannlige musikere innen andre sjangere enn jazz, eksempelvis Ane Brun og Kaizers Orchestra. Mange informanter forteller om forbilder som står helt utenfor jazzfeltet. Noen nevner en dirigent de så opp til som barn, mens andre beundrer pappa eller mormor. Noen trekker fram hovedinstrumentlæreren, teaterinstruktøren, eller eldre brødre som inspirasjonskilde. To av informantene nevner at de ser opp det de kaller for ”sterke kvinneskikkelser”. De navngir flere kvinnelige artister som nyter anerkjennelse og respekt i dagens nasjonale og internasjonale musikkbransje. Disse to informantene trekker blant andre fram Björk, PJ Harvey, Marilyn Mazur og Janis Joplin. Hva betyr alt dette? Når jentene svarer så ”bredt” som de gjør på spørsmål om hvilke forbilder de har, så kan man tenke seg at jentene ikke ”skjønner” jazzens koder, spilleregler og konvensjoner. Dette fordi de uten blygsel trekker fram forbilder som på ingen måte er relatert til jazzfeltet.

Jazzens egenart forbindes i stor grad med ”nerding”. Dette gjelder også for andre rytmiske sjangre, som rock og pop. NRKs første kvinnelige rockejournalist, Karin Westrheim, mener at gutter har en medfødt ”nerdefaktor” som gir dem en fordel som musikkjournalister (Breen 2006:152). Nazneen Khan-Østrem, som blant annet har bakgrunn som musikkjournalist i bladet *Rock Furore* og NRK2s musikkprogram *M*, påpeker at hun, i likhet med mange jenter, ikke kan like mange utgivelsesår, produsentnavn og titler som hva gutter kan (ibid.).

En av jentene i mitt informantutvalg sier følgende om maktstrukturene på musikkfeltet:

Og det er jo sagt et eller annet om at jenter, musikken de hører på er både gutter og jenter, mens gutter hører bare på gutter. Og det er jo en måte å frata folk makt på. Det er jo en måte å ja, dominere jenter på. Uten at folk *vet* det, tenker over det, kanskje, men det er bare en struktur som er der.

I følge denne informanten er ikke denne tendensen nødvendigvis gjennomtenkt. Men maktstrukturene på musikkfeltet er ikke desto mindre til stede. Gjennom å lytte til andre mannlige musikere bidrar gutter til å kanonisere hverandre. Ut fra informantens sitat ser det ut til at menn ser opp til andre menn, mens de ikke ser opp til kvinner.

Når det gjelder informantenes svar på hvem de ser opp til, så må det presiseres at jeg hele tiden etterstrebet å stille åpne spørsmål i løpet av intervjuet. Selve spørsmålsformuleringen innebar at jeg spurte om informantene kunne fortelle hvilke forbilder de har, generelt sett. Derfor er det ikke noe overraskende eller ”galt” i at de svarer så bredt som de gjør når det gjelder forbilder. Men sett på en annen måte forundrer det meg likevel at de svarer som de gjør. Hvis det er jazzsjangeren informantene ønsker å være en del av, og hvis det er jazzen de identifiserer seg med, forbauser det meg at de svarer så bredt. Kanskje er det derfor nærliggende å spørre om det var en tilfeldighet at de havnet en *jazzcamp*, fordi det var den eneste muligheten de hadde til å få slukket tørsten etter å spille sammen med andre jenter. Den mannstunge bransjen preges av mangel på kvinnelige forbilder. Kanskje er det mangelen på kvinnelige forbilder i jazz som gjør at informantene trekker fram andre og bredere forbilder?

En av informantene forteller at hun ser opp til jenter som spiller samme instrument som henne:

(...) men jeg synes det er utrolig stilig med jenter som spiller gitar. Sånn uansett, om de ikke kan så mye, eller er dritgode, så har jeg veldig stor respekt for jenter som liksom tør å gjøre en ting som mange vil si er en *gutteting*, da.

Denne informanten forteller at hun beundrer jenter som tør å skille seg ut, og som tør å skape kontrast. Jentene som spiller gitar, bekrefter henne. Bare dét at en jente våger å danne en motsetning til det som forventes av henne, gjør henne til noe unikt og beundringsverdig for denne informanten. Om jenta er teknisk briljant er ikke så

viktig, det sentrale er at hun tør å ”bryte” med de rådende kjønnskonformitetene. Kvinnelige instrumentalister som greier å stå i kontrast til de eksisterende kjønnsforventningene, er viktige forbilder for andre jenter. Det virker motiverende å se at noen andre har ”tråkket ned tornene” inn til jazzfeltet foran dem.

Dette siste utsagnet kan knyttes opp mot endringspotensialet som ligger til grunn for poststrukturalistisk kjønnsteori. Som teorikapitlet har vist, har poststrukturalistisk kjønnsforståelse et fokus på brudd og transformasjon. Dermed blir man også oppmerksom på det motsatte av brudd, altså det normale. Ved å fokusere på det som bryter med normen, blir det vanlige og det ”naturlige” også stilt spørsmål ved. Poststrukturalismens tanke om det som bryter, skaper også et fokus på det som er naturlig eller naturliggjort. Denne informanten forteller at hun ser opp til andre jenter som spiller gitar, noe som ”mange vil si er en gutteting”. Ved å gjøre noe som regnes som en ”gutteting”, vil man bryte med normen, og dermed skape en større refleksjon rundt hva som er naturlig og unaturlig.

En annen jente har gjort seg noen tanker om hvorfor det er slik at man har få kvinnelige rollemodeller. Informanten sier følgende:

Når det gjelder kvinnelige musikalske forbilder, så er det ofte litt vanskeligere, fordi de store forbildene, type Miles Davis, er jo for lenge siden, på en måte. Og det var jo mer da kvinnens rolle i samfunnet var annerledes. Derfor var det kanskje ikke så naturlig at de ble stjerner, med mindre de sang, da. (...) for vi har på en måte ikke noen kvinnelig Miles Davis for å si det sånn, men det er jo naturlig fordi at da var samfunnet annerledes.

Denne informanten berører noen ideer som står helt sentralt i tematikken musikk og kjønn. Hun poengterer mangelen på kvinnelige forbilder fra gammelt av. Som vi har sett i teorikapitlet preges jazzfeltet av en overvekt av mannlige instrumentalister og kvinnelige vokalister, noe som skaper få kvinnelige rollemodeller for instrumentalister.

På spørsmål om noen i familien spiller et instrument, forteller en av de yngste deltagerne på jazzcampen at onkelen hennes er jazzmusiker. Hun trekker ham ikke fram som et forbilde, men hun kan fortelle at de har spilt litt sammen, og at hun synes samspillet mellom dem fungerte bra. I teorikapitlet så vi at hver enkelt informants spesifikke habitus kan avgjøre hvorvidt hun lykkes på jazzfeltet, og at noen folk sin

habitus vurderes som mer verdt enn andres. Ettersom denne informanten er i slekt med en jazzmusiker, er det ikke urimelig å anta at hun gjennom oppveksten har blitt eksponert for de spillereglene og kodene som gjelder på jazzfeltet. Takket være denne eksponeringen ville hennes habitus kanskje være nærmere jazzfeltets anerkjente posisjoner, men informanten forteller at hun aldri hadde jobbet med improvisasjon før hun kom til campen. Riktig nok har hun spilt en del sammen med onkelen, men hun forteller at de ikke har øvd på improvisasjon sammen. Dermed kan det se ut til at hennes habitus ikke er noe nærmere jazzfeltets respekterte posisjoner enn de andre deltagerne, som *ikke* er i slekt med en jazzmusiker.

### **6.3 Lærere**

På mitt spørsmål om hvem de så opp til, trakk flere av informantene fram hovedinstrumentlæreren eller teaterinstruktøren som forbilde. Det at informantene oppfatter musikk læreren eller hovedinstrumentlæreren som en rollemodell, sier noe om at det ikke bare er pappa, farmor, storebror eller avdøde jazzlegender som Miles Davis og John Coltrane som er viktige ledestjerner.

Lærere oppleves som viktige, og grunnen til dette er blant annet at læreren kanskje kan være en nøkkel til å ”åpne opp” et samspillmiljø. Læreren er en del av en uformell rekrutteringsarena, men læreren kan også gi en formell kompetanse. Lærere innehar en kompetanse (eksempelvis innen improvisasjon, samspill, eller musikkteori) som elevene forsøker å tilegne seg. Ut fra den kompetansen som lærerne har, så kan de rettlede, og si noe om veien videre på feltet. Den formelle kompetansen lærerne besitter kan også gjøre seg gjeldende gjennom at lærere kan fungere som ”portvoktere” til formell høyere utdanning, fordi de kan være en del av en opptakskomiteé som avgjør hvem som blir godkjent på prøvespill til en jazzutdanning. Videre kan kanskje læreren hjelpe til med å sette eleven i kontakt med andre musikere. Ved hjelp av læreren kan eleven knytte nettverk med andre kvinnelige instrumentalister. Ved lærerens hjelp kan eleven overkomme barrierer, og tørre å spille sammen med andre musikere.

Hovedvekten av jentene som utgjør mitt informantutvalg forteller at de har eller har hatt mannlige instrumentlærere. To av informantene har ikke hatt noe særlig undervisning. En rekke av informantene uttrykker stor begeistring og beundring for sine mannlige lærere. Én informant omtaler musikk læreren sin i negative ordlag,

men generelt gir informantene inntrykk av å være fornøyd med undervisningen de mottar fra sine mannlige lærere. En av informantene mottok undervisning i klassisk piano av en kvinnelig lærer i flere år. Kjemien mellom denne læreren og eleven var svært dårlig, og informanten påpeker savnet etter en dyktig og inspirerende lærer. Hun definerer sin tidligere lærer som ”den mest demotiverende negative læreren” hun har opplevd. Videre foreller informanten dette: ”Jeg følte i de fem årene, at hun så på meg som et håpløst tilfelle.” Dette illustrerer at det er uhyre viktig å bli ”sett” av læreren.

I diskusjonen vedrørende band og samspill påpekte jeg bandets sentrale funksjon som rekrutteringsarena. Slik jeg tolker informantenes uttalelser om lærere sine, kan det se ut til at også opplæring og utdanning er viktig for å bli rekruttert. Ikke bare oppnår man en mer formell kompetanse; hvis man treffer den rette læreren kan dette gi verdifull erfaring i form av samspill og nettverksbygging sammen med andre musikere. Lærere kan ha mye å si for rekrutteringen. De tildeler en type symbolsk kapital til elevene sine.

#### **6.4 ”Du må nesten være en sånn bulldoser-personlighet”<sup>28</sup> – om ferdigheter som er nødvendige for å bli en dyktig jazzmusiker**

Som jeg har vært inne på i teorikapitlet, kan kvinnelige instrumentalister ha vanskelig for å bli akseptert som en del av jazzfeltet fordi jazzhabitusen i stor grad er knyttet opp mot egenskaper og ferdigheter som regnes som mannlige. Jazzhabitusen må tas opp av jentene for at de skal bli akseptert i feltet. Som nevnt i teorikapitlet kan ulike strategier innebære å endre sin kroppsliggjorte sosialisering gjennom å skifte tale- og væremåte, avhengig av hvem man er sammen med. I deltagernes tilfelle kan de forsøke å tilegne seg egenskaper som anses som mandige, som for eksempel selvtillit og risikovilje, samt utvikle en uredde spillestil.

På spørsmål om hvilke egenskaper som må til for å bli en dyktig jazzimprovisatør, vektlegger informantene ulike faktorer. På den ene siden påpeker jentene at man må ha ”kontroll” og ”kunnskap”, man må ”være trygg” og ha ”tro på seg selv”. Alle disse egenskapene og karakteristikkene stemmer overens med beskrivelsen av jazzmusikere og jazzfeltets konvensjoner, slik den ble forklart i teorikapitlet. I følge informantene

---

<sup>28</sup> Sitat fra informant, intervju sommeren 2009.

må man være tålmodig og ha ”god arbeidsmoral”. Flere av mine informanter påpeker at jazzimprovisasjon kan oppfattes som en risikofylt, opprørsk og frihetselskende atferd, noe som også er i tråd med teorikapitlets beskrivelse av jazzfeltets konvensjoner. Noen av informantene forteller at man må tørre å ”hive seg utpå”, og man må ”tørre å dra på jam”. Man må ta sjanser, og man må ha ”guts”. Man kan ikke være redd. Man må være kreativ, leken og modig, og man må være ”fri”. Også musikerne i en av Trine Annfelts studier påpeker verdien av tillit mellom bandmedlemmene (Annfelt 2003c). Jentene som utgjør mitt informantutvalg påpeker altså mange av de samme ferdighetene som informantene i Annfelts undersøkelse. Informantene i mitt forskningsprosjekt bruker også begrep som ”tillit”, ”kommunikasjon” og ”stole på hverandre”. En av jentene på campen sammenligner jazzmusikere med barnehagebarn:

(...) jeg synes jazzmusikere er litt som barnehageunger, fordi at de mangler filter. Altså, de har ingen –, de har ingen filter, ingenting som stopper dem. Og det gjelder både måten de spiller på, og *hva* de spiller, og hvordan de ser ut når de spiller, og sånn helt generelt, så mangler de filter, og de driter i hva alle andre synes når de spiller.

Det kan se ut til at denne informanten oppfatter jazzmusikere som udisiplinerte, frie og uten filter. Det er trygge nok til ikke å bry seg om hva andre mener. Det er grunn til å tro at jenter har vanskeligere for å løsrive seg, og kanskje er de for opphengt i hva andre synes om en selv. Dette understrekes av Marta Breens poeng om at jenter kjennetegnes av at de ønsker å bli likt av de fleste, og at gutter i større grad tør å gjøre seg upopulær (Breen 2006:153). Hvis man greier å fri seg fra andre synes om dem, er det utenfor den kjønnede forventningen til hva det vil si å være jente.

En annen informant sier at man må ha ”bulldoser-personlighet” for å klare seg som kvinnelig instrumentalist:

(...) du må nesten være en sånn bulldoser-personlighet, på en måte, som bare orker å kjøre på og kjøre på uansett hva som kommer da, for du erfarer jo fort som musiker at du må jo ordne deg sjøl ... med nesten alt, egentlig; du får veldig lite i fanget. Så du skal tåle mye motgang og ha veldig mye pågangsmot føler jeg, hvis du skal klare det.

Slik jeg forstår henne, har denne informanten opplevd mye motgang i søket etter aksept og anerkjennelse fra jazzmiljøet. Men gjelder hennes uttalelse spesifikt for

kvinnelige musikere? Hun har innsett at man må stå på seg, og ”kjøre på” for å fortsette mot målet, men det er grunn til å tro at både jenter og gutter må ha mye pågangsmot for å greie å etablere seg som musiker. Man kan ikke gi opp selv om man kanskje føler seg motarbeidet. Det kan se ut til at jenter er nødt til å arbeide mye hardere for å oppnå aksept enn hva gutter må. Som vi har sett i teorikapitlet, viser levekårsundersøkelsen til Mari Torvik Heian, Knut Løyland og Per Mangset at kvinnelige kunstnere har lavere inntekt fra kunstnerisk arbeid enn hva menn har (Heian, Løyland og Mangset 2008). Levekårsundersøkelsen viser at det er hard konkurranse for å greie seg som kunstner, uavhengig av kjønn. Men som teorikapitlet har vist, så tjener kvinnelige kunstnere mindre enn sine mannlige kolleger (ibid.).

Hvis doxa på jazzfeltet innebærer en vedtatt sannhet om at ”gutta spiller og jentene synger,” så er det kanskje noe i at man må ”være en sånn bulldoser-personlighet” for å klare seg, som informantene formulerer det. Det synes som hun aksepterer den ”mannlige” habitusen, i den forstand at det ikke finnes noe rom for en ”kvinnelig” væremåte, bortsett fra vokalistposisjonen. Hvis man skal klare seg som instrumentalist, må man ha ”bulldoser-personlighet”, og gi slipp på de egenskapene som særpreger en ”kvinnelig” habitus.

En av de eldste informantene påpeker at det er viktig å kunne lytte til andre jazzmusikere hvis man ønsker å bli en dyktig improvisatør. Denne informantene forteller at hun prøver å etterape andre musikere for å lære mer. Samtidig er det nærliggende å spørre seg om man kan begynne å improvisere helt uten forkunnskaper. I tråd med Dreyfus’ og Dreyfus’ læremodell (1986), så lærer man seg først å kopiere. Man lærer seg regler og konvensjoner, og deretter kan man bryte de. Man må tilegne seg noen basiskunnskaper for å kunne utvikle seg innenfor en aktivitet, eksempelvis improvisasjon. Innen denne aktiviteten er det nødvendig å opparbeide seg toneforståelse, skalaer, teknikk, og lignende. Som jazzimprovisatør må man bli så automatisert i bevegelsene at når man drar på med en god solo så ”flyter” man bare av gårde uten å tenke over hva man gjør, men hvis man spiller ”feil” (altså noe som ikke passer inn, eksempelvis en tone som ikke passer inn i forhold til skalaen), så vil dette bli tydelig både for improvisatøren og resten av bandet, og et eventuelt publikum. Med andre ord er det først når man har en viss kompetanse å basere seg på, at man kan ”gi slipp” på denne kompetansen, og improvisere fritt.



På spørsmål om hva som skal til for å bli en dyktig jazzimprovisatør, sier en av informantene følgende:

Så må man jo ha godt øre, både for –, enten må man jo kunne all teorien, eller så må man ha veldig godt øre for å vite hva man skal spille. Og så på en måte ha lært en slags basic –. Men så legge det bak seg når man spiller, sånn at man klarer å –, ja ... bare leve ut, og man bør jo ikke tenke sånn at man skal finne opp kruttet hver gang man spiller.

Slik jeg tolker det, sier informanten noe om at man først må opparbeide seg et visst øre og et visst teknisk grunnlag, og deretter må man tørre å gi slipp på denne kunnskapen slik at man kan løsrive seg og improvisere så fritt som mulig. Også dette er i tråd med Dreyfus' og Dreyfus' læringsteorier om at man først må tilegne seg noen basiskunnskaper, for deretter å bli så automatisert i bevegelsene at man frigjør seg (ibid.).

En av de andre jentene i informantutvalget mitt forteller at man må være i stand til å samarbeide med andre. Man må være omgjengelig. Som utøvende musiker innen jazz kan man ikke bare sitte på øvingsrommet alene. Jazzens egenart angår blant annet samholdet som et band opplever gjennom samspill. Et band fungerer som en rekrutteringsarena, eller kanskje kan man også si en døråpner inn til jazzfeltet. Dette fordi man gjennom å bli akseptert som del av et band, også signaliserer utad at man innehar noen disposisjoner som gjør at man er kvalifisert til å få innpass på jazzfeltet.

### **6.5 Jeg tror ikke man er født med eller uten egenskaper som gjør deg til en dyktig improvisatør<sup>29</sup>**

En av informantene avviser at gutter har medfødte egenskaper eller ferdigheter som gjør dem til bedre improvisatører. Hun formulerer seg slik:

Erle: Hva er dine tanker rundt hva som skal til for å bli en dyktig *kvinnelig* jazzimprovisatør?

I: Det er de samme tingene, bare i større grad, tror jeg, fordi at jeg tror ikke jenter ... –, altså, jeg tror ikke man er *født* med eller uten de egenskapene, men jeg tror ikke jenter har utviklet de egenskapene så sterkt som guttene har.

---

<sup>29</sup> Sitat fra informant, intervju sommeren 2009.

Dette utsagnet kan ses i sammenheng med essensialisme vs. konstruktivisme-debatten.<sup>30</sup> Som nevnt i teorikapitlet ønsker jeg å dra nytte av den kjønnsforståelsen som ligger til grunn for poststrukturalistisk teori. Endringsforståelsen står helt sentralt i den poststrukturalistiske fagtradisjonen. Informanten sier at hun ikke tror jenter og gutter er født forskjellig, og dermed avviser hun at det er spørsmål om essens. Informanten forteller at hun ikke tror gutter har et biologisk eller essensialistisk fortrinn over jenter, ettersom hun ikke anser de nødvendige egenskapene for å bli jazzmusiker som noe medfødt. Det er altså ikke slik at man blir *født* som kvinnelig jazzmusiker. Jazzmusiker er noe man *blir*. Her kan man trekke en parallell til Simone de Beauvoirs sitat om at man er ikke født som kvinne – man blir det (Beauvoir 2000 [1949]).

Samtidig sier den samme informanten litt senere i intervjuet at ”det man oppdras med blir man vant til”. På én side tilpasser man seg forventningene fra samfunnet, men man kan også bryte med forventningene, og eksempelvis skape sitt eget kjønn (se eksempelvis Annick Prieurs bok *Iscenesettelser av kjønn* (1994) om machomenn og transvestitter i Mexico by). Men når informanten uttaler at man blir vant til det man oppdras med, kan det synes som man da *ikke* bryter med forventningene til kjønnatferd. At informanten avviser at kjønn er en essensiell størrelse kan likevel demonstrere at hun har et kjønnsperspektiv som er konstruktivistisk heller enn essensialistisk.

Ut fra denne informantens utsagn om at man blir vant til det man oppdras med, kan det se ut til at hun mener at guttene har utviklet de nødvendige egenskapene for å bli en dyktig jazzmusiker i større grad enn hva jenter har. Hvorfor er det slik? Det er grunn til å tro at samfunnet i større grad er åpne for at gutter skal starte et band i ungdomsårene, mens hvis en jente gjør det samme, blir hun ikke møtt av den samme støtten. Utsagnet om at man blir vant til det man oppdras med, kan ses i sammenheng med det Anne Lorentzen sier om at internasjonale studier viser at ”jenter og gutter velger instrumenter ut i fra hvilke rollemodeller og kjønnsbilder de eksponeres for” (Lorentzen 2008). Hvis man da oppdras til en stadig eksponering av menn som spiller

---

<sup>30</sup> Som vi har sett i en fotnote i teorikapitlet, foregår det i skrivende stund en debatt i kjølvannet av Harald Eia og Ole-Martin Ihles tv-serie *Hjernevask*, som ble vist på NRK våren 2010. Debatten angår fagtradisjonene biologi og samfunnsforskning. Debattantene tar for seg fokuset på arv og miljø, og stiller spørsmål ved hvorvidt bestemte egenskaper eller kjennetegn er medfødt eller sosialt skapt. Debatten har ført til at en rekke kjønnforskere blir kritisert fordi de avfeier biologi som ”uinteressant”.

rytmisk slagverk, og kvinner som synger og spiller klassisk piano, vil dette bli doxa, altså de sannhetene som man, i følge Pierre Bourdieu, tar for gitt innenfor et felt. Lorentzen (ibid.) mener videre at for å ta konsekvensen av dette kan vi utøve modellmakt. I tråd med Lorentzen bør barn bli eksponert for utradisjonelle kjønns- og instrumentkombinasjoner for å skape en interesse og nysgjerrighet rundt andre instrumenter enn de man er forventet å spille.

### **6.6 "Egentlig så ser gitaren ut som det bare er en gigantisk penisforlenger"<sup>31</sup> – om ulike måter å håndtere instrumentet på**

Historisk sett har det vært tendenser til inndeling i stereotype mønstre når det gjelder instrumentfordelingen mellom jenter og gutter (Dahl 1984; Monson 1996).

Tradisjonelt sett har flest jenter traktert bratsj, sang, fløyte, fiolin og klassisk piano. Guttene har spilt tuba, el. bass, slagverk, el.gitar og rytmisk piano. En rekke av deltagerne på jazzcampen spiller instrumenter som har blitt traktert av menn. Dette gjelder blant annet el.bass, slagverk, kontrabass, rytmisk piano og trompet. Jentene som utgjør mitt informantutvalg er ganske delte i oppfatningen av instrumentet sitt. Noen sier at de anser instrumentet sitt som et typisk "gutteinstrument", mens andre ikke har tenkt over denne inndelingen før jeg stilte spørsmål ved det. Den eldste informanten svarer slik på spørsmålet om hun anser instrumentet sitt som et gutteinstrument:

Nei, det har ikke jeg tenkt på, nei. Nei, ikke spesielt. Det var et snedig spørsmål. For jeg har aldri tenkt på hva som er jenteinstrument.

Det faktum at de ikke har tenkt over hva som er jenteinstrumenter eller gutteinstrumenter går igjen hos flere av informantene, både de yngre og de eldre. Dette er et interessant aspekt ved intervjumaterialet, da informantenes uttalelser om instrumentene står i kontrast til Anne Lorentzens funn. Hun skriver blant annet at "jenter og gutter i mange tilfeller ikke en gang vurderer å plukke opp et instrument som kulturelt sett er merket av et annet kjønn" (Lorentzen 2008). Det at instrumenter i så stor grad er "feminint" eller "maskulint" ladet, gjør det vanskelig å foreta et utradisjonelt instrumentvalg. Men som allerede nevnt er det flere av informantene i min case-studie som ikke en gang har reflektert over om instrumentet de spiller er

---

<sup>31</sup> Sitat fra informant, intervju sommeren 2009.

”feminint” eller ”maskulint” ladet. Som jeg reflekterte over i metodekapitlet, kan det tenkes at jeg som forsker påvirker informantenes besvarelser. En annen deltager vedgår imidlertid at hun anser instrumentet sitt som et mannlig konnotert instrument:

Av og til så gjør man jo det. Særlig når man ser –, ser sånne rockegutter som har gitaren liksom langt nedpå, akkurat foran her [*informanten later som hun har en gitar akkurat foran skrittet*], og egentlig så ser det ut som det bare er en gigantisk penisforlenger [*vi ler*].

Denne informanten er ikke den eneste kvinnelige musikeren som oppfatter gitaren som et mannlig symbol. Også Mari Langmyr i bandet Fake anser gitaren som en penisforlenger (Breen 2006:214). Den amerikanske rockegitaristen Joan Jett mener at kvinner ikke er like bra til å tukle med penisforlengere (Lorentzen 2002:232). Som allerede nevnt fungerer instrumentet som en viktig identitetsmarkør. Kanskje har spesielt el.gitaren utenommusikalske forventninger, myter og symbolikk knyttet til seg, noe utsagnene om gitaren som ”penisforlenger” vitner om. Ettersom gitaren gir assosiasjoner til det mannlige kjønnsorgan, kan det tenkes at det blir desto vanskeligere for personer med kvinnelig habitus å inntre i en naturlig posisjon som rocke- eller jazzgitarist.

Instrumentenes utseende ilegges betydning også hos andre informanter. En av jentene på campen forteller følgende:

(...) kontrabassen ser jo ut som en dame, for å si det sånn. (...) Men det er jo interessant å se på, for jeg er jo skeiv, og da er det interessant å se på hvorfor jeg da spiller kontrabass som er en dame. Sant?

Her peker informanten på et interessant aspekt ved instrumentvalg: hvis en heteroseksuell gutt håndterer et instrument som kan minne om en kvinnekropp, kan det hende at dette har en erotisk undertone, eller underliggende seksuelle betydninger. Som heteroseksuell jente har ikke det å spille kontrabass samme relevans, fordi man mangler den sensuelle verdien. For denne informantens vedkommende får imidlertid instrumentets utforming betydning likevel, fordi hun er lesbisk. Også informantene i en av Trine Annfelts studier forteller om det erotiske ved å spille. Informanten i Annfelts studie definerer samspelet i bandet sitt som noe intimt og kroppslig, og sier

at det er på grensen til å være noe seksuelt (Annfelt 2003c). Informanten sammenligner også det å slutte i et band med det å avslutte et kjærlighetsforhold (ibid.). Anne Lorentzen skriver i sin doktoravhandling at flere av hennes informanter bruker seksuelle metaforer når de blir bedt om å beskrive hvilke tanker de får av å se på musikkutstyr (Lorentzen 2009:145).

Selv om en jente velger å spille et instrument som er sterkt mannlig ladet, er det grunn til å tro at det forekommer forventninger til hvordan jenter trakterer instrumentene sine. Anne Lorentzen spør om det er slik at hvis en jente først velger et maskulint instrument, skal hun da traktere det på en måte som kan bli oppfattet som ”jenteaktig”, eller ”gutteaktig”? (Lorentzen 2008). Hvis man spiller el.gitar, forventes det da at man skal stå bredbent og selvsikkert på scenen, mens man spiller hardt, høyt og fort? Skal man bevege seg mye rundt på scenen eller øvingslokalet, og ha gitaren eller bassen hengende i en løs og lang skulderrem? Spilleteknikk og den fysiske håndteringen av instrumentet spiller inn i hvordan man framstår som musiker (Lorentzen 2002:241). Måten instrumentet henger på kroppen, anslaget på strengen, og hvilken lyd en spiller med, er også sentralt (ibid.:240). Kjønn stanger mot noen feltspesifikke konvensjoner. Teorikapitlet har vist at man må inneha en spesifikk kapital for å opparbeide seg status på et felt. Dersom en jente spiller høyt og selvsikkert samtidig som hun står bredbent på scenen, vil denne spillestilen og framtoningen bryte med konvensjonene forbundet med kvinnelige musikere.

### **6.7 ”Jenter må tørre å være nerdete selv”<sup>32</sup>**

Noen av informantene forteller om møter med ulike utfordringer og problemer på sin vei inn i jazzfeltet. En av informantene har en del refleksjoner rundt hva som må til for at jenter skal overkomme barrierer og hindre. Hun forteller følgende om hvordan jenter skal greie å trække ned tornekrauet:

Jeg tror jenter må –, for det første så må jenter tørre å være nerdete selv, også må gutter si –. Det må slutte å være et press fra samfunnet om at jenter ikke kan være nerdete. Men da må jenter tørre å gjøre det litt selv òg, for jeg synes av og til jenter er litt treige fordi ... –. Du får ikke gjort noe med det, da, hvis du ikke gjør noe med det selv, på en måte. Du kan ikke sitte å vente på at det skal bli bedre, men det er –, ja, det er ikke så mange jenter som tenker det når de er rundt 15 at, ”Ah, shit! Når jeg er

---

<sup>32</sup> Sitat fra informant, intervju sommeren 2009.

25 så skal jeg bli en dritbra gitarist, liksom.” Så ... de får ikke de tankene i utgangspunktet, kanskje.

Slik jeg ser det, henger dette utsagnet sammen med rolleforventninger og kjønnsforventninger. Hva som anses som normal kjønnatferd, er kulturelt betinget. Det samme gjelder for hva som avgjør at gutter vokser opp som gutter, og jenter som jenter. De kulturelle omstendighetene rundt oss preger oss, og forventninger til kjønnatferd får konsekvenser for eksempelvis hvor ”nerdete” en jente er forventet å være. Informanten påpeker at jenter ikke ”kan” være like nerdete som gutter. Samfunnet har ulike forventninger til hvordan jenter og gutter tar seg, og det legges ikke til rette for at jenter kan inneha et ”nerdegen” på lik linje med gutter. Likevel kan man ta kontroversielle avgjørelser for hvordan man ønsker å framtre, som står i kontrast til samfunnets forventninger til kjønnatferd. Et eksempel på at man kan ”skape” sitt eget kjønn, kommer fram i Annick Prieurs tidligere nevnte bok *Iscenesettelser av kjønn* (1994).

I denne delen av analysen har jeg greid ut om de ulike veiene som kan føre gjennom tornekrauet, og inn til jazzfeltet. Band og samspilltrening står helt sentralt. Hvilke forbilder man har, og hvordan man håndterer instrumentet, kan også være avgjørende for om man oppnår aksept på feltet.

I analysens siste del ønsker jeg å vise til de av jentene i mitt informantutvalg som har greid å komme ut av tornekrauet, og blitt respektert som kvinnelige instrumentalister. Jeg vil undersøke hva som har gjort at de har fått innpass i feltet.

## 7. FORBI TORNEKRATTET OG INNE I JAZZFELTET

Intervjumaterialet som ligger til grunn for denne analysen tyder i stor grad på at jentene i mitt informantutvalg innehar en marginal posisjon i forhold til jazzfeltet. Et band fungerer som rekrutteringsarena, og det kan se ut til at de færreste av jentene forut for jazzcampen har oppnådd anerkjennelse og aksept gjennom deltagelse i band. Noen få jenter gir imidlertid inntrykk av å ha oppnådd innpass i jazzfeltet.

### 7.1 Aksept, men ikke på jazzfeltet

Den ene informanten jeg skal vise til, har riktig nok liten tilknytning til jazzfeltet, og kan slik sett kanskje ikke sies å ha oppnådd innpass i dette feltet. I løpet av intervjuet påpeker informanten at hun har jobbet lite med jazz og improvisasjon før hun deltok på jazzcampen. Selv om hun ikke direkte kan sies å ha en anerkjent status i jazzfeltet, ser det likevel ut til at hun har greid å oppnå aksept i et annet mannstungt musikkområde, nemlig rockefeltet. I tråd med Bourdieus teori om symbolsk kapital, har informanten oppnådd tilstrekkelig symbolsk kapital til å bli godtatt som en del av et band. Som vi har sett i teorikapitlet, kan eksempler på egenskaper og ferdigheter som er relevante å inneha for å bli akseptert i musikkfeltet, være at man er teknisk dyktig, eller at man er nyskapende og kreativ. Det kan se ut til at informanten innehar en eller flere av de nødvendige egenskapene, ettersom hun har fått aksept i et rockeband.

På det tidspunktet feltarbeidet ble gjennomført hadde informanten vært med i rockebandet sitt i omtrent et halvt år. Hun forteller at hun synger og spiller gitar i bandet. Videre sier hun at det ikke var hun som tok direkte initiativ til å starte bandet, men at hun lenge hadde lekt med tanken om å starte et band. En kveld var hun på fest sammen med en kamerat som spiller trommer, og der traff hun to andre gutter som også hadde tenkt på å starte band. Da var det gjort, og bandet var et faktum. Som det her kommer fram, fikk ikke informanten innpass i et allerede etablert band. I stedet startet hun opp et band fra bunnen av, sammen med tre mannlige musikere. Hun mener at det viktigste når man skal spille sammen med noen, ikke er om de andre er jenter eller gutter, men hvor dyktige bandmedlemmene er. Hvis informanten skal spille i band med noen må de "være på et visst nivå," som hun uttrykker det. Det kan

se ut til at dette har lagt kjepper i hjulene for å spille sammen med andre jenter, simpelthen fordi hun ikke har truffet andre jenter som er på et tilstrekkelig nivå:

Jeg tenkte jeg skulle starte et band, bare jenter. Men problemet var ... jeg fant ingen jenter som hadde ... –, de kunne ikke nok. Rett og slett.

Ettersom hun ikke har funnet noen jenter som er flinke nok, ble hun heller med i et band sammen med gutter. Hun gir uttrykk for at hun trives med det, og forteller at hun har vokst opp med tre brødre. ”Jeg har alltid vært vant til gutter,” sier hun. Samtidig påpeker hun at det å spille i band sammen med kun gutter ikke er noe som passer for alle: ”Jeg tror ikke det er alle jenter som kunne ha spilt med de guttene jeg spiller med.” På spørsmål om hvorfor, sier hun ”Nei, det er humoren, også er det måten de er på, og alt det der, sant.”

Hun påpeker også at ”det er veldig mange gutter som vil synes det er rart å ha en kvinnelig gitarist i bandet sitt”. Men samtidig må hun ha greid å oppnå en viss aksept, ettersom hun spiller i et band som ellers består av kun gutter. Det er nærliggende å spørre om informanten har opplevd en forandring, eller for å si det med Bourdieu: har informanten gjennomgått et overgangsrituale? I tråd med Bourdieu blir andre aktørers forestillinger om den aktuelle personen endret når vedkommende gjennomgår overgangsritualet (Priour og Sestoft 2006:65-66). Kanskje innebærer forvandlingen at personen må tiltales, omtales og behandles på en annen måte enn tidligere (ibid.:66). Som det her kommer fram, har informanten gått fra ikke å være akseptert til å bli akseptert. Denne overgangen kan sies å være en sosial forvandling, der den som har fått anerkjennelse har gått fra å være på samme nivå som alle andre (altså de som ikke har oppnådd aksept, og som dermed befinner seg utenfor feltet), til å bli hevet over dem. Informantens overgang kan også sammenlignes med den transformasjonsprosessen som en av informantene i Anne Lorentzens doktoravhandling (2009) forteller om. Som vist i teorikapitlet, gjennomgikk informanten i Lorentzens studie en transformasjonsprosess fra ”syngedame” til respektert produsent.



## **7.2 Tornekraftet er tråkket ned – oppnådd aksept på jazzfeltet**

Den andre informanten som jeg vil trekke fram som eksempel på en kvinnelig instrumentalist som har oppnådd aksept, er kanskje den eneste av jentene i mitt informantutvalg som ser ut til å ha fått innpass i jazzfeltet. Hun forteller at hun nesten ikke har erfaring med å spille sammen med andre jenter. Det at hun som kvinnelig instrumentalist primært spiller musikk sammen med menn gjør at hun representerer et brudd med konvensjonene på jazzfeltet, noe informanten selv påpeker:

Men så har jeg jo tenkt over det, for eksempel på den skolen jeg går på, at ... nettopp det der med den der kameratgjengen, da, også blir ... –, det er liksom kameratskap ved å spille i band sammen, da. Og i jazzverdenen så er det mange som bare: ”Ja, jeg kjenner han litt, ja, vi starter et band, da,” også er det kameraten og gjengen, også tar vi litt pils også snakker vi om damer. Og da, hvis jeg som dame er med i den gjengen, så *bryter* jeg liksom –, det blir ikke –, det blir ikke like naturlig da, på en måte. Jeg vet ikke om ... det ... –, jeg vet ikke om det har gjort at jeg ikke hadde spilt med enkelte folk, men jeg kan ha følt det sånn at ... ja, det er gutteklubben grei som spiller sammen i band, og ... de vil være litt *gutter* sammen, liksom. Og da er det dét samme om du kan spille eller ikke, fordi du er jente, liksom.

Man kan nærmest si at denne informanten forstyrrer gutteklubben, fordi hun bryter med forventningen til hvem et band kan bestå av. Hun tar i bruk begrep som ”kameratskap” og ”gutteklubb” for å beskrive samholdet i bandet, og da er det ikke overraskende at hun selv påpeker at hun som kvinnelig instrumentalist skaper et brudd med de rådende konvensjonene på feltet. Som vi har sett i teorikapitlet, skaper jazzfeltets konvensjoner problemer, hindringer og utfordringer eller ”tornekraft” for kvinnelige instrumentalister fordi konvensjonene i så stor grad er knyttet opp mot egenskaper og ferdigheter som anses som mandige og maskuline.

Denne informanten utfordrer rådende oppfatninger om kjønn og valg av musikalsk identitet. I stedet for å opprettholde rådende konvensjoner, utfordrer hun dem. Hun utnytter det endringspotensialet som ligger til grunn for kjønnsforståelsen i poststrukturalistisk tankegang, som jeg har vært inne på i teorikapitlet. Endringsforståelsen i denne fagtradisjonen oppfatter kjønn som noe foranderlig, og ikke som noe naturgitt eller konstant. Det kan se ut til at informanten bidrar til å naturalisere og normalisere fenomenet kvinnelig instrumentalist ved å bryte ned

stereotypifiserende strukturer. Hun representerer et brudd med doxa fordi hennes framtreten er noe som kan stilles spørsmål ved. Hvis doxa er noe som blir tatt for gitt, er hennes rolle som kvinnelig instrumentalist noe som *ikke* tas for gitt. Som hun selv påpeker, så *bryter* hun med forventningene til kjønnets atferd.

Som vist i teorikapitlet, regnes jazzfeltet og samspillsituasjonen som preget av kameratskap og emosjonell tilknytning mellom bandmedlemmene. Informantens utsagn er derfor med på å understreke inntrykket av jazzbandet som en maskulin ”gutteklubb”. Selv om de mannlige musikerne som hun spiller sammen med anerkjenner hennes musikalske talent ved å la henne være en del av bandet, kan det se ut til at hun fortsatt føler seg litt på sidelinjen fordi hun representerer et brudd med jazzfeltets konvensjoner, og ikke minst fordi hun spiller et utradisjonelt instrument. Slik jeg ser det, har denne jenta særtrekk som vitner om en slående ”utenforhet” i forhold til jazzfeltet. Informanten er jente og instrumentalist. Gjennom mange ulike utsagn gir hun uttrykk for å være feminist. Det virker rimelig å anta at en jente som signaliserer feministiske holdninger ikke ville bli akseptert på jazzfeltet. Disse karakteristikkenes gjør at det er lett å få inntrykk av at hun ikke har lett for å bli godtatt i jazzmiljøet, fordi hun ”bryter” med jazzfeltets konvensjoner på alle mulige vis. Hun bryter med sosiale spilleregler, og man skulle tro hun ville bli sanksjonert som følge av dette.

Som vi har sett, bryter informantens handlingsmønstre med konvensjonene på feltet, og det kan være grunn til å tro at hun ville bli ekskludert fra feltet av den grunn. Imidlertid er ikke bildet entydig. Denne informanten står på ingen måte utenfor jazzfeltet. På tross av at informanten påpeker at hun som kvinnelig instrumentalist skaper et unaturlig ”brudd” i et ellers mannstungt band, kan det se ut til at hun har greid å knekke noen av kodene ettersom hun har oppnådd aksept i jazzfeltet. Fortellingene hennes gir inntrykk av at hun er den av jentene i mitt informantutvalg som har kommet lengst og oppnådd mest anerkjennelse i jazzfeltet.

Teorikapitlet har vist at kvinnelige instrumentalister bryter med den heteronormative kjønnsdelingen på jazzfeltet. Informanten representerer et brudd med jazzens heteronormative kjønnsforståelse. Hennes habitus, eller atferdsmønster, fører til at hun inntar en utradisjonell posisjonering på jazzfeltet. Som det kommer fram av teorikapitlet, vil en person med ”kvinnelig” habitus ha større vansker med å få aksept

på feltet, ettersom deres kroppsliggjorte væremåte og deres atferdsmønstre ikke stemmer overens med de disposisjonene eller mønstrene som er nødvendige for å inneha en verdifull posisjon i feltet. Personer med ”mannlig” habitus avgrenser seg fra personer med ”kvinnelig” habitus, og dette skillet kan sies å bidra til å opprette maktstrukturene i jazzfeltet. Dette fordi den ”mannlige” habitusen anses som den mest gjeldende eller mest relevante på feltet, fordi den forbindes med ferdigheter som anses som maskuline eller mandige. Hvordan aktørene i et felt posisjonerer seg i feltet, kan altså sies å ha sammenheng med maktstrukturene i feltet. Informanten inntar en posisjon som kvinnelig instrumentalist, og skaper dermed forvirring. Ettersom ”kvinne” og ”feminist” er personkarakteristikker som gjerne forbindes med en person med en ”kvinnelig” habitus, kunne man tenke seg at ”feminisme” og ”jazz” ville stå i kontrast til hverandre. Men informantens aksept i feltet tyder på at feminisme og jazz *kan* være forenelig. Kvinner og jazz likeså. Som vi har sett i teorikapitlet, er det rom for kvinner i jazzfeltet, men deres plass har bestemte rolleforventninger knyttet til seg. Kvinner forventes i tre inn i jazzfeltet som vokalister, ikke som instrumentalister. Derfor kan det virke som at nettopp fordi ”jazzhabitusen” er så nært knyttet opp mot ferdigheter som anses som mandige, kan en tenke seg at størrelsene ”kvinne” og ”jazzmusiker”, ville være en uforenelig kombinasjon. Det samme gjelder for ”feminist” og ”jazzmusiker”. Men i denne informantens tilfelle oppfyller hun ”jazzhabitusen”, men hun bryter med forventninger til hva som hører med til det å være kvinnelig jazzmusiker.

Til tross for at informanten forteller om anerkjennelse i bandet, tyder sitatet på at hun ikke har opplevd veien inn til jazzfeltet som en ”rød løper”. Hun har måttet kjempe seg gjennom noen tornekratt. Hun forteller selv at hennes rolle som kvinnelig jazzinstrumentalist ikke er ”like naturlig”. Hun representerer altså det unaturlige ”avviket”. Det ”naturlige” i et band ligger kanskje i at bandmedlemmene ”vil være litt *gutter* sammen”, som hun uttrykker det. Et kvinnelig bandmedlem kan derfor skape forvirring og usikkerhet blant guttene.

Bandets funksjon som rekrutteringsarena kommer også fram i sitatet over.

Informanten forteller at hun studerer på en skole hvor hun oppnår høyere formell utdanning innenfor utøvende musikk. Likevel ser det ut til at bandet er en viktigere rekrutteringsarena enn selve den formelle utdanningen som skolen gir. Selv om man har oppnådd formell utdanning innen utøvende jazz, er det gjennom deltagelse i

jazzband at man oppnår ferdigheter innen improvisasjon og samspill. Gjennom samspill oppnår denne informanten også aksept og anerkjennelse av guttene i miljøet.

### **7.3 Hvordan kjempe seg gjennom tornekrauet?**

Hvordan har denne informanten greid å bli akseptert i jazzfeltet? Hvilke egenskaper har hun som har gjort henne respektert, og hva gjorde at hun fikk innpass? Først noen ord om hvilke tegn som peker i retning av at hun har oppnådd innpass i feltet. I løpet av intervjuet forteller informanten at hun spiller i mange ulike band og prosjekter. Et besøk på hjemmesiden hennes på internett bekrefter dette. Videre forteller hun at som bassist er det ikke nødvendig å ta så mye initiativ, fordi ”som bassist så blir du alltid spurt om å være med i diverse band og prosjekter.”

Men hva er det som har muliggjort hennes etablering på jazzfeltet? Og hvilke aktører, kanaler og møteplasser var viktige for at hun skulle komme inn på feltet? Som vi har sett i teorikapitlet, handler det å bli jazzmusiker om å bli anerkjent. Man må ”gjennom” noen portvoktere for å bli rekruttert og anerkjent som en del av feltet. Det er rimelig å anta at informantens talent har bidratt til å gi henne aksept på jazzfeltet. Hun er student ved en høyere jazzutdanning, og har slik sett oppnådd aksept av sentrale portvoktere. Hun er ettertraktet som musiker, og det kan derfor se ut til at hun innehar en del kvalifikasjoner som musiker og improvisatør som gjør henne anerkjent. Det synes som at denne informanten innehar en rolle i jazzmiljøet på guttepremisses. Man kan nærmest si at hun inntar en ”gutterolle” framfor en ”jenterolle” i feltet. Dette fordi hun innehar en rekke ferdigheter og karakteristikk som regnes som en del av den ”mannlig konnoterte” jazzhabitusen. Hun er teknisk dyktig, og en dreven improvisatør. Som jeg har vært inne på i teorikapitlet, er det dessuten slik at en persons spesifikke habitus kan være med å avgjøre hvorvidt hun lykkes med å bli en del av jazzfeltet. Denne informanten forteller at hun kommer fra en svært musikalsk familie. Tidligere i analysen har jeg nevnt en annen informant som har en onkel som er jazzmusiker. Hun gir ikke uttrykk for å ha bli eksponert for jazzens verdier og konvensjoner i særlig grad gjennom onkelen. Men denne informanten, som har oppnådd aksept på feltet, har også en onkel som er musiker. I løpet av intervjuet forteller informanten at hun fikk låne bassen til onkelen og anlegget hans da hun var yngre, og hun lærte seg å ta låter på gehør. Onkelen hennes ga henne dessuten litt opplæring i musikkteori, og viste henne skalaer og teknikkøvelser. Informanten spiller

kontrabass når hun er på jazzcampen, men hun spilte opprinnelig el.bass da hun var yngre. Hun hadde prøvd å spille litt kontrabass i første klasse på videregående, men var skeptisk til å gå over til dette instrumentet. Motviljen mot å gå over til å begynne på kontrabass beskriver hun slik:

Men da synes jeg ikke det var så kult, fordi onkelen min sa: ”Skal ikke du begynne å spille kontrabass?”. Jeg bare ”Neeeee.” Det var *drit* teit, liksom. Jeg synes jo *bass* var veldig kult, men *kontrabass* –, det fikk liksom være måte på hvor *geeky* man skulle bli når man var *seksten*.

Informanten avviste altså tanken på å spille kontrabass da hun var seksten, fordi det var for ”nerdete”. Men det kan se ut til at onkelen hennes har vært en viktig døråpner for henne i løpet av oppveksten, i den forstand at han har lånt henne instrumentet sitt, lært henne skalaer, og oppfordret henne til å spille kontrabass.

Kontrabass representerer en veldig utilgjengelig posisjon. Som vi har sett i teorikapitlet, regnes det å ”nerde” som noe maskulint. Kanskje trenger man noen på utsiden som tvinger deg til å ta en utradisjonell avgjørelse. Som teorikapitlet viste, gjennomgikk en av informantene i Anne Lorentzens doktoravhandling (2009) en overgangsprosess fra syngedame til produsent. I den informantens tilfelle var det hennes mannlige samboer som presset henne til å ”gjøre ting sjøl”. For informanten i min oppgave kan det se ut til at onkelen hennes var den ytre faktoren som gjorde at hun ikke fulgte det forventede sporet. Selv om det gikk noen år fra han oppfordret henne til å begynne å spille kontrabass, og til hun faktisk begynte, er det grunn til å tro at onkelen hennes spilte en rolle i hennes transformasjonsprosess fra el.bassist til kontrabassist. Den viktigste overgangen har imidlertid vært overgangen til å bli anerkjent kvinnelig bassist på jazzfeltet.

Informanten forteller videre at hun alltid har vært ”blant de flinkeste i klassen”, og hun er selv klar over at hun er ettertraktet som musiker. Men samtidig, som utsagnet om at hun ”bryter” illustrerer, så poengterer hun at hun ikke har en ”naturlig” plass i bandet. Likefullt har hun blitt inkludert i jazzfeltet. Gjennom å oppnå aksept på jazzfeltet, så bryter hun ned noen tornekratt. Hun dekonstruerer ideen om den kvinnelige musikeren, og hun representerer et brudd med normaliserte forestillinger.

Hun evner, i kraft av sine ferdigheter, å bryte med kjønnsbetingede forestillinger og posisjonsfordelinger i et jazzband. Informanten muliggjør et større spillerom ved å bryte med konvensjonelle identitetsidealer. Marta Breen skriver at kvinners rockehistorie i stor grad handler om å bryte grenser for hva som er akseptert kvinnelig oppførsel (Breen 2006:246). Dette gjelder mest sannsynlig også for jazzhistorien, ettersom informanten så tydelig bryter grensene for hvordan en kvinnelig jazzutøver er forventet å oppføre seg. I stedet for å tre inn i en vokalistposisjon, innehar hun en posisjon som utøvende improvisasjonsmusiker. Derigjennom bryter hun tydelig med den veletablerte forståelsen av at vokalistposisjonen er kvinnens naturlige rolle i jazz.

I denne delen av analysen har jeg vist til to jenter som i større eller mindre grad har oppnådd aksept på et mannsdominert musikkfelt. Den ene informanten dette gjelder, blir respektert som vokalist, gitarist og låtskriver av de tre guttene som hun spiller i rockeband med. Den andre informanten som jeg har vist til, er kanskje den eneste i mitt informantutvalg som kan sies å ha oppnådd aksept på jazzfeltet. Men som det har kommet fram, har veien gjennom tornekrattet vært lang å gå. Selv om hun er en ettertraktet og respektert instrumentalist, påpeker hun likevel at hun ”bryter” med forventningene til en kvinnelig jazzutøver. Jeg vil være veldig forsiktig med å påstå at hun har fått en ”rød løper” rullet ut for seg. Men den ”røde løperen” er en metafor knyttet til hvordan gutter og jenter ser hverandre på jazzfeltet. Både gutter og jenter er avhengig av talent og hardt arbeid for å oppnå anerkjennelse, men som analysens innledende sitat om rød løper og tornekratt illustrerer, så fortøner jenter og gutters vei inn i jazzfeltet seg forskjellig.

Masteroppgavens siste kapittel er viet en kort oppsummering, hvor jeg vil forsøke å samle trådene.

## 8. AVSLUTNING

Oppgavens hovedanliggende er å undersøke hvordan kvinnelige instrumentalister rekrutteres til det norske jazzfeltet. Som det kommer fram av de fire delene i analysen, befinner deltagerne på JCFK seg på en vei mot jazzfeltet hvor det forekommer både tornekratt og røde løpere. Det er imidlertid bare noen få informanter som opplever tilfeller hvor en rød løper blir rullet ut for dem.

Det empiriske materialet jeg bygger denne oppgaven på, gir ikke grunnlag for å komme med noen klare konklusjoner om hvor mange flere jenter som har blitt rekruttert inn til det norske jazzfeltet. Jeg kan ikke generalisere på grunnlag av feltarbeidet og de relativt få intervjuene som danner grunnlag for mine funn. Derfor vil jeg presisere at de slutningene jeg ønsker å trekke, gjelder for mitt materiale.

Datamaterialet som ligger til grunn for denne masteroppgaven viser at det kan være slik at enkelte kvinnelige instrumentalister har oppnådd aksept i jazzfeltet. Talent og hardt arbeid ser ut til å være utslagsgivende for at jentene ble anerkjente som musikere. Samtidig har analysen vist at veien inn til jazzfeltet har vært preget av både begrensninger og muligheter.

I analysens første del presenterte jeg jentene som deltok på JCFK. Det kom fram at jentene innehar en svært marginal posisjon i forhold til jazzfeltet, og de føler at de må prestere veldig mye for å bli tatt seriøst. De fleste er i alderen femten til tjueto år, og hovedvekten er elever ved musikklinje på videregående skole eller folkehøgskole. Hovedvekten av jentene oppdaget jazzcampen gjennom tilfeldigheter som googling eller plakatoppslag, og de hadde begrenset erfaring med jazzsjangeren og improvisasjon før de kom til campen. Flertallet av deltagerne begrunnet påmeldingen til jazzcampen med at de ønsket å treffe andre kvinnelige musikere som de kunne spille sammen med.

På vei inn til jazzfeltet møtes jentene av en rekke barrierer og hindre. Disse utfordringene var tema for analysens andre del. Her tydeliggjorde jeg at mangelen på nettverk bidrar til å vanskeliggjøre kvinnelige instrumentalisters etablering i jazzfeltet. Dessuten kom det fram at det er vanskeligere for en jente å skille seg ut enn det er for en gutt. Jentene fortalte om ”forbudte” begrep; å kalle seg feminist, eller å

påpeke at man føler seg diskriminert, gjør det vanskelig å bli akseptert som en del av jazzfeltet. I denne andre delen av analysen kom det også fram at det i tillegg til begrensinger, også finnes muligheter for kvinnelige instrumentalister.

Analysens tredje del fokuserte på hvilke veier jentene kunne gå for å oppnå aksept på jazzfeltet. Her kom det fram at det å skaffe seg erfaring med samspill i et jazzband er avgjørende for å komme inn i jazzfeltet. Å ha evne til å improvisere er også essensielt. Måten man håndterer instrumentet sitt på, og hvilke forbilder man har, kan også ha innvirkning på om man blir respektert på feltet.

Til sist i analysen viste jeg til to kvinnelige instrumentalister som har oppnådd aksept på det mannsdominerte musikkfeltet. Den ene jenta spiller gitar og er vokalist i et rockeband, mens den andre jenta er kontrabassist. Hun er engasjert i mange ulike bandprosjekter, men spiller hovedsakelig jazz.

På grunnlag av datamaterialet vil jeg avslutningsvis si noe om hvordan de ulike forståelsene og oppfatningene av kvinnelige instrumentalister virker. På den ene siden reproduseres de forventede forståelsene av kvinnelige musikere, eksempelvis at kvinner forventes å være vokalister heller enn instrumentalister. I tillegg har analysen beskrevet et "kjønnsklistert" som gjør at et band bestående av kun kvinnelige musikere forventes å holde et lavere kunstnerisk nivå, kun fordi bandet består av jenter. Derfor kan forståelsene av kvinnelige instrumentalister være en hemsko for rekruttering. På den andre siden ser man noen få informanter som har kommet seg gjennom tornekrauttene. I deres tilfelle har oppfatningen av kvinnelige instrumentalister åpnet seg. Analysen har vist hvordan en av informantene reformulerer betegnelsen jenteband til noe positivt. Samtidig kan analysen si noe om hvordan dette med rekruttering vanskeligjgjøres av at forutbestemte forståelser reproduseres. Det er noen grenser for hvordan de som jenter føler at de kan tre inn i jazzfeltet. Som vi har sett, forteller jentene om konkrete opplevelser av utestenging. Noen begrep er "forbudt". Oppfatningene av kvinnelige musikere fungerer som symbolsk vold.

Selv om forståelsene av kvinnelige instrumentalister til en viss grad reproduseres, og derigjennom vanskeligjgjøres rekrutteringen, så håper jeg at jazzcampen på lengre sikt vil ha en effekt på hvordan kvinnelige instrumentalister oppfattes i jazzfeltet. Dette fordi jazzcampen forhåpentligvis vil inspirere flere jenter til å bli instrumentalister, og



dermed vise jenter at de også kan tre inn i jazzfeltet som instrumentalister, og ikke bare som vokalister.

### **8.1 Effektene av å delta på JCFK**

For å sammenlikne effekten av å delta i samspill på JCFK kontra det å delta i en samspillkontekst utenfor campen, kan man illustrere jazzcampens positive effekt på deltagerne med et poeng fra en av informantene. Hun påpeker at hun synes at det å spille sammen med de andre jentene på jazzcampen er noe helt annet enn samspillet hun opplever i det bandet hun spiller i til vanlig. Som vist i analysen, opplevde hun at de ”grensene” som gjelder i verdenen utenfor, ikke gjelder på jazzcampen.

Barrierene til verden utenfor ser ut til å oppheves når jentene deltar på jazzcampen. Hva betyr i så fall det? Og hvordan er jentenes opplevelse av å delta på jazzcampen? Da jeg intervjuet jentene, spurte jeg dem om hvilken oppfatning de satt igjen med av campen. Svarene var utelukkende positive. Eller for å si det med en av informantene: ”Jeg har vært her i én dag, og det føles som om jeg har gått i klasse med alle sammen kjempelenge.” En annen informant beskriver overgangen til det å tørre å jamme med følgende ord: ”Jeg har jo egentlig veldig høy terskel for [å jamme], for jeg har jo ikke hatt noen å spille med.” Men gjennom å delta på campen har hun turt å jamme med andre folk, og hun forteller videre at det har vært en fin erfaring. Flere andre informanter har fått nyervervet erfaring med å jamme på campen. En av jentene beskriver opplevelsen av å improvisere slik:

Altså, før jeg kom hit så hadde jeg vel nesten aldri turt og prøvd å improvisere i det hele tatt, og nå ... –, nå går det greit. (...) Så slenger man seg utpå.

En av de yngste informantene forteller at hun føler seg svært godt mottatt på campen. Hun forteller at ”ingen har på en måte sett stygt på noen hvis noen har spilt feil, det har bare vært støttende, og back up, og det har bare vært utrolig positivt og fint.” En av de andre yngre informantene sier:

Du får lov til å gjøre de feilene du gjør, de bryr seg ikke, for de vil jo –, de også vil jo at du skal forbedre deg, og de vil jo at du skal bli bedre. Det er jo en grunn til at vi er her, at vi skal bli bedre. Ikke liksom ... føle at –, eller ikke gjør mot andre sånn at de føler at de er dårlig, liksom.

En annen informant forteller at hun sliter med å slippe seg løs. Dette har imidlertid blitt bedre i løpet av jazzcampen:

(...) jeg er nervøs og stoler ikke på at jeg får det til. Men [lærerne] får det til sånn at en slapper av til slutt, og koser seg, på en måte, og synes en får det til.

Som det her kommer fram, ser det ut til at det å delta på jazzcampen har hatt svært positive effekter for jentene i mitt informantutvalg. Selv om de færreste av informantene kan sies å ha oppnådd aksept i jazzfeltet, har deltagelsen på campen ført til nye venner, flere jenter å spille sammen med, og økt selvtillit. Jentene forteller at de i større grad enn før tør å "hive seg utpå" når det gjelder jamming og improvisasjon.

## **8.2 Endringer og brudd**

Som vi har sett i analysens siste del, er det spesielt én av jentene som har oppnådd aksept på jazzfeltet. Samtidig påpeker hun selv at hun "bryter" med konvensjonene for kvinnelige musikere. Slik jeg ser det, må man jobbe for å vise jenter at de *kan* komme inn i jazzfeltet i andre roller enn som sangere. For å oppnå forandring må man utfordre et felts doxa ved å bryte kjønnsrollemønster, kjønnsstereotypier og jazzstereotypier. For å skape endring i jazzfeltet må man jobbe for å utfordre eksisterende normer og regler. Man må prøve å skape holdningsendringer, slik at det å være kvinnelig instrumentalist ikke lenger anses som noe som bryter med spillereglene på feltet. Denne kvinnelige instrumentalisten står i en særstilling innen det norske jazzfeltet, ettersom hun har oppnådd respekt og anerkjennelse. Man må få flere som henne for å utfordre doxa, slik at kvinnelige instrumentalister blir ansett som noe naturlig og normalt. Det er nødvendig å utvide repertoaret for det å være kvinnelig musiker. Man må illustrere for jenter at de kan tre inn i musikkfeltet som instrumentalister, og ikke bare som vokalister. For å skape endringer må man vise at det finnes flere muligheter, gjennom å bryte med tradisjonelle kjønnsrollekategorier.

Som vi har sett i teorikapitlet, bygger poststrukturalistisk kjønnssteori på en endringsforståelse hvor man kan destabilisere og dekonstruere rådende oppfatninger. Forståelsene av kvinnens rolle i jazzfeltet kan dekonstrueres gjennom å vise at det også er plass til kvinnelige instrumentalister. Analysen viste at en rekke av jentene i mitt informantutvalg ikke vil framstille seg som offer. De motsatte seg den

nedvurderende kategoriseringen ”jenteband”. Dette innebærer at de vil vinne tilbake definisjonsmakt, samt at de vil konfrontere stereotyper. De avviser de begrensningene kategoriseringen ”jenteband” påfører kvinnelige instrumentalister.

Med tid og stunder vil en kvinnelig jazzgitarist eller trommis forhåpentligvis være så naturlig at det ikke lenger stilles spørsmålstegn ved. Flere kvinnelige instrumentalister skaper større mangfold i jazzfeltet.

### **8.3 Veien videre**

Helt til slutt vil jeg, på bakgrunn av den kunnskapen som har kommet fram i oppgaven min, komme med noen refleksjoner rundt hvordan man bør jobbe med rekruttering i tiden framover. På bakgrunn av det datamaterialet som denne masteroppgaven bygger på, er det vanskelig å si noe tydelig om hvorvidt jazzcampen har en viktig døråpnerfunksjon for jenter som ønsker å bli en del av jazzfeltet. Som analysen har vist, er jentenes marginale posisjon påfallende. Det kan derfor vanskelig argumenteres for at det å delta på jazzcampen er en døråpner til aksept på jazzfeltet. Når det er sagt, så kan det – på grunnlag av informantenes utsagn på starten av dette avslutningskapitlet – påpekes at jazzcampen utvilsomt har en effekt på jentene som deltar. Som jeg har vært inne på, fører deltagelse på jazzcampen til at jentene får tilfredsstilt samspillbehovet, og de treffer andre jenter som de kan spille sammen med. Dessuten forteller de at de i større grad enn tidligere tør å delta i jamming og improvisering, noe som er et tegn på økt musikalsk selvtillit. Derfor er det all grunn til å applaudere Trond Giskes vedtak om å gi jazzcampen statsstøtte.

Å støtte opp om JCFK, samt kanskje tilby enda flere arenaer av samme kategori som jazzcampen, vil øke tilgjengeligheten og oppmerksomheten rundt tilbudet. På lengre sikt vil statsstøtten til JCFK forhåpentligvis vise seg å være en fornuftig investering fordi campen kan bidra til å bedre rekrutteringen av kvinnelige jazzinstrumentalister. Tiltak som JCFK vil forhåpentligvis etter hvert føre til endring av bevissthet og identitet i forhold til roller i jazzfeltet.

En annen måte å håndtere rekrutteringsproblematikken på, er å følge Anne Lorentzens forslag om å arrangere instrumentkarusell i skolen (Lorentzen 2008). Man må jobbe for å bryte repetisjonen av det mønsteret vi ser på feltet i dag. Dette gjøres ved ikke å opprettholde og reproducere forståelsen av at kvinnens posisjon i jazz er som sanger.

Å fortsette støtten til tiltak som JCFK er en annen måte å jobbe videre med rekruttering på. Jazzcampen er under stadig utvikling, og arrangørene inngår stadig nye samarbeid. Jula 2009 ble det arrangert en jazzcamp for kvinnelige instrumentalister i Mamelodi i Pretoria, Sør-Afrika.<sup>33</sup> Sommeren 2010 er det klart for den fjerde jazzcampen. Denne gangen vil jazzcampen bli arrangert på Fridhem folkehøgskole i Sverige. Årets avslutningskonsert vil være på Copenhagen jazzfestival i juli 2010.

---

<sup>33</sup> For informasjon om campen i Mamelodi, se [www.jcfk.no](http://www.jcfk.no) På grunn av de internasjonale samarbeidene som jazzcampen inngår i, byttet campen i løpet av våren 2010 navn til JCFI (Jazzcamp for female instrumentalists). Den nye hjemmesiden er [www.jcfi.no](http://www.jcfi.no). [www.jcfk.no](http://www.jcfk.no) er fortsatt i bruk.

## LITTERATURLISTE

- Andersen, Svein S. (1997). *Case-studier og generalisering. Forskningsstrategi og design*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Andersen, Unn Conradi (2009). *Har vi henne nå? Kvinnelige forfatterskap & mediene*. Oslo: Gyldendal akademisk.
- Annfelt, Trine (1999). "Poststrukturalismens bidrag til kjønnsforskningen perspektiver og problemer" (Skriftserie 4/99) Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet: Senter for kvinne- og kjønnsforskning.
- Annfelt, Trine (2003a). "Hvor er homsene i jazz?", NIKK-magasin, nr. 1, s. 22-26.
- Annfelt, Trine (2003b). "Jazz as masculine space". Oslo: Kilden, forskningsrådet.
- Annfelt, Trine (2003c). "Jazz i endring. Om fordelinger av kjønn og seksualitet på musikalske arenaer". *Kvinder, køn & forskning*, 12, (4). København: Center for kvindeforskning.
- Annfelt, Trine (2004). "Kjønnede diskurser i musikk", i Gerrard, Siri og Melby, Kari (red.): *Kultur og kjønn*. Kulturstudier nr. 38. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Aslaksen, Ellen K. (2004). *Ung og lovende. Unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Barker, Chris (2003). *Cultural studies. Theory and practice*. 2nd edition. London: Sage.
- Beauvoir, Simone de (2000 [1949]). *Det annet kjønn*. Oslo: Pax.

- Becker, Howard S. (2008). *Art Worlds*. 25th anniversary edition. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, Pierre (1993). *The field of cultural production: essays on art and literature*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1996). *The rules of art: genesis and structure of the literary field*. Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, Pierre (1999a). *Meditasjoner*. Oslo: Pax.
- Bourdieu, Pierre (1999b). *Den maskuline dominans*. København: Tiderne skrifter.
- Bourdieu, Pierre og Wacquant, Loïc J. D. (1993). *Den kritiske ettertanke. Grunnlag for samfunnsanalyse*. Oslo: Samlaget.
- Breen, Marta (2006). *Piker, vin og sang: 50 år med jenter i norsk rock og pop*. Oslo: Spartacus.
- Broady, Donald (1991). *Sociologi och epistemologi: om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. Stockholm: HLS Förlag.
- Dahl, Linda (1984). *Stormy Weather. The music and lives of a century of jazzwomen*. London, Melbourne, New York: Quartet Books.
- Danielsen, Arild og Hansen, Marianne Nordli (1999). ”Makt i Pierre Bourdieus sosiologi”, i Engelstad, Fredrik (red.) *Om makt: teori og kritikk*. Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Douglas, Mary (1997 [1966]). *Rent og urent. En analyse av forestillinger omkring urenheter og tabu*. Oslo: Pax.
- Dreyfus, Hubert og Dreyfus, Stuart (1986). *Mind over machine. The power of human intuition and expertise in the era of the computer*. Glasgow: Bain and Bell Ltd.

- Egeland, Helene (2009). *Arbeidsvilkår blant kunstnere med innvandrerbakgrunn. En forstudie*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Enehaug, Heidi; Hetle, Aslaug; og Seierstad, Gjøril (2004). *Når menn velger menn og kvinner velger menn. Synspunkter på bruk av kvinnelige ressurser i norsk filmbransje – rapport fra et forprosjekt*. Oslo: Arbeidsforskningsinstituttet. Notat 5 / 04.
- Fangen, Katrine (2004). *Deltagende observasjon*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Godøy, Rolf Inge og Leman, Marc (red.) (2010). *Musical gestures: sound, movement, and meaning*. New York: Routledge.
- Green, Lucy (1997). *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gulbrandsen, Jorun (1993). *Er skolen for Kari eller Ronny?* Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Heian, Mari Torvik; Løyland, Knut; og Mangset, Per (2008). *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. (Rapport 241 / 2008, revidert utgave). Bø i Telemark: Telemarksforskning – Bø.
- Holst, Cathrine (2009). *Hva er feminisme?* Oslo: Universitetsforlaget.
- Kjøk, Olav (2008). "Kjønnsfordeling i norske musikk- og kulturskoler" i Kvalbein, Astrid og Lorentzen, Anne (red.) (2008): *Musikk og kjønn – i utakt?* Bergen: Norsk kulturråd.
- Lorentzen, Anne (2000). *Kjønnen eller frikjønnen? Rock som diskursiv praksis*. Hovedoppgave i sosiologi. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Lorentzen, Anne (2001). "Kvinnelige rockeartister – kuriøse sjarmtroll eller

- respekterte musikere?”, i *Kvinneforskning* nr 3 / 2001.
- Lorentzen, Anne (2002). ”Om kjønn i rock og pop” i Gripsrud, Jostein (red.):  
*Populærmusikken i kulturpolitikken*. Rapport nr 30. Oslo: Norsk kulturråd.
- Lorentzen, Anne (2008). ”Heteronormaliser utradisjonelle instrumentvalg”,  
[www.ballade.no](http://www.ballade.no) Publisert 17.06.2008  
<http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2009031911213235321126> [Lesedato  
23.04.2010]
- Lorentzen, Anne (2009). *Fra ”syngedame” til produsent. Performativitet og  
musikalsk forfatterskap i det personlige prosjektstudioet*. Doktoravhandling.  
Oslo: Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo Unipub.
- Lorentzen, Anne og Stavrum, Heidi (2007). *Musikk og kjønn: status i felt og  
forskning*. Bø i Telemark: Telemarkforskning, notat nr 5 / 2007.
- Lorentzen, Anne og Kvalbein, Astrid (red.) (2008). *Musikk og kjønn – i utakt?*  
Bergen: Norsk kulturråd.
- Mangset, Per (2004). *”Mange er kalt, men få er utvalgt”*. *Kunstnerroller i endring*.  
Rapport nr 215/2004. Bø i Telemark: Telemarkforskning – Bø.
- Mangset, Per (2010). ”Kulturstudier og kulturpolitikkforskning –  
dialog eller konflikt?” Artikkel under publisering.
- Middleton, Richard (1990). *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University  
Press.
- Monson, Ingrid (1996). *Saying something: jazz improvisation and interaction*.  
Chicago: University of Chicago Press.
- Mühleisen, Wencke (2002). *Kjønn i uorden: iscenesettelser av kjønn og seksualitet i*



- eksperimentell talkshowunderholdning på NRK fjernsynet. Doktoravhandling, institutt for medier og kommunikasjon. Oslo: Unipub.*
- Mühleisen, Wencke (2003). *Kjønn og sex på TV. Norske medier i postfeminismens tid.* Oslo: Universitetsforlaget.
- Onsrud, Silje Valde (2004). *Sang – kvinners selvfølgeriske praksis i jazzfeltet? Kjønnsperspektiver i norsk jazz. En diskursorientert studie med utgangspunkt i intervjuer av kvinnelige jazzsangere.* Hovedoppgave i musikkvitenskap, Institutt for musikk og teater, avd. Musikkvitenskap. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Prieur, Annick (1994). *Iscenesettelser av kjønn. Transvestitter og macho-menn i Mexico by.* Oslo: Pax.
- Prieur, Annick og Sestoft, Carsten (2006). *Pierre Bourdieu: en introduktion.* København: Hans Reitzels forlag.
- Repstad, Pål (1998). *Mellom nærhet og distanse. Kvalitative metoder i samfunnsfag.* Oslo: Universitetsforlaget.
- Ruud, Even (1997). *Musikk og identitet.* Oslo: Universitetsforlaget.
- Ryen, Anne (2002). *Det kvalitative intervjuet. Fra vitenskapsteori til feltarbeid.* Bergen: Fagbokforlaget.
- Røyseng, Sigrid (2007). *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse.* Doktoravhandling, Universitetet i Bergen. Bø i Telemark: Telemarksforskning – Bø.
- Skanche-Knutsen, Arvid (2008). "Djevelens advokat" i Kvalbein, Astrid og Lorentzen, Anne (red.): *Musikk og kjønn – i utakt?* Bergen: Norsk

kulturråd.

Skjerdal, Mariann (1997). *She is a rebel!: kvinner, kjønn og rock i et*

*sosialantropologisk perspektiv*. Hovedoppgave i sosialantropologi.

Trondheim: Norges teknisk-naturvitenskapelig universitet.

Solheim, Jorun (2003). "Det moderne arbeidets kjønnssymbolikk", i Hodne,

Bjarne og Sæbøe, Randi (red.) *Kulturforskning*. Oslo: Universitetsforlaget.

Stavrum, Heidi (2004). "*Syngedamer*" eller jazzmusikere? *Fortellinger om*

*jenter og jazz*. Hovedoppgave i kulturstudier. Avdeling for allmenne fag.

Institutt for kultur og humanistiske fag. Bø i Telemark: Høgskolen i Telemark.

Stavrum, Heidi (2005). "Wow, hu kan jo spille, jo" – om jenter og jazz i Norge.

I *Nordisk kulturpolitisk tidskrift* nr 2 / 2005.

Stavrum, Heidi (2007). "Hvorfor er kjønn en blind flekk i

kulturpolitikkforskningen?". I *Nordisk kulturpolitisk tidskrift* nr 2 / 2007.

Sørensen, Anne Scott [et al.] (2008). *Nye kulturstudier. En innføring*. Oslo: Spartacus.

Thagaard, Tove (2003). *Systematikk og innlevelse – en innføring i kvalitativ metode*.

Bergen: Fagbokforlaget.

Wadel, Cato (1991). *Feltarbeid i egen kultur. En innføring i kvalitativt orientert*

*samfunnsforskning*. Flekkefjord: Seek A/S.

Yin, Robert K. (2009). *Case study research. Design and methods*. Los Angeles: Sage.

Aakvaag, Gunnar C. (2008). *Moderne sosiologisk teori*. Oslo: Abstrakt forlag.

## VEDLEGG

### Intervjuguide – deltagere JCFK

#### **Om informantens bakgrunn**

1. Hvor gammel er du?
2. Hvor bor du?
3. Hva gjør du til daglig? (elev ved videregående/folkehøgskole, student ved universitet/høgskole, i fast jobb, osv.)
4. Hvilket instrument spiller du?
5. Hvor lenge har du spilt dette instrumentet?
6. Hvilken musikk sjanger vil du si at du spiller mest?
7. Mottar du undervisning på instrumentet ditt? (kulturskole, musikklinje på videregående skole, folkehøgskole, privatundervisning, osv.)
8. For deg som mottar undervisning: hvordan vil du kommentere forholdet mellom ulike musikk sjangere i undervisningen? (Synes du at du lærer om mange ulike sjangere, eller at læreren fokuserer på kun én eller noen få sjangere?)
9. For deg som mottar undervisning: hvordan er jazztilbudet i undervisningen?
10. Hvilke forbilder har du? (Kvinnelige forbilder, musikalske forbilder, osv.)
11. Spiller noen i din nære familie et instrument?

#### **Hvorfor jazzcampen?**

12. Hvordan fikk du høre om jazzcampen?
13. Kan du si noe om hva som fikk deg til å melde deg på jazzcampen?
14. Tenkte du over at jazzcampen kun er for jenter da du meldte deg på?
15. Har du deltatt på andre jazzcamper (f.eks i Søgne eller Bodø)? I så fall, kan du si noe om hvordan du opplever jazzcampen til sammenligning?
16. Er dette første gangen du er med på campen? Hvis ikke, hvor mange år har du deltatt?
17. Kan du tenke deg å delta neste år? Hvis ikke, hvorfor ikke? Hvis ja, hvorfor det?

## **Om sjangeren jazz**

18. Hva slags musikk hører du på?
19. Hvordan er ditt forhold til musikk sjangeren jazz? Hadde du lyttet til og/eller utøvd jazz før du nå deltar på denne campen?
20. Hva slags type jazz foretrekker du å spille?
21. Spiller du andre sjangere enn jazz? Når/hvor/i hvilke sammenhenger spiller du eventuelt andre typer musikk?
22. Hvilke egenskaper må til for å bli en dyktig jazzimprovisatør?
23. Hvilke egenskaper må til for å bli en dyktig *kvinnelig* jazzimprovisatør?

## **Instrument**

24. Hva fikk deg til å begynne å spille akkurat det instrumentet du spiller?
25. Tenker du over instrumentet ditt som et ”gutteinstrument”?
26. Hva tenker du om at tradisjonelt har vært flest gutter som spiller dette instrumentet?
27. Har du opplevd situasjoner med instrumentet hvor du har tenkt at dette har med kjønn å gjøre?
28. Spiller du andre instrumenter i tillegg?
29. Har du spilt andre instrumenter tidligere? (Hva fikk deg i så fall til å slutte med det instrumentet?)

## **Band/samspill**

30. Hvilke erfaringer hadde du med band/samspill før du kom til jazzcampen?
31. Har du startet ditt eget band utenom jazzcampen? Hvis ja, hvordan gjorde du det? Hvis nei, hvorfor ikke?
32. Hvis ja, hvor lenge har du vært med i bandet/bandene dine?
33. Hva er det vanskeligste, rent praktisk, med å starte et band? (rekruttere folk som kan spille i bandet, finne øvingslokaler, finne tidspunkter for øving som passer for alle, skaffe penger til å kjøpe instrumenter, osv.)
34. Har det noe å si for deg om de du spiller sammen med, er kvinner eller menn?

35. Kunne du tenke deg å spille i et band sammen med gutter? Hvorfor / hvorfor ikke?
36. Hadde du erfaring med å spille sammen med andre *jenter* før denne jazzcampen?
37. Må du oppføre deg annerledes i et band hvis du er den eneste jenta, enn om et er flere jenter med i bandet?

### **Ellers**

38. Tror du jenter er mer avhengige av nettverk og institusjoner som JCFK og AKKS for å rekrutteres inn til jazzfeltet, enn gutter? Hvorfor det, eventuelt hvorfor ikke?

### **Til slutt**

39. Er det noe annet du har lyst til å tilføye, som kan være av interesse for meg å vite?

## **Intervjuguide – arrangører JCFK**

### **JCFK – campens bakgrunn og historie**

1. Hvordan oppstod ideen om å arrangere en jazzcamp forbeholdt kvinnelige instrumentalister?
2. Når oppstod ideen?
3. Hva er formålet/begrunnelsen med å arrangere en slik camp?
4. Hvordan har prosessen vært fra den første ideen ble unnfanget, og frem til den første jazzcampen ble gjennomført sommeren 2007?
5. Fortell om tiden som har vært siden gjennomføringen av den første campen (sommeren 2007) og frem til i dag (sommeren 2009)?
6. Hvilke utfordringer og problemer har dere støtt på underveis?
7. Hva betyr opprettelsen av campen/hvilke effekter har campen så langt?
8. Tror dere at den økte andelen kvinnelige instrumentalister bidrar til endringer av stereotype oppfatninger av kjønn?

### **JCFK – finansiering og budsjett**

9. Hvordan har jazzcampen blitt mottatt når det gjelder behov for finansiering/økonomisk støtte?
10. Kan dere si litt om støtte og samarbeidspartnere generelt? Hvordan har disse støtteordningene kommet i stand? (Jazzcampen har samarbeid med kultur- og kirke departementet, Midtnorsk jazzsenter, Frifond, Fond for utøvende kunstnere, NTNU og Norsk Jazzforum)
11. Hva førte til at campen kom på statsbudsjettet?

### **JCFK – rekruttering av deltagere**

12. Hvordan rekrutterer dere deltagerne?
13. Hvordan har oppslutningen/påmeldingen til campen vært de tre årene den har eksistert? (Har det vært bølger, eller har påmeldingen holdt seg stabil?)
14. Ser dere at de samme deltagerne kommer tilbake til campen år etter år, eller kommer det stadig nye deltagere? Hvor kommer eventuelt de nye deltagerne fra?
15. Kan dere si litt om hvordan responsen/tilbakemeldingene fra deltagerne har vært?

### **JCFK – opplegg/undervisningsmetodikk på campen**

16. Fortell litt om opplegget på campen; si litt om innhold/undervisningsmetodikk; si noe om hvilke aktiviteter som tilbys, hvem som hyres inn som instruktører, hvordan hyrer dere inn instruktører, hvordan er forholdet mellom gruppe/band/samspill og enkeltundervisningen?
17. Hvordan vil dere begrunne det opplegget dere har valgt framfor et annet? Hvorfor har dere valgt akkurat disse instruktørene?
18. Vil dere si at det er dere som arrangører eller instruktørene som i størst grad avgjør undervisningsopplegget?
19. Har dere måtte endre undervisningsopplegget i løpet av årene som har gått? I så fall hvorfor?

20. Hva i undervisningsopplegget har fungert bra og mindre bra i tidligere år? Hva kan være årsakene til dette?

### **JCFK – framtidsplaner**

21. Kan du si litt om hvilke mål og framtidsplaner dere har for campen i tiden framover?

### **Til slutt**

22. Er det noe annet du har lyst til å tilføye, som kan være av interesse for meg å vite?

## **Kontaktinformasjon til informantene**

Hvis det er noe du lurer på, så er det bare å ta kontakt med meg eller min hovedveileder.

### Kontaktopplysninger til ansvarlig for forskningsprosjektet

#### *Masterstudent:*

Erle Hind

Sperrudvegen 47

3800 Bø i Telemark

Mob 92 41 29 89

[erle\\_hind@yahoo.no](mailto:erle_hind@yahoo.no)

#### *Hovedveileder:*

Heidi Stavrum

Høgskolen i Telemark, avd. Bø

Hallvard Eikas plass

3800 Bø i Telemark

Tlf 35 95 26 14

[heidi.stavrum@hit.no](mailto:heidi.stavrum@hit.no)