

Fra «syngedame» til produsent

*Performativitet og musikalsk forfatterskap i det personlige
prosjektstudioet*

Anne Helene Lorentzen

Doktoravhandling levert for graden philosophiae doctor (ph.d.)

Institutt for medier og kommunikasjon

Universitetet i Oslo

2009

© Anne Helene Lorentzen, 2008

*Doktoravhandlinger forsvart ved
Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo.
No. 380*

ISSN 0806-3222

Det må ikke kopieres fra denne boka i strid med åndsverkloven eller med avtaler om kopiering inngått med Kopinor, interesseorgan for rettighetshavere til åndsverk.

Omslag: Inger Sandved Anfinsen.
Trykk og innbinding: AiT e-dit AS, Oslo, 2008.

Produsert i samarbeid med Unipub AS, Oslo.
Avhandlingen blir kun produsert av Unipub AS i forbindelse med disputas.
Alle henvendelser vedrørende avhandlingen skal rettes til rettighetshaver eller enheten der doktorgrad er forsvart.

*Unipub AS er et heleid datterselskap av
Akademika AS, som eies av Studentsamskipnaden i Oslo.*

Takk

Jeg har mange å takke for at denne avhandlingen har gått fra å være en vag ide til en ferdig tekst. Først og fremst vil jeg takke informantene som sjenerøst har formidlet de erfaringer, tanker og innsikter som har gjort avhandlingen mulig. Dernest vil jeg takke mine veiledere Arnt Maasø og Wencke Mühleisen, som begge har delt av sine kunnskaper og gjort sitt ytterste for å løse meg trygt igjennom skriveprosessen. En særlig takk til Wencke som har vært en enestående samtalepartner og støtte under hele avhandlingsperioden. Takk også til min hovedveileder Arnt for å ha stått ut med min motvilje mot å lage disposisjoner, følge gode skriveråd, og ikke minst å korte ned. Alle råd var gode, alle (nødvendige) omveger mine egne.

Mange er de kollegaer og medstudenter som har bidratt med viktige og nødvendige innspill. Jeg har vært heldig å få delta innenfor en rekke ulike faglige sammenhenger, deriblant Kulturelt entreprenørskapsgruppa ved Høgskolen i Telemark. En spesiell takk går her til professor Per Mangset, og til Sigrid Røyseng, Heidi Stavrum og Åsne Widskjold Haugsevje for inspirerende diskusjoner og samarbeid. Særlig takk til Heidi Stavrum som tok seg tid til å lese nærmest hele avhandlingen mot slutten, til uvurderlig hjelp for meg. Takkes skal også ledelsen ved Institutt for kultur- og humanistiske fag som ansatte meg og som slik gjorde avhandlingen mulig. Professor Ole Martin Høystad og Per Mangset skal takkes for faglig inspirasjon og for å ha vist meg faglig tillit i forbindelse med «pliktarbeidsperioden» ved masterstudiet. Gode tanker går også til mine kollegaer ved Senter for kultur- og idrettsstudiar (SKI), mine kollegaer generelt ved Høgskolen, og de flotte studentene.

Andre faglige sammenhenger som har vært særlig viktig for meg er Senter for tverrfaglig kjønnsforskning (STK), særlig queergruppa, men også forskerseminaret og fagmiljøet generelt, i hele perioden fra 2000 og fram til i dag, ingen nevnt, ingen glemt. Jeg er takknemlig for å ha fått være en del av dette unike og faglig vibrerende stedet, selv også under stipendiatperioden hvor jeg ikke har hatt noen formell tilknytning.

Jeg har også lyst til å takke medstudentene på doktorgradsseminaret ved IMK, Nettverk for populærmusikk ved IMT, samt alle deltakerne i det Telenor Mobil-finansierte paraplyprosjektet *Nye Medieteknologier og Mobile Kjønn*, som jeg tenker på som et forprosjekt til denne avhandlingen. En særlig takk går her til prosjektleder Christina Mörberg og til mine kollegaer i prosjektet, referansegruppa, Per Christian Andersen ved Telenor Mobil som finansierte prosjektet, Marit Haldar som fikk det hele i gang og Elisabet Rogg ved STK som gav meg jobben med å utvikle paraplyprosjektet.

Jeg vil også takke flere enkeltforskere: Kari Nyheim Solbrække for inspirasjon, samarbeid og utveksling av ideer, Anne Danielsen for viktige bidrag til avhandlingen som inspirator, leser og

kommentator av flere av kapitlene og Odd Skårberg for oppmuntring og viktige referanser på tampen.

En spesiell takk går til Susan McClary, som jeg hadde æren av å samarbeide med under mitt opphold ved Department of Musicology ved UCLA, våren 2006. Ikke bare tok hun seg tid til å lese og kommentere lange og ufullendte utkast, hun var også sjenerøs nok til å låne meg kontoret sitt og invitere meg inn i ulike faglige og sosiale sammenhenger ved UCLA. Jeg er i det hele tatt takknemlig for McClarys pionerarbeid i forhold til å bidra til en feministisk musikkvitenskap, et arbeid som også har inspirert denne avhandlingen.

Takk også til min venn og tidligere veileder Per Solvang, for innspill til metodekapitlet, men også for stimulerende samtaler og for sin usvikelige sans for obskure kulturarrangementer. Jeg vil også takke Bruce Johnson for opplysende e-post-dialog om «syngedamer» i Australia, og for å ha sendt meg sin glimrende bok *The Inaudible Music: Jazz, Gender and Australian Modernity* (2000). Takkes skal også Svein Bjørkås ved MiC og Ellen Aslaksen ved Kulturrådet, for utfordringer av faglig karakter som også har gavnet avhandlingsteksten.

Ekstra honnør går til Egil Gangåssæter for grundig og samvittighetsfull språkvask, med gjenoppfriskningskurs i norsk grammatikk på kjøpet.

Helt til slutt vil jeg få takke alle mine flotte venninner for urokkelig vennskap og moralsk støtte, min familie i nord og vest, men mest av alt min samboer Kari – som aldri kommer til å behøve å lese en eneste bok i livskunst – for hele tiden å ha hatt en klokketro på både avhandlingen og meg.

Nesodden 15. august, 2008

Anne H. Lorentzen

1	INNLEDNING	11
1.1.1	Internasjonal forskning på kjønn og musikkproduksjon	13
1.1.2	Selvproduksjon og en dobbelt standard i norsk sammenheng	14
1.1.3	Hovedproblemstilling og delproblemstillinger	15
1.1.4	Antakelser og «arbeidshypoteser»	17
1.1.5	Avklaring av begrepsbruk	19
1.1.6	Generelle opplysninger om teksten	23
1.1.7	Avhandlingens oppbygning	24
2	PERSPEKTIVER PÅ MUSIKKPRODUKSJON	27
2.1.1	Innledning	27
2.1.2	Avgrensning av studiefeltet: «recording studies» og «sound studies»	27
2.1.3	Tidligere forskning på musikkproduksjon innenfor populærmusikk	29
2.1.4	Musikkstudioet som kollaborativt system – et funksjonalistisk perspektiv	30
2.1.5	Musikkproduksjon som en arena for forhandlinger og konflikt	32
2.1.6	Maktrelasjonene i studioet sett i lys av et romlig og kritisk perspektiv	36
2.1.7	Feministisk orienterte arbeider rundt musikkproduksjon	39
2.1.8	Oppsummering av de ulike perspektiver	42
2.2	Deterritorialisert musikkproduksjon i personlige prosjektstudioer	43
2.2.1	Prosjektstudioet som en territorialiserende størrelse	47
2.2.2	Deterritorialisering/reterritorialisering i praksis: Om fisk, barn og uventede sammenstillinger av teknologier, posisjoner og kjønn	53
2.2.3	Oppsummering	55
3	KAMPEN OM VERKET OG STRIDEN MELLOM FORGRUNNSDISKURSEN OG BAKGRUNNSDISKURSEN	57
3.1.1	Framveksten av det musikalske verket	59
3.1.2	Forestillingen om et musikalsk tyngdepunkt	60
3.1.3	Groove og sound som musikalske tyngdepunkt	63
3.1.4	Melodi/akkompagnement-dualismen	65
3.2	Sound og groove som bud på det musikalske verket	68
3.2.1	Groove	68
3.2.2	Sound	69
3.2.3	Soundet som noe ekstra-musikalsk, soundet som musikalsk merverdi	73
3.2.4	Soundet som framrykket bakgrunn	74
3.2.5	Soundets maktaspekter	75
3.2.6	Soundets performative aspekt; det iscenesatte soundet.	77
3.2.7	Det iscenesatte soundet – den nye autenticiteten?	78
3.2.8	Om stridens kjerne: Kampen om verket – kampen om forfatterposisjonen	80

3.3	Forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen i den akademiske diskurs.....	81
3.3.1	Bakgrunnsdiskursen og forgrunnsdiskursen – to enhetlige diskurser?	85
3.3.2	Forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen: Hvem sin strid?.....	86
3.3.3	Diskursen om soundet, en hegemonisk diskurs?	87
3.3.4	Oppsummering.....	88
4	KJØNNS-, SEKSUALITETS- OG SUBJEKTFORSTÅELSE	89
4.1.1	Innledning.....	89
4.1.2	Avhandlingens kjønns- og seksualitetsforståelse som subjektforståelse.....	89
4.1.3	To-kjønnsmodellen som forståelsesparadigme	91
4.1.4	Sex/gender-skillet og den heteroseksuelle matrisen	92
4.1.5	Butlers rekonstruktive kjønns- og subjektforståelse	94
4.1.6	Butlers relevans for mitt prosjekt.....	96
4.1.7	Heteronormativitet som begrepskonstruksjon.....	98
4.1.8	Den skeive tilgangens anvendelse og relevans	100
4.1.9	Agency og endring i henhold til Butler	101
4.1.10	Talehandlinger som konstituent av endring	104
4.1.11	Talehandlinger og Derrida.....	105
4.1.12	Bourdieus teori om praksis – en teori om endring?	107
4.1.13	Bourdieus kritikk av ritualiserte talehandlinger	110
4.1.14	Den institusjonelle forankring av den endringsrettede analysen.....	113
4.1.15	Statuspassasjer og passasjeagenter.....	114
4.1.16	Overgangsritualet som en performativ tilnærming til endring.....	116
4.1.17	Transformasjon i henhold til overgangsritualet som analytisk modell.....	117
4.1.18	Oppsummering	118
5	ANALYTISKE OG METODISKE GREP	121
5.1.1	Om diskursanalyse som teori og metode.....	121
5.1.2	Filosofisk og epistemologisk grunnlag.....	121
5.2	Analytiske tilganger.....	122
5.2.1	Møtepunktene mellom de analytiske tilgangene.....	122
5.2.2	Analysen av diskurser og diskursive kamper – begreper og strategier	125
5.2.3	Foucaults arkeologiske og genealogiske metode	129
5.3	Empiriske og metodiske avveininger	130
5.3.1	Utvalgsriterier og strategier for rekruttering.....	130
5.3.2	Utvalgsstørrelse og fordelingen av den analytiske oppmerksomhet	133
5.3.3	Om informantene – forskjeller og likhetstrekk	134
5.3.4	Spørsmålsstillinger og forskningsintervju.....	137
5.3.5	Kjønn som tematikk i intervjuene.....	139
5.3.6	Transkribering, gjennomsiktighet og validitet	140
5.3.7	Anonymisering og tegnbruk.....	141

5.3.8	Analytiske framgangsmåter	143
5.3.9	Andre datakilder og andre informanter	144
5.3.10	Minnearbeid og andre eksperimentelle metoder.....	144
5.3.11	Egne erfaringer med feltet.....	145
5.3.12	Representativitet?	147
6	HVA ER EN «SYNGEDAME»?.....	149
6.1.1	Innledning	149
6.1.2	«Syngedamens» tilsynekomst og potensielle opprinnelser.....	149
6.1.3	«Syngedamen» som diskurs.....	154
6.1.4	Syngedamediskursen i norsk og internasjonal musikkproduksjon.....	154
6.1.5	Syngedamediskursen – en entydig diskurs?	160
6.1.6	Syngedamen som fantasme og som skeiv.....	162
6.1.7	Om muligheten for å undergrave en «syngedame».....	164
6.1.8	Oppsummering	167
6.2	«Syngedamen» som en diskursiv praksis.....	168
6.2.1	«Syngedamen» og informantene	169
6.2.2	«Syngedamen» som en disiplinerende diskurs	175
6.2.3	Det overdeterminerte subjektet.....	177
6.2.4	Oppsummering	178
6.3	«Syngedamemannen»- finnes han?.....	179
6.3.1	«Martin» - en «syngedamemann».....	179
6.3.2	Oppsummering	189
7	HVORDAN «SYNGEDAMER» BLIR PRODUSENTER.....	191
7.1.1	Innledning	191
7.1.2	Relieve the doer, for goodness sake! Beretningen om en musikalsk «klassereise».....	192
7.1.3	«Beauty and the beast?» – beretningen om en tilpasset transformasjon.....	203
7.1.4	Overgangsritualet som analytisk verktøy.....	215
7.1.5	Anitas transformasjon lest i lys av overgangsritualet.....	217
7.1.5.1	Flygelet som igangsetter av overgangsritualet	218
7.1.5.2	Terskelfasen og sacraene	220
7.1.5.3	Lyttingens overgangsrituale.....	222
7.1.5.4	Øyeblikk av inkorporering.....	223
7.1.6	Wenckes transformasjon i lys av overgangsritualet	228
7.1.6.1	Lyttingens overgangsrituale.....	228
7.1.6.2	«Kreative» overgangsritualer	230
7.1.6.3	Wencke som <i>verken/eller, midt i mellom og ingensteds</i>	231
7.1.6.4	Liminaliteten som refleksjonsrom omkring gruppens trosforestillinger	233
7.1.7	Oppsummering og konklusjoner	234

8 «MED HENDENE PÅ RATTET» – DETERRITORIALISERENDE PROSESSER

I PRAKSIS.....239

8.1.1	Innledning.....	239
8.1.2	Utdypende om diskursenes og talehandlingenes konstituerende effekter.....	239
8.1.2.1	Kan det gå troll i ord? Om talehandlingers konstituerende kraft.....	243
8.1.3	Om grensene for diskursenes og språkets konstituerende effekter.....	246
8.1.4	Prosjektstudioets og lydens konstituerende og deterritorialiserende effekter.....	247
8.1.5	Deterritorialiseringens og konstituerings romlige aspekter.....	252
8.1.6	Er det mulig å bli autorisert av produsentens stol?.....	255
8.1.7	Deterritorialisering og betydningen av det egne rommet.....	259
8.1.8	«Jeg vil ha et gutterom!» Betydningen av prosjektstudioets lokalisering.....	263
8.1.9	Fra hjemmeprosjektstudio til en større assemblage av prosjektstudioer.....	264
8.1.10	Kjønn og seksualitet som konstituerende element.....	265
8.1.10.1	Betydningen av de to-kjønnsbaserte relasjonene og organiseringen av dem.....	265
8.1.10.2	Å lage musikk og å gjøre kjønn som to sider av samme sak.....	268
8.1.11	Under diskursiv kryssild og en heternormativ bøyg.....	273
8.1.12	Oppsummering og konklusjoner.....	276

9 HVORFOR «SYNGEDAMER» BLIR PRODUSENTER.....279

9.1.1	Innledning.....	279
9.1.2	Den symbolske og den estetiske dimensjonen ved striden mellom forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen.....	280
9.1.3	Den kjønnete dimensjonen ved striden.....	283
9.1.4	Forhandlinger i studioet: Den estetiske og den økonomiske dimensjonen ved striden.....	287
9.1.5	Selvproduksjon som taktikk.....	289
9.1.6	Stridens teknologiske dimensjon, og hvordan den er sammenvevd med den kjønnete.....	292
9.1.7	Hands on-kontroll, en dobbel standard?.....	295
9.1.8	Produsentens appropriering av artisten – triumf, normbrudd eller fiksjon?.....	300
9.1.9	Hva er en produsent?.....	305
9.1.10	Pendingen mellom ulike forfatterposisjoner.....	308
9.1.11	Oppsummering og konklusjoner.....	313

10 AVSLUTNING OG KONKLUSJONER.....315

10.1.1	Hva er det med «syngedamen»?.....	315
10.1.2	Hva er det med den kjønnsmessige arbeidsdelingen?.....	316
10.1.3	Dreiningen i retning av sound og groove og konsekvensene av dette.....	319
10.1.4	Hvordan det personlige prosjektstudioet har endret musikkproduksjon med henblikk på kjønn og seksualitet.....	320
10.1.4.1	Produksjonsmessig frihet og uavhengighet.....	321
10.1.4.2	Demokratisering av kunnskap.....	322
10.1.4.3	Demokratisering av musikalsk makt.....	322
10.1.4.4	Talk back-knappen reversert.....	322
10.1.4.5	Demokratisering av musikalsk kreativitet.....	322

10.1.4.6	Demokratisering av kontroll over lyden og det lydige materialet.....	323
10.1.4.7	Demoen som partitur og «trojansk hest»	323
10.1.4.8	Elimineringen av guidevokalen	324
10.1.4.9	Panoptikonet omveltet og reversert.....	324
10.1.4.10	Artisten som hjelper og veileder	325
10.1.5	Forhold som motvirker deterritorialisering og demokratisering.....	325
10.1.6	Muligheten for «å ta syngedamebetegnelsen tilbake».....	326
LITTERATURLISTE		329
Mediekilder		337
Andre kilder.....		338
APPENDIKS 1: ORDFORKLARINGER		339
APPENDIKS 2: INTERVJUGUIDE		347
APPENDIKS 3: BREV TIL INFORMANTENE M/SAMTYKKEERKLÆRING.....		350

1 Innledning

If you're female and you sing, there's this idea that you don't have anything to do with the running and working of it, that you just stand there and sing, and then you knit while someone else is doing the work (Alison Goldfrapp til The Guardian 28. juni 2004).

Ideen til avhandlingen dukket opp i forbindelse med et intervju med artisten Anneli Drecker, den ene halvdel av det musikalske tospannet Bel Canto, i Bergens Tidende 26. mai 2000. I intervjuet ga Drecker uttrykk for at hun var blitt lei av å ha det hun kalte for en «passiv» rolle i produksjonen av Bel Cantos plater. På den neste Bel Canto-platen skulle hun være mer «delaktig» i «programmering og spilling», erklærte hun, før hun ombestemte seg og sa: «Nei, det blir sikkert akkurat som før. Som å komme hjem til kjæresten etter en jordomseiling. Etter en uke er alt som før» (Fossen 2000:43).

I intervjuet var det særlig to ting som fanget min interesse: For det første undret jeg meg over hvordan det kunne ha seg at Anneli Drecker, som ikke bare var kjent som Bel Cantos stemme og ansikt utad, men også som låtskriver og vokalist med en ikke uvesentlig betydning for gruppens særpreg og *sound*, kunne komme til å betrakte seg selv som *passiv* i forhold til produksjonen av Bel Cantos plater. Er det rett og slett slik at håndteringen av musikkteknologier blir forstått som det aktive elementet innenfor musikkproduksjon, funderte jeg, mens det å synge blir forstått som noe mer passivt? Og hva kan i så fall dette komme av? Hadde dette noe med kjønn å gjøre og måten kjønn i denne sammenheng blir konstituert som betydningskategori? Eller, som jeg siden kom til å spørre meg om, kunne dette knyttes til selve forståelsen av musikalsk forfatterskap og det musikalske verket i en stadig mer *soundsentrert* diskurs om musikk?

Jeg konsulterte litteraturen, hvor det ble hevdet at nye musikkproduksjonsteknologier skal ha *demokratisert* musikkproduksjon (om enn i en mer tvilsom skala med hensyn til kjønn og sosial klasse), men at de også har dreid spørsmålet om musikalsk forfatterskap mer i retning av prosessering av lyd enn å skrive musikk i en mer tradisjonell populærmusikalsk forstand (Goodwin 1992:92; Negus 1992:100; Frith 2001b:32). Skulle Dreckers utsagn tolkes dit hen at demokratiseringen av studioteknologien nå også hadde nådd de kvinnelige artistene, og at studioets domene som en mannlig arena var over? Eller innebar Dreckers utsagn at den nye musikkteknologien hadde gitt støtet til en aksentuering av lydprosessering og *sound*, på bekostning av tekst, melodi og et såkalt personlig uttrykk? Med andre ord: måter å utforme musikalsk forfatterskap på som har vært nærmest obligatorisk innenfor pop og rock helt siden 1960-tallet, med rockens autentisitetsskodeks som den paradigmatisk

posisjonen (Denski 1992:40; Michelsen, Weisethaunet et al. 2005). Hvordan skulle jeg i det hele tatt forstå Dreckers ytring i denne sammenhengen?

Like interessant fant jeg den plutselige helomvendingen i intervjuet, og kommentaren om at nei, selv om Drecker nå hadde store ambisjoner om å snu på flisa, så ville nok alt likevel ende opp som før. Fortalte dette noe om relasjonen og dynamikken mellom disse to aktørene spesielt? Eller kunne det knyttes noen mer generelle antakelser til denne beskrivelsen, knyttet til hvordan kjønn og seksualitet gjør seg gjeldende i musikalske samarbeidsrelasjoner der «hun synger og han skurr»?¹ Hva sa i så fall Dreckers resignasjon om endringspotensialet i kjønnete samarbeidsrelasjoner? Hva skal til for å omkalfatre allerede fordelte roller og det jeg etter hvert har kommet til å oppfatte som noe i nærheten av et **heteronormativt skript** innenfor populærmusikkproduksjon? Her tenker jeg på hvordan sammenstillingen av en kvinnelig sanger og en mannlig produsent framstår som nærmest obligatorisk innenfor tradisjonell musikkproduksjon, slik det også gjør seg gjeldende innenfor musikalske tospann-konsepter hvor hun typisk synger og han «skurr»². Må partene bryte ut av relasjonen for å oppheve en arbeidsfordeling som nærmest på forhånd er tatt for gitt, eller lar endring seg realisere innenfor en allerede etablert setting, som den for eksempel Bel Canto representerte?

I tiden som fulgte dukket det opp stadig flere kvinnelige låtskrivere og artister som erklærte seg som programmerere og produsenter. Fram til 1999 kjente jeg til bare noen ganske få kvinnelige musikere som syslet med programmering og produksjon, nemlig Anne Grete Preus og Gry Jannicke Jarlum, alias Jannicke og J-Diva. Nå syntes det å dukke opp mange. Anja Garbarek, Beate Lech, Aggie Peterson, Kari Rueslåtten og Anneli Drecker er de mest kjente, men jeg ble også oppmerksom på en rekke andre mindre kjente aktører på den norske musikkscenen, slik listen i dag kan suppleres av artister som Annie, Mira Craig, Marit Larsen, Joanna Demker, Unni Wilhelmsen, Malika Makouf Rasmussen, og sist ut debutantene Silje Nes og Linen Cox. Alle hevder de at de har lært seg «å programmere og produsere», alle gjør de krav på «å ha gjort mer eller mindre alt selv», og alle synes de å jobbe i egne «prosjektstudioer», en slags komprimert versjon av det tradisjonelle studioet, hvor det meste av det profesjonelle studioets opptaks- og prosesseringsmuligheter er integrert i personlige computere.

Det var også blant disse ytringene at jeg kom på sporet av en viktig grunn til at disse artistene ønsket å produsere selv. Kjønnsarbeidsdelingen i det tradisjonelle studioet handler

¹ Formuleringen «hun synger og han skurr» referer til den stiliserte versjonen. Han spiller for eksempel gjerne også instrumenter og bidrar i låtskrivingen, i tillegg til å såkalt skru lyd, slik hun også gjerne skriver låter. Å «skru lyd» er musikersjargong for det å håndtere musikkproduksjonsteknologi.

² Bel Canto er nettopp et eksempel på hva jeg her betegner som et «tospann-konsept». Eksempler på internasjonale tospann-konsepter er Eurythmics, Roxettes og Goldfrapp, andre mer hjemlige er Frost og Susanna and the Magical Orchestra.

nemlig om langt mer komplekse forhold enn bare hvem som gjør hva. Den inngår nærmere bestemt i en *musikkproduksjonens* og en *forfatterskapets politikk*. *Politikk* skal i denne sammenheng ikke forstås som partipolitikk, men som et bredere begrep som henviser til at når vi konstituerer musikkproduksjon og musikalsk forfatterskap på visse måter, så utelukker vi andre måter å forstå disse størrelsene på (Winther Jørgensen og Phillips 1999:47). Musikalsk forfatterskap og det å produsere selv synes å ha blitt ensbetydende med hverandre innenfor den allmenne diskursen om musikkproduksjon, innenfor medietekster og blant musikere selv, men også til en viss grad akademiske tekster, med spesifikke konsekvenser for dem som enten ikke er aktive bidragsytere på produksjonssiden, eller antas å ikke være det. Spørsmålet om hvorvidt og hvorfor også kvinnelige artister og musikere produserer selv, må ta høyde for denne vendingen, slik jeg også gjør i denne avhandlingen.

1.1.1 Internasjonal forskning på kjønn og musikkproduksjon

I den internasjonale forskningen om kjønn og musikkproduksjon er det særlig to arbeider som har befattet seg med hvordan betydningsdannelser knyttet til musikkproduksjon og forfatterskap tenderer til å slå uheldig ut i møte med kvinnelige artister og musikere. Det ene er Emma Mayhews studie av hvordan kvinnelige utøvere, som Alanis Morissette, Madonna, Kylie Minouge, Kate Bush, Sinéad O' Connor, Tori Amos, L7, Bjørk og Courtney Love, blir omtalt i den internasjonale musikkpressen og i diskusjonsgrupper blant fans, særlig med tanke på det musikalske styrkeforholdet mellom produsent og artist (Mayhew 2004). Det andre er Jacqueline Warwicks undersøkelse av hvordan 1960-tallets *girl group*-musikk ble produsert og representert (Warwick 2004) (Warwick 2007). Selv om disse to arbeidene er litt forskjellig innrettet, også med hensyn til fokus, har de likevel et felles anliggende, slik de også knytter an til sentrale forhold i mitt eget arbeid.

Jacqueline Warwick er opptatt av forholdet mellom *sang*, *sanger* og *musikalsk forfatterskap*, nærmere bestemt hvordan *girl group*-artistene på 1960-tallet ble frarøvet en forfatterstemme gjennom den posisjonen produsenter, men også låtskrivere ble tilskrevet, samtidig som den innspilte musikken innebar en unik historisk mulighet for å betrakte også sangeren som en *auteur*-figur. Eller som hun selv formulerer det:

Music centered around female voices is often dismissed as derivative and 'fake'. The kind of assessment assumes that songwriting and playing instruments constitute far more creative and important work than just singing, and disallows the possibility of understanding the girl singer as an auteur of her music (Warwick 2007:x)

Emma Mayhew er opptatt av noe av det samme. Hennes fokus er på hvordan forfatterskap konstrueres i møtepunktet mellom *den låtskrivende artisten* og *produsenten* (Mayhew 2004). Der Warwick konsentrerer seg om 1960-tallets forfatterdiskurser i møte med sangeren innenfor *girl group*-musikken vender Mayhew isteden blikket mot 1990-tallets musikkjournalistikk. Der finner hun at såkalt **produksjonskred** også i denne sammenheng

viser seg å ha en signifikant betydning. Med det tenker hun på hvordan produsenten i stadig større grad italesettes som en forfatterstørrelse i diskusjoner eller omtaler av en plates musikalske sound, gjerne på motsetningsfylte måter. Som det ene ytterpunktet, skriver Mayhew, finner man tilfeller hvor produsenten klandres for å ha ødelagt for artisten. Som det andre ytterpunktet blir produsenten hyllet som et geni og som den «egentlige» skaperen, selv når det er artisten selv som har skrevet «musikken»³. Det disse ytterpunktene imidlertid har til felles, er at de begge tenderer mot å holde produsenten ansvarlig for det endelige musikalske resultatet. Dette får et særegent utslag for kvinnelige artister som samarbeider med mannlige produsenter, fordi de gjennom et slikt samarbeid risikerer å få svekket sin posisjon som skapende subjekter innenfor mediediskursen.

Mayhew finner i denne sammenheng at det også foreligger en *dobbel standard* for kvinnelige artister. Som også Warwick poengterer, er det å samarbeide med andre musikere og produsenter en institusjonalisert arbeidsmåte i det jeg i avhandlingen kaller for tradisjonell musikkproduksjon. Med tradisjonell musikkproduksjon tenker jeg på musikkproduksjon før det personlige prosjektstudioet, og på musikkproduksjon hvor arbeidsfordelingen er organisert i henhold til et tradisjonelt kjønnsrollemønster⁴. Menn inngår i like stor grad som kvinner i ulike former for samarbeidsrelasjoner i musikkproduksjon. I motsetning til hos kvinnelige artister svekker imidlertid ikke dette deres forfatterstatus.

1.1.2 *Selvproduksjon og en dobbelt standard i norsk sammenheng*

I min egen avhandling som i langt større grad enn de nevnte arbeidene baserer seg på dybdeintervjuer med artister og musikere som lager selvprodusert musikk, har jeg ikke lagt opp til en gjennomgående studie av hvordan norske artister representeres i media. Det er imidlertid ingen tvil om at også enkelte artister her hjemme mener seg bedømt i forhold til slik en dobbel standard. Anneli Drecker, som etter alt å dømme synes å ha realisert det hun satte seg fore i 2000, nemlig å programmere og å produsere selv, er et eksempel på en artist som har sagt ganske tydelig fra om dette. I et intervju med Musikknytt i NRK P1, framgår det at hun er lei av å bli oppfattet som en «syngedame»:

- Jeg må gjøre sånn som Aggie [vokalist i bandet Frost] gjør. Hun har begynt å lage **remikser** for andre, slik at folk skal skjønne at hun kan mer enn å bare syng (Fjellidal og Gjersøe 2005).

Sitatet viser at det å produsere selv, i alle fall for Drecker, ikke så rent lite handler om å konstruere et annet bilde av seg selv enn det hun opplever som rådende i offentligheten,

³ Her referer jeg til den talemåten som synes å være framherskende blant låtskrivere innenfor populærmusikk. Har man «skrevet musikken», innebærer det i låtskriversammenheng gjerne at man som et minimum har skrevet tekst og melodi. Også andre elementer kan inngå, som besifring, harmonisering og arrangering.

⁴ I kapittel 2 kommer jeg inn på ulike studier av hvordan musikkproduksjon har vært organisert før det personlige prosjektstudioet.

nemlig syngedamebildet. Også andre artister forteller om at de blir oppfattet som «syngedamer», nærmest uansett hvor mye de bidrar i produksjonen av sin egen musikk, her representert ved artisten Beate Lech, som siteres på denne måten i Musikk Kultur:

Beate Slettevoll Lech er vokalist - og komponist, men det er det ikke mange som tror på:
- Jeg merker at folk ikke tror helt at jeg gjør så mye som jeg faktisk gjør på platene. (...) I tillegg til å syngre, programmerer jeg også live. Men jeg har fått høre at enkelte ikke tror det er meg som gjør det. Jeg blir bare den derre «syngedama» (Kristensen 2002).

Disse ytringene reiser spørsmålet om hva slags demokratiserende effekter de nye musikkproduksjonsteknologiene egentlig har hatt med hensyn til kjønn og seksualitet, når brukerne likevel må kjempe for å bli sett som musikalske forfattersubjekter. Angela McRobbie er inne på noen av de fordommene som her gjør seg gjeldende når hun i en skeptisk kommentar til diskusjonen om demokratisering, er redd for at en ny og «demokratisert» musikkproduksjonsteknologi snarere har bidratt til å forsterke tendensen til at jenter bare blir såkalt vokaldekor i guttenes produksjoner, enn til å svekke den:

The resulting music was a set of sounds created in boy's bedrooms and the only girls who got involved were the few girlfriends patient enough to sit around and wait to be offered a tiny role doing occasional vocals...this new computer technology kept the girls firmly at bay (McRobbie i Negus 1992:86).

1.1.3 Hovedproblemstilling og delproblemstillinger

Hovedproblemstillingen: *Hvordan har det personlige prosjektstudioet forandret musikkproduksjon med hensyn til kjønn og seksualitet?* folder seg ut i spennet mellom fire ulike, men relaterte sett av delproblemstillinger:

1) Internasjonale studier sammenholdt med strategisk utvalgte norske medietekster peker i retning av at kvinnelige artister og musikere tenderer mot å bli oppfattet som «syngedamer» når de samarbeider med mannlige musikere og produsenter som sangere og låtskrivere, men også når de, i større eller mindre grad, produserer selv: *Hva er det som ligger til grunn for antakelsen om kvinnelige artister og musikere som «syngedamer» og hvorfor er det så vanskelig å tenke seg at kvinnelige artister kan programmere og produsere musikken sin selv? Hva er i det hele tatt en «syngedame»? Finnes det også mannlige «syngedamer» eller «syngedamemenn»? Og på hvilken måte relaterer betegnelsen «syngedame» seg til musikkproduksjon og produsenten i diskursen om populærmusikk?*

2) Musikalske samarbeidsprosjekter hvor både menn og kvinner inngår, kjennetegnes i de fleste tilfeller av en kjønnnet arbeidsdeling der «hun synger og han skrur», enten vi snakker om tradisjonell musikkproduksjon⁵, eller såkalte tospann-prosjekter som Bel Canto. Den

⁵ Et relativt mye omtalt eksempel er Alanis Morrisettes relasjon til produsenten Glenn Ballard, jf. (Mayhew 2004), men de fleste slike samarbeidsrelasjoner vil være organisert på denne måten innenfor en tradisjonell musikkproduksjonskontekst.

kjønnede arbeidsdelingen preger også utvidede bandkonstellasjoner hvor kvinnelige musikere er implisert, som for eksempel Briskeby, Blondie og Garbage. *Hvordan kan vi best forstå den kjønnede arbeidsdelingen, i hvilken grad og under hvilke betingelser er det mulig å endre den, og hva slags rolle spiller kjønn og seksualitet i denne sammenheng?*

3) Gitt at det å skrive musikk rent betydningsmessig har dreid mer i retning av lydprosessering enn låtskriving, og at såkalt produksjonskred har fått en økt betydning i diskursen rundt musikalsk forfatterskap: *Hva slags konsekvenser har en dreining henimot lydprosessering og sound for tradisjonelle forfatterposisjoner, relatert til stemme, uttrykk, tekst og melodi? Hvordan relaterer egentlig musikalsk forfatterskap seg til selvproduksjon og produsentskap og hvorfor har det blitt så viktig for «syngedamer» å produsere selv?*

4) Gitt at nye musikkproduksjonsteknologier har demokratisert musikkproduksjon, men at dette i utgangspunktet likevel ikke gjaldt for kvinnelige musikere og artister (Goodwin 1992:91). Hva innebærer det så at norske kvinnelige musikere og artister innenfor de siste ti årene i stadig større grad har begynt å italesette seg som produsenter eller som artister som lager selvprodusert musikk? Og borger ikke dette for at spørsmålene må reises på ny? Med utgangspunkt i tidligere analyser av musikkproduksjon og mine egne informanters framstilling av endring og selvtransformasjon, stiller avhandlingen følgende spørsmål: *I hvilken grad og på hvilke måter kan det hevdes at musikkproduksjon har blitt demokratisert med hensyn til kjønn og seksualitet, og i hvilken grad kan disse endringene tilskrives det personlige prosjektstudioet? Er demokratisering et hensiktsmessig begrep å benytte i denne sammenheng, eller kan det finnes andre og mer fruktbare teoretiske tilnærminger?*

Avhandlingens delproblemstillinger kretser dermed rundt spørsmål som fordeler seg langs to akser:

Den ene akse dreier seg om *transformasjonsprosesser*, med overgangen fra en status som «syngedame» til produsent, men også **heteronormeringens** betydning for den kjønnede arbeidsdelingen. Begrepet heteronormering viser til hvordan det hele tiden trekkes opp grenser for hvordan heteroseksualitet skal praktiseres, og det som til enhver tid er å oppfatte som det **heteronormale** (Bolsø, Annfelt et al. 2007:12). Heteronormering peker også i retning av hvordan jeg forstår kjønn og seksualitet i denne sammenheng. Nærmere bestemt tenker jeg på hvordan ikke bare kjønn, men også seksualitet spiller inn i når arbeidsoppgaver blir fordelt. Når jeg skriver kjønn og seksualitet referer jeg altså primært til en måte å

organisere arbeidet på i studioet og i musikkproduksjon generelt, og hvordan denne enten kan innordne seg normene for det heteronormale, eller bryte med dem⁶.

Den andre aksene dreier seg om *diskursive kamper* hvor det innenfor min empiri utspiller seg et spenningsforhold mellom sang og låtskriving på den ene siden, og musikkproduksjon på den annen, og hvor det som står på spill er musikalsk forfatterskap. Faktisk er det i spørsmålet om musikalsk forfatterskap at disse to aksene tangerer hverandre.

Avhandlingens empiriske utgangspunkt er dybdeintervjuer med i alt 13 kvinnelige og 17 mannlige informanter⁷. Sjangermessig opererer disse innenfor en relativt bred kategori av populærmusikk, og da med rock, pop, jazz og elektronisk musikk som fellesnevner (i ett tilfelle også rap og hip-hop), i de fleste tilfeller hybride sammenstillinger av disse. Mer musikkvitenskapelig orienterte lesere vil kanskje innvende at det hadde vært mer fruktbart å avgrense utvalget til en bestemt sjanger. Selv har jeg imidlertid oppfattet det som viktigere å rekruttere et tilfredsstillende utvalg av kvinnelige informanter, noe jeg ikke ville ha oppnådd med en strengere sjangeravgrensning, fordi tilgangen på mulige intervjuobjekter er relativt begrenset i denne sammenheng (Lorentzen 2008). Et annet forhold er at de problemstillinger som reises synes å være relevante på tvers av sjangergrenser, slik de muligens også blir aksentuert i krysningspunktet mellom ulike sjangre, noe jeg kommer mer inn på i kapittel 3. I siste instans dreier det seg også om prosjektets diskursanalytiske innretning. Dette har det gjort det viktigere å skjule til informantenes felles diskurshorisont og produksjonsmåte, som samlet sett forbinder dem.

1.1.4 Antakelser og «arbeidshypoteser»

Avhandlingen tar utgangspunkt i tidligere arbeider som gir grunnlag for å fremme visse antakelser eller «arbeidshypoteser». Med dette mener jeg teoretiske og empirisk baserte antakelser som jeg tar med meg inn i analysene⁸.

Den første antakelsen tar utgangspunkt i Mayhews funn om at kvinnelige skapersubjekter risikerer å bli undervurdert som forfattersubjekter når de samarbeider med mannlige aktører i musikkproduksjon (Mayhew 2004). Min antakelse er at myten om «syngedamen» står i veien for å oppfatte kvinnelige aktører som selvstendige skapersubjekter. Dette må muligens også legges til grunn i spørsmålet om hvorfor «syngedamer» lager selvprodusert musikk. Derav også det forskningsmessige fokuset på «syngedamen» i avhandlingen, og noe av bakgrunnen for at jeg vier dette spørsmålet relativt stor plass.

⁶ For en utdypende diskusjon, se kapittel 4.1.7.

⁷ Det er gjort intervjuer med i alt 16 kvinnelige informanter, 3 av dem innenfor en amerikansk kontekst. Se kapittel 5.3.2.

⁸ Til en viss grad dreier dette seg også om egne erfaringer som selvproduserte artist, noe jeg gjør rede for i kapittel 5.3.11.

Den andre antakelsen tar utgangspunkt i tidligere feministiske arbeider som tematiserer hvordan kjønn reguleres og organiseres av det Thomas Laqueur kaller to-kjønnsmodellen (Laqueur 1990), deriblant Judith Butler (Butler 1999). Disse arbeidene åpner for å betrakte kjønnsarbeidsdeling som et utslag av det som til enhver tid er å oppfatte som heteronormalt innenfor den sammenheng vi her snakker om (Bolsø, Annfelt et al. 2007:12). På bakgrunn av analyser av hvordan heteroseksuelle parrelasjoner i andre sammenhenger forhandler arbeidsoppgaver seg i mellom (Haavind 2000), antar jeg at det vil kunne være vanskeligere å rokke ved en kjønnnet arbeidsdeling i musikkproduksjon dersom endringen søkes realisert *innenfor* en allerede etablert arbeidsdeling der «han skrur og hun synger», enn dersom endringen søkes realisert som et mer eller mindre autonomt prosjekt.

Den tredje antakelsen tar utgangspunkt i et poeng påpekt av blant annet Simon Frith, nemlig at skillelinjene mellom de ulike posisjonene som musiker og lydtekniker i musikkproduksjon har blitt mer flytende og vanskelig å skille fra hverandre, ettersom aktører sjonglerer mellom ulike posisjoner eller opererer med flere hatter på en gang (Frith 2001b:31). Min antakelse i denne sammenheng er at dette muligens også kan gjelde for kvinnelige utøvere som lager selvprodusert musikk.

Den fjerde tar også utgangspunkt i en påstand fremmet av Frith, denne gang om at musikalsk forfatterskap i en økende grad blir forbundet med det å kontrollere og prosessere lyd. Slik jeg oppfatter ham, kan dette ha satt andre former for forfatterposisjoner under press, slik det også reiser en rekke spørsmål knyttet til opphavsrettigheter og eierskap til musikk (Frith 2001b:31). Basert på hva jeg har gjort rede for i det foregående, går også mine antakelser i en slik retning, og mot at dette er en viktig forklaring på hvorfor det har blitt påtrengende viktig også for kvinnelige artister å produsere selv. På dette punktet skal jeg også foregripe analysen noe. Avhandlingens funn bekrefter nemlig til en viss grad Friths påstand, samtidig som de i neste omgang modifierer den. Nærmere bestemt påviser jeg to diskurser, henholdsvis *forgrunnsdiskursen* og *bakgrunnsdiskursen*, som hver for seg legger inn to distinkte «bud» på musikalsk forfatterskap. «Bud» skal her forstås som ulike måter å posisjonere seg på innenfor ulike og konkurrerende diskurser. *Forgrunnsdiskursen* i retning av tekst og melodi, og *bakgrunnsdiskursen* i retning av *groove* og sound. Jeg kommer grundig tilbake til diskursene og hvordan de arter seg i kapittel 3 og 9, men nevner dem allerede her fordi jeg vil hinte i retning av dem underveis gjennom de ulike drøftingene.

Mer generelt og på basis av Gilles Deleuze' og Félix Guattaris begreper om territorialisering, deterritorialisering og reterritorialisering (kapittel 2) tar avhandlingen utgangspunkt i at det er viktig å legge til grunn den betydningen som tilgangen til *det personlige prosjektstudioet* innebærer når man studerer hvordan det er mulig for subjekter å transformere seg fra en posisjon til en annen. Selv om avhandlingen som sådan legger opp til

et diskursanalytisk perspektiv, tar jeg med andre ord også høyde for teknologien selv, og de mulighetsbetingelser som denne åpner for i møte med den enkelte.

1.1.5 Avklaring av begrepsbruk

I avhandlingen referer jeg til *det personlige prosjektstudioet* som en fellesbetegnelse på de musikkproduksjonsteknologiene som informantene bruker til å lage det jeg kaller for selvprodusert musikk. Som betegnelse er det personlige prosjektstudioet å forstå som en sammenslåing av betegnelse «prosjektstudio» og «personlig computer». Hva betegnelsen er ment å synliggjøre, er at studioteknologi generelt og prosjektstudioteknologi spesielt har gått over til å dreie seg om computerbaserte prosesser, kombinert med ulike former for eksterne komponenter av analog eller digital karakter, som mikrofoner, **miksepulter**, forsterkere, effektmaskiner og synthesizere. Betegnelsen synliggjør også den *personlige relasjonen* som brukere av musikkteknologier konstruerer i møte med prosjektstudioet, på lik linje med computere, mobiltelefoner og mp3-spillere (Bull 2000; Lüders 2005). Det personlige prosjektstudioet fasiliterer også for en særegen form for subjektivering og konstituering som jeg diskuterer nærmere i kapittel 2 og 8. Nok et moment kan knyttes til den økte form for *autentisitet* som flere av informantene mener at prosjektstudioet fasiliterer for. Dette i kontrast til mer tradisjonelle og profesjonelle studiosettinger hvor «taksameteret går» og kravet om å yte på kommando er framherskende⁹.

En annen betegnelse jeg bruker er *selvprodusert musikk og selvproduksjon*. I avhandlingen bruker jeg betegnelse i relativt vid forstand. De kan derfor referere til en praksis der musikeren eller artisten selv står for absolutt alle de produksjonsmessige oppgavene knyttet til bearbeiding av det lydlige materialet, fra **sampling, programmering**, innspilling, redigering og bearbeiding av lyd og musikk til ferdigstilling og såkalt **miksing** av det ferdige resultatet. Men det kan også referere til en praksis der artisten eller musikeren nøyer seg med å bruke det personlige prosjektstudioet til å lage en **demo** til ulike samarbeidspartnere, for så å la andre ta seg av de praktiske sidene ved selve innspilling, programmering og nedmiks. Endelig kan selvproduksjon også vise til ulike varianter av mellomløsninger mellom disse to ytterpunktene. Hva som skal regnes som selvprodusert musikk og selvproduksjon er som jeg kommer tilbake til et stridstema i seg selv. Hva den enkelte legger i betegnelsen «å produsere selv» eller å «programmere» varierer også fra informant til informant, selv om noen betydninger er mer framherskende enn andre.

Nok en term som skal presiseres er *musikalsk forfatterskap*. I avhandlingen lar jeg betegnelsen referere til en subjektposisjon og til en performativ praksis. Dette er i tråd med

⁹ En av informantene uttrykte det slik: «Fordi jeg sitter i en setting som jeg er mer avslappa i, og som jeg kjenner, så synes jeg at på et par av de *takene* at jeg gjør en bedre jobb. Jeg synger rett og slett bedre, spiller bedre gitar, på disse demotakene enn hva jeg gjør på *takes* som kanskje har blitt utgitt».

det poststrukturalistiske perspektivet på forfatterskap slik dette er utviklet av blant annet Michel Foucault. Foucault forkaster den humanistiske forståelsen av forfatter og forfatterskap, som et subjekt utstyrt med særskilte kreative evner og som skaper av noe nytt nærmest fra bunnen av. Isteden forstår han forfatterskap som funksjon av en diskurs om forfatterskap, der selve teksten forstås som en sammenføyning av elementer fra ulike tekster (intertekstualitet) (Foucault 1984:108). Den samme forståelsen gjelder også for ulike varianter av betegnelsen, som for eksempel forfattersubjekt, som i avhandlingen viser til det aktuelle subjektet som plukker opp en forfatterskapsposisjon.

Termen *subjektposisjon* er i denne sammenheng et begrep hentet fra Louis Althusser, som i essayet *Ideology and the Ideological State Apparatuses* argumenterte for at «ideology hails or interpellates concrete individuals as concrete subjects» (Althusser og Brewster 1971:174). Begrepet er siden inkorporert i diskursanalytiske perspektiver, deriblant Judith Butlers tilnærming, hvor subjektposisjon defineres som «places for the subject from which the world makes sense» (Barker 2003:56). Ulike diskurser tilbyr subjektet ulike måter å posisjonere seg på i verden, man kunne også sagt mer eller mindre varige ståsteder eller punkter for identifikasjon, som i større eller mindre grad lukker for andre mulige versjoner av selvet (Winther Jørgensen og Phillips 1999:115). Populærmusikkens ulike diskurser, enten vi snakker om autentisitetdiskursen eller «gjør det selv»-diskursen, for å nevne noen av de mest sentrale (se også kapittel 5.2.1), henvender seg til subjekter med et relativt stort utbud av subjekt/forfatterposisjoner: musiker, singer/songwriter, låtskriver, tekstforfatter, produsent, DJ, rapper, remikser, manager og stjerne. Dette er bare noen eksempler på forfatterposisjoner innenfor populærmusikk (Krasnow 1995; Demers og Coombe 2006) (Denski 1992). Forfatterskap og forfatterposisjoner er i det hele tatt å oppfatte som et sentralt aspekt ved populærmusikk, noe den har til felles med den seriøse musikken. Fra et *bransjemessig* ståsted er forfatterskap (ved siden av sjanger) å betrakte som det sentrale bindeleddet mellom artist og publikum, som David Hesmondhalgh her påpeker:

Two dynamics connect producers and audiences in the music industry (and, in other entertainment sectors such as film): authorship and genre (Hesmondhalgh 1998:238).

For *musikere og artister* er forfatterskap å forstå som en grunnleggende motiverende faktor, ikke minst fordi forfatterskap har vært en viktig måte, for ikke å si *den* viktigste måten, å oppnå musikalsk troverdighet og **kred** på både blant publikum og kritikere helt siden midten av 1960-tallet. Den nye rockejournalistikken som vokste fram i løpet av nettopp sekstitallet får gjerne æren for dette (Michelsen, Weisethaunet et al. 2005). Populærmusikken hadde riktignok også før den tid både låtskrivere og stjerner, men låtskriving ble primært oppfattet som et *håndverk*, for en stor del produsert i egne «produksjonskontorer» som «The Brill Building», hvor tekstforfattere og musikere skrev populærsanger på bestilling (Warwick 2007). På samme måte behøvde «forgrunnskvaliteter» heller ikke å ha noe som helst med

kunst å gjøre, det holdt lenge med kommersiell appell, slik at artisten mer var å betrakte som entertainer enn som kunstner. Carolyn Krasnow formulerer det slik:

As rock gained prestige towards the end of the sixties, its sensibility changed such that stars no longer saw themselves as entertainers, but as important cultural figures and, ultimately, as serious artists (Krasnow 1995).

Dette fører meg over til det jeg oppfatter som forfatterskapets *performative aspekter*.

Oppfatningen om forfatterskap som en subjektposisjon kombineres her med en oppfatning om at forfatterskap er noe som *siteres og gjøres*. Som filmviteren Janet Staiger formulerer det:

By conceptualizing authoring as a technique of the self, as a citational practice, an individual person «authors» by duplicating recipes and exercises of authorship within a cultural and institutional context that understands such acts as agency and repetition of such acts as signs of individuality (Staiger 2004:2).

Forfatterskap som en performativ praksis dreier seg med andre ord om å plukke opp en subjektposisjon innenfor en bestemt diskurs, for så å sitere eller gjøre forfatterskap slik forfatterskap forstås innenfor den gjeldende diskurs.

Produsent eller *studioprodusent* refererer vanligvis til den musikalske og administrative lederen for en profesjonell musikkproduksjon slik den foregår innenfor en tradisjonell musikkproduksjonskontekst. Mayhew definerer produsenten i vid forstand som den som gjør 'the key decisions about how specific material should be recorded in a studio and supervising the session' (Mayhew 2004). Hva en produsent «egentlig» er og hva det vil si å produsere er imidlertid også gjenstand for diskursiv strid på lik linje med betegnelser som *å produsere* og *selvprodusert musikk*, slik det også finnes en rekke ulike måter å utforme denne rollen på, fra ydmyk tjener til kunstner og eneveldig guru (Burgess 2002). I avhandlingen viser betegnelsen til den spesielle ledelsesfunksjonen som Mayhew påpeker, men som analytisk kategori forstår jeg produsent først og fremst som en subjektposisjon. Dette gjelder også for ulike varianter av betegnelsen, som for eksempel produsentskap og produsentsubjekt, hvis funksjon i teksten ikke er annen enn å peke i retning av det subjekt det er snakk om i den enkelte sammenheng. Det kan her være hensiktsmessig å skille mellom produsenten som en subjektposisjon og som en spesifikk yrkesgruppe. Produsenten som en subjektposisjon betraktet innebærer for eksempel at den ikke nødvendigvis er reservert for en på forhånd bestemt kategori av individer, men at den kan etterstrebtes og annekteres av et hvilket som helst individ som interPELLERES av diskursen om produsenten. Samtidig vil analysen vise at det ikke alltid er samsvar mellom hvordan en aktør oppfatter seg selv og den status som omverdenen tillegger vedkommende. Det må med andre ord også foreligge en form for *autorisasjon* fra en bemyndiget instans for at en «produsent» skal bli innlemmet i «produsentstanden».

Nok et begrep som bør avklares er *demokratisering*. Spørsmålet om demokratisering har som nevnt vært et tema i forbindelse med musikkproduksjon (Middleton 1990; Goodwin

1992; Negus 1992; Théberge 1997; Hesmondhalgh 1998). Samtidig har hva som ligger i selve begrepet demokratisering i liten grad vært gjenstand for diskusjoner. Keith Negus skriver at diskusjoner om demokratisering i første rekke har dreid seg om tilgangen på produksjonsutstyr og hvorvidt musikkproduksjon i kjølvannet av dette har blitt desentralisert i favør av den jevne musiker (Negus 1992:33). I avhandlingen tar også jeg utgangspunkt i forståelsen av demokratisering som en grunnleggende tilgang til de teknologier som inngår i musikkproduksjon. Dette er et utgangspunkt som harmonerer med den statusen jeg gir det personlige prosjektstudioet som en konstituent for endring. Den harmonerer også med Chantal Mouffes og Ernesto Laclaus visjon av det radikale demokrati, her sitert i Chris Barker:

A society where everyone, whatever his/her sex, race, economic position, sexual orientation, will be in an effective state of equality and participation, where no basis of discrimination will remain and where self-management will exist in all fields (Barker 2003:363).

Som sitatet viser innebærer deres visjon av demokrati at det innenfor hvert samfunnsområde ikke lenger foreligger noen hindringer for den enkelte i å delta. Målet er altså at enkeltindividet ikke skal oppleve noen form for diskriminering, men kunne velge fritt i alle sammenhenger. I praksis innebærer dette at det politikkbegrepet som jeg var inne på innledningsvis, og som altså innebærer en kamp om betydninger mer generelt, utvides til stadig flere samfunnsområder, og ikke bare det vi vanligvis oppfatter som rommet for det politiske (valgdeltakelse mv). For avhandlingen betyr dette at jeg med demokratisering ikke bare mener en økt grad av tilgang til selve teknologien og bruken av den, men i hvilken grad dette også resulterer i en lik adgang til musikalsk forfatterskap og en status som produsent for både kvinnelige og mannlige musikere og artister.

Her står vi også overfor et annet viktig anliggende: Det dreier seg om hva slags *betydninger* musikalsk forfatterskap skal tillegges. Sagt på en annen måte: Dersom det å produsere selv blir den *eneste* måten å oppnå en musikalsk forfatterstatus på, har vi slik jeg oppfatter det kanskje oppnådd en større demokratisering av musikkproduksjon som sådan, men ikke nødvendigvis en mer demokratisk tilgang til musikalsk forfatterskap. Kanskje har vi bare innsnevret musikalsk forfatterskap til å gjelde færre, slik vi også har bekreftet og reproduert produsentposisjonen som den hegemoniske posisjonen. Avhandlingens demokratiserende ambisjon er derfor ikke bare knyttet til å synliggjøre også kvinnelige musikere og artister som produsenter, men også å synliggjøre hvordan de diskursive kampene om musikalsk forfatterskap bidrar til å så tvil om andre former for musikalsk forfatterskap enn det å «produsere selv».

Noen lesere vil kanskje undre seg over at jeg bruker betegnelsen «syngedamemann» eller mannlige «syngedame», istedenfor «syngemann». Når jeg har valgt å gå for «syngedamemann» skyldes dette at jeg er i tvil om «syngemann» vil kunne ha den

tilsiktede tilskeivende effekt. «Syngemann» framkaller kort sagt ikke de samme skeive konnotasjonene som «syngedame» gjør, tenker jeg. Betegnelsen mannlig «syngedame» gjør muligens samme nytten som «syngedamemann».

1.1.6 Generelle opplysninger om teksten

I teksten bruker jeg begrepene *mannlig* og *kvinnelig* utelukkende som en referanse til mannskropper og kvinnekropper. Når jeg referer til noe som mannlig, referer jeg altså ikke til noe annet enn de individer som kulturen har utpekt som menn. Mannlighet og kvinnelighet får med andre ord ikke framstå som meningsskapende i forhold til noe annet enn den biologiske manifestasjonen mann eller kvinne, eller den kroppen kulturen til enhver tid utpeker som mann eller kvinne (Søndergaard 1996). Betegnelsene *feminin* og *maskulin* er derimot betegnelser som får lov til å være betydningsskapende både i forhold til menn og til kvinner, idet de på den ene siden referer til de kulturelle betydninger som til enhver tid tillegges disse betegnelse, mens de på den annen side også brukes løsrevet fra kjønn (Butler 1990a:6). På denne måten kan de brukes til å karakterisere både mannlige og kvinnelige praksiser, slik kvinnelige aktørers praksiser kan betegnes som både feminine og maskuline, og vice versa. Det skjer ikke med referanse til deres biologiske kjønn, men med referanse til hvordan kulturen eller den gjeldende kontekst til enhver tid klassifiserer og trekker grensene for maskulint og feminint.

Italesette er en term som følger av den poststrukturalistiske teoriens påstand om at virkeligheten konstrueres diskursivt, og at kategorier som for eksempel mann og kvinne *tales fram* til den virkeligheten de innebærer, og opprettholdes gjennom gjentatte siteringer av sitt eget betydningssinnhold (Annfelt 2000). Når jeg skriver at mine informanter italesetter noe, innebærer det at jeg betrakter deres tale som en sitering av ulike normer og betydninger som det også er mulig å føre tilbake til spesifikke diskurser.

Å gi *bud* på et synspunkt er som jeg har vært inne på en term som fungerer på samme måte som *italesette*, med den forskjell at det å gi *bud* i et spørsmål innebærer at italesettingen også skal oppfattes som en *posisjonering* innenfor en bestemt diskurs. Å gi et bud på noe er altså slik jeg oppfatter det noe sterkere enn å italesette, slik at man erklærer seg enig eller uenig i et spørsmål eller en påstand.

En frase som gjentas ofte, er der «hun synger og han 'skrur'». Som frase er den ment å fungere forenkling, og blir for enkelhets skyld skrevet som «hun synger og hans skrur», altså uten en spesiell markering av metaforen «skru». Som frase viser den til en arbeidsfordeling innenfor musikkproduksjon generelt, og såkalte tospann-prosjekter spesielt, som i all hovedsak går i retning av at det er den kvinnelige halvdel i samarbeidsrelasjonen som påtar seg det å synge og å være frontfigur, mens den mannlige halvparten tenderer til å

være mer av en bakgrunnsfigur, hvis hovedoppgaver gjerne går i retning av å programmere og å produsere, samt å traktere instrumenter. Dette betyr ikke at arbeidsfordelingen er helt vanntett. *Hans* oppgaver kan også for eksempel være knyttet til låtskriving, slik han også kan bidra med sang. På samme måte skriver *hun* i mange tilfeller gjerne også låter.

Alle teknisk-musikalske fremmedord forklares i ordlisten bakerst, dersom de ikke er utdypet i teksten. Ord som finnes i ordlisten **utheves** første gang de figurerer i teksten. Engelske ord er skrevet i *kursiv*. For enkelhets skyld bruker jeg imidlertid kursiv i forhold til hyppig brukte ord som *groove* og *sound* bare første gang jeg bruker betegnelsene.

Sound skal i henhold til Bokmålsordboka bøyes som hankjønnord, som i *sounden*. Jeg bruker det som et intetkjønnord, som er mer i henhold til den gjengse bruken av ordet blant musikere og kritikere.

«Anførselstegn» blir konsekvent brukt for betegnelsen «syngedame» og «syngedamemann», men ikke for sammensatte ord med betegnelsen, som for eksempel syngedamemyten. Anførselstegn brukes også for å markere en sitering i brødteksten, og for å markere avstand til en betegnelse. Endelig brukes anførselstegn i de tilfeller hvor jeg gir en informant et pseudonym, men bare første gang pseudonymet brukes (se også kapittel 5.3.7).

Til sitatene som presenteres underveis gis følgende generelle opplysninger: Alt i klammeparantes [] angir mine utdypninger av det som sies, der jeg oppfatter dette som nødvendig for å presisere eller oppklare eventuelle uklarheter. Eventuelle *kursiveringer* i sitater referer til informantenes egne betoning av visse ord, men brukes bare i tilfeller hvor det kan oppstå tvil om hva informanten mener.

1.1.7 Avhandlingens oppbygning

I kapittel 2 kontekstualiserer jeg avhandlingens problemstillinger gjennom å belyse hvordan musikkproduksjon så langt har vært analysert og forstått. Hensikten er å gi leseren en innføring i hvordan musikkproduksjon har vært forsket på, hvilke perspektiver som har vært brukt, og hva slags funn dette har generert. Jeg tar til orde for at studiet av musikkproduksjon trenger teoretiske tilnærminger som er egnet til å fange opp mer dynamiske aspekter ved hvordan musikkproduksjon foregår og de ulike aktørenes rolle og innflytelse underveis i produksjonsprosessen, og presenterer i denne sammenheng Deleuze og Guattaris begreper territorialisering, deterritorialisering og reterritorialisering (Deleuze og Guattari 1987).

Dersom musikkproduksjon er demokratisert, eller kanskje snarere *deterritorialisert* slik jeg antyder i kapittel 2, og med det også betydningsinnholdet i størrelser som produsent og artist, så innebærer det at også selve forfatterskapsposisjonen og det musikalske verket, eller rettere sagt betydningsinnholdet i disse størrelsene, kan være satt i bevegelse. For å

kunne analysere dette må vi ha en forståelse av hvordan musikalsk forfatterskap og det musikalske verket har vært forstått innenfor den sammenheng vi her snakker om. **Kapittel 3** presenterer i denne sammenheng et sett av musikalske paradigmer som legger inn hver sine respektive bud på det musikalske verket. Hensikten med kapitlet er å gi et grunnlag for å forstå de diskursive kampene som utspiller seg innenfor dagens musikkproduksjon, hvor groove og sound og det jeg her for alvor begynner å konseptualisere som *bakgrunnsdiskursen*, har blitt et kjerneanliggende i konstruksjonen av både verk og forfatterskap. Kapitlet tilbyr også en analyse av hvordan forgrunns- og bakgrunnsdiskursen, som en form for diskursiv strid, gjør seg gjeldende i den akademiske diskurs.

Hensikten med **kapittel 4** er tredelt. Jeg gjør først rede for hvordan jeg betrakter kjønn og seksualitet. Nærmere bestemt tenker jeg her på hvordan kjønn, subjektivitet og seksualitet konstitueres, og hvordan disse størrelsene kan relateres til begreper som to-kjønnsmodellen og den heteroseksuelle matrisen. Ut fra dette beredes det et grunnlag for å introdusere begreper som heteronormativitet og det heteronormale, og hvordan disse relaterer seg til den tradisjonelle kjønnsarbeidsdelingen i studioet. Dernest gjør jeg rede for hvordan man innenfor et slikt perspektiv på kjønn, subjektivitet og seksualitet, ikke bare kan forstå den kjønnede arbeidsdelingen, men også studere endring. Her tenker jeg på hvordan kjønn og seksualitet kan forhandles og brytes med og hvordan dette kan resultere i nye måter å gjøre kjønn på. Avhandlingen forankres her i såkalte performative perspektiver, fra Butler via Jacques Derrida og Deleuze og Guattari, til såkalt performance- teori og teorien om overgangsritualet. Det gjøres rede for hvordan de ulike perspektivene relaterer seg til hverandre i forhold til endring, hvordan de relaterer seg til begrepene deterritorialisering og reterritorialisering, men også hvordan de brytes mot et såkalt praksisperspektiv/institusjonelt perspektiv, representert ved Pierre Bourdieu.

I kapittel 5 gjør jeg rede for avhandlingens epistemologiske og metodologiske grunnlag, og for selve den empiri som avhandlingen bygger på. Det blir her lagt vekt på diskursanalyse som en helhetlig pakke, altså som både teori og metode, og på hvordan denne teorien relaterer seg til perspektivene i kapittel 2 og 4.

I kapittel 6 undersøker jeg spørsmålene knyttet til den første delproblemstillingen, altså «syngedamen» som betydningsstørrelse. Hensikten med dette kapitlet er for det første å konstruere talen om «syngedamen» som en diskurs, for derigjennom å gjøre det klart hva slags ulike betydninger den har. Dette med tanke på den kvinnelige artistens og den mannlige produsentens rolle innenfor musikkproduksjon, og hvordan mytene om «syngedamen» spiller inn i fortolkningen av kvinnelige artisters funksjonsområde og kapasitet for forfatterskap og musikkproduksjon. Jeg undersøker også muligheten for en «syngedamemann» mer generelt og innenfor min egen empiri.

I kapittel 7 og 8 presenterer og analyserer jeg to strategisk utvalgte «case» og deres transformasjonsprosesser fra en syngedamestatus til en produsentposisjon. Analysen som er bygd opp som en tretrinnsrakett, gjennomføres i tråd med ambisjonene om å analysere musikkproduksjon som et dynamisk og prosessuelt forløp, der aktørene ikke er statiske og fastlåste i gitte posisjoner, men i stadig endring. I analysen legger jeg særlig vekt på å vise hvordan kjønn og seksualitet spiller inn i forhold til endrings- og transformasjonsprosesser. Ved siden at jeg utdyper *hvordan* man blir en produsent, eventuelt en som lager selvprodusert musikk, gir jeg også her et innblikk i *hvorfor* «syngedamer» ønsker å bli produsenter, hvordan de helt konkret går fram for å lage selvprodusert musikk, hvordan det å produsere musikk og det å gjøre kjønn på mange måter er å forstå som ulike sider av samme sak, og hvordan dette kan analyseres fram via begreper som både performativitet og rituale. Vi ser også eksempler på den type bud på verket som jeg er inne på i kapittel 3, og bud på hvor grensene for selvproduksjon går, forhold som peker framover mot og som blir videreført i kapittel 9.

I kapittel 9 analyserer jeg *hvorfor* «syngedamer» ønsker å bli produsenter, gjennom å relatere dette til den betydning musikalsk forfatterskap har i populærmusikk, og til påstanden om at det å skrive musikk i større eller mindre grad har blitt ensbetydende med å prosessere lyd (Frith 2001b:32). Hensikten med kapitlet er å redegjøre mer detaljert for det jeg kaller for forgrunns- og bakgrunnsdiskursen, hva slags dimensjoner striden mellom disse to diskursene har, hvordan den arter seg innenfor empirien, med hva slags konsekvenser og for hvem. Jeg samler også trådene fra de øvrige analysekapitlene, og viser hvordan de både inngår i og kan forstås i lys av forgrunns- og bakgrunnsdiskursen.

I kapittel 10 foretar jeg en avsluttende drøfting av hvordan det personlige prosjektstudioet har forandret musikkproduksjon med tanke på kjønn og seksualitet og den heteronormale kjønnsarbeidsdelingen. I kapitlet oppsummerer jeg med utgangspunkt i funnene fra de forutgående analysene og gir en rekke ulike eksempler på hvordan det personlige prosjektstudioet har deterritorialisert og eventuelt demokratisert musikkproduksjon. Det samme gjelder for hvilke forhold som bidrar til å motvirke deterritorialisering og demokratisering.

2 Perspektiver på musikkproduksjon

2.1.1 Innledning

I dette kapitlet gjør jeg rede for de mest sentrale forskningsarbeidene som er gjort i forbindelse med musikkproduksjon. Jeg legger særlig vekt på arbeider jeg mener er relevante i forhold til denne avhandlingen, men legger også vekt på å drøfte dem kritisk ut fra et kjønns- og seksualitets perspektiv. Presentasjonen danner også et viktig kunnskapsgrunnlag i forhold til det jeg referer til som tradisjonell musikkproduksjon og spørsmålet om hvordan det personlige prosjektstudioet har forandret musikkproduksjon med hensyn til kjønn og seksualitet. Drøftingen munner ut i mitt eget forslag til hvordan vi best kan betrakte og konseptualisere det personlige prosjektstudioet som et åsted for produksjon av musikk, kjønn og subjektivitet, som delvis bryter med og delvis reproducerer tradisjonell musikkproduksjon. I denne sammenheng bringer jeg inn Deleuze og Guattaris begrepsapparat om deterritorialisering og reterritorisering, som jeg mener kan være en fruktbar tilnærming til en mer dynamisk analyse av musikkproduksjon, men også i forhold til å analysere frambrudd med en heteronormal arbeidsdeling. Begrepene er i så måte også velegnede i forhold til den *tilskeiving* som jeg etterstreber i analysene (jf. kapittel 4). Jeg argumenterer for verdien av å analysere det personlige prosjektstudioet i lys av disse begrepene, og jeg demonstrerer begrepenes relevans gjennom å kontekstualisere dem med utgangspunkt i empirinære eksempler.

2.1.2 Avgrensning av studiefeltet: «*recording studies*» og «*sound studies*»

Det finnes etter hvert en voksende bredde av studier som retter seg mot den diffuse og brede kategorien «lyd». Det kan være hensiktsmessig å skille mellom studier av musikkproduksjon knyttet til musikkstudioet som et åsted for produksjon av lyd og musikk, såkalte innspillings- eller musikkproduksjonsstudier (*recording studies*), heretter kalt *musikkproduksjonsstudier*, og studier av lyd og musikk mer generelt under merkelappen *lydstudier* (*sound studies*). Der musikkproduksjonsstudier retter seg spesifikt inn mot musikkproduksjon som en sosial, kulturell og estetisk praksis, er lydstudier å forstå som et langt bredere kunnskapsområde, hvor musikkproduksjon bare er å betrakte som ett av flere mulige anliggender. Der musikkproduksjonsstudier konsentrerer seg om de sosiale, teknologiske og estetiske

relasjonene som spiller seg ut i innspillingsstudioet, favner lydstudier over et vidt spekter av områder, som for eksempel¹⁰:

- *forholdet mellom lyd/musikk og andre medier* (for eksempel lyd og film, lyd og fjernsyn, lyd og animasjon, lyd og spill)
- *forholdet mellom lyd og kognisjon* (bygger gjerne på kognitiv teori)
- *forholdet mellom lyd og subjektivitet* (for eksempel forholdet mellom lyd, subjektivitet og rom, psykoanalyse og lyd)
- *forholdet mellom institusjoner som befatter seg med lyd* (for eksempel kino og musikkindustri)
- *forholdet mellom lyd og sosial organisasjon* mer generelt innenfor ulike samfunn og ulike tidsepoker

Trevor Pinch og Karin Bijsterveld påpeker at lydstudier både er et bredt og interdisiplinært fagområde som:

(...) studies the material production and consumption of music, sound, noise, and silence, and how these have changed throughout history and within different societies, but does so from a much broader perspective than standard disciplines such as ethnomusicology, history of music and sociology of music (Pinch og Bijsterveld 2004).

I den grad lydstudier er å forstå som en framvoksende disiplin, er musikkproduksjonsstudier fortsatt et marginalt studiefelt, enten vi snakker om musikkvitenskap, medievitenskap eller sosiologisk og cultural studies-orienterte populærmusikkstudier¹¹. De fleste arbeidene ser ut til å være forankret i sosiologisk og cultural studies-orienterte studier (Kealy 1979; Hennion 2004) og sosio-teknologiske studier, herunder SSS (Social studies of science) (Horning 2002; Horning 2004; Perlman 2004). Andre befinner seg i grenselandet mellom medie- og kommunikasjonsstudier og musikkvitenskap (Jones og Willis 1990; Lull 1992; Negus 1992; Chanan 1995; Lysloff and Gay 2003; Hawkins 2004; Katz 2004; Warwick 2007). Flere av de nevnte arbeidene har også karakter av tverrfaglige og kulturalanalytiske tilnærminger.

International Association for the Study of Popular Music (IASPM) har arrangert mer eller mindre årlige internasjonale konferanser av typen *International Conference on Popular*

¹⁰ Jeg bygger denne inndelingen på arbeider som er tematisert i IRIS (1999). "The state of sound studies = Le son au cinéma, âetat de la recherche." IRIS(27): 174 p., men også musikk og lydrettede arbeider av for eksempel: Deleuze, G. og F. Guattari (1987). *A thousand plateaus : capitalism and schizophrenia*. Minneapolis, Minn., University of Minnesota Press, Adorno, T. W. (2003). *Musikkfilosofi*. Oslo, Pax. Leeuwen, T. v. (1999). *Speech, music, sound*. Basingstoke, Macmillan, Bull, M. (2000). *Sounding out the city: personal stereos and the management of everyday life*. Oxford, Berg, DeNora, T. og T. W. Adorno (2003). *After Adorno : rethinking music sociology*. Cambridge, Cambridge University Press, Blom, I. (2007). *On the Style Site : Art, Sociality, and Media Culture*. New York, Sternberg Press.

¹¹ Som utlysningsteksten til et spesialnummer av tidsskriftet Music, Sound and the Moving Image med deadline 22.06.07 påpeker, er det uenighet om Sound Studies er å betrakte som et eksisterende felt eller om det fortsatt er «framvoksende»: «In his introduction to a 1999 special issue of Iris dedicated to 'The State of Sound Studies', Rick Altman announced that the academic study of sound is 'A Field Whose Time Has Come.' Michele Hilmes, however, recently speculated that 'the study of sound, hailed as an «emerging field» for the last hundred years, exhibits a strong tendency to remain that way, always emerging, never emerged.' Although a good deal of scholarly work on sound has emerged over the past few years, traversing several academic fields (film sound, radio, audio technology, cultural analysis of sound, music studies), the current state of sound studies, as Jonathan Sterne asserts, 'remains conceptually fragmented.'» Se: <http://www.liv.ac.uk/music/research/msmi/index.htm> Lesedato 10.08.08.

Music Research siden 1981, hvor også musikkproduksjonspraksiser har vært analysert og diskutert. Den første internasjonale konferansen om musikkproduksjon, *Art of Record Production* (ARP) fant først sted i 2005. I 2004 fikk også musikkvitenskapen sin egen sammenslutning og årlige konferanse med etableringen av *the AHRC Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM), mens ARP i 2007 også lanserte det refereebaserte tidsskriftet *JARP* på ARPs egne hjemmesider¹². Ifølge Frith avspeiler alt dette en stigende interesse for musikkproduksjon i skoleverk og academia, men også en voksende selvbevissthet blant aktørene selv innenfor musikkproduksjon (Frith 2007).

2.1.3 Tidligere forskning på musikkproduksjon innenfor populærmusikk

Det finnes bare noen få norske studier av musikkproduksjon innenfor populærmusikk. Det er utført enkelte masterarbeider i henholdsvis musikk- og medievitenskap (Godal 2003; Nilsen 2005; Andersen 2007), et par mer deskriptive om produksjonsbetingelser generelt (Vollnes 1996; Weisethaunet 2002), og min egen preliminare studie av musikkproduksjon i et kjønnsperspektiv, som denne avhandlingen er en videreutvikling av (Lorentzen 2002b).

I engelskspråklig sammenheng finner vi langt flere arbeider, deriblant av (Frith 1992; Goodwin 1992; Porcello 1996; Théberge 1997; Burgess 2002; Katz 2004; Porcello 2004; Moorefield 2005; Smith 2007; Goodwin [1988] (1990)). Noen arbeider har et eksplisitt kjønnsperspektiv, deriblant (Bradby 1993; Bayton 1998; Sandstrom 2000a; Marsh og West 2003; Dickinson 2004; Hawkins 2004; Mayhew 2004; Warwick 2004; Wolfe 2005; Warwick 2007). De nevnte studiene favner over et bredt spekter av problemstillinger, fra spørsmålet om hvorvidt nye musikkteknologier kan sies å ha demokratisert musikkproduksjon (Goodwin 1992), til hvordan nye teknologier har forandret musikk (Katz 2004), fra hvorvidt nye musikkteknologier truer kollektive samarbeidspraksiser (Théberge 1997) til hvorvidt de åpner for nye (Théberge 2004). Det er imidlertid bare et fåtall av disse som har vært spesifikt innrettet mot å studere musikkstudioets relasjoner via intervjuer med aktører som selv produserer musikk, altså populærmusikkproduksjon sett fra de musikalske aktørens eget ståsted, deriblant (Jones 1992; Hennion 2004).

En måte å klassifisere tidligere musikkstudierelevante arbeider på er å skille mellom sosiologisk orienterte arbeider innrettet mot å analysere relasjonene og samspillet mellom de ulike kategoriene av aktører som bidrar i en musikkproduksjonsprosess (Kealy 1979; Jones 1992; Hennion 2004), og arbeider som primært fokuserer på en av posisjonene i innspillingsstudioet og dennes betydning for innspillingsssituasjonen. Men det er på ingen måte vanntette skott mellom disse arbeidene. Eksempler på den sistnevnte type arbeider er Porcello (2004) som fokuserer på profesjonaliseringen av lydteknikeren og det tekniske

¹² se: <http://www.artofrecordproduction.com/>

språket i studioet, Horning (2004) som analyserer lydteknikernes tause kunnskap, og Warner (2003) og Moorefield (2005), som diskuterer produsenten som en potensiell auteurfigur.

De sosiologisk orienterte studiene tematiserer i særlig grad relasjonene og samspillet mellom de ulike kategoriene av aktører som bidrar i en musikkproduksjon. Her kan det være hensiktsmessig å skille mellom to analytiske hovedretninger; *funksjonalistisk orienterte studier* og studier forankret i *kritisk teori*. De feministiske orienterte bidragene lar seg her plassere innunder den kritiske kategorien. I det følgende skal jeg presentere de arbeidene som har størst relevans med hensyn til min egen analyse. Jeg begynner med Antoine Hennions funksjonalistisk anlagte perspektiv på musikkproduksjon. Deretter følger en presentasjon av Edward R. Kealys og Alan Williams mer kritisk orienterte perspektiver, før jeg til slutt går mer inn på den feministisk orienterte forskningen, hvor jeg vektlegger Warwick.

2.1.4 Musikkstudioet som kollaborativt system – et funksjonalistisk perspektiv

Hennions studie av musikkproduksjon er en sosiologisk anlagt studie som synes å plassere seg et sted mellom kulturstudier av typen Howard S. Becker (1984), og vitenskaps- og teknologistudier i tradisjonen etter Bruno Latour og Steve Woolgar (Latour og Woolgar 1986). I motsetning til Becker skriver han imidlertid med en utpreget funksjonalistisk undertone, slik jeg oppfatter det¹³.

Hennion oppfatter musikkproduksjon som et samarbeidsprosjekt og studioet som en funksjonell organisme, hvor det ferdige produktet, ideelt sett en slager, i hovedsak blir til som et resultat av en rekke ulike «recording professionals» eller «produsenters» kollektive innsats. Hennions produsentbegrep viser i utgangspunktet til alle tenkelige involverte parter i en innspillingsprosess, som artister, tekstforfattere, arrangører, komponister, kunstneriske ledere, produsenter og lydteknikere (Hennion 1982; Hennion 1990; Hennion 2004). Til syvende og sist ender han likevel opp med å konstruere produsenten, eller det han kaller for *the artistic director* som den egentlige skaperen av musikken¹⁴.

Den funksjonalistiske vinklingen innebærer at han ikke gir konflikter og potensielle maktforskjeller mellom de ulike aktørene nevneverdig oppmerksomhet. Han påpeker at de nok finnes, men problematiserer dem ikke, og framstiller dem som nødvendige og uunngåelige for at det ønskede resultat, et produkt forankret i publikums smak, skal kunne

¹³ Beckers *Art Worlds* (1984) skriver fram kunstnerisk arbeid som et kollektivt foretak og avliver slik myten om kunstneren som en autonom figur. Den måten en praksis er organisert på, må ikke med nødvendighet være slik eller slik for at en produksjonsmåte skal lykkes, slik en kan få inntrykk av hos Hennion.

¹⁴ Det Hennion kaller for «the artistic director» ser ut til å innebære en overlapping av den såkalte artist- og repertoaransvarlige, også kalt «A&R», og produsenten.

realiseres¹⁵. Den viktigste innvendingen er imidlertid at han aldri klarer å heve seg over en ontologiserende tale om musikkproduksjon og produsentens rolle i denne sammenheng. Dermed kommer han i skade for ukritisk å reprodusere myter og konstruksjoner som er tatt for gitt innenfor det feltet vi her snakker om.

Hennions hovedanliggende er å forklare hvordan det å produsere kommersielt vellykkede musikalske produkter er *mulig*. I tråd med det sosiologiske prosjektet søker han også å gi analysen en allmenngyldig relevans. Følgelig har han også en overordnet målsetting om å kunne presentere en mer allmenngyldig *modell* av kreativ virksomhet med det vitenskapelige laboratorium som forbilde (Hennion 2004).

Musikkstudioet blir med dette perspektivet for øye skrevet fram som et maskinspekket laboratorium avsondret fra verden gjennom lydtette og akustisk «døde» rom. Til dette laboratoriet blir det hentet inn en rekke objekter og fragmenter fra verden utenfor, som fragmenter av lyd og tekst, og det utføres lydlig eksperiment av aktører med spesialiserte og avgrensede funksjoner. Disse slutter alle opp om et felles mål som er å skape et produkt som skal være egnet til å slå an hos publikum.

Et viktig anliggende for Hennion er å avmystifisere den kreative prosessen gjennom å peke på det nitide, detaljfokuserte og altså kollektive arbeidet som foregår i studioet. Sentralt i Hennions forsøk på å avmystifisere studioets «magiske» virksomhet står den kunstneriske lederen som en formidler eller megler (intermediator) og hvordan publikum gjennom denne medierende funksjonen kan sies å være representert allerede under produksjonen. Dette skjer gjennom en prosess av imaginær identifikasjon, der den kunstneriske lederen på ingen måte jobber med publikum på avstand, men aktivt forsøker å sette seg i lytterens sted. Av dette følger det at alle estetiske, men også sosiale og moralske vurderinger underveis i innspillingen, springer ut fra hvordan publikum antas å respondere på musikken, og hvilke justeringer man utfra det er nødt til å gjøre for å komme i mål. Dette gjelder uansett hvor brutale de oppleves av de som utsettes for dem.

Artisten/musikeren er i denne sammenheng å betrakte som en form for råmateriale blant mange andre råmaterialer i studioet, og i likhet med de øvrige fragmentene som «hentes inn» i studioet må de bearbeides og raffineres. Det hører med til dette bildet at artisten kan erstattes, på lik linje med andre og ikke-menneskelige elementer, dersom dette skulle vise seg nødvendig. Ja, Hennion går i denne sammenheng så langt som å hevde at «a song and a singer is nothing before they have been ‘arranged’ and recorded through the collective work of professionals» (Hennion 1982:38). Også de medvirkende aktørene synes å

¹⁵ Beskrivelsene og analysen, som er basert på empiri fra en fransk produksjonskontekst mot slutten av 1970 eller begynnelsen av 1980-tallet, tar form av en generell og idealtypisk modell for musikkproduksjon, men framstår i ettertidens lys som en studie av en historisk bestemt organisering av studioet, som muligens var representativ for kommersiell musikkproduksjon da studien ble gjennomført, men som ikke lar seg generalisere til all form for musikkproduksjon.

være samstemte i forhold til melodien og formidlingens ringe betydning for om en låt blir en suksess eller ikke. Det mest betydningsfulle i musikkproduksjonsprosessen handler i det hele tatt ikke om å feste melodien på tape, men å arrangere og å produsere et sound:

All the attractive power of a song comes from its arrangement and its 'sound'; people do not consciously take note of them, but these two features give the tune its music! So the tune and the stories borne by the lyrics, supplied by young composers and lyricists, function as samples of the everyday concern of the public (Hennion 1982:38).

Eller som han også skriver:

The real music of the song hides behind the melody and gives it its meaning. The audience notices only the melody and thinks it is the tune itself that it likes (Hennion 1990:188).

På denne måten blir publikum i en viss forstand også ført bak lyset, mener Hennion. De tror det er melodien de liker, mens den *virkelige* musikken befinner seg i bakgrunnen. Hennion forsikrer oss om at de brutale og i en viss forstand kolonialistiske prosesser han beskriver, enten de rettes mot de musikalske materialene eller individene som er involvert, ikke skal forstås som maktmisbruk og kynisme, men som en nødvendig del av det møysommelige og minutiøse arbeidet det er å lage populærmusikk med kommersiell appell. Den samme brutaliteten vil artisten dessuten før eller siden også konfronteres med i møte med det virkelige publikum, og det er derfor bedre at justeringer av mangler og unoter hos artisten foretas før rampelyset slås på, og ikke etterpå.

2.1.5 Musikkproduksjon som en arena for forhandlinger og konflikt

Kealys essay *From Craft to Art: The Case of Sound Mixers and Popular Music* (Kealy 1979) fremmer et langt mer dynamisk og framfor alt historisk kontingent perspektiv på musikkproduksjon enn Hennion. Dette gjelder ikke minst i forhold til organiseringen av arbeidet i studioet og maktrelasjonene aktørene imellom, men også til den til enhver tid rådende estetikk i studioet. Kealys formål er flerfoldig. Han ønsker som Hennion å løfte fram og belyse lydmikserens arbeidsoppgaver og posisjon i studioet, men vektlegger også forholdet mellom lydmikseren og rockebandet og hvordan denne relasjonen tilspisset seg utover 1960-tallet, da partene begynte å konkurrere med hverandre om kontrollen over lyden og forfatterskapsposisjonen i studioet.

Kealy tar utgangspunkt i hvordan musikkproduksjon gjennom det forrige århundre kom til å transformere seg selv fra håndverk til kunst. Ifølge Becker er dette typisk noe som oppstår når kunstnere blir opptatt av materialene eller teknologiene i seg selv som et medium for kunstnerisk utfoldelse og forsøker å appropriere kontrollen over dem (Becker 1984). Dette er derfor ikke en unik situasjon for populærmusikkproduksjon, men en prosess som en rekke andre håndverkstradisjoner har gjennomgått, fra veving og glassblåsing til møbel og klesdesign (ibid).

I historien om musikkproduksjon har nettopp kampen om produksjonsmidlene (innspillingsteknologien) og produksjonsmaterialene (lyden), samt kontrollen over disse stått sentralt. Kealy har fokus på studioteknologier som produksjonsmidler, aktørenes kamp om dem, og den kontinuerlige endringen i maktforholdene i studioet. Dette plasserer ham i en kritisk tradisjon som ikke minst fungerer som et nyttig korrektiv til Hennion.

Kealy identifiserer tre distinkt forskjellige måter å organisere musikkproduksjon på; håndverks og fagforeningsmodellen, entreprenørmodellen og kunstmodellen. Som idealtyper tydeliggjør de at posisjonene som følger de ulike organisasjonsmodellene er historiske konstruksjoner som på ingen måte er gitte eller uforanderlige. Hver av modellene kan karakteriseres utfra hvilken teknologi som er involvert, den sosiale organiseringen av samarbeidet i studioet, lydmikserens mandat og ansvar, og lydmiiksingens yrkesideologi (ibid)¹⁶. Selv om modellene blir presentert som ledd i en lineær utvikling, finner vi ifølge Keith Negus elementer av alle tre også i dagens musikkproduksjon (Negus 1992). Produksjonsmåtene eksisterer altså parallelt, men skal ha oppstått på ulike tidspunkt i historien, og alltid i etterkant av introduksjonen av nye teknologier.

Håndverks og fagforeningsmodellen utkrystalliserte seg i etterkrigstiden. Innspillingen av lyd foregikk nå direkte til disk eller tape. Bredden av lydspekteret som kunne festes på disk hadde nå økt, ikke minst som et resultat av de nye teknologiene som ble utviklet i forbindelse med krigen. Rent umiddelbart fikk dette ikke så stor innvirkning på selve innspillingsprosessen. Det var fortsatt lite rom for å redigere i den innspilte lyden, og det viktigste estetiske spørsmålet var: Hvor tro er innspillingen mot den musikalske framføringen? Kunsten å gjøre en innspilling handlet altså ikke om å konkurrere med den kunsten som ble spilt inn på disk, men om å spille lyden inn på en mest mulig samvittighetsfull og korrekt måte. Lydmikserens kompetanse var knyttet til å utnytte studioets akustiske design best mulig, plassere mikrofonene i riktig posisjon, og balansere lyden i selve innspillingen. De ulike rollene i musikkproduksjonsfeltet ble differensiert gjennom en prosess av profesjonalisering og etablering av fagforeninger. Yrket som lydmiikser krevde ingen musikalsk kompetanse og yrkesstoltheten var først og fremst knyttet til de tekniske aspektene ved innspillingen. Lydmikserne benyttet like fullt sin monopolstatus til å nekte musikere og komponister adgang til det tekniske utstyret i kontrollrommet.

I 1949 ble studioteknologien helt og holdent tapebasert og dermed enklere, billigere og mer fleksibel. Dette åpnet for nye aktører i markedet og det Kealy identifiserer som

¹⁶ Betegnelsen *lydmikser* viser her til den som hadde ansvaret for den endelige lydmiiksen. Jeg bruker Kealys betegnelse her selv om det er klart at betegnelsen peker i retning av *produsenten*, som i dag er den mest utbredte betegnelsen på den som bl.a. har ansvaret for den endelige miiksen.

entreprenørmodellen. Musikkproduksjon ble nå desentralisert; frittstående entreprenører kunne velge å spille inn ukjente og neglisjerte artister, og mange eide og håndterte studioutstyret selv. Den nye teknologien førte også til en ny innspillingsestetikk og en vending bort fra den såkalte konserthallrealismen (concert hall realism) (Kealy 1979:210). Det ble åpnet for bruk av ekko- og romklangmaskiner, nye ideer om plassering av mikrofoner, muligheter for å endre lydens bølgeform, og ulike teknikker for å klippe i båndet. Dette førte til en estetikk som gikk inn for å bryte hevdvunne tekniske regler og rutiner og isteden etterstrebe et unikt musikalsk sound. For å oppnå dette, måtte de ulike aktørene i studioet samarbeide på måter som tillot utveksling av ideer og ferdigheter, skriver Kealy. Demokratiseringen i studioet hadde også store konsekvenser for lydmikseren. I bytte for muligheten til å påvirke den estetiske utformingen av lyd og musikk måtte han dele den kunstneriske kontrollen over lyden med musikerne. Lydmikseren fikk i sterkere grad en *servicefunksjon* overfor musikerne, og måtte nå være like flink til å samarbeide som til å håndtere lyd.

På 1960-tallet ble musikerne enda mer direkte involvert i de tekniske sidene ved studioarbeidet. Delvis skyldtes dette den videre utviklingen av teknologien, og delvis skyldtes det et skifte i rockemusikernes selvforståelse. Godt hjulpet fram av en framvoksende rockkritikk satte de seg som mål å transformere rock til kunst. Ikke uventet er det denne perioden Kealy betegner som *kunstmodellen*. Hvert instrument kunne nå spilles inn individuelt, for så å bli spilt av igjen og redigert¹⁷. Musikerne kunne gjøre flere tagninger og lagre dem, for å arbeide videre med dem senere. De kunne overta både oppgavene og vurderingene til lydmikseren, noe som innskrenket dennes makt under innspillingsprosessen.

Rundt midten av 1960-tallet oppnådde de mest suksessrike rockemusikerne kontroll over innspillingen, og de som hadde økonomi til det etablerte egne plateselskaper og studier. Fra denne posisjonen ble det utviklet en mer radikal innspillingsdiskurs, og artister og band insisterte i økende grad på full kunstnerisk kontroll over egne prosjekter. Arbeid som tidligere ble oppfattet som teknisk, ble nå å forstå som kunstnerisk, og artistene begynte å betrakte seg selv som produsenter eller medprodusenter.

Den faglærte lydmikserens rolle var likevel ikke død, skriver Kealy. De produsentene som forsto å inngå et samarbeid med musikerne utviklet nå også en estetikk mer i tråd med kunstmodellen. De faglærte teknikerne begynte å snakke om jobben sin som en overlapping mellom fag og kunst. Mange mente nå at lydmikseren hadde større makt over det musikalske resultatet enn arrangøren av musikken, ettersom manipulering av lyden kunne ha en større effekt enn selve det musikalske arrangementet. Lydmikseren, eller den nå mer vanlige

¹⁷ Tapebaserte multispormaskiner var i denne sammenheng et viktig framskritt. Firesporsoptakeren ble lansert i 1958, åttesporsoptakeren ble standard i 1967, etterfulgt av først 16, deretter 24, 32 og 48 innspillingsspor (Jones 1992).

betegnelsen (studio)produsenten, ble nå gjerne å betrakte som en ekstra musiker og kunstner, en som måtte ha teft for det musikalske såvel som det tekniske. Dette førte igjen til forhandlinger om rettigheter og royalties i det musikalske verket. Den relativt nye kampen om verket hadde imidlertid flere implikasjoner enn de rent økonomiske. Kunstnerisk kredibilitet og innflytelse sto nemlig også på spill ettersom det også skjedde en endring i oppfatningen av hva Becker kaller for feltets *kjerneoppgaver*, som nå gikk mer i retning av produksjon og sound (Becker 1984:17-19).

Kealy tegner altså et mer dynamisk, mangetydig og framfor alt mer kontingent bilde av maktrelasjoner og estetikker i studioet enn Hennion gjør. Musikerne selv, sammen med den moderne lydmikseren, får dermed en langt mer framtrædende rolle, også som konkurrenter på den samme arena. Taperne i denne fortellingen er den tradisjonelle og regelorienterte lydmikseren, men også plateselskapenes representanter (den såkalte A&R-ansvarlige), som mister både den administrative og den kunstneriske innflytelsen over produksjonsprosessen. Samtidig er det først og fremst (og underforstått de mannlige) musikerne i *rockebandet* (som en selvtilstrekkelig kunstnerisk produksjonsenhet) og deres omskiftelige maktrelasjoner til lydmikseren som vektlegges og synliggjøres. Der sangeren eller artisten ble redusert til en form for råmateriale for bearbeiding i Hennions analyse, blir de samme aktørene langt på veg borte i Kealys.

Slik framstår Kealys analyse i ettertid som en implisitt analyse av ulike *mannlige* yrkesgruppers maktkamper og rivaliseringer i studioet. Dette er likevel både interessant og nyttig med tanke på denne avhandlingens tematikk. Det er mulig å lese den som en analyse av hvordan en eldre og mer patriarkalsk konnotert maskulinitetsmodell, kjennetegnet av en autoritær og regelbundet habitus, etter hvert må vike til fordel for en mer tilbaketruende, samarbeidende, lekende og framfor alt regelbrytende maskulinitetsmodell. Jeg kommer tilbake til dette i kapittel 9. Kealys idealer kan med andre ord forstås som en implisitt studie av ulike maskulinitetsidealer i studioet (Lorentzen 2002b).

Det sårbare bildet som tegnes av den moderne lydmikseren som en aspirerende kunstnerskikkelse er også interessant, ikke minst i forhold til et tilskivevende perspektiv. Dette perspektivet synes å være helt fraværende i nyere arbeider om produsenten, for eksempel hos Virgil Moorefield (Moorefield 2005), hvor produsenten som en *auteur* er det som understrekes. Kealy tydeliggjør hvordan det på mange måter ikke var gitt at denne posisjonen skulle vokse seg så sterk. I konkurranse med en framvoksende generasjon av kunstorienterte rockemusikerne sto lydmikserens posisjon i konstant fare for å bli både overflødiggjort og neglisjert. Det hører her med til bildet at lydmikseren noen steder i teksten italesettes faretruende nær *groupiens* posisjon. *Groupien* er vanligvis en kvinnelig konnotert

subjektposisjon og gjør som kjent, i alle fall i henhold til myten, alt for å få være i nærheten av og bli en del av bandet. Kealy refererer det slik:

Then they want you to travel with them and do their sound on the road which isn't always fun. And you don't get much variety in sound problems. I know some of the younger engineers are doing this. But it easily goes to extremes. For example, there's a certain world-famous group...whose engineer wants so badly to be one of them that he's become a heroin addict too (Kealy 1979:219).

2.1.6 Maktrelasjonene i studioet sett i lys av et romlig og kritisk perspektiv

Av nyere arbeider er det først og fremst Alan Williams historiske og etnografiske studie som har fulgt opp Kealys kritiske tilnærming til musikkproduksjon. Men isteden for å rette hovedfokuset på endringer i selve innspillingsteknologien, analyserer han de sosiale relasjonene i studioet og maktforholdet mellom dem i lys av studioets skiftende *fysiske utforming* (Williams 2007). Dette skal også vise seg å være en relevant tilnærming i forhold til analysen av transformasjonsprosesser i kapittel 7 og 8. En annen bemerkelsesverdig forskjell fra både Kealy og Hennion er at Williams også retter søkelyset mot studioets opprinnelige *utøversentrisme*¹⁸. I hans beretning framstår utøverne som premissleverandørene i innspillingsstudioets første fase, og ikke teknikerne eller de som foresto innspillingen, som hos Kealy og Hennion¹⁹.

Som både Williams og Timothy Day poengterer, var det nemlig en betydelig skepsis og motstand blant anerkjente utøvere i forhold til å la seg lydfeste i innspillingsstudioets første fase (Day 2000). Lydkvaliteten var så dårlig at ingen klarte å forutse det nye mediets kommende popularitet, og i verste fall kunne en innspilling spolere en utøvers gode navn og rykte. Det var også skepsis i forhold til å la seg lydfeste i det hele tatt. Mange oppfattet rett og slett den nye teknologien som et leketøy og tok den ikke alvorlig. Andre tok den *for* alvorlig, særlig etter å ha blitt forespeilet en plass «i evigheten» (Day 2000:47). En utbredt oppfatning var dessuten at innspillinger ikke kunne tangere liveframføringens autenticitet, ja at innspillinger rett og slett var å oppfatte som noe grunnleggende inautentisk. Utøverne var også skeptiske til studiorommets arkaiske beskaffenhet, som gjorde det til et krevende sted å oppholde seg²⁰.

Vendingen fra en *utøversentrisme* til en *produsentsentrisme*²¹ inntreffer ifølge Williams i det øyeblikket at gardinene som skulle beskytte utøverne mot synet av den skremmende apparaturen blir erstattet av glassvegger. Glassveggene var primært laget for å hjelpe teknikerne og ingeniørene til å kunne følge med i hva som foregikk i

¹⁸ Betegnelsen *utøversentrisme* er min oversettelse av hva Williams beskriver som et «musician-centric hierarchy» (Williams 2007:5).

¹⁹ Påstanden er interessant. En svakhet er at han aldri bryner denne påstanden mot for eksempel Timothy Day som beskriver en nokså brutal håndtering av artistene i studioets første fase (Day 2000:46-51).

²⁰ Voksen som lyden ble festet til måtte eksempelvis holdes varm, og temperaturen kunne derfor være høy (Day 2000:46).

²¹ Produsentsentrisme og soundsentrisme er min utvikling av betegnelsen *utøversentrisme*, og refererer til hvordan makthierarkiet i studioet er vendt i produsentens og soundets favør, gjerne på bekostning av tekst, melodi og framføring.

innspillingsrommet, men kom i økende grad til å underminere det asymmetriske forholdet som så langt hadde gått i utøvernes favør. Williams finner særlig støtte for dette i de store studioene som ble bygd utover 1930-tallet. Der ble det som etter hvert kom til å bli kalt for «kontrollrommet» nå plassert i en egen etasje over innspillingsrommet. Et eksempel Williams nevner er EMIs legendariske studio *Abbey Road*, hvor teknikerne bokstavelig talt ruvet over og så ned på utøverne, som befant seg i innspillingsrommet under. Dette var en plassering som skal ha inngytt en voldsom respekt blant utøverne første gang de besøkte studioet. Teknikerne begynte nå for alvor å utøve kontroll, ikke bare over maskinene, men over alt som foregikk på begge sider av glassveggene.

I Williams analyse antar den nye studioarkitekturen form av et *panoptikon*. Panoptikonet er betegnelsen på Jeremy Bentham's utforming av fengselsarkitekturen mot slutten av 1700-tallet, og angir en sirkulær innretning utformet som et tårn som muliggjør inspeksjonen av innsatte fra alle vinkler. Mens fangene kan inspiseres til alle døgnet's tider, beskyttes inspektørene selv av innretninger som forhindrer innsyn. De innsatte blir på denne måten gjort klar over at de alltid kan befinne seg under oppsyn, de vet bare ikke akkurat når. I henhold til Foucault er nettopp dette også panoptikonets hensikt, nemlig «to induce the inmate a state of conscious and permanent visibility that assures the automatic functioning of power» (Foucault 1977:201).

Med innføringen av det nye studiodesignet inntreffer det en sammenlignbar situasjon i innspillingsstudioet, hevder Williams. Denne bidrar etter hvert til å naturalisere en ny sosial rangordning, med lydteknikeren i rollen som disiplinierende observatør og utøveren som den avmektige og observerte. Williams skriver det ikke selv, men det er her mulig å legge til en overvåkingsdimensjon som ikke fantes i Bentham's panoptikon, nemlig muligheten for også å *avlytte* aktivitet i opptaksrommet. Overgangen til studiovinduet som panoptikon, er slik jeg oppfatter det, noe uferdig gjort rede for, og kan etter min mening neppe knyttes til glassvegger og lokalisering alene. Det som uansett synes å være klart, er at teknikerne i denne perioden begynner å nyte en sterkere tilstedeværelse i utøvernes bevissthet som en inspiserende og kontrollerende instans. Dette hadde sammenheng med innføringen av tape som medium og etter hvert også muligheten for multisporsopptak. Utøveren ble i denne perioden gitt en viss adgang til kontrollrommet for å evaluere sine egne prestasjoner. Som en følge av dette blir de på en ny måte oppmerksomme på teknikerens observatørrolle og den makten dette innebærer i forhold til å evaluere, men også etter hvert justere prestasjonen. Williams henviser i denne sammenheng til Foucault, som hevder at enhver som blir underkastet en form for ekstern overvåking automatisk tar ansvar for overvåkningen gjennom å inskribere maktutøvelsen overfor seg selv. Slik tar den som overvåkes *begge*

rollene, både den som overvåkes og den som overvåker (gjennom å overvåke seg selv), og blir slik utøver av sin egen underkastelse:

He who is subjected to the field of visibility, and who knows it, assumes responsibility for the constraints of power; he makes them play spontaneously upon himself; he inscribes in himself the power relation in which he simultaneously plays both roles; he becomes the principle of his own subjection (Foucault 1977:202-203).

Williams hevder videre at når en musiker først har fått føle denne nye posisjonen på kroppen, vil opplevelsen av å ha blitt underkastet maktutøvelsen være ved, selv om andre erfaringer i studiosituasjonen, som jovialitet blant aktørene og muligheten til å komme med synspunkter, taler mot en slik underordnet posisjon. Dette demper behovet for å understreke autoritetsforholdet gjennom strikse forordninger og verbal brutalitet. Dette er også Foucaults poeng:

By this very fact, the external power may throw off its physical weight; it tends to be non-corporal; and, the more it approaches this limit, the more constant, profound and permanent are its effects: it is a perpetual victory that avoids any physical confrontation and which is always decided in advance (Foucault 1977:203).

Williams kommer også inn på hvordan innretninger ved apparaturen bidrar til å styrke det asymmetriske styrkeforholdet i teknikerens/produsentens favør. En av disse er den såkalte *talk back-knappen*, som muliggjør en dialog mellom kontrollrommet, hvor produsenten vanligvis befinner seg, og innspillingsrommet. Selv om dialogen går begge veier, er det bare lydteknikeren som har makten til å slå talk back-knappen av og på. Dette kan forsterke et ubehag av å bli evaluert og inspisert, mener Williams. Han retter også et kritisk blikk mot produsentens makt til å justere sangerens framskutte rolle i live-sammenheng til en mer perifer og neglisjert rolle under produksjonsprosessen. Dette mener han gjøres på to måter; gjennom å tvinge artisten til å måtte *vente* med å tilføre sine bidrag til mot slutten av produksjonen, og gjennom å isolere sangeren fra de andre musikerne til en liten lydisolert «tank»²². Den uttalte hensikten er at lyden fra vokalen ikke skal «lekke» over i opptaket av de øvrige instrumentene, men effekten er også av disiplinerende karakter og fører til en underminering av sangerens ellers så framskutte posisjon. Som eksempel på hvordan sangeren reduseres til en sekundær og støttende rolle i studiosituasjonen nevnes også praksisen med at sangeren tidlig i innspillingsprosessen legger en såkalt *guidevokal*. Dette er et opptak som gjerne gjøres utelukkende for at musikerne skal vite hvor de til enhver tid befinner seg i sangen under opptaket, og som ingen forventer at skal bli stående i den endelige miksen. Tanken er at den *egentlige* vokalen først skal legges etter at alt det andre er på plass. Ofte gis sangeren et løfte om at han eller hun skal få rikelig tid til å gjøre dette egentlige opptaket. Men like ofte ender det opp med at han eller hun må levere på rekordtid fordi både tiden og pengene er brukt opp. Konsekvensen er en stresset sanger som kanskje

synger dårligere enn ellers, men også at innspillingen av instrumentene får en rausere behandling enn innspillingen av sangeren. Praksisen med å plassere sangeren i et isolert rom er også en effektiv måte å redusere sangerens innflytelse i selve innspillingssituasjonen på, mener Williams. Dersom sangeren får gjøre sitt vokalopptak sammen med de øvrige musikerne, vil han/hun også få anledning til å sette et sterkere avtrykk på innspillingen i en tidlig fase. Den isolerte tanken sangeren blir plassert i favoriserer imidlertid isteden produsenten, ettersom hensikten med isoleringen er å lette kontrollen av lyden under innspillingen.

2.1.7 Feministisk orienterte arbeider rundt musikkproduksjon

Den feministiske forskningen på musikkproduksjon kan deles inn i henholdsvis humanistiske og cultural studies-orienterte studier som er opptatt av representasjon og resepsjon, som (Bradby 1993; Marsh og West 2003) (Dickinson 2004) (Hawkins 2004) og (Mayhew 2004), og mer empirisk anlagte studier av studiopraksiser og hvordan disse fortolkes, henholdsvis musikkvitenskapelig og historisk (Warwick 2007), og samfunnsvitenskapelig (Lorentzen 2002b).

Innenfor det vi her kan kalle for representasjons- og resepsjonsstudier står bl.a. analysen av hvordan kjønnede dikotomier nedfeller seg i diskursen om musikkproduksjon, og hvordan kjønnede dikotomier knyttes til både instrumenter, lyder og praksiser. Som eksempel på funn kan det nevnes at traktering av stemme og sang tenderer mot å bli knyttet til kropp, natur og femininitet, mens traktering av teknologier og musikkinstrumenter tenderer mot å bli knyttet til kultur, kreativitet og maskulinitet (Marsh og West 2003). Dette er også relevante funn i min empiri, noe jeg bl.a. kommer tilbake til i kapittel 7 og 8.

Det er ikke på noen måte vanntette skott mellom studier av representasjon og resepsjon og studiopraksiser. For eksempel problematiserer både Barbara Bradby (1993) og Warwick (2004) det de oppfatter som mannlige produsenters appropriering og bruk av kvinnelige sangeres stemmer, som en form for råmateriale i sin egen musikk. Dette forholdet skal jeg komme tilbake til som ett av kjerneelementene innenfor bakgrunnsdiskursen. Mayhews arbeid plasserer seg, som jeg har vært inne på i kapittel 1, kanskje enda mer direkte innenfor mitt eget. I likhet med denne avhandlingen problematiserer hun forbindelsen mellom forfatterskap og kjønn og mellom musikkproduksjon og kjønn, og hvordan disse to forfatterposisjonene på mange måter kan sies å ha smeltet sammen (Mayhew 2004).

Warwicks historiske og musikkvitenskapelige anlagte undersøkelse av hvordan 1960-tallets girl group-musikk ble produsert og representert (Warwick 2007), problematiserer som

²² «Tanken» dreier seg her om et bittelite lydisolert rom, atskilt fra de øvrige rommene. Arbeidsmetoden er knyttet til multispørsteknikkens muligheter for å isolere de ulike instrumentene, slik at man kan fjerne og legge til spor under en innspillingssprosess, alt etter hvor fornøyd man er med det musikalske bidraget.

påpekt i kapittel 1 forholdet mellom forfatterskap, musikkproduksjon og kjønn. I resultatet av dette arbeidet, *Girl Groups, Girl Culture: Popular Music and Identity in the 1960s*, stiller Warwick følgende spørsmål:

When the creation of the songs involves so many people, to what extent is it possible to consider the lead singer as the speaker? At the same time, when the songs exist in most listeners ears only because of highly individualized performers, should we attach too much importance to the roles of producers, songwriters, and recording engineers? Finally, why do these questions arise so immediately in relation to girl group music but so seldom in connection to bands such as the Beatles, whose producers also made many important artistic decisions? (Warwick 2007:x).

Disse spørsmålene tar hun med seg i en utforskning av musikkproduksjonsprosesser sett fra et «bak scenen»perspektiv. Det gjør hun gjennom å problematisere oppfatningen om at de viktigste aktørene innenfor det jeg kaller bakgrunnsdiskursen, de såkalte bakmennene, utelukkende har vært mannlige aktører. Hun synliggjør de kvinnelige låtskriverne og de kvinnelige agentenes rolle i girl group-musikken, deriblant en rekke låtskrivere tilknyttet «The Brill building» – et av de legendariske forlagshusene som leverte låter til mange av samtidens stjerner. Slik lykkes hun i å etablere et mer differensiert bilde av musikkproduksjon, hvor også kvinnelige aktører får spille en aktiv rolle.

Warwicks agenda strekker seg utover dette synliggjøringsprosjektet. Gjennom å trekke veksler på marxistisk tenkning, forsøker hun også å destabilisere den sterke posisjonen som produsenten innenfor girl group-musikken ble tilskrevet i forhold til artistene: Hun skriver at enten produsenten antar form av kollaboratør eller *auteur*, antas han (det mannlige pronomen bevisst valgt) å bidra sterkt til det endelige musikalske resultatet gjennom sin eksterne rolle i produksjonen og den muligheten dette innebærer i forhold til å gjøre mer «objektive» vurderinger av det musikalske materialet, prioritere mellom det, og sammenføre de ulike bestanddelene til et endelig produkt (Warwick 2007:94). Hun argumenterer videre med at sett fra et marxistisk ståsted kan imidlertid den avstand en slik objektivitet gjerne innebærer, tolkes like mye i retning av å betrakte produsenten som en person helt og holdent *utenfor* produksjonen, og faktisk også utenfor det stedet hvor den «egentlige» musikkskapelsen foregår. Hun hevder at en nærmere inspeksjon av hva som faktisk foregår i et studio vil kunne avdekke at det er musikerne og sangerne som er de «egentlige» produsentene av musikken, og ikke produsenten:

An examination of the material conditions of recording shows the musicians making the sounds documented in the recording process as the producers, whereas those running the recording session are in positions analogous to overseers in factories, or patriarchs whose wives' bodies are «instruments of production in pregnancy, giving birth or lactation»²³(Warwick 2007:94).

Karl Marx argumenterte for at jo tettere forbindelsen var mellom arbeidet og kroppen, dess verre var arbeiderens stilling, skriver hun videre, noe feministisk standpunktteori har forsøkt

²³ Warwick siterer her standpunktteorien og Nancy Hartsock, se evt: Hartsock, N. C. M. (1985). Money, sex, and power : toward a feminist historical materialism. Boston, Northeastern University Press.

å videreutvikle i forhold til en mer allmenn kulturell devaluering av den kvinnelige kroppen. En slik betraktningssmåte mener hun også er fruktbar i forhold til å analysere innspillingssituasjonen i studioet, hvor *sangerne* utvilsomt er de som har det mest kropprelaterte arbeidet. Dette arbeidet hevder hun blir underslått i girl group-musikken, av musikere, plateprodusenter og teknisk personell, som alle støtter seg på ikke-kroppslige former for apparatur i musikkproduksjonsprosessen. Warwick tar altså til orde for et radikalt annerledes blikk på musikkproduksjon. Slik jeg leser henne, er hensikten ikke først og fremst å skrive fram en «egentlig» skaper i musikkstudioet, men å *destabilisere* en allment utbredt tatt for gitt oppfatning om den mannlige produsenten som den «egentlige» skaperen av girl group-musikk. Som hun ironisk påpeker, kan det å spørre om hvem som har gjort hva i studioet sammenlignes med spørsmålet om «who does what to whom in bed...Nobody knows what goes on at a record session unless you're sitting there» (Warwick 2007:93)²⁴.

Selv oppfatter jeg Warwicks argumentasjon som en kritikk av det jeg i kapittel 3 og 9 konseptualiserer som bakgrunnsdiskursen, og det diskursive «arbeidet» som også musikkforskere har bidratt med, med tanke på å skrive fram produsenten som det egentlige skapersubjektet. En slik diskursiv motvekt er viktig fordi den setter spørsmålsteget ved privilegeringen av produsenten. Den åpner også for andre måter å betrakte de kreative prosessene i studioet på. En sak er hvordan approprierende praksiser blir genialisert, mens «råvareleverandørene» blir degradert, som Warwick påpeker. En annen sak er hvordan den approprierende statusen blir tilegnet de mannlige skapersubjekter og ikke de kvinnelige, selv i de tilfeller hvor en slik status er nærliggende. Et interessant moment i denne sammenheng er Mayhews påpeking av at kvinnelige utøvere som trekker veksler på andres musikalske bidrag risikerer å bli utsatt for en såkalt *dobbel standard*, slik jeg var inne på i kapittel 1. Mayhews analyser av musikkjournalistiske tekster påviser for eksempel at Bjørks produksjonsrolle i enkelte sammenhenger betraktes som opportunistisk, altså at hun bare «flyter» på sine samarbeidspartnere. Her i en passasje hvor Mayhew siterer fra et intervju med Bjørk, hvor journalisten skriver: «She does the weird, waily pop diva. Her producers do the rest. Often they even do more than that. Which leaves her free to turn on the kooky gamine charm» (Mayhew 2004:159). Bjørk kommenterer den dobbelte standarden slik:

It happens to be that a lot of boys do **beats**, and a lot of girls tend to be more lyrical. If a boy does a record with beats, say someone like Tricky or Goldie, and they have several singers on it, that's cool, but if a singer does a record and gets several people to do beats, they're stealing (ibid:159).

Spørsmålet om «hvem som approprierer hvem» i studioet er i det hele tatt ikke så opplagt som det kan synes som. Blant informantene finner jeg eksempelvis at kvinnelige artister som begynner å produsere sin egen eller andres musikk, selv begynner å innta noe som kan

²⁴ Warwick siterer her Jerry Wexler i Zak, A. (2001). The poetics of rock: cutting tracks, making records. Berkeley, University of California Press.

betraktes som en approprierende rolle overfor sine samarbeidspartnere, noe jeg kommer tilbake til i analysen.

2.1.8 Oppsummering av de ulike perspektiver

I det foregående har jeg vist at mens den feministisk orienterte forskningen på musikkproduksjon anlegger et eksplisitt kjønnsperspektiv, finnes det andre arbeider som gjør krav på å formidle et mer universalistisk perspektiv på musikkproduksjon, samtidig som de enten i hovedsak beskjeftiger seg med menns studiopraksiser eller tar det for gitt at det er den mannlige produsentposisjonen som er den viktigste aktøren. Sett fra et feministisk ståsted er dette problematisk, fordi det betyr at mye av den foreliggende forskningen på musikkproduksjon har bidratt til å reprodusere tradisjonelle forestillinger om kjønn og forfatterskap, med det mannlige skapersubjektet i hovedrollen. Tatt i betraktning at det her i hovedsak er tale om menn som skriver om menn (og etter hvert også kvinner som skriver om kvinner), er det også nærliggende å betrakte selve forskningsfeltet som kjønnnet. Den universalistisk anlagte forskningen har likevel resultert i interessante og viktige arbeider og jeg har vært inne på flere.

Hennion analyserer studiotroduksjon som en form for laboratoriearbeid med den kunstneriske lederen som selve nøkkelfiguren til det musikalske resultatet. Et av de mest problematiske aspektene ved Hennions modell slik jeg oppfatter det, er hvordan de øvrige medvirkende aktørenes subjektivitet helt forsvinner. Spesielt rammer dette framstillingen av artisten/sangeren/låtskriveren som ikke bare reduseres til et hvilket som helst bearbeidbart og utbyttbart musikalsk «fragment», men til et produkt av den kunstneriske lederen.

Kealy formidler et langt mer kritisk forskningsbidrag. Riktignok ekspliseres kjønn heller ikke i hans framstilling, men hans vektlegging av historisk kontingens bidrar langt på veg til å gjøre opp for denne mangelen. Kealys analyse kan også leses som en studie av ulike maskulinitetskonstruksjoner i musikkproduksjon, og som en form for *tilskeiving* av produsentposisjonen, noe jeg skal trekke veksler på i analysene. Det samme nyanserte blikket må også rettes mot Williams, som til tross for sitt kritiske prosjekt likevel ender opp med å gi produsenten en stor grad av makt. Hans begrep om utøversentrisme utgjør like fullt et nyttig korrektiv til en relativt ensporet *produsentsentrisme*. En annen styrke ved Williams er hans fokus på den romlige dimensjonen, og hvordan ikke bare teknologiene i seg selv, men også de ulike aktørenes lokalisering i studiorommet spiller inn i fordelingen av makt i studioet, og i fordelingen av subjektivitet og forfatterskap. Kealys vektlegging av teknologier og Williams vektlegging av rom skal jeg trekke veksler på i analysens kapittel 8, men også til en viss grad forfølge videre i den siste delen av dette kapitlet, hvor Deleuze og Guattaris begreper introduseres.

I den grad de arbeidene jeg her har beskrevet har noe til felles, er det at de er relativt samstemte om at produsenten har den mest prestisjetunge posisjonen i studioet. Dette gjelder også Kealy, selv om også hans fokus er på utøverne. For selv om han løfter fram musikernes økende krav om medbestemmelse og innflytelse under «kunstmodellen», er det jo *produsentposisjonen* de i bunn og grunn søker å appropriere. Produsenten som den kanskje viktigste posisjonen i musikkproduksjon framstår i det hele tatt som noe i nærheten av den hegemoniske rammefortellingen om musikkproduksjon innenfor de tekstene jeg her har konsultert. Dette er et inntrykk som også befestes i gjennomgangen av Mayhews og Warwicks arbeider. Deres arbeider kan på sin side leses som en kritikk av den måten produsenten konstrueres på, slik de også kan leses som en form for talspersoner for *forgrunnsdiskursen*, noe jeg kommer tilbake til i kapittel 3.

2.2 Deterritorialisert musikkproduksjon i personlige prosjektstudioer

Presentasjonen foran har vist at det mangler en teori om musikkproduksjon sett fra andre ståsteder enn produsentens og det tradisjonelle innspillingsstudioets, nærmere bestemt fra musikeres og artisters ståsted, selv om viktige korrektiver kan spores hos både Kealy, Williams og Warwick. Det mangler beskrivelser av musikkproduksjon som undersøker i hvilken grad det personlige prosjektstudioet kan ha bidratt til å omvelte det tradisjonelle studioets makthierarki, og hvordan dette eventuelt arter seg i praksis. Det mangler beskrivelser av hvordan musikere og artister lærer seg å lage egenprodusert musikk, hvorfor de ønsker å gjøre det og hvordan de forhandler sin subjektivitet og sin forfatterposisjon i møte med teknologier og i møte med andre musikalske forfattersubjekter. Framfor alt mangler det en analyse av hvordan og eventuelt i hvilken grad prosjektstudioet har forandret studioets heteronormale kjønnsarbeidsdeling.

Et annet problem med store deler av de foreliggende analysene er deres statiske karakter, selv om både Kealy og Williams langt på veg makter å historisere beskrivelsen av studioets organisering. Hennions, men også Williams analyse av produksjonsprosessen gir for eksempel ikke bare et relativt unyansert bilde av det musikalske styrkeforholdet mellom aktørene. De tar heller ikke høyde for at aktører i en kontekst eller situasjon kan framstå som maktfulle og relativt likeverdige skapersubjekter, og i en neste i en posisjon av avmakt og objektivisering. På samme måte gir de heller ikke aktører muligheten til å endre sin situasjon og posisjon. Det som mangler er med andre ord et dynamisk perspektiv på makt og musikkproduksjon, og et dynamisk perspektiv på kjønn og subjektivitet. Kort sagt et perspektiv som tar høyde for både romlige og temporale aspekter ved disse størrelsene (Wartenberg 1990:7).

I det følgende skal jeg introdusere et begrepsapparat som kan bidra til å gjøre analysen av musikkproduksjon mer prosessorientert. Begrepene deterritorialisering og reterritorisering, hentet fra Deleuze og Guattari, oppfatter jeg som en fruktbar innfallsvinkel, ikke minst fordi de vil tjene til å supplere diskursanalysens fokus på språklige prosesser med et fokus som også tar høyde for det personlige prosjektstudioets betydning (Deleuze og Guattari 1987; Deleuze, Guattari et al. 2002). Begrepene har tidligere vært applisert i forhold til populærmusikalske verk (Murphie 1996), og til forholdet mellom lyd og rom i populærmusikk (Doyle 2005), men ikke til musikkproduksjon som en sosial og kulturell praksis, og langt mindre med henblikk på den kjønnede arbeidsdelingen i studioet.

Deterritorialisering kan defineres som en bevegelse som produserer endring (Parr 2005:66). En annen måte å si det på er at deterritorialisering er et begrep som indikerer en sammenføynings, en forbindelses eller et aggregats (*assemblage*) kreative potensial (ibid:67). Mer presist kan deterritorialisering forstås som prosesser knyttet til å «free up the fixed relations that contain a body all the while exposing it to new organisations» (ibid). Alternativt kan det forstås som «a movement by which something escapes or departs from a given territory» (ibid:70) (Deleuze og Guattari 1987:508). Som begrep er deterritorialisering uløselig forbundet med begrepene territorialisering og reterritorisering, hvor sistnevnte kan defineres som en prosess der et «territorium blir etablert på nytt» (ibid). Sett i sammenheng med hverandre kan vi si at territorialisering viser til et sett av forbindelser (*assemblage*) under etablering («in the making»). Deterritorialisering viser til en prosess av oppløsning av den samme *assemblage* («unmaking»). Reterritorialisering viser til en prosess av omorganisering («remaking») (Doyle 2005:16), der de deterritorialiserte elementene recombines og inngår i nye forbindelser (*assemblages*) (Parr 2005:70)²⁵.

Deterritorialisering og reterritorisering som begreper peker henimot territoriale/romlige prosesser, men kan også henseile på prosesser av fysisk, mental eller åndelig art innenfor en lang rekke kontekster og fenomener, som kunst, musikk, litteratur, filosofi og politikk (Parr 2005). Det er særlig begrepene prosessuelle karakter sammen med deres anvendbarhet i forhold til å analysere forbindelser (*assemblages*) som jeg finner relevant. Det samme gjelder for deres potensielle politiske betydning. Med Marx som utgangspunkt, et eksempel Deleuze og Guattari selv bruker, kan vi for eksempel si at arbeidskraft blir deterritorialisert i det samme øyeblikk den befris fra produksjonsmidlene, mens den samme arbeidskraften blir reterritorialisert når den knyttes til andre former for produksjonsmidler (Parr 2005:69).

²⁵ Deleuze og Guattari diskuterer en rekke teoremer for deterritorialisering i (Deleuze og Guattari 1987). Det første de nevner er at deterritorialisering aldri foregår som en isolert prosess. Det må være minst to elementer for å etablere en sammenføyning/forbindelse (*assemblage*), som munn-bryst, ansikt-landskap, hånd-redskap. Reterritorialisering må ikke forveksles med en retur til et mer primitivt eller eldre territorium (ibid).

Med utgangspunkt i det samme resonnementet vil jeg foreslå at også musikkproduksjon blir deterritorialisert når dets teknologier og produksjonsmåter løsrives fra det tradisjonelle studioet, og at musikkproduksjon blir reterritorialisert når den reorganiseres i det personlige prosjektstudioet. Med det mener jeg at når musikkproduksjon som en sosial, kulturell og teknologisk praksis, vi kunne også sagt diskursiv praksis²⁶, forflyttes ut av sin tradisjonelle institusjonelle setting og settes i forbindelse med helt andre stedlige settinger, for eksempel et hjem, og helt andre kategorier av skaperssubjekter som tidligere ikke har hatt tilgang til produksjonsmidlene, som for eksempel kvinnelige musikere og artister, så innebærer dette en transformativ prosess med et potensial til å forandre både de subjektene det angår, samarbeidsrelasjonene mellom dem, teknologien (dens bruk, betydningsinnhold og utforming) og også selve musikken.

Det samme kan sies om det musikalske forfatterskapet, som altså i økende grad har blitt knyttet til studioprodusenten og dennes posisjon innenfor tradisjonell musikkproduksjon. Musikalsk forfatterskap og produsentskap som subjektposisjon(er), men også det enkelte skaperssubjektet selv, deterritorialiseres altså potensielt når det befries fra tradisjonell musikkproduksjon, for å bli reterritorialisert i det personlige prosjektstudioet.

Med dette blir det også klart at deterritorialisering og reterritorialisering kan dreie seg om romlige prosesser (geografisk, virtuelt, sosialt mv.) så vel som helt konkrete praksiser, teknologier, individer og subjektposisjoner mv. Samtidig er det viktig å holde fast ved at det er selve *forbindelsene* som her er det sentrale (assemblages) – forbindelser som føyes sammen og forbindelser som går i oppløsning, og hva disse forbindelsene potensielt produserer, noe som etter min mening innebærer en mer produktiv analytisk tilnærming:

For det første kan begrepene bidra til å flytte fokuset fra det enkelte skaperssubjektet til de *forbindelser* subjektet til enhver tid inngår i, og hvordan disse både kan oppløse og virke konstituerende i forhold til subjektets forfatterbestrebelse eller forfatterskapsmuligheter. Med forbindelser tenker jeg her på relasjoner mellom individer, og mellom individer og teknologier, som for eksempel det personlige prosjektstudioet.

For det andre oppmuntrer begrepene til å beskjeftige seg med konkrete og kontekstnære prosesser *over tid*. Doreen Massey påpeker at endring i rom også alltid innebærer endring i tid, og omvendt (Massey 1994). Dette tar jeg høyde for gjennom den prosessorienterte måten jeg analyserer fram endring på i kapitlene 7 og 8.

For det tredje gjennom deres analytiske fortrinn sammenlignet med *demokratiseringsbegrepet* (jf. kapittel 1), som jeg ikke oppfatter som umiddelbart like

²⁶ Foucault (1997:11) definerer diskursiv praksis slik: «Discursive practices are characterized by the demarcation of a field of objects, by the definition of a legitimate perspective for a subject of knowledge, by the setting of norms for elaborating concepts and theories. Hence, each of them presupposes a play of prescriptions that govern exclusions and selections».

anvendelig rent analytisk. Diskusjoner knyttet til demokratisering og musikkproduksjon strekker seg i liten grad utover spørsmålet om hvem som har tilgang til musikkproduksjonsteknologier og hvem som eventuelt ikke har det. Deterritorialisering og reterritorisering har den analytiske styrke at de i større grad tillater oss å undersøke mer presist hva prosjektstudioteknologien egentlig bidrar med i denne sammenheng, når de anvendes i møte med et konkret empirisk materiale. Slik kan deterritorialisering/reterritorisering også peke i retning av demokratiserende prosesser, uten at begrepene på noen som helst måte er å oppfatte som sammenfallende størrelser.

For det fjerde kan det spores en forbindelseslinje mellom henholdsvis Butlers begrep om performativitet og Derridas begrep om iterabilitet (som Butlers begrep blant annet bygger på), og deterritorialisering og reterritorisering. Dette kommer jeg tilbake til i diskusjonen om performativitet og endring. John Cyril Barton knytter i dette sitatet forbindelsen mellom iterabilitet og deterritorialisering slik:

Like iterability, deterritorialisation accounts for the possibility of a linguistic mark or signifier to break from a given territoriality. It creates what Deleuze and Guattari figure as a 'line of flight' which like the parasitism of Derridean iterability, they associate with a 'revolutionary potential' (Barton 2003:253).

Som sitatet påpeker dreier det seg i begge instanser om forbindelser som inngåes og forbindelser som oppløses, slik selve det «revolusjonære potensial» er å finne innenfor de samme prosessene.

Jeg skal i fortsettelsen oversette Deleuze og Guattaris begrepsapparat til den kontekst og til de prosesser som det her er tale om. Oversettelsen tar form av et forslag til hvordan de kan anvendes som analytiske redskaper innfor de endringer i musikkproduksjon som det personlige prosjektstudioet fasiliterer for, og hva slags muligheter dette åpner for i møte med et handlende og fortolkende subjekt. Det skal ikke forstås som et forslag som forsøker å ta høyde for alle sidene ved begrepsparenes anvendelsesområde eller betydning, men en pragmatisk ervervelse av dem med et helt spesifikt analytisk formål. Slik benytter jeg meg av den frihet som i alle fall enkelte mener ligger innebygget i Deleuze og Guattaris tekstunivers, nemlig en implisitt oppfordring til leseren om å la seg inspirere av begrepene og undersøke hva de kan brukes til også innenfor en empirisk kontekst²⁷.

I første omgang skal jeg basere meg på Adrian Parr sin diskusjon av begrepene (Parr 2005), samt Peter Doyle (Doyle 2005), som en supplering av egen lesning av Deleuze og Guattari (Deleuze og Guattari 1987). Parr vektlegger at deterritorialisering og territorialisering ikke skal forstås som gjensidig utelukkende størrelser. Det er altså ikke snakk om et dualistisk forhold mellom de to størrelsene, ettersom dualisme er noe Deleuze og Guattaris filosofi forsøker å destabilisere. Deterritorialisering og reterritorisering er

²⁷ Foucault skriver for eksempel i denne forbindelse i sitt forord til *Anti-Ødipus* at tekstene best kan betraktes som kunst, jf. Deleuze, G., F. Guattari, et al. (2002). *Anti-Ødipus : kapitalisme og schizofreni*. Oslo, Spartacus.

isteden immanent til stede i hverandre, idet de altså til enhver tid fungerer som et territoriums transformativt potensial (Parr 2005:67). Musikkproduksjon er derfor alltid i en tilstand av pågående deterritorialisering og territorialisering. Det er en pågående prosess og ikke en fiksert tilstandsbeskrivelse av et sted eller en endelig ansamling og organisering av menneskelige og teknologiske objekter.

Territorium er et begrep som hos Deleuze og Guattari ikke lar seg enkelt definere. Snarere enn å utgjøre et fiksert sted med faste grenser overfor omverdenen, er det en formbar «site of passage», et slags veikryss eller «gjennomfartsåre» i stadig endring (Parr 2005:275). Det betyr ikke at det ikke kan hensespeile på helt konkrete geografiske territorier, men at territorium ikke må reduseres til en stedlig størrelse. Som et møtepunkt, tilknytningspunkt eller som en ansamling/sammenføyning av ulike objekter (assemblage), eksisterer territoriet i en tilstand av prosess hvor det kontinuerlig er i ferd med å bli noe annet (becoming) (ibid). Som en ansamling av ulike objekter, i vårt tilfelle ulike former for musikkteknologiske objekter, instrumenter, men også mennesker og de fysiske eller virtuelle steder hvor ansamlingen finner sammen, manifesterer territoriet seg som en prosess der en serie av heterogene elementer og omstendigheter føres sammen, for så å deterritorialiseres, med en mulighet for å inngå i nye former for ansamlinger av objekter (reterritorialisering).

I dette inngår det også at deterritorialisering prosesser kan være «as political as it is natural, liberatory as it is repressive» (Doyle 2005:17). Deterritorialisering og reterritorialisering er altså ikke i seg selv er å forstå som noe positivt eller negativt, for eksempel i politisk forstand. En deterritorialisering prosess kan like så vel føre til undertrykking som til frigjøring, slik deterritorialisering prosesser også kan bli stoppet eller forhindret i sine «lines of flight» (Parr 2005:71).

Hvordan kan vi så relatere disse begrepene til musikkproduksjon og det personlige prosjektstudioet enda mer konkret? Jeg skal begynne med å illustrere dette gjennom å ta utgangspunkt i territorialiseringsbegrepet. Deleuze og Guattari relaterer dette selv til lyd og særlig til sangens konstituerende funksjon som territorialiserende aspekt i en spesifikk form for territoriell assemblage; *the Refrain* (Deleuze og Guattari 1987; Doyle 2005:16).

2.2.1 Prosjektstudioet som en territorialiserende størrelse

Å betrakte det personlige prosjektstudioet som en territorialiserende størrelse kan i denne sammenheng gi dybde til det jeg tidligere har beskrevet som prosjektstudioets «personlige» aspekter, særlig med hensyn til den personlige relasjonen som skapersubjektet konstruerer i møte med teknologien. Her tenker jeg på hvordan det personlige prosjektstudioet kan betraktes som et territorium som konstituerer subjektet som subjekt, men også et subjekt som selv er en aktiv utformer av det samme territorium.

I essayet «Of the refrain» skriver Deleuze og Guattari om ulike former for territorialiserende prosesser, fra rytme og fuglesang til kunst. En kropp kan territorialiseres på en lang rekke måter; skilpadden har sitt hus og krabben sitt skall, men også tatovering og sang kan forstås som en måte å «fix a fragile point as a center» (Deleuze og Guattari 1987). Deleuze og Guattari byr i denne sammenheng leseren på en fengslende og fabulerende fortelling for å illustrere *sangens* territorialiserende kraft i forhold til å etablere (en midlertidig) stabilitet i det kaos som konstant truer med å destabilisere subjektet:

A child in the dark gripped with fear comforts himself by singing under his breath. He walks and halts to his song. Lost, he takes shelter, or orients himself with his little song as best as he can. The song is like a rough sketch of a calming and stabilizing, calm and stable, center in the heart of chaos. Perhaps the child skips as he sings, hastens or slows his pace. But the song itself is already a skip: it jumps from chaos to the beginnings of order in chaos and is in danger of breaking apart at any moment (Deleuze og Guattari 1987:311).

Territorialisering kan imidlertid også knyttes til konstitueringen av et mer permanent hjem for subjektet; en beskyttende grense rundt det skjøre senteret (her, subjektet) som strever med å etablere seg som et stabilt og enhetlig punkt. *Hjemmet* er der ikke allerede, men må organiseres og konstitueres som et hjem i en kontinuerlig prosess. Det må uopphørlig trekkes grenser og plasseres ut landemerker, eller som Roger Silverstone formulerer det: «Home...is a manifestation of an investment of meaning in space. It is a claim we make about a place» (Silverstone i Barker 2003:293).

Kaotiske krefter som truer med å trenge seg inn må holdes utenfor, og det som er innenfor må bygge opp om og sikre territoriet som et vernet og trygt sted. Slik konstitueres subjektets hjem som en plattform som organiserer subjektet til handling (Parr 2005:68). Forfatterne hevder at også i denne sammenheng er ulike lydlig og vokale elementer av uvurderlig betydning, og igjen brukes det bilder fra dagliglivet som understreker lydets senterende, organiserende og grensemarkerende effekter:

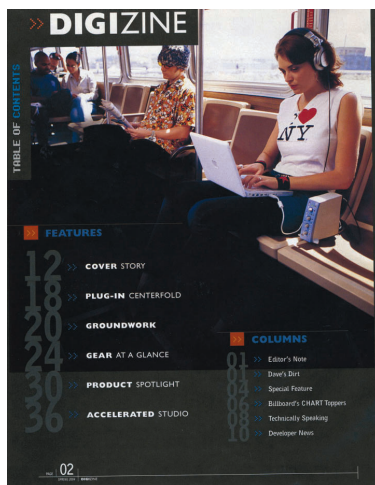
A child hums to summon the strength for the schoolwork to hand in. A housewife sings to herself, or listens to the radio, as she marshals the antichaos forces of her work. Radios and television are like sound walls around every household and mark territories (the neighbour complains when it gets too loud) (Deleuze og Guattari 1987:311).

Til sist blir det gitt en beskrivelse av territorialiseringens tredje aspekt; muligheten til å forlate territoriet, åpne en sprekke i den avgrensede sonen som utgjør territoriet, til å slutte seg til verden utenfor, og til å smelte sammen med den i en improviserende og kontinuerlig bevegelse av framrykking og tilbaketrekning. Dette kan ta form av en telefonsamtale, eller at subjektet rent fysisk forlater territoriet. Michael Bull skriver at den personlige stereospilleren (for eksempel Apples ipod eller mp3-spillere av ulike slag) gjør det samme arbeidet i byrommets gater som radioen gjør i hjemmet, nemlig at den gjør gaten om til en personlig og mobil «dagligstue» (living room) (Bull 2000:9). Lyden danner en vibrerende streng av trygghet der man «ventures from home on the thread of a tune» (Deleuze og Guattari 1987).

Slik strukturerer og regulerer den også subjektets følelser og erfaringer der hun vandrer av sted med et «usynlig skall» av beskyttelse, slik Bull så treffende beskriver det (Bull 2000:31).

Det er en slående resonans mellom de bilder som Deleuze og Guattarri maner fram av lyden som en territorialiserende kraft og mange av de bilder som tilbys potensielle brukere av det personlige prosjektstudioet gjennom for eksempel reklametekster. For å illustrere dette vil jeg ta utgangspunkt i et sett av strategisk utvalgte reklamebilder. Slik får jeg også illustrert hvordan jeg mener at vi kan begynne å nærme oss subjektiveringsprosesser i det personlige prosjektstudioet i lys av Deleuze og Guattarris begrepsapparat i en mer generell forstand, før jeg avslutter kapitlet med å nærme meg prosjektstudioet fra et mer empirinært og diskursivt analytisk ståsted.

Det første jeg vil peke på er hvordan prosjektstudioet kan tenkes på som en mulighet til å skape et foreløpig og provisorisk territorium i en urban og moderne kontekst, hvor individet er overlatt til å skape seg selv som et sammenhengende subjekt i en mer eller mindre fragmentert og uoversiktlig hverdagsvirkelighet. På det første bildet ser vi en kvinne som sitter i en T-banevogn og arbeider med noe vi kan forestille oss som egenprodusert musikk. Alt hun synes å behøve for å konstituere seg selv som et skapende subjekt er en computer, en programvare for redigering av lyd, et sett hodetelefoner og et eksternt lydkort²⁸.



Reklame for Digidesigns lydkort M-box, *Digizine*, nr 4 (2004:2)

På bildet ser vi en ung kvinne som sitter fordypet i en personlig lydorientert prosess vi som utenforstående ikke uten videre har tilgang til. Dette kan hun gjøre selv om hun befinner seg i et offentlig rom som normalt ikke tillater lydlige former for aktiviteter som går utover hverdagslivets konvensjoner. Å synge eller å komponere musikk ved hjelp av lyd inngår ikke

i hverdagslivets konvensjoner for T-banebruk, med mindre det annonseres på forhånd som en konsert. T-banen organisert som et offentlig rom forventes å være et sted der de reisende ikke skal opptre støyende eller gjøre krav på mer plass enn de strengt tatt trenger for å gjennomføre reisen. Det bærbare og computerbaserte prosjektstudioet gjør imidlertid ikke krav på det offentlige fellesrommet, slik for eksempel en ghettoblaster ville kunne gjøre. Brukeren kan ha prosjektstudioet på fanget, og hun kan om hun vil avstenge andre fra den lyden hun er i ferd med å skape.

Det neste reklamebildet maner fram et lignende scenario. En kvinne sitter på en seng, kanskje hjemme i sitt eget soverom, kanskje på et hotellrom. Det forrige bildet ga løfter om et portabelt territorium, et sted eller et «skilpaddeskall» om en vil, i en omskiftelig og mobil tilværelse. Dette bildet presenterer også en mulighet for å etablere et territorium, men denne gang av en karakter som i minst like stor grad er knyttet til tid som til rom. Her manes prosjektstudioet fram som en mulighet, ikke bare til å opprette et mer eller mindre permanent stedlig territorium, men også som en mulighet for å tre ut av den regulerede tiden og å hensette seg i en tilstand av kontemplativ ro:

With the TASCAM US-428 and your computer, creativity knows no boundaries.

Four in the morning, back at the hotel, and you want to keep the creative juices flowing after last night's gig. With your computer and the US-428 (4x) Channel USB interface from TASCAM and Frontier Design Group, you can... well, connect it to your compatible Mac or PC via its USB interface and record 24-bit digital audio and MIDI tracks to your hard drive. Then use its real faders and knobs for total hands-on creative control of the included multi-track recording software. Choose VST for PC from Steinberg™ and Deck LE for Mac from BIAS™. Or use your compatible audio software from Digidesign™, MOTU™, Emagic™ and more. Either way, no matter where and when you need to be creative, the US-428 is the ultimate play-and-play solution for computers and music... in a cool blue box from the world leader in recording technology.

Want to make sure that your computer and software are compatible with the US-428? Go to www.tascam.com and check out the "US-428 Compatibility Chart" or learn all about computer recording from our "PC Recording Guide".

TASCAM US-428 BY FRONTIER
a whole world of recording

TASCAM America, Inc. 7743 Telegraph Road, Westminster, CA 92683
352-229-9282 www.tascam.com

Frontier Design Group, Inc. 10000 Wilshire Blvd., Suite 1000, Beverly Hills, CA 90210
310-206-1000 www.frontierdesign.com

There are a lot of the interactive software developers who offer support for the US-428. Make sure you know what you're getting with support coming from the US-428. Make sure you get the latest info.

Reklame for Tascam US-428, *Keyboard*, november (2001:131)

Musikerens ansikt og oppmerksomhet er som i det forrige reklamebildet uforstyrrelig rettet mot de lydligge prosesser hun er engasjert i. Sett i lys av det tradisjonelle studioet framstår det fysiske rommets interiørmessige utforming og geografiske plassering som påfallende mindre viktig enn prosjektstudioets teknologiske komponenter. Samtidig er det ingen tvil om at

²⁸ I realiteten kunne hun ha klart seg med datamaskinens interne lydkort, men siden dette ser ut til å være er en reklame for lydkortet M-box, er denne inkludert i bildet på hennes venstre side.

rommet som en konstituerende størrelse også har betydning, slik det også selv omformes i møte med de objekter og kropper som lokaliseres der. Her er sengen midlertidig omdannet fra et sted for hvile og intimitet til et sted for produksjon. Prosjektstudioets territorialiserende effekter innebærer imidlertid også et organiserende element i forhold til handling. Det konstitueres et avsondret senter i forhold til omverdenen, og selve møtet mellom det personlige prosjektstudioet og det aktuelle individet produserer også potensielle affekter. Nærmere bestemt tenker jeg på hvordan nye computerbaserte medier ikke bare er å oppfatte som *prostetiske*, men at de også gjør noe med oss på et *affektivt* nivå, med våre sanser og våre kropper, slik også vi gjør noe med mediene når vi interagerer med dem (Murphie og Potts 2003:86). Reklameteksten og bildet gir kort sagt løfter om et nærmest uendelig reservoar av kreativitet som subjektet får tilgang til om det bare sammenfører seg med de teknologier som her er avbildet; en bærbar pc, et bærtascam lydkort, en mikrofon og en akustisk gitar.

Gjennom å danne en *assemblage* ved hjelp av det personlige prosjektstudioets teknologier konstitueres det altså et territorium hvor teksten lover at subjektet kan produsere en uendelig mengde musikk. Musikken er både selv territorialiserende, slik den også selv kommer i stand som et resultat av prosjektstudioets territorialiserende potensial. Den er dessuten «personlig» fordi utenforstående ikke uten videre kan ha tilgang til eller intervensjon i den, med mindre de inviteres inn i prosessen og selv blir en del av den territorialiserende prosess som her finner sted.

Med det er vi allerede inne på det personlige prosjektstudioet som en deterritorialiserende og reterritorialiserende prosess i forhold til det tradisjonelle studioets musikkproduksjon. Som allerede påpekt kan deterritorialisering beskrives som «a coming undone», eller som å «free up the fixed relations that contain a body all the while exposing it to new organisations». Betegnelsen «deterritorialisert musikkproduksjon» retter her oppmerksomheten mot prosjektstudioet som en intervensjonell faktor i det tradisjonelle studioet, men også i det enkelte skapersubjekt som det kommer i forbindelse med. Enten vi snakker om det tradisjonelle studioets fysiske utforming med kontrollrommet som maktsenter og panoptikon, eller dets produksjons og kjønnshierarki med den mannlige produsenten som en privilegert posisjon, løses disse størrelsene potensielt opp i møtet med den nye sammenføyningen (*assemblage*) som her foreligger.

Bildet ovenfor illustrerer nettopp hvordan forbindelsene i det tradisjonelle studioet blir oppløst i møtet med det personlige prosjektstudioets deterritorialiserende og rekonfigurerende kraft. Den naturaliserte forbindelsen mellom produksjonsteknologien og den mannlige produsenten er her erstattet av en forbindelse mellom produksjonsteknologien og en kvinnelig musiker. Borte er også det tradisjonelle studioets skille mellom kontrollrom

og innspillingsrom, og den asymmetriske relasjonen mellom produsent og artist. Vi er isteden vitne til iscenesettelsen av en tilsynelatende selvtilstrekkelig og produktiv enhet mellom en musiker og hennes personlige prosjektstudio.

La meg til sist formidle nok et bildeeksempel. Det illustrerer hvordan det personlige prosjektstudioet, eller rettere sagt medieringen av det, kan innebære prosesser av deterritorialiserende karakter samtidig som deterritorialiseringen på visse punkter kan bli blokkert eller hemmet. Resultatet blir en deterritorialisering som ikke realiserer sitt fulle transformative potensial, her med tanke på hvordan kjønn representeres i det personlige prosjektstudioet.

Som representasjon betraktet kan de to foregående bildene på flere måter leses som kjønnsbrytende, ettersom de åpner for nye konstellasjoner mellom kvinnelige musikere og musikkproduksjonsteknologier. Ser man nøyer etter og sammenligner dem med representasjoner av mannlige skapersubjekter i det personlige prosjektstudioet, framstår de imidlertid likevel som påfallende kjønnskonservative.

Reklamebildene kobler den kvinnelige musikeren sammen med det personlige prosjektstudioet, men hun sitter fortsatt overraskende stille, hensatt i en relativt immobil og kontemplativ positur. Den mannlige musikeren i det neste bildet utstyres til sammenligning med ekspressivitet, bevegelse og framfor alt en energisk positur. Øynene er riktignok lukket og blikket innovervendt, men hans triumferende smil og bevegelige kropp antyder en ekspressivitet som gjør at vi nesten kan fornemme en eksplosjon av kreativitet og lydlig selvtutfoldelse. Kjønnen løsrives altså delvis fra sine tradisjonelle posisjoner og forbindelser i det tradisjonelle studioet, men det er like fullt mulig å spore en tendens til at tradisjonelle kjønnsbilder reproduseres. Selv i sine rekonfigurasjoner kan de bli merket eller gjeninnsatt med mer «tradisjonelle territoriers» handlingsutkast; hun fordypet i urokkelig kontemplativ ro (immanens), han i en aktiv og utadventd bevegelse (overskridelse):

Pinnacle Project Studio™ for Windows

instant gratification...

The complete music and audio production solution for Windows

Hard-disk recording

- Record and playback digital audio (16-bit/44.1 kHz) with 24-bit stereo conversion
- Transfer your music to and from an external DAT with 192KHz digital I/O
- Award-winning Turtle Beach Hi-Fiware Professional Hard-Disk I/O system

Professional grade 44.1 kHz recording capabilities

- Record 22,000+ WAVfiles, complete with compressed 16-bit samples
- 48KHz digital interface that can be 48KHz optional sample rate
- Record 8 channels, 16-bit stereo, variable-format multi-track with 48dB of compression

Powerful software suite

- Turtle's award-winning Digital Oscilloscope, Bus, with more than 1000 HD and hard-disk multi-track digital I/O, MIDI sequencers, mixer, effects, and more
- Turtle's award-winning and award-free AutoMaster™ when connected to AutoMaster™ digital audio interface
- Diagnostic Utilities

Multi-track recording

- MIDI and MIDI Post-work cables
- 192KHz digital I/O I/O conversion
- Add more inputs/outputs with I/O cards
- 100% CD-R/W compatible
- Compatible with Windows 3.1, 95 and NT 4.0

Add digital FX processing from modular music CD-R/W to the S/PDIF interface. Why settle for digital audio-only system or do you need an integrated to play games? Pinnacle Project Studio is the complete, integrated, compatible, integrated and compatible with Windows music software. Just what you'd expect from the company that pioneered pro-audio software for the PC platform.

Turtle Beach.

\$599.95

Turtle Beach

1-800-233-9377
<http://www.tbtech.com>

Turtle Beach Systems
5 Clark Place, Norwalk, CT 06851
914-854-3000 or fax 914-854-1100
READER SERVICE NO. 301

Reklame for Pinnacle Project Studio, *Music and Computers*, mai/juni (1998:81)

Jeg skal i analysens kapittel 7 og 8 vise at det nettopp er denne formen for kjønnet deterritorialisering, noen ganger avbrutt, noen ganger realisert fullt ut, som avdekker seg i møtet med hvordan informantene forteller om sine transformasjonsprosesser. Man vil på samme måte aldri kunne oppfatte deterritorialisering/reterritorisering som *endelig*. Historiene og transformasjonsprosessene vil også fortsette lenge etter at jeg forlater dem. Jeg skal før jeg oppsummerer formidle et eksempel fra min egen empiri. Det kan i denne sammenheng kunne fortone seg som den rene kjønnsutopi, slik det også tjener til å vise begrepenes tilskjeivende potensial. Jeg skriver mer om begrepet *tilskjeiving* i kapittel 4.1.7.

2.2.2 Deterritorialisering/reterritorisering i praksis: Om fisk, barn og uventede sammenstillinger av teknologier, posisjoner og kjønn

Eksemplet viser hvordan deterritorialisering/reterritorisering kan arte seg som øyeblikk av tilsynelatende «frikjønnethet», altså kjønnsutopiske øyeblikk der deterritorialiseringen av det tradisjonelle studioet faller sammen med en deterritorialisering av den heteronormale kjønnsarbeidsdelingen, både i studiosammenheng og i et privat hjem.

Foranledningen er en av mine mannlige informanter, som på et tidspunkt bestemmer seg for å inngå et samarbeid med en annen mannlige produsent. Han har nesten slitt seg ut på å skulle gjøre absolutt alle sidene ved produksjonsprosessen på egen hånd, og opplever det etter hvert som en befrielse å kunne overlate produksjonsansvaret til noen andre. Den eksterne produsenten har sitt personlige prosjektstudio plassert hjemme hos seg selv. Vi inviteres inn i deres samarbeid på et tidspunkt hvor den innleide produsenten nettopp har blitt far. Kombinert med at produsenten også lever i et heteroseksuelt forhold, bidrar dette forholdet til en prosess av deterritorialisering, slik dette sitatet illustrerer:

I: Du nevnte noe med at kjæresten til produsenten også er musiker, og at hun av og til jobber som tekniker. Det er jo litt uvanlig, er det ikke?

Mannlig informant: Ja, og det funker veldig bra. Dette er en framgangsmåte vi kom fram til sist gang vi jobbet sammen. De har nemlig en liten unge, og det vi gjorde var at vi først la koring på tre låter. Det produserte han. Da vi var ferdig med det, tok han seg av det å legge og gi ungen mat og slike ting, mens hun tok seg av selve ledevokalinnspillinga.

Sitatet viser at vi her står overfor en nærmest total omkalfatring av det tradisjonelle innspillingsstudioet, slik vi kjenner det fra Hennion, Kealys og Williams i det foregående. Beskrivelsen tegner et bilde av en rekke nye forbindelser mellom teknologier, posisjoner og kjønn i forbindelse med musikkproduksjon. For det første møter vi en kvinnelig ektefelle som får innta en ledende musikalsk rolle som tekniker og produsent. For det andre finner vi en mannlig produsent som tilsynelatende på eget initiativ forlater produsentposisjonen for å tre inn i rollen som omsorgsperson. For det tredje finner vi bak mikrofonen en mannlig artist som frivillig og entusiastisk underkaster seg den kvinnelige produsentens instruksjer. Selve møtepunktet mellom dem blir et transformativt møte, med konsekvenser for både dem selv og det vokale resultatet:

Mannlig informant: Det fungerte veldig bra fordi de jobber på litt forskjellig måte. Hun har veldig mange sånne småtriks for at det skal låte – altså noen ganger låter det plutselig litt dødt her og der, og hun er veldig observant på småting som man ikke hører selv, og det fungerte veldig bra at de jobbet hver for seg.

Selve den heteronormale familiesettingen, med mor, far og barn virker også deterritorialiserende på det tradisjonelle studioet. At barnet er til stede griper inn i arbeidsprosessen og forandrer både den, produsenten, musikken og informanten, men også selve det territoriet som produksjonsprosessen utspiller seg innenfor:

I: Det høres veldig koselig ut rett og slett.

Mannlig informant: Veldig allright måte å jobbe på det altså. Og så har du ungen der som driver og stabber rundt i studio av og til. Så det er en veldig koselig gjeng, det der. Vi fungerer rett og slett veldig bra sammen, også sosialt.

Den kvinnelige aktøren blir også transformert når hun for første gang får prøve seg i rollen som produsent. Hun liker denne rollen så godt at den gir mersmak:

Mannlig informant: Ja hva var det hun sa for noe, at hun «skjønnte plutselig hvorfor han satt så mye der nede». «Kjempegøy dette her»!

Endelig deterritorialiseres også selve *rockekostholdet* – representert ved «Burger King» – som her blir erstattet av «skikkelig fisk»:

Mannlig informant: Og det er jo også en veldig allright måte å jobbe på fordi vi tar pauser og spiser middag sammen. Og det er ikke å løpe på Burger King liksom, det er skikkelig fisk!

Vi står her overfor en sammensmeltning av en relativt profesjonell studiosetting med den private sfærens hjemmekoselighet. En tradisjonell rockemytologi og en tradisjonell fortelling om musikkproduksjon er byttet ut med en nærmest paradigmatisk rammefortelling om det likestilte heteroseksuelle parforholdet og et øyeblikk av oppløsning av den heteronormale kjønnsarbeidsdelingen i studioet.

Med det avsløres imidlertid også en sentral komponent i dette bildet som så langt har fått gå ubemerket hen; diskursenes betydning. Også den er en komponent i den deterritorialiserende og reterritorialiserende prosess som vi her får et innblikk i. Dette samspillet, mellom det personlige prosjektstudioet og de individene som kommer i forbindelse med alt dette, men også de ulike diskursene som her kan gjøre seg gjeldende, skal jeg ta høyde for i analysene.

2.2.3 Oppsummering

I kapitlets andre del har jeg gjort rede for Deleuze og Guattaris begreper om territorialisering, deterritorialisering og reterritorialisering, samt vist med utgangspunkt i konkrete empiriske eksempler hvordan de kan komme til anvendelse i den kommende analysen. Et viktig poeng er at det personlige prosjektstudioet ikke oppstår ut av det blå. Det er som et territorium betraktet resultatet av en deterritorialisering av det tradisjonelle studioet, dets teknologier i en moderert form, dets arbeidsfordeling, dets subjektposisjoner, diskurser og maktrelasjoner. Deterritorialisering slik jeg forstår og bruker begrepet, innebærer en potensiell oppløsning av gamle forbindelser og hierarkier. Men den kan også bringe med seg rester fra det «gamle» som inkorporeres i det «nye» og virker hemmende på deterritorialiseringens transformative potensial.

Et annet poeng er at det personlige prosjektstudioet ikke er noen stabil eller endelig avgrensbar enhet eller assemblage, noe heller ikke det tradisjonelle studioet er å oppfatte som. Deterritorialisering/reterritorialisering skal heller ikke forstås som prosesser med endelige og entydige utfall. Det personlige prosjektstudioet står isteden i et stadig utvekslingsforhold med det tradisjonelle studioets praksiser og omvendt, slik det personlige prosjektstudioet også står i et utvekslingsforhold med andre personlige prosjektstudioer. Aktører utveksler arbeidsmåter, estetikker, teknikker og musikalsk materiale, slik de også noen ganger møtes, samarbeider og transformeres gjennom de samme møtene.

Det er ikke bare musikkproduksjon som sådan, dens organisering, praksiser og subjektposisjoner som potensielt endres i møte med det personlige prosjektstudioet. Også musikken og forståelsen av musikken kan bli deterritorialisert og reterritorialisert i dette møtet. I neste kapittel skal jeg se nærmere på hvordan vi kan nærme oss *det musikalske verket* og hvordan forståelsen av det synes å ha gjennomgått endringer som jeg konseptualiserer som en vending fra forgrunnsdiskursen til bakgrunnsdiskursen. Jeg vil her ikke spekulere over i hvilken grad endringene er å betrakte som et resultat av det personlige prosjektstudiet som sådan. Kealys analyse gir holdepunkter for å anta at endringer innenfor teknologi kan innebære endringer også på et ideologisk nivå. I denne sammenheng står

imidlertid også *diskursene* om både det musikalske verket og om musikkproduksjon som sådan sentralt, og det er disse diskursene som jeg skal vie oppmerksomhet i kapittel 3.

3 Kampen om verket og striden mellom forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen

The work of art is an object which exists as such only by virtue of the collective belief which knows and acknowledges it as a work of art (Bourdieu 1993a:35).

This definition – Who can legitimately be called a writer? What is legitimate literary practice? – is one of the key stakes of struggles in the literary field, and failure to understand it often results in the blind acceptance of the dominant definition of literary legitimacy (Bourdieu 1993a:12).

If music is a language, then who is speaking? (Cone 1974).

Foucault berører det intime forholdet mellom forfatterfunksjon og verk i essayet *What is an author?* (Foucault 1984). Her poengterer han at nettopp de begrepene som skulle muliggjøre en diskusjon av tekster løst fra forfatteren bidrar til å opprettholde ideen om det individuelle forfatterskapet. Ett av disse begrepene er ideen om «verket». Men hva er nå egentlig et verk, spør Foucault retorisk, og hvor går grensene for dette verket? Skal grensene trekkes ved det publiserte verket? Hva så med det upubliserte verket, det påbegynte, men ufullførte verket, de forkastede utkastene, fotnotene, korrespondansen om verkene, handlelisten som tilfeldigvis er rablet ned innimellom de øvrige nedtegnelsene? (ibid:103).

De samme spørsmålene kan man stille med tanke på det populærmusikalske verket. For hva er nå egentlig et populærmusikalsk verk, og hvor går grensene for dette verket? Er det populærmusikalske verket ekvivalent med den musikalske framføring, eller med innspillingen? Står vi overfor et verk allerede når det foreligger som «skriblerier på en serviett», som en informant ironisk formulerte det? Står vi overfor et verk når det foreligger som en sammenvevd enhet av tekst og melodi? Eller står vi først overfor et verk når vi møter det som et instrumentert og klingende verk? Bør vi kanskje nærme oss problemstillingen med motsatt fortegn? Spørsmålet blir da hvilke elementer vi kan fjerne ved et verk og fortsatt stå igjen med et verk. Kan det for eksempel identifiseres en verkets kjerne, som hvis den ble fjernet, så ble hele verket rystet i sine grunnvoller? Jeg skal i dette kapitlet ikke forsøke å besvare disse spørsmålene, like lite som det var Foucaults intensjon å besvare sine. Hans hensikt var å illustrere at ideen om verket er minst like problematisk som ideen om forfatterskap. Vi blir ikke kvitt de problemene forfatterskapsbegrepet reiser (og som den strukturalistiske og poststrukturalistiske kritikken har forsøkt å løse) gjennom å flytte fokuset til en analyse av verket, eventuelt en resepsjon av verket. Ideen om verket og ideen om forfatteren er nemlig grunnleggende sammenvevd, av den enkle grunn at de som begreper og konstruksjoner har vokst fram i et gjensidig forhold til hverandre. Slik sett har vi en tapt sak

allerede idet spørsmålene stilles. Når jeg likevel vil gå nærmere inn på og problematisere ideen om det musikalske verket, er det fordi dette vil kunne kaste lys over ikke bare hvordan ulike verksforståelser relaterer seg til ulike forfatterskapsposisjoner, men også hvilke posisjoneringsmåter som foreligger. Det vil også vise hvor vanskelig eller nærmest umulig det er å avgjøre hvem den «egentlige» forfatteren av et klingende populærmusikalsk verk er. Det er rett og slett nødvendig å foreta en drøfting av det musikalske verket og hvordan det blir konstituert innenfor ulike musikalske paradigmer for å få grep om den diskursive striden om både forfatterskapsposisjonen og det musikalske verket. Denne striden finner jeg at utspiller seg i den akademiske diskurs, så vel som blant mine informanter og i medietekster. Jeg skal i dette kapitlet konseptualisere den som en strid mellom forgrunnsgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen.

I det følgende skal jeg først gjøre rede for hva et verk er sett fra et vestlig musikkhistorisk ståsted. Deretter utpeker jeg et sett av ulike musikalske paradigmer eller diskursive posisjoner, som hver for seg legger inn bud på hva det er som skal regnes som verkets kjerne eller verkets bærende element(er) i populærmusikk²⁹. Det første budet tar utgangspunkt i den såkalte melodi/akkompagnement-dualismen. Der er melodien og eventuelt også tekst og formidling de(t) privilegerte elementet(er), ofte referert til som «sangen» eller «låten». I den sammenhengen som mine informanter befinner seg, kan det som bud betraktet vise til verket både som framføring og som innspilling. Verket behøver ikke å være et innspilt verk for å oppnå status som et verk, men kan foreligge som en tekst og en melodi, som eventuelt kan framføres til et enkelt akkompagnement³⁰. Det andre budet tar utgangspunkt i det innspilte verket med det musikalske soundet som det privilegerte element. Det tredje budet tar utgangspunkt i det (inn)spilte verket, med grooven som det privilegerte element. I dette kapitlet akter jeg å beskrive og å påvise selve paradigmene, men også vise hvordan de siste to paradigmene (som jeg etter hvert skal slå sammen til ett paradigme) står i en form for strid med det første. Ut fra dette konstruerer jeg to ulike diskursive posisjoner – hva jeg kaller for forgrunnsdiskursen (basert på det første paradigmet) og bakgrunnsdiskursen (basert på de to siste). Hensikten er å konstruere et sett av analytiske kategorier som kan virke klargjørende i forhold til de ulike sider ved striden knyttet til forfatterskap og kred som jeg finner spiller seg ut i min empiri, men også innenfor den akademiske diskursen rundt musikkproduksjon. I analysens kapitler 6, 7 og 8 mer hinter jeg i retning av striden, gjennom å vise hvordan bakgrunnsdiskursen manifesterer seg som en

²⁹ For hva jeg mener med bud i denne sammenheng, se kapittel 1.1.5.

³⁰ Dette samsvarer med TONOs verksforståelse, men også åndsverkloven, hvor opphavsrett oppstår såkalt umiddelbart, uten noen form for dokumentasjon. Tono skiller her mellom originalverk og stamverk, der stamverk refererer til den første offentlige versjonen av verket. Dette vil i mange sammenhenger, i alle fall innen populærmusikk, være et lydfestet verk (Oppgitt av TONOs økonomisjef Christian Onshus i et internt notat datert 26.05.04).

stadig viktigere komponent i det å være en skrivende artist som også produserer selv. I dette kapitlet legger jeg fram et første utkast til hvordan den diskursive striden arter seg innenfor den akademiske diskurs. Kapittel 9 vier jeg i sin helhet til en undersøkelse av hvordan striden utspiller seg blant mine informanter, og til en viss grad også i medietekster.

3.1.1 *Framveksten av det musikalske verket*

Ifølge Jason Toynbee vokser ideen om det musikalske verket fram som resultat av et samspill mellom estetiske og teknologiske endringer, og med framveksten av musikkmarkeder (Toynbee 2006:78). Med framveksten av det musikalske verket skjer det også en radikal endring i forståelsen av musikk, som nå konstitueres som en autonom kunstart. Dette innebærer at musikken opphører å være underlagt sekulære eller religiøse institusjoner, og de funksjonsområder og estetisk-moralske begrunnelser som disse tradisjonelt påla komponisten å arbeide innenfor. Komponisten kan altså i og med verket utforme musikken i henhold til helt andre begrunnelser og formål enn før, og musikken og det musikalske verket blir utskilt som et mål i seg selv.

Toynbee hevder med utgangspunkt i Lydia Goehr at det før 1800 ikke eksisterte noe musikalsk verk (Goehr 1992). Med dette mener han ikke at det ikke eksisterte musikk før 1800. Det verksbegrepet vi opererer med i dag er definert av Toynbee som «the officially recognized text unit of the genre, and as such, the object of copyright law» (Toynbee 2006:78). Poenget er at det ikke uten videre kan anvendes på den musikken som ble skapt før det musikalske verksbegrepet var et faktum. Dette knytter han til flere forhold. Før framveksten av det musikalske verket var musikk skapt og lyttet til mer som en *prosess* enn som et objekt. Musikk ble for eksempel ofte brukt om igjen, på den måten at komponisten gjerne inkorporerte elementer fra andre komponisters musikk. Å låne musikalske motiver var i i det hele tatt ikke forbundet med den form for negative konnotasjoner man i dag knytter til det å «kopiere» andre, og betegnelsen «plagiat» kom derfor ikke inn i den musikalske diskursen før senere.

Overgangen mellom komposisjon og framføring var heller ikke like skarpt atskilt. Notebladene var å betrakte som ufullstendige utkast som utøverne kompletterte. Skillet mellom komponist og utøver var følgelig ikke like sterkt som det ble etter at verket som ide hadde satt seg som norm³¹. Komponisten som figur hadde i det hele tatt ikke den samme aura av genialitet knyttet til seg, slik man i dag tenker på komponisten etter at denne figuren antok form av en *auteurskikkelse*. I stedet falt «the accent nearly always on the executant»³²,

³¹ Som Frith (2001b:28) påpeker, kunne komponisten etter at notebladet ble utviklet som en minituøs måte å konstruere verket på, og forstått som selve «verket», i en viss forstand trekke seg tilbake fra framføringene: «composition could now be separated from performance».

³² Dette er en formulering Toynbee låner fra Michael Talbot, jf. Talbot, M. (2000). The Musical Work: Reality or Invention? Liverpool, Liverpool University Press.

i den forstand at framføring også innebar komponering, og det var ikke uvanlig at komponisten tjente mindre enn instrumentalistene og sangerne³³.

Denne statuskonfigurasjonen skal ha endret seg drastisk etter hvert som ideen om det musikalske verket vant fram³⁴. Utøverne ble dermed mer å forstå som aktører som handlet på anvisning fra en komponist eller en dirigent enn som kreative bidragsytere i verket (Bosma 2000). *Auteur*-komponisten³⁵ vokste fram tett sammenvevd med ideen om verket, og som figur og idekonstruksjon er *auteur*-komponisten følgelig uløselig og gjensidig sammenvevd med verket³⁶.

3.1.2 Forestillingen om et musikalsk tyngepunkt

Ideen om det musikalske verket eksisterte altså ikke før 1800, om vi legger Goehr og Toynbee til grunn. Men om verket ikke eksisterte før 1800, så har det likevel før den tid funnet sted diskusjoner om hva som skal anses for å være musikkens tyngdepunkt, omdreiningspunkt eller kjerneelement, altså hvilke forhold i komposisjonen som skal holdes for å være det grunnleggende element, det element som alle andre elementer skal underordnes og bidra til å bygge opp om og understreke.

Musikkvitenskapens historie viser at spørsmålet om hva som skal regnes som verkets kjerneanliggende og omdreiningspunkt har variert gjennom historien. I renessansen argumenterte musikkteoretikerne for eksempel for å betrakte *ordene* som musikkens kjerneelement (Beardsley 1966)³⁷. Denne tenkningen tok utgangspunkt i antikkens idealer om hva musikk er og skal være. Beardsley skriver at tenkerne var imponert over antikkens sammenstilling av ord og melodi som et samlet uttrykk, slik de også var opptatt av musikkens etiske effekter (ibid). Musikkens begrunnelse var knyttet til dens kapasitet til å

³³ Se for eksempel Becker (1984:10ff). Penger er imidlertid ikke det mest relevante målet på statusforskjeller i populærmusikk. Som Roger Wallis (2004) påpeker, er populærkomponisten på bunnen av den musikalske verdikjeden og slik i en potensielt sårbar posisjon som kan minne om den posisjonen kunstnere generelt har i vårt samfunn. De forstås gjerne som kunstens forutsetning, mens alle andre enn dem selv er de som tjener penger. I kunstverdenen gjelder dette for gallerister, museumsansatte, kritikere mv (jf. intervju med representanter for norske billedkunstnere i NRK Kulturmytt, 14. Mai 2007), mens det i populærmusikken like gjerne kan være sessionmusikerne, stjernene, managere og forleggerne som tjener penger. Dette offerbildet av populærkomponisten kompliseres imidlertid av at mange populærkomponister også selv er stjerner og produsenter. Se evt. Wallis, R. (2004). Copyright and the composer. *Music and copyright*. S. Frith og L. Marshall. New York, Routledge: 103-122.

³⁴ Toynbee argumenterer i grunnen her mer for at musikk som sosial og kulturell praksis var langt mindre sosialt lagdelt, i alle fall hva angår den interne statusfordelingen mellom komponist og utøver. Jeg velger isteden å vektlegge at det faktisk var en statusforskjell mellom utøver og komponist, i den grad disse to rollene var to separate funksjoner, slik Toynbee og andre faktisk også understreker, men at denne sett i forhold til dagens standard, var delvis snudd på hodet.

³⁵ *Auteur*-komponisten som betegnelse innføres herfra som en markering av endringen av komponistens kreatørstatus, fra håndverker til kunstner, i de tilfeller hvor situasjoner, personer eller kontekster tilsier en slik bruk.

³⁶ Dersom den seriøse *auteur*-komponisten vokser fram med det noterte verket, vokser populærmusikkens *auteur*-komponist fram gjennom det innspilte verket, jf. Blokhuis, Y. og A. Molde (2004). *Wow!: populærmusikkens historie*. Oslo, Universitetsforlaget.

³⁷ Flere hundreår senere skulle Arnold Schoenbergs elev Hans Eisler fremme ordenes politiske betydning, her sitert av Walter Benjamin (1970:87): «We must be careful not to over-rate orchestral music and think of it as the only form of high art. Music without words took on its great importance and fullest development only with capitalism». Benjamin skriver videre at: «Words can alone, in Eisler's formulation, bring about the transformation of the concert into a political meeting», jf. Benjamin, W. (1970) *The Author as Producer*. NLR Volume 1, 83-96.

styrke menneskets karakter. De estetiske begrunnelsene hvilte derfor i hovedsak på etiske anliggender og spørsmålet var hvordan man kunnet lage en mest mulig oppbyggelig musikk:

For one thing, by an increase in musical resources: a richer harmonic language, mixtures of modes, modulations from one mode to another, the introduction of new instruments with wider tonal ranges, etc- But more importantly, *through a subjection of music to its text* [min kursiv]. Since words are obviously the best means of arousing passions and conveying ideas, they must be given primacy in the song; the music must be made to follow the meaning of the words, to underline and intensify the moods they express. The emotional resources of melody, harmony, and rythm exist to increase the affective language of the poet (Beardsley 1966:132).

Denne forståelsen endret seg da musikken ble autonom, og verket ble knyttet til det Toynbee kaller for «the twin demands of originality and untouchability», eller verkets enhet om man vil:

The criterion of originality meant that music had to be intimately connected to the personality or soul of the composer, and heard as the projection of their powerful feelings. As for untouchability, this was the correlative of originality. If the composer expressed himself strongly in music (the masculine form is intentional, this remains a strongly gendered system of production), then such music ought to be inviolate, uncorrupted by the influence of another (Toynbee 2006:81).

Vendingen mot det autonome verket innebar rent verksetetisk for det første det Philip Tagg har kalt «notational centrality»³⁸, og et overveiende fokus på parametre som melodikk, harmonikk og form. Dette gjorde at alle sidene ved framføringen av musikken tenderte til å falle utenfor verksforståelsen, ettersom *partituret* i en viss forstand var å forstå som selve verket eller i det minste som selve representasjonen av verket³⁹. For det andre gjorde det at musikkens mening og innhold var å forstå som ensbetydende med dens struktur, slik at verkets kjerneanliggende kom til å kretse rundt forestillingen om et perfekt organisk forhold mellom alle delene i verket (Danielsen 1996:69ff)⁴⁰.

Det faller utenfor denne avhandlingen å gå dypere inn på verkets status og hovedanliggende i dagens «seriøse» musikkdiskurs. Innenfor dagens populærmusikkdiskurs er det imidlertid mulig å identifisere konkurrerende bud på hva som skal forstås som verkets kjerneanliggende og tyngdepunkt. Denne diskursive striden dreier seg om hvorvidt det er det innspilte verket med grooven og/eller det musikalske soundet som skal inneha status som verkets kjerneanliggende eller omdreiningspunkt, eller om det er teksten og melodien som

³⁸ Tagg skriver: «The classical canon's historically specific reliance on notation as its primary mode of storage and distribution has contributed to the unwillingness and inability of conventional music studies to address musical traditions whose modes of storage and distribution are different. This notational centrality created the impression that nothing of value existed outside the canon». jf. Tagg, P. og B. Clarida (2003). Ten little title tunes : towards a musicology of the mass media. The mass media music scholars' press, inc.

³⁹ Oppfatningen av partituret som selve verket har aldri vært gjennomgående innenfor musikkfilosofien, og må til dels forstås som en feillesning av den tyske idealismen, hvor partituret ikke referer til selve verket, men til en representasjon av det ideelle verket, hvis realisering bare kan finne sted i ideens verden. Ikke desto mindre har partituret, som representasjon betraktet, i perioder blitt betraktet som det Danielsen kaller for en «fyldestgjørende representasjon av den klingende musikken» og noen ganger også som «musikkobjektet selv» (Danielsen 2006:77).

⁴⁰ Danielsen skriver at den formalistiske tilnærmingens ideal, som kan spores tilbake til den tyske idealismen, var at: «Ikke en note kunne forandres uten at verkets organiske helhet ble forrykket. Og tilsvarende ble det innen musikkvitenskapen utviklet stadig mer komplekse metoder som kunne etterprøve hvordan hvert eneste parameter var formet av sin funksjon i helheten» (ibid:83). Det er betegnende for både diskursen om *soundet* og dets økende betydning at også den, sammen med grooven, får sin egen musikkvitenskapelige diskurs som tar sikte på å bestemme disse størrelsene på parameternivå.

skal gis en slik status⁴¹. Denne striden kan ikke uten videre sammenstilles med de etiske og filosofiske betraktningene i renessansen. Men jeg vil likevel hevde at de i bunn og grunn kretser rundt det samme problemområdet; hvilke(t) element(er) i det musikalske byggverket som skal regnes som selve kjerneanliggendet i komposisjonen og evt. konstitueres som det fundament som alt det øvrige skal organiseres rundt eller underordnes, alternativt det som verket så å si står og faller på, og som ikke kan fjernes uten at verket mister sin identitet eller essens.

Denne striden må ikke blandes sammen med andre former for diskursive kamper på musikkens område, for eksempel knyttet til hvilke kriterier som skal legges til grunn når man vurderer et verk opp mot et annet, eller hvilke kriterier som skal legges til grunn for å vurdere et verks kompleksitet. Disse stridsområdene er nok mer betegnende for den såkalte seriøse kunstmusikken enn for populærmusikken (Danielsen 2002), hvor den estetiske strid tradisjonelt har vært knyttet til spørsmålet om autentisitet⁴².

Striden innenfor den «seriøse» kunstmusikken synes i det hele tatt å være langt mer knyttet til hva som skal borge for et verks «egentlige» kompositoriske kvalitet, men også «egentlige» mening i en mer *ontologisk* forstand, enn hva som skal betraktes som verkets tyngdepunkt eller omdreiningspunkt slik jeg tematiserer det her⁴³. Det kan likevel være analytiske distinksjoner innenfor den mer etablerte musikkvitenskapen som kan vise seg å være hensiktsmessige analytiske redskaper også i denne sammenheng. Allan F. Moore er muligens inne på noe av dette når han anvender Leonard Meyers distinksjon mellom det primære og sekundære domene som en analytisk tilnærming til å adressere de lydige relasjonene som samlet sett konstituerer det populærmusikalske verket. Meyers distinksjon er utviklet med tanke på det noterte verket, og er basert på de ulike musikalske elementenes forutsetninger for å etablere syntaktiske relasjoner, altså musikalsk innhold, ifølge Moore. Han forklarer:

(...) primary domains encompass melody and harmony, metre and rhythm; secondary domains, which 'shape' the primary, encompass texture, timbre and, omitted in almost all discussions, locations. The

⁴¹ Når det gjelder grooven som bud på verket behøver det strengt tatt ikke være et innspilt verk det dreier seg om. Som Danielsen påpeker er det innenfor funktradisjonen avgjørende for at en groove skal groove at den er spilt (Danielsen 2006:17). En annen sak er at det groove-orienterte verket i mange sammenhenger kommer til oss som et innspilt verk. Funk-grooves viser seg i denne sammenheng å være yndede samplingsobjekter for musikere som baserer seg på samples.

⁴² Et eksempel i denne sammenheng på hvordan den første type strid her kan ytre seg, er knyttet til markeringen av Griegåret 2006. I debattinnlegget «Grieg verd et minneår?» (Aftenposten, 23. januar 2007) går Ståle Kleiberg i rette med kunstmusikkens opphøyde av organisismetaforen som en «egentlig kompositorisk kvalitet», ettersom den i praksis fungerer som en utskillingsmekanisme i forhold til verk som arbeider med andre kompositoriske kvalitetskriterier for øye. Kleibergs fokus er på Edvard Grieg, som plasserer seg innenfor et annet paradigme enn den tyske idealismen som organismetparadigmet springer ut fra, og som derfor faller utenom normen. Et annet eksempel på hvordan striden knyttet til verkets kompleksitet gjerne kommer til uttrykk, finner vi i måten den opphøyde kunstmusikken har kunnet smykke seg med en sterkere grad av musikalsk kompleksitet enn populærmusikken, som på sin side ikke vektlegger den samme type parametre som her legges til grunn, men helt andre former for estetiske kriterier, knyttet til for eksempel dansbarhet (disco, house, tekno mv.) (Krasnow 1995), autentisitet (folk, grunge, soul, old school rap mv) (Michelsen og Weisethaunet et al 2005), og som jeg skal utdype i det følgende; sound (Michelsen 1997).

⁴³ Jf. for eksempel striden mellom de såkalte absoluttistene og referensialistene i [Meyer, L. B. \(1956\). Emotion and meaning in music](#). Chicago, University of Chicago Press.

distinction, in other words, is supposedly one of content versus articulation (Moore 2005a:1).

Dette skillet mellom *innhold* versus *artikulering* peker i retning av det jeg oppfatter som stridens kjerne, dog med en avgjørende forskjell. Meyer er ifølge Moore nemlig ikke opptatt av å etablere en distinksjon basert på «*primacy*»; dvs. ideen om at det ene forholdet er å forstå som viktigere eller mer avgjørende enn det andre som verksmessig konstituent. Heller ikke i Theodore Gracyks distinksjon mellom ontologisk «tynn» og «tykk» musikk i *Rythm and Noise* (Gracyk 1996) reises spørsmålet om *primacy*. Det er en analytisk distinksjon som muligens også kan være relevant, ettersom den ifølge Moore overlapper Meyers. Når det likevel har oppstått en diskursiv kamp om «*primacy*» innenfor det diskursområdet jeg her adresserer, må dette ses i lys av at forholdet mellom innhold og artikulering innenfor den innspilte populærmusikken er grunnleggende endret. Som Moore påpeker har det oppstått en situasjon hvor artikuleringen av innhold blir oppfattet som et konstituerende element *av innhold* i seg selv:

(...) for recorded popular music, secondary domains can do much more than 'shape' content: indeed, they frequently *constitute* content, even if they do not embody syntax, thus challenging the commonplace that syntax is a necessary condition for meaningful musical expression. And yet, although journalistic and vernacular discourses often pay great heed to this inversion of primary and secondary domains, there is not much academic literature dealing with it (ibid).

Vi kan overføre den analytiske distinksjonen mellom innhold og artikulering til den diskursive striden jeg snakker om her, med alle de forbehold som må tas i forhold til hva Meyer og eventuelt Gracyk *selv* har lagt i sine distinksjoner. Da går den nemlig rett til kjernen av den diskursive striden mellom forgrunns- og bakgrunnsdiskursen. Her tenker jeg på hvordan det vi med en viss velvilje kan si faller inn under kategorien for *det primære domene* – altså melodien og teksten, tenderer til å bli gitt en underordnet status og noen ganger også forsvinne helt innenfor det jeg kaller for bakgrunnsdiskursen, til fordel for selve *utformingen* av låten, det vil si innspillingen, arrangementen og selve den lydlige og den rytmiske utformingen av den. Dette i motsetning til innenfor forgrunnsdiskursen, hvor tekst og melodi gjerne blir oppfattet som en selvtilstrekkelig enhet, ja som verket selv. Når jeg nå i fortsettelsen skal konkretisere hva jeg legger i de ulike posisjonene, skal jeg imidlertid ikke selv bruke de begrepene Moore foreslår, men betrakte den diskursive striden fra et rent diskursanalytisk ståsted.

3.1.3 *Groove og sound som musikalske tyngdepunkt*

I dagens populærmusikalske landskap er det mulig å lokalisere flere ulike bud på hva som skal regnes som det element som konstituerer verkets kjerne eller tyngdepunkt. Disse budene kan til en viss grad føres tilbake til stil og sjangermessige variasjoner. For eksempel vil noe musikk kunne være fundert på et «usluttelig **riff**, en fiks tekstlinje, en vokalistes særegne stemmekvalitet, en spesiell gitarlyd», som Anne Danielsen formulerer det (Danielsen

2002:143). Annen musikk vil kunne være fundert på en sterk melodi og formidlingen av denne⁴⁴. Det er imidlertid ikke denne variasjonsbredden jeg er ute etter å adressere her, men en mer generell dreining fra et fokus på låten som sang – altså som tekst og melodi betraktet – til grooven og det musikalske soundet innenfor populærmusikk mer generelt. Jeg mener at denne dreiningen er så sterk – innenfor selve diskursen rundt musikken, men også innenfor musikken selv – at sound og groove i økende grad framstår som selve det musikalske omdreiningspunktet, det populærmusikken er basert på, så å si. Slik kan man langt på veg betrakte sound og groove som musikalske paradigmer i seg selv. Hvis man setter det på spissen kan man si det slik: Der en låt tidligere var å oppfatte som en tekst og en melodi såkalt ikledd et musikalsk akkompagnement, kan en låt i dag like gjerne basere seg på en aksentuering av, og en sofistisert artikulering av, elementer og parametre som tidligere ble regnet som en del av den musikalske påkledning eller som akkompagnement.

Før jeg går mer eksplisitt inn på det jeg betrakter som ulike bud på verkets kjerneanliggende, skal jeg tydeliggjøre hva jeg mener med verkets tyngdepunkt, kjerne og omdreiningspunkt. Jeg vil aller først låne litt av Anne Danielsens argumentasjon i forhold til groovens plass innenfor den populærmusikalske estetikk. Som Danielsen påpeker er det i mange sammenhenger nettopp grooven ved en låt som påkaller seg oppmerksomhet og som også identifiserer låten (Danielsen 2002:132). Danielsen skriver det ikke direkte, men grooven kan godt betraktes som et bud på verkets tyngdepunkt eller omdreiningspunkt, slik den også tar form av et musikalsk paradigme i seg selv innenfor funk-musikken (Danielsen 2006:41). Danielsen påpeker en viktig avgrensning i denne sammenheng. Grooven er alltid til stede i den såkalte rytmiske musikken (i betydningen hele sjangerbredden, fra jazz til rock, country, blues, pop, soul, funk, latin, hip hop og tekno mv.). Men ikke all populærmusikk har det vi forbinder med groove. Heller ikke all musikk som faktisk har en groove er *fokusert* på denne dimensjonen av musikken (Danielsen 2002:131). Hun bruker her Arne Bendiksens «Jeg vil ha en blå ballong»⁴⁵ som eksempel, og skriver at selv om låten strengt tatt kan sies å ha en groove så er det ikke grooven som er i fokus. Alle som har hørt Bendiksens innspilling skjønner hva Danielsen mener. Vel spiller det rytmiske en viktig rolle sammen med instrumentering, harmonisering mv. Men det produksjonen har lagt vekt på å sette i fokus og som den jevne lytter kanskje derfor husker og fester seg ved, er melodien og teksten, eventuelt også selve framføringen. Sagt på en annen måte så er det teksten og

⁴⁴ Her er det mye som kunne vært sagt i forhold til de mange ulike forholdene ved en låt eller en framføring som kan bidra til å gi en låt dens identitet, forhold andre har en langt større forutsetning for å gi en nyansert framstilling av. For en detaljert drøfting av de ulike former for relasjoner mellom melodien og de øvrige musikalske elementer som kan forekomme innenfor en melodiorientert populærmusikalsk kontekst, se for eksempel Moore, A. F. (2005b) "The Persona-Environment Relation in Recorded music." Music Theory Online. <http://www.societymusictheory.org/> Lesedato 2.08.08.

⁴⁵ «Jeg vil ha en blå ballong» er opphavsrettslig sett ikke primært Bendiksens verk, men en norsk oversettelse av «Toy Balloons» av Billy Mure. Kilde: **TONO**

melodien som her framstår som verkets kjerneanliggende, slik de øvrige komponentenes funksjon er å bygge opp om disse to kjerneelementene. Det samme kan sies om det musikalske soundet, som i likhet med groove og beats i økende grad framstår som selvstendige bud på det musikalske tyngdepunktet i populærmusikk. All musikk har et *sound*, men som i tilfellet «Jeg vil ha en blå ballong» står ikke det musikalske soundet like mye i fokus i all musikk. Et vel så nærliggende eksempel kan hentes fra landeplagen «Dum og deilig» med artistene Knutsen og Ludvigsen. Denne låta ble diskutert i NRK1s *Landeplage*, en dokumentarserie om hva som kjennetegner hit-låter, og hva som kan forklare at en låt blir en hit og en annen ikke⁴⁶. Alle de intervjuede, et relativt bredt spekter av «synsere» fra musikkjournalister til musikkvitere, ble bedt om å forklare hvorfor akkurat denne låten hadde blitt en såkalt landeplage. Svarene disse oppga var i hovedsak verken knyttet til det rytmiske eller soundet, men i det aller vesentligste til teksten og melodien, samt visse strukturelle elementer knyttet til oppbygningen av låten⁴⁷. Mens noe musikk altså anses for å være groove, beats, eller soundorientert, kanskje kan vi også si teknologidrevet, kan vi si at noe populærmusikk er (tekst og/eller) melodidrevet. Og med det er vi også framme ved det første musikalske paradigmet – eller budet på verket – som jeg her skal løfte fram, nemlig den såkalte melodi/akkompagnement-dualismen.

3.1.4 Melodi/akkompagnement-dualismen

Phillip Tagg fører den melodidrevne populærmusikken tilbake til et særskilt kompositorisk paradigme med en tilnærmet hegemonisk status innenfor den vestlige verden siden 1600-tallet, nemlig melodi/akkompagnement-dualismen:

Since at least 1600 and until the advent of rave dance music (especially techno), the basic compositional paradigm of most European and North American music has been the melody-accompaniment dualism. It is what Haydn and AC/DC share in common, so to speak. It is by no means a universal phenomenon. Most West African traditional music, for instance, is based on the completely different principle of polyrhythm while most Arabic music is heterophonic (Tagg 1999:38).

Innenfor dette paradigmet, også kalt homofonisk musikk, har melodi og akkompagnement vært forstått som to separate størrelser, som også står i et innbyrdes hierarkisk forhold til hverandre. Dette innbyrdes hierarkiske forholdet er innskrevet i selve definisjonen av melodi og akkompagnement, der melodi har vært definert som en tonerekke som danner en rytmisk helhet, i motsetning til harmoni som referer til toner som klinger samtidig:

A succession of tones, as contrasted with harmony, i.e musical tones sounded simultaneously. Thus, melody and harmony represent the horizontal and the vertical elements of musical texture (Tagg 1999:38)⁴⁸.

⁴⁶ *Landeplage*, NRK1. Det første av ti avsnitt ble sendt 16.04.07. Se evt. <http://www1.nrk.no/nett-tv/klipp/251687>. Hele serien kan også leses som en refleksjon over hva som konstituerer det musikalske verket; teksten alene, melodien, melodien og teksten, men også samspillet mellom de ulike elementene.

⁴⁷ For eksempel den såkalte *bridgen* (på norsk «broa») som referer til et brudd i låtas øvrige vers-refreng-vers-refreng-struktur som forsterker opplevelsen av et allerede fengende refrang

⁴⁸ Tagg viser her til *Harvard Dictionary of Music*.

Melodi har imidlertid også vært definert som en musikalsk gestalt, en integrert struktur som står ut mot en akkompagnerende bakgrunn:

(...) a succession of tones characterized by their total or partial appearance as a musical Gestalt, an integral structure (possibly standing out as a figure against an accompanying background). It stands out with such clarity as to be recognisable and reproducible (Tagg 1999:38)⁴⁹.

Akkompagnement har på sin side vært definert som en underordnet størrelse i den musikalske teksten, en bakgrunn hvis funksjon er å stå til tjeneste for noe mer betydningsfullt, nemlig melodien:

(...) as being 'subordinate' to some other part of the musical texture and is defined by the Harvard Dictionary as «the musical background provided by a less important for a more important part» (Tagg 1999:38).

Akkompagnementets oppgave er kort sagt å bygge opp om og fungere som en bakgrunn for melodien, som er det element som skal stå fram. Akkompagnementet forventes altså ikke å skulle spille noen selvstendig musikalsk rolle innenfor melodi/akkompagnement-dualismen, men underordne seg melodien og de harmoniske elementene. Dualismens hierarkiske struktur kommer språklig til uttrykk i termer som «*backing*» og «*backing vokal*» innenfor populærmusikk⁵⁰. Den er også nedfelt materielt og institusjonelt gjennom organiseringen av bandets plassering på scenen, med vokalisten og eventuelt leadgitaristen i front, og resten av bandet i bakgrunnen (Tagg 1999).

Paradigmets oppbygning i henhold til en figur/bakgrunnsstruktur kan sammenstilles med renessansens billedkunst. Den kom til å erstatte datidens polysentriske uttrykk (som for eksempel i maleriet *Massacre of the innocents* eller i *Children's Games* av Pieter Breughel *d.e.*), med det monosentriske uttrykk gjennom sentralperspektivet som teknikk (for eksempel Leonardo da Vincis *Mona Lisa*), skriver Tagg. Endringen innenfor billedkunsten antas for øvrig å være en forløper for det skiftet som skjedde innenfor den europeiske kunstmusikken som det her er tale om, fra den kirkelige polyfoni (for eksempel Palestrina) til sekulær monodi⁵¹ (Tagg 1999)⁵². Figur/bakgrunn-modellen som her ligger til grunn for melodi/akkompagnement-dualismen er med andre ord en spesifikk historisk konstruksjon med gyldighet innenfor en europeisk og en nord-amerikansk kontekst. Ett av Taggs anliggender i forhold til å trekke fram melodi/akkompagnement-dualismen er da også at han mener å kunne påvise *brudd* med den innenfor rave og tekno som musikalske sjangere. Eller som han selv formulerer det:

Since at least 1600 and until the advent of rave dance music (especially techno), the basic compositional paradigm of most European and North American music has been the melody-accompaniment dualism

⁴⁹ Tagg viser her til Ingmar Bengtsson i *Sohlmans Musiklexikon*.

⁵⁰ Termene brukes i sin engelske form også på norsk.

⁵¹ Sekulær monodi viser her til musikk med en framhevet melodisk linje, sunget til et enkelt akkompagnement, som hos for eksempel Monteverdi Tagg, P. (1999). Introductory notes to the Semiotics of Music version 3. Liverpool/Brisbane..

⁵² Tagg støtter seg her på Marothly, J. (1974). Music and the bourgeois, music and the proletariat. Budapest, Akademiai kiado.

(Tagg 1999:38).

Tagg legger her grunn det han beskriver som en tilsynelatende aversjon mot enhver form for (melodisk) forgrunn innenfor ravemusikkens og teknoen. Isteden er det, for å oppsummere Tagg, som ved Brueghels malerkunst snakk om en strøm av på ulike måter bearbejdede melodiske og rytmiske motiver, ofte montert som fragmenter og repetisjoner, som til sammen konstituerer «plenty of ground», «plenty of environment» (Tagg 1994:218).

Her er vi også ved mitt eget poeng knyttet til dreiningen mot grooven og det musikalske soundet. Jeg vil nemlig foreslå at det ikke bare er mulig å påvise et brudd med melodi/akkompagnement-dualismen innenfor rave og tekno, slik Tagg er inne på, men at det også har skjedd en dreining henimot sound og groove innenfor store deler av den musikalske diskurs, enten vi snakker om musikken selv, eller i talen og skriften om musikken, blant musikere, blant musikkforskere og innenfor mediediskursen. Talen om grooven og soundet, innebærer imidlertid ikke bare et brudd med melodi/akkompagnement-dualismen, men også en *utfordring* av den. Nærmere bestemt har grooven og soundet på ulike måter satt den verksforståelse og dermed også de forfatterposisjoner som opererer under melodi/akkompagnement-dualismen under press, noe som blir særlig tydelig i møte med kvinnelige artister. Her tenker jeg på hele spekteret av forfatterposisjoner som foreligger som en mulighet innenfor melodi/akkompagnement-dualismen, fra tekstforfattere til låtskrivere og singer/songwritere, men også stemmen som en særegen forfatterposisjon⁵³, innenfor både pop, rock, jazz, visesang og såkalt singer/songwriting⁵⁴.

Jeg er som jeg har vært inne på ikke alene om observasjonen av groove og sound som et sett av framvoksende paradigmer. Tvert i mot finnes det en voksende litteratur som tar mål av seg å konseptualisere denne endringen med henblikk på sound så vel som groove. Dette i likhet med at det er i ferd med å vokse fram separate diskurser om sound og groove, som jeg her skal betrakte som alternative og konkurrerende bud på det musikalske verket og dets hittil paradigmatisk form, melodi/akkompagnement-dualismen.

⁵³ For en nærmere diskusjon av stemmen som en særegen forfatterposisjon innenfor melodi/akkompagnement-dualismen, se for eksempel, Johnson, B. (1999). Shameful and Unmanly: Gender, Technology, and the Voice of Modernity. Gendered Images of Music and Musicians. The Congress of the "Music and Gender" Study Group of The International Council for Traditional Music. Gothenburg University, Sweden, STM-Online Vol. 2 , Frith, S. (2001). Pop Music. The Cambridge companion to pop and rock. W. Straw, S. Frith og J. Street. Cambridge, Cambridge University Press: 93-108, Buxton, D. ([1983] (1990)). Rock music, The star system, and the rise of consumerism. On record : rock, pop, and the written word. S. Frith og A. Goodwin. London, Routledge: XI, 492 s., Negus (1992:90).

⁵⁴ For en nærmere diskusjon av tekst, melodi, singer-songwriting mv. som særegne forfatterposisjoner, se for eksempel Amundsen (2006) og Denski, S. W. (1992). Personal voice in a Common Language. Popular music and communication. J. Lull. Newbury Park, Calif., Sage Publications: 33-47.

3.2 Sound og groove som bud på det musikalske verket

3.2.1 Groove

Jeg har allerede vært inne på hvordan det er mulig å betrakte grooven som et selvstendig bud på verkets tyngrepunkt. Anne Danielsen er med boka *Presence and Pleasure. The Funk Grooves of James Brown and Parliament* (2006) en sentral bidragsyter til den akademiske diskursen om grooven. Hennes arbeid i forhold til å konseptualisere grooven og en grooveorientert estetikk har satt grooven på dagsordenen som et musikalsk paradigme i sin egen rett innenfor musikkvitenskapen. Eller som hun selv formulerer det:

My aim is to work out a means for analyzing and understanding «groove-directed» music – or, to use a concept from sociology, to work out an *ideal type* of music structured by and focused on rhythm (2006:41).

I *Presence and Pleasure* tar Danielsen utgangspunkt i endringen innenfor James Browns musikk, som en vending fra rhythm and blues til funk, men også som en vending fra en klassisk sang eller låtstruktur slik denne arter seg innenfor melodi/akkompagnement-dualismen, til en groove-orientert. Med utgangspunkt i en sammenligning av låta «Papa's got a brand new bag» med låta «Cold Sweat» som av mange blir regnet som Browns første funk-låt, beskriver hun endringen som en substansiell endring fra «song» til «groove». I «Papa's got», skriver hun, hører vi fortsatt restene av en klassisk melodi/akkompagnement-orientert låtstruktur, med melodien på toppen av et rytmisk fundament som opererer i et register «down below», og med gitaren som en tilveiebringer av akkordinformasjon i de midlere frekvensområdene. Eller som hun selv formulerer det:

In «Papa's got» there is still a song, in the sense that something – a melodic line, a chord sequence – is allowed to spread out on top of the rhythmic foundation. The division of labor is clear: the vocal resides on top, guitar takes care of the middle registers, and drums and bass provide rhythmic drive «down below» (Danielsen 2006:40).

I «Cold Sweat», er det bare fragmenter av dette tilbake, skriver Danielsen. Mens instrumentene i «Papa's got» var organisert i samsvar med melodi/akkompagnement-dualismens hierarkiske struktur, med vokalen på «toppen», og bass og rytme «i bønn», er alle instrumentene nå, vokalen inkludert, involvert i et felles prosjekt, nemlig å bidra i den rytmiske veven som utgjør en groove:

In «Cold Sweat» only fragments remain. All of the instruments, including vocals, work more or less in the same way, forming small but significant rhythmic gestures that are linked in every direction. The groove has become an intricate fabric of sharp percussive sounds in which one sound brings on the next: the texture of the music has changed from horizontally divided layers of sound to a rhythmic patchwork (ibid).

Dette er ikke de eneste endringene som skjer, påpeker Danielsen. Det *formelle skjemaet* som består av vers og refreng eller et bluesmønster i den tradisjonelle låtstrukturen, blir gradvis et mindre artikulert aspekt ved låten. Tempoet skruses også ned, fra 148 til 116 slag i minuttet, noe som gir rom for en detaljert utforming av musikalske hendelser på mikro-nivå:

Through this weakening of the traditional formal divisions of a song, the groove becomes what everything turns upon. The design of – and play with and within – the eight beats of two measures that are repeated

almost endlessly throughout the song becomes the main challenge, for performer and critic alike (ibid:41). Resultatet er som Danielsen påpeker at grooven nå er det som både utøveren og kritikeren retter fokuset mot. Eller som jeg vil foreslå å beskrive det, at grooven nå får anledning til å tre fram som *forgrunn*. Dette er også det nærmeste jeg skal forsøke meg på å definere groove i denne sammenheng. Groove er i det hele tatt et komplekst musikalsk fenomen. Så langt finnes det ikke en fyllestgjørende definisjon av groove, hvis man da ikke nøyer seg med å beskrive groove som en «rhythmic pattern, which often consists of several layers, has a fixed length in time, and, moreover, that the pattern is repeated» (Danielsen 2006:43). Slik jeg leser henne nærmer Danielsen nærmer seg imidlertid grooven like mye som en *estetisk erfaring* (ibid:13), og som en *performativ praksis* (ibid:17)⁵⁵. Hun presiserer også at det alltid må foreligge en form for velartikulert musikalsk *konversasjon* for at en groove skal kunne oppleves som en groove, eller at grooven *groover* (ibid:17). Betrakter man groove som en størrelse som man via analytiske omveger kan nærme seg som summen av et sett av objektivt sett analyserbare størrelser, kan det altså aldri i seg selv bli et fyllestgjørende uttrykk for grooven – og det hun for eksempel kaller for «the funk-experience» (ibid:13). Slik oppfatter Danielsen det, uten at hun av den grunn lar være å analysere den på mikro-nivå.

Disse sentrale poeng, groove som forgrunn og groove som en performativ praksis, skal jeg også ta med meg videre i en diskusjon av soundet som et bud på det musikalske verket, dets tyngdepunkt og omdreiningspunkt, og som et musikalsk paradigme i seg selv.

3.2.2 Sound

Sound har som blant annet Morten Michelsen påpeker, blitt et av de mest sentrale begrepene i diskursen om musikk, både blant musikere, publikum, musikkforskere og kritikere (Michelsen 1997)⁵⁶. Bruken av soundbegrepet varierer imidlertid både geografisk så vel som mellom fagdisipliner. Det brukes for eksempel hyppig av anglosaksiske forskere innenfor cultural studies-tradisjonen, skriver Michelsen, mens det i liten eller mindre grad brukes av forskere innenfor musikkvitenskapen i det samme språkområdet. Det er derimot flittig brukt blant musikkjournalister over hele verden, samt som låneord blant skandinaviske forskere innenfor begge tradisjoner. Ragnhild Brøvig-Andersen påpeker at det som låneord etter hvert har blitt alminnelig også i det norske språk, ikke minst blant musikere og kritikere. Ordets betydning strekker seg langt utover dets konkrete oversettelse, som er lyd eller klang

⁵⁵ Dette er min fortolkning av Danielsen (2006). Selv bruker hun performance-begrepet. Hun skriver for eksempel: «The musical qualities in funk are deeply embedded in performance, in the fact that a certain performer plays an actual groove in a way that makes it groove» (Danielsen 2006:17).

⁵⁶ Michelsens analyse av soundet er først og fremst myntet på rockediskursen, men det er ingen tvil om at det samme gjelder for en rekke samtidige populærmusikalske sjangere og stilarter og hybrider mellom disse, fra jazz og pop, til rap, hip hop og elektronisk musikk. Jeg bruker her Michelsens diskusjon som er basert på andres drøftinger av soundet som et utgangspunkt for å etablere min egen forståelse.

(Andersen 2007:7). Sound er i det hele tatt et mangetydig og lite avklart begrep også blant populærmusikforskere. Det kan henvise til så vidt forskjellige betydninger som klangfarge, arrangement og lydmiiks (Michelsen 1997:92). Det kan som Brøvig-Andersen påpeker brukes som en fellesnevner for musikk produsert innenfor en viss epoke, om en spesifikk sjanger eller om musikk som er geografisk betinget, som i et «80-talls-sound» eller «The Nashville Sound». Det kan også henvise til en:

(...) produsents eller et studios karakteristiske måte å produsere på – for eksempel «The Motown Sound» eller Phil Sectors «Wall of sound», det kan brukes om et bands musikkstil, om en instrumentalists spillestil, og om en enkelt låt eller en lyd (Andersen 2007:7).

På mange måter står vi altså overfor det samme problemområde som ved grooven, nemlig at soundet som en akademisk konstruksjon og som vitensobjekt betraktet fortsatt er ungt. Det gjenstår fortsatt mye arbeid før det foreligger en definisjon av sound, eller kanskje snarere et avklart sett av definisjoner om sound, som hver på sin måte tar høyde for soundet i dets ulike betydninger.

En presis definisjon av sound er heller ikke nødvendig for mitt anliggende, som til syvende og sist er å analysere den *betydning* som soundet tillegges blant mine informanter, og deres definisjon av soundet er også nettopp så mangetydig og upresis som det jeg her har vært inne på. Ikke desto mindre er det viktig for meg å bringe til veie et *analytisk grep* om soundet. Dette er ikke minst viktig med tanke på det jeg her postulerer som en strid mellom bakgrunnsdiskursen og forgrunnsdiskursen. Jeg skal derfor se litt nærmere på noen av de ulike måtene musikkvitere og andre har forsøkt å nærme seg soundet på. Nærmere bestemt snakker jeg her om de ulike forsøkene på å definere og å innkapsle soundet, uteske dets essens om man vil, og hvordan disse går i litt forskjellige retninger. Samtidig vil jeg understreke at det ikke synes å foreligge noen virkelig dissens, i alle fall ikke blant akkurat disse forskerne, om soundets betydning som sådan, verken i dag eller i de siste fire til fem tiårene av populærmusikkens historie.

Steve Jones bruker for eksempel soundbegrepet for å understreke det særegne med det populærmusikalske verket, som han mener er fonogrambasert, til forskjell fra det noterte verket:

Musical notation, sheet music, allows us to capture music. Recording allows us to capture sound (...) recording is a distinctly different activity from musical performance (Jones 1992:52).

Han skriver også at musikk *har blitt til* sound:

As popular music has evolved from the early twentieth century and Tin Pan Alley days to rock music, it has become sound – and not music – that is of prime importance (Jones 1992:11).

Jones får med denne analytiske distinksjonen understreket sitt hovedanliggende, som er at de lydlike aspektene ved den musikalske *innspillingen* har blitt stadig mer betydningsfulle etter hvert som innspillingsteknologiene har utviklet seg, særlig i forhold til muligheten for å forme lyden i etterkant av opptaksprosessen. Morten Michelsen går i rette med Jones, ikke

fordi han er uenig i at lydmanipulasjon er blitt en avgjørende faktor i populærmusikkproduksjon, men fordi han mener at det er uheldig å sette musikk og sound opp mot hverandre slik Jones gjør. En sak er at det lett kan oppfattes som at sound ikke hadde noen som helst betydning før fonograminnspillingens tid⁵⁷. En annen sak er at det fortsatt er mulig å finne musikere som er vel så opptatt av «klassiske» rockestetiske spørsmål som musikkens form og utviklingen av et godt riff (Michelsen 1997:96):

Jones mener sandsyneligvis, at de tradisjonelle musikalske parametre ikke lenger er viktige, men at det teknologiske utstyr med dets muligheter for sound-manipulation er blevet altafgørende i produksjonen av populærmusik. Det er på mange måder riktig, blot må det ikke skygge for det faktum at mange rockmusikere blandt meget andet stadig er optaget af musikens form, af riffets optimale udformning, osv (Michelsen 1997:98).

For Michelsen gir dessuten en slik forståelse av det musikalske soundet, altså at musikk skal ha blitt til en slags udifferensiert størrelse kalt sound, liten mening i forhold til det prosjektet han selv er ute etter å realisere, nemlig å språkliggjøre det klingende soundet i alle dets bestanddeler for å kunne bestemme det rent musikkvitenskapelig⁵⁸. Til det blir Jones' soundbegrep for generelt og upresist og derfor ubrukelig i forhold til å analysere soundet som sound. Michelsens tilnærming er derfor en helt annen enn Jones. Han forsøker å etablere et grep om hva sound er gjennom å betrakte det som et *operasjonaliserbart* lydlig fenomen. Hans utfordring er at soundet i motsetning til partituret nettopp er et lydlig estetisk fenomen. Dette gjør det til en flyktig og analytisk sett langt på veg uhåndterbar størrelse. Michelsen går derfor til helt andre kilder for å etablere det som for ham skal bli et mer nøyaktig soundbegrep, et soundbegrep som både kan fange *essensen* av sound, men også bidra til å dele det opp i identifiserbare elementer som kan brukes i den musikkvitenskapelige analyse. Med dette for øye henvender han seg til Wieland Ziegenrucker og Peter Wicke (Ziegenrucker og Wicke 1989) samt Per Erik Brolinson og Holger Larsen (Brolinson og Larsen 1981a)⁵⁹. Som Michelsen påpeker, figurerer *sound* hos Ziegenrucker og Wicke som to innbyrdes relaterte betydninger:

Dels optræder begrepet som det vigtigste grundlag for musikudøvelsen, både i udformningen av musikken og i vurderingen av den. Dels optræder det som totaliteten av de faktorer, der bestemmer musikkens sanselige kvalitet, og omfatter teknologiske aspekter, musikernes instrumentale færdigheder og personlige spillestil samt musikkens strukturerende elementer. Kort sagt, alt det der høres, når musikken klinger (Michelsen 1997:98).

Som sitatet viser opererer ikke disse to med noe skille mellom musikken og soundet, slik Jones gjør. Sound er for dem kort sagt *alt* som høres når musikken klinger. Samtidig

⁵⁷ Michelsen henviser her til at sound i og for seg ikke er et «nytt» fenomen. Som bl.a. Serge Lacasse (2000) har påpekt er det mye som taler for at lydmanipulasjon er en eldgammel praksis som ikke oppsto med innspillingsteknologien, og at den simulering av lydeffekter som analog og digitale teknologi muliggjør kan ses som en videreføring av akustisk baserte teknikker som kan spores tilbake til antikkens amfier og sjamanistiske seanser i huler og underjordiske rom.

⁵⁸ En slik vitenskapeliggjøring, altså etableringen av både sound og groove som særskilte *vitensobjekter*, borger naturligvis i seg selv for den økende betydning som disse størrelsene nyter innenfor det diskursområde det her er tale om.

⁵⁹ Jeg baserer meg på Michelsens lesning av Ziegenrucker og Wicke fordi deres tekst er på tysk, et språk jeg selv ikke behersker.

etablerer de to ulike *betydningsnivåer* i den språklige defineringen av soundet; ett nivå knyttet til selve musikkutøvelsen (komposisjonsprosedyrer og persepsjon), og ett mer parametrisk nivå rettet mot den musikkvitenskapelige analyse. Utgangspunktet synes imidlertid å være det samme som hos Jones, nemlig at det har skjedd noe avgjørende nytt knyttet til det faktum at musikk ikke lengre er en notert, men en lydlig praksis:

Udviklingen av kompositionsprosedyrer, der ikke innebærer nedskrift, etterhånden forskyder vægten fra tradisjonelle aspekter som harmonikk, melodi og struktur til musikkens sound-aspekter i optagelsesprosessen. Studiet gjør det mulig at manipulere lydens egenskaper og det er ifølge Wicke grunden til forskydningen hen mod lydens detaljer, og ikke minst deres klanglige uttrykk (Michelsen 1997:99).

Som sitatet viser knyttes det nye her til en *forskyvning i praksis*, men også en *forskyvning i fokus* som en følge av endrede komposisjons og lytteprosedyrer. Som Michelsen formulerer det:

Musikken er der stadig, men andre sider ved den rykker i centrum, både hos musikere og hos publikum. Wicke plasserer sound i en æstetisk kontekst som begrep til å beskrive både produksjon og reception av rockemusik (Michelsen 1997).

Sound er altså fortsatt å betrakte som musikk. Men noe har skjedd fordi musikken har blitt en klingende størrelse. Det som i en viss forstand skiller soundet fra musikken er en rekke forskyvninger; forskyvninger i praksis, men også en forskyvning i fokuset mot lydets detaljer og deres klanglige uttrykk, og disse to forskyvningene synes å henge nøye sammen. Det er med andre ord ikke bare et analytisk skille vi står overfor, men en kvalitativ forandring i musikken selv, måten den utformes på og måten den oppfattes på. Hvordan kan vi best beskrive denne kvalitative forandringen ved musikken som nå skal ha kommet i sentrum? Brolinson og Larsens forslag til å definere soundet representerer i følge Michelsen den mest detaljerte diskusjonen av soundet av de hittil nevnte. Disse to foreslår en avgrensning av soundet, der «tid» og «de ulike instrumentenes grunnkarakter» framstår som to avgjørende komponenter:

(...) «sound» avser grundkarakteren hos alla musikaliska element som den framträder i ett mycket kort tidsavsnitt i musiken, men som sätter sitt prägel på ett längre sammanhängande avsnitt. Här utesluts altså alla effekter som är mer eller mindre engångsföreteelser innom låten. Däremot utesluts inte möjligheten att soundet kan variera under låtens gång (Brolinson og Larsen 1981a:182).

Dette representerer i og for seg ikke noe nytt i forhold til det foregående. Vi har allerede konstatert at sound er et fenomen som manifesterer seg som et klingende verk «i tiden» (som en klingende innspilling og ikke som et notert verk). Om noe likevel er nytt i forhold til det foregående er det knyttet til en understrekning av at soundet er å forstå som en *egen dimensjon* ved musikken, en dimensjon som altså alltid er knyttet til et «musikalisk nu» som forløper seg langs en tidsakse:

Vi betraktar «sound» som en musikalisk dimension innefattande de aspekter av den musikaliske helhetsstrukturen som är kopplade til upplevelsen av ett musikalisk «nu». Detta «nu» är inte en punkt på tidsaxeln; upplevelse i tiden förutsetter kategoriskt ett förlopp i tiden. Utsträckningen av ett tidssegment som kan betecknas som ett musikaliskt «nu» er beroande av flere faktorer, främst det musikaliska sammanhanget (ibid:181).

Brolinson og Larsen stopper da heller ikke opp med dette. Ett forslag de fremmer er å innføre ulike *nivåer* av sound: ett nivå av sound som referer til det det soundspesifikke ved et enkelt verk (evt. et enkelt band eller artist), et annet som referer til stilen som verket plasserer seg innenfor, og et tredje som referer til produsenten som har produsert musikken:

Låt oss säga att man hör Temptations «I wish it would rain» (1968); vissa karaktärsdrag i soundet gör att man hänför den till stilen «Motown-sound»; ytterligare några karaktärsdrag gör att man kan identifiera producenten Norman Whitfields karaktäristiska variant av detta sound; denna änskilda låt har slutligen sitt specifika sound som skiljer den från andra Whitfield-produktioner eller Temptations-inspelningar (ibid:182).

Jeg oppfatter Brolinsons og Larsens forslag om å innføre ulike nivåer av sound i diskusjonen som en fruktbar veg å gå. En annen mulighet å nærme seg soundets «essens» er å bryte lyden opp i en rekke parametre, med det formål å kunne operasjonalisere soundet, slik Michelsens gjør⁶⁰. Jeg vil isteden bygge videre på det som har vært sagt i det foregående, men foreslå å utvikle nivåtenkningen i en mer kultursosiologisk, semiotisk og performativ retning.

3.2.3 *Soundet som noe ekstra-musikalsk, soundet som musikalsk merverdi*

Det første aspektet som jeg ønsker å løfte fram igjen er observasjonen av soundet som et nytt fokuspunkt i musikken, som gir den et preg av å være om ikke noe overmusikalsk eller utenom-musikalsk slik Jones kan tolkes i retning av, så i alle fall noe ekstra-musikalsk, i den forstand at det gir musikkens ulike bestanddeler noe jeg litt prøvende vil kalle for en potensiell merverdi⁶¹. En merverdi som kanskje best kan oppsummeres som en forflytning fra melodi og **struktur** til *tekstur* og *kontur*. Med *tekstur* menes her de musikalske elementenes lydlig overflate, og med *kontur* deres plassering i miksen, nærmere bestemt det tredimensjonale lydfenomenet Danielsen kaller *lydrommet*⁶². *Plasseringen* i lydrommet alene borger altså ikke for soundets ekstra-musikalske verdi. Den må, som påpekt i det foregående i like stor grad knyttes til de ulike elementenes *klanglige karakter*, noe som selvsagt også beror på lydenes romlige plassering. Vi snakker med andre ord her også om analytiske skillelinjer.

Merverdien kan imidlertid også sies å være et uttrykk for den *investering* som musikere og komponister legger for dagen i forhold til å utforme soundet. Her tenker jeg blant annet på de mer begjærlige aspektene ved soundet, knyttet til den musikalske opplevelse av sound, soundet som en estetisk erfaring, men også selve det å delta i

⁶⁰ Michelsens diskusjon går videre i en retning der lyden brytes opp i en rekke parametre, med klangfarve, tekstur og lydscene som de viktigste. Disse blir igjen brutt opp i ytterligere delparametre, som instrumentasjon, register, dynamikk, metaforer og fordeling i frekvensspekteret som han siden anvender på en analyse av utvalgte populærmusikalske verk.

⁶¹ Merverdi må her ikke forveksles med Karl Marx begrep om merverdi.

⁶² Her foreligger det ulike begreper med litt forskjellige definisjoner: Michelsen (1997) snakker om *lydscenen*, og Moore (2005a) om «The sound box». For mine formål er det tilstrekkelig å referere til Danielsens definisjon av lydrommet som et tredimensjonalt «lydbilde» med henholdsvis foran/bak, høyre/venstre og høyt/lavt langs de tre aksene. Plasseringen langs aksene foran/bak er resultat av en syntese av parametrene klang og volum, av nært/fjernt og sterkt/svakt. Aksene høyre/venstre er plasseringen i stereobildet, mens høyt/lavt knytter seg til frekvenser og tonehøyde (Danielsen 1996:53).

utformingen av det, kjempe om makten over det, og gjøre krav på det som en størrelse med en verkshøyde i sin egen rett. Soundet, ikke bare som en estetisk kategori, men også som en symbolsk, sosial og økonomisk betydningskategori. Dette kommer jeg tilbake til i analysens kapitler 7, 8 og 9.

3.2.4 *Soundet som framrykket bakgrunn*

Det andre aspektet jeg vil løfte fram igjen er hvordan soundets merverdi så å si har rykket *i forgrunnen* av den klanglige helhet, men også i forgrunnen av elementer som tradisjonelt har hatt en framskutt posisjon i denne helheten; melodien og teksten. Relatert til melodi/akkompagnement-dualismen snakker jeg her om en omkalfatring av det musikalske verket i sin tradisjonelle form, der soundet (og i mange tilfeller også groove) tenderer mot å framstå som en selvstendig dimensjon. Betydningen av tekst og melodi tones i større eller mindre grad ned og blir til «bakgrunn». Moorefield beskriver dette som «a shift in musical values toward production» (Moorefield 2005:xvi). Metaforisk kan soundet beskrives som en bakgrunn som selv har blitt forgrunn. Metaforisk fordi soundet som bakgrunn betraktet ikke fullt ut er ekvivalent med akkompagnementet innenfor melodi/akkompagnement-dualismen. Samtidig er det jo nettopp de detaljer og elementer som tidligere, i større eller mindre grad, var *forvist* til bakgrunnen som *akkompagnement*, som nå, i kraft sine klanglige særegenheter og romlige plassering, har fått rykke fram i forgrunnen som et selvstendig og meningsskapende fokuspunkt. Soundet, slik jeg vil definere det her, som en forskjøvet størrelse, som noe annet og mer enn et klanglig hele, blir jo også nettopp sound i kraft av å framstå som forgrunn. Som bakgrunn eksisterer soundet ikke som sound slik jeg bruker betegnelsen her, slik også Danielsen påpeker når hun skriver at ikke all musikk som har en groove er fokusert på denne delen av musikken. Det er med andre ord i en viss forstand først *når vi legger merke til soundet* at soundet blir til for oss (Brolinson og Larson har derfor helt rett i at soundet kommer til oss som et «klingende nu»).

Med dette mener jeg ikke at soundet fullstendig har overtatt for det vi tradisjonelt har betegnet som «musikken». Det populærmusikalske verket – som en generell størrelse betraktet – består i mange sammenhenger fortsatt av elementer som tekst, melodi og en klassisk låtstruktur av vers og refreng, men poenget er at vi lytter til alt dette i en bearbeidet form, og det er ikke lenger på forhånd gitt hvor stor plass eller hva slags plass de ulike elementene skal tildeles i lydrommet og i den klanglige helhet. Der for eksempel vokalen tidligere fikk trone relativt uforstyrret i miksen «der framme», kan den nå befinne seg langt «bak» i miksen, der den må dele oppmerksomheten med en rekke andre elementer, som også gjør krav på å være forgrunn. I en viss forstand er det vi hører fortsatt det tekniske resultatet av en lydmiiks, men det er også noe mer, fordi de klanglige bearbeidinger i langt større grad

fungerer som kompositoriske elementer i seg selv, som spiller sammen med, som utøver en avgjørende pregning av, men som også langt på veg bidrar til å bestemme retningen for de øvrige musikalske elementene, slik lydмикseren selv i større grad framstår som en *auteur*-komponist, og ikke som en nøytral innspiller av andres lyd og komposisjoner.

Dette *framrykkede aspektet* ved soundet opplever jeg at forsvinner litt hos de forfatterne jeg har konsultert i det foregående. Man får i grunnen ikke riktig tak på hva som egentlig skiller soundet fra en tradisjonell lydмикs, eller en live-framføring for den saks skyld, noe også Danielsen påpeker (Danielsen 1996), men også Michelsen, når han skriver av lydмикsen er ett av de forhold som soundet ofte betegner (Michelsen 1997). Soundet, forstått som «alt det som møter lytteren i et musikalsk nu, slik det også er å betrakte som grunnkarakteren til alle musikalske element slik de framstår i et svært kort tidsavsnitt i musikken, men som setter sitt preg på et lengre sammenhengende avsnitt», slik Brolinson og Larson utlegger det, er med andre ord en utmerket definisjon av soundet som lydмикs. Men slik jeg ser det er det lite egnet til å fange opp den *forskyvning* i selve verket og *verksforståelsen* som soundet også innebærer, og dermed også selve forfatterfunksjonen. For som Holly Kruse påpeker, har det tradisjonelle komposisjonsbegrepet primært vært knyttet til strukturer, til den musikalske oppbygging (Kruse 1995), og dermed også musikkens lineære forløp og historiefortelling. Når soundet forskyver tyngdepunktet til rommet og teksturen, forrykker det også komponistens/forfattersubjektets rolle og funksjon.

3.2.5 Soundets maktaspekter

Med det er vi framme ved et tredje viktig aspekt som hittil ikke har vært løftet godt nok fram, nemlig hvordan soundet og melodi/akkompagnement-dualismen bør belyses i et maktperspektiv, noe som gjerne blir helt borte innenfor et tradisjonelt musikkvitenskapelig perspektiv. Soundet er ikke å forstå som en uskyldig modellering og balansering av musikalske elementer som møter oss som et sammenhengende musikalsk «nu», hvordan det nå enn måtte være etablert. Som både Jones, Ziegenrucker og Wicke også presiserer, er det overordnede poenget er at *lyden selv* har blitt et råmateriale for kompositorisk bearbeiding etter at det ble mulig å såkalt lydfeste den. I denne forbindelse har det også funnet sted en forskyvning av makt på *aktørnivå* i favør av teknikerne, lydмикserne og produsentene, slik jeg har diskutert utførlig i kapittel 2. Eller som Jones (1992) formulerer det: Muligheten for å spille inn lyd innebærer potensielt også makt over lyden:

The ability to record sound, is power over sound. If it can be recorded, it can be played back. It can be played forward, backward, faster, slower. Only parts of the recording can be played, sound can be cut out, put together with other sounds and played back, and so on. The fundamental goal of recording technology is to provide this power over sound, and it is a technology within the realm of what Harold Innis' (1950) notions of bias and control in communication (Jones 1992).

Makten i produksjonsstudioet har ifølge Jones to aspekter: På den ene side er dette en makt som er knyttet til kontroll over tid og rom:

It is a technology oriented towards control of space and time – control of time by capture and manipulation of sound, control of space by capture and manipulation of the sound's environment (ibid).

På den annen side er makten knyttet til det å utøve makt over selve lyden, og med det også andre medvirkendes lyd. Et viktig aspekt i denne sammenheng er spørsmålet som soundet reiser med tanke på hvem som er den «egentlige» skaperen av musikken. For selv om musikkproduksjon i en rekke sammenhenger (fortsatt) er en kollektiv praksis, er det som regel bare noen få personer, kanskje bare en enkelt, som til syvende og sist sitter på den endelige kontrollen over soundet (slik det gjerne blir utlagt innenfor bakgrunnsdiskursen). Det er lydmikseren. Dette skjer ikke sjelden uavhengig av andre aktørers tilstedeværelse slik Goodwin påpeker⁶³:

Clearly this places the record producer in an unusual powerful position. Once the sounds are stored in the **sampler**, then control of the computer amounts, musically speaking, to control the entire performance. Any element in the recording (such as drums, guitars, and so on) can be accessed and manipulated through the sampling computer. One consequence has been that producers can now make records in the absence of the musicians themselves, and, as a result, their role has been made increasingly visible in music criticism and on album sleeves. The shift from technical to artistic for sound mixers, engineers, and producers, first noticed by Kealy (1979/1990), is thus accelerated (Goodwin 1992:81).

Dette får Jones, gjennom en henvisning til Jacques Attali, til å knytte en *politisk dimensjon* til musikkproduksjon, ettersom makt over den innspilte lyden innebærer en mulighet for å «fremme ens egen lyd, og bringe andres til taushet»:

Recording has always been a means of social control, a stake in politics, regardless of the available technologies. (...) Possessing the means of recording allows one to monitor noises, to maintain them, and to control repetition within a determined code. In the final analysis, it allows one to impose one's own noise and to silence others (...) (Attali i Jones 1992:53).

Dette siste poenget som sitatet påpeker, muligheten til å fremme sin egen lyd, og bringe andres til taushet, blir særlig relevant i analysens kapittel 9, og kan innebære en rekke aspekter. Ett aspekt er den muligheten dette innebærer for en bokstavelig kontroll av andres lyd, gjennom å dreie musikken i en annen retning enn det den var tenkt. Et annet aspekt er hvordan selve muligheten for dette kan bli så sterkt aksentuert av talen om produsenten at dette så å si blir den eneste sannheten om musikkproduksjon. Et tredje aspekt er at myten om den mannlige produsentkomponisten framstår så opplagt og sann at det blir umulig å se at produsentfunksjonen også kan utøves av en kvinnelig artist. Med det er vi også over i det siste aspektet ved soundet som jeg her skal komme inn på før jeg oppsummerer og gjør mer eksplisitt rede for hvordan jeg mener at det jeg kaller for forgrunns og bakgrunnsdiskursen arter seg innenfor i den akademiske diskurs.

⁶³ Dette er også bakgrunnen for at en rekke av informantene vegret seg for å overlate sluttmiksen til lydmikseren alene eller en ekstern produsent, noe analysen vil vise en rekke eksempler på.

3.2.6 *Soundets performative aspekt; det iscenesatte soundet.*

Soundet har altså noen aktører som besørger soundet. Soundet oppstår med andre ord ikke i et vakuum eller av seg selv. Det skapes av aktører, aktører som *gjør* sound, og som arbeider innenfor et bestemt estetisk regime, som jeg her vil kalle for *det iscenesatte soundet*.

Iscenesatt fordi soundet ikke er en vilkårlig størrelse, men en nøye utformet lydlig fantasme, fabrikkert for å utøve en bestemt virkning på de som lytter til det; en virkning like utstudert som sangerens frasering og tonefall, trommeslagerens aksentuering, den lille pausen før det sist refrenget; et sound som kort sagt er *satt i scene*. Serge Lacasse er inne på dette når han relaterer musikkproduksjonens historie til to distinkt forskjellige estetikker: En estetikk innrettet mot å «fange virkeligheten», og en annen knyttet til å skape det han kaller «illusjonen av en ny verden» (Lacasse 2000). Disse to estetikker representerer ulike trender eller estetiske ytterpunkter i innspillingshistorien, skriver Lacasse. Det ene ytterpunktet kaller han *naturlig-realistisk* og kjennetegnes av at den (...) seeks to reproduce the [original] performance with as high a degree of fidelity as possible (Lacasse 2000:112) (jf. også kapittel 2.1.6). Denne estetikken etterstreber en trofast gjengivelse av det som faktisk finner sted i innspillingssituasjonen, og er i dag utbredt innenfor den klassiske musikken og sjangre hvor akustiske instrumenter verdsettes høyt, skriver han. Innspillingslederen innenfor en slik estetikk vil:

Seek to ensure that the sounds will be in the same spatial relationships as the live performance, the balance of the musical parts will not be altered by the recording process, and the quality of each sound source will be captured in a consistent manner (Lacasse 2000:112).

Det andre ytterpunktet kaller Lacasse en *fullteknologisk estetikk*. Det er en estetikk som er mest utbredt innenfor computerrelatert og elektroakustisk musikk, men også innenfor sjangre som elektronisk musikk, tekno og elektropop. Det som kjennetegner denne estetikken er at den:

(...) relies completely on technology and, at its extreme degree, does not depend at all on direct human musical performance. Furthermore, relationships between the sounds, and even sounds themselves, take on a definitive unreal character (Lacasse 2000:112).

Innenfor den naturlig-realistiske estetikken er altså målet å skape inntrykk av at den ferdige innspillingen kunne ha funnet sted i virkeligheten. For å oppnå dette må den ironisk nok ty til et visst minstemål av «kunstige» virkemidler. Den fullteknologiske estetikken er mer åpenlyst rettet mot å etablere det Lacasse og Michelsen kaller en lydscene. Vi kan kanskje heller si et sted for iscenesettelse av lyd, hvor det uvirkelige og urealistiske kan utfolde seg:

(...) to create the illusion of a performance that contains characteristics that cannot exist in nature [...] in this [...] aesthetic, the recording medium is utilized for its own creative potentials (Lacasse 2000)⁶⁴.

⁶⁴ Lacasse understreker at det mellom disse to ytterpunktene lages mye musikk som *kombinerer* aspekter fra begge disse estetikkerne, og at det meste av populærmusikken befinner seg et sted midt i mellom.

Iscenesettelsen peker ikke bare i retning av at det lydlike resultat som lytteren presenteres for i bunn og grunn er en lydlig illusjon, med de implikasjoner som dette kan ha med tanke på de enkelte utøvernes faktiske medvirkning i produksjonsprosessen (noe jeg kommer utførlig tilbake til i analysens kapittel 9). Den peker i retning av, og utgjør *grunnlaget for* det Michelsen antydningvis foreslår som «den nye autentisiteten» i populærmusikk.

3.2.7 *Det iscenesatte soundet – den nye autentisiteten?*

Ifølge Michelsen har soundet fått en plassering innenfor den musikalske samtalen som minner om den plasseringen autentisitetsbegrepet tradisjonelt har hatt, en plassering det er fristende å kalle *soundsentrisme*. I likhet med *sound* er nemlig autentisitet et estetisk begrep som har vært brukt for å understreke rockens kunstneriske verdi. Det har også vært brukt til å skille rock fra pop, og slik etablere et skille mellom rock som høykultur og pop som lavkultur. Autentisitetsbegrepet er imidlertid ingen statisk størrelse, men et begrep i stadig endring⁶⁵. Michelsens observasjon er i denne sammenheng at soundbegrepet i dag tenderer mot å bli brukt omtrent på samme måte som man tradisjonelt har brukt autentisitet; nemlig i forhold til å gi populærmusikk en større grad av *kompleksitet*. Michelsen skriver at sound har blitt for rock (og her vil jeg føye til; store deler av dagens populærmusikk) det kompleksitet er for kunstmusikken; et distingverende trekk som trekker det opp fra det lave og vulgære og mer i retning av kunst:

(...) hva partituret er for den analytiker, der beskæftiger sig med kompositionsmusik, er *sounden* for den analytiker, der beskæftiger sig med rockmusik. Dermed kommer henvisningen til musikkens *sound* til å fungere som et chiffer for, at også rockmusikken er kompleks (Michelsen 1997:93).

Det Michelsen henviser til, kommer til uttrykk i Moorefields bok *The Producer as Composer: Shaping the Sounds of Popular Music* (2005), hvor han innledningsvis skriver at: «The concept of sound in the sense of stylistic choice, and the ability to capture and mold it, have grown in importance as recording technology has become increasingly complex». Det er også fristende å foregripe de kommende analysene med et eksempel fra empirien som underbygger dette poenget om kompleksitet. Denne informant mener nemlig at det er viktig å skille mellom en rent teknisk håndtering av teknologien – og kanskje snakker han her om den såkalte naturlig-realistiske estetikken – og en kreativ bruk av den, slik den kreative bruken også peker i retning av å *komponere* musikk:

Mannlig informant: Det tekniske er lett vint tilgjengelig, men det kreative er like vanskelig [som før]. Alle kan sette sammen lyd, det er ikke noe problem å sette sammen lyd, det er [å sette sammen] riktig lyd [som er vanskelig], det er det som gjør Wilco så kult da, eller Radiohead så innmari kult. Fordi at de har jobba

⁶⁵ Dette er i seg selv et paradoks, all den tid autentisitet til enhver tid foregir seg å representere det ekte, det uforsfalskede og det opprinnelige. Et velegnet eksempel i denne sammenheng knytter seg til hvordan 1960-tallets rockemusikere i sin tid lot seg inspirere av det de mente var svarte musikeres større tilgang på et opprinnelig og ukunstlet musikkuttrykk, mens det i dag er vel dokumentert at de aktørene som ble gjort til gjenstand for den «autentrisme» det her er snakk om, selv lærte seg for eksempel blues gjennom å lytte på bluesinnspillinger, jf. McClary, S. (2000). Conventional wisdom: the content of musical form. Berkeley, University of California Press.

med det, det er en tanke bak, det er noe mer enn bare tilfeldigheter, det er virkelig– det er komponering. Man kan stille spørsmålet om hvorfor [«seriøse»] komponister skal ha en annen verkskategori i **TONO** for sin kompleksitet. Det er bare tullHør på det som blir gitt ut nå, er ikke det komplekst? Det er bare det at man har ikke skrevet det ut på noter.

Dersom Michelsen har rett er det med andre ord ikke vanskelig å forstå *hvorfor* kontrollen av soundet framstår som så betydningsfullt i diskursen om populærmusikken. For dersom soundet er det som peker i retning av det høyverdige i populærmusikken, er det nærliggende å betrakte de som holdes ansvarlig for det som «de egentlige», eller i alle fall de mest *betydningsfulle* skaperne av verket, uansett hvor mange andre som har bidratt og hvordan. Og hvis de andre musikernes bidrag, herunder også artistens låter eller sågar artisten selv, primært er å forstå som et råmateriale, og verket nærmest like godt kan bli til i deres fravær, gir dette den som kontrollerer utformingen av lyden en ikke uvesentlig posisjon i den kontekst vi her snakker om. Jeg vil derfor kanskje gå enda et skritt lenger enn Michelsen, og foreslå at soundet ikke bare har oppnådd den samme status som autentisitetetsbegrepet tradisjonelt har hatt i populærmusikkdiskursen, men at soundet i større eller mindre grad kan sies å ha blitt *den nye autentisiteten*. Denne soundbaserte nye autentisiteten er en autentisitet som tilegnes den som tilskrives ansvaret for et soundorientert verks kompositoriske identitet.

Ved første øyekast kan en soundbasert autentisitet synes paradoksal, ikke minst fordi det jeg her snakker om også er en form for åpenbar *iscenesatt* autentisitet. Litteraturen viser også til en rekke instanser hvor teknologi og autentisitet har blitt konstruert som motsetninger til hverandre i populærmusikken (Frith 1986; Goodwin [1988] (1990)). Samtidig er det ingen tvil om at grensene for det autentiske i populærmusikkens historie hele tiden har vært utfordret og i endring. Ellers ville populærmusikere fortsatt ha vegret seg for å bruke mikrofoner, elektriske gitarer, synthesizere, samplere og trommemaskiner, for å nevne noen av de artefakter som musikere har hatt et ambivalent forhold til før de har blitt aksepterte og dannet grunnlaget for nye konstruksjoner av det autentiske (Barker og Taylor 2007)⁶⁶. Som Paul Théberge påpeker framstår tradisjonelle forestillinger om både musikerskap og autentisitet i dag som mer eller mindre irrelevant både for produsenter og konsumenter innenfor en rekke former for musikkproduksjon, som for eksempel DJ-orientert musikkproduksjon og house (Théberge 1995:275). Dette gjelder også innenfor hip-hop hvor såkalt gate-kred kombineres med brautende demonstrering av rikdom og suksess, en høyest uortodoks autentisitetsforståelse sammenlignet med en mer «opprinnelig» autentisitetsforståelse. Disse paradoksale og motsigelsesfylte autentisitetsforståelsene får Yuval Taylor og Hugh Barker til å ta til ordet for en Bourdieu-inspirert differensiering av autentisitetsbegrepet (Barker og Taylor 2007). Selv foreslår de en utdifferensiering til

⁶⁶ Goodwin (1990:269) skriver for eksempel om hvordan analoge synthesizere på et gitt tidspunkt opphørte å være et tegn på fremmedgjøring, og ble et tegn på autentisitet.

personlig, historisk, kulturell og teknologisk autentisitet, uten at jeg skal utdype dette her, men ser ut til å glemme det musikalske soundet. Uansett er det i denne rekken av utspaltinger at den soundbaserte autentisiteten må inkluderes som en begrepsmessig størrelse.

3.2.8 Om stridens kjerne: Kampen om verket – kampen om forfatterposisjonen

Med denne overskriften har jeg røpet det som synes å foreligge som selve stridens kjerne innenfor det jeg konseptualiserer som en strid mellom forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen. Nærmere bestemt snakker jeg her om hvordan det musikalske forfatterskapet i stadig økende grad synes å bli knyttet til det Brøvig-Andersen beskriver som å «komponere med sound» (Andersen 2007:40), og som Frith altså beskriver som å *prosessere lyd*:

The storing of music has information has had three significant industrial effects. First it poses in new ways the ownership of music (...) Second it changes the nature of musical composition from writing to processing, thus confusing long-established distinctions between music and noise (...) (Frith 2001b:32)

Men som jeg har vært inne på er soundet ikke alene om å legge inn bud på hva det er som konstituerer det musikalske verket, eller hvem det er som har skrevet musikken. Soundet eller grooven står nemlig i et konkurranseforhold til «låten» som verksforståelse, og med det også til den tradisjonelle låtskriveren som forfatterposisjon. Det er også i denne sammenheng jeg finner det analytisk hensiktsmessig å slå grooven og soundet som bud betraktet, sammen til ett bud og en «bakgrunnsdiskurs». Analytisk sett står vi dermed overfor to distinkte diskurser som hver for seg postulerer den «egentlige» skaperen eller det «egentlige» omdreiningspunktet i det populærmusikalske verket; *bakgrunnsdiskursen* med det sound eller groovebaserte verket som fokuspunkt, og *forgrunnsdiskursen* med det (tekst- og) melodibaserte verket. Bakgrunnsdiskursen har *bakmennene* eller mer spesifikt *produsenten* som den «egentlige» skaperen av verket, og forgrunnsdiskursen har den tradisjonelle *låtskriveren* eller *sangeren/artisten* som den egentlige skaperen.

Betegnelsen bakgrunnsdiskurs er valgt, delvis på grunn av den rolle som soundet og grooven metaforisk sett har hatt som bakgrunn innenfor melodi/akkompagnement-dualismen, og delvis på grunn av den privilegerte status bakgrunnsdiskursen tenderer til å gi produsenten eller bakmennene i produksjonsprosessen. Dette innebærer at jeg også kunne kalt diskursen for *bakmannsdiskursen*. Forgrunnsdiskursen referer på sin side til den privilegerte og framskutte posisjonen som låten, altså teksten og melodien og i de fleste tilfeller også sangeren og stemmen, har fått spille og fortsatt spiller som forgrunn innenfor melodi/akkompagnement-dualismen.

I kapittel 9 skal jeg nyansere og spesifisere både diskursene og selve striden i forhold til hvordan den utspilller seg blant mine informanter og til en viss grad også i medietekster.

Her skal jeg nøye meg med å presentere et skisseaktig omriss av hvordan striden mellom bakgrunns- og forgrunnsdiskursen også kommer til uttrykk i den akademiske litteraturen, om enn i en mer avdempet form. En slik analyse av litteraturen rundt soundet har ikke vært gjort tidligere.

3.3 Forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen i den akademiske diskurs

En rekke av italesettelsene innenfor den akademiske diskursen som peker i retning av bakgrunnsdiskursen, antar mer karakter av rapportering og observasjon enn av direkte bud. Her er det Anne Danielsen som rapporterer om hvordan soundets betydning ikke bare har økt, men at det også framstår som vel så viktig som en god melodi:

(...) interessen for [...] en bevisst utforming av soundet som sound har i det hele tatt bare tiltatt, og i dag er en god og særpreget sound like viktig, eller kanskje vel så viktig, som en god melodi (Danielsen 2002:147).

Som jeg har vært inne på gjør Danielsen den samme observasjonen med henblikk på groovens økende betydning, riktignok i forhold til stilretninger som funk og disco. Men observasjonen er relevant også i mye annen populærmusikk hvor groove er viktig:

I disse rytmiske sjangrene, samt i annen dansemusikk som i funk og disco, er grooven i fokus på en annen måte. Ofte mangler de helhetlige, kontinuerlige og distinkte elementene, for eksempel lengre fraser og akkordprogresjoner, som man i vestlig sammenheng kaller musikk. Denne ensidige fokuseringen på rytme gjør disse stilretningene annerledes i forhold til det tradisjonelle populærmusikkfeltet, der fokus i stor grad har vært på den gode låten: på en god slående melodi og en effektiv, velproporsjonert form (Danielsen 2002:132).

Her er det Stan W. Denski som registrerer at fokuset har forflyttet seg fra en aksentuering av tekst og det personlige uttrykket, til musikkens formelle elementer og teknologien selv:

The emphasis in the more recent music produced by these [Brian Eno, Robert Fripp, David Byrne mfl.] and other contemporary performers, however, is placed more on the formal elements of the music and music technology itself than on any textual «message» (Denski 1992:41).

Théberge fører den samme form for rapporterende tale, hvor både teksten og melodien som bud på verket italesettes. Her beskriver han hvordan det å bearbeide individuelle lyder har oppnådd den samme fokuserte oppmerksomhet fra musikere som teksten og melodien hadde tidligere:

For popular musicians who work with electronic instruments, the fashioning of individual «sounds» has come to demand the same kind of focused, creative attention (and become the object of a kind of commercial speculation) that once was reserved only for the melody and the lyric of a pop song (Théberge 1995:275).

Noen deler av det som er skrevet om soundet framstår altså som av en mer mer observerende karakter. Andre ytringer antar en mer insisterende og konkluderende tone. Her blir dette representert av Stan Hawkins som i dette sitatet slår fast framveksten av en distinkt og teknologibasert estetikk:

Sound production and the recording as a finished product have resulted in the emergence of a distinct aesthetic, which is dictated and shaped by the use of sophisticated digital technology (Hawkins 1995:136).

Den samme fastslående karakteren lar seg også spore i Friths påstand om at komposisjon har blitt *ensbetydende* med lydprosessering, slik jeg akkurat var inne på:

The storing of music as information has had three significant industrial effects. First it poses in new ways the ownership of music (...) Second it changes the nature of musical composition from writing to processing, thus confusing long-established distinctions between music and noise (...) (Frith 2001b:32)

Det er i det hele tatt slående hvordan flere aktører ikke bare nøyer seg med observere eller rapportere, men at de også *posisjonerer* seg eller sitt eget prosjekt med *henvisning til* de ulike paradigmenes. Slik *inntar* de også noen ganger den ene eller den andre posisjonen, kanskje uten å reflektere over at det er det de gjør. Her er det Moorefield som *slår fast* at det som på ulike måter betyr noe i populærmusikk er hvordan musikken *lyder* som sound betraktet:

What matters is the sonic experience the record offers, on its own terms, as sound (Moorefield 2005)

Eller som her hvor han også nærmest slår fast at musikkens mening knytter seg mer til soundet enn til andre og mer tradisjonelle parametre:

For rock and pop, the interest generally lies not in virtuosity or harmonic complexity, but in a mood, an atmosphere, an unusual combination of sounds; these are greatly enhanced by good production (Moorefield 2005:xv).

Det samme finner sted i det neste sitatet: Her italesetter han seg innenfor bakgrunnsdiskursen og det jeg i kapittel 9 identifiserer som diskursens *estetiske dimensjon*, nemlig dens forståelse av det musikalske verkets omdreiningspunkt som klang og rytme, med klar henvisning til både sound og groove (jf. min sammenslåing av groove og sound til en og samme diskurs i denne sammenheng):

Rock and the many subgenres it has spawned are a different story: timbre and rhythm are arguably the most important aspects of this music. Generally, nothing beyond a lyric sheet and possibly a few chords is written down; the recording of a song functions as its score, its definitive version (xiv) (...).

Ikke uventet smitter dette over på diskursiveringen av produsenten, som hos Moorefield blir italesatt som en *auteur*, eller som han selv formulerer det: «The contemporary producer is an auteur» (Moorefield 2005:xiii).

Nok en interessant artikulering av soundets, og dermed bakgrunnsdiskursens økende betydning, er å finne i de ulike, ikke bare konkluderende, men også nærmest *sannsigende* uttalelsene om soundet og produsenten som noen ganger lar seg lar seg spore. Det vises her i et sitat av Wolfgang Arming, en representant fra Polygram Austria, som med profetisk pondus taler «Produsenten» fram som den nye *stjernen*, og som en dominerende posisjon som vil vedvare:

When the disco sound originated in Munich, a new star was born, the Producer. Regarding the future, I would predict that the predominance of the producer and the role of the sound, will remain (Wolfgang Arming i Wallis og Malm [1984] (1990):160).

Andrew Goodwin ser i dette sitatet tradisjonell tonalitet og sangstrukturer nærmest smuldre opp til fordel for det han mener vil sette standarden for utviklingen av pop:

For what is really striking in the recent development of popular music is its progressive shift away from conventional tonality and structural conformity. Rap and hip-hop music is the most obvious source of this trend, where extremely avant-garde sounding recordings that thoroughly challenge the conventions of tonality and song structure have routinely charted, gained status for as million-selling albums, and – I would argue – set the terms for the development of pop (Goodwin 1992:92).

Man husker Michel Foucault og hvordan han lett ironisk beskriver oppkomsten av seksualiteten som et vitensobjekt innenfor de ulike vitensdisipliner, og kanskje kan man karakterisere diskursen om soundet litt i de samme vendinger slik han gjør her: «Man fornemmer et snev av opprør, av ettertraktet frihet, en annerledes lov i en kommende tidsalder. Visse av spådomskunstens gamle og tradisjonelle funksjoner blir reaktivert her. Det gode sound [egentlig *kjønn*] er nær» (Foucault og Schaanning 1999a:17).

Lignende former for konkluderende tale lar seg imidlertid også spore i forhold til *stemmens* plass i det musikalske verket, og med det også (teksten og) melodien. Her blir dette representert av Ingvild Koksvik Amundsen, som italesetter noe av essensen innenfor forgrunnsdiskursen i sin masteroppgave i musikkvitenskap; *The Big Picture, om iscenesettelse av stemmen* (2006). I dette sitatet slår hun fast at populærmusikkens kjerneanliggende på mange måter *er sang*:

Slå på radioen, oppsøk en platebutikk eller let i en venns platesamling; hvor stor andel av musikken som kan karakteriseres som populærmusikk inneholder vokal? Svaret vil vise seg å være at så å si all musikk er vokalmusikk. Ikke bare vil vokalen være representert, men som oftest vil musikken være basert rundt vokalen. Populærmusikk *er* på mange måter sang (Amundsen 2006:12).

Forgrunnsdiskursens talskvinner og talsmenn kan i så måte være minst like insisterende som bakgrunnsdiskursens. Moore beskriver for eksempel stemmen som «the primary link between the artist and the listener, being the instrument shared by both» (Moore 1993:158). Dersom bakgrunnsdiskursen i enkelte sammenhenger nærmer seg en soundsentrisme, snakker vi kanskje her om en form for *vokalsentrisme*. Lacasse italesetter dette i avhandlingen '*Listen to My Voice*' – *The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression* (2000). Her blir det slått fast at «In the context of popular music performance (live or recorded), voice usually becomes the sound source with which most listeners identify» (Lacasse 2000:10). Lacasses tekst dreier seg i det store og det hele om en konseptualisering av stemmen som *sound*, men røper at bakgrunnsdiskursen også vinner terreng i diskursiveringen av melodien og stemmen. Begrepet *vocal staging* – vokal iscenesettelse – kan i denne sammenheng nettopp betraktes som et forsøk på å innlemme stemmen som et *aspekt* ved soundet og bakgrunnsdiskursen. Men definisjonen tar også høyde for akustiske varianter av vokal iscenesettelse:

The expression vocal staging is used in a general sense and refers to any deliberate practice whose aim is to enhance a vocal sound, alter its timbre, or present it in a given spatial and/or temporal figuration with the help of any mechanical or electrical process, presumably in order to produce some effects on potential or actual listeners (Lacasse 2000:4)

Både i Lacasses arbeid og i Amundsens, kan man fornemme innflytelsen fra bakgrunnsdiskursen og hvordan den så å si manifesterer seg eller i en viss forstand smitter over i talen om stemmen. Amundsen forsøker å uteske «forholdet mellom stemmen og de omgivelsene den opptrer i» (ibid:4), der «målet er å si noe om låten som helhet, men hvor stemmen er et sentralt element» (ibid:5). Etter min mening referer underteksten her i stor grad til et på mange måter uavklart spenningsforhold mellom melodien og stemmen som meningsbærende element og de «omgivelsene» som stemmen og melodien opererer i innenfor dagens populærmusikk.

Aktørene, betraktet som diskursbærere og medkonstruktører av soundet, er dermed heller ikke nødvendigvis konsistente eller trofaste innenfor den ene eller den andre betraktningmåten. Dette blir enda tydeligere i analysens kapittel 9. Der vil det framgå at hvilken posisjon som til enhver tid blir italesatt, gjerne henger sammen med for eksempel hva slags kontekst aktøren befinner seg i og hva slags interesser som til enhver tid skal ivaretas. Mens for eksempel Hawkins i det forrige sitatet (s. 81-82) kunne tilskrives en bakgrunnsdiskursiv betraktningmåte, stiller han seg i neste omgang like godt på forgrunnsdiskursens side, gjennom å fastslå at «In songs of all genres the detail in vocal tone is one of the most expressive features that we experience» (Hawkins 2002:110).

Endelig er det også mulig å identifisere italesetninger hvor striden mer eksplisitt manifesterer seg som en *strid*. Denne diskursivering er gjerne knyttet til hvordan aktører innenfor de ulike paradigmen uttrykker en form for forurettethet. Det kan være på vegne av sin egen posisjon, eller på vegne av måten andre aktører innenfor et respektivt paradigme blir oppfattet, nedvurdert eller oversett. Innenfor bakgrunnsdiskursen kommer dette gjerne til uttrykk som at produsenten som forfattersubjekt betraktet, så altfor lenge har måttet stå i skyggen av artistene, og at det nå er på tide at han får en plass i solen. Timothy Warner sier det slik i sin bok om produsenten Trevor Horn:

Unlike many film-directors, record producers rarely receive critical acclaim for their work and they tend to be largely ignored in academic circles. While they may be awarded accolades within the record industry – Trevor Horn has received several ‘Grammy Awards’ for his work– in a wider cultural context they remain largely anonymous. As Charlie Gillett perceptively notes (...) (Warner 2003:37).

Warner henviser i denne sammenheng til andre aktører som gir uttrykk for den samme holdning, her representert ved journalisten Charlie Gillett. Han gir uttrykk for at tiden vil arbeide i produsentenes favør, og til sist gi dem den kredde de fortjener:

I still think that record producers achieve a miracle every time they capture the spirit of a song or an idea, when they make it ‘work’ for the rest of us who listen to the record; and that they will eventually be recognised as having been more important than many of the artists who received all the attention at the time (Gillett og Frith, 1996:11) i (Warner 2003:37).

Som jeg har vært inne på kan lignende synspunkter også leses ut i Hennions tekster, hvor også bakgrunnsdiskursens mer *approprierende* aspekter blir italesatt (jf. kapittel 2.1.5). I dette sitatet italesetter han også forestillingen om hva det er som «egentlig» konstituerer det

musikalske verket, og hvordan dette dreier seg om noe helt annet enn sangen eller melodien. I sitatet gir Hennion uttrykk for en helt bestemt oppfatning av ikke bare når, men også hvor verket blir til, nemlig i produksjonsprosessen, og da med produsenten som den ansvarlige skaperen:

The song is nothing before the «arrangement», and its creation occurs not really at the moment of its composition but far more at the moment of orchestration, recording, and sound mixing. The elements (...) are looked upon chiefly as raw materials to be assembled along with the voice, the sound, the «colors», and the effects of volume and density. The real music of the song hides behind the melody and gives it its meaning. The audience notices only the melody and thinks it is the tune itself that it likes (Hennion 1990).

Som strid betraktet blir dette muligens enda tydeligere artikulert av Warwick (2007). Som jeg har vært inne på i kapittel 2 kan hennes prosjekt sies å være et slags *oppgjør* med bakgrunnsdiskursen og den måten forfatterskap der blir konstruert. Nærmere bestemt tenker jeg på hvordan produsenten som en approprierende figur er den som blir italesatt som det egentlige skapersubjektet. Artisten og de øvrige aktørene tenderer til å bli oppfattet som en form for råmateriale i produsentens hender. «Råmateriale» er i det hele tatt en utbredt betegnelse innenfor bakgrunnsdiskursen. I dette sitatet kommer kritikken til uttrykk som et forsøk på å sette denne verkskonstruksjonen på hodet, og gjennom linjene leser jeg en påkallelse av det jeg identifiserer som forgrunnsdiskursen, og artistens betydning for det musikalske verket:

When the creation of the songs involves so many people, to what extent is it possible to consider the lead singers as the speaker? At the same time, when the songs exist in most listeners' ears only because of highly individualized performers, should we attach too much importance to the roles of producers, songwriters, and recording engineers? Finally, why do these questions arise so immediately in relation to girl group music but so seldom in connection to bands such as the Beatles, whose producers also made many important artistic decisions? (Warwick 2007:x).

I sitatet stiller Warwick spørsmål ved måten sangeren som skapersubjekt tenderer mot å bli nedvurdert. Hun spør også om hvorfor dette så lett skjer i møte med den kvinnelige sangeren i girl group-sjangeren, og ikke i forhold til band som The Beatles, som jo også har vært under innflytelse av eksterne skapersubjekter. Med dette peker hun også i retning av det jeg identifiserer som *den kjønnede dimensjonen* i striden mellom forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen.

3.3.1 *Bakgrunnsdiskursen og forgrunnsdiskursen – to enhetlige diskurser?*

I forhold til hva jeg har skrevet så langt kan det lett feste seg et inntrykk av at jeg her mener å hevde at det finnes en enhetlig diskurs om soundet/grooven og en tilsvarende enhetlig diskurs om melodien/teksten/stemmen. Dette er ikke min hensikt. Som jeg har vært inne på er det snarere en rekke ulike måter å nærme seg soundet på, både i og utenfor den akademiske diskurs. Om man går tett nok på, er det helt sikkert mulig å uteske en rekke mindre diskurser om både soundets og melodien/stemmens plass i populærmusikk.

All den *motstand* det også er mulig å spore i den akademiske diskurs mot for eksempel diskursen om soundet, stammer på samme måte heller ikke fra forgrunnsdiskursen. Det er her tvert om helt avgjørende å ta høyde for at det finnes en rekke ulike diskurser innenfor den diskursorden og den diskurshorisont som vi kaller populærmusikk, og at bakgrunnsdiskursen og forgrunnsdiskursen bare er to av flere diskurser som konkurrerer om å definere betydninger. Det er nok å nevne den tradisjonelle autentisitettdiskursen og hvordan denne legger inn bud på hva som skal utgjøre musikkens omdreiningspunkt. Et annet bud er de kollektive verdiene innenfor den romantiske diskursen, som enkelte mener har vært truet i og med en demokratisering av produksjonsmidlene (Théberge 1997). Slike spørsmål er det som blir reist i Brøvig-Andersens masteroppgave *Musikk og mediering: Teknologi relatert til sound og groove i trip-hop-musikk* (2007). Hennes prosjekt er i denne sammenheng å skrive fram computermusikeren og computerkomponisten – vi kunne også sagt soundkomponisten og soundmusikeren, som en legitim musiker og komponist. Hun går også i rette med en rekke ulike former for motstand som slike musikere og komponister møter. Hun nevner forestillingen om produksjonsutstyr som mindre autentiske instrumenter enn andre instrumenter, slik hun også nevner forestillingen om at musikere som lager musikk ved hjelp av computere og synthesizere er mindre skapende enn andre musikere. Slik jeg oppfatter det, er disse innvendningene nettopp mer å forstå som et forsvar overfor autentisitettdiskursen enn forgrunnsdiskursen. Det er i det hele tatt verdt å minne om at diskurser aldri opererer alene innenfor en diskursorden. De blir alltid vevd inn i hverandre av de som italesetter dem. I kapittel 9 kommer jeg da også inn på hvordan rockemusikkens kollektive verdier både intervensjonerer i og medierer mellom forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen, vel å merke slik striden mellom dem spiller seg ut blant mine informanter. Det ligger imidlertid utenfor mitt prosjekt å her gjøre rede for hvordan de ulike diskursene er innvevd i hverandre innenfor den akademiske diskurs.

3.3.2 *Forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen: Hvem sin strid?*

I mange tilfeller utgjør motsetningene mellom de to paradigmenes slett ikke noe problem, kanskje kan man også si at de i mange tilfeller lever fredelig side om side. De står også i mange sammenhenger i et fruktbart utvekslingsforhold til hverandre, der de som kompositoriske tilnærminger betraktet, bidrar til utviklingen av stadig nye sjangerhybrider. Det er altså ikke nødvendigvis slik at det ene paradigmet har avløst det andre, eller at de alltid står i opposisjon til hverandre. Med utgangspunkt i de drøftingene jeg skal føre i kapittel 9 synes problemene å oppstå i det øyeblikket de musikalske sluttproduktene skal evalueres med henblikk på musikalsk eierskap og musikalsk forfatterskap. Den diskursive striden oppstår i grunnen ikke før noen innenfor den vestlige forfatterdiskursen stiller det

alltid påtrengende spørsmålet: «If music is a language, then who is speaking?» (Cone 1974:1). Muligens er dette en strid som i særlig grad gjør seg gjeldende i forhold til ulike varianter av sjangerhybrider, der utpregede melodirelaterte verksposisjoner «pares» med sound og groove-relaterte posisjoner, og der man ennå ikke har utviklet begreper og forståelser som er i stand til å ta høyde for eller megle mellom de ulike posisjonenes forståelser av hva som konstituerer verket. Det er nettopp innenfor disse overskridende sjangerkombinasjonene, med elementer fra det som kanskje kan betegnes som både «det gamle» (tekst/melodi og stemme) og «det nye» paradigme (sound/groove), hvor det kanskje lettest kan tenkes å oppstå strid mellom aktører som fortolker og gjør krav på eierskap til verket i lys av helt ulike verksforståelser. Artister som baserer forfatterskapskonstruksjonen på å koble en tekst- og melodibasert verksforståelse sammen med en soundbasert, risikerer følgelig i større grad enn artister som baserer seg på *enten* låten *eller* soundet/grooven, å plassere seg i en diskursiv randzone, som kan gjøre dem mer utydelig rent opphavsmessig. Dersom «det nye paradigmet» viser seg å bli hegemonisk, kan man også tenke seg en situasjon der utøvere som baserer seg helt og holdent på «det gamle», risikerer å gjøre seg ugjenkjennelige som forfattersubjekter innenfor det nye. Her tenker jeg på Beckers påpekning av at innholdet i et kunstnerisk felt er kontigent og varierer over tid, også i forhold til hva som regnes for selve kjerneoppgavene i feltet (Becker 1984). Dersom kjerneoppgavene i populærmusikk ikke lenger dreier seg om melodier og sang, men om å «prosessere lyd», for å sitere Frith, så sier det seg selv at utøvere som insisterer på «det gamle» risikerer å bli utdefinert som skapersubjekter innenfor «det nye».

3.3.3 *Diskursen om soundet, en hegemonisk diskurs?*

Slik jeg oppfatter det kan det ikke være noen tvil om at soundet har fått en privilegert plass innenfor den musikalske diskurs, blant kritikere, blant forskere og også blant musikere selv. Om soundet har blitt *hegemonisk* er imidlertid en annen sak. Min antakelse er at det ikke har oppnådd en fullt ut hegemonisk posisjon, i alle fall ikke på musikernivå, men at det er blitt så sterkt at ingen kan stille seg likegyldig til det. Soundet må derfor integreres og forvaltes i den musikalske praksisen dersom skapersubjektet skal framstå som legitimt. Goodwin er inne på dette allerede i en tekst fra 1992. Da registrerer han hvordan ulike musikalske sjangre, ja selv *rocken*, strekker seg i retning av det nye (og her tenker han mest på betydningen av groove):

Dance music, once hated by self-respecting musicians and critics (and derided in the famous 1970s slogan «Disco sucks»), is now the dominant form of pop. Rappers and rock musicians are increasingly making records aimed at *clubs* – where the audience goes to dance, rather than listen (Goodwin 1992:93).

I den grad soundet har blitt den «nye autentisiteten», har dette også kjønnete konsekvenser. Kvinnelige utøvere har vært frarøvet autentisitet gjennom rock/pop- distinksjonen innenfor

1960-tallets autentisitetsskult (Augestad 1996). De risikerer det samme innenfor bakgrunnsdiskursens tale om produsenten og om soundet, noe jeg påviser i den kommende analysen.

3.3.4 Oppsummering

Med dette har jeg redegjort for det musikalske verket som historisk konstruksjon, og hvordan det er mulig å snakke om verkets kjerneanliggende, fokuspunkt eller hoveddimensjon. Siktemålet har videre vært å forsøke å klargjøre de tre ulike musikalske paradigmene, som på hver på sin måte legger inn bud på hva som skal regnes som verkets kjerneanliggende eller tyngdepunkt. De tre paradigmene har jeg her slått sammen til to, nærmere bestemt forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen. Maktbalansen mellom paradigmene synes imidlertid å være forskjøvet i favør av sound og groove, som har rykket fram og blitt til musikalsk forgrunn, både metaforisk og bokstavelig. De sosiale og forfatterskapsmessige konsekvensene av dette vil imidlertid først bli diskutert og analysert i sin fulle bredde i analysens kapittel 9.

4 Kjønn-, seksualitets- og subjektforståelse

4.1.1 Innledning

I dette kapitlet skal jeg gjøre tre ting: Det første er at jeg presiserer avhandlingens forståelse av subjekt, kjønn og seksualitet med utgangspunkt i en poststrukturalistisk feministisk perspektivering hvor jeg vektlegger Butler og hennes begrep om performativitet. Spørsmålet om hvordan individer konstitueres som kjønnede subjekter står her sentralt, men også i hvilken grad det kjønnede subjektet har en egen såkalt *agency*, altså et handlingsrom som strekker seg utover samfunnets strukturerende og disiplinerende mekanismer⁶⁷. Det andre er at jeg undersøker hvordan Butler kan brukes i en teori om endring i forhold til kjønn og seksualitet, i hvilken grad det er tilstrekkelig å forholde seg til performativetsbegrepet i denne sammenhengen, og hvorvidt det også kan være hensiktsmessig å inkludere andre analytiske innganger. Det tredje er at jeg peker på hvordan Butlers tilnærming til kjønn og seksualitet i kombinasjon med en queerteoretisk tilgang, på flere måter er en fruktbar inngang til mitt prosjekt:

For det første gjennom det overordnede perspektivet på kjønn og seksualitet som produsert i diskurs, noe som også er i overensstemmelse med avhandlingens diskursanalytiske innretning for øvrig. For det andre gjennom den inngangen som begrepene *to-kjønnsmodell*, *performativitet*, *heteroseksuell matrise*, *sitering* og *iscenesettelse*, men også *heteronormativitet* gir i forhold til å nærme seg den kjønnede arbeidsdelingen i musikkproduksjon. For det tredje gjennom hvordan Butler kombinert med queer teori kan brukes som et såkalt *tilsøkende* analytisk grep. For det fjerde gjennom den måten som performativetsbegrepet, og i denne sammenheng også begrepet *talehandlinger*, kan inngå i en analyse av transformasjonsprosesser av den typen jeg gjør i kapittel 7 og 8. Her trekker jeg dessuten inn Bourdieu som en kritisk motvekt til Butler, men også teorien om overgangsritualet som et supplerende perspektiv til både Butler og det Deleuze og Guattari-orienterte perspektivet som ble lansert i kapittel 2.

4.1.2 Avhandlingens kjønns- og seksualitetsforståelse som subjektforståelse

Avhandlingens kjønns- og seksualitetsperspektiv tar utgangspunkt i en poststrukturalistisk feministisk forståelse av kjønn, seksualitet og subjektivitet som tett sammenvevde størrelser. Det å bli et subjekt innebærer å bli innlemmet i en kultur og et språk på et spesifikt historisk tidspunkt, og gjennom de samme prosesser som vi konstitueres og konstituerer oss som

⁶⁷ Chris Barker (2003:381) definerer *agency* som «The socially determined capability to act and make a difference».

subjekter, konstituerer og konstitueres vi også som kjønn. I følge poststrukturalistisk teori oppfattes ikke kjønn som en stabil kjønnsidentitet lokalisert inne i hvert enkelt individ, men som konstruert og opprettholdt gjennom diskursiv praksis. Kjønn er kort og godt historisk betinget og vår forståelse av kjønn er verken nødvendig eller naturgitt (Annfelt 2000:46).

Innenfor den mest radikale poststrukturalistiske posisjonen innebærer dette at kjønnets subjektivering finner sted gjennom en disiplinering av kroppen, noe som i praksis innebærer en «formatering» av individer i henhold til tilgjengelige diskursive subjektposisjoner, for eksempel «gutt», «pike», «mann» og «kvinne»⁶⁸. Subjektivering viser her til Foucaults forståelse av hvordan subjektdannelse mer generelt foregår, og betegner en dobbelt prosess der et individ både blir underkastet makten og blir formet til et subjekt i en og samme bevegelse (Stormhøy 2001:61). Eller som Foucault formulerer det i forhold til forfatterposisjonen:

(...) jeg tror – i det minste fra og med en bestemt epoke – at det individet som begynner å skrive en tekst, påtar seg forfatterfunksjonen (...) (Foucault 1999:19).

Butler tar utgangspunkt i Foucaults forståelse av subjektivering, men formulerer en egen teori med begreper som performativitet og sitering som sentrale ingredienser. Hun trekker også veksler på Derrida og John L. Austin (Stormhøy 2001)⁶⁹. Det performative aspektet innebærer her en forståelse av kjønn som *gjøren* og ikke som noe som kan lokaliseres som en essens inne i det enkelte individ. Butler representerer i så måte et brudd med enhver essenstenkning, herunder også den såkalte *sex/gender*-modellen, hvor det biologiske kjønn blir tatt for gitt, men også forestillingen om to distinkte og avgrensbare kjønn⁷⁰. Kjønn konstrueres og konstitueres i henhold til Butler gjennom et komplekst forhold mellom diskurs og kropp, disiplinering og identifikasjon, performativitet og sitering, hvor også kroppen betraktes som en historisk kontingent størrelse, underlagt den samme diskursive betydningstilleggelse som det sosiale kjønn (Mühleisen 2002). Butler trekker her veksler på Foucault og hans genealogiske tilnærming med henblikk på hvordan kroppen konstitueres historisk og diskursivt i et komplekst samspill mellom makt og viten (Butler 1990a).

To-kjønnsforståelsen er altså et sentralt ankepunkt i Butlers tenkning og en størrelse hun forsøker å dekonstruere og destabilisere. Thomas Laquers bok *Making sex: body and gender from the Greeks to Freud* (1990) kontekstualiserer i denne sammenheng Butlers prosjekt på en interessant måte. Det er også opplagte fellestrekk ved deres tilnærming, men

⁶⁸ Vi kunne også sagt «komponist», «syngedame», «heteroseksuell» eller «sinnsyk» ettersom det i prinsippet er de samme mekanismer i sving innenfor enhver subjektdannelse slik i alle fall «den tidlige» Foucault betrakter dette (Winther Jørgensen og Phillips 1999).

⁶⁹ Også Jacques Lacan er sentral i Butlers tenkning, men da med henblikk på speiling og identifikasjonsprosesser (Stormhøy 2001:64).

⁷⁰ Det engelskspråklige skillet mellom «sex» og «gender» ble utviklet på 1950 og 1960-tallet av psykiatere og medisinerere som arbeidet med interseksuelle og transseksuelle pasienter, og ble siden plukket opp av feministisk teori som med

med den forskjell at Butlers genealogi primært retter seg mot filosofiske og psykoanalytiske tekster, mens Laqueur i hovedsak retter seg mot historiske og medisinske tekster. Jeg skal derfor kort gjøre rede for Laqueurs arbeid før jeg går mer spesifikt inn på Butlers tilnærming til kjønn og seksualitet, til den heteroseksuelle matrisen og hvordan Butlers forståelse kombinert med queer teori er relevant for min analyse.

4.1.3 *To-kjønnsmodellen som forståelsesparadigme*

To-kjønnsmodellen som begrep og teoretisk modell står sentralt innenfor både postrukturalistiske kjønnsperspektiver og etter hvert også den sosialkonstruksjonistiske kjønnsforskningen mer generelt, fordi den påviser at grunnleggende aspekter ved vår tids dominerende kjønns- og seksualitetsforståelse bare er en av flere mulige forståelsesparadigmer. Som Laqueur påpeker, er selve ideen om *to* grunnleggende forskjellige kjønn en historisk konstruksjon knyttet til bestemte former for kunnskapsproduksjon (Laqueur 1990). I perioden fra antikken til middelalderen var det nemlig ikke to-kjønnsmodellen, men ett-kjønnsmodellen som rådet grunnen i vestlige medisinske og filosofiske tekster. Menn og kvinner var under ett-kjønnsmodellen ikke holdt for å være vesensforskjellige vesener. «All parts that are in men are present in women», skrev for eksempel legen Fallopius (ibid:97), og beskrev vagina som en innovervendt penis, og livmoren som en innvendig pung. Kjønn var i det hele tatt ikke en ontologisk kategori slik vi tenker i dag, men først og fremst et sosiologisk anliggende, i den forstand at kjønnsstatus var avgjørende for ens sosiale rang (ibid:8,142). Om noe sto fast så var det først og fremst kjønn som et hierarkisk og samfunnsorganiserende prinsipp i mannens favør, og ikke selve anatomien, som var å forstå som formbar. Så plastisk var kjønn, skriver Laqueur, at kjønnskifter ble antatt å kunne forekomme praktisk talt spontant, og det i bokstavelig forstand. En kvinnes vagina kunne følgelig vende seg utover og bli til en penis dersom hun oppførte seg på en mannlig utagerende måte, seksuelt eller på andre måter. Slike ekstreme hendelser kunne imidlertid bare oppstå i forbindelse med kvinner, og aldri omvendt, ettersom «nature always [tends] toward what is most perfect and not, on the contrary; to perform in such a way that what is perfect should become imperfect (ibid:127)»⁷¹.

Laqueur påviser her selve det vitenskapelige grunnlaget for to-kjønnsmodellen som en teoretisk konstruksjon og alt annet enn fakta, mer knyttet til politiske og sosiale enn vitenskapelige interesser. Ifølge Laqueur skjedde da også skiftet fra ett-kjønnsmodell til to-kjønnsmodell relativt betimelig. I en tid hvor kvinner i økende grad begynte å kreve

modellen som utgangspunkt, forholdt seg til biologisk kjønn som en stabil og fast størrelse, og det sosiale kjønn som sosialt konstruert (Moi 2002:41).

⁷¹ Laqueur referer her til et sett av kliniske fortellinger og observasjoner, gjort av bl.a. kirurgen Ambroise Paré, som dette sitatet er hentet fra. Menns eller gutters kjønn var også en formbar størrelse i den forstand at kjønn kunne foredles i selskap med andre menn og forringes under for sterk innflytelse av kvinner (Laqueur 1990:7).

alminnelige borgerrettigheter ble det nødvendig å forankre kjønnsordenen på nye måter. Der teologien tidligere hadde fungert legitimerende i forhold til kjønnshierarkiet, overtok naturvitenskapen legitimeringsarbeidet gjennom å forfekte kvinner og menn som grunnleggende forskjellige (Laqueur 1990:4ff; Moi 2002:28).

En konsekvens av to-kjønnsmodellen, skriver Moi, er at kjønn blir det hun kaller for gjennomsyrende, både for personen og alt det personen kommer i befatning med. Hele klaser av aktiviteter og egenskaper blir utstyrt med kjønn, og det blir også vaner og bevegelser (Moi 2002:27). En annen måte å si det på er at to-kjønnsmodellen blir en generaliserbar kode, et fortolkningsprinsipp som fordeler kvaliteter mellom kjønnede kropper og som konstruerer de kjønnene den designerer som nærmest to forskjellige «arter» (Moi's term, *ibid*). Derimot var kjønn som et anatomisk fenomen faktisk en mindre gitt størrelse under ett-kjønnsmodellen. Resultatet er at enhver overskridelse av to-kjønnsmodellen framstår som unaturlig, men også utenkelig. Modellen forutsetter rett og slett at det bare finnes to gitte kjønn som skal utfylle og komplementere hverandre. To-kjønnsmodellen er altså en historisk spesifikk forståelse av kjønn hvor det i prinsippet ikke finnes flere enn to kjønn, og hvor de to kjønnene ikke bare står i et hierarkisk forhold til hverandre, men også er grunnleggende forskjellige. Det er også derfor det blir avgjørende for kulturen at individet lar seg innpasse i en av disse to kategoriene, og noen mellomposisjon eller avart av de to blir gjerne ikke akseptert (Stormhøj 2001:65). Også for individet selv, som er tvunget til å forholde seg til to-kjønnsmodellen som forståelsesramme, blir det viktig å gjøre seg forstått som henholdsvis mann og kvinne, ettersom det er som mann og kvinne vi gjør oss forståelige og tolererbare i kulturen (Butler 1990a:17).

4.1.4 *Sex/gender-skillen og den heteroseksuelle matrisen*

Også Butler befatter seg med to-kjønnsoppfattelsen⁷², men hennes strategi for å dekonstruere den går gjennom et angrep på sex/gender-distinksjonen, selve det epistemologiske utgangspunktet for feministisk teori inntil Butlers *Gender Trouble* (1990). Distinksjonen ble i 1975 adoptert for å utvikle et «begrepsapparat som kunne brukes i kampen mot sexismen» som Toril Moi formulerer det (Moi 2002), eller som Butler formulerer det; å motarbeide «biology-as-destiny»-formularet (Butler 1990a:6). Butlers innvending mot sex/gender-distinksjonen er at den feministiske teorien, gjennom å akseptere biologisk kjønn som noe gitt og som et «råmateriale» for sosialt kjønn, risikerer å sementere den kjønnsforståelsen som den forsøker å nedkjempe. Butlers kritikk retter seg her mot selve kategorien «kvinne» som en relativt gitt kategori innenfor den gjengse kvinneforskning, herunder også den

⁷² Butler (1999:10) bruker i denne sammenheng ikke selve betegnelsen to-kjønnsmodell, men snakker om the «duality of sex».

franske feminismen, som på 1970-tallet gikk langt i å forfekte den biologiske kjønnsforskjellen som grunnleggende (Loxley 2007:115). Butler kritiserer også forestillingen om et sex/gender-system, med menn/maskulinitet og kvinne/femininitet som gjensidig utelukkende kategorier. Den feministiske teorien baserer seg på forutsetningene om det biologiske kjønn som en gitt størrelse og det sosiale kjønn som det sosiale variable. Butler stiller spørsmål ved om disse forutsetningene virkelig står på stødig grunn eller om det biologiske kjønn kanskje likevel ikke er helt unndratt det sosiale. Eller som Butler selv formulerer det:

Can we refer to a «given» sex or a «given» gender without first inquiring into how sex and/or gender is given, through what means? And what is 'sex' anyway? Is it natural, anatomical, chromosomal, or hormonal, and how is a feminist critic to assess the scientific discourses which purport to establish such «facts» for us? Does sex have a history?⁷³ Does each sex have a different history, or histories? Is there a history of how the duality of sex was established, a genealogy that might expose the binary oppositions as a variable construction? Are the ostensibly natural facts of sex discursively produced by various scientific discourses in the service of other political and social interests? (Butler 2006:9).

Som sitatet viser er de spørsmålene og den kritikken Butler reiser ikke så ulik Laquers, og heller ikke Foucault (Foucault 1999a; Foucault 1999b; Foucault 1999c). Også hun stiller spørsmålet om forestillingen om to kjønn muligens har en egen historie som lar seg lokalisere via en genealogisk tilnærming, slik hun også spør om forestillingen om to kjønn muligens dreier seg mer om politiske og sosiale interesser enn om vitenskapelige fakta.

Implisitt og eksplisitt i denne kritikken ligger også antakelsen om to gitte kjønn og hvordan sex/gender-distinksjonen i realiteten stenger for alle de forskjeller som eksisterer *innad* i kategoriene. Slik hviler også sex/gender-distinksjonen på en essensialistisk antakelse om et nødvendig innbyrdes forhold mellom biologisk kjønn, sosialt kjønn og seksuelt begjær (Stormhøj 2001). Butler kaller denne (antatt) essensielle sammenhengen for *den heteroseksuelle matrisen*. Som begrepskonstruksjon er den på den ene siden å oppfatte som en kritikk av den feministiske teorien som har akseptert og tatt denne modellen for kjønns- og seksualitetsdannelse for gitt (Gauntlett 2002:137). På den annen side er den også å oppfatte som strukturerende og formativ gjennom den hegemoniske posisjonen som modellen har innenfor kulturen som helhet. Trine Annfelt beskriver matrisen med henvisning til (Lindholm 1996) som:

(...) the finely woven web through which bodies, desires and identities are continuously being produced and reproduced as nature and necessity. The matrix draws a compelling line between identity, bodily signs and desire directed towards the 'opposite' sex (Annfelt 2000).

Innenfor den heteroseksuelle matrisen er to-kjønnsoppfattelsen å betrakte som en gitt størrelse, slik den også konstruerer kjønn og seksualitet på tre sammenkjedede måter, alle av binær karakter. Vi snakker nærmere bestemt om tre nivåer av kjønn: Det første nivået er

⁷³ Butler henviser her i en fotnote både til Foucaults *The history of sexuality* (1998) og til Catherine Gallaghers og Laqueurs *The Making of the modern body: sexuality and society in the nineteenth century* (1987).

anatomisk kjønn (sex), som er knyttet til genitalier, kromosomer, hormoner mv., og som alltid dreier seg om to kjønn, mann eller kvinne. Det andre er sosialt kjønn (gender), som sosialiseres inn i de to ulike kroppene. Det tredje er begjærende kjønn, som retter seg mot det motsatte kjønn, en begjærsretning som i all hovedsak er resultatet av den forutgående sosialiseringen (Loxley 2007:114).

Butler avviser forbindelsene mellom disse tre nivåene som nødvendige og uunngåelige. Hun forkaster også deres binaritet, gjennom isteden å betrakte dem som historiske konstruksjoner. Ambisjonene er som jeg har antydnet her flerfoldige. Det ene er ambisjonen om å dekonstruere sex/gender-modellens implisitte forståelse av obligatorisk heteroseksualitet (Butler 1990a:ix). Det andre er å dekonstruere kjønnskategorier som binære, entydige og med en nødvendig forbindelse til spesifikke kropp, enten vi snakker om *årsak* eller *uttrykk* (Butler 1990a:112). Dersom kjønn verken lar seg redusere til entydige binære kategorier eller spesifikke kropp, innebærer det at heller ikke kjønnsidentitet er å betrakte som enten grunnleggende «mannlig» eller «kvinnelig», eller «maskulin» eller «feminin». Kjønn er isteden noe som utformes i et kulturelt og sosialt rom med elementer fra et bredt utbud av konkurrerende kjønnsforståelser. Der kjemper individer om forståelsen av kjønn enten dette dreier seg hvem som skal ha lov til å forvalte femininitet og maskulinitet, hva som skal telle som maskulint og feminint, eller i hvilken retning begjær skal kunne rette seg (Mühleisen 2002:21).

En slik perspektivering bryter imidlertid også med et feministisk prosjekt som tradisjonelt har sett det som sin oppgave å dokumentere det ene kjønnets makt over det andre (Mühleisen 2002:23). Som jeg har vært inne på, er Butlers anliggende å destabilisere denne tradisjonen, noe hun har til felles med det feministisk poststrukturalistiske perspektivet generelt. Begrunnelsen er at denne tradisjonen mer bidrar til å sementere den hegemoniske to-kjønnsforståelsen enn til å endre den. Et viktig poeng er hvordan fortellingen om det ene kjønnets dominans bidrar til å skjule de maktforskjeller som hersker *innad* i kategoriene, slik også klasse, rase og etnisitet spiller en viktig rolle med henblikk på makt. Et annet viktig poeng er hvordan fortellingen om det hvite mannlige subjektets overlegne maktposisjon på en effektiv måte plasserer og sementerer kvinner i en offerposisjon. Butler og den poststrukturalistiske kritikken søker med andre ord å muliggjøre en posisjon hvor både kvinner og menn er innviklet i sin egen kulturs herskepraksiser (ibid:23).

4.1.5 Butlers rekonstruktive kjønns- og subjektforståelse

Butlers prosjekt er imidlertid ikke bare innrettet mot å dekonstruere sex/gender-distinksjonen og to-kjønnsnormen. Hun har som Christel Stormhøj formulerer det også et *rekonstruktivt*

prosjekt, hvor målet er en reformulering av forholdet mellom diskursenes disiplinering (struktur) og individets handlefrihet (agency) (Stormhøj 2001:64).

Loxley skriver at når Butler skal etablere en alternativ måte å forstå hvordan kjønn og seksualitet blir konstituert, så trenger hun en helt annen kroppsforståelse enn to-kjønnsoppfattelsens essens-tenkning (Loxley 2007). Denne kroppsforståelsen må ta høyde for noen viktige aspekter: På den ene side kan kroppen ikke oppfattes som noe helt utenfor kulturen – som «ren» biologi. På den annen side kan den heller ikke oppfattes som helt bestemt av kulturen, ettersom det bare ville være å reversere biologismen og gjøre kroppen til en passiv mottaker av kulturelle inskripsjoner (ibid:117). For å komme forbi begge disse potensielle feilskjærene lanserer Butler begrepet *performativitet*. Begrepet stiller konvensjonelle antakelser om kjønn på hodet. Butler sier at kjønn ikke er noe vi *uttrykker*. Kjønn er isteden et sett av *handling*er som har den virkning at når vi gjør dem, konstitueres vi som kjønnete subjekter. Sagt på en annen måte: Den heteroseksuelle matrisen er subjektiverende, men den er også selve det registeret som er selve forutsetningen for at det intensjonelle kan tre i kraft (Mühleisen 2002:37). Satt på spissen er det ikke vi som gjør kjønn, men kjønn som gjør oss. Eller som hun selv formulerer det:

(...) identity is performatively constituted by the very expressions that are said to be its results (Butler 2006:34).

Selve begrepet performativitet er en radikaliserings av Austins teoretisering av hvordan visse talehandlinger skaper den virkeligheten som talehandlingen uttrykker (Mühleisen 2002), men trekker også veksler på Derridas teori om tegnets iterabilitet eller evne til å la seg repetere⁷⁴ (Litt overraskende i denne sammenheng er det at hun også trekker veksler på antropologen Victor W. Turner, noe jeg skal komme tilbake til). Butler formulerer gjelden til Austin og Derrida gjennom å definere performativitet som «that aspect of discourse that has the capacity to produce what it names through repetition and recitation» (Butler 1993:33). Performativitet viser således ikke bare til talehandlinger, men også et kroppslig handlingsreportoar, måter å føre seg i rommet på, ta opp plass, klesdrakter, stil, gester, osv. Eller som Butler selv formulerer det: «In my view, performativity is not just about speech acts. It is also about bodily acts» (Butler 2004:198).

Det er i denne sammenheng viktig at de konstituerende handlinger det her dreier seg om ikke komponeres fritt av individet selv, men er en både skapende og gjenskapende repetisjon av allerede eksisterende tegn, tale eller konvensjoner. Handlinger er altså aldri helt fritt utformet. De bygger på allerede eksisterende maler som setter visse rammer, slik de

⁷⁴ Austin beskriver performativitet slik: «What are we to call a sentence or an utterance of this kind? I propose to call it a performative sentence or a performative utterance, or, for short 'a performative'» (Austin, Urmson et al. 1975:6).

også gir konkrete anvisninger om hva, hvordan og når. Samtidig er det en form før gjøren som i stor grad *skjuler* de konvensjonene den repeterer:

Performativity is thus not a singular act, for it is always a reiteration of a norm or a set of norms, and to the extent that it acquires an act-like status in the present, it conceals or dissimulates the conventions of which it is a repetition (Butler 1993:12).

Det faktum at gjøren skjuler de konvensjonene de repeterer eller siterer, er et forhold som bidrar til at vi tar kjønnsjøren for gitt. Kort sagt fortolker vi handlingene som uttrykk for en allerede etablert essens, mens det altså isteden er selve handlingene som virker konstituerende og ikke omvendt:

There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very 'expressions' that are said to be its results (Butler 2006:34).

Vaner er i denne sammenheng en viktig konstituerende faktor, skriver Mühleisen (Mühleisen 2002:36). Ettersom det normative fordrer en forutsigbarhet i individers handlingsmønster, bidrar også den vanemessige repetisjonen til å konstruere en illusjon av naturlighet og essens:

Gender is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame of the body that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being (Butler 2006:178).

En sak er hvordan vanemessige repetisjoner konstruerer og opprettholder et skinn av essens. En annen sak er hvordan subjektene selv bidrar til å opprettholde kjønnsfiksjonene gjennom visse fortolkningsmekanismer. Butler trekker her blant annet vekslers på antropologen Mary Douglas som skriver at en illusjon av kjønnsorden blir opprettholdt gjennom å overdrive kjønnsforskjeller, slik illusjonen av kjønnsforskjeller også kan opprettholdes gjennom å bagatellisere likheter (Butler 1990a:131).

4.1.6 *Butlers relevans for mitt prosjekt*

Butlers tilnærming er som nevnt innledningsvis relevant for min analyse på flere forskjellige måter, og jeg skal her vise dem i tur og orden. Den er for det første relevant gjennom å ikke betrakte kjønn som grunnleggende knyttet til spesifikke kropper, men som et område for potensiell strid. Dette perspektivet vil jeg søke å forvalte gjennom å være på utkikk etter de områder i empirien hvor kjønn gjøres til gjenstand for strid, for eksempel med henblikk på hvordan posisjoner skal fylles og hvordan de «skal kjønnnes». Som jeg skal vise blant annet i analysens kapittel 9, innebærer dette for eksempel en strid om både hvem som skal gjøre maskulinitet og om hvilken maskulinitet som er gyldig.

Tilnærmingen er for det andre relevant gjennom den analytiske inngangen som begrepene *performativitet*, men også *heteronormativitet* utgjør i forhold til den kjønnede arbeidsdelingen i musikkproduksjon. For dersom to-kjønnsforståelsen og den heteroseksuelle matrisen foreskriver visse normative måter å gjøre kjønn på og disse måtene å gjøre kjønn også nærmest per definisjon indikerer en viss begjærretning, blir det

maktpåliggende for det enkelte individ å gjøre kjønn på en slik måte at man blir forståelig som det kjønn og med den begjærretning som matrisen foreskriver, dersom formålet da ikke er å bryte med normen.

Anlegger vi dette perspektivet på kjønnsarbeidsdelingen i musikkproduksjon, herunder også det såkalte tospann-konseptet der «hun synger og han skrur», åpner dette for å betrakte for eksempel det å synge som et særskilt kvinnelig eller feminint skript, og det å «skru» som et særskilt mannlige eller maskulint skript med to-kjønnsmodellen som overordnet paradigme. I henhold til Butler interPELLerer matrisen kort sagt individer til å plukke opp de subjektposisjoner som to-kjønnsmodellen foreskriver, men også til å handle i henhold til de skjemaer for gjøren som tilligger posisjonene:

Interpellations that «hail» a subject into being, that is, social performatives that are ritualized and sedimented through time, are central to the very process of subject-formation (Butler 1997).

Hvordan det enkelte individ svarer på interpellasjonen er likevel ikke på forhånd gitt. Det jeg i kapittel 5.3.10 antydningvis referer til som kjønnsarbeidsdelingens «2/98»-fordeling taler sitt tydelige språk om at den har en form for disiplinierende effekt innenfor den sammenheng det her er snakk om. Samtidig er det et vesentlig poeng at subjekter ikke bare blir interPELLert av en enkelt diskurs, men av flere (Winther Jørgensen og Phillips 1999), slik grensene for det *heteronormale* også hele tiden forhandles (Bolsø, Annfelt et al. 2007), med den konsekvens at subjekter også kan komme til å bryte med det vi her kan kalle for selve metanormen.

Sentralt i denne sammenheng står også de reaksjoner som brudd på metanormen innebærer, for eksempel når «syngedamer» plukker opp en subjektposisjon som produsent og begynner å transformere seg selv i en slik retning. Her tenker jeg på de reaksjoner fra omgivelsene som dette gjerne avstedkommer, og hvordan dette dreier seg om et relativt bredt register av reaksjoner fra dyp skepsis til gledelig overraskelse. Jeg oppfatter det slik at arbeidsdelingens tendens i retning av heteronormering avtegner seg nettopp i reaksjonene fra omverdenen, i den forstand at det *heteronormale* blir å forstå i retning av at «hun synger og han skrur». Slik blir alt annet å forstå som et brudd på det *heteronormale*. At jeg her bruker uttrykk som «peker i retning av» og «tendens» er ikke tilfeldig, men knytter seg til normeringens styrke og retning, og selve de sosiale konsekvensene av å bryte. Som analysen vil vise er de på ingen måte udelte negative, i mange henseender tvert imot. At kjønnsarbeidsdelingen bare peker i *retning av* heteronormativ, og ikke kan fastslås som helt og holdent heteronormativ, indikerer et diskursområde i endring slik jeg oppfatter det. Nærmere bestemt tenker jeg her på at normen om å gjøre (heteroseksuell) «kvinne» og (heteroseksuell) «femininitet» i denne sammenheng brytes mot en annen norm, hva jeg vil kalle *bakgrunnsdiskursens* norm, med soundet og produsenten som de privilegerte elementer, som i sin tur via informantene selv intervenserer i gamle normer om hva det vil si

å være en legitim kvinnelig forfatterfigur. I fortsetningen skal jeg med de forbehold som her er nevnt betegne den tradisjonelle kjønnsarbeidsdelingen innenfor musikkproduksjon som *heteronormal*.

4.1.7 Heteronormativitet som begrepskonstruksjon

Hva innebærer så begrepet heteronormativitet og på hvilke andre måter er det relevant i min analyse? Heteronormativitet som begrep vokste fram i kjølvannet av den teoriutvikling som går under merkelappen *queer teori*. Det er ikke sammenfallende med Butlers matrisebegrep, men det er en videreutvikling av Butlers forståelse. Butler er i så måte bare en av en lang rekke teoretikere som har bidratt til å utvikle perspektivet, deriblant Eve Kosofsky Segdwick, Teresa de Lauretis, Michael Warner og Lauren Berlant (Bolsø, Annfelt et al. 2007). Queer teori deler da også den kritikk av kjønnsforskningen som Butler har vært eksponent for, med to-kjønnsoppfattelsen som selve hovedankepunktet (Mühleisen 2002:24). I likhet med det jeg skisserte i foregående, har dette vært en kritikk som har rettet seg mot identiteter som relativt stabile og entydige, enten det dreier seg om den feministiske kategoriens «kvinne» og «mann» eller homoforskningens forståelse av homoseksuell identitet (Eng 2006:140). Queerforskningen stiller kort og godt spørsmål ved det tatt for gitt ved disse kategoriene. Den etterspør også forskjeller *innad* i de ulike kategoriene, og hvilke fortellinger om kjønn som eventuelt blir utelatt gjennom å konstruere en undertrykkelsesfortelling med «kvinner» som de undertrykte og «menn» som undertrykkere. Noen eksempler på mulige beretninger som forsvinner ut av syne i forbindelse med en tradisjonell mann/kvinne-polarisering er fortellinger om menn som fedre, kvinner uten barn, og lesbiske som potensielt undertrykte av sine partnere (ibid:141). Her vil jeg legge til «syngedamer» som blir stigmatisert av andre «syngedamer», noe jeg skal vise en rekke eksempler på i den kommende analysen. Queer som betegnelse (både som adjektiv og verb) har i denne sammenheng blitt tatt i bruk blant annet for å «åpne opp» kategorier som for eksempel homofil og lesbisk, som kom til å bli oppfattet som ekskluderende i kjølvannet av queerforskningsperspektivet (ibid:141-142). Queer innebefatter i denne sammenheng:

(...) alle som stiller seg utenfor den normative heteroseksualiteten, dvs. alle som setter spørsmålsteget ved heteroseksualitetens kontinuerlige ambisjon om å være målet og meningen med livet [...]. I stedet for en utvidelse av de identiteter som omfattes av slike etiketter; er det en romsligere ramme der mennesker med ulike seksuelle identiteter (t.o.m en heteroseksuell identitet) kan samles og finne felles interesser og politiske mål (...) (Eng's oversettelse av Don Kulick) (Kulick i Eng 2006:142).

Queerforskningen tok nemlig ikke bare mål av seg til å åpne opp kategoriene, men å utfordre selve to-kjønnsmodellen gjennom å snu fokuset mot *heteroseksualiteten* som konstruksjon og å stille spørsmål om som hva som er normalt ved majoriteten, hva som kvalifiserer for normal, og hvem det er som befolker «sentrum» (Eng 2006). Med dette for øye ble heteronormativitet som begrep konstruert, nærmere bestemt for å:

(...) analysere den naturaliserte heteroseksualiteten, eller det normative sentrum, på en slik måte at en *også* fanger opp de former eller uttrykk for heteroseksualitet som faller utenfor normen, og ikke bare de selvsagte minoritetsformene som åpenbart faller utenom som kontraster til heteroseksualiteten (Eng 2006:146).

Det kan derfor ikke settes likhetstegn mellom heteronormativ og heteroseksuell.

Heteronormativitet er isteden å forstå som et «underliggende prinsipp som organiserer forestillinger om kjønnet adferd, både med hensyn til sosial praksis og til hvordan vi forstår kjønn», som Mühleisen formulerer det (Mühleisen 2002:30). Eller som Eng formulerer det; «et begrep som påkaller de til enhver tid rådende normative diskurser om heteroseksualiteten», enten dette dreier seg om «forestillinger om det gode/riktige liv», herunder romantisk kjærlighet, kjernefamilie mv. (Eng 2006:147). Knyttet til mitt eget prosjekt kan vi si at heteronormeringen griper inn i hvordan kvinnelige og mannlige aktører skal utforme sine musikalske prosjekter, hva slags subjektposisjoner de i denne sammenheng er forventet å plukke opp, og hvordan de er forventet å forvalte dem. Heteronormativitet påvirker i det hele tatt *alle* innenfor en kultur, også heteroseksuelle, ettersom heller ikke alle heteroseksuelle får lov til å være heteronormale (Bolsø, Annfelt et al. 2007:12). Den trekker opp grenser for hvordan heteroseksualitet skal praktiseres også utover selve de seksuelle preferanser; sosialt, politisk (for eksempel velferdspolitisk), estetisk, slik den også er nedfelt i institusjonelle praksiser. Berlant og Warner definerer det slik:

By heteronormativity we mean the institutions, structures of understanding, and practical orientations that make heterosexuality seem not only coherent – that is, organised as a sexuality – but also privileged. Its coherence is always provisional, and its privilege can take several (sometimes contradictory) forms: unmarked, as the basic idiom of the personal and the social; or marked as a natural state; or projected as an ideal or moral accomplishment. It consists less of norms that could be summarized as a body of doctrine than of a sense of rightness produced in contradictory manifestations – often unconscious, immanent to practice or to institutions (Berlant og Warner 2000:312).

Et sentralt poeng er at det ikke er mulig å snakke om *homonormativitet*. Dette fordi homoseksualitet aldri vil kunne oppnå den usynlige tatt for gitte «riktigheten» som er heteroseksualitetens privilegium:

Heteronormativity is thus a concept distinct from heterosexuality. One of the most conspicuous differences is that it has no parallel, unlike heterosexuality, which organizes homosexuality as its opposite. Because homosexuality can never have the invisible, tacit, society-founding rightness that heterosexuality has, it would not be possible to speak of «homonormativity» in the same sense (ibid).

For å oppsummere: Der den heteroseksuelle matrisen er et kritisk begrep som beskriver en spesifikk historisk måte å forstå og å «effektuerer» kjønnskonstituering på, så er queer teori og begrepet heteronormativitet innrettet mot å analysere bruddene på det heteronormale (Eng 2006:147). Her kommer begrepet *queering* eller såkalt *tilskeiving* inn i bildet, der queerbegrepet blir brukt som et verbalsubstantiv⁷⁵, og queering som en dekonstruerende strategi. Formålet kan være å undersøke hva slags effekter det som oppfattes som queer har på det normative, men også å få til en underliggjøring av det heteronormale som sådan

⁷⁵ Verbalsubstantiv er Engs (2006:147) formulering.

(Søndergaard 1996) (Annfelt 2000), for derigjennom å gjøre det selvsagte mindre selvsagt, og slik destabilisere selve normen. Hvordan gjør så dette seg gjeldende analytisk?

4.1.8 Den skeive tilgangens anvendelse og relevans

Som jeg har gitt visse hint om bruker jeg i avhandlingen både begrepet og selve den queere strategien som en analytisk inngang på flere nivåer, både i forhold til avhandlingen som helhet og innenfor spesifikke problemområder og analyser, i noen mer enn i andre. En opplagt relevans knytter seg til poenget om at slett ikke alle måter å gjøre heterokjønn på er å betrakte som legitime eller heteronormale, noe som også gjør seg gjeldende i denne sammenheng. Her tenker jeg på hvordan det skeive perspektivet åpner for å identifisere «syngedamen» som en skeiv og ikke minst utsatt størrelse i populærmusikkproduksjon, slik det åpner for å se at «syngedamen» som en stigmatisert størrelse slett ikke bare blir stigmatisert av menn, men i aller høyeste grad også av andre kvinner, enten vi snakker om kvinnelige musikere og artister eller andre relevante aktører som for eksempel journalister. Det skeive perspektivet synliggjør dessuten de trange rammene for *heteronormalitet* som er tilgjengelig kanskje særlig for antatte heteroseksuelle kvinnelige musikere og artister, som ender opp som skeive enten de blir oppfattet som «syngedamer» eller som produsenter. *Begge posisjonene* er nemlig, hver på sin måte å betrakte som et brudd på det heteronormale.

Her tenker jeg for det første på hvordan «syngedamen» kan forstås som den romantiske diskursens *utside* (jf. kapittel 5.2.2), men også bakgrunnsdiskursens *utside*, det vil si som en sekkebetegnelse for alt som faller utenfor et diskursområde og en diskursorden der autentisitet, originalitet og ulike posisjoner av musikalsk forfatterskap setter standarden for legitimt musikerskap⁷⁶. «Syngedamen» blir dermed signifikant i forhold til å forstå og å utpeke de kjønnede utskillingsmekanismene innenfor det diskursområde som det her er tale om.

For det andre tenker jeg her på hvordan de kvinnelige artister og musikere som transformerer seg i retning av produsenter i en viss forstand *forblir skeive* innenfor en kjønnsorden der selve den heteronormale rammefortellingen fortsatt peker i retning av at *hun* skal synges og *han* skal skru, noe teorien om overgangssituasjonen bidrar til å kaste lys over i analysens kapittel 7.

Dersom «syngedame» primært er å forstå som en utskillingsmekanisme, og som selve motstykket til musikalsk forfatterskap, er det imidlertid også mulig å betrakte «syngedamen» som en utskillingsmekanisme som potensielt kan brukes *produktivt* av alle musikere. Dette løfter jeg fram i analysens kapittel 6. Betrakter man det arbeidet som *alle* mine informanter

⁷⁶ Hva jeg henviser til her er Derridas poeng om at «enhver identitet får betydning i relasjon til det, den settes i opposisjon til, eller det den afgrænser sig fra» (Stormhøj 2001:60).

faktisk legger for dagen i forhold til å konstituere seg som troverdige musikalske forfattere, kan med andre ord «syngedamen» betraktes som et konstituerende element, en «motor» i den enkeltes bestrebelse i retning av musikalsk forfatterskap. All identifikasjon fordrer nemlig både en innside og en utside; en subjektposisjon eller en diskurs man identifiserer seg med, i dette tilfellet størrelser som autentisitet, sound, produsent, komponist, musiker, og en subjektposisjon og en diskurs man desavuerer og trekker grenser i forhold til, altså «syngedamen» og alt hva den som diskurs representerer (Winther Jørgensen og Phillips 1999:57).

Med det åpnes det i praksis for en potensiell *tilskeiving* av alle musikere innenfor den sammenheng det her er tale om. Analytisk gjør jeg dette på flere nivåer og ved hjelp av «syngedamen» som en form for optikk, noe som innebærer å lese også mannlige musikers praksiser, alternativt *tekster* om mannlige musikers praksiser, gjennom det samme sett av stereotype antakelser som kvinnelige artister utsettes for. På denne måten benytter jeg meg av en bevisst bruk av paradokser i analysen, i et forsøk på å gjøre det innforståtte og utenkelige mer sannsynlig (Annfelt 2000:53).

Med det har jeg også gjort rede for den andre måten Butler i kombinasjon med et såkalt *skeivt* perspektiv kommer til anvendelse i avhandlingen. Det som nå gjenstår er å se nærmere på den måten selve performativetsbegrepet, herunder også begrepet *talehandlinger*, kan benyttes i en analyse av transformasjonsprosesser. Dette fordrer imidlertid to drøftinger; en som avklarer Butlers oppfatning av agency, og en som drøfter fruktbarheten av å bruke Butlers perspektiv i en analyse av endring og transformasjon. I det følgende skal jeg gjøre begge deler, men også argumentere for nytten av å kombinere ulike tilnærminger til endring som på ulike måter danner en vifte av performative tilnærminger, med Bourdieu som en kritisk buffer.

4.1.9 Agency og endring i henhold til Butler

Butler er, når det gjelder agency, fanget i det samme dilemmaet som alle andre perspektiver, som både tar mål av seg å forklare hvordan individet konstitueres i og gjennom strukturer, men også hvordan det som et aktivt og handlende subjekt søker å intervensere i og forhandle dem. Som poststrukturalist står Butler kort sagt i gjeld til strukturalismen, samtidig som hun er opptatt av forandring, noe hun etter enkeltes mening uttaler seg om i et litt for optimistisk toneleie (Zakin, Feder et al. 1997). Butler avviser for eksempel ideen om en ufravikelig dybdestruktur, slik den kommer til uttrykk i den fenomenologiske tradisjonen. Her tenker jeg på forestillingen om at repetisjoner og vaner *avleirer* seg i kroppen som erfaringer eller som disposisjoner. Butler forfekter subjektets handlefrihet innenfor den heteroseksuelle matrise som produserer det slik:

I am not outside the language that structures me, but neither am I determined by the language that makes this 'I' possible (Butler 1999:xxiv).

Butler blir i denne sammenhengen gjerne kritisert for ikke å gjøre tilstrekkelig rede for hvordan performativitetsbegrepet klarer å innfange forholdet mellom to-kjønnsmodellens formative virkning og subjektets performative overskridelse av den. Hun blir også anklaget på en rekke motsigelsesfylte måter for å være både voluntaristisk og deterministisk, idealistisk og materialistisk, og for å utstyre subjektet både med for mye og for lite handlekraft (Zakin, Feder et al. 1997).

I en diskusjon hvor hun går i rette med Bourdieus kritikk av Austin, diskuterer Butler Bourdieus habitusbegrep på en måte som kan kaste lys over hennes oppfatning av forholdet mellom aktør og struktur. Butler tar nemlig her utgangspunkt i hvordan Bourdieu forstår at habitus blir til som et sett av varige disposisjoner, og hun skriver så å si Bourdieu inn i sin egen teori om performativitet og subjektivitet. Slik Butler utsier Bourdieus posisjon, foregår nemlig formasjonen av habitus gjennom en form for praktisk mimesis som ikke skal forstås som en bevisst imitasjon sett fra individets ståsted, men snarere som en inkorporasjon av spillets regler eller praksiser, som i sin tur blir en slags *second nature*, eller et ubevisst kroppslig handlingsreportoar. Kroppen og habitus blir på denne måten ikke til som et skall som huser et sett av abstrakte minner hos Bourdieu, slik Butler oppfatter ham. Nei, kroppen blir rett og slett til gjennom siteringen av de praksisene som den repeterer:

«The process of acquisition», Bourdieu writes, is «a practical *mimesis* (or mimeticism) which implies an overall relation of identification and has nothing in common with an imitation that would presuppose a conscious effort to reproduce a gesture, an utterance or an object explicitly constituted as a model». The acquisition is historical to the extent that the «rules of the game» are, quite literally, *incorporated*, made into a second nature, constitutes as a prevailing *doxa*. Neither the subject nor its body forms a representation of this conventional activity, for the body is itself formed in the *hexis* of this mimetic and acquisitive activity. The body is, thus, not a purely subjective phenomenon that houses memories of its participation in the conventional games of the field; its participatory competence is itself dependant on the incorporation of that cultural memory and its knowingness (Butler 1997:154).

At kroppen rett og slett *blir til* gjennom siteringen av de praksisene som den repeterer, og ikke omvendt er imidlertid ikke bare Bourdieus poeng, det er også Butlers poeng slik jeg har vært inne på i det foregående. På samme måte står teorien om habitueringen av kroppen ikke bare i gjeld til Maurice Merleau-Ponty og fenomenologien, skriver Butler, men til Althusser og hvordan han forfekter at individet tilegner seg ideologiske standpunkter:

In this sense, one can hear strong echoes of Merleau-Ponty in the sedimented or habituated «knowingness» of the body, indeed, on the indissociability of thought and body. «Thought and expression ...are simultaneously constituted, when our cultural store is put at the service of this unknown law, as our body suddenly lends itself to some new gesture in the formation of habit». But one hears as well Althusser's invocation of Pascal in the explaining of ideology: one kneels in prayer, and only later acquires belief (Butler 1997:154-155).

Etter å ha etablert disse møtepunktene mellom seg og Bourdieu, vender hun seg mot et nytt, denne gang knyttet til hvordan habitus ikke bare formes, men også selv er *formende*. Butler skiller her lag med Bourdieu, noe hun gjør gjennom å etablere en utilsiktet overskuddsfaktor

i repetisjonen, eller hva hun kaller for *excess*. «Excess» kan observeres i den «motstand» som oppstår når individet interPELLERES og konstitueres av normene. Denne overskuddsfaktoren, denne *excess*, og utilsiktede «motstand» er knyttet til det faktum at normen ikke foreligger som en fiksert form eller en eksakt original som individets gjøren kan måles opp mot (Zakin, Feder et al. 1997:128). Dette betyr at når individet interPELLERES av normen, og slik også faktisk bekrefter normen, så vil det likevel være noe ved subjektets gjøren av normen som *unnslipper* normen. Denne avstanden eller «glippen» mellom originalen og repetisjonen, og den potensielle ustabilitet som «glippen» legger til rette for, er det Butler mener Bourdieu mister når han *overbetoner* både habitusens og normens helhetlighet og stabilitet:

The habitus is formed, but it is also formative: it is in this sense that the bodily habitus constitutes a tacit form of performativity, a citational chain lived and believed at the level of the body. The *habitus* is not only a site for the reproduction of the belief in reality of a given social field – a belief by which that field is sustained – but also generates dispositions which “incline” the social subject to act in relative conformity with the ostensibly objective demands of the field. The body, however, is not simply the sedimentation of speech acts by which it has been constituted. If that constitution fails, a resistance meets interpellation at the moment it exerts its demand; then something exceeds the interpellation, and this excess is lived as the outside of intelligibility (Butler 1997:155).

En annen måte å beskrive denne *excess*, denne utilsiktede overskuddsfaktoren som aldri lar seg interpellere til fulle, er å knytte den til hva Butler kaller for kroppens *inkongruens* i forhold til hva det repeterer. Kroppen repeterer og innforliver seg med praksisene og med spillets regler, men den gjør det på en måte som aldri blir helt «riktig». Den fyller aldri helt opp av det den repeterer, for å si det billedlig. Det oppstår en forskyvning som er «out of place» – vi kunne kanskje også sagt *skeiv* – og det er i denne forskyvningen det ustabile i det tilsynelatende stabile kan lokaliseres:

This becomes clear in the way the body rhetorically exceeds the speech act is also performs. This excess is what Bourdieu’s account appears to miss, or perhaps, suppress: the abiding incongruity of the speaking body, the way in which it exceeds its interpellation, and remains uncontained by any of its acts of speech (ibid).

Den heteroseksuelle matrisens disiplinering altså ikke gjennomsyrende. Det finnes åpninger som ikke nødvendigvis skal forstås som intensjonelle brudd, men som ligger i de ukontrollerbare og «skandaløse» aspektene ved kroppen og ved repetisjonen, slik *kroppen selv* har en retorisk effekt (og ikke bare det som sies) som ikke fullt ut kan predikeres⁷⁷:

No act of speech can fully control or determine the rhetorical effects of the body which speaks. It (the body) is scandalous as well because the bodily action of speech is not predictable in any mechanical way (ibid).

Butler argumenterer altså for at det finnes en mulighet for å unnslipe formative diskurser, ikke som en effekt av intensjonalitet, men i kroppens egen ikke-intensjonelle skeivhet eller inkongruens. Kjønn blir dermed noe som konstant står på spill i ethvert møte, og som kan anta uventede figureringer som bryter med to-kjønnmodellens forordninger.

Ifølge Butler kan endring også foregå gjennom en parodisk repetisjon, en repetisjon som altså bevisst og intensjonelt bryter med normen. Både den «feilaktige» og den parodiske repetisjonen gjør noe viktig, sier Butler, og det de gjør er at de bidrar til å avsløre kjønnets fantasmatiske eller fiksjonsaktige karakter. Forestillingen, eller snarere fantasien om en enhetlig kjønnetet forstyrres, noe som skaper åpninger for å gjøre kjønn på nye måter.

4.1.10 Talehandlinger som konstituent av endring

Butler nærmer seg endring på nok en måte som *talehandlinger*. Talehandlinger blir en sentral analytisk inngang i analysen av transformasjonsprosesser i kapitlene 7 og 8, og jeg skal derfor utdype hvordan Butler tenker seg at talehandlinger kan virke transformerende, men jeg vil også vise grensene for dette perspektivet. Til sist kommer jeg inn på hvordan jeg kombinerer den performative tilnærmingen til Butler med et sett av andre analytiske tilganger til endring som til sammen danner en sammenhengende multiperspektivistisk analytisk tilgang.

I boka *Excitable speech: a politics of the performative* (1997) nærmer Butler seg spørsmålet om talehandlingers effekter gjennom å spørre om hvordan det kan ha seg at språk kan *skade*, hvor hun innfører betegnelsen «linguistic injury». Det gjør hun i en diskusjon om hvordan det å bli mobbet, gjennom å bli kalt visse navn og derigjennom ydmyket og degradert, kan være like skadelig som å bli påført en fysisk skade (Butler 1997:2). «Does the power of language to injure follow from its interpellative power?» spør hun. Slik gir hun til kjenne hvordan hun tenker seg at språkets kapasitet til å konstituere et subjekt, er uløselig knyttet til språkets kapasitet til å skade det samme subjektet. Men det er ikke alle språkhandlinger som er egnet til å skade, sier Butler. Lingvistiske skader er for eksempel ikke bare knyttet til selve ordene, men også måten ordene er sagt på og formidlet. Det er heller ikke slik at man nødvendigvis *aksepterer* det man blir kalt. Å bli tilsnakket eller interpellert på en nedverdiggende måte kan også, paradoksalt nok, virke bemektigende gjennom å produsere en uventet respons.

Her trekker Butler veksler på Foucaults poeng om den produktive makt som knytter seg til det å utøve motstand (Butler 1990a; Winther Jørgensen og Phillips 1999:22). Hun går også i rette med Althusser, som hun mener ikke tar høyde for subjektets uventede respons på «øvrighetens» interpellasjoner (ibid:25). Endelig viser hun sin gjeld til Austin (Austin, Urmson et al. 1975). Jeg skal dvele litt ved ham fordi Austin nå skal fungere som et bindeledd mellom Butler og Bourdieu og deres nokså forskjellige tilnærming til både talehandlinger og endring.

⁷⁷ Butler trekker her veksler på Shosana Felman, S. (2003). [The scandal of the speaking body: Don Juan with J.L. Austin, or seduction in two languages](#). Stanford, California, Stanford University Press.

Nærmere bestemt dreier det seg om spørsmålet om hva det er som får talehandlinger til å *virke*, noe Austin først og fremst tillia konvensjonene og ritualene. Austin slo fast at under en dåp av et skip eller et barn kan ikke hvem som helst si «jeg døper deg», og så regne med at handlingen blir oppfattet som en dåp. Slik sett er det riktigere å forstå talehandlinger som enten passende eller upassende, snarere enn sanne eller falske, ifølge Bourdieu (Thompson 1991:8). Dette innebærer at for at talehandlinger skal oppfattes som effektuerte så må de ytres av en passende person og i henhold til en konvensjonell prosedyre (ibid).

Butler formulerer det slik:

Once a convention is set, and the performative participats in a conventional formula – and all the circumstances are appropriate – the word becomes the deed: the baptism is performed, the alleged criminal arrested, the straight couple marries. For Austin, conventions appear to be stable, and that stability is mirrored in a stable social context in which those conventions have become sedimented over time (Butler 1997:146).

Virksomme talehandlinger som ytres i henhold til konvensjoner er ifølge Austin å regne som rituelle talehandlinger. Det vil si talehandlinger som er «repeated in time, and, hence, maintain a sphere of operation that is not restricted to the moment of the utterance itself». Butler radikaliserer dette synspunktet. Butler er ikke uenig i at talehandlingers effekter i mange situasjoner kan tilbakeføres til konvensjoner og ritualer, eller det faktum at den personen som ytrer dem er autorisert til å snakke (ibid). Men det finnes også *ikke-ritualiserte situasjoner* som ikke kan føres tilbake til konvensjoner eller autoriteter, hvor språket likevel er virksomt eller *gjør* noe, slik hun oppfatter det. Talehandlinger framstår som noe eksistensielt for Butler slik jeg leser henne, og mye mer direkte knyttet til subjektets grunnleggende konstituering enn de ritualiserte talehandlingene som Austin er opptatt av. Dette *eksistensielle* aspektet ved talehandlinger og dets effekter får vi øye på gjennom å vende tilbake til Butlers diskusjon om lingvistiske skader. Verbale skadehandlinger, som trakassering eller mobbing, er nettopp eksempler på en form for talehandlinger som er virksomme uten at de behøver å være legitimert av en formalisert instans. På denne måten argumenterer Butler for at *språket i seg selv* eller rettere sagt *ethvert individ* som produserer ytringer kan generere effekter helt uavhengig av hvorvidt de formelt sett er autorisert til å gjøre dette. Når språket kan skade også subjekter som allerede «er» konstituerte og som burde være immune mot denne slags skade (dersom det var et enhetlig og stabilt subjekt), er det fordi den skadende talen er å forstå som en gjenopplevelse av den første formative talen. Subjektet *påminnes* så å si det språklige grunnlaget for sin egen eksistens som et subjekt, og dermed sin egen grunnleggende avhengighet av den andres språklige konstituering (ibid:5).

4.1.11 Talehandlinger og Derrida

Butlers radikalisering av Austins teori om språkhandlinger og hva som gjør språket virksomt er imidlertid ikke bare fundamentert i en diskusjon av språket som eksistensielt fundament.

Den er først og fremst lokalisert i Derridas kritikk av Austin, og begrepet iterabilitet eller reiterasjon, som altså refererer til et tegns kapasitet til å la seg repetere, og den muligheten for endring som ligger i dette. Derridas begreper *dekontekstualisering* og *rekontekstualisering*, som er en viktig del av teorien om tegnets iterabilitet, er beslektet med Deleuze og Guattaris begreper om deterritorialisering og reterritorialisering. Som en del av oversettelsesarbeidet mellom Butler og Deleuze og Guattari skal jeg derfor bruke litt tid på Derrida og iterabilitetsbegrepet.

Derridas utgangspunkt er at performative ytringer (tegn) fungerer etter den samme logikk som språklige tegn. Som tegn bærer de «a ‘force that breaks with its context...the breaking force (force de rupture) is not an accidental predicate but the very structure of the written text...’» (Butler 1997). Eller som Barton formulerer det:

The approach that Butler develops relies heavily on the central thesis of Derrida’s critique of Austin: that language derives its force and meaning not so much from its supportive context but through its ability to break from ordinary situations and conventional usage. ‘Such breaks with prior contexts or, indeed, with ordinary usage’, Butler argues, ‘are crucial to the political operation of the performative. Language takes on a non-ordinary meaning in order precisely to contest what has come sedimented in and as the ordinary’ (Barton 2003:228).

Derridas poeng er at ethvert tegn kan bryte med sin opprinnelige kontekst (Cobussen 2001). At et tegn kan tas ut av en kontekst, og dermed dekontekstualiseres, for så å settes inn i en ny kontekst og rekontekstualiseres, er dens grunnbetingelse som tegn, dets identitet så å si. Dersom tegnet ikke var gjenkjennelig og repeterbart innenfor en annen kontekst, var det kort og godt heller ikke et tegn (Butler 1997:149). Det samme som konstituerer tegnet som et tegn, er imidlertid det som også ødelegger dets identitet (Cobussen 2001). For i det øyeblikket tegnet blir repetert innenfor en annen kontekst, vil repetisjonen også uunngåelig komme til å innebære en forandring i tegnets mening. Samtidig som det altså kreves en viss konsistens i repetisjonen for at tegnet skal gjenkjennes, vil repetisjonen likevel innebære en forskyvning av dets opprinnelige mening. Slik innebærer repetisjonen alltid et element av både repetisjon og forskjell, repetisjon og endring. Repetisjonen kan skje på en «seriøs» måte og en mindre seriøs, for eksempel som parodi, som jeg allerede har vært inne på ovenfor.

Dekontekstualisering og rekontekstualisering peker i retning av hvordan ett eller flere tegn som løsrives fra sin opprinnelige kontekst og entrer en ny, uvegerlig vil innebære endring, eller i det minste en mulighet for endring, av den kontekst som den entrer og blir en del av. Relatert til Butlers begrep om performativitet, kan vi si at det repeterte tegnets iboende mulighet til å bryte og til å rekontekstualisere, både kan knyttes til ubevisste og ikke-intensjonale handlinger, som til intensjonale (tale)handling. Det samme prinsippet kjenner vi imidlertid igjen i begrepene deterritorialisering/reterritorialisering slik jeg forklarte disse i kapittel 2.

Den posisjonen som Derrida og Butler inntar her, bryter imidlertid ikke bare radikalt med Austin, men også med Bourdieu og hvordan han forstår hva som ligger til grunn for talehandlingens effekter. Jeg skal se nærmere på hvordan Bourdieu nærmer seg Austin, dog uten å komme inn på hele Bourdieus teori om sosiale felt. Jeg skal her, med utgangspunkt i hans lesning av Austin, konsentrere meg om spørsmålet om hvorvidt Bourdieu i det hele tatt kan brukes til å studere endring av kjønn og seksualitet, med talehandlinger som utgangspunkt. Etter mitt skjønn kan han det, ikke minst fordi han gir Butlers teori om endring en fruktbar motstand, og jeg skal her forklare hvordan hans og Butlers tilnærming kan fungere side om side.

4.1.12 Bourdieus teori om praksis – en teori om endring?

Bourdieuens teori om talehandlinger må først forstås i henhold til hvordan han forkaster lingvistikken etter Ferdinand de Saussure og Noam Chomsky, som han mener driver med en form for *intern* analyse av språkhandlinger – en analyse som ser helt bort fra de historisk/sosiale omstendighetene produksjonen og resepsjonen av tekster befinner seg i. Den ser også bort fra den sosiale konteksten som språket brukes i, og blir i hele tatt blir for mekanisk (Saussure) eller abstrakt (Chomsky) (Thompson 1991:4-7). Bourdieu vender seg isteden til Austin og hans begrep om talehandlinger, og gir ham en langt større anerkjennelse enn den han gir Saussure og Chomsky. Han er i det hele tatt ikke uenig med Austin når han plasserer talehandlingenes effekter i de sosiale konvensjonene. Hva han kritiserer Austin for er at han ikke går *langt nok* i å undersøke konsekvensene av dette:

But never does Austin examine in detail the nature of these conventions; never does he consider carefully what it might mean to treat these conventions as social phenomena, implicated in sets of social relations, imbued with power and authority, embroiled in power and struggle (Thompson 1991:9).

Denne vagheten overfor hva de sosiale omstendighetene egentlig impliserer, bidrar til at både Austin og hans etterfølgere ofte faller tilbake på talehandlingen og *språket selv* når de skal forklare talehandlingenes effekter, mener Bourdieu. De glemmer at talehandlingers effekter alltid er forankret i en autoritet som er gitt taleren *utenfra*:

(...) he [Austin] thinks that he has found in discourse itself – in the specifically linguistic substance of speech, as it were – the key to efficacy of speech. By trying to understand the power of linguistic manifestations linguistically, by looking at language for the principle underlying the logic and effectiveness of the language of the institutions, one forgets that authority comes from the outside, a fact concretely exemplified by the *skeptron* that, in Homer, is passed to the orator who is about to speak. Language at most represents this authority, manifests and symbolizes it (Bourdieu 1991:109).

Talehandlingers effekter, sett fra Bourdieus ståsted, kan med andre ord alltid føres tilbake til den sosiale makten til den som snakker (Bourdieuens standpunkt her ført i penn av Butler):

(...) the one who is invested with legitimate power makes language act; the one who is not invested may recite the same formula, but produces no effect. The former is legitimate, and the latter, an imposter (Butler 1997:146).

Dette er precis det motsatte standpunktet av det som forfektes av Butler og Derrida og vi skal derfor se nærmere på hvordan Butler svarer på denne kritikken. Slik Butler følger Austin et stykke på veg, følger hun også Bourdieu. Hun er som jeg har vært inne på ikke uenig i at talehandlingers effekter i mange sammenhenger *kan* knyttes til en spesifikk konvensjon, et rituale eller autoriteten til den som snakker, men mener at Bourdieu gjør de sosiale institusjonene mer motstandsdyktige og statiske enn de i virkeligheten er. For finnes det nå egentlig en sikker måte å skille mellom den som gir seg ut for å være en autoritet (*an imposter*) og autoriteten selv, spør Butler (et spørsmål som forøvrig gjør seg gjeldende blant informantene både i analysens kapittel 7.1.2 og i kapittel 9), eller kan det tenkes situasjoner hvor grensene mellom de to blir uklare og bryter sammen?

But is there a sure way of distinguishing between the imposter and the real authority? And are there moments in which the utterance forces a blurring between the two, where the utterance calls into question the established grounds of legitimacy, where the utterance, in fact, performatively produces a shift in the terms of legitimacy as an *effect* of the utterance itself? (Butler 1997:146).

Hun argumenter videre med at når Bourdieu, så vel som Austin, vektlegger at utelukkende den som er autorisert til å forestå ritualet (døpe barnet, erklære ekteskapet for gyldig – eller som spørsmålet tar form i min analyse; erklære en annen for produsent) kan gjennomføre det slik at det blir oppfattet som gyldig, så forutsetter han at de legitime formene for ritualer allerede har blitt etablert, og at nye former for «besvergelses» som hun kaller det, ikke vil kunne oppstå og erstatte de gamle. Bourdieu ser i det hele tatt bort fra den performative kraften som ligger i gjentakelsen av et allerede etablert rituale framført på ukonvensjonelle måter, hevder hun (Butler 1997:147). Her er vi også tilbake til hvordan Butler støtter seg på Derrida for å forklare hvordan disse ukonvensjonelle «besvergelsene» både kan finne sted og finne sin kraft, nemlig gjennom å betrakte dem som reiterasjoner:

In making social institutions static, Bourdieu fails to grasp the logic of iterability that governs the possibility of social transformation. By understanding the false or wrong invocations as *reiterations*, we see how the form of social institutions undergoes change and alteration and how an invocation that has no prior legitimacy can have the effect of challenging existing forms of legitimacy, breaking up the possibility of future forms (ibid).

Butler viser her til eksemplet med den svarte kvinnen Rosa Parks, som satte seg på et sete i en buss hvor hun ikke var autorisert til å sitte, og den effekt denne handlingen hadde i forhold til kampen om borgerrettighetene i USA, på tross av hennes underlegne og ikke-autorisererte sosiale posisjon:

When Rosa Parks sat in front of the bus, she had no prior right to do so guaranteed by any of the segregationist conventions of the South. And yet, in laying claim to the right for which she had no *prior* authorization, she endowed a certain authority on the act, and began the insurrectionary process of overthrowing those established codes of legitimacy (Butler 1997:147).

Når Butler skal forklare hvordan Parks performativitet kunne sette i gang en omstyrting av det etablert legitimerte, er det Derridas begrep om *tegnets* iterabilitet og evne til å

dekontekstualisere situasjoner hun appliserer, altså dets evne til å bryte med sin tidligere kontekst og å gripe inn i og skape nye:

For Derrida, the force of the performative is derived from its decontextualization, from its break with a prior context and its capacity to assume new contexts. Indeed, he argues that a performative, to the extent that it is conventional, must be repeated in order to work. And this repetition presupposes that the formula itself continues to work in successive contexts, that it is bound to no context in particular even as, I would add, it is always found in some context or another (Butler 1997:147).

Hva dette innebærer i praksis lar seg illustrere gjennom igjen å vise til Rosa Parks, slik eksemplet også skal vise seg å være relevant i forhold til de kvinnelige informantene der de som uautoriserte individer inntar en plass bak «spakene», ofte til forbløffelse for omgivelsene. Da Rosa Parks insisterte på å bli sittende på et sete som var reservert hvite i bussen og hvor hun altså ikke var autorisert til å sitte, var hun som tegn å betrakte et tegn plassert på feil sted. Vi kunne selvsagt også ha sagt at Parks gjorde en repetisjon *med en forskjell*. Som en svart kvinne på et «hvitt bussete», i denne konteksten, og som et tegn betraktet, var Parks å regne som et dekontekstualisert tegn. Slik ble sammenkoblingen av farget kropp og «hvitt bussete» i samme øyeblikk også rekontekstualisert. Fra denne nye konfigurasjonen, hvor Parks insisterte på en posisjon som legitim passasjer, autorisert til å sitte, som en «imposter», er det omstyrningen av det etablerte begynner. For plutselig er det ikke lenger så selvsagt at Parks ikke skal være autorisert til å sitte der. Den selvsagte og gitte forbindelsen mellom hvit passasjer og «hvitt bussete» undergraves. Gjennom å gjenta denne handlingen, å insistere på den, gjennom at flere begynner å gjøre den samme dekontekstualiserende handlingen eller å henvise til den, er det at endring vil kunne skje, er Butlers (og Derridas) forslag.

En tilsvarende mulighet for endring er det vanskelig å øyne hos Bourdieu. I den grad performative handlinger skal kunne ha noen effekt, kan de ikke tilskrives språket eller den performative handlingen selv, men den autoriteten som erkjenner handlingen for gyldig (Bourdieu 1991). Denne skillelinjen som han etablerer mellom språket på den ene siden og det sosiale på den andre, skal vi dvele litt ved, ettersom det er dette skillet Butler (med Derrida) forsøker å gjøre opp med.

Som nevnt innledningsvis i dette kapitlet, blir Butler i mange sammenhenger kritisert fordi hun ikke tydelig nok tematiserer kroppen og spørsmålet om dybdestrukturer. Som jeg har vært inne på i det foregående gjør hun rede for dette forholdet gjennom å vise akkurat hvor langt hun følger Bourdieu og hvor hun bryter med ham. Hva jeg så langt ikke har betont, er hvordan Butler gjennom å medtenke habitusbegrepet i teorien om performativitet, også forsøker å slå beina under Bourdieus bastante skille mellom det sosiale og det språklige. Butler mener at dersom habitus blir habitus gjennom en form for mimesis, altså en form for gjentatt innforlivet repetisjon, en repetisjon som konstituerer det subjektet som

repeterer og ikke omvendt, så blir det jo nettopp vanskelig, eller kanskje rett og slett umulig, å opprettholde et skille mellom det sosiale og det språklige:

Indeed, if we consider that the habitus operates according to a performativity, then it would appear that the theoretical distinction between the social and the linguistic is difficult, if not impossible, to sustain. The social life of the body is produced through an interpellation that is at once interpellative and productive. The way in which that interpellative call continues to call, to take form in a bodily stylistics that, in turn, performs its own social magic constitutes the tacit and corporeal operation of performativity (Butler 1997:153).

Når hun utdyper hvordan hun ser for seg at et entydig skille mellom det sosiale og det språklige er vanskelig, for ikke å si umulig å opprettholde, bereder hun nok en plattform for å hevde at interpellasjonens kraft ikke forutsetter en offisiell og autorativ ramme for å fungere effektivt. Dette gjør hun gjennom å hevde at interpellasjonen, som altså både er sosial og språklig på en og samme tid, er selve det som knytter subjektet til det sosiale. Det er med andre ord utenkelig å skille subjektet fra det språket som konstituerer det, slik Bourdieu gjør når han hevder at talehandlingers effekter alltid må knyttes til en ytre form for autorisering:

Interpellations that «hail» a subject into being, that is, social performatives that are ritualized and sedimented through time, are central to the very process of subject-formation as well as the embodied, participatory *habitus*. To be hailed or addressed by a social interpellation is to be constituted discursively and socially at once. This interpellation need not take on an explicit or official form in order to be socially efficacious and formative in the formation of the subject. Considered in this way, the interpellation as performative establishes the discursive constitution of the subject as inextricably bound to the social constitution of the subject (ibid).

4.1.13 Bourdieus kritikk av ritualiserte talehandlinger

Om Bourdieu er skeptisk til talehandlingers kapasitet til å generere effekter i seg selv, så er han det også med henblikk på teorien om overgangsritualet. I sin innledning til en drøfting av ritualer som innstiftende handlinger i den oversatte artikkelsamlingen *Symbolsk makt* (1996), skriver Bourdieu at Arnold van Gennep med begrepet *rites de passage* (overgangsritualet) nok har «betegnet og også beskrevet et betydningsfullt sosialt fenomen», men at han tror at «verken han eller de som i likhet med Victor Turner [...] har tatt opp teorien hans og foreslått en mer eksplisitt og systematisk beskrivelse av ritualets faser har gjort stor mer [enn det]» (Bourdieu 1996:27). Bourdieu er med andre ord ytterst skeptisk til å fokusere for mye på ritualet selv, herunder også ritualets faser, som om det var dette som er det mest betydningsfulle aspektet ved ritene. Hva Bourdieu vil fram til, er at en må:

(...) stille de spørsmålene til teorien om overgangsritualet som den selv ikke stiller, og særlig spørsmålet om ritualets sosiale funksjon og om den sosiale betydningen av linjen, av den grensen ritualet tillater at passeres, selve overskridelsen» (ibid:27).

Den viktigste virkningen av ritene mener Bourdieu, er nemlig ikke å skille de som har gått gjennom den fra de som ennå ikke har gått gjennom den (for eksempel fra barn til voksen), men å skille de som har gått gjennom den fra de som *aldri* kommer til å gjøre det, for slik å innstifte «en varig forskjell mellom de som ritene vedrører og de den ikke vedrører» (ibid:27).

Dette er også grunnen til at Bourdieu isteden for begrepet overgangsrite foretrekker begreper som vigslingsriter, legitimeringsriter eller *innstiftelsesriter* som (i henhold til oversetteren) også kan oversettes med instituerende, innsettende eller utpekende riter (ibid:27). Van Gennep og Turner har med andre ord helt feil fokus, skal vi tro Bourdieu. Poenget er kort sagt ikke å dvele ved selve ritene og ritens faser, eller hva som gjerne utsies i vigslingsøyeblikket, men hva ritene produserer av overskridelse for den som har passert linjen.

Heller ikke linjen eller grensen i seg selv er å forstå som det betydningsfulle i denne sammenheng, idet grensen/linjen er å forstå som en sosialt konstruert grense, en grense eller linje som er mer eller mindre vilkårlig plassert. De seremonielle aspektene, slik som talen, effektene og rekkefølgen som følger innstiftelseshandlingene bidrar til dette uhensiktsmessige og tilslørende fokuset, mener han, idet det seremonielle trekker oppmerksomheten bort mot det som er helt sentralt i denne sammenheng – selve overskridelsens funksjon. Ritens virkning er altså «den som oftest forblir ubemerket» (Bourdieu 1996:28). Bourdieu bruker her et eksempel i forhold til riter og institueringen av kjønnsforskjeller, hvor ritene ikke har noen annen transformerende funksjon enn å *innstifte* kjønnsforskjellen. Eller sagt på en annen måte; vigslende eller hellige en *tilsynelatende* vesensforskjell (her snakker vi nettopp også om et tilfelle av det jeg skrev i kapittel 4.1.5 om å overdrive kjønnsforskjeller):

Ved å behandle menn og kvinner ulikt, vigslende ritene forskjellen, den innstifter den, og med det samme innstifter den mannen som mann, det vil si omskåret, og kvinnen som kvinne, det vil si uberørt av dette rituelle foretakendet (Bourdieu 1996:28).

Bourdieu mener at hva dette ritualet gjør er «å tildele egenskaper av sosial natur, som det er meningen skal framstå som egenskaper av naturlig natur» (ibid). Gjennom å ritualisere skillet, innstiftes det altså, slik det også helliges og i en viss forstand gjøres virkelig. Bourdieu utdyper dette i en diskusjon om hva slags konstituerende eller «magisk virkning», som han kaller det, ritene faktisk har, noe han gjør gjennom å argumentere langs to ulike nivåer:

For det første kan vigslingens magiske effekter i mange tilfeller være det Bourdieu kaller for «bare symbolske virkninger», altså ingen virkning overhodet. For eksempel er det gjerne dette som skjer når de sosiale ritualene ikke gjør noe annet enn å utnytte biologiske kjønnsforskjeller eller aldersforskjeller. I slike tilfeller gjør ikke ritualet noe annet enn det romerne ville kalle «å lære en fisk å svømme» (ibid:29). Sagt på en annen måte har den symbolske vigslingen i utgangspunktet overhodet ingen virkning, den er å ligne med en «velfundert fantasi» eller et «symbolsk kunstgrep» (ibid:30), hvor hensikten kun er å understreke en konstruert forskjell.

Men innstiftelsesritualene opererer likevel også langs en slags virkelig magisk dimensjon, hevder Bourdieu. For selv om selve innstiftelsesritualet ikke har noen som helst annen virkning på den som utsettes for den enn en rent symbolsk, og at riten «lærer en fisk å svømme», så har den også noen interessante sideeffekter. For når den erklærer at «denne mannen er en mann, underforstått en virkelig mann» (ibid:29), så er dette i grunnen ingen selvsagt konklusjon. Ikke alle menn er i stand til å framstå som menn, eller å leve opp til samfunnets definisjon av mann, og det er her innsettelsesritualet likevel har en magisk funksjon, fordi det:

(...) leder mot å gjøre den minste, den svakeste, kort sagt den mest feminine mann til en mann som er fullt og helt mann, atskilt gjennom en naturlig, essensiell forskjell fra den største, den sterkeste, den mest maskuline kvinne (Bourdieu 1996).

Her er vi også ved kjernen av Bourdieus argument i forhold til hva det er den rituelle og autoriserte talen faktisk er i stand til å produsere av magiske virkninger, denne gang av en mer reell karakter. For de sosiale ritualene har på et annet nivå likevel en magisk virkning, skriver Bourdieu. Dette er en virkning som er knyttet til å *virke på virkeligheten*, gjennom å virke på *framstillingen* av virkeligheten (ibid:29). Innsettelsen utøver i denne forstand en helt *reell* symbolsk virkning idet den faktisk også forvandler den vigslede personen; først de andres oppfatning av ham, dernest også hans egen oppfatning av seg selv, som igjen har den virkning at den som vigsles eller innstiftes faktisk føler en forpliktelse til å begynne å *opptre* i overensstemmelse med institueringen:

For det første forvandles andres forestilling om personen, og kanskje særlig deres oppførsel i forhold til denne personen (den mest synlige av disse forvandlingene ligger i at en titulerer vedkommende på måter som skal vise respekt, og i at vedkommende faktisk også respekteres i samsvar med titlene). For det andre forvandles personens egen forestilling om seg selv, sammen med måten personen anser seg forpliktet til å oppføre seg på for å svare til denne forestillingen (Bourdieu 1996:29-30).

Denne vendingen i Bourdieus analyse av ritens og den innstiftende talens virkninger er interessant i forhold til drøftingen av språkets konstituerende evne. Det første er selve disse innsiktene som Bourdieu kommer fram til, og som det er nærliggende å tenke er en frukt av det kritiske og institusjonelle perspektivet han anlegger. Samtidig er det fristende å tilføye at Bourdieu gjennom denne dobbelte fortolkningen av ritens virkninger røper et ømt punkt som Butler har påpekt i Bourdieus tenkning, nemlig at riten ikke har noen virkning, men at den likevel har det (riktignok fordi de som forordner dem er autoriserte til det). Bourdieu glemmer nemlig i en viss forstand at det ikke er mulig å skille det sosiale fra det språklige, og at det sosiale nettopp skapes gjennom språket og tegnene. Det kan også sies slik, at når riten likevel kan observeres å ha en konstituerende og magisk virkning, gjennom dens evne til å virke på framstillingen av virkeligheten, så kunne man hevde at det nettopp er fordi språket har denne konstituerende virkningen, og at det sosiale ikke lar seg gripe og realisere uten gjennom dette språket.

Når det er sagt, har Bourdieu selv sagt rett i at talehandlingers innflytelse og budskap klart forsterkes i den grad de kommer fra en autorisert instans, noe også Butler innrømmer. Mitt eget analytiske grep i denne sammenheng blir å kombinere Butlers tilnærming med Bourdieus gjennom å adoptere Bourdieus noe løselige institusjonelle begrep, men også hans kritiske perspektiv mer generelt, for så å la Bourdieu fungere som en analytisk «buffer» til en vifte av performative tilnærminger, hvor både Butler, Derrida, Deleuze og Guattari og teorien om overgangsritualet inngår.

4.1.14 Den institusjonelle forankring av den endringsrettede analysen

Bourdieu's tilnærming til performative (tale)handlinger forutsetter altså en institusjonalisert og autorisert instans. Slik Bourdieu oppfatter det, er en institusjon imidlertid ikke nødvendigvis en organisasjon i betydningen en *formelt* instituert sammenheng, men «any relatively durable set of social relations which endows individuals with power, status and resources of various kinds» (Thompson 1991:7). Den performativt orienterte tilnærmingen, i kombinasjon med det relativt løse institusjonsbegrepet som Bourdieu her åpner for, skaper slik jeg ser det en åpning mellom Butler og Bourdieu. Det blir mulig å identifisere autoriseringsmekanismer som ikke utelukkende er reservert for det vi forbinder med formelt sett utnevnte eller offentlig autoriserte aktører, slik jeg også kan holde muligheten åpen for at endring og konstituering kan skje via mer «uautoriserte» mekanismer. Dette grepet passer kanskje ikke for alle felt, men jeg vil argumentere for at det i alle henseender er hensiktsmessig i forhold til musikkproduksjon, ikke minst den delen av feltet som vi snakker om her. Den kjennetegnes for en stor del av individuelt baserte entreprenørskap, hvor rekruttering i høy grad foregår via uformelle lærlingeaktige relasjoner, og hvor selve yrkesutøvelsen i alle fall her til lands er lite formelt organisert⁷⁸.

Rekruttering til musikkproduksjon er i det store og det hele organisert som et kulturelt sett inneforstått homososialt mannlige felt. Tildeling eller erverving av oppdrag foregår på basis av anbefalinger og meritter, og ikke på bakgrunn av eksamenspapirer og ritualiserte søknads- og utnevnesprosedyrer. Områdets uformelle status kan også spores ved at det i norsk sammenheng verken finnes egne fagforeninger eller særskilte sammenslutninger innrettet for produsenter⁷⁹, samt det faktum at bransjemessige feiringer

⁷⁸ Dette er til en viss grad i endring ettersom private undervisningsinstitusjoner som NISS og NOROFF har etablert egne programmer for musikkproduksjon og lydteknikk de senere år (Lorentzen 2008).

⁷⁹ Et unntak i internasjonal sammenheng er The Audio Engineering Society (AES), som ble etablert i USA i 1948. Kealy referer også til en fagforeningsorientert organisering av musikkproduksjon som han kaller «fagforeningsmodellen», jf. kapittel 2. I en viss forstand kan vi kanskje si at feltet som sådan har gått mer i retning av uformalisering enn formalisering.

her hjemme ennå ikke har inkludert produsentfunksjonen som en egen kategori i bransjepriser som Spelemannsprisen og Alarmprisen⁸⁰.

I denne for en stor del uformaliserte sammenhengen, som altså likevel kan sies å ha institusjonelle trekk, finner jeg at *statuspassasjebegrepet* blir relevant, som en språklig markør av dette institusjonelle nivået i analyseteksten, og som en slags sosiologisk ekvivalent til teorien om overgangsritualet. Det er også her vi finner en mer sosiologisk begrunnelse for hvorfor overgangsritualet kan vise seg å være et fruktbart analytisk verktøy også innenfor denne konteksten.

4.1.15 Statuspassasjer og passasjeagenter

Statuspassasjebegrepet, som jeg her låner fra sosiologisk orientert livsløpsforskning indikerer, som det sosialantropologiske orienterte overgangsritualet, *endringer i tilskrivningen av viktige stater for et individ* (Solvang 1995:41). Første skoledag eller konfirmasjon er eksempler på statuspassasjer, det samme kan en doktograddisputas, et giftermål eller en opptaksprøve være. Slik jeg oppfatter begrepet, kan statuspassasjen innebære det *stedet* eller den *kontekst* hvor tilskrivningen av den nye statusen skjer, så vel som selve *det konstituerende øyeblikket* hvor endringsprosesser igangsettes og/eller i en viss forstand fullbyrdes. Statuspassasje har, slik jeg oppfatter det, også fellestrekk med de relasjonelle forbindelser som assemblagebegrepet og begrepene territorialisering og reterritorialisering er et uttrykk for jf. kapittel 2.2, ettersom vi her snakker om individer i møte med både romlige og institusjonelle størrelser.

Som Per Solvang, med henvisning til (Heinz og Behrens 1991) poengterer, anses statuspassasjer «for å være et viktig fokuseringspunkt i forståelsen av samspillet mellom mikro og makro i sosiologisk analyse», ettersom samspillet mellom «den normative struktureringen av livsløpet og individets egen handlekraft» her blir «særlig tydelig» (Solvang 1995:41). Som Solvang imidlertid også påpeker kan vi i en statuspassasje alltid identifisere andre aktører enn individet selv. Disse kan vi kalle for *passasjeagenter*, og de er innenfor sosiologisk innrettede livsløpsstudier knyttet til institusjoner på samfunnets mesonivå. Innenfor samfunnets offentlige sektor, som innenfor sosiologisk innrettede studier nettopp dreier seg om samfunnsstrukturens mellomnivå, kan dette for eksempel dreie seg om institusjonaliserte posisjoner som lærere, prester, diagnostikere eller byråkrater (ibid). Passasjeagenter inntar i så måte ikke sjelden karakter av portvoktere. Det ville imidlertid være å redusere disse posisjonenes funksjon innenfor den konteksten det her er tale om, dersom vi begrenset deres innflytelse til å utelukkende handle om en form for *utsiling*. Tvert

⁸⁰ Dette i motsetning til Grammyutdelingene, hvor det deles ut priser både for Best Engineered Album, Producer Of The Year, og Best Remixed Recording, jf: http://www.grammy.com/GRAMMY_Awards/ Lesedato:10.7.08.

i mot skal jeg i analysen, her inspirert av *både* Butler og Bourdieu, betrakte dem som en form for innstiftere eller autorisasjonsagenter, med tanke på den «sosiale magi» de som autoriserende agenter er i stand til å utføre når de bidrar performativt i de konstituerende prosessene som autoriserer subjektet til å lage egenprodusert musikk (Bourdieu 1996:30).

Innenfor den konteksten vi opererer med her, og som Bourdieu ville kalt et sosialt felt, kan *statuspassasjen* som institusjonelt forankringspunkt knyttes til for eksempel bandet, øvingslokalet, spillestedet, men også enhver form for innspillingsstudioer, fra det tradisjonelle til det personlige prosjektstudioet. Tilsvarende kan *passasjeagenten* forankres institusjonelt i posisjoner som plateselskapsdirektøren, produsenten og A&R-agenten. Jeg vil imidlertid her argumentere for at passasjeagentfunksjonen, slik jeg her funderer den, også lar seg knytte til *enhver aktør* innenfor den kontekst vi snakker om her, som vel å merke og for de individer det her er snakk om, på en eller annen måte framstår som en døråpner og som en *betydningsfull andre*. Til forskjell fra et mer tradisjonelt sosiologisk aktørperspektiv, og som en konsekvens av de analytiske åpninger Deleuze og Guattaris territoriale tilnærming åpner for, vil imidlertid også såkalte *ikke-humane* aktører som instrumenter, teknologier, lyd og rom kunne anta aktørstatus og opptre som en form for konstituerende instanser. Dette kommer i tillegg til den autoriserende kraft som tilligger de talehandlinger individet selv taler seg til eksistens gjennom.

Der Bourdieu foretrekker å bruke uttrykket innstiftende eller vigslende handlinger, vil jeg bruke begrepet *autorisering*, delvis fordi jeg på denne måten kan markere den mellomposisjonen mellom Butler og Bourdieu jeg her forsøker å innta, der jeg tar høyde for at autorisering kan innstiftes både via institusjonelle og via ikke-institusjonelt forankrede (tale)handlinger. Jeg bruker begrepet også på grunn av dets affinitet til den sammenheng det her er tale om, hvor autorisere betyr å godkjenne (noen til et yrke) eller gi løyve til, kanskje også utnevne til. Begrepet kommer fra latin (*auctorizare*, fra *auctor* ‘originator’ [skaper, initiator], ‘promoter’ [promotør, arrangør]) og gammelfransk (*autor*), og er beslektet med engelske *to author* (å forfatte) eller *authorize*, som ikke bare innebærer å utstyre et individ med rett til å gjøre noe (for eksempel utøve makt), men også retten til å befinne seg på et bestemt *sted*⁸¹. I denne sammenheng gjør også overgangsritualet seg gjeldende, og jeg skal avslutte kapitlet med å presisere hvordan også dette perspektivet er relevant å betrakte som en performativ tilnærming.

⁸¹ Authorize: confer or confirm power or permission: to give somebody or something power, permission, or authorization to do something or be somewhere. kilde: http://encarta.msn.com/dictionary_/Authorize.html Lesedato: 10.8.08.

4.1.16 Overgangsritualet som en performativ tilnærming til endring

I det foregående har jeg vært inne på Bourdieus kritiske innvendinger overfor teorien om overgangsritualet som et perspektiv for endring, slik han også bruker overgangsritualet til å utdype og presisere sin teoretiske posisjon i forhold til hva han mener er den konstituerende faktoren i innstiftelsesritualer. Samtidig er det ikke til å komme bort fra at en mer velvillig lesning av overgangsritualet (Gennep 1999) åpner for et perspektiv på endring som har klare forbindelseslinjer til både Butler, Derrida og tospannet Deleuze og Guattari. Faktisk viser det seg at Butlers tenkning om det performative langt på veg også står i gjeld til det såkalte *performance*-perspektivet, slik dette ikke minst er utviklet innenfor teatervitenskapen og hos Erving Goffmann, men også innenfor antropologien, hvor teorien om overgangsritualet hører hjemme (Loxley 2007:139ff). Her tenker jeg spesielt på Turners diskusjoner av ritualer og det liminale (som bygger på van Genneps teori om overgangsritualet) og mennesket som ikke bare en redskapsbrukende, men også som et gjennomgående *performativt* individ. Gjelden til Turner og oppfatningen om kjønn som iscenesettelse og teater, skriver Loxley, finner vi ikke i Butlers *Gender Trouble* (1990), som konsentrerer seg mer om Derrida og Austin, men i et essay publisert samme år hvor hun diskuterer dramatiseringen av kroppen som en ritualisert offentlig iscenesettelse (Loxley 2007:141). Dette betyr ikke at Butlers begrep om performativitet og såkalt *performance*-teori er en og samme sak, men at de har felles møtepunkter, og at de også kan sies å nærme seg hverandre, uten at begrepene så langt har konverget, skriver Loxley (ibid:140).

Men det er ikke bare på dette punktet det er mulig å finne relevante forbindelseslinjer. Jeg tenker her på det abstraherte prinsippet for endring som kan spores innenfor alle disses tenkning (med unntak av Bourdieu), fra Judith Butlers begrep om performativitet og det hun kaller for en «politics of the performative» (Butler 1997), via Derridas begrep om iterabilitet, til Deleuze og Guattaris begrep om deterritorialisering og reterritorialisering (Barton 2003). Nærmere bestemt dreier det seg her om hvordan dekontekstualiseringen av et tegn alltid innebærer en mulighet for endring når tegnet repeteres innenfor en ny kontekst (rekontekstualisering), og hvordan dette har visse fellestrekk med de territoriale begrepene fokus på prosesser av oppløsning og sammenføring, frakobling og tilkobling (jf. kapittel 2.2).

Dette prinsippet minner i det hele tatt sterkt om overgangsritualet og dets vektlegging av atskillelse/løsrivelse og reintegrering/reinkorporering, med den interessante forskjell at det også innføres en relativt sterkt utviklet *mellomfase* som mangler innenfor de øvrige perspektivene, nemlig en *terskelfase*, også kalt liminalitet. Å implementere en slik terskelfase skal jeg vise er en fruktbar strategi, fordi den åpner for å få øye på prosesser og

hendelser av konstituerende karakter som ikke like lett lar seg avlese med de øvrige perspektivene som optikk.

Man kunne kanskje si at der Butler og Derrida retter fokuset mot det dekontekstualiserende og rekontekstualiserende *tegnet*, og der Deleuze og Guattari retter fokuset mot ethvert element som lar seg løsrive fra en etablert kontekst for så å territorialisere en annen, er overgangsritualet en teori som retter seg spesifikt mot individet og individets potensielt skiftende status innenfor en gruppe eller et samfunn. Setter vi de ulike perspektivene i sammenheng med hverandre finner vi et sammenfall mellom dem som kan oppsummeres i tabellform:

TABELL 1: PERFORMATIVE TILNÆRMINGER TIL ENDRING

Butler/Derrida	dekontekstualisering		rekontekstualisering
Deleuze/ Guattari	deterritorialisering		reterritorisering
van Gennep	atskillelse/løsrivelse	liminalitet	reintegrasjon/reinkorporering

Det er et nært slektskap mellom tilnærmingene, slik jeg leser dem. Med utgangspunkt i dette henviser jeg noen ganger i teksten til «de performative tilnærmingene» med alle de forbehold som må tas for forskjellene mellom dem. Dette gjelder primært i analysens kapitler 7 og 8, hvor fokuset er endring og transformasjon. Med det gjenstår det bare en redegjørelse for selve teorien om overgangsritualet og hvordan den kommer til anvendelse i analysen.

4.1.17 Transformasjon i henhold til overgangsritualet som analytisk modell

Hvordan foregår så endring i henhold til overgangsritualet? Et overgangsrituale utgjør en sammenhengende bevegelse som van Gennep deler inn i tre faser: atskillelse, terskel og reintegrasjon (Gennep 1999:9). I den første, atskillelsesfasen, trekker de det gjelder seg tilbake fra den gruppen de tilhører. I terskelfasen, som også kalles overgangsfasen eller liminalfasen, går individet inn i en form for ingenmannsland hvor verken-eller-logikken gjelder (Ludvigsen, Taksdal et al. 2006). Individet er hverken den hun var eller den hun skal bli. I artikkelen *Betwixt and between: the liminal period in rites de passage* (1996) formulerer Turner det slik (her sitert fra den norske oversettelsen, hvor den er inkludert i den oversatte versjonen av *Rites de Passage*):

(...) du kan til og med være begge deler, du kan være hverken her eller der, eller til og med ingensteds (dvs. ikke innenfor noen form for anerkjent kulturell topografi), eller i det minste midt i mellom alle anerkjente faste punkter i tid og rom (Gennep 1999:134).

I «liminal» ligger det at fasen representerer en grensesituasjon, noe ekstraordinært (Gennep 1999:12). Fasen kan være forbundet med risiko og usikkerhet ettersom «novisene» i denne fasen kan bli utsatt for prøvelser eller befinne seg innfor ukjente situasjoner, men fasen kan også forbindes med nye muligheter og konfigurasjoner (ibid:134). I den siste avgjørende fasen, reintegrasjonsfasen, tilbakeføres vanligvis novisene til gruppen, noe som gjerne markeres seremonielt eller med en eller annen form for feiring. Det er her et viktig poeng at selv om overgangsritualet, som modell betraktet, i prinsippet inneholder alle tre fasene, er ikke nødvendigvis de ulike faser og eventuelle rituelle markeringer av disse, nødvendigvis like godt utviklet innenfor alle de ulike empiriske sammenhenger hvor modellen anvendes for analytiske formål (ibid:13). Det er da heller ikke et metodisk krav at alle de tre fasene lar seg dokumentere for at modellen skal kunne brukes som et analytisk verktøy.

Et annet viktig poeng er at grensene for når overgangsritualet begynner og når det slutter er flytende og i mange sammenhenger vanskelig å analytisk fastslå en gang for alle. For eksempel kan hele livet fra fødsel til død betraktes som et sammenhengende overgangsrituale. Samtidig kan det innenfor denne livslange syklusen identifiseres en rekke større og mindre sekvenser av overgangstilstander som i større eller mindre grad markeres og forstås som overgangsritualer. Som Ingvild Sælid Gilhus påpeker i forordet til den norske oversettelsen av van Genneps *Rites de Passage*, kan:

Den forandring som finner sted innenfor et overgangsrituale [...] beskrives mer inngående ut fra en oppdeling av ritualet i mindre sekvenser. De mindre sekvensene kan igjen deles inn i adskillelse, terskel og integrasjonsfase (Gennep 1999:15).

I praksis innebærer dette at det langt på veg er opp til *forskeren* å identifisere eller å uteske overgangsfaser med utgangspunkt i empiriske eksempler, noe jeg også kommer tilbake i forbindelse med analysen.

4.1.18 Oppsummering

I dette kapitlet har jeg presisert avhandlingens kjønns- og seksualitetsforståelse og hvordan dette også omfatter en teori om subjektivitet. Sentralt i denne sammenheng står to-kjønnsmodellen, men også den heteroseksuelle matrisen som en kritikk av en sex/gender-orientert tilnærming til kjønn og seksualitet. I kapitlet har jeg gjennomgått en rekke begreper som springer ut av Butlers tilnærming og en feministisk poststrukturalistisk tilnærming generelt, herunder queer teori og begrepet heteronormativitet, men også Butlers tilnærming til endring. I denne sammenheng fører jeg sammen det Deleuze og Guattari-inspirerte perspektivet fra kapittel 2 med Butler og Derrida, men også med teorien om overgangsritualet. Til sammen utgjør dette en *vifte* av performativt innrettede tilnærminger, med Bourdieu som en kritisk buffer. I den sammenheng etablerer jeg også et institusjonelt

analysenivå, hvor begreper som *statuspassasje* og *passasjeagent* får spille en rolle som forbindelsesledd mellom aktør og struktur.

5 Analytiske og metodiske grep

5.1.1 Om diskursanalyse som teori og metode

Avhandlingens metodiske og analytiske valg er, i tillegg til de analytiske inngangene jeg presenterer i kapitlene 2 og 4, også gjort med utgangspunkt i ulike diskursanalytiske tilganger. I boka *Diskursanalyse som teori og metode* (1999) gjør Marianne Winther Jørgensen og Louise Phillips rede for tre diskursanalytiske tilganger, som hver for seg og samlet er å betrakte som en form for teoretisk og metodologisk «pakkeløsning». Nærmere bestemt dreier det seg om et sett av epistemologiske prinsipper, et sett av teoretiske modeller, et sett av metodiske retningslinjer og et sett av spesifikke analyseteknikker, som så å si stilles til forskerens disposisjon. Ikke slik å forstå at pakken(e) leveres som en ferdig løsning, snarere er de(n) å betrakte som en verktøykasse forskeren kan ta utgangspunkt i når hun utformer sitt prosjekt og sine analyser. Ikke bare kan man trekke veksler på helt *andre* perspektiver enn de diskursanalytiske, noe som også er anbefalt fordi ulike perspektiver gir ulike innganger til å forstå et materiale, man kan også konstruere sin egen pakke, gjennom å hente inn elementer fra ulike diskursanalytiske tilganger, evt. i kombinasjon med andre perspektiver, slik jeg gjør. Viktig i denne sammenheng er understrekningen av at teori og metode bokstavelig talt er kjedet sammen. Det nytter for eksempel ikke å adoptere analyseteknikkene hvis man ikke også aksepterer det epistemologiske grunnlaget (Winther Jørgensen og Phillips 1999:12). Når forskeren setter sammen sin egen pakkeløsning, er det også viktig at den blir godt integrert i den forstand at den ikke spriker i alle retninger. Det avgjørende er at resultatet – et *multiperspektivistisk arbeid* – ikke framstår som en sammenrøring av ulike synsvinkler, men at det danner en sammenhengende teoretisk ramme, der de ulike perspektiver former og omformer hverandre (ibid:12). Mens jeg i kapitlene 2 og 4 har gjort et oversettelsesarbeid mellom de rent endringsorienterte perspektivene, skal jeg her gjøre rede for hvordan min «pakkeløsning» som helhet ser ut, fra det epistemologiske til det metodiske med en redegjørelse i «midten», hvor jeg gjøre rede for de diskursanalytiske retningene som ligger til grunn for analysene og hvordan disse relaterer seg til de øvrige analytiske inngangene skissert i kapitlene 2 og 4. Til sist gjør jeg rede for de metodiske avveiningene med hensyn til innsamling, utvalg og behandling av empiri.

5.1.2 Filosofisk og epistemologisk grunnlag

De tre tilgangene Jørgensen og Phillips konsentrerer seg om, henholdsvis Ernesto Laclaus og Chantal Mouffes kritiske diskursteorier, Norman Faircloughs kritiske diskursanalyse, og

diskurspsykologien, baserer seg alle på et sosialkonstruksjonistisk grunnlag. Dette innebærer i alt fire grunnleggende premisser som binder alle sosialkonstruksjonistiske perspektiver sammen, enten vi snakker om de ovennevnte diskursanalytiske tilganger eller andre poststrukturalistiske og sosialkonstruksjonistiske tilganger, også de som ikke er diskursanalytiske.

Det første nøkkelpremisset beskrives som *en kritisk innstilling overfor selvfølgelig viten*, og knytter seg hvordan vår viten om verden ikke kan betraktes som objektiv sannhet. Det vi kaller virkeligheten er utelukkende tilgjengelig for oss gjennom våre språklige kategorier og konstruksjoner, eller som Winther Jørgensen og Phillips formulerer det: «vores viden og verdensbilleder er ikke spejlbilder af virkeligheden derude, men et produkt av vore måder at kategorisere verden på» (ibid:13).

Det andre nøkkelpremisset er at vår oppfatning av verden alltid er hva de kaller for «historisk og kulturelt indlejret» (ibid:14). Måten vår å oppfatte og forstå verden er derfor alltid *kontigent*, i den forstand at våre verdensbilder og identiteter «kunne have været anderledes, og de kan forandres over tid» (ibid). Det vi i denne sammenheng kan kalle for diskursive handlinger er med på å skape og å opprettholde visse sosiale mønster, men også bryte med dem, noe som også er Butlers poeng slik jeg har påpekt i kapittel 4. Dette innebærer ikke minst et *anti-essentialistisk* syn på verden, enten vi snakker om institusjoners eller diskursers virkemåter eller om identiteter som er *diskontinuerlige* (Barker 2003:144).

Med det er vi også inne på det tredje nøkkelpremisset som Winther Jørgensen og Phillips vektlegger, som er at det foreligger *en sammenheng mellom viten og sosiale prosesser*. Dette innebærer at all «viden skapes i sosial interaksjon, hvor man både oppbygger fælles sandheder og kæmper om, hva der er sandt og falsk» (ibid:14).

Av dette følger det at det også er *en bestemt sammenheng mellom viten og sosial handling*, i den forstand at visse handlinger framstår som naturlige innenfor en kontekst, mens andre framstår som utenkelige. I denne sammenheng er det et viktig poeng at selv om viten i prinsippet er kontigent, så er de alltid innenfor en bestemt situasjon gjerne relativt fastlåst, i den forstand at de sosiale konstruksjonene etablerer noen bestemte rammer, som for eksempel hva et individ kan tillate seg å gjøre og hvilke utsagn som blir oppfattet som meningsfulle og relevante (ibid).

5.2 Analytiske tilganger

5.2.1 Møtepunktene mellom de analytiske tilgangene

Hvordan ser så min analytiske «pakkeløsning» ut og hvordan henger de respektive analyseinngangene sammen? Med henblikk på avhandlingen generelt og beslutningen om å

la kvalitative intervjuer ligge til grunn for det meste av analysen er det primært diskurspsykologiens tilnærming som har vært styrende. Det jeg finner relevant er særlig dens subjektforståelse, dens metodologiske retningslinjer og dens generelle fokus på å analysere språkbruk, herunder også den sosiale interaksjonen, *innenfor de kontekster* hvor den utfolder seg, noe som skiller den fra den mer abstrakte diskursanalysen, representert ved Laclau og Mouffe (Winther Jørgensen og Phillips 1999:105). Sentralt står også diskurspsykologiens fokus på å undersøke hvordan «folk strategisk bruker de forhåndenværende diskurser til å framstille seg selv og verden på bestemte (fordelaktige) måder i social interaksjon, og hvilke sociale konsekvenser det har» (ibid:16), snarere enn å befatte seg med samfundets «store diskurser», slik analysen primært også retter seg mot hvordan identiteter oppstår, forhandles og omformes i sosiale praksiser (ibid).

Subjektet innenfor diskurspsykologien blir da også oppfattet som gjennomført sosialt, i den forstand at det både formes og selv virker formende på sine omgivelser. Dette er en subjektforståelse som også er sammenfallende med Butlers kjønns- og seksualitetsforståelse. Subjektet eller selvet er i det hele tatt ikke å forstå som enhetlig, fast eller konstant, men *spredt* (distributed), slik identiteter også forstås som «punkter av midlertidige tilknytninger til de subjektposisjoner, som de diskursive praksiser konstruerer for oss» (ibid:115). Eller som Stuart Hall formulerer det:

I use 'identity' to refer to the meeting point, the point of *suture*, between on the one hand the discourses and practices which attempt to 'interpellate', speak to us or hail us into place as the social subjects of particular discourses, and on the other hand, the processes which produce subjectivities, which construct us as subjects which can be 'spoken'. Identities are thus the points of temporary attachment to the subject positions which discursive practices construct for us (Hall 1996:5-6).

Som sitatene viser står begrepet *subjektposisjon* sentralt i denne sammenheng, og som jeg har vært inne på ligger det til grunn for min forståelse av kjønn og seksualitet så vel som «syngedame», forfatterskap og produsent. Begrepet er hentet fra Althusser, og refererer til en posisjon innenfor en diskursiv struktur (Winther Jørgensen og Phillips 1999:53). I henhold til diskurspsykologien tilbyr diskurser subjektet ulike måter å posisjonere seg på i verden, mer eller mindre varige ståsteder eller punkter for identifikasjon – ulike versjoner av jeget kan man også si – som i større eller mindre grad lukker for andre mulige versjoner av «meg»⁸². Disse lukningene er provisoriske, utsatte og alltid åpne for forhandlinger (ibid:116) samtidig som de subjektposisjoner et individ inntar alltid innebærer sterke føringer for hva som er mulig å si og gjøre. På dette punktet skiller diskurspsykologien seg fra for eksempel den mer strukturorienterte diskursanalysen til Laclau og Mouffe som i større grad oppfatter individet som determinert av diskursene (ibid:16).

⁸² Isteden for uttrykket «tilby» kunne jeg brukt Althusser's begrep *interpellere* som betyr noe sånt som å *tilsnakke* – engelsk *hail*, som innebærer en mer *bydende* og disiplinerende tilnærming til forholdet mellom diskurs og subjektivering enn det diskurspsykologien legger opp til (Winther Jørgensen og Phillips 1999:25). Jeg kommer tilbake til dette i kapittel 8.

Fra Faircloughs kritiske diskursanalyse trekker jeg veksler på begrepet *diskursorden*, noe jeg kommer tilbake til, og bare til en viss grad på hans tilnærming til å studere endring. Det betyr ikke at hans begreper om intertekstualitet og interdiskursivitet ikke er relevante, eller at hans tilnærminger til å studere endring kunne ha vært implementert i enda sterkere grad i analysene, snarere tvert i mot. Faircloughs analytiske fokus er nettopp rettet mot sosial endring, og det på måter som langt på veg sammenfaller med Butler og langt på veg også de øvrige performative tilnærmingerne jeg trekker veksler på. Som Butler tenker han seg at språkbruk alltid viser tilbake til tidligere struktureringer. Repetisjonen/siteringen kan resultere i en reproduksjon av det bestående, men den samme sitering kan også innebære endring og betydningsglidninger, som nettopp oppstår når ulike elementer fra ulike diskurser føyes sammen (intertekstualitet) (ibid:16). Min ambisjon har imidlertid vært å studere transformasjonsprosesser, slik de finner sted innenfor en ikke bare rent diskursiv (i betydningen språklig), men også en romlig og teknologisk orientert kontekst, og her har jeg funnet det nødvendig å tilveiebringe en mer eklektisk tilnærming til å studere endring, tilpasset mitt studieobjekt. Diskursive prosesser må ses i sammenheng med de materielle betingelsene de springer ut av og vice versa (noe også Fairclough har som utgangspunkt), slik sammenføyninger som skaper endring også kan omfatte teknologier som føyes sammen med individer, og ikke bare diskurser som interPELLerer individer. Her som i forholdet mellom aktør- og strukturnivået, gjelder det at forskeren har et såkalt *dobbelt blick*. Tilgang på teknologier som det personlige prosjektstudioet har betydning, samtidig som den *betydning* teknologien gis (av brukere, medietekster, industri osv.) alltid skapes diskursivt. Når jeg har valgt å bruke noen begreper framfor andre for å analysere fram dette forholdet (deterritorialisering og reterritorialisering isteden for intertekstualitet for eksempel), knytter dette seg like mye til hvor fruktbare de ulike begreper har vært for *meg* i forhold til å få «sparket» analysene i gang, som til deres relevans som sådan.

Deleuze og Guattaris begreper deterritorialisering og reterritorialisering var for eksempel det som satte meg sporet av hvordan jeg kan nærme meg det personlige prosjektstudioets betydning for endring rent analytisk, gjennom å tenke i retning av tilknytningspunkter der forbindelser føyes sammen og oppløses med konsekvenser for de størrelsene som er involvert. Like viktig som begrepenes artikuleringer (prosesser av deterritorialisering/reterritorialisering) har også deres fleksibilitet vært. Her tenker jeg på hvordan for eksempel territorium både kan forstås i videste forstand (symbolsk, metaforisk, psykologisk) og helt bokstavelig (romlig/geografisk), slik jeg har påpekt i kapittel 2.2.

Spørsmålet om endring retter seg i avhandlingen mer i retning av kjønn og seksualitet enn endring innenfor musikkproduksjon på et mer generelt grunnlag. Dette er også bakgrunnen for at Butlers begrep om performativitet og iscenesettelse er foretrukket, til

fordel for eksempel Laclau og Mouffes begrep om artikulering, som også kunne vært en hensiktsmessig analytisk inngang. Begrepet *artikulasjon* henspeler jo nettopp på en sammenføyning av elementer som gir dem en ny identitet. Nærmere bestemt dreier det seg igjen (som i begrepet intertekstualitet) om hvordan individer innenfor en diskursiv praksis alltid er nødt til å trekke på tidligere betydningsdannelser for å gjøre seg forstått, samtidig som de også kan komme til å endre diskursen gjennom å tilføre noen andre elementer som den aktuelle diskurs først ikke rommet (ibid:144). Dette er nettopp også selve kjernen i det blant annet Derrida-funderte begrepet om repetisjon, der repetisjonen alltid innebærer muligheten for betydningsglidninger, slik jeg har vært inne på i kapittel 4. Artikulasjon har i så måte også fellestrekk med begrepene deterritorialisering/reterritorialisering, hvor endring nettopp knyttes til oppløsningen av forbindelser og etableringen av nye.

Slik representerer i grunnen alle de nevnte perspektivene også her det dobbeltblikk som er så karakteristisk for poststrukturalistisk teori mer generelt, så vel som for de diskursanalytiske tilganger som her blir diskutert. Her tenker jeg på hvordan poststrukturalismen, men også sosialkonstruksjonistiske perspektiver generelt, forsøker å smelte sammen de to nivåer *langue* og *parole*, altså struktur og praksis, til en prosess, der strukturen ikke lenger er å betrakte som en abstrakt og diffus størrelse, men *tilstedeværende i de sosiale praksisene* (derav også betegnelsen *diskursiv praksis*, jf. kapittel 2.2), enten vi snakker om tale, skrift eller handling (ibid:144). Hva begrepene repetisjon og performativitet i denne sammenheng gjør, på en mer eksplisitt måte enn begrepet artikulering, er at de i ett og samme begrep tar høyde for både tale, skrift og praksis, i den forstand at spesifikke gester og handlinger, for eksempel måten man nærmer seg en teknologi på, kan være like så siterende og artikulerende som en talehandling.

5.2.2 *Analysen av diskurser og diskursive kamper – begreper og strategier*

Så langt har jeg i store trekk befattet meg med analyseredskaper som er innrettet mot endring og transformasjon, den ene av de to aksene som avhandlingen dreier rundt, men den eklektiske og multiperspektivistiske tilnærmingen gjelder også i måten jeg nærmer meg den andre aksen, altså de delene av analysen som dreier seg om diskursiv kamp og musikalsk forfatterskap. Nærmere bestemt snakker jeg her om analysene og tilnærmingene i kapitlene 3 og 9, og også i kapittel 6, hvor jeg i all hovedsak trekker veksler på diskursanalytiske perspektiver i kombinasjon med Butler og det såkalte skeive perspektivet.

Selve diskursbegrepet viser her til de språklige mønstre som strukturerer vår måte å tale om og forstå den sosiale virkeligheten på (Søndergaard 2000; Butler 2004). Man kunne også si en *bestemt måte at tale om og forstå verden (eller et udsnit af verden) på* (Winther Jørgensen og Phillips 1999:9), eller *fastlegging av betydning innenfor et bestemt område*

(ibid:146). Legger vi til en enda mer Foucault-relatert definisjon kan diskurs defineres som «regulated ways of speaking which define, construct and produce objects of knowledge» (Barker 2003:384). Eller som Foucault selv formulerer diskursbegrepet: «practices that systematically form the objects of which they speak» (Foucault 1972:54). Dette er en definisjon som peker enda mer i retning av det Foucault betrakter som diskursenes produktive aspekter og måten diskurser ikke bare *taler om* eller *regulerer* de aktuelle objektene det til enhver tid er tale om, men også *produserer* eller former dem, slik jeg også var inne på det i den epistemologiske avklaringen innledningsvis.

Innenfor et diskursområde er det alltid flere diskurser som konkurrerer om å fastlegge betydningene. I denne sammenheng kommer Laclau og Mouffes begreper om *diskursiv kamp* og *hegemoni* til anvendelse, som Winther Jørgensen og Phillips definerer som «et bestemt synspunkts herredømme over et annet» (ibid:15). Det samme gjelder for *lukning* som en betegnelse for «et midlertidig stop i tegnenes betydningsglidninger» (ibid:38). Lukning er også en betegnelse som viser til et sentralt kjennetegn ved diskurser selv, som nettopp er forsøket på å redusere ulike diskursive elementers flertydighet og få dem til å framstå mer i retning av entydighet⁸³(ibid). Ifølge Laclau og Mouffe lykkes det aldri en diskurs å oppnå hegemoni, fordi det alltid vil være alternative diskurser som kjemper om å fastsette betydningene (ibid:60). Visse diskurser kan likevel på noen tidspunkter framstå som helt selvsagt og opplagte, noe som innebærer at de er såkalt *objektive*. Før eller siden vil de imidlertid igjen kunne bli utfordret og reartikulert i møte med en annen og utfordrende diskurs. Begrepet *antagonisme* er i denne sammenheng også sentralt, ettersom det er diskursteoriens term for konflikt. Antagonismer oppstår når forskjellige identiteter forhindrer hverandre på en gjensidig måte, eller ved at den ene forståelsen gjør den andre umulig (Winther Jørgensen og Phillips 1999:60). Slik er det ikke i alle tilfeller, og Winther Jørgensen og Phillips bruker subjektposisjonene *arbeider* og *dansk* for å illustrere dette. Som jeg skal komme inn på i analysene er antagonismebegrepet i denne sammenheng relevant på flere ulike måter. For eksempel så blir det gjennom antagonismebegrepet klart at det ikke er mulig å være «syngedame» og produsent på en og samme tid. Den ene posisjonen utelukker kort sagt den andre. Antagonismer er imidlertid like lite som diskurser statiske, og de kan oppløses gjennom såkalte hegemoniske intervensjoner, hvilket innebærer reartikuleringer med det formål å fastlegge betydningene på nye måter (Degnbol og Glerup 2006:15).

Faircloughs begrep om *diskursorden* kommer også til anvendelse, definert som «en kompleks og modsætningsfylt konfiguration af diskurser og genrer inden for samme sociale område eller institution» (Winther Jørgensen og Phillips 1999:69). Diskursene som

⁸³ Elementer er «de tegn, der ikke endelig har fået fikseret deres mening, de tegn, der er flertydige» (Winther Jørgensen og Phillips 1999:38).

«kjemper» og «konkurrerer» med hverandre kan dekke det samme terreng, eller være delvis overlappende innenfor det aktuelle analytiske nedslagsfelt, som jeg for mine formål finner hensiktsmessig å kalle for et *diskursområde* eller en *diskurshorisont*. For eksempel finner jeg det hensiktsmessig å oppfatte «populærmusikk» som et *diskursområde* som befolkes av en rekke særegne diskurser som konkurrerer om å definere betydninger og mening.

Noe av det første man bør gjøre innfor en diskursanalyse er å gjøre rede for den diskursorden som rår innenfor et diskursområde, for på denne måten å etablere en ramme for undersøkelsen. Denne rammen gjør det så i neste omgang mulig å se hva det er kamp om, hva som tas for gitt, hvordan de ulike diskurser griper inn i hverandre (som for eksempel når mine informanter som aktive brukere av disse diskursene bruker den ene til å forhandle den andre), men også hvilke subjektposisjoner som er tilgjengelige for noen aktører og ikke for andre (Winther Jørgensen og Phillips 1999:148).

Populærmusikkens diskursorden består av et sett av allerede identifiserte/konstruerte diskurser innenfor populærmusikkanalyse, og noen litt mindre etablerte og anerkjente som jeg konstruerer selv, og som faktisk også er en viktig del av de analytiske resultater som avhandlingen produserer. Jeg skriver «konstruere», fordi det her viktig å påpeke at «diskurser ikke er noget, man finder i virkeligheden, men noget man analytisk konstruerer med utgangspunkt i de spørsmål man stiller sig i sit projekt», som Winther Jørgensen og Phillips formulerer det (Winther Jørgensen og Phillips 1999:153), noe som ikke er det samme som at diskursene ikke har rot i en empirisk virkelighet. De ligger bare ikke ferdige der, som noe forskeren helt uten fortolkningsarbeid kan hente inn fra virkeligheten og bruke i sin analyse. Man skal derfor alltid begrunne hvorfor og hvordan man utpeker en diskurs, og grensene for den (ibid). Spørsmålet om avgrensning referer her mer til strategiske valg enn objektive identifikasjonskriterier. Tar man utgangspunkt i selve definisjonen av en diskurs slik Jørgensen og Phillips anbefaler, kan vi si at «diskursens grenser findes der, hvor elementer bliver artikulert på en sådan måde, at de ikke længre er forenlige med diskursens entydighet» (ibid). Dette avgrensingsarbeidet må dessuten gjøres med den «riktige» avstand til diskursområdet. Går man for eksempel for tett på, kan man risikere at diskursiveringen «opløser seg i en myriade av bitte små diskurser» (ibid), og stiller man seg som forsker på for lang avstand fra den diskursive produksjonen kan man risikere at diskursen blir så abstrakt at den mister forbindelsen med den empiri den er utledet fra.

Disse to avveiningene har vært min rettesnor i etableringen av de to diskursene *forgrunnsdiskursen* og *bakgrunnsdiskursen* (kapittel 3 og 9), men også til en viss grad *diskursen om «syngedamen»* (kapittel 6), skjønt her trekker jeg også veksler på Foucaults arkeologiske metode, noe jeg kommer tilbake til. Nærmere bestemt inntar jeg under konstruksjonen av forgrunns- og bakgrunnsdiskursen et fugleperspektiv på de diskursive

kampene som ut spiller seg innenfor empirien, med det jeg fornemmer som en akkurat «passe» distanse. I praksis innebærer dette at jeg som forsker både kan få øye på og få et grep om de respektive «nye» diskursene med deres ulike dimensjoner, samtidig som jeg får øye på hvordan de på ulike måter også er innvevd i de «gamle» diskursene, de som allerede er identifisert i litteraturen. På denne måten lar jeg de ulike diskursene hele tiden stå i forbindelse med hverandre, slik de jo også gjør i «den virkelige verden», hvor individer ustanselig plukker og låner fra en rekke ulike diskursive ressurser når de konstruerer sine (midlertidige) posisjoner/identifikasjonspunkter. En viktig tilgang til sentrale aspekter ved de to diskursene framkommer da også gjennom den analysen jeg gjør i kapitlene 6, 7 og 8, hvor reglene for diskursområdet blir inngående analysert som en del av de overordnede analysetemaene.

Når det gjelder de mer «velkjente» og allerede etablerte diskursene som gjør seg gjeldende innenfor empirien, har de så klart vært langt lettere å identifisere, ettersom de jo allerede foreligger som veldokumenterte fenomener i den akademiske litteraturen. Nærmere bestemt snakker jeg her om «skriv-selv»-diskursen, «gjør-det-selv»-diskursen og «den romantiske diskursen» (som også kunne vært betegnet som «autentisitetetsdiskursen») som de viktigste, og jeg skal kort gjøre rede for innholdet i dem ettersom de utgjør en viktig del av diskursordenen.

Skriv-selv-diskursen er min term for den vending som gjorde seg gjeldende rundt midten av 1960-tallet, da det ble avgjørende for både band og artister å skrive musikken selv. Dette var viktig for å unnsnippe et stigma som «entertainer» (eller «syngedame») og for å bli omfattet av den nye troverdighetskodeksen som etterstrebet et personlig og autentisk uttrykk (Demers og Coombe 2006). *Gjør-det-selv-diskursen* peker i retning av noe av det samme, men omfatter ulike typer av opprør blant musikere eller en bestemt type holdning, gjerne mot eksisterende strukturer innenfor musikkbransjen (for eksempel snakker man om punkens «gjør-det-selv»- holdning⁸⁴), slik den også omfatter 1970-tallets credo om å ikke bare «skrive selv», men også «produsere selv»⁸⁵.

Den romantiske diskursen eller autentisitetetsdiskursen, brukes gjerne i forbindelse med rock som en diskursiv praksis, hvor den viser til et sett av kriterier som skiller rock fra annen populærmusikk. Nærmere bestemt dreier det seg om et sett av kriterier som både etterstrebes og iscenesettes av aktører som søker å posisjonere seg innenfor rock som sjanger, herunder opprør, autentisitet, originalitet, spontanitet og ikke minst «broderskapet» med *rockebandet* som paradigmatisk ramme (Berkaak og Ruud 1992). Som diskurs betraktet

⁸⁴ Bransjens egen term for «do-it-yourself»-diskursen er akronymet «DIY».

⁸⁵ Théberge (1997) knytter begrepet til den strømmen av musikere som på 1970-begynte å produsere selv. Jf. også kapittel 2 og det Kealy betegner som «kunstmodellen».

er den romantiske diskursen imidlertid ingen enhetlig diskurs hvor alle betydninger er fastlåste. *Autentisitet* er, som jeg har diskutert i kapittel 3, et betydningsområde som stadig er utsatt for diskursive kamper og forhandlinger, og som også derfor er et begrep som utvikler seg i stadig nye retninger. Det samme gjelder med henblikk på *bandets* betydning, og de spenninger som rockens sosiale dimensjon brytes mot. Her tenker jeg på hvordan idealer som individualitet og originalitet også kan bli konstruert som et mer *individuell fundert prosjekt*, og da under innflytelse av et sett av utenforliggende diskurser eller myter. Mer presist tenker jeg her på diskursene om geniet, komponisten og kunstneren, diskurser/myter som strengt tatt tilhører et annet diskursområde og en annen diskursorden, nemlig kunstfeltet og den klassiske musikken – i alle fall før rocken på et visst tidspunkt adopterte dem og transformerte seg til kunst. Slike utvekslinger mellom diskurser og diskursområder er da også nettopp en av de måtene som endring oppstår på ifølge for eksempel Fairclough, som kaller denne formen for intertekstualitet for *interdiskursivitet* (Fairclough 2003:35). Ifølge ham tyder en høy grad av interdiskursivitet innenfor et diskursområde på at diskursområde er i endring, mens en lav grad av interdiskursivitet tyder på det motsatte.

5.2.3 Foucaults arkeologiske og genealogiske metode

Avslutningsvis skal jeg også gjøre noe rede for Foucaults arkeologiske og genealogiske tilnærming, ettersom denne tilnærmingen har vært særlig sentral i analysekapitlet om «syngedamen» hvor også diskursen om «syngedamen» konstrueres. Foucaults arkeologiske og genealogiske tilnærming dreier seg om to langt på veg overlappende tilnærminger, som gjerne tilegnes Foucaults henholdsvis tidlige og sene forfatterskap, selv om han også bruker arkeologiske redskaper senere i forfatterskapet. Med arkeologisk menes:

The exploration of the specific and determinate historical conditions under which statements are combined and regulated to form and define a distinct field of knowledge/objects requiring a particular set of concepts and delimiting a specific 'regime of truth' (i.e. what counts as truth) (Barker 2003:144).

Gjennom den arkeologiske metoden ønsket han å avdekke «reglerne for, hvilke utsagn der bliver accepteret som meningsfulde og sande i en bestemt historisk epoke» (Winther Jørgensen og Phillips 1999:21). En annen måte å si det på er at Foucault ønsket å avdekke reglene for «hva der overhovedet kan utsiges, og hva der er helt utænkeligt, og dels reglerne for, hva der anses for sandt og falskt» (ibid:22). Enda mer presist mente han at diskurs ikke bare regulerer hva som kan sies (og ikke sies) under gitte sosiale og kulturelle betingelser, men også *hvem* som kan snakke, og når og hvor (Foucault 1999:9; Barker 2003:145).

Mens arkeologi impliserer diskursive «utgravninger» av fortiden innenfor et spesifikt diskursområde, er genealogi et begrep som søker å spore diskursive kontinuiteter og diskontinuiteter historisk. *Diskontinuitet* henspiller her på Foucaults poeng om at diskurser

er preget av historiske brudd med henblikk på hvordan de forstår og konstruerer de «samme fenomen», som for eksempel (forståelsen av) galskap, straff og seksualitet, fenomener som Foucault selv studerte mens han utviklet sine arkeologiske og genealogiske metoder (Foucault 1972:23ff). Ulike historiske epoker er kort og godt underlagt ulike *epistemer* eller paradigmer - konfigurasjoner av kunnskap som former sosiale praksiser og den sosiale orden innenfor ulike historiske perioder (Barker 2003:144ff). Det er også i denne sammenheng at Foucault utvikler sin teori om makt/viten, som også influerer min analyse av «syngedamen», så vel som av bakgrunnsdiskursen og forgrunnsdiskursen. Nærmere bestemt tenker jeg på hvordan makt/viten (knyttet til de ulike epistemer) ikke utelukkende er undertrykkende, men isteden også *produktiv*. Makt er heller ikke primært noe som tilhører noen spesifikke aktører og som noe andre ikke har, den er isteden spredt utover de diskursive praksiser som selve den positive mulighetsbetingelsen for det sosiale; makten er kort sagt produktiv. Hva makt/viten knyttet til ulike epistemer gjør, er å konstituere diskurser, men også viten, kropper og subjektiviteter (Winther Jørgensen og Phillips 1999:23).

De av mine analyser som gjøres med denne tilnærmingen (i hovedsak kapittel 6, men til dels også kapittel 3), må primært regnes som en ansats til å være arkeologisk/genealogisk i Foucaults forstand, i den forstand at jeg her bare trekker veksler på disse tilnærmingene. Skulle jeg ha kunnet regne den som arkeologisk i en fullverdig forstand, måtte jeg, slik jeg oppfatter det, ha oppsøkt og gravd fram primærkilder i enda større grad enn det jeg har gjort. Slik det nå er, har jeg nøydt meg med å reflektere over de sekundærkildene som per i dag er tilgjengelige som kildemateriale om «syngedamen», som et supplement til mitt eget genererte materiale. På samme måte trekker jeg også veksler på den genealogiske tilnærmingen, blant annet i kapittel 3, hvor jeg diskuterer de sound og grooverelaterte paradigmen som et brudd med melodi/akkompagnement-dualismen som forståelsesparadigme (Foucault 1984:76ff). En nærmere analyse av melodi/akkompagnement-dualismen vil her kunne sette oss på sporet av andre måter å forstå syngende kvinnelige forgrunnsfigurer enn det syngedamediskursen representerer. En slik analyse har jeg også et stykke på veg gjort. Av plasshensyn er imidlertid dette kapitlet tatt ut av avhandlingen, og må publiseres andre steder.

5.3 Empiriske og metodiske avveininger

5.3.1 Utvalgsriterier og strategier for rekruttering

Når det gjelder de empiriske og de metodiske avveiningene har jeg i hovedsak tatt utgangspunkt i diskurspsykologiens anbefalinger og forholdt meg til disse som veiledende retningslinjer. Dette i kombinasjon med innsikter som er utviklet mer generelt innenfor den

litteraturen hvor kvalitative metoder blir behandlet, deriblant hos (Briggs 1986; Mishler 1986; Wadel 1991; Kvale 1997; Widerberg 2001) og (Eliasson 1987).

Utvalget ble i utgangspunktet avgrenset til musikere og artister innenfor det populærmusikalske feltet som på et profesjonelt eller et semiprofesjonelt nivå eide eller hadde tilgang til prosjektstudioteknologi, og som brukte slikt utstyr med det formål å lage selvprodusert musikk. I pressemeldinger og invitasjonsbrev ble dette formulert noe vagere, nærmere bestemt slik: «musikere, artister og komponister med tilhørighet i det rytmiske musikkfeltet som er brukere av digitale teknologier». En årsak til at jeg gikk såpass bredt ut var at jeg var usikker på hvor stor interessen for å delta ville være. Responsen var imidlertid upåklagelig og jeg måtte takke nei til relativt mange av de som meldte sin interesse.

Selve rekrutteringen foregikk i to runder og ble gjort via et sett av strategier som baserte seg på skjønnsmessig utvalg. Den første runden foregikk i forbindelse med et ettårig og Telenor Mobil-finansiert forskningsprosjekt med tittelen *Kjønn i nye musikk og kommunikasjonsteknologier* (Lorentzen 2002b), hvor det høsten 2001 ble rekruttert i alt ti informanter. Fra dette Telenor Mobil-finansierte prosjektet, som jeg heretter vil kalle «forprosjektet», ble ni av informantene på forespørsel rekruttert videre inn i selve doktorgradsprosjektet da dette kom i gang høsten 2003⁸⁶.

I det Telenor Mobil-finansierte prosjektet ble det rekruttert via flere parallelle strategier; gjennom en mer generell invitasjon til å delta, adressert til medlemmene i GramArt (Grammofonartistenes forening), og via en direkte henvendelse til musikere og artister som jeg selv anså for å være relevante informanter. En generell invitasjon til å delta ble også sendt ut via kunstnerdatabasen kunstnett.no, som formidlet en såkalt **e-postliste** rettet mot kunstnere og utøvere innenfor forskjellige kunstarter, deriblant også musikere.

En lignende prosedyre ble gjennomført da prosjektet høsten 2003 kom i gang som et doktorgradsprosjekt, med den forskjell at den åpne invitasjonen, formulert som en pressemelding, da gikk ut via flere kanaler, så som Norsk Musikkinformasjons nettavis ballade.no, magasinet Musikk Kultur⁸⁷, samt musikerorganisasjonene NOPA og igjen GramArt⁸⁸. Mer enn 20 musikere og artister meldte denne gang sin interesse for å delta, alle med unntak av én var mannlige musikere, mange også fra tilgrensende felt, som for eksempel den såkalte støyscenen og Ny Musikk-scenen. Dette var både en langt bredere og større respons enn jeg hadde tenkt meg og jeg bestemte meg i første omgang for å inkludere tre av de «selv-selekterte» informantene som var hjemmehørende i populærmusikkfeltet. De øvrige ble satt «på vent», med tanke på å komme tilbake til dem dersom jeg fikk behov for

⁸⁶ Den tiende trakk seg av ulike grunner i løpet av prosjektperioden.

⁸⁷ Musikk Kultur er et magasin som går ut til medlemmene i MFO (Musikernes Fellesorganisasjon).

⁸⁸ NOPA står for Norsk forening for komponister og tekstforfattere.

det. Dette ble likevel ikke nødvendig da også alle de informantene som jeg selv tok direkte kontakt med gikk med på å delta (20 personer), med unntak av en av de kvinnelige som reservert seg. Etter å ha intervjuet alle disse, valgte jeg da også å sette strek fordi jeg følte at at det materiale jeg da hadde var tilstrekkelig for å belyse avhandlingens problemstillinger, jf. prinsippet om «metning» (Solvang 1995:51).

Den mest fruktbare måten å rekruttere på viste seg altså å være gjennom personlige henvendelser, for det første fordi informantene da som regel svarte ja, og for det andre fordi jeg da var relativt sikker på å oppnå det utvalget som jeg oppfattet som mest relevant, altså musikere og artister med sin primære tilhørighet i det populærmusikalske feltet. Et sentralt aspekt her var kjønnsfordelingen. De åpne invitasjonene tiltrakk seg nemlig i all hovedsak mannlige informanter (alle med unntak av én), og de direkte henvendelsene viste seg således å være helt *avgjørende* i forhold til å rekruttere et tilstrekkelig antall kvinnelige informanter. Noen av de som ble forespurt direkte om å delta, ble rekruttert på bakgrunn av at de var relativt profilerte selvproduserende artister eller musikere (noe som ikke behøver å innebære at de var veldig «kjente»), eller at det faktum at de produserte selv hadde kommet fram i forbindelse med intervjuer i aviser, på Internett eller lignende. Dette gjaldt både de mannlige og de kvinnelige informantene. Andre ble rekruttert fordi jeg av ulike grunner kjente til dem, eller at jeg ble anbefalt å kontakte dem av for eksempel allerede rekrutterte informanter. Den såkalte *snøballmetoden* er dermed også til en viss grad en relevant beskrivelse av utvalgsmetoden (Ryen 2002:90).

Geografisk var nedslagsfeltet i utgangspunktet rettet mot utøvere med base i sentrale strøk av Norge, med noen få unntak for utøvere som av ulike grunner hadde flyttet virksomheten sin utenlands for kortere eller lengre perioder. I forbindelse med et studieopphold ved UCLA, våren 2006, kom jeg også i forbindelse med tre kvinnelige musikere som jeg bestemte meg for å intervju. For det første fordi jeg var nysgjerrig på i hvilken grad begrunnelser og motivasjon for å produsere selv blant musikere i Los Angeles var sammenfallende med norske kvinnelige musikers begrunnelser og motivasjon. For det andre fordi jeg ville sonde terrenget med henblikk på et mulig framtidig komparativt prosjekt mellom USA og Norge. I avhandlingen gjør jeg ikke noe poeng av det, slik jeg strengt tatt heller ikke bruker disse intervjuene aktivt, men jeg oppfatter det som interessant at flere av de mest betente områdene som ble tematisert blant de norske kvinnelige informantene, også kom til uttrykk hos de amerikanske. Dette borger blant annet for at det jeg i kapittel 9 betegner som *den kjønnete dimensjonen* av striden mellom forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen også er relevant innenfor en amerikansk kontekst.

Alle informantene er etnisk norske. Dette er delvis en konsekvens av det musikersegmentet som jeg i all hovedsak henvendte meg til, som altså er utøvere innenfor rock, pop, jazz og elektronisk musikk (eller hybrider av disse), som med unntak av jazz er å oppfatte som relativt «hvite» sjangere. Det er også en konsekvens av at jeg har ønsket å begrense problemstillingene til å dreie seg om kjønn og seksualitet. Med tanke på en eventuell framtidig studie vil det imidlertid være relevant å undersøke hva et begrep som *interseksjonalitet* – altså kjønn og seksualitet studert i sammenheng med klasse og etnisiteter – kan tilføre av nye momenter (de los Reyes og Mulinari 2005). Når det er sagt så har heller ikke seksualitet – her i betydningen seksuelle preferanser – vært et utvalgsriterium. Når jeg skriver kjønn og seksualitet, referer jeg i det hele tatt primært til en historisk spesifikk måte å organisere arbeidet i studioet; den heteronormale kjønnsarbeidsdelingen og brudde med denne, slik jeg har presisert dette i kapittel 4.

5.3.2 Utvalgsstørrelse og fordelingen av den analytiske oppmerksomhet

Når det gjelder utvalgsstørrelse så er den rådende oppfatningen innenfor diskurspsykologien at ti intervjuer kan gi vel så gyldig informasjon som flere hundre svar i et spørreskjema (Winther Jørgensen og Phillips 1999:127). Bakgrunnen for dette er at fokuset er rettet inn mot selve språkbruken mer enn mot det enkelte individ, og at man legger til grunn at det er mulig å lokalisere retoriske mønstre med relevans for en langt større populasjon selv utfra en relativt liten gruppe av individer. Et stort utvalg er altså ikke i seg selv et kvalitetsriterium, da er det viktigere at størrelsen på utvalget er tilpasset problemstillingen (ibid). I tilfeller hvor en forsker for eksempel er interessert i å belyse i hvilken grad en diskurs er mer dominerende enn en annen, anbefales det imidlertid en viss størrelse, uten at det her er spesifisert noen minstegrense. Dette er også en viktig grunn til at mitt utvalg av informanter er så vidt stort som det er, med 17 mannlige informanter og 13 kvinnelige, i alt 30 informanter (her ser jeg bort fra de som ble rekruttert i Los Angeles)⁸⁹.

En vel så viktig grunn var beslutningen om å intervjuer både menn og kvinner, noe som raskt doblet utvalgsstørrelsen. Dette handlet delvis om at jeg i tråd med avhandlingens tilskeivende ambisjoner ønsket å utvide kjønnsforskningsperspektivet til å omfatte ikke bare kvinner, men både menn og kvinner (for så å kaste søkelyset på forskjeller *innad* i kategoriene og mellom dem), men like mye at prosjektet på et tidlig tidspunkt ble innlemmet i en forskergruppe ved Høgskolen i Telemark hvor kulturelt entreprenørskap var temaet, og hvor mitt prosjekt skulle munne ut i en artikkel om musikalsk entreprenørskap.

⁸⁹ Hva som skal telle som et stort eller lite utvalg finnes det ikke noe eksakt svar på. Noen kvalitative undersøkelser legger opp til å gjennomføre 100 intervjuer, mens andre nøyer seg med fem eller ti. Hvor lang tid man har brukt på hver informant, eventuell oppfølging av disse, og hva slags transkriberingsnivå man legger seg på, spiller også inn.

I analysearbeidet har det vanskeligst vært å behandle de mannlige informantene likeverdig med de kvinnelige med henblikk på analytisk oppmerksomhet, og sett under ett har jeg nok viet de kvinnelige informantene en større plass i analysen enn de mannlige. Delvis handler dette om at selv om det er mulig å finne en rekke fellestrekk mellom musikerne, slik det også er mulig å finne store variasjoner blant dem på tvers av kjønn, så er det også delvis vidt forskjellige virkelighetsbeskrivelser de mannlige og de kvinnelige bringer inn i intervjusituasjonen. Dette er jo i og for seg et gunstig utgangspunkt for en analyse om man kan få de mannlige og de kvinnelige stemmene til å snakke sammen, noe jeg synes at jeg for alvor begynner å lykkes med i analysens kapittel 9. Samtidig vil jeg ikke legge skjul på at den skjevt fordelte oppmerksomheten også er et bevisst valg. Etter hvert som jeg fikk empirien tettere under huden, framsto det rett og slett for meg som maktpåliggende å få løftet fram de bruddene på den musikalske kjønnsordenen som de kvinnelige informantene representerer, reaksjonene på bruddene, men også hvordan disse bruddene blir *mulig* og grensene for deres realisering. Dette til fordel for andre forhold som også kunne vært analysert, og som nå må vente til en senere anledning. Her tenker jeg for eksempel på hvordan jeg i en tidlig fase i arbeidet fokuserte på seksuelle metaforer i informantenes språkbruk i relasjon til musikkteknologier, en språkbruk som også gjør seg gjeldende i medietekster. Her har jeg påbegynt en analyse på tvers av informantene, bl.a med utgangspunkt i Foucaults begrep om *governmentality*, som jeg vil fullføre i et senere prosjekt. Et annet forhold jeg ønsker å vende tilbake til, er spørsmålet om produsenten og hvordan denne posisjonen konstrueres på tvers av informantene, slik jeg er inne på i kapittel 9.

5.3.3 Om informantene – forskjeller og likhetstrekk

De relativt gitte utvalgskriteriene til tross, utvalget førte til syvende og sist til et relativt sammensatt utvalg av informanter, kjennetegnet av fellestrekk så vel som kjønnsrelaterte forskjeller. Aldersmessig befant de fleste seg mellom 25 og 35 år. Årsaken til den relativt høye alderen hos informantene ligger i kriteriet om en semi-profesjonell eller profesjonell status, noe det i de fleste tilfeller tar relativt lang tid å oppnå. Det var ikke noe mål at informantene skulle være spesielt unge eller eldre. Det viktigste var at de skulle ha en tung nok ballast av erfaringer knyttet til å være musikere innenfor den diskurshorisont det her er tale om, herunder også som mer eller mindre profesjonelle brukere av musikkproduksjonsteknologier. Som helhet var gruppen i det store og det hele orientert mot å lage selvprodusert musikk. Som kategorier betraktet var det likhetstrekk mellom de

mannlige og kvinnelige musikerne, så vel som forskjeller. De kvinnelige informantene lar seg her dele inn i tre ulike kategorier av produsenter⁹⁰:

- selvproduserende musikere som skriver og framfører sin egen musikk som sangere, gjerne med supplerende instrumenter, som piano og gitar (i alt 8)⁹¹
- selvproduserende musikere som skriver og framfører sin egen musikk som instrumentalist-artister, alternativt DJ-er (i alt 3)
- selvproduserende musikere som skriver musikk, men som i hovedsak produserer musikk for andre (i alt 1).

De to første kategoriene, som til sammen altså utgjorde majoriteten av de kvinnelige informantene, kan det under denne oppsummeringen av empirien være hensiktsmessig å kalle for *artistprodusenter*, for å vektlegge *artistsiden* som det kanskje mest sentrale aspektet ved deres musikeridentitet, men også deres faktiske virke. Den siste kategorien, som det blant de kvinnelige informantene bare var én av, kan det derimot være hensiktsmessig å betegne som ganske enkelt *produsenter*, for å indikere produsentsiden som det mest sentrale aspektet ved deres musikeridentitet og virke.

Når det gjaldt de mannlige informantene, er det også blant dem et flertall *artistprodusenter*, nærmere bestemt lar hele 15 av de mannlige seg kategorisere på denne måten. Empirien besto dermed av i alt 26 artistprodusenter. Samtidig som empirien kjennetegnes av slike likhetstrekk på tvers av kjønnskategoriene, er det også minst tre slående forskjeller mellom de kvinnelige og de mannlige informantene. Den ene forskjellen er måten selve både musiker og artistrollen blir utformet på, som er langt mer mangefasettert og fleksibel blant de mannlige, som gjerne sjonglerer mellom ulike roller nærmest fra prosjekt til prosjekt, slik flere også gjerne er engasjert i flere prosjekter på en og samme tid. Den andre er den påfallende høye graden av sosial mobilitet *mellom* posisjonene også *over tid* blant de mannlige, noe som sammenlignet med de kvinnelige indikerer et både lengre og mer allsidig karriereløp⁹². Den tredje er at noen av de mannlige informantene framsto mer eller mindre som frontfigurer innenfor sine egne prosjekter *uten å synge selv*, en artistutforming som i en viss forstand samsvarer med bakgrunnsdiskursens bevegelse fra

⁹⁰ Her ser jeg bort fra de som var lokalisert i LA.

⁹¹ Théberge (1997:221) opererer her med en kategori han kaller «songwriter-producers» som har visse fellestrekk med denne kategorien, med den forskjell at ikke alle lot seg plassere i kategorien for «singer/songwriter».

⁹² Her gjør trolig forskjellen i rekrutteringen til musikeryrket seg gjeldende. 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. Herfra avanserer de gjerne i ulike retninger, slik både musiker og artistkarrierer kan omsettes i en produsentposisjon, og vice versa. Mannlige artister har også ikke sjelden en fortid som musikere i andres prosjekter før de begir seg ut på en artistkarriere, noe som får dem til å framstå som umiddelbart mer «anvendelige» innenfor en lang rekke musikalske posisjoner. Jf. også (Lorentzen og Stavrum 2007).

bakgrunn til forgrunn (jf. kapitlene 3 og 9)⁹³. For noen innebar kombinasjonen av en produsent- og en artistrolle også en situasjon som nærmer seg hva Théberge kaller for «the hyphenated musician», en slags musikalsk *alt-i-ett-figur* som behersker alle roller og instrumenter (Théberge 1997:221).

Alt i alt gjorde dette det mer komplisert å klassifisere de mannlige informantene. Dersom jeg likevel skal forsøke meg vil den måtte se omtrent slik ut, der noen av musikerne nødvendigvis blir rubrisert under flere kategorier på en gang (derav også en uoverensstemmelse mellom det totale antall mannlige informanter og hvor mange som står oppført under den aktuelle rubrikk):

- selvproduserende musikere som skriver og framfører sin egen musikk som sangere og instrumentalister (i alt 5)
- selvproduserende musikere som skriver og framfører sin egen musikk som instrumentalist-artister, alternativt DJer (i alt 10)
- selvproduserende musikere som skriver egen musikk, men som i hovedsak produserer musikk for andre (i alt 2)
- selvproduserende musikere som skriver og produserer musikk både for seg selv og andre, men som vandrer mellom ulike posisjoner, både «i øyeblikket» og over tid (5)
- selvproduserende musikere som skriver og framfører sin egen musikk som instrumentalist-artister, gjerne med kvinnelige sangere i front (3)
- selvproduserende musikere som i prinsippet er kapable til, og som noen ganger også utfører de aller fleste rollene selv, både foran og bak scenen, noen ganger med unntak av sangerrollen (6).

Samlet står vi dermed altså med et utvalg på 8 kvinnelige artistprodusenter og 15 mannlige. Vi står igjen med 1 kvinnelig produsent og 2 mannlige, og vi står igjen med et utvalg kategorier bestående av mannlige informanter som jeg her (i mangel av noen bedre betegnelse) vil kalle for *produsentartister*, med utgangspunkt i hvordan den fleksible utformingen av musikerrollen peker like mye i retning av produsent som artist.

I analysene av transformasjonsprosesser og om «syngedamen» tar jeg i hovedsak utgangspunkt i *artistprodusentene*, mens jeg i kapittel 9 trekker inn empiri fra *alle kategoriene* av informanter. Blant artistprodusentene var det dessuten i alt tre som befant seg eller hadde befundet seg innenfor det jeg i kapittel 4 kaller et «heteronormalt orientert tospann-konsept» der «hun synger og han skruer», med den forskjell at de kvinnelige aktørene

⁹³ Inntil nylig har vært en subjektposisjon som ikke har vært tilgjengelig for kvinnelige artister i norsk sammenheng. Se debattinnlegget <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2008022709392616512245> (publisert 27.2.08) hvor jeg skriver om den norske artisten Linen Cox som et unntak, i alle fall i norsk sammenheng.

i større eller mindre grad hadde brutt med denne arbeidsfordelingen, og da i retning av at også *hun* påtok seg programmerings- og produksjonsrettede oppgaver.

De nevnte forskjellene mellom informantene som to ulike kategorier betraktet, indikerer imidlertid også en annen forskjell, nemlig tilgangen til musikkproduksjonsutstyr. Alle informantene hadde eget utstyr i form av prosjektstudioer, med unntak av tre av de kvinnelige informantene, som enten planla eller var i ferd med å skaffe seg sitt eget på intervjudtidspunktet. Disse hadde enten hatt tilgang til, eller de hadde tilgang til produksjonsutstyr via bekjente og/eller mannlige kjærestere. Den store forskjellen blant de mannlige og de kvinnelige var i hvilken grad utstyret de jobbet på var å betrakte som et helt og holdent profesjonelt studiooppsett med de dyreste og mest avanserte lydprosessorene, noe som blant annet øker muligheten for å gjennomføre en full produksjon på egen hånd. Dette var det åtte av de mannlige informantene som hadde, og på intervjudtidspunktet *ingen* av de kvinnelige. Den samme forskjellen manifesterte seg med hensyn til hvorvidt prosjektstudioet var utstyrt med skillevegger mellom opptaksrom og kontrollrom (altså et mer profesjonelt studiodesign mer i pakt med det tradisjonelle studioet beskrevet i kapittel 2), eller om de hadde karakter av såkalt hjemmestudio med alt utstyr plassert på ett sted. Et tilnærmet profesjonelt oppsett var det i alt sju av de mannlige informantene som hadde og bare én av de kvinnelige. Til sist var det også forskjeller med henblikk på hvorvidt studioet var lokalisert innenfor en hjemlig setting, eller om det var plassert utenfor hjemmet, for eksempel i et studiofelleskap. For hele ni av de mannlige informantene var studioet lokalisert et annet sted enn hjemme, mot for bare to av de kvinnelige informantene.

5.3.4 Spørsmålsstillinger og forskningsintervju

På samme måte som innenfor andre kvalitative tilnærminger retter diskurspsykologiens forskningsspørsmål seg mot analyser av betydningsdannelse, med den forskjell at oppmerksomheten retter seg mot de diskursive repertoarer som folk har muligheten til å trekke på når de skaper mening (Winther Jørgensen og Phillips 1999:125). Dette innebærer at man i første rekke bør stille spørsmål som er egnet til å belyse hvordan folk gjennom diskursive praksiser er medskapere av de konstruksjoner vi kaller for virkeligheten (ibid:126). I mitt tilfelle, hvor fokuset har vært rettet mot konstituering, endring og transformasjon og den diskursive striden mellom forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen, har jeg for eksempel vært opptatt av å stille relativt åpne spørsmål av typen: «Hvordan vil du beskrive din musikalske historie eller biografi?» Eller: «Hva var bakgrunnen for at du begynte å produsere selv?» Jeg har altså stilt spørsmål som har invitert til selvrefleksjon over egne valg og egen biografi. Denne tilnærmingen har jeg så kombinert med oppfølgende og utdypende spørsmål, herunder også mer direkte spørsmål som går rett til kjernen av

potensielt ladede tematikker, som spørsmålet om «syngedamen», styrkeforholdet mellom artist og produsent, opphavsrettslige spørsmål og forhandlinger i studioet med andre musikere, for å nevne noen av de mest potensielt ladede. I all hovedsak benyttet jeg sjansen til å gjøre dette i de tilfeller hvor informantene selv kom inn på slike ladede tematikker, men så snart jeg fornemmet en åpning for det, brakte jeg også selv potensielt ladet tematikk inn i samtalen. Dette gjorde jeg for å få en pekepinn om hvordan problematikken fordelte seg blant informantene, men også for å få tilgang til så mange ytringer som mulig knyttet til det aktuelle problemområdet. Mange av informantene var i så måte særdeles velartikulerte, og i møte med disse kunne jeg også tillate meg å prøve ut ulike hypoteser eller spørsmålsstillinger som jeg dannet meg underveis i det aktuelle intervjuet eller i andre foregående intervjuer. Jeg har gjennomgående betraktet intervjusituasjonen mer som en «sosial begivenhet» enn som et på forhånd regissert forløp. Det betyr ikke at jeg gikk til forskningsintervjuet uten en klar formening om hva jeg ønsket å få ut av situasjonen, men jeg var like mye opptatt av å stille meg åpen for det uventede og å få til en god sosial interaksjon som å lansere intervju spørsmål egnet til å generere viten (Kvale 1997:77)

Intervjuene ble gjennomført som mer eller mindre strukturerte dybdeintervjuer, med en varighet på en til to timer, ofte opptil tre timer, i spesielle tilfeller nærmere fire timer. Varigheten var i slike tilfeller ikke planlagt fra min side, men var et resultat av at informantene i mange tilfeller viste seg å være svært engasjerte samtalepartnere, og at i alle fall jeg stilte med en relativt åpen timeplan, til tross for at jeg gjerne hadde antydning av varighet på én til to timer i forkant. At jeg i ettertid ser at jeg kunne vært flinkere til å avgrense tiden er en annen sak. Samtidig var det vanskelig å avbryte et intervju hvor muligheten for å få belyst en rekke tematikker var så tydelig til stede. Intervjuet ble i 17 av 33 tilfeller (LA-informantene inkludert) gjennomført hjemme hos informanten eller i informantens prosjektstudio, ellers på «nøytral» grunn (for eksempel på kafé). Intervjuet ble innledet med en såkalt *briefing*, som besto av en muntlig og en skriftlig orientering om formålet med forskningsprosjektet, avklaring av lydopptakerens funksjon under og etter intervjuet, samt en avklaring av spørsmål som informanten hadde. Informanten ble også bedt om å avgi et skriftlig samtykke, og ble opplyst om at han/hun når som helst kunne trekke seg fra prosjektet. Spørsmålene var tematisk organisert i følgende sekvenser⁹⁴: personlig biografi og musikeridentitet, arbeidsmåter, estetiske idealer, prosjektstudio/studioteknologi som verktøy i skrive og produksjonsprosessen, læringsprosesser og kunnskapstilgang, organisering av arbeidsdagen, arbeidsfordeling i studio, demokratisering, samt teknologiens

⁹⁴ Se vedlegg i appendiks for en oversikt over spørsmålene.

kjønne betydninger⁹⁵. Rekkefølgen og ordlyden ble ikke fulgt slavisk, men tilpasset dynamikken i det enkelte intervju, slik en rekke spørsmål, særlig oppfølgingsspørsmål, ble improvisert fram i løpet av intervjuet. Dette førte noen ganger til at enkelte spørsmål ble underbelyst, mens det i andre tilfeller førte til en langt mer detaljert redegjørelse enn hva jeg hadde hatt håp om på forhånd. Mot slutten av intervjuperiodene var jeg også langt mer målbevisst i forhold til hva jeg ønsket å tematisere enn i de første intervjuene, noe som også førte til at intervjuene mot slutten fikk en mer effektiv karakter med hensyn til tidsbruk.

5.3.5 *Kjønn som tematikk i intervjuene*

Kjønn ble som regel forsøkt tematisert, gjerne i form av improviserte oppfølgingsspørsmål, ikke sjelden mot slutten av intervjuet, når jeg forestilte meg at eventuelle «barrierer» var overvunnet og at informantene ville være på sitt mest «frittalende». I mange tilfeller kvidde jeg meg for å bringe kjønn på bane, særlig i møte med de mannlige informantene, hvor jeg fryktet at spørsmålene kunne bli oppfattet som irrelevante, men også i møte med de kvinnelige, som jeg forestilte meg som tilbakeholdende med å forholde seg til kjønn når det kanskje var *musikere* de primært ønsket å bli oppfattet som, ikke bare i møte med presse og platebransje, men også i møte med meg som intervjuer⁹⁶. I de fleste tilfeller ble dette siste gjort til skamme, da det viste seg at mange av de kvinnelige informantene og noen av de mannlige mer enn gjerne ville snakke om kjønn. Å tematisere kjønn viste seg imidlertid å ha forskjellig utfall, avhengig av kjønn. De mannlige musikerne lot med noen få unntak til å ha en relativt vag formening om kjønne betydninger, enkelte ganger også en benektende innstilling til kjønnets relevans med tanke på arbeidsfordelingen i studioet eller på andre måter. Selv om flere tilkjennega at de oppfattet arbeidsfordelingen mellom kjønnene som et historisk relatert spørsmål, noen ganger også som et spørsmål om essens (kvinner og menn som grunnleggende forskjellige), kunne det virke som om kjønn ikke var et spørsmål som i like stor grad angikk dem, eller at kjønn ikke var noe de hadde vært nødt til å forholde seg til, verken i sin egen musikalske utvikling eller i forhold til egne karrierevalg. De mannlige informantene framsto med andre ord som relativt *uberørt* av kjønn, og i den grad kjønn som fortolkningsprinsipp kom til uttrykk var det primært med henblikk på kvinnelige utøvere, som slik ble å oppfatte som selve «kjønnet».

De kvinnelige informantene hadde gjennomgående langt klarere oppfatninger av kjønn som en betydningsskapende faktor, både med hensyn til egne og andres mulighetsbetingelser og med tanke på hva slags rolle kjønn spiller i møte med omgivelsene.

⁹⁵ Til en viss grad omfattet den også spørsmål knyttet til økonomi, så vel som framtidsplaner mv., spørsmål som gikk mer i retning av den kulturelt entreprenørskapsaktige dimensjonen av prosjektet, og jeg holder dette utenfor i denne sammenheng.

⁹⁶ At kvinnelige musikere ikke får lov til å være «bare musikere», men alltid også må være kjønn er en uløst problematikk i populærmusikk, på lik linje med problematikken «kvinnelig forfatter», «kvinnelig lege» osv.

De kvinnelige informantene bidro ikke sjelden helt uoppfordret med personlige beretninger der de mente at kjønn hadde vært viktig. Ikke sjelden knyttet beretningene seg til deres brudd med syngedamemyten, men også til opplevelser av forskjellsbehandling.

Spørsmålene mine var på mange måter farget av den samme tendens som blant de mannlige informantene i forhold til å oppfatte de *kvinnelige* informantene som kjønn, og ikke i like stor grad de mannlige. Dette på tross av at jeg var oppmerksom på problemstillingen på forhånd. Spørsmålet som ble stilt til begge kjønn var: «Har du noen formening om hvorfor det er flere menn enn kvinner som bruker de nye musikkteknologiene?» I møte med de kvinnelige stilte jeg imidlertid også gjerne spørsmålet: «Får du noen reaksjoner på at du som kvinnelig musiker/artist bruker musikkproduksjonsutstyr?» I ettertid tenker jeg at det hadde vært et interessant tilskjeivende grep om jeg hadde våget å adoptere mer av etnometodologisk orienterte metoder, som jo er mer innrettet mot å overraske enn å innfri gjengse forventinger, og stilt et tilsvarende spørsmål til de mannlige informantene: «Får du noen reaksjoner på at du som mannlig musiker/artist bruker musikkproduksjonsutstyr?» På samme måte kunne jeg ha konfrontert dem i enda større grad med hensyn på syngedameproblematikken, og muligheten av å bli oppfattet som en «syngedamemann».

5.3.6 Transkribering, gjennomsiktighet og validitet

Jeg har lagt vekt på å transkribere intervjuene, stort sett i sin helhet, og da i en form som gjør det mulig for meg å analysere intervjuet som en sosial interaksjon (Winther Jørgensen og Phillips 1999:131). Dette innebærer ikke at jeg har transkribert i henhold til en standard og et presisjonsnivå som for eksempel Jeffersons system utgjør, men at jeg underveis i min egen analyseprosess har sørget for å bevare så mye som mulig av innslag av tenkepauser, nøling og ikke-lingvistiske ytringer (kremt, latter etc.) i talen, for å holde bildet av samtalen som en levende dialog oppe. På samme måte har jeg også skrevet ut både mine egne spørsmål og informantenes svar. Dette har jeg i neste omgang for en stor del rensket ut av teksten for å gjøre den så lesbar som mulig. Min egen rolle som intervjuer blir ikke analysert eksplisitt i selve avhandlingen. Det er likevel mulig for leseren å få en viss tilgang til min rolle gjennom at jeg i mange av sitatene har inkludert mine egne spørsmål. Den mest effektive måten å holde bildet av en levende dialog oppe for min egen del har imidlertid vært å stadig gå tilbake og *lytte til* hva som helt konkret har blitt sagt.

Hvor lange og hvor mange sitater som skulle presenteres har også vært en avveining. Prinsippet om *gjennomsiktighet* er viktig med henblikk på validitet innenfor diskursanalyse, noe som innebærer at rapporten skal inneholde «representative eksempler fra det empiriske materiale plus detaljerte redegjørelser for den fortolkning, som forbinder analytiske

påstande med spesifikke tekstutdrag» (ibid:134). For å gi leseren en mulighet til å evaluere prosessen og danne seg sin egen oppfatning bør en stor del av rapporten derfor bestå av utdrag av transkriberingen og detaljerte fortolkninger som viser vegen fra tekst til fortolkning (ibid). Dette punktet har jeg særlig etterkommet i analysens kapittel 7 hvor det presenteres et relativt stort omfang av sitater, men også i de øvrige analyser, som er relativt empiritunge. Som en del av en analytisk tretrinnsrakett vier jeg likevel særlig i kapittel 7 en relativt stor plass til sitater. Jeg bestreber meg også på en så konsis «oversettelse» eller analytisk rekonstruksjon av disse sitatene som mulig, noe som i seg selv bringer fram interessante tendenser og mønstre, som så blir fortolket med utgangspunkt i overgangsritualet som analytisk modell. Denne formen for analytisk rekonstruksjon kan med utgangspunkt i Steinar Kvale diskusjon av analysemetoder betegnes som en kombinasjon av metodene *meningsfortetning* og *narrativ strukturering* (Kvale 1997:125). For samtidig som jeg kondenserer meningsinnholdet i det informantene sier, så konstruerer jeg også en sammenhengende narrativ basert på det samme kildemateriale. Den analytiske rekonstruksjonen blir imidlertid også nyttig for det neste nivået i analysen (kapittel 8), hvor empirien blir fortolket med utgangspunkt i også andre performative analytiske tilganger. Med hensyn til kapittel 7 vil jeg her understreke at leseren ikke *behøver* å lese alle sitatene for å få med seg det analytiske innholdet i teksten. De er imidlertid gjort *tilgjengelige* for leseren som en potensiell ressurs.

Det har også vært en avveining i hvilken «stand» sitatene skulle presenteres. De fleste av sitatene er redigert, i den forstand at jeg har tatt vekk mye av den informasjon som kan virke distraherende og tung for en utenforstående leser, slik jeg også til en viss grad har gjort inngrep i setningsstrukturer, flyttet litt om på ord og fjernet gjentakelser og «fyllord» der det har vært hensiktsmessig. Her veier også hensynet til informantene selv inn, ettersom muntlig tale jo ofte er mer springende og fragmentert enn skriftlig, noe som lett kan få en informant til å framstå som mindre veltalende og reflektert enn hva han eller hun faktisk er.

5.3.7 Anonymisering og tegnbruk

Anonymisering er et annet viktig anliggende i denne sammenheng. Som en regel krediterer jeg bare informantene med «kvinnelig informant» eller «mannlig informant», med unntak for de steder hvor jeg fører en lengre diskusjon med utgangspunkt i en bestemt informants utsagn, og da for å lette flyten i teksten. I den grad jeg bruker navn er de fiktive, slik jeg også har forsøkt å unngå å bruke formuleringer eller beskrivelser som kan knytte informantene til spesifikke miljøer eller steder. Noen ganger har jeg også tillatt meg å endre på fakta som ikke er avgjørende med henblikk på fortolkning.

I den grad informanten selv har navngitt andre aktører har jeg i de fleste tilfeller markert disse med N., X. eller lignende, eventuelt med en tilføyelse i klammeparentes av opplysninger om hva slags posisjon personen innehar i klammeparentes, for eksempel B. [mannlig musiker]. I noen tilfeller har jeg unnlatt å anonymisere navngitte aktører, men da utelukkende i tilfeller hvor jeg har følt meg trygg på at det ikke er noen personlige eller profesjonelle forbindelser mellom de respektive aktørene, når det av hensyn til framstillingen har vært et poeng å gjøre det, og når artisten er så kjent at det er naturlig å betrakte vedkommende som en «offentlig person». For eksempel refererer noen av sitatene i analysens kapitler 6 og 9 til kjente artister eller utøvere for å understreke et synspunkt, og jeg har da valgt å beholde denne henvisningen, enten det har vært til internasjonale størrelser som Prince eller Madonna, eller mer «hjemlige stjerner» som Bertine Zetlitz eller Mira Craig. Gjennom å la disse henvisningene stå, oppnår jeg to ting i teksten: Det ene er å vise at det finnes visse gjennomgangsfigurer som framstår som særdeles kontroversielle, både i medietekster og blant musikere innenfor den gjeldende diskurshorison. Det andre er at selv om enkelte artister framstår som mer kontroversielle enn andre med henblikk på forfatterskap og kred (slik de også blir paradigmatisk eksempler på det jeg beskriver som en strid mellom forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen), så er oppfatningen om dem likevel ikke entydige og fastlåste, men oppe til forhandling. Særlig gjelder dette for de kvinnelige artistene, selv om også mannlige artister noen ganger nevnes.

I kapitlene 7 og 8 har jeg valgt å gå dypere inn i noen av informantberetningene enn i andre, noe som også har bydd på utfordringer av forskningsetisk karakter. Måten jeg har løst dette på har vært å først ta utgangspunkt i to ulike informanternes beretninger om endring, for så å slå hver av disse beretningene sammen med andre informanternes beretninger som ligner dem, og da med hensyn til hvordan de har organisert sine endringsprosesser fra «syngedame» til produsent. Resultatet blir to ulike *case* som jeg kaller for henholdsvis «Wencke» og «Anita», som blir å forstå som representanter for to distinkt forskjellige tendenser i empirien, hvorav den ene går i retning av å organisere endring som en helt og holdent autonom prosess, og den andre i retning av å tilpasse den til en allerede eksisterende og heteronormal samarbeidsmodell (se også kapittel 7.1.1). Bakgrunnen for sammenslåingen er her å ivareta både forskningsetiske og analytiske hensyn.

Analytiske hensyn henspiller her på ambisjonen om å analysere fram i hvilken grad og under hvilke betingelser det er mulig å endre den heteronormale arbeidsdelingen, og hva slags rolle kjønn og seksualitet spiller i denne sammenheng. Ett viktig forhold som her gjør seg gjeldende, er valget om å fokusere mer på dynamiske prosesser enn for eksempel å utvikle et sett av idealtyper, en klassisk sosiologisk framgangsmåte som jeg her har valgt bort, fordi denne typen analyser tenderer til å gå mer i retning av statiske situasjonsbilder enn

av dynamikk og endring. Den dynamiske analysen blir da også lettere å gjennomføre i praksis, når jeg kan forholde meg mer til to distinkte tendenser i empirien (som «Anita» og «Wencke» representerer en slags eksemplariske tilfeller av) enn til et mangfold av karakterer. Gjennom å føye de to informantenes beretninger sammen med andre fortellinger hvor endring organiseres på samme måte, reduserer jeg også risikoen for at informantenes anonymitet settes i fare. Dette hensynet har muligens noen omkostninger med hensyn til gjennomsiktighet, fordi leseren ikke helt vil vite «hvem» sitatene skal føres tilbake til; til Anita eller til en annen hvis historie bare ligner. I en diskursanalytisk setting, hvor det primært er *ytringer* som er det sentrale analysefokus og ikke den enkelte person som sådan, er dette imidlertid av mindre betydning, slik jeg oppfatter det. I tillegg til disse grepene har jeg også her fjernet elementer i teksten som kan bidra til å knytte informantene til spesifikke miljøer, personer eller steder.

Et lignende analytisk grep som det jeg gjør i kapitlene 7 og 8 gjør jeg også i kapittel 6, hvor muligheten for en mannlig «syngedame»/«syngedamemann» analyseres fram med utgangspunkt i «Martin». «Martin» blir her å forstå som en syntese av et strategisk utvalg av de mannlige informantene som har det til felles at deres musikerpraksiser lar seg lese som en form for «syngedamemann».

5.3.8 Analytiske framgangsmåter

Jeg har allerede vært noe inne på de analytiske framgangsmåtene jeg har benyttet meg av, deriblant *meningsfortetning* og *narrativ strukturering* (Kvale 1997:125). En annen teknikk jeg har brukt er *meningskategorisering*, noe som innebærer at intervjuer og øvrig datamateriale har vært systematisert tematisk i forhold til de problemstillinger jeg har satt meg fore å belyse (ibid). Denne analysemåten har spesielt vært nyttig i forbindelse med konstrueringen av bakgrunnsdiskursen og forgrunnsdiskursen, men også i forbindelse med kapitlet om «syngedamen» (se også kapittel 5.2.2). Til hjelp i dette kategoriseringsarbeidet har jeg i tillegg til å kode materialet i tabeller og oversikter av ulike slag på papir, også brukt et relativt enkelt databaseprogram kalt Tinderbox, med gode søkefunksjoner som har lettet arbeidet med å holde orden på både sitater og analytiske betraktninger rundt disse. Mer generelt så har jeg i selve behandlingen av den intervjuettede empirien etterstrebet å lese intervjuene både på langs og på tvers, om ikke med absolutt alle tematikker for øye (Haavind 2000). *På langs* for å få grep om prosessuelle forhold, for eksempel med hensyn til hvordan «syngedamer» blir produsenter. *På tvers* for å få grep om hvordan tematikker og prosesser fordeler og arter seg på tvers av informantene.

5.3.9 Andre datakilder og andre informanter

Prosjektet har også benyttet seg av en lang rekke andre typer av kildemateriale enn det personlige forskningsintervjuet, empiri Winther Jørgensen og Phillips karakteriserer som «naturlig forekommende materiale» (Winther Jørgensen og Phillips 1999:127). Dette dreier seg først og fremst om medietekster av ulike slag, fra musikk anmeldelser til artistportretter, radio og TV-dokumentarer, og til en viss grad også biografier og historieskrivning (Olsen 1998; Breen 2006). Jeg har også relativt systematisk gjennomgått flere årganger av bransjebladet Musikkpraksis, nærmere bestemt hele årgangen 2001, alle utgivelser fram til august 2002 og mer sporadisk i perioden etter, med henblikk på hvordan både musikkutstyr og musikere blir omtalt og konstruert. Sporadiske dykk har også vært gjort i bransjemagasiner som Digizine, MIX, Computer Music, Sound on Sound og Wired, for å nevne de viktigste. Empiri fra disse kildene er brukt *strategisk*, for å understreke og belyse ulike aspekter ved en drøfting. Den har også munnet ut i analyser som det ikke har vært plass til å inkludere i avhandlingen. Empirien omfatter også til en viss grad skjønnlitterære kilder. Mer direkte trekker jeg veksler på Kjartan Fløgstads roman *Grand Manila*, men jeg henviser også til andre litterære tekster via sekundærkilder.

Jeg har også hatt samtaler eller e-post-dialog med ulike bransjeaktører, som Norsk Musikkdistribusjon, Sony BMG og musikkonline.no i forbindelse med «Kulturelt entreprenørskap»-prosjektet, og da i første rekke med hensyn til spørsmål knyttet til musikkdistribusjon. I tillegg til disse har jeg konsultert Språkrådet og **TONO**. TONO med henblikk på å oppnå en større klarhet rundt retningslinjene for registrering og fordeling av forfatterandeler i musikalske verk, og Språkrådet med henblikk på diskusjonen og konstruksjonen av «syngedamen» som en diskurs (kapittel 6).

5.3.10 Minnearbeid og andre eksperimentelle metoder

I den Telenor Mobil-finansierte forprosjektperioden tok jeg i bruk også andre metoder enn de jeg har nevnt hittil, med varierende utbytte. Den første gruppen av informanter ble da bedt om å skrive ned minst én historie eller situasjon der de kunne erindre at de hadde tenkt at kjønn hadde hatt en eller annen form for betydning. Intervjuet hadde på denne måten innslag av såkalt *minnearbeid* (Widerberg 2001). Av ulike grunner fortsatte jeg ikke med denne metoden. Delvis fordi jeg opplevde at informantene ikke var så motivert, men vel så mye fordi jeg opplevde intervjuene som rike nok i seg selv. «Minnearbeidet» førte imidlertid til at noen av de mannlige informantene kom opp med refleksjoner de ellers ikke ville ha kommet med, og ett av resultatene av dette minnearbeidet er diskutert i kapittel 8.1.12. I ettertid tenker jeg at dette kunne ha vært en fruktbar strategi i forhold til å få mannlige aktører til å reflektere enda mer rundt kjønn.

I de første intervjuene hadde jeg også med meg reklame for musikkutstyr, et nummer av bransjebladet Musikkpraksis, samt noe musikkutstyr, deriblant en mikrofon og en effektboks som jeg ba informantene kommentere ut fra hva slags assosiasjoner de gjorde seg i møte med dem. Dette resulterte i flere interessante betraktninger blant informantene, ikke minst i forhold de konnotasjonene dette utstyret gjerne blir tilegnet, ikke sjelden med utgangspunkt i seksuelle metaforer. Likevel fortsatte jeg ikke dette eksperimentet, mest fordi det ikke alltid lot seg praktisk gjennomføre, men også fordi jeg på dette tidspunktet ikke hadde det klart nok for meg hva jeg skulle bruke denne empirien til.

5.3.11 Egne erfaringer med feltet

Et siste forhold som skal nevnes er mine egne erfaringer som musiker og selvproduserende artist, fra 1990 og fram til i dag. Erfaringene ligger til grunn for flere av problemstillingene, selv om selve ideen til prosjektet kom til slik jeg beskriver det i kapittel 1. Faktum er at jeg selv har erfaring med å bli oppfattet som en «syngedame» (eller «hun som synger», en annen hyppig brukt frase), selv om jeg både skriver, spiller og produserer egen musikk, og selv om jeg aldri har oppfattet meg selv som noen typisk sanger eller at jeg kan se at jeg har opptrådt på en måte som skulle gi assosiasjoner i en slik retning. På samme måte kan en stor del av min motivasjon for å produsere selv føres tilbake til innspillingen av plata *Rød Ravn i en Blå By* (1995), hvor også jeg opplevde å bli disiplinert i retning av en «syngedame», ikke ulikt situasjonen som beskrives i kapittel 6.2.2.

Med hensyn til problemstillingen rundt forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen, springer også spørsmålene i denne sammenheng ut av førstehåndserfaringer. Jeg har selv vært engstelig for å «miste meg selv» i møte med musikalske samarbeidspartnere, slik en av informantene formulerer det i kapittel 9. Jeg har også strevd med å avklare hva et musikalsk verk egentlig er, hvordan det lar seg avgrense, hvordan det eventuelt skal fordeles mellom flere, og hvem som skal ha den symbolske og den økonomiske eiendomsretten til det. Min egen noviseaktige læreprosess fra «syngedame» til produsent, som i stor grad har foregått gjennom et utstrakt samarbeid med i hovedsak mannlige samarbeidspartnere i perioden 1995-2006, har på samme måte vært relevant for flere av observasjonene og diskusjonene rundt transformasjonsprosessen i kapitlene 7 og 8.

Førstehåndskjennskap til et felt eller en praksis kan innebære mange fordeler, samtidig som en slik kjennskap ikke bare er fordelaktig. I noen situasjoner kan det være mer hensiktsmessig å opptre som en fremmed, ikke minst fordi man kan gå inn i det aktuelle feltet med novisens «uskyldige» blikk. Man legger gjerne merke til det andre tar for gitt, på samme måte som man i enda større grad kan tillate seg å stille «alle de dumme spørsmålene». Jeg vil ikke si at jeg ikke har stilt «dumme spørsmål», eller at jeg ikke har stilt

meg kritisk til feltets tatt for gitte koder. Tvert i mot har jeg tilstrebet en slik tilnærming hele veien. Samtidig skal jeg ikke nekte for at jeg noen ganger har tillatt meg å *ikke* stille novisens spørsmål, og at jeg i enkelte tilfeller også har tillatt meg å ta for gitt at jeg og informanten har vært noenlunde enige om betydningsinnholdet i det vi har snakket om, og her tenker jeg kanskje særlig på den musikalske og den teknologiske terminologien. Slik kan jeg ha unngått å få øye på potensielt interessante betydningsforskjeller blant informantene. Samtidig har jeg kanskje nettopp på grunn av denne førstehåndskjennskapen kunnet identifisere relevante problemstillinger mye raskere, slik jeg også har kunnet konfrontere dem mer direkte i forskningsintervjuene enn en utenforstående forsker kunne ha gjort.

Et annet potensielt problematisk forhold knytter seg til min status som *både* forsker og musiker i møte med informantene, og deres eventuelle oppfatning av meg i denne sammenheng. Jeg kan selvsagt ikke utelukke at dette for eksempel kan ha gjort dem mer tilbakeholdende i møte med meg enn hva de ville ha vært i møte med en utenforstående aktør. Trolig har dette momentet slått ut begge veier, selv om jeg ikke selv har opplevd min dobbelte status som problematisk, slik jeg selvsagt også har presisert at det var som forsker jeg henvendte meg til dem og ikke som en kollega. Et tredje potensielt problematisk forhold som også er påpekt i litteraturen, dreier seg om at ens egne kulturelle kategorier og ikke nødvendigvis informantenes kategorier, ofte dirigerer hva en observerer og ikke observerer i et forskningsarbeid (Wadel 1991:59).

Selv har jeg forsøkt å motvirke en slik tilbøyelighet gjennom å konfrontere både tekster og antakelser med andre forskerkolleger og musikere i den grad dette har vært mulig, og å inkorporere deres kritikk i analyser og problemstillinger. Samtidig har jeg hele tiden forsøkt å holde opp – i det minste for meg selv – at min fortelling om de spørsmålene jeg berører bare er én av mange mulige i denne sammenheng, slik det også finnes en mengde andre relevante spørsmål som jeg selv ikke er i nærheten av å berøre. All kunnskap er nemlig en form for konstruert kunnskap, slik jeg har vært inne på innledningsvis i dette kapitlet, men også *situert* kunnskap, slik Donna Haraway formulerer det. En gren innenfor den feministiske vitenskapskritikken har i denne sammenheng argumentert for at noen kunnskapsposisjoner er egnet til å produsere bedre og mer objektiv kunnskap enn andre (Harding 1993; Hartsock 1998). Nærmere bestemt snakker vi om at det å ta de undertryktes perspektiv gir den beste og den mest objektive kunnskapen, fordi man antar at det å være undertrykt gir en tilgang til både den undertryktes og undertrykkerens perspektiv. Haraway stiller seg på alle måter skeptisk til en slik posisjon, ja til en privilegering av enhver kunnskapsposisjon på bekostning av en annen. Det er også på dette punkt Haraways begrep om *situated knowledges* (merk flertallsformen) kommer inn. I boka *Simians, cyborgs, and women: the reinvention of nature* (1991) hevder Haraway at ingen posisjon, intet ståsted en

forsker kan innta kan gis en kunnskapslegitimerende forrang, heller ikke de undertryktes, slik hun også forkaster det positivistiske og altseende gudeblikket, som hun kaller for «the god-trick of seeing everything from nowhere» (Haraway 1991:189) (Rustad 1998:137). Hennes forslag er i stedet å utvikle det hun kaller for *ansvarlige* ståsteder for kunnskapsproduksjon, en situering av kunnskaper og kunnskapsproduksjon, hvor man anerkjenner at kunnskap alltid er situert (kroppslig, kjønnsmessig, klassemessig etnisk, kunnskapsmessig osv) og aldri universell, samtidig som hun mener at dette ikke behøver å innebære relativisme (ibid).

Haraway foreskriver tre måter for å etterstrebe en posisjon og en epistemologi som en bevisst situert forsker. For det første gjennom å utvikle det hun kaller for en ansvarlig kunnskap. Dette innebærer å aktivt bevisstgjøre seg de ulike kontekstene kunnskapen inngår i og søke å ta høyde for dem i utformingen av forskningsprosessen, enten det for eksempel er snakk om hvordan kunnskap kan eller bør bli brukt, eller hvem som «bestiller» den. For det andre gjennom å gjøre rede for sin egen forskerposisjon. Dette dreier seg ikke primært om å *bekjenne* sine egne situertheter, men å klargjøre for seg selv og andre de begrensninger ens egen posisjon innebærer, og slik gjøre rede for kunnskapens grenser. I dette ligger det også et krav om at forskningen selv, som en kollektiv prosess, skal ansvarliggjøres. Bekjennelser av forhold rundt ens egen økonomiske status, etniske tilhørighet og seksuelle status har altså i seg selv lite med ansvarlighet å gjøre (Markussen and Lotherington 1999:16). Med det er vi også inne på Haraways tredje anbefaling, som er å relativisere kunnskap, dvs. å oppmuntre til flere ulike fortellinger om et bestemt forskningsfelt eller et forskningsspørsmål. Også dette oppfatter Haraway som et kollektivt anliggende, altså forskerfelleskapets ansvar (Rustad 1998).

I avhandlingsarbeidet er det de to siste punktene som har vært mest relevante for meg. Her tenker jeg for det første på de bestrebelsene jeg har gjort i forhold til å motta og inkorporere tilbakemelding fra ulike faglige instanser (kjønnsforskere, medievitere, kulturanalytikere), for slik å bryne tilbakemeldingene mot min egen potensielle snevre perspektivering, men også det å være bevisst min egen situerte posisjon, gjøre rede for den, og verken betrakte den som et ubetinget gode eller en mer ufordelaktig posisjon enn noen annen.

5.3.12 Representativitet?

Representativitet er ikke noe kriterium innenfor diskursanalytiske perspektiver. At forholdet mellom de mannlige informantene (17) og de kvinnelige (13 fra en norsk kontekst, 3 fra en amerikansk) er såpass likt har da heller ingen sammenheng med hvordan forholdet mellom mannlige og kvinnelige utøvere ser ut i den virkelige verden. Det finnes ingen sikre tall per i

dag på hvor mange mannlige og kvinnelige musikere som eier sitt eget prosjektstudio eller jobber med selvprodusert musikk i norsk sammenheng, og ethvert forsøk på å tallfeste forholdet må betegnes som ren spekulasjon. Legger vi Musikkguiden til grunn, altså den norske katalogen over «hvem som gjør hva» i den norske musikkbransjen, snakker vi imidlertid om en nærmest mikroskopisk andel kvinner. Av 78 oppføringer under «Musikkprodusenter/ Produksjonsselskaper» var det i 2006 bare 2 som antydte at det kan være kvinnelige lydteknikere involvert (Klausen 2006). Av 108 oppføringer under kategorien Lydstudioer fant jeg samme år ingen kvinnelige navn som kunne knyttes direkte til musikkproduksjon. Listen er riktignok neppe uttømmende, men tendensen går i retning av britiske tall, der ca 2% av det totale antallet produsenter som var registrert i 1995 var kvinner (Bayton 1998:5). Kanskje kan vi her snakke om en kjønnsarbeidsdelingens «2/98»-fordeling, uten at jeg på noen måte kan verifisere dette. Se også eventuelt (Lorentzen 2008) og (Lorentzen og Stavrum 2007) for en nærmere drøfting av den tallmessige fordelingen på feltet.

6 Hva er en «syngedame»?

6.1.1 Innledning

I dette kapitlet skal jeg undersøke og belyse hva en «syngedame» er med utgangspunkt i mine informanter og med utgangspunkt i hva Winther Jørgensen og Phillips betegner som ulike former for «naturlig forekommende materiale» (Winther Jørgensen og Phillips 1999:127). Vi snakker nærmere bestemt om faglige, litterære og journalistiske tekster, samt enkelte faglige referanser som også peker utover Norges grenser og helt tilbake til 1800-tallet. Gjennom dette relativt brede tilfanget av kildemateriale undersøker jeg «syngedamen» som betydningsstørrelse, herunder dens potensielle opprinnelser og diskontinuiteten mellom dem. Jeg diskuterer også hva Foucault kunne ha betegnet som reglene for hvem som blir utpekt som «syngedamer» og hvem som *ikke* blir det innenfor det diskursområdet det her er snakk om. Analysen belyser gjennom det samme kildetilfanget hva som regnes for sant og falskt i musikkproduksjon, og hvordan dette relaterer seg til «syngedamen». Nærmere bestemt dreier dette seg om hvem som blir konstruert som legitime og troverdige forfattersubjekter og hvem som ikke blir det.

Kapitlet innledes ved at jeg tar for meg tilsynekomster av «syngedamen» innenfor ulike tekster, så som medietekster og faglige tekster. Denne delen leder fram til et forslag om å forstå «syngedamen» som en diskurs, som en fantasme og som en skeiv og ikke-normativ figur. Deretter følger en empirisk analyse av informantenes italesettelser av «syngedamen». Til sist forsøker jeg å skrive fram muligheten for en «syngedamemann», gjennom å lese mannlige informanter med den samme optikk som de kvinnelige informantene blir utsatt for.

6.1.2 «Syngedamens» tilsynekomst og potensielle opprinnelser

«Syngedamen» er en flertydig betegnelse, som til dels også brukes på motsetningsfylte måter. Som sosial konstruksjon er den lite diskutert, og det finnes relativt få arbeider å ta utgangspunkt i. Dette kapitlet må derfor betraktes som et første skritt i retning av å analysere betegnelsens betydningsinnhold og implikasjoner fra en diskursanalytisk og arkeologisk synsvinkel (jf. kapittel 5). De foreliggende arbeidene som eksplisitt tematiserer «syngedamen» har undersøkt betegnelsens betydninger blant etnisk norske jazzmusikere, i hovedsak kvinnelige sangere (Onsrud 2004; Stavrum 2004). Ett av hovedfunnene er at kvinnelige sangere som ikke improviserer risikerer å falle inn under kategorien «syngedame», noe som innebærer tap av musikalsk kredibilitet og utestengelse fra kategorier som «jazzmusiker» og «jazz» (Stavrum 2004:67). Et annet funn er at også kvinnelige

instrumentalister risikerer å falle inn i kategorien «syngedame», i den forstand at det ikke er forventet av kvinnelige utøvere at de skal være noe annet enn sangere. Dette gjør at kvinnelige instrumentalister fort kan bli «forvekslet» med eller tatt for å være «syngedamer» selv om de ikke synger eller figurerer som typiske frontfigurer i jazz (Stavrum 2004:69)⁹⁷.

«Syngedamen» og dens konnotasjoner gjør seg gjeldende mer implisitt i Kate Augestad's analyse av Sissel Kyrkjebø (Augestad 1996) og i mine egen analyse av forholdet mellom kjønn og rock og pop i norsk musikkliv (Lorentzen 2002a), her i drøftinger som antyder lignende utskillingsprosesser innenfor rock og pop som innenfor jazz. Ingen av de nevnte arbeidene har imidlertid så langt drøftet selve *betegnelsen* som sådan eller lagt vekt på å historisere den slik jeg legger opp til her, men viser til syngedamekonnotasjonene som et relativt gitt sett av stigmatiserende betydninger.

En annen relevant kilde er musikkjournalist Marta Breens bok *Piker, vin og sang, 50 år med jenter i norsk rock og pop* (Breen 2006). Breen vier her et helt kapittel til det hun kaller for «'syngedamer' og slagerdronninger», men henviser til og diskuterer bruken av syngedamebetegnelsen også en rekke andre steder i boken. Breen viser via et relativt bredt tilfang av eksempler hvordan betegnelsen har vært flittig brukt i omtalen av kvinnelige populærartister i norsk musikkjournalistikk, og gir på denne måten et verdifullt tilfang av empiri (ibid). I diskusjonen trekker jeg også veksler på Språkrådets rådgiver Svein Nestor, som har vært konsultert om Språkrådets kjennskap til «syngedamen» som en språklig betegnelse.

I den grad de nevnte kildene befatter seg direkte med «syngedamen», er deres betraktninger for en stor del sammenfallende. Nærmere bestemt er de alle enige om at «syngedame» er en betegnelse som brukes i en eller annen form for nedsettende hensikt. Nestors og Breens betraktninger rundt «syngedamen» er imidlertid sprikende med henblikk på hvordan de vurderer «syngedamens» konnotasjoner over tid. Augestad's analyse av Sissel Kyrkjebø innebærer også en litt alternativ perspektivering som jeg skal komme tilbake til.

Rent språkhistorisk framstår «syngedamen» som et «hjemmesnekra» og særnorsk begrep, mener Nestor. Det er uklart hvor lenge det har vært i bruk, men den første mediale forekomsten som er registrert i *Nyord i norsk: 1945-1975* er datert til 1968 i forbindelse med en artikkel i Bergens Arbeiderblad hvor det refereres til «syngedamene Peggy Lee og Doris Day» (Leira 1982). Ifølge *Bokmålsordboka* viser «syngedame» til en «dame som synger, særlig slagere» (Wangensteen, Språkrådet et al. 2005). Dette er ifølge Nestor ingen god definisjon, ettersom «syngedame», slik han oppfatter det, ikke peker henimot en hvilken som helst dame som synger, men en «dame som synger populære sanger mot betaling»⁹⁸.

⁹⁷ Også i min empiri finner jeg eksempler på slike former for «forvekslinger».

⁹⁸ Svein Nestor, rådgiver Språkrådet. E-post 24.07.07.

Muligens er vi her inne på en av flere mulige opprinnelser til begrepet, og en del av bakgrunnen for dets tvilsomme konnotasjoner, særlig i moralsk forstand.

Som Lucy Green påpeker, har bildet av den betalte kvinnelige sangeren som en som ikke bare byr på sin egen stemme, men implisitt også sin egen kropp, blitt assosiert med bildet av både den seksuelle fristerinne og den prostituerte gjennom flere årtusen, noe hun hevder gjelder for praktisk talt alle kjente samfunn (Green 1997:29). I nyere tid knytter dette an til det borgerlige samfunnets skille mellom det offentlige og det private, noe som la strenge restriksjoner på borgerskapets kvinner i forhold til å ta seg betalt arbeid⁹⁹. Borgerskapets kvinners designerte sfære var kort sagt den private sfære, hvor de i hovedsak var forventet å oppfylle rollen som omsorgsfull mor og trofast ektefelle. Bildet av en syngende mor er i denne sammenheng et idealisert bilde av kvinnelig renhet innenfor vår kultur, på linje med Jomfru Maria-skikkelsen. Motsetningen mellom bildet av den syngende morens renhet og bildet av den kvinnelige sangeren som «byr seg fram» på en offentlig scene, er i så måte en reproduksjon av den eldgamle hore-og-madonna-dikotomien, hevder Green (ibid:29)¹⁰⁰.

Å være en «syngedame», eller det å synge populære sanger mot betaling på et offentlig sted kan altså i historisk forstand være knyttet til det å være en dame som synger på feil sted¹⁰¹. Spillesteder for populær musikk, fra dansehaller til spillebuler, ble nemlig lenge forbundet med bordellvirksomhet og prostitusjon, så vel som drikkfeldighet og generell umoral (Dahl 1984; O'Brien 1995; Margolick and Als 2001). Et forhold som taler for en slik forbindelse er «syngedamens» slektskap med betegnelsen «syngepike», et annet nyord i det norske språket fra den samme perioden, som har vært forbundet med både spillebule og bordell (Leira 1982)¹⁰².

Et annet mulig opprinnelsepunkt knytter seg til en mulig sammenføring av disse betydningene, i og med tilsynkomsten av rocken og rockens mytologi slik den vokste fram utover 1950- og 1960-tallet. Den moralske pekefinger ble nå også rettet mot menn, men

⁹⁹ Som Elisabeth Aasen påpeker, åpnet Norge i 1838 igjen for at kvinner over 40 år som ikke kunne forsørge seg selv på annet vis kunne få håndverksrett. Først tre år etter ble det gitt handelsrett til alle uforsørkede kvinner. For de kondisjonerte var handelsvirksomhet uansett utelukket. Jf. Aasen, E. (1993). Driftige damer : lærde og ledende kvinner gjennom tidene. Oslo, Pax.

¹⁰⁰ En treffende indikasjon på at denne typen mytisk materiale også sirkulerer innenfor den norske musikkjournalistikken er å finne i NRKs oppslag om artisten Maria Menas første Norges-turne, hvor journalisten gjennom overskriften «Nedstrippet Maria på jomfruturné» ikke kan sies å trekke vekslers på noe annet enn den klassiske hore-og-madonna-dikotomien, jf. Fjellidal, S. og J. Gjersøe. (2005). "Nedstrippet Maria på jomfruturné." Lesedato 21.01.2007, <http://www.nrk.no/musikk/1.862681>. For en inngående analyse av Jomfru Maria-skikkelsens betydning for resepsjonen av Sissel Kyrkjebø, se Augestad (1996).

¹⁰¹ Betegnelsen «dame», er i seg selv interessant i denne sammenheng ettersom «dame» tradisjonelt henspiller på en «fin dame». Vi har altså her med en dame som bokstavelig talt har falt eller forvillet seg vekk fra sin stand, slik hun også i denne forstand befinner seg på «feil sted». Selve sammenstillingen av «syngende» og «dame» er også en besynderlig konstruksjon som indikerer et brudd i seg selv. Man sier for eksempel ikke «syngpedagog» og «jazzsynger», men «sangpedagog» og «jazzsanger». Takk til Egil Gangåssæter som gjorde meg oppmerksom på dette.

rocken ble antatt å innebære en særlig risiko for unge kvinner. Som Breen påpeker gir Ingebjørg Becks pikeroman *Popsangerinnen* (1967) en pekepinn om 1960-tallets generelle holdning til rock som sjanger og til unge popsangerinners plass i den. I Becks roman møter nemlig tenåringsjenta Kari stor motstand fra sine foreldre når hun ønsker å satse på en karriere som popsangerinne. De mener hun har fått «pop på hjernen» skriver Breen. Direkte syngeforbud får hun imidlertid først når hun begynner å få oppdrag på «snuskete restauranter på kveldstid» (Breen and Drecker 2006:20).

For 1960-tallets popsangerinner skal det imidlertid ha lurt farer fra mange hold, både foran og bak scenen. Breen siterer sangeren Karin Winje fra boka *Beat og piggråd i Trondheim* (Nilsen 1991), hvor hun forteller at hun trakk seg fra en lovende karriere i popbransjen etter å ha oppdaget hva slags *gjenytelser* som gjerne ble forventet av enkelte av platebransjens bakmenn:

Det var ikke så lett for ei sjeneret jente å komme til Tigerstaden. Jeg hadde vel ikke det pågangsmotet og de spisse albueene som skulle til. Dessuten ville jeg ikke betale «prisen» enkelte arrangører og produsenter forlangte. Spesielt godt husker jeg en som allerede hadde lagt seg da jeg kom! Slike gjenytelser var ikke min stil (Breen and Drecker 2006:21).

Med det er vi også inne på hvordan *Nyord i norsk* viser til et annet nyord som gjør seg gjeldende i det norske språket innenfor den samme periode, og som helt spesifikt knytter an til rockmytologien. Det er betegnelsen *groupie*, som i følge *Dagbladet* i 1969 skal ha vært myntet på «de jenter som følger i pop-gruppenes kjølvann», nærmere bestemt «jenter som gjør alt for å komme i kontakt med pop-bandene» (Leira 1982)¹⁰³. Den tette forbindelsen som Nestor mener kan foreligge mellom *groupie* og «syngedame» gir en sterk antydning om hvorfor «syngedame» ikke bare har vært forbundet med manglende moral, men også manglende *musikalske* kvalifikasjoner. Som Breen i likhet med (Stavrum 2004) påpeker:

(...) blir stemmen ofte nedvurdert som et instrument, noe et uttrykk som «syngedame» er et eksempel på. Ordet gir oss et bilde av en kvinne som er mer kropp enn stemme, og som absolutt ikke deltar i den skapende prosessen (Breen and Drecker 2006:38).

Som Nestor formulerer det, kan denne forestillingen bunne i en «mer eller mindre riktig oppfatning av at disse jentene [altså «syngedamene»] hadde fått syng oppdragene gjennom å ligge med ett eller flere av orkestermedlemmene. De var altså en form for *groupier*».

Nestors antakelse om at det foreligger en sammenheng mellom «syngedame» og *groupie* kan ha noe for seg. Som Helen Davies påpeker har tradisjonen internasjonalt vært å italesette enhver kvinnelig musikkfan som en *groupie*, enten vi snakker om jenter som møter opp backstage etter en konsert, jenter som jobber som representanter for et plateselskap¹⁰⁴,

¹⁰² I Leira (1982) er det listet følgende referanser til syngedamens slektning «syngepiken»: Syngepike som *husets scene*, *syngepiker*, *spillebule* og *bordell*, *alt under ett tak*. Farmand 1968. (Far. = *Farmand*, et ukentlig forretningsblad i Oslo som nå er gått inn.)

¹⁰³ *Dagbladet* bruker her betegnelsen «pop-bandene», men betegnelsen viser trolig også til det som i dag betegnes som «rockeband», noe for eksempel den NRK-produserte dokumentarserien *Norsk Rock*, sendt i 2004, peker i retning av.

¹⁰⁴ Jenter/kvinner som jobber med artister for plateselskaper går i ulike sammenhenger under betegnelsen «promobabes».

jenter som blir kjærestere med eller er gift med mannlige rockemusikere, ja selv jenter som også selv har en musikalsk karriere kan bli oppfattet som en groupie, skriver Davies (2001). Lignende holdninger lar seg også spore her hjemme, hvor kvinnelige musikere selv i dag uttrykker tilbakeholdenhet i forhold til å bedrive såkalt nettverksarbeid blant mannlige musikerkollegaer, for eksempel på spillesteder, i frykt for å bli misoppfattet¹⁰⁵.

En vel så relevant forbindelse mellom syngedamebetegnelsen og rock er å finne i forhold til hvordan «syngedame» og «rock» har vært konstruert som motsetninger innenfor den norske rockekritikken, i alle fall slik den artet seg utover 1980-tallet, ifølge Breen (Breen 2006). Muligens er det her og innenfor denne perioden vi for alvor kan begynne å observere et brudd med de foregående betydningskonstruksjonene, og om det ikke representerer et helt og holdent et brudd med dem, så er det i alle fall på dette tidspunktet at musikkjournalister for alvor begynner å stille spørsmål ved «syngedamens» *musikalitet*.

Som Odd Skårberg påpeker vokste det fram en ny type musikkjournalistikk i Norge mot slutten av 1970-tallet og utover 1980 tallet (Skårberg 2001:157)¹⁰⁶. Dette var en journalistikk som i utpreget grad lot seg inspirere av en anglo-amerikansk musikkjournalistikk som mot slutten av 1960-tallet bidro til et paradigmeskifte i synet på hvilke artister som fortjente omtale, og hva slags kriterier de skulle bedømmes i henhold til (Weisethaunet og Lindberg 2000). Legger vi Breen til grunn synes «syngedamen» å ha inngått i den utskillingsprosessen som nå ble iverksatt i forhold til å etablere klare skiller mellom rock og pop, høy og lav, og til å skille det autentiske fra det fabrikkerte, og det kunstneriske fra det kommersielle. I denne sammenheng blir «syngedamen» å regne som selve innbegrepet på det falske, det fabrikkerte og det kommersielle. Breen beskriver i denne sammenheng 1980-tallet som et tiår hvor syngedamebegrepet sto særlig sterkt, og som et tiår hvor kvinnelige populærartister ble slaktet over en lav sko i den norske musikkpressen, nettopp med referanse til «syngedamen» og de negative konnotasjonene som denne figuren nå blir tilegnet; at hun ikke kunne synges, at hun ikke skrev sin egen musikk, og at hun var en «bimbo», et overfladisk og grunt produkt skapt av musikkbransjens bakmenn. Breen tegner i denne forbindelse et paradoksalt og grotesk «traffickingaktig» scenario av «bruk-og-kast» hvor:

(...) de unge kvinnelige ofte var blitt plukket opp av bransjemenn som skrev låtene, produserte platene og tok de dristige promobildene. Så kom de mannlige musikkjournalistene på banen – og slaktet jenta. Bakmennene ristet straks av seg fiaskoen og gikk videre til nye prosjekter, mens den unge artisten var stemplet og oppbrukt (Breen 2006:131).

¹⁰⁵ Sist jeg hørte dette ytret av en kvinnelig musiker var under konferansen Musikk og kjønn, som ble avholdt 8.-9. oktober 2007 i Oslo. Ytringen ble rettet under en paneldebatt.

¹⁰⁶ Som Skårberg (2001:157) skriver, fikk vi i Norge mot slutten 1970-tallet en ny type rocketidskrifter, etter mønster fra de store engelske og amerikanske magasinene; Nye Takter (1977), Puls (1978), Beat (1985) og Rock Furor (1988). Videre skriver han at vi med disse musikkavisene «for alvor [fikk] en selvstendig, skrivende «rockeoffentlighet» i Norge. Journalistene framsto som stilfrolle kjennere, og avisene fikk raskt en viktig funksjon som informasjonskanal i det hjemlige rockemiljøet».

Breen lanserer også betegnelsen «puppe-pop» for å illustrere hvordan «syngedamen» på 1980-tallet ble emblematisert for en forestilling om et musikalsk og moralsk bunnivå¹⁰⁷ (Breen and Drecker 2006:127). Hun viser til en rekke medierelaterte eksempler som bygger opp om bildet av et kjønnpolarisert 1980-tall, men støtter seg også på tidligere musikkjournalist Karin Westrheim, som mener at «syngedamen» ble brukt som et ledd i musikkjournalistenes egen karrierebygging, uavhengig av journalistens kjønn:

Det er et vesentlig problem i anmelderkulturen at kritikeren først og fremst vil vise hvem *han* er. Og når man bruker et begrep som «syngedame» – som jeg antageligvis gjorde selv også – viser man at man ikke tar det musikalske uttrykket på alvor. På den måten forteller du leseren at du som kritiker befinner deg på et høyere nivå, altså en form for snobberi. Vi er nok mange som bør gå i oss selv og tenke gjennom hva vi har skrevet igjennom åra (Breen 2006:132).

6.1.3 «Syngedamen» som diskurs

«Syngedamen» er altså rent språkhistorisk å oppfatte som en norsk konstruksjon, og dens opprinnelser mangetydige, fra «dame som synger populære sanger mot betaling», «damer som synger på feil sted», den seksuelt tilgjengelige *groupie*, og til sist altså fra en musikkjournalistikk hvor betegnelsen mot slutten av 1970- og utover 1980-tallet tar form av utskillingsmekanisme, der «syngedamen» som figur for alvor blir konstruert som en tanketom «bimbo» uten musikalsk talent eller troverdighet. Jeg vil foreslå at det også er nettopp innenfor denne musikkjournalistikken at «syngedamen» for alvor begynner å anta karakter av en særegen *diskurs*. Med diskurs tenker jeg her i betydningen *en bestemt måte å forstå eller å betydningsfastsette* kvinnelige populærsangere og deres rolle innenfor populærmusikk. Dette innebærer ikke minst et forsøk på å *lukke* betydningene i en bestemt retning, slik dette også dreier seg om en type diskursiv praksis *som systematisk former de objektene den omtaler* (Foucault 1972:54). I fortsettelsen skal jeg se nærmere på hva slags betydningsfastsettelser dette dreier seg om og hva slags mytologisk materiale de trekker veksler på, i tillegg til det jeg allerede har nevnt. Sist, men ikke minst skal jeg se nærmere på *reglene* for betydningsfastsettelsene, slik de helt konkret arter seg i diskursen om musikkproduksjon, både i norsk og internasjonal sammenheng.

6.1.4 Syngedamediskursen i norsk og internasjonal musikkproduksjon

Man kan nemlig finne igjen «syngedamens» konnotasjoner i retning av tvilsom kvinnelig musikalitet også innenfor andre språkområder enn det norske, slik de også kan knyttes til en

¹⁰⁷ Uten at jeg skal utdype dette her, er det naturligvis fullt mulig å lese perioden mot slutten av 1970-tallet og utover 1980-tallet med helt andre briller, for eksempel som et tiår hvor en rekke kvinnelige artister både i og utenfor Norge iscenesatte seg på langt mer komplekse og motsetningsfylte måter enn «puppe-pop»-betegnelsen indikerer. Ikke minst snakker vi om en maskuliniserende «gender-bending»-vending blant en rekke artister, se for eksempel Bradby, B. (1994). *Freedom, Feeling and Dancing: Madonna's Songs Traverse Girls' Talk*. *Gendering the reader*. S. Mills. New York, Harvester Wheatsheaf: pp. 67-95, Augestad, K. (1996). 'Å, gosjameg!': en analyse av Sissel Kyrkjebø's gjennombrudd som populærmusikalsk artist. Bergen, [K. Augestad], Rodger, G. (2004). "Drag, camp and gender subversion in the music and videos of Annie Lennox." *Popular Music* 23(1): 13.

mer allmenn desavuering av og mytologisering rundt kvinnelig musikalitet innenfor diskursen om musikkproduksjon. Den norske «syngedamen» har for eksempel slående fellestrekk med noe som kan kvalifisere som en dansk ekvivalent, nemlig «dansegåsen».

Betegnelsen «dansegås», referer her til den danske avisen BT Online som i 2007 publiserte en artikkel med overskriften: «Jeg vil være mere end en dansegås». I artikkelen som handler om kvinnelige musikere som har inntatt produsentrollen og følgelig «produserer selv», forteller musikeren Lina Rafn blant annet at hun påtok seg produsentrollen fordi hun ville være noe «mer enn en dansegås med store bryster» (Poulsen 2007:139). Formuleringen har ikke bare slående likhetstrekk med det Anneli Drecker sa et par år tidligere om at «hun må begynne å lage remikser «slik at folk kan skjønne at hun kan noe mer enn å bare syng» (Fjellidal og Gjersøe 2005). Den sammenfaller også med konstruksjonen av «syngedamen» som en tanketom og umusikalsk «bimbo» uten en egen musikalsk agenda.

«Syngedamen» og begrepets konnotasjoner til manglende musikalsk innflytelse innenfor musikkproduksjon har imidlertid også slående fellestrekk med 1960-tallets girl group-musikk. Sjangeren kjennetegnes blant annet av en helt og holdent studiobasert produksjon, med låtmateriale skrevet av profesjonelle låtskrivere og med instrumentelle bidrag fra innleide profesjonelle musikere (Warwick 2007). Sjangerens suksess falt sammen med framveksten av det paradigmeskiftet som jeg i kapittel 5 beskrev som overgangen til en skriv-selv-diskurs, men til dels også gjør-det-selv-diskursen og den perioden Kealy kaller for kunstmodellen (jf. kapittel 2). Bandet bidro som kreativ institusjon i denne perioden til å omstyrte den etablerte studioproduksjonspraksisen som da var organisert rundt de kreative bidragene fra enkeltindivider med spesialiserte funksjoner, som komponering, arrangering, instrumentering og lydmiksing (Warwick 2007). Dette paradigmeskiftet, som var ledsaget av en romantisk vending innenfor musikkkritikken, bidro til å kaste lange skygger av tvil over artister og grupper som ikke framsto som like musikalsk selvstyrte og selvforsynte, slik også den musikken de gjorde begynte å bli oppfattet som mindre verdt enn de autonome bandenes tilsynelatende direkte og umedierte musikk (ibid:95).

Et forhold som kom til å forsterke tvilen rundt 1960-tallets girl group-musikk var den måten produsenten i denne perioden begynte å framstå som en auteur-skikkelse. Den mest kjente amerikanske figuren fra denne perioden var Phil Spector, men Warwick framhever også George «Shadow» Morton og Berry Gordy. Disse produsentene var også kjent for sitt temperament og sine eksentriske sider og for sin sterke tendens til å skalte og valte med særlig sangerne, som ble regnet som både utnyttbare og utbyttbare (ibid). Det nye estetiske regimets overbevisningskraft fikk 1960-tallets amerikanske girl group-musikk til å framstå som både latterlig og innholdmessig tom, skriver Warwick, og dens aktører som «dukker

uten egne viljer, kontrollert av manipulerende bakmenn»¹⁰⁸. Warwicks egen formulering i denne sammenheng leder oss i retning av en amerikansk ekvivalent til «syngedamen», nemlig *mindless puppet*:

The puissance of this ideology seems to explain why the music of girl groups in the early 1960s is typically either dismissed as the inane chirpings of mindless puppets controlled by some behind-the-scenes Svengali or lambasted as the result of an oppressive system of misogynist opportunism (Warwick 2007:97).

Også i Norge fantes det produsenter som plukket opp kvinnelige sangtalenter¹⁰⁹. Og som sine amerikanske forbilder ga de dem både repertoar og studiotid. I norsk sammenheng er det kanskje først og fremst plateprodusenten Arne Bendiksen det refereres til, selv om også plateprodusenten Arve Sigvaldsens utgivelser oppnådde stor popularitet¹¹⁰. Likhetspunktene mellom Bendiksen og Spector er imidlertid flere og slående. Ikke bare konsentrerte han seg som Spector i stor grad om kvinnelige sangere, deriblant «den knøttnesede syngjenta [Wenche Myhre]», slik Dagbladet beskrev henne i en artikkel i 1982 (Leira 1982). Han sto bak produksjoner som gjerne blir sammenlignet med «Phil Spector-soundet», han sitter med forlagsrettighetene til en anseelig mengde utgivelser, hvorav en rekke kommersielle salgssuksesser¹¹¹, og han er i dag minst like legendarisk som de artistene han produserte. Sist men ikke minst, opererte han som Spector med avtaler som enkelte av artistene etter hvert kom til å uttrykke stor misnøye i forhold til, berettiget eller ikke (Breen 2006:49). Det er interessant å notere seg hvordan han i ettertid selv ordlegger seg om relasjonen mellom seg og artisten Kirsti Sparboe, her i et sitat fra forordet til en samleplate, som til tross for en rosende ordlyd omvandler Sparboe fra et selvstendig subjekt til et «instrument» han som produsent har kunnet «spille på», helt i tråd med *mindless puppet*-metaforen¹¹²:

Denne samlingen gir et tverrsnitt av Kirsti Sparboes utfoldelser på plate i 30 år, fra starten i 1964. Hun er et fantastisk instrument å spille for en produsent, hvilket jeg fikk gleden av de første 7 årene (Sparboe 1995).

Dette er en talemåte han i en viss forstand gjentar i et intervju med Breen, i en kommentar til at Sparboe etter hvert kom til å bryte med ham. Denne gang på et underfundig vis, slik at han både avautorerer artistene og demokratiserer deres «talent», i samme omgang som han også italesetter artisten som en slags eiendom han motvillig har måttet «gi fra seg»:

Selv har jeg en teori om at for hver Wenche og Kirsti som dukker opp, finnes det ti andre rundt i Norge som er like bra. Og som jeg vil finne frem til hvis jeg leter. Det er ikke mangel på materiale som er problemet, men det er klart det er ergerlig å gi fra seg en artist du har brukt mye tid og krefter på å bygge opp (Breen 2006:49).

¹⁰⁸ Warwick kommer ikke inn på det, men dette gjaldt også enkelte «gutteband», så som The Monkees, et av de første «boybandene» som i tråd med det nye estetiske regimet ble anklaget for å «faket» rollen som musikere på platene sine.

¹⁰⁹ Jf. for eksempel Winjes «vitnesbyrd» i Breens bok referert til i kapittel 6.1.2.

¹¹⁰ Bendiksen har også virket som bl.a. sanger, musiker, komponist og tekstforfatter Eggum, J., S. Steen, et al. (2005). *Norsk pop & rockleksikon: Populærmusikk i hundre år*. Oslo, Vega forlag.

¹¹¹ Bendiksen eier seks musikkforlag under paraplyen Arne Bendiksen Musikkforlag og blant hans største slagere finner vi «La meg være ung», framført av Wenche Myhre under melodi Grand Prix i 1964, og «Oj, oj, så glad jeg skal bli» framført av Kirsti Sparboe, som vant den norske finalen i Melodi Grand Prix i 1969 Ibid..

¹¹² Jeg vil understreke at jeg med dette utelukkende referer til Bendiksens retorikk, ikke hans «egentlige» holdninger eller oppfatninger av de artistene han har jobbet med.

Som jeg har vært inne på i kapittel 2 er denne typen italesetting karakteristisk ikke bare for tradisjonell musikkproduksjon som sådan, men også for den måten produsent/artist-relasjonen har vært italesatt i sosiologisk anrettede analyser av musikkproduksjon. Nærmere bestemt snakker jeg her om hvordan artister og musikere innenfor det jeg i kapitlene 3 og 9 diskuterer som *bakgrunnsdiskursen*, blir å betrakte som en form for råmateriale i produsentens hender (jf. kapittel 2.1). I hvilken grad Sparboe og Myhre virkelig ble oppfattet som «mindless puppets» i sin samtid eller av Bendiksen selv, er imidlertid et annet spørsmål. Det synes imidlertid å være hevet over all tvil at diskursen om «syngedamen» har influert oppfatningen av kvinnelige artisters *musikalske ansvarlighet* innenfor musikkproduksjon, også i norsk sammenheng.

I boka *Echo and reverb: fabricating space in popular music recording, 1900-1960* (2005), lokaliserer Doyle «syngedamens» umælende posisjon i musikkproduksjon til det nittende århundrets fasinasjon for den karismatiske forførerhypnotisøren (Doyle 2005:146)¹¹³. Nærmere bestemt tenker han på Charles Dickens *Mystery of Edwin Drood* og George du Maurier's *Trilby*, romaner hvor plottet kretser rundt onde mannlige musikalske mestre som tar kontrollen over formbare kvinnelige subjekter ved hjelp av hypnotiske evner, karisma og tankekontroll. Forbindelsen til både «syngedamen» og til bakgrunnsdiskursen er særlig slående i den sistnevnte *Trilby*, hvor den vakre, men tonedøve Trilby O'Ferrall blir transformert til en talentfull sanger av den hypnotiserende og syngende mesteren «Svengali». Karakterene, plottet og forløpet i disse historiene har dannet grunnlaget for et tilbakevendende tema, et motiv eller en trope, som i dag lar seg lokalisere innenfor bransjeblader, fanlitteratur, biografier og filmbiografier, der den glamorøse og «tilgjengelige» kvinnelige artisten «pares» med en Svengali-lignende genial mannlig produsent eller manager, hevder Doyle. Doyle referer til artisten Patti Page og hvordan hun ble assosiert med det han kaller for «the charismatic/A&R man Mitch Miller», Patsy Clines assosiering med produsenten Owen Bradley, og til relasjonen mellom sangeren og gitaristen Mary Ford og hennes ektemann og produsent Les Paul (Doyle 2005:ibid). Hva jeg i det foregående har diskutert som Bendiksens approprierende talemåter, inngår helt klart i denne tropens betraktningmåter, men jeg har funnet flere andre variasjoner over det samme tema i den norske dagspressens omtale av kvinnelige artister. De kan også bidra til å kaste lys over hvilke regler og betydningsstrukturer som gjør seg gjeldende i tropen.

I dette sitatet hentet fra en artikkel i Aftenposten med overskriften «Stjernejeger Wyclef rir igjen», er det fortellingen om et mulig samarbeid mellom den New York-baserte stjerneprodusenten Wyclef Jean og den norsk-amerikanske artisten Mira Craig som blir italesatt i tråd med «Svengalimyten»:

- Det er en jente her i Norge som vi har fulgt med på en stund nå, og hun har besøkt oss i New York. Hun synger bra og vi er interessert, så vi skal lytte til demoen mens vi er her i Norge, forteller Wyclef Jean hemmelighetsfullt. Jenta som snart kan få funkle på Jeans «wall of fame» er norsk-amerikanske Mira Craig, en vågal frøken som under fjorårets Quart-festival hoppet opp på scenen og improviserte seg frem til Wyclefs hjerte med Mary J. Blige-hit'en «911». Og det er et smart trekk, for produsent/låtskriver/rapper Wyclef Jean er et råskinn av en talentspeider. Genierklært for sin teft for hva som selger til gull. Likevel hviler han ikke på sine laurbær. Det gjør sjelden perfektejonister (Naveen 2002).

I det neste eksemplet er det «mesterlåtskriveren og produsenten Jørgen Olafsson» som under den talende overskriften «De kaller meg *antikrist* [min kursiv]» får spille rollen som selveste Mr. Svengali i møte med «sin» nye (blonde og langt yngre) «stjerne» Marie Sernholt:

Han står bak mer enn 100 millioner solgte plater. Nå har den svenske mesterlåtskriveren og produsenten Jørgen Olofsson (43) funnet sin nye stjerne – den 22 år gamle naboen Marie Sernholt (Lund 2006:36).

Svengalimytens kjønnstrope lar seg imidlertid også lokalisere i varianter som i større grad trekker i retning av klassiske eventyrfortellingens prinser og prinsesser. Her er et eksempel hentet fra en forhåndsomtale av en dokumentar om artisten Celine Dion og hennes manager Rene Angelil. Angelil krediteres gjerne for å ha oppdaget Dion da hun var bare 12 år gammel og får i artikkelen spille rollen som prins, mens Dion får være Askepott, noe som også klart framgår i overskriften «En moderne Askepott»:

Historien om Celine Dion er som eventyret om Askepott. Hun er fattigjenta som giftet seg med sin rike velgjører og ble superstjerne (Amtstidende 2005:25)

Angelik er i denne sammenheng manager og ikke studioprodusent, men som Doyle påpeker er motivet og forløpet det samme uavhengig av hvorvidt det dreier seg om en manager eller en produsent. Tropen er også gjenkjennbar i fortellingen om artisten Shania Twain og hennes ektemann «Mutt» Lange. Twain fortelles i dette eksemplet fram som en stjerne som fortjener suksessen mer enn andre stjerner. Som 22-åring skal hun nemlig ha sittet alene igjen med ansvaret for fire søsken etter at foreldrene dør i en bilulykke. Eller som Dagbladets journalist velger å formulere det:

Kontrasten [til åstedet for en audiens med verdenspressen, som fant sted på femstjernespalasset Hotel Palace] kunne ikke vært større til de lutfattige kårene Shania vokste opp under i bikkjekalde Nord-Ontario i Canada (Bakke 2002).

I det neste eksemplet blir også produsenten Langes *transformerende* evner italesatt. For ifølge myten skriver Twain sine egne sanger og får gitt ut sin første plate allerede i 1993, men suksessen kommer først da hun kontaktes av Lange:

Til tross for at Shania alt på denne tiden skrev sine egne sanger, var kun en av dem med på debutplaten, og det måtte en telefon fra en fjern beundrer til for at låtskriver-talentet skulle begynne å blomstre. Denne beundreren het forresten Robert John «Mutt» Lange, produsent for blant andre AC/DC, Cars, Def Leppard, Foreigner og Bryan Adams. Bekjentskapet utviklet seg til et samarbeid, samarbeidet utviklet seg til vennskap, og den 28. desember 1993 giftet de to seg liksågodt. To år etter, i 1995, kom albumet *The woman in me* [min kursiv] og med god hjelp fra ektemannen satte karrieren nå fart for alvor (Olsen 2003).

Ironisk nok kan albumtittelen *The Woman in me* leses som om Twain selv slutter opp om myten, idet den mer enn antyder at hennes samarbeid og ekteskap med Lange ikke bare har

¹¹³ Han lokaliserer den også til den greske myten om Orfeus, men det skal jeg her la ligge.

modnet henne som artist, men også som (heteroseksuell) «kvinne», hvormed også tropens konnotasjoner til to-kjønnsmodellen kommer til syne.

Betrakter vi de foreliggende italesettelsene i lys av et diskursanalytisk perspektiv begynner omrisset av et nærmere spesifiserbart sett av betydningskonstruksjoner å avtegne seg i forhold til «syngedamen», og til hvordan denne figuren plasserer seg i den mediale diskursen om produsenten og om populærmusikkproduksjon som sådan.

Ett av de mest slående aspektene er et forhold jeg har vært utførlig inne på i kapitlene 2 og 3, og som også gjør seg gjeldende innenfor praktisk talt alle de nevnte eksemplene, nemlig forestillingen om «syngedamen» som en form for råmateriale. Sentralt i denne sammenheng er imidlertid også den regelen som her lar seg utpeke, nemlig at det bare er «syngedamer» som kan bli utpekt som en form for råmateriale, og ikke produsenter eller managere¹¹⁴.

Videre kan vi av de foreliggende eksempler slutte oss til at det også foreligger en antagonisme mellom subjektposisjonen produsent og subjektposisjonen «syngedame», i den forstand at det ikke er mulig å være både «syngedame» og produsent på en og samme tid (et forhold vi da også skal se gjør seg gjeldende i de kommende analyser). Dette kan vi blant annet lese ut av hvordan subjektposisjonene «syngedame» og produsent er gitt hvert sitt sett av helt avgrensede og uforenlige skript. Nærmere bestemt tenker jeg på hvordan «syngedamers» handlingsrom begrenser seg til å bli oppdaget, funnet og delvis også reddet, slik de som en regel heller ikke kan bli holdt ansvarlig for sin egen musikalitet, karriere, gjennombrudd, eller produksjon. Motsatt konstrueres produsentens handlingsrom i retning av å finne, oppdage og redde, samt å være ansvarlig for det kvinnelige subjektets musikalske utvikling og eventuelle suksess (eventuelt også hennes misere, slik jeg var inne på i kapittel 1). Det er også her vi kan spore konturene av «syngedamen» som en heteroseksuelt konnotert term. Mer presist synes regelen for utpekningen av «syngedamer» å være at de utpekes i henhold til en heteroseksuell rammefortelling (særlig tydelig i beretningen om Dion og Twain), som ikke bare tar for gitt at de subjektene som er implisert er å betrakte som heteroseksuelle, men at de også har hver sine roller å spille i denne sammenheng: *han* som den som får fram ikke bare musikaliteten, men også «kvinnen» i henne, slik *hun* også konstituerer ham med motsatt fortegn. Det skal også nevnes en siste regel som avtegner seg, nemlig den om at menn ikke kan utpekes som «syngedamer» eller «syngedamemenn», slik betegnelsen heller ikke synes å eksistere verken innenfor det gjeldende diskursområdet eller i ordbøkene¹¹⁵.

¹¹⁴ Som Mayhew (2004) påpeker kan produsenter likevel bli utnyttet av kvinnelige «opportunist», jf. kapittel 1.

¹¹⁵ Regelen kan nå være i endring, i alle fall med tanke på betegnelsen «syngemann». Et søk på Google 4.8.08 ga 114 treff på betegnelsen «syngemann», alle i forbindelse med meningsutvekslinger på hjemmesider, blogger og ulike nettsamfunn som for eksempel mspace.com. Betegnelsen blir også noen ganger brukt av musikere selv i forbindelser med artistprofiler

6.1.5 Syngedamediskursen – en entydig diskurs?

Mens jeg så langt har vektlagt de tendenser som peker i retning av en relativt entydig diskursivering av «syngedamen», skal jeg nå nyansere denne framstillingen noe. For kanskje er «syngedamediskursen» likevel ikke så entydig som jeg så langt har gitt inntrykk av. Jeg har allerede vært inne på hvordan Nestors og Breens betraktninger rundt «syngedamen» spriker i forhold til hvordan de vurderer «syngedamens» konnotasjoner over tid. Nestor mener for eksempel på subjektivt grunnlag å huske at syngedamebetegnelsen allerede fra 1960-tallet av var bærer av nedlatende konnotasjoner, men åpner for at betegnelsen i dag kan ha antatt mer nøytrale konnotasjoner. Breen skriver derimot at «syngedame» på 1960-tallet ble brukt som en generaliserende betegnelse på kvinnelige vokalist, før den utover 1980-tallet nærmest antok karakter av skjellsord. Her skal jeg ikke ta stilling i favør av den ene eller den andre, men isteden betrakte begge antakelsene som relevante. For kanskje finnes det ikke en entydig og fasttømret syngedamediskurs, men en type betydningskonstruksjon som kommer i flere avskygninger, noe som innebærer at 1980-tallets musikkjournalistikk likevel ikke klarte å lukke betydningskonstruksjonen rundt «syngedamen» helt og holdent. Ja, kanskje er det heller ikke snakk om bare én syngedamediskurs, men om flere, og der i det minste en av dem opererer som en slags sidediskurs til hoveddiskursen, med fare for å bli forvekslet med den.

Interessant i så måte er Augestads analyse av Sissel Kyrkjebø. Den byr på en helt annen perspektivering av «syngedamen» enn den billige, seksuelt tilgjengelige og i større eller mindre grad musikalsk tanketomme «bimboen» som jeg så langt har vært inne på. Her er det tale om en nærmest gudegitt skikkelse hvor stemme og utseende opererer i perfekt samsvar med hverandre, en Jomfru Maria-skikkelse uten noen som helst umiddelbar forbindelse med snuskete bakmenn eller bordellvirksomhet (Augestad 1996). Kanskje kan vi også her se «syngedamen» som et potensielt forbilde for en hel nasjon av (heteroseksuelle) kvinner, slik dette nylig kom til uttrykk i bladet *Henne*:

Bladet *Henne* har funnet ut hvem norske kvinner ser mest opp til. En syngedame fra Bergen og en komiker fra Oslo er på topp (Olsen 2006).

En variant av denne «syngedamen» er det vi møter i Kjartan Fløgstads roman *Grand Manila* (Fløgstad 2006), hvor sangeren Janne Angelika dukker opp som en av romanens kanskje mest overraskende og ikke minst heroiske skikkelser¹¹⁶. Hun gjør nemlig noe så oppsiktsvekkende som å proletarisere seg og gi opp en lovende konservatoriekarriere «for å

på for eksempel NRK Urørt. Det er ikke utenkelig at denne vendingen kan ha sammenheng med at Breen påpekte denne språklige mangelen i kronikken «Syngedamenes søte hevn» i *Dagbladet* den 8.3.06, ettersom lenkene jeg slo opp var datert til etter februar 2006 og Breens kronikk. Bruken og betydningene som tillegges betegnelsen gjenstår det å utforske. Jf. evt. Breen, M. (2006b). Syngedamenes søte hevn. *Dagbladet*. Oslo.

¹¹⁶ Her tenker jeg på det musikalsk veivalg som Janne Angelika gjør og som Fløgstad selv forteller at mange har «forundra seg over», slik han interessant nok har blitt bedt om å forklare disse veivalgene for sine leserne. Jf. Fløgstad, K. (2007). "Slager ved reisas slutt." *NOPA-bladet*(1): 2.

bli syngedame i danseband og bryllaupsmusikar i USA» (ibid:10). Når Fløgstad konstruerer Janne Angelika gjør han noen interessante valg. Sentralt i denne sammenheng er beskrivelsen av Janne Angelika som et vidunderbarn, en sanger som fra naturens hånd er utstyrt med et særlig talent. Fokuset er her med andre ord ikke på Janne Angelikas *tilegnede* musikalske kompetanse, men på stemmen og musikaliteten som en gave, en medfødt, naturlig attributt.

Dette er precis den samme retorikken som Augestad påpeker i forbindelse med Sissel Kyrkjebø, der Kyrkjebø blir konstruert som en gave nærmest «fra oven». Stemmen hennes tenderer mot å bli konstruert på samme måte, eller i det minste som noe som springer ut av henne på en helt naturlig måte, uten noen form for fysisk anstrengelse (Augestad 1996:89)¹¹⁷. Reglene for utpekning ser da også ut til å være relativt like, enten vi snakker om «Sissel-syngedamer» eller «bimbo-syngedamer». Det viser seg nemlig at det jeg i det foregående har referert til som regelen om å bli funnet, oppdaget og reddet blir diskutert av Augestad som en helt spesifikk karriereveg i populærmusikk, nemlig basseng-modellen (Augestad 1996:13). Ikke bare viser bassengmodellen seg å være sammenfallende med det karrieremessige skript som her gjelder for «syngedamer», den viser seg å være stikk i strid med den form for karriereveg som anses for å være den legitime i denne sammenheng, nemlig pyramidemodellen¹¹⁸.

Forskjellene mellom disse to modellene kan kort oppsummeres slik: Innenfor den pyramidale modellen går artistene *gradene*, slik den typisk antar karakter av en fortelling rundt rockebandets veg via slitne turnébusser fram mot internasjonal suksess. Augestad kaller derfor denne modellen for karrierestigemodellen (ibid:12). Innenfor den andre modellen fungerer bassenget som en metafor for hvordan talenter fra tid til annen fiskes opp og forsøkes *gjort* til stjerner (ibid). Interessant i så måte er også de to ulike *kreativitetsideologiene* som Augestad mener ligger til grunn for disse to rekrutteringsvegene, og som Keith Negus betegner som henholdsvis *organisk* og *syntetisk*.

Den *organiske* tilnærmingen kan her knyttes til karrierestigemodellen. Ifølge denne modellen er kimen til kreativitet allerede til stede i bandet eller i artisten. Bransjens oppgave er bare å lansere og utvikle det talentet som allerede finnes, eller som Negus formulerer det; «to nurture this act» (Negus 1992:55). Den *syntetiske* kreativetsideologien ligner bassengmodellen, i den forstand at kreativiteten først antas å oppstå idet ulike bransjeinstanser griper inn og setter det aktuelle talentet i forbindelse med noen som kan supplere det som talentet selv mangler. Denne framgangsmåten framstilles gjerne som mer

¹¹⁷ Som Green (1997) også påpeker er dette typisk for hvordan kvinnelige sangere blir redusert til «natur».

¹¹⁸ Et interessant moment i denne sammenheng er hvordan Fløgstad lar Janne Angelika bryte med bassengmodellen. Janne Angelika blir ikke oppdaget i den forstand det er snakk om her, men foretrekker som en del av proletariseringprosjektet «et liv på veien» som en del av bandet.

laboratorieaktig, skriver Augestad, og produktene i større grad som kunstig laget, konstruerte, fabrikkerte og syntetiske. Som vi husker fra kapittel 2, er dette presis den form for musikkproduksjon som Hennion beskriver. Sentralt i denne sammenheng er imidlertid hvordan denne rekrutteringsvegen er å oppfatte som illegitim innenfor en rockmytologisk kontekst, og derfor et sentralt aspekt ved hvordan og hvorfor «syngedamen» er så velegnet til å spille rollen som den romantiske diskursens utside og grense, enten hun er å oppfatte som musikalsk eller ikke-musikalsk (jf.. kapittel 5.2.2).

Dette skillet mellom en syntetisk og en organisk karriereveg, åpner imidlertid også opp for en potensiell tilskeiving av «syngedamen», ikke minst med henblikk på muligheten for å få øye på potensielle «syngedamemenn» innenfor et diskursområde hvor betegnelsen praktisk talt er ikke-eksisterende. For «stjerne-over-natten»-syndromet skaper ikke bare mistenksomhet overfor kvinnelige «syngedamers» musikalske kompetanse, men også overfor enhver artist som kan bli mistenkt for å ha kommet for lett til suksessen, påpeker Augestad. Hun nevner *Frankie Goes to Hollywood* som et eksempel på et band som måtte bruke mye energi på oppnå legitimitet og troverdighet som et ekte *band*, og ikke framstå som en tilfeldig gjeng som plateselskapet hadde rasket sammen (Augestad 1996:13).

Nettopp dette usikkerhetsmomentet i den romantiske diskursen selv, sammen med det jeg i det foregående har vært inne på som det nærmest fiksjonsaktige eller eventyraktige ved måten «syngedamen» blir konstruert på i mediediskursen, skal jeg bruke til å tilskeive denne størrelsen, men også for å legge til enda en dimensjon til «syngedamen» som en betydningskategori; hennes fantasmatiske og paradoksale karakter.

6.1.6 *Syngedamen som fantasme og som skeiv*

«Syngedamen» er nemlig slik jeg oppfatter det ikke bare en potensielt flertydig figur, men også en gjennomgående paradoksal figur. På den ene side framstår hun, slik jeg har vært inne på, som et nærmest opplagt eksempel på heterokjønn (Eng 2006:144). «Syngedamen» maner fram bildet av en ekstrem versjon av heteroseksuell kvinnelighet som avhengig, ettergivende, formbar, inautentisk, musikalsk uproduktiv, underordnet og tilgjengelig. Ettersom vi lærer hva en kvinne er i relasjon til hva en mann er, og hva feminin er i relasjon til maskulin, fordrer dette bildet en tilsvarende heteroseksuell mannlige konfigurasjon, som er uavhengig, fast, formende, autentisk, musikalsk produktiv og utilgjengelig. «Syngedamen» projiserer altså noen velkjente og tradisjonelle bilder av hva en mann og en kvinne er innenfor vår kultur, og hvordan disse to ideelt sett føyes sammen i to-kjønnsmodellens komplementære skript.

På den annen side er «syngedamen» slett ingen normativ størrelse innenfor det diskursområde det her er tale om, men en foraktet og utsatt konfigurasjon. «Syngedamen»

hylles nemlig ikke når hun oppfyller disse kjønnsbildene, tvert i mot foraktes hun for det, hun er kort sagt *skeiv*. Dette henger sammen med hvordan «syngedamen» på en rekke ulike måter oppfattes som en «uren» størrelse, både musikalsk og moralsk.

«Syngedamen» er altså en *skeiv* og foraktet størrelse. Som jeg har vært inne på, lar «syngedamen» seg like fullt også begjære. Jeg mener man kan utdype dette aspektet ved å betrakte «syngedamen» som en fantasme¹¹⁹ (Butler 1990a). Som fantasme tenker jeg meg «syngedamen» som en fantasifigur, en optisk illusjon og et synsbedrag¹²⁰. Man (som kritiker, publikum, musiker etc) tror det er en (heteroseksuell) «kvinne» og «syngedame» man ser, med alle de potensielle tvilsomheter men også potensielle attraksjoner som det har vært mulig å tillegge disse størrelsene, mens det man i virkeligheten ser, er en kropp i «drag» som «syngedame» og som «kvinne»¹²¹. «Syngedamen» er en figur som knapt finnes i virkeligheten, og i den grad den gjør det, så er den som figur å betrakte som *iscenesettelser* av fantasmen, og ikke omvendt. Morgenbladets førsteside tar dette på kornet når den 2. november 2007 stiller spørsmålet «Eksisterer Britney Spears, eller bare lurer hun oss?»¹²² «Syngedamen» er altså en ekstrem måte å iscenesette heteroseksuelt kvinnekjønn på, en forstørret vulgærversjon av en rekke forestillinger om kvinner og femininitet som primært hører hjemme i fantasien, en fantasifigur som både kan begjæres og forkastes.

Dette fører meg inn på fantasmens mytiske dimensjon, eller dens rolle som fortolkningsprinsipp. Som Winther og Jørgensen påpeker, fungerer myten som et prinsipp for fortolkning (Winther Jørgensen og Phillips 1999). Dette fører til at når man ser eller hører figurasjoner som ligner fantasmen, i denne sammenheng kvinnelige eller feminint konnoterte kropper som musiserer på en scene eller i et studio, så foreligger det en tendens til å fortolke disse kroppene inn i fantasmen. Man kan også si at det foreligger en tendens til å forme disse kroppenes betydning i retning av fantasmen. Motsatt virker fortolkningsprinsippet til å stenge av for tilsvarende fortolkninger av mannlige kropper eller kropper med maskuline konnotasjoner, som musiserer på en scene eller i et studio, også i tilfeller hvor en tolkning i retning av «syngedame» kunne vært plausibel. Går man musikkhistorisk til verks, er det for eksempel ingen tvil om at et band som Pussycats kunne vært beskrevet som en gruppe av «syngedamer» i minst like stor grad som deres samtidige kvinnelige soloartister.

¹¹⁹På dette punkt faller et viktig aspekt ved «syngedamen» sammen med et viktig aspekt ved både soundet og den syntetiske karrierevegen – de er alle fabrikkerte, konstruerte, ikke-autentiske, ikke-virkelige (jf. kapittel 3.2.7).

¹²⁰ Se Mühleisen (2002:34ff) for en diskusjon av kjønn som fantasmatisk og som fiksjon, med utgangspunkt i Butler.

¹²¹ Se (ibid:115ff) for en diskusjon av hvor overdrevent og parodisk iscenesettelsen av det Mühleisen kaller for «naiv kvinnelighet» må gjøres for at vi skal oppfatte iscenesettelsen som iscenesettelse og ikke som en form for virkelig «kvinnelighet».

¹²² Førstesiden er knyttet til journalisten Svein Egil Hatleviks anmeldelse av Britney Spears plate «Blackout», jf. Hatlevik, S. E. (2007). Britney mot virkeligheten. *Morgenbladet*. Oslo. 188.

Tar man for seg Per Kristian Olsens biografi *Det store popeventyret: Pussycats og norsk rock i 60-åra* (Olsen 1998), får man et hint om bandets uavklarte status som et «ekte rockeband» allerede i tittelen, hvor Olsen ikke helt klarte å bestemme seg for om historien skal fortelles under rubrikken «pop» eller «rock». Leser man biografien med «syngedamen» som optikk, vokser tvilen for hver side. Biografien forteller nemlig historien om en ambisiøs gruppe av unge etnisk norske menn som skal ut og erobre verden med sin musikk. Under en turné i Sverige blir de oppdaget av den svenske forretningsmannen, «sjarlatanen» og manageren Sten Ekroth. Ekroth knytter bandet til seg med løfter om penger og berømmelse og former raskt bandet i en retning som gir assosiasjoner til det såkalte *boybandet*, girl group-musikkens mannlige ekvivalent. Ikke bare gir han dem penger til å kle seg opp og gullenger til å pynte seg med. Han gir dem navnet «Pussycats», et kjønnsambivalent navn som spiller på to amerikanske uttrykk; «pussy», som er slang for det kvinnelige kjønnsorgan og «cats», som er et slanguttrykk for mannlige jazzmusikere. I tillegg utstyret han hvert bandmedlem med de «pornoaktige» navnene «Teddy», «Jimmy», «Freddy», «Eddy» og «Reddy» (sic).

Biografien forteller videre at han instruerer dem til å la alle hemninger fare og ikle seg en farlig og sexy profil, blant annet gjennom å gå til innkjøp av en leketiger (!) i full størrelse som han overtaler dem til å ta med seg på scenen og «jukke» løs på i en direktesending på fjernsyn. I tillegg tilfører han bandet et nytt medlem i beste «boybandtradisjon», han tyr til bestiktelser for å få dem på TV, og han skaper et inntrykk av hysteri gjennom å overtale tenåringsjenter til å gå amok foran scenen. I siste instans fratar han sågar bandmedlemmene retten til å protestere og hevde sine egne synspunkter. Disiplineringen av den enkelte skal ha vært så effektiv, skal vi tro Olsen, at musikerne formelig tryglet Ekroth om forlatelse da han truet de som murret med å bli kastet ut fra bandet. Pussycats-medlemmet Sverre Kjeldsberg bekjenner i boken:

Det var nesten som å vente på en henrettelse. Jeg fikk grundig tid til å tenke på hvordan jeg skulle unnskyldte meg. Da jeg fikk komme inn, var situasjonen sånn at det bare var å begynne å trygle og be om forlatelse, og si at jeg mente det ikke sånn. Det skal absolutt ikke gjenta seg. Sten tronet som en konge bak skrivebordet. Ja, sa han, det skulle gå for denne gangen, men jeg måtte fatte hvor mye penger han la ned i dette. Jeg ble tatt grundig, og om jeg ikke akkurat ble en ren slave, fant jeg ut at her var det bare å ligge lavt og ikke provosere fram en ny sånn situasjon. Her skal jeg ikke ha noen meninger (Olsen 1998:79).

6.1.7 Om muligheten for å undergrave en «syngedame»

Man må ta i betraktning en rekke faktorer i spørsmålet om muligheten for å underminere og destabilisere diskursen om «syngedamen». Jeg tenker her på hvordan fantasmen kan være nyttig som grensemarkør innenfor det diskursområde vi her taler om, men også som en *produktiv* faktor i både mannlige og kvinnelige musikers og artisters

forfatterskapsbestrebelse¹²³. Dette må holdes opp mot den potensielle sårbarhet som ligger i «syngedamens» beskaffenhet som en fantasme, slik jeg også har påvist potensielt sårbare punkter innenfor den romantiske diskursen selv. La meg utdype dette litt.

Poststrukturalistisk teori har påpekt at enhver betydningsdannelse bygger på forskjell og utskillelse, slik også identiteter får betydning i relasjon til det som de settes i opposisjon til, eller det som de avgrenser seg fra (Stormhøj 2001:61) (Hall 1996). Den seriøse populærmusikken som er basert på tankegods fra romantikken, behøver også en tydelig og avgrensbar konfigurasjon av hva den ikke er for å kunne konstruere sine autentisiteter og sine forfattersubjekter, altså hva den foregir seg å være. Nettopp her kommer «syngedamen» som en fantasme inn i bildet på en hendig måte. Av dette følger det at mange vil ha interesse av å opprettholde forestillingen om «syngedamen», ikke minst musikerne selv, noe jeg straks skal komme tilbake til.

«Syngedamens» fantasmatiske kvalitet er også syngedamefantasmens mest sårbare punkt. Det verste som kan skje er nemlig at «syngedamen» *avsløres* som en fantasme, altså at den rett og slett ikke refererer til «virkelige» individer. Dersom det skjer, trues også fantasmens motpol, autentisitetskonstruksjonen¹²⁴.

Forestillingen om at «syngedamen» finnes som en faktisk størrelse og ikke bare som en iscenesettelse eller parodi, må derfor opprettholdes. Kanskje er det dette som er bakgrunnen for at «syngedamen» med jevne mellomrom produseres og projiseres over på stadig nye generasjoner av artistrepresentasjoner, enten dette tar form av en Sissel Kyrkjebø, en Anneli Drecker, en Mira Craig eller en Marit Larsen, bare for å nevne noen av de artistene som her synes å være i risikozonen for å bli påført et syngedamestempel¹²⁵. Dette kommer også «godt med» når fantasmen i dag faktisk utfordres fra en rekke forskjellige hold, ikke minst fra kvinnelige utøvere som lager egenprodusert musikk.

For det er så absolutt mulig å undergrave fantasmen (noe jeg vil hevde selv om jeg skal modifisere og nyansere betingelsene for dette i kapitlene 6 og 8). En strategi som nettopp kan vise seg å være effektiv for kvinnelige musikere er å produsere selv, selv om verken posisjonene (tekniker, produsent) eller teknologien som muliggjør disse posisjonene er tiltenkt dem, og selv om de med det risikerer å bli oppfattet som kjønnsbrytende og ikke-

¹²³ Med forfatterskapsbestrebelse mener jeg deres arbeid for å framstille seg som legitime forfatterskapssubjekter innenfor den sammenheng det her er tale om.

¹²⁴ Et annet spørsmål er hvorvidt populærmusikkfeltet i dag egentlig trenger en tradisjonell autentisitetsforståelse, og om den ikke er i ferd med å bli erstattet av alternative autentisitetskonstruksjoner, slik jeg er inne på *soundet* som et potensielt autentisitetskriterium i kapittel 3. Som Keir Keightley påpeker er det også mulig å finne autentisitetskonstruksjoner som går mer i retning av en distansert og modernistisk autentisitetskonstruksjon, jf. Keightley, K. (2001a). *Reconsidering Rock. The Cambridge companion to pop and rock* W. Straw, S. Frith og J. Street. Cambridge, Cambridge University Press: XVII,302s.

¹²⁵ Jf. for eksempel journalisten Svein Erik Hatleviks lite flatterende omtale av flere av de nevnte artistene i Hatlevik, S. E. (2007). *Kjønnsknotert blackmetal. Klassekampen*. Oslo.

heteronormale¹²⁶. Aktører som inntar subjektposisjoner som de egentlig ikke er tiltenkt kan nemlig likevel ende opp som autoriserte subjekter. Slik forfekter i alle fall Butler at endring kan skje, slik jeg har vært inne på i kapittel 4. Jeg tenker her på Butlers teori om det performative, og på hvordan performativitet er egnet til å skape endring gjennom å dekontekstualisere og rekontekstualisere tegn og forbindelser mellom tegn. Det performative kan i denne sammenheng også knyttes til det Turner kaller for «William James såkalte dissosiasjonslov» (Gennep 1999:141). Turner uttrykker denne loven slik:

Når *a* og *b* har opptrådt sammen som deler av det samme helhetlige objektet uten at de har vært skjelnet fra hverandre, og den ene av disse, *a*, deretter opptrer i en ny kombinasjon, *ax*, så vil dette bidra til at *a*, *b* og *x* vil bli skjelnet fra hverandre. Som James selv uttrykker det: «Det som assosieres med en ting i det ene øyeblikket, og en annen i det neste, har en tendens til å bli tenkt som separat fra dem begge, og bli en gjenstand for abstrakt betraktning. Vi kunne kalle dette for 'tankemessig adskillelse ved varierende kombinasjon av elementer' [dissociation by varying concomitants]» (Gennep 1999:141).

Overfører vi det Turner her sier på «syngedamer» og musikkproduksjon, kan vi si at når kvinnelige musikere (*a*) og «syngedamer» (*b*) har opptrådt sammen som deler av det samme helhetlige objektet uten at de har vært skjelnet fra hverandre, og den ene av disse, kvinnelige musikere (*a*), deretter opptrer i en ny kombinasjon, nærmere bestemt kvinnelige musikere som musikkprodusenter (*ax*), så vil dette bidra til at det blir mulig å skjelne både *a*, *b* og *x* fra hverandre. Sagt på en annen måte: I det øyeblikket kvinnelige utøvere begynner å produsere selv, oppstår det en mulighet for å betrakte både kvinnelige utøvere (*a*), «syngedamer» (*b*) og musikkproduksjon (*x*) med nye øyne¹²⁷. Vi kunne også sagt at i det øyeblikket tatt for gitte figurasjoner oppløses eller deterritorialiseres, for så å danne nye tilnytningspunkter og figurasjoner, så framstår de opprinnelige figurasjoner som mindre selvsagte.

Et annet sted hvor syngedamefantasmen blir utfordret, og det på sine egne premisser er den årlige melodikonkurransen Melodi Grand Prix (et forhold som nok for alvor ble tydeliggjort da arrangementer som Melodi Kvasi Grand Prix og Parodi Grand Prix begynte å parodiere parodien¹²⁸). Ikke bare er Melodi Grand Prix en arena hvor artistene *ikke* forventes å ha skrevet sin egen musikk eller å framstå som autentiske, men det er også en arena som åpenlyst dyrker iscenesettelsen, og hvor bassengmetoden som rekrutteringsmekanisme er fullt ut legitim. Populærmusikkens autentiske puritanisme blir her «sendt hjem», slik at det årlige karnevalet, hvor høyt blir lavt og lavt blir høyt, kan begynne (Bakhtin 2002). Ikke uventet var konkurransen også til å begynne med først og fremst allmuens

¹²⁶ At den ikke er tiltenkt dem referer til flere av informantene som gav uttrykk for slike synspunkter med henblikk på de ulike teknologienes design, men også måten de blir formidlet på i bransjetidsskrifter. Jf. også Théberge (1997:122).

¹²⁷ Foucaults term for det jeg oppfatter som den samme typen prosesser er heterotopia, en betegnelse som av Foucault blir definert som «steder for Annethet». Det heterotope utfordrer den måten våre representasjoner vanligvis er ordnet på. De representerer kort og godt en uvanlig sammenstilling, som blant annet stiller spørsmål ved tilvante tankemønstre. Jf. Foucault, M. og J. Miskowicz (1984). "Of Other Spaces (Principles of Heterotopia)." / Mouvement?/Continuité (Oktober), Foucault, M. og R. Magritte (2001). Dette er ikke en pipe. Oslo, Pax.

¹²⁸ Melodi Kvasi Grand Prix har for eksempel vært utviklet på ulike såkalte skeive arrangementer siden 1997, som for eksempel den årlige markeringen «Skeive Dager».

underholdningsprogram, før ulike skeive grupperinger gjorde den til *camp* gjennom årlige parodieringer av parodien, nettopp under omskrivninger som «Melodi Kvasi Grand Prix» og «Parodi Grand Prix» (Djønne 2007). Denne årlige parodien synliggjør nettopp «syngedamen» som en teatral og fantasmatisk figur, og med det også autentisitet og heteroseksualitet som en iscenesettelse. Når denne parodien likevel ikke har det samme destabiliserende potensial som strategien ovenfor i forhold til vårt blikk på «hverdags-syngedamene», er det kanskje nettopp fordi både parodien og den «ekte» Melodi Grand Prix i utgangspunktet er definert som en *unntakstilstand*, noe som foregår på en scene, slik ethvert karneval eller teater gjerne er nettopp det. Eller som Butler selv formulerer det i et essay fra 1990, her sitert i Loxley (Loxley 2007:142):

In the theatre, one can say 'this is just an act', and de-realize the act, make acting into something quite distinct from what is real. Because of this distinction, one can maintain one's sense of reality in the face of this temporary challenge to our existing ontological assumptions about gender arrangements; the various conventions which announce that 'this is only a play' allows [sic] strict lines to be drawn between the performance and life (Butler 1990b:278).

Det hører med i dette bildet at mange aktører i det musikalske feltet fortsetter å insistere på at fantasmen faktisk eksisterer. I de neste underkapitlene skal jeg se nærmere på hvordan fantasmen opprettholdes både av kvinnelige og mannlige informanter, som langt på veg har en felles interesse i at fantasmen opprettholdes, vel og merke så lenge den kan holdes på en armlengdes avstand.

6.1.8 Oppsummering

Jeg har i det foregående diskutert og analysert en rekke utsagn jeg identifiserer som en syngedamediskurs, en diskurs hvis betydning ikke er endelig opp- og avgjort, men som er gjenstand for ulike og motsetningsfylte betydningskonstruksjoner, og som på tross av eller kanskje nettopp på grunn av sin mangetydighet likevel tjener en funksjon som utside og grense innenfor det diskursområdet det her er snakk om. Diskursens tvetydighet lar seg føre tilbake til flere ulike opprinnelser; mediale, litterære og historiske, som alle legger inn bud på hva en «syngedame» er, fra fabrikkert bimbo til (over)naturlig stemmeprakt. Syngedamenfiguren lar seg imidlertid også lese som en fantasma, som en myte og som et fortolkningsprinsipp, som potensielt kan la seg undergrave gjennom å bryte med syngedamekonstruksjonene, eventuelt å overdrive dem.

I den andre delen av dette kapitlet skal jeg løfte fram nye momenter til forståelsen av «syngedamen»: Det ene er å utvikle det analytiske grepet hvor jeg betrakter «syngedamen» som en diskurs i lys av Foucaults diskursbegrep og Foucaults forståelse av forholdet mellom diskurser og makt. Som påpekt referer diskurs hos Foucault til *praksiser som systematisk former de gjenstander de betegner*. Videre så forstår Foucault makt ikke primært som undertrykkende, men også som produktiv og som selve *mulighetsbetingelsen* for det sosiale,

slik også Butler forfekter (jf. kapittel 4). Det andre jeg skal gjøre, er å utvikle den tilskievende tilnærmingen gjennom å forsøke å skrive fram en «syngedamemann».

6.2 «Syngedamen» som en diskursiv praksis

Jeg skal her begynne med å vise hvordan informantene stiller seg til syngedamebetegnelsen og på hvilken måte den griper inn i deres praksiser, selvforståelse og selvkonstituering som komponister og produsentsubjekter. En systematisk gjennomgang av informantenes tale rundt «syngedamen» viser at betegnelsen lever i beste velgående. Den brukes på forskjellige måter og for å signifiere en lang rekke forskjellige og noen ganger motsetningsfylte forhold, samtidig som den i alle henseender nettopp peker i retning av utside og utskillelse, slik jeg har vært inne på. En hensiktsmessig måte å sammenfatte talen om «syngedamen» og de ulike betydningene den blir tillagt, kan være å dele den analytisk opp i to forskjellige, men likevel beslektede former for taler.

I den ene formen for tale fungerer «syngedamen» som en *grensemarkering*. Denne formen for tale trekker utvilsomt veksler på de betydninger jeg har vært inne på. Særlig tenker jeg her på betydninger som peker i retning av manglende musikalitet, men i like stor grad manglende musikalsk troverdighet, der «syngedamen» brukes i en form for utskillingsarbeid. I tråd med Foucault og Butler forstår jeg dette som produktivt og konstituerende. Informantene *oppnår* noe gjennom å sitere diskursen og å avgrense seg selv i forhold til den, og det de oppnår er å konstituere seg selv som troverdige forfattersubjekter. Denne informanten slår eksempelvis fast at hun i utgangspunktet ikke hadde lyst til å bli soloartist (her brukt som en ekvivalent til «syngedame»), fordi soloartister og jenter var ensbetydende med «dumme folk som bare sang andres låter»:

Kvinnelig informant: (...) jeg hadde egentlig ikke noe lyst til å være soloartist, fordi at soloartister og jenter, det var ensbetydende med dumme folk som bare sang andres låter, liksom.

Gjennom å slå fast at hun hadde tenkt å bli noe helt annet enn en soloartist, posisjonerer hun seg som noe helt annet enn dette «dumme» som hun tar avstand fra. Slik fungerer syngedamediskursen ikke bare primært undertrykkende, men representerer en mulighet for selvkonstituering og makt, og det uavhengig av kjønn. Med hensyn til det tilskievende perspektivet snakker vi her om en type inneforståtte betraktninger som de kvinnelige og de mannlige informantene er sammen om, noe jeg skal komme tilbake til, og ikke noe som «menn» utøver overfor «kvinner».

Den andre formen for tale rundt «syngedamen» er knyttet til det jeg forsøksvis vil kalle syngedamestemplet som en *personlig erfaring*. Dette handler om hvordan flere av informantene også selv har fått smake den symbolske volden som potensielt er tilstede i enhver form for sosial og kulturell utavgrensingsprosess, og hvordan dette også kommer til

uttrykk i talen om «syngedamen» (Bourdieu 1996). Nærmere bestemt snakker jeg her om det Butler kaller for *lingvistiske skadehandling*er (jf. kapittel 4.1.10), som i dette tilfellet dreier seg om å bli kalt «syngedame» når en ikke selv oppfatter seg som «syngedame», eller å bli forvekslet med denne konstruksjonen når ens egen musikalske praksis er av en helt annen karakter, slik jeg også var inne på innledningsvis (Stavrum 2004). Denne erfaringen er primært noe de kvinnelige informantene kommer inn på, og ikke de mannlige, som i så måte synes å være unntatt «syngedamediskursens» skadelige og undertrykkende aspekter.

Men heller ikke denne stigmatiserende erfaringen behøver å fungere utelukkende som undertrykkende. Som Butler påpeker, innebærer enhver lingvistisk skadehandling ikke bare en potensiell skade, den utgjør også en særskilt mulighet for eksistens, slik den kan produsere en uventet respons hos den som utsettes for den. Eller som Butler selv formulerer dette:

One is not simply fixed by the name that one is called. In being called an injurious name, one is derogated and demeaned. But the name holds out another possibility as well: by being called a name, one is also, paradoxically, given a certain possibility for social existence, initiated into a temporal life of language that exceeds the prior purposes that animate the call. Thus the injurious address may appear to fix or paralyze the one it hails, but it may also produce an unexpected and enabling response (Butler 1997:2).

Dette innebærer i praksis at det å bli oppfattet som en syngedame, eller også bare selve *risikoen* for en slik forveksling, kan innebære en form for mobiliserende effekt; nemlig det å innrette seg slik at man ikke under noen omstendigheter kan bli forvekslet med «syngedamen».

«Syngedamen» er imidlertid ikke bare et potensielt stigma, den er, som jeg har vært inne på, en diskurs som systematisk *former* de objektene den betegner. Ved siden av at dette innebærer selve produksjonen av de betydningene det her dreier seg om, handler dette også potensielt om disiplineringsinstanser som bidrar til å forme visse subjekter i retning av å *bli* «syngedamer». Også på dette punkt er de kvinnelige informantene mest utsatt. Dette betyr ikke nødvendigvis at de mannlige informantene er fritatt for disiplinerende prosesser, men de gis gjerne helt andre navn og derfor også andre betydninger. I analysen av «Martin» som en potensiell «syngedamemann» viser jeg hva slags disiplinering det kan være snakk om, og hvordan slike prosesser lar seg betrakte i et skeivt perspektiv.

6.2.1 «Syngedamen» og informantene

Som jeg har vært inne på i det foregående, framstilles «syngedamen» gjerne som en syngende bimboskikkelse, også blant informantene. I dette eksemplet presiserer en kvinnelig informant at hun oppfatter «syngedamen» som et fullstendig irrelevant forbilde for en ung og ambisiøs (kvinnelig) musiker:

Kvinnelig informant: Jeg var veldig opptatt av det med band skjønner du, for jeg skulle egentlig ikke [bli soloartist], jeg hadde egentlig ikke noe lyst til å være soloartist, fordi at soloartister og jenter, det var ensbetydende med dumme folk som bare sang andres låter liksom.

Dette er en oppfatning som informanten ikke er alene om, og som må ses i sammenheng med musikkjournalistikkens diskursivering av «syngedamen». Så er den da også langt på veg i overensstemmelse med hvordan journalisten Svein Erik Hatlevik maner fram «syngedamen» som et anti-forbilde i en artikkel i Klassekampen, med den forskjell at Hatlevik ser ut til å lange ut i hytt og vær, selv i retning av kvinnelige artister som faktisk skriver, og til dels også produserer, sin egen musikk:

Jeg har nevnt eksempler på noen kvinnelige artister som skiller seg ut på en positiv måte, og som bidrar med noe som feminister etterlyser: kvinnelige forbilder. Eksempler som ikke gidder å passe inn i konstruksjonen «syngedame med backing-band», slik som Marit Larsen, Elvira Nikolaysen eller Mira Craig, en konstruksjon som mediene og den kommersielle delen av musikkindustrien elsker (Hatlevik 2007)¹²⁹.

Ikke bare sier denne unyanserte generaliseringen noe om styrken i «syngedamen» som fortolkningsprinsipp, den sier noe om den potensielle risikoen for «forveksling» som nærmest enhver kvinnelig artist løper, enten hun er en artist som synger coverlåter, eller en artist som skriver og produserer selv. Den kvinnelige informantens utsagn må på sin side ses i lys av nettopp denne risikoen, men også av hvordan hun i voksen alder likevel har gått hen og blitt en syngende soloartist, og hvordan hun paradoksalt og potensielt befinner seg i den samme posisjonen som hun selv en gang foraktet. Hvilket igjen forklarer hennes behov for å markere et skille mellom sin egen rolle som kvinnelig soloartist og «bimbosangeren».

En lignende form for grensdragning gjøres i dette eksemplet, hvor nok en syngende informant bruker syngedamebetegnelsen for å markere et skille, denne gang mellom den artisten hun etter eget sigende en gang *var*, og den artisten hun i dag har blitt:

Kvinnelig informant: Jeg kan fortelle om hvordan det var for meg da jeg var «syngedame». Som etter hvert kjøpte et trommesett, som alle lurte på: «Hva skal du med det?!»

En tredje form for grensdragning det er mulig å spore er knyttet til hvordan den neste informanten lar syngedamebetegnelsen fungere som en sekkebetegnelse for den *majoritet* av kvinnelige artister som ikke lager selvprodusert musikk. Vi snakker her om kvinnelige artister som derfor ikke kan tilegnes noen egen musikalsk påvirkningskraft, selv om de fronter musikken som soloartister:

Kvinnelig informant: (...) den nye musikkteknologien åpnet for enormt mye egenproduserte ting. Det er mye lettere nå å lage en hel produksjon, og mye billigere, men det er jo ikke så mange jenter som gjør det. De er jo fortsatt og i ennå større grad redusert, vil jeg si da, til «syngedamer». De kommer inn og gjør sangpålegg og så går de igjen, og de har ingen, hva skal jeg si, egentlig påvirkningskraft. Men hvem er det bilde av på coveret, og hvem er det som står og vrirker, jo det *er* jo dem, damene. Gutta bak, de sitter jo der bak, skjult.

Informanten trekker her veksler på en form for tale om musikkbransjens «bakmenn» som også Marta Breen refererer til; diskursen om «bakmennene som består, selv om syngedamer kommer og går». I sitatet aner vi imidlertid også konturen av en spesifikk diskurs om musikalsk forfatterskap, og hvordan denne diskursen nettopp ikke knyttes til den kvinnelige

frontfigur, men til «bakmennene», de som ikke figurerer på plateomslagene, men som likevel er å regne som skaperne av musikken. «Produsenten» og «syngedamen» tales med andre ord fram som to uforenlige diskursive størrelser, slik jeg har påpekt i det foregående. Hver av dem fungerer likevel som konstituent for den andre, idet de i en viss forstand først blir meningsfulle som kontraster til den andre. «Syngedame» og musikalsk forfatterskap som to antagonistiske størrelser gjentas også i eksemplet under, også her som en markering av forskjell:

Kvinnelig informant: «Syngedame» vil jeg si er mye verre – det vil jo bare si sånn: «Kom på torsdag og syng to timer», så har du gjort jobben din. Jeg var jo der hver eneste dag og hørte på og kom med innspill (...).

Denne måten å omtale «syngedamen» på, samsvarer også med denne mannlige informantens oppfatning av kvinnelige utøvere og hvordan de forholder seg til det å produsere musikk:

I: Jeg er litt opptatt av om teknologien kan endre kjønnsposisjoner innenfor musikkproduksjon-gjør den noe med kjønnsposisjonene også?

Mannlig informant: De fleste jenter jeg kjenner som holder på med musikk, de går enten i studio eller finner seg en smart produsentmann, altså en type som arrangerer og gjør alt for dem, og så kan de bare komme og synge og drikke te i studio.

«Syngedamen» kan imidlertid også, og i tråd med det jeg har vært inne på i det foregående, fungere som en generaliserende samlebetegnelse på (alle) jenter som synger og som ikke spiller i band:

Kvinnelig informant: Jeg synes det er bra at de lager en festival med bare kvinnelige musikere og band. (...) de får litt fokus på eller de stiller spørsmål ved hvorfor det er så få jenter som spiller instrumenter og spiller i band, hvorfor alle jenter bare stort sett er «syngedamer» (...)

Slik jeg leser sitatet fungerer det på to ulike nivåer samtidig, noe som viser hvor mangetydig språkbruken i denne sammenheng også kan være. På ett nivå kan vi si at informanten her bare bruker «syngedame» som et effektiviserende fortellergrep. Med det mener jeg at jeg blir i stand til å skape mening i det som sies, fordi betegnelse refererer til kulturelle bilder jeg som en kulturelt inneforstått kan gjenkjenne. På et annet nivå fungerer den som en implisitt anerkjennelse av et musikalsk hierarki, hvor det å være en syngende populærtartist ikke uten videre blir oppfattet som en likeverdig aktivitet til for eksempel det å spille rockeinstrumenter i et rockeband.

Vender vi tilbake til hvordan «syngedamen» blir brukt som en utskillingsmekanisme, ser vi i det neste avsnittet hvordan «syngedamen» også kan inngå i forfallsbeskrivelser. Dette sitatet begynner som en betraktning rundt kjønn og sjangervalg, og ender i en generaliserende betraktning rundt «ungdommen nå til dags»:

Mannlig informant: Av og til når jeg har skrudd på Idol for å se, så virker det på meg som at guttene tør å gå mye lenger i musikkvalg når de skal plukke låter, mens jentene kjører syngedamegreia. Syngedamegreia, syngedamegreia, syngedamegreia. Nesten alle gjør Alicia Keys eller altså den greia der eller noe 70-tallsgreier. Og jeg har vært innom og sett jammen på XY [klubb] og der er det samme greia. Syngedame,

¹²⁹ For ordens skyld: Hatleviks forbilder dreier seg ikke om de ovennevnte artistene, men et sett nærmere angitte kvinnelige musikere som befinner seg et sted mellom punk og metal, og som er istand til å «TA publikum», som han formulerer det.

syngedame, syngedame, syngedame. Alle skal være litt R&B (...) Og hvis det er et bilde på hva som foregår i ungdomsflokkene akkurat nå, hvordan de forholder seg til musikk, og drømmen om å bli popstjerne (...) nå er jo Idol et veldig stramt utgangspunkt, jeg håper jo ikke det er betegnende på hva som rører seg i kulturnorge da, men det er jeg altså, jeg savner liksom Saint Thomas jeg, fra jenteverdenen (...).

Vi står her overfor en måte å omtale «syngedamen» på som føyer seg inn i det jeg har utpekt som reglene for hvem som blir utpekt som «syngedamer» og hvem som ikke blir det. I pakt med disse reglene er det de kvinnelige og ikke til de mannlige artistene i Idol som blir utpekt som «syngedamer». Idol er forøvrig et programkonsept som har en rekke fellestrekk med Melodi Grand Prix, slik det også rekrutterer artister etter den samme illegitime «bassengmetoden», noe jeg var inne på i kapittel 6.1.5. De mannlige «syngedamene» blir også karakterisert som modigere musikalsk og forbundet med et bredere spekter av sjangere enn de kvinnelige, selv om også de mannlige plasserer seg midt i det vi her kan betrakte som den romantiske diskursens utside. Også det som følger i fortsettelsen kan sies å være en repetering av utskillingskriterier, nå i henhold til rockens klassiske autentisitetetskriterier. For eksempel blir «syngedame» knyttet til sjangre som R&B og glamorøse kvinnelige artister som Alicia Keys, men ikke til den alternative rocken som den mannlige norske artisten Saint Thomas får stå som representant for. På samme måte siterer og repeterer informanten rockediskursens koder for troverdighet også i den siste delen av forfallsbeskrivelsen, der musikere og artister som framstår som glamorøse og suksessrike uten å kunne vise til at de har kommet dit via den pyramidale karrierestigen, faller gjennom, mens artister som har gått gradene og som framstår som ukunstlede og ærlige, står til troende.

Musikalsk forfall, og hvordan dette lar seg relatere til kvinnelige artister som mer lar seg forbinde med moteverdenens «høstkolleksjoner» enn med musikk, kommer også til syne i det neste eksemplet. Den kvinnelige informanten beklager seg også over at det har blitt så lett å produsere musikk at hvem som helst kan gjøre det, selv «syngedamer»:

Kvinnelig informant: Det jeg synes er slående med 1980-tallet, det er at det var så sinnsykt masse gode vokalist i de bandene, det var ikke noe tull liksom, det skulle bli til noe. Mens nå i dag så synes jeg litt av den sjarmen har forsvunnet, fordi alle har tilgang til det [musikkteknologier]. Nå går det mye mer på image, og popmusikken i dag har på en måte blitt en sånn Hennes og Mauritz kolleksjonsvare, sånn «EMIS høstkolleksjon er Bertine Zetlitz med den looken, og det soundet», og så om et halvt år så er ikke det så aktuelt lengre. Så det er gått mye mer inn i [retning av] motebransjen.

Eller, som i det neste eksemplet, hvor myten om sangerrollen siteres som et *enkelt* og ukomplisert karrierevalg (Augestad 1996:89), fordi den ikke synes å *kreve* noen videre form for kompetanse, i motsetning til det å spille et instrument. Sangerrollen er altså den perfekte karriereveg for kvinner som ikke gidder å ta bryet med å lære seg et håndverk, og som bare er på utkikk etter en lettvinnt veg til berømmelse. Og slik er det dessverre fortsatt, slik denne informanten ser det:

I: Hva er logikken i at kvinner som regel velger å bli artister gjennom det etablerte systemet, hvor de tvinges til å bli solgt som stjerner?

Kvinnelig informant: For å være litt brutal, så tenker jeg at det opprinnelig handlet om den jobben som krevde minst kompetanse. For det var litt sånn, enten så har du en fin stemme eller så har du ikke det. Alle

kan synge på en måte, og så er det noen som kan synge veldig fint. Mens det å lære å spille et instrument, det krever noe annet, og det hadde man ikke tid til da, som kvinne kanskje, den kompetansen, den var litt uvanlig. Så det tror jeg var grunnen til at det var attraktivt. Og så har du samtidig et sånt blikkfang eller en eksteriørkvalitet. Men i dag så er det jo sånn at, etterhvert som mediene er kommet inn, ikke minst massemediene, så har du [dette med] identifikasjon; det er den best betalte jobben fordi det er den du kjenner igjen, [det er] den personen som er identiteten til musikken, og der ligger pengene (...) Så jeg tror det er noen sånne ting som blander seg [inn]. Og da er det ikke riktig det du sier at det [i dag] er så mange som vil bli musikere. Nei det er ikke det, det er mange som vil bli stjerner.

Og her nærmer vi oss også den hårfine balansen mellom det å selv bruke

syngedamebetegnelsen som en ressurs i forhold til å avgrense seg mot noe annet, og det å ane en undertekst av personlig erfaring i det som tales fram. I det følgende eksemplet tales «syngedamen» fram av en informant som ikke bare selv har opplevd å bli stigmatisert som en «syngedame» (fordi den rådende forestillingen tilsier at hvem som helst i grunnen kan bli artist), men som på intervjutidspunktet var i ferd med å transformere seg til produsent, og det med den samme begrunnelse:

Kvinnelig informant: Hvem som helst med silikonpupper og høyt hår kan jo bli en berømt artist, du trenger jo ikke å være god til noe som helst. Og du kan alltid bli trukket i tvil, ikke sant.

Med utgangspunkt i Bourdieus begrep om symbolsk vold kan vi si at den ovennevnte informanten ikke bare selv har fått merke den volden som utskillingsmekanismen innebærer, men at hun også langt på veg har akseptert premisene for den (Bourdieu, Wacquant et al. 1993). Hvorfor skulle hun og de andre informantene, som heller ikke vil være «syngedamer», ellers strebe etter en mer aktverdig posisjon som musiker eller produsent? Slik fungerer imidlertid stigmaet, som jeg har vært inne på, ikke bare undertrykkende, men også mobiliserende og motiverende i forhold til å vise seg som noe helt annet enn det myten insisterer på.

Når dette er sagt skal det heller ikke stikkes under en stol at syngedamemyten også synes å innebære problematiske karrieremessige implikasjoner. Her tenker jeg på det *unyanserte* bildet som myten bidrar til å generere av kvinnelige artister og musikere mer generelt. Dette bunner i, som jeg har påpekt foran, hvordan diskursen om «syngedamen» også er å betrakte som et fortolkningsprinsipp. Hvor mye som skal til for å overdøve dette fortolkningsprinsippet får vi i det neste sitatet et innblikk i, hvor en kvinnelig informant forteller hva hun mener skal til, for at omverdenen skal forstå at hun er noe mer enn den som synger:

Kvinnelig informant: (...) hvis jeg hadde stått på X [utested] for eksempel og gjort en konsert med computeren og skrudd på lyder, kanskje til og med gjort det til en instrumentalkonsert helt uten sang, da hadde jeg vært synlig som programmør, men i det øyeblikket jeg åpner munnen og begynner å synge så er jeg [bare] vokalisten.

Det unyanserte bildet av kvinnelige sangere og artister spiller også inn med henblikk på muligheten for å bli tildelt oppdrag. I alle fall var det flere av de kvinnelige informantene som mente seg forbigått i forhold til sine mannlige samarbeidspartnere. Som om de

prosjekter de hadde jobbet sammen om, bare var deres mannlige kollegers verk, og ikke noe også de hadde bidratt til:

Kvinnelig informant: (...) etter at vi har gjort den platen her, så har det egentlig vært ganske tydelig at jeg har gjort mest i forhold til S. [mannlig samarbeidspartner]. Men det er S. som får alle produsentjobbene etterpå. Han blir kontaktet og skal være produsent overalt, jeg har ikke fått én telefon. Og det er sånn, ja, men hva er det som gjør det? Jeg kan *mer* om det tekniske utstyret vi jobber på enn han, jeg jobber ofte også mer effektivt, men han får jobbene.

Dette fører meg over til det siste momentet i denne sammenheng, nemlig risikoen som artistyrket innebærer, og hvordan denne risikoen forsterkes av en langt mindre grad av sosial mobilitet mellom posisjonene, både foran og bak scenen, blant de kvinnelige artistene, slik jeg har vært inne på i kapittel 5:

Kvinnelig informant: Jeg synes at mannlige musikere er mye mer anvendelige, mens artister er forgjengelige, og det er noe med plateselskapet og markedsinteresser og at man har mye kortere levetid, at man blir mye mer en sånn døgnflue, ikke sant: «Debutant – nå skal den personen ut sånn og slik», og så: «Å ja det gikk ikke så bra». Da vil ikke noen ta i navnet ditt med ildtang, ikke sant. Men en *musiker* kan det på en måte ikke gå så dårlig for, fordi han løper ikke den samme risikoen. Det kan heller aldri gå så fryktelig bra kan du si, men jeg vil jo si at det går bra hvis du klarer å holde en jevn inntekt år etter år. Bedre enn om du har et du har en kjempeinntekt to år og ingenting resten.

Denne risikoen er et forhold som kompliseres ytterligere av alder, men også av bransjens tilfeldige luner. Flere av informantene følte seg for eksempel «for gamle» som artister allerede ved passerte tretti år, på et tidspunkt i karrieren hvor de selv anså seg å være på høyden musikalsk og erfaringsmessig. Ikke desto mindre avstedkom spørsmålet om alder kvaler i forhold til hva slags karrierevalg som nå var riktig og ikke minst mulig å ta. Skulle de fortsette som artister selv om de kanskje var å betrakte som for gamle? Eller fantes det andre relevante jobber også for dem som «bakmenn»? Framtidsoptimismen blant informantene viste seg her å variere sterkt. Noen så for seg et langsiktig karriereløp som skapere av musikk innenfor film og teater eller som låtskrivere for andre, skjønt de færreste hadde fått sjansen til å vise hva de var gode for. Andre ga uttrykk for at de trodde at «syngedamen» som fortolkningsprinsipp kunne stå i veien for å bli sett som relevante musikalske bidragsytere. Atter andre følte seg usikre på framtidsutsiktene fordi det i popbransjen synes å være mange tilfeldigheter ute og går, noe som gjør det vanskelig å avgjøre på hvilket grunnlag man lykkes eller ei:

I: Så artistkvaliteter behøver ikke nødvendigvis å ha noe med kompetanse å gjøre?

Kvinnelig informant: Nei, *det* tør jeg påstå.

I: Hva har det da med å gjøre?

Kvinnelig informant: Gode markedskrefter – god markedsføring – tilfeldigheter i markedet, og etterspørselen der og da, det er jo tilfeldigheter på mange måter. Men også at du har flinke folk rundt deg. Har du kompetansen til produsentene, teknikerne, plateselskapet [på din side], så kan du godt være helt uerfaren som artist, men likevel oppnå en kjempesuksess. Du må jo ha noe der for å fortsette å flyte på en popbølge, *men* så kan du ha noe, men likevel ikke fortsette å flyte. Det er så mye tilfeldigheter, og det er ekkelt å tenke på synes jeg.

Med dette i mente er det all grunn til å spørre seg om hvorfor en majoritet av kvinnelige utøvere og artister like fullt går hen og blir «syngedamer»? I kapittel 4 diskuterte jeg den heternormale arbeidsdelingen hvor «hun synger og han skrur» som et resultat av den

heteroseksuelle matrisen som en disiplineringsinstans. Her skal vi ikke bare se hvordan matrisen fungerer i praksis, med syngedamediskursen som en disiplinerende og subjektiverende instans, men også hvilken konstituerende motstand som kan bli mobilisert i møte med denne diskursen.

6.2.2 «Syngedamen» som en disiplinerende diskurs

Hittil har jeg snakket om «syngedamen» som en produktiv og konstituerende diskurs, som en fantasme, og som en skeiv, suspekt og mytebelagt størrelse med konkrete følbare konsekvenser for dem som rammes av den. Diskursen om «syngedamen», slik jeg her forstår diskursbegrepet i henhold til Foucault, kan imidlertid også sies å ha formende og disiplinerende funksjoner i en enda mer konkret forstand. Her skal jeg se nærmere på hvordan artister så å si kan bli interpellert i en helt annen retning enn den de selv hadde sett for seg da de bestemte seg for å bli musikere. Denne informanten, som vi for anledningen skal kalle for «Sissel», hadde for eksempel ingen ambisjoner om å bli artist, og kanskje skal vi også legge til «syngedame». Riktignok var det å synge en viktig drivkraft, men det hun i utgangspunktet drømte om, var å lage nyskapende og original musikk. Ja, et eget sound, forteller hun:

Sissel: Å lage noe nytt da, er min drivkraft.

I: Men hvorfor er det slik at alle jenter som begynner i musikkbransjen skal bli vokalist?

Sissel: Ja, det er så sant. Hvorfor er det slik? I hvert fall i mitt tilfelle så var det en drivkraft at jeg skulle synge, ja. Men jeg skulle også gjøre ting som du aldri har hørt før. Det var en drivkraft for meg, og det er det fortsatt, at jeg skal lage en ny type musikk. Et eget sound, å «finne opp kruttet» på en måte. Jeg føler nok at jeg kunne ha gjort det mye enklere for meg selv.

Med dette som utgangspunkt tenkte hun i grunnen aldri på seg selv som *artist*, men først og fremst som *musiker*. Ikke før den dagen hun skulle signere platekontrakten, ble det klart for henne at det første var å regne som noe genuint forskjellig fra det andre:

Sissel: Jeg tror at jeg egentlig aldri reflekterte over forskjellen på å være artist og musiker, for jeg følte, jeg så jo på meg selv som en musiker. Det var først når jeg skulle skrive kontrakt med B. [plateselskapet] og det sto «artisten» der navnet mitt skulle stå; «xx», sto det, «heretter kalt artisten», og da var det sånn; «Åja». Da skjønnte jeg at det var forskjell på artist og musiker. Og det tror jeg er det som skjer med veldig mange da, at du kanskje ikke reflekterer helt over hva slags rolle du trer inn i, men at du bare driver naturlig [inn i den].

Hvilke forventinger dette helt konkret innebar, og hva slags begrensinger det å være en artist påla henne innenfor en tradisjonell musikkproduksjonsstruktur, ble imidlertid klart for henne først senere. Det skjedde under innspillingen av en av hennes første plater, en innspilling hun i ettertid har et ambivalent forhold til. På den ene siden opplevde hun det relativt store selskapet som hun var «signet» på som ivaretakende. De lot til å forstå, at dersom hun som artist skulle kunne «fronte» det endelige produktet, så måtte hun til syvende og sist kunne stå inne for det:

Sissel: Altså, jeg syntes at de var veldig flinke til å, på mange måter så tror jeg at de (...) var veldig klar over at den som skal fronte det her, er artisten, og [at vi av den grunn] må lage et produkt som artisten føler at

hun kan stå for, ellers så kommer alle parter til å tape på det. Så det vil jeg nok si var til stede. Gradvis snek det seg imidlertid fram en følelse av å ikke være den som bestemte, ja, å faktisk være en underordnet under innspillingen av sin egen plate. Slik hun beskriver det, var det aldri snakk om noen brutal overkjøring, men snarere en voksende mengde mindre forhold som samlet sett la grunnlaget for en gradvis erkjennelse:

Sissel: Den følelsen, eller den uroen jeg fikk, var jo ikke at, plutselig så var det blitt en dance-plate liksom, det var jo ikke sånn hårreisende, det var sånne småting, eller ikke småting, men hva skal jeg si...det var en sånn følelse som vokste, at jeg følte at – oj det er jo ikke jeg som bestemmer her. Det er jo de andre [som bestemmer] på en måte, produsenten og plateselskapet.

Karakteristisk for disiplineringen var en klar avgrensning av arbeidsoppgaver mellom henne og produsenten, der hun som artist ikke ble forventet å skulle ha noen innflytelse over selve de produksjonsmessige aspektene:

Sissel: Jeg syntes at det ble *tungt*. Jeg følte at jeg var tilbake til å jobbe med folk som ikke helt skjønte, ikke var villig nok, at jeg på en måte nok en gang ble artisten. Ikke musikeren.

I: Altså «syngedamen» mener du?

Sissel: Ja, jeg følte det litt sånn. Ikke sånn uten respekt, men mer sånn at: «Ja programmeringen, det er mitt fag, og produksjonen det er mitt fag. Du skal lage låtene og syng». Og det er greit». Syngedame vil jeg si er mye verre – det vil jo bare si sånn: «Kom på torsdag og syng to timer så har du gjort jobben din». Jeg var jo der hver eneste dag, og hørte på og kom med innspill, men likevel så syntes jeg, fordi jeg ville ha det *tyngre*, jeg ville at det skulle være mere sært. Det ville ikke selskapet, og de ansatte jo produsenten, sånn at produsenten fulgte jo på en måte ordre. Det skjønner jeg jo mere nå, at når jeg sa at: «Vi tar bort det, og gjør sånn og sånn», så måtte jo han på en måte si: «Nei, jeg tror kanskje ikke det».

Dersom hun noensinne hadde trodd at det var *hun* som var oppdragsgiveren i denne sammenheng, måtte hun nå tenke om igjen:

I: For han tenkte på kommersielle hensyn?

Sissel: Kommersiell hensyn ja. Det vil jeg si, kommersielle hensyn og hensyn til arbeidsgiveren som var plateselskapet og ikke meg. Og det likte ikke jeg da (...). Sakte, men sikkert gikk det opp for meg at jeg ikke hadde noe kontroll. At hvis jeg skal få til å lage den plata jeg vil lage, så er jeg nødt til å lære studioteknikk. Det var sånn jeg tenkte. Men det blei en fin plate, det synes jeg. Men jeg synes den er litt for kommersiell, i forhold til hva jeg egentlig skulle ønske at den var.

Den alarmerende erkjennelsen av å være redusert til å spille «andrefiolin» ga grobunn for en rekke selvbepreidelser, og et umiddelbart ønske om flukt. Samtidig følte hun seg bundet av sitt eget samtykke, og fikk seg derfor ikke til å avbryte samarbeidet:

Sissel: Og da tenkte jeg at nå får jeg bare avslutte dette prosjektet her og så skal jeg gjøre noe annet. Det var egentlig sånn, jeg følte at jeg hadde vært veldig naiv som hadde gått inn i det, men samtidig så kunne jeg ikke gjort noe annet heller. Pluss at jeg var jo ung, og forrige gang hadde jeg jo gjort akkurat det samme og det hadde gått bra, men da hadde jeg jo både et plateselskap og en programmør der som var veldig i tråd med det jeg ville gjøre. Men nå var de borte, det var ikke den samme matchen, men samtidig så hadde jeg jo sagt ja: «Ja vi gjør det», og jeg var ikke i en posisjon til å si: «Ok, vi dropper det», på en måte.

Før hun gikk i studio hadde hun sterke forventninger til sin egen rolle og til hva hun selv skulle bidra med på den musikalske siden, noe som ikke minst bunnet i tidligere erfaringer med en flatere produksjonsstruktur enn den hun her ble utsatt for. Ettersom tiden gikk ble hun imidlertid stadig mer usikker på seg selv og sine egne musikalske vurderinger:

I: Nei, du ville stå løpet ut?

Sissel: Ja, og så følte jeg også at jeg ble mer og mer usikker, og etterhvert [tenkte jeg]: «Kanskje hadde jeg ikke peiling, selvsagt vet de dette bedre enn meg, de har jo jobbet med dette i mange år» (...).

Hun forklarer at det først etterpå ble klart for henne at hun burde tatt hensyn til sine bange anelser:

Kvinnelig informant: (...) men så skjønte jeg jo etterpå at – herregud det er jo magefølelsen, men det er jo lett å være etterpåklok også [latter]. Men vi gjorde jo, mange av låtene ble jo kjempefine. Så det...(...).

At låtene til syvende og sist fikk en profesjonell utforming og hørtes tidsriktig ut hjalp ikke på opplevelsen av å føle seg som en fremmed i sitt eget prosjekt. For denne informanten ble dette foranledningen til en beslutning om å aldri sette seg i en tilsvarende situasjon igjen.

Hennion er trolig den som mest inngående har befattet seg med analyser av produsent/artist-relasjonens disiplinerende karakter, og jeg har allerede vært inne på noen av hans perspektiveringer i kapittel 2.1.4, særlig med tanke på hvordan han beskriver artisten som en form for «råmateriale». Ikke bare insisterer han på at den form for sosialiseringprosesser han beskriver, rutinemessig finner sted, han insisterer på at de er *nødvendige* for at musikken og artisten skal bli et fullverdig produkt, i stand til å «gå hjem hos publikum». I dette sitatet beskrives både musikken og artisten som artefakter som må utsettes for utallige reskripteringer før de oppnår den nødvendige perfeksjon:

Finally and above all, the human material that makes up the song suffers the same treatment: a voice, a «look», a face. Artistic directors do not willy-nilly accept the singer that they have discovered, their preferred songs, their ideal public. They choose one or two characteristics that they liked from the start and carry them into the studio in the same way as the arranger arrives with one or two ideas about harmonies and orchestration that he or she is ready to modify at the drop of a hat (Hennion 1989:410).

Eller som i dette avsnittet hvor produsentens arbeid beskrives som en implantør av publikum i artistens indre. Arbeidets frukter lar seg observere i takt med at artisten begynner å respondere på selv de minste tegn på misnøye eller belønning, omtrent som en veldressert pavlovsk hund:

Soon, the producer has nothing left to say. It is enough to show a bit of reserve here, to let enthusiasm flag here, for the singers to anticipate the reactions and to redouble their efforts to please. The mediation works. It has taken. We can see that at the price of transforming themselves, from the inside, they will one by one renounce any small protective measures and stand naked before the other's desire. Dispossession, manipulation? On the contrary, the most interior work: the incorporation of the public – even if the public is only one person so far – realized by an interposed mediator (Hennion 1989:413).

Hva Hennion synes å overse er naturligvis muligheten for at subjekter kan nekte å innordne seg denne form for approprierende disiplinering.

6.2.3 *Det overdeterminerte subjektet*

Som Winther Jørgensen og Phillips (1999) påpeker innebærer begrepet overdeterminert at subjektet ikke bare er posisjonert av en diskurs, men av flere og gjerne motstridende diskurser. Her skal jeg vise at nettopp dette momentet også spiller inn i forhold til den *motstand* som Sissel etter hvert mobiliserer i møte med det disiplinerende regimet som forsøker å forme henne til en «syngedame». Det er ikke den eneste faktoren, for Sissel hadde som jeg har vært inne på, allerede forkastet «syngedamen» som en opsjon lenge før hun ble

«utsatt» for den. Ikke desto mindre møter vi i den foregående sekvensen en Sissel som blir interpellert av flere ulike diskurser på en gang, og som hun kommer i skvis mellom.

Sissel har nemlig god grunn til å være urolig. For som vi har sett, har hun tross alt sett for seg at hun skal bli en musiker. Ja ikke bare en musiker, men en komponerende musiker, en musiker med et nyskapende sound, selve kjerneelementene innenfor den romantiske diskursen, hvor også det individuelle og autonome skapersubjektet, i mange sammenhenger forfektes som et ideal. Denne identifikasjonen blir motarbeidet av en annen, og i dette tilfelle mektigere diskurs, som fordeler kreativiteten og skaperautoriteten i studioet etter en annen logikk, nemlig syngedamediskursen.

Sissel kommer i klem mellom diskursene og drives derfor fra skanse til skanse som skapersubjekt. Som soloartist kan hun ikke uten videre hvile på den romantiske diskursens kollektive versjon av musikalsk forfatterskap. Hun kan heller ikke inngå i et likeverdig samarbeidsforhold med produsenten, som via institusjonelle mekanismer er autorisert som «plateselskapets mann».

Endelig kan hun heller ikke støtte seg på en tradisjonell forfatterkonstruksjon med «låten» (teksten og melodien) alene som et sikkert forankringspunkt, til det er hennes musikk for influert av bakgrunnsdiskursen, hvor forfatterskapet i langt større grad enn tidligere lokaliseres til produsenten og det musikalske soundet.

Det er altså ikke bare den romantiske diskursen som her kaller på henne som forfattersubjekt, men også bakgrunnsdiskursen og soundet som den nye autentisiteten (jf. kapittel 3). Det er også på denne bakgrunn vi må forstå hennes ønske om å transformere seg selv til en «produsent». Mens selve denne transformasjonsprosessen fra en status som «syngedame» til en status som produsent er et forhold jeg skal utdype inngående i de neste kapitler, skal jeg avslutningsvis vende meg mot spørsmålet om den mannlige «syngedamen» eller «syngedamemannen». Spørsmålet er: Finnes han?

6.2.4 Oppsummering

I det foregående har jeg vist de ulike måtene «syngedamen» konstrueres på blant mine informanter og hvordan de gjør seg gjeldende i møte med særlig de kvinnelige informantene. Analysen viser at informantene, uavhengig av kjønn, taler seg selv inn i det sjiktet av populærmusikk som er knyttet til å lage seriøs populærmusikk (det vil si musikk som ikke nødvendigvis selger og er knyttet til imagebygging og utseende, men musikk som er nyskapende og annerledes), ved hjelp av «syngedamen» som en utavgrensende figur. Dette gjør de gjennom å skape en distinksjon mellom seg selv og myten om «syngedamen». «Syngedamediskursen» fungerer med andre ord produktivt og konstituerende, enten den brukes av en musikkjournalist som søker å opparbeide seg en posisjon som kritiker, eller av

artister som bruker den for å etablere feltrelaterte distinksjoner og (kjønns)forskjeller. Gjennom å vise kjennskap til grensene for det urene og å ta avstand fra det, demonstrerer aktørene at de selv befinner seg på populærmusikkens legitime og høykulturelle side. Som diskurs betraktet, fungerer «syngedamen» altså på den ene siden som en produktiv og konstituerende faktor som kan brukes av kvinnelige så vel som mannlige musikere. På den annen side fungerer den usynliggjørende og karrieremessig potensielt hemmende i møte med de kvinnelige, slik den også fungerer disiplinerende. Senere i analysen skal jeg komme tilbake til hvordan «syngedamer» bryter med denne disiplineringen og transformerer seg til produsenter. Her skal jeg reise spørsmålet om det bare er de kvinnelige informantene som blir utsatt for syngedamediskursens disiplinering og subjektivering, eller om den også gjør seg gjeldende i møte med de mannlige informantene.

6.3 «Syngedamemannen»- finnes han?

«Syngemannen» eksisterer altså ikke som en språklig mulighet i diskursen om «syngedamen». Men kanskje eksisterer han likevel, kanskje bare under et helt annet navn, eller kanskje ikke under noe navn i det hele tatt? I den siste del av dette kapitlet skal vi møte «Martin». Han er en figur, som for anledningen er sammensatt av mannlige informanter som har det til felles, at de gjennom den måten de organiserer sine samarbeidspraksiser på, lar seg lese som en form for «syngedamemenn». Analysen gjennomføres i tråd med den tilskeivende strategien som er beskrevet i kapittel 4, der «Martin» leses med «syngedamen» som optikk. Nærmere bestemt snakker vi her om minst fire av de kanskje mest typiske mytene knyttet til kvinnelige artister og musikere; at musikken deres egentlig er laget av produsenten, at musikken primært er laget med kommersielle formål for øye, at de er å betrakte som føyelige og tøyelige «nikkedukker» i studiosammenheng, og at kvinnelige artister ufortjent fronter det produktet de selger fordi de ikke har produsert musikken sin selv. I kapittel 9 kommer jeg tilbake til flere av disse mytene og til hvordan de også er å betrakte som den kjønnete dimensjonen i striden mellom forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen. I tillegg til disse mytene, ser jeg i analysen av «Martin» også nærmere på visse mytebelagte forestillinger om «mannlige artister og musikere; at de ikke bekymrer seg for alder eller utseende, at de ikke blir utsatt for den samme form for disiplinering som «kvinnelige musikere og artister, og sist men ikke minst at de ikke er engstelige for å bli oppfattet som «syngedamemenn».

6.3.1 «Martin» - en «syngedamemann».

En av mytene jeg har vært inne på om «syngedamen», er at kvinnelige artister nok kan ha skrevet teksten og melodien, men at det ferdige resultatet likevel langt på veg er å regne som

produsentens fortjeneste. Som sitatet viser, strekker imidlertid også Martin seg langt i forhold til å la produsenten få lov til å videreutvikle hans egen, langt på veg selvproduserte musikk. Faktisk synes han at musikken hans ofte blir bedre av å bryne seg mot produsenten, og det denne kan bidra med i prosessen:

I: (...) Du føler ikke da at du, når denne produsenten da påtar seg å utvikle låten videre, at du på sett og vis mister litt av låta di?

Martin: Jo, jeg gjør kanskje det. Men det blir litt sånn, du mister noe, og så tilfører de noe annet. Som kanskje egentlig er bedre. Fordi den opprinnelige ideen er jo, greit nok, det er en idé og veldig mange av de låtene her er blitt noe så annerledes enn den opprinnelige ideen jeg hadde. Det er faktisk litt interessant fordi at akkurat den låten [oppgir navn på låten han tenker på] har jeg i den gamle versjonen her nå, kom jeg på. Og det er den aller første versjonen, og det er noe helt annet enn det vi gjør nå, men det gjør ingenting synes jeg. Jeg føler at vi har fått til noe nytt på grunnlag av det jeg gjorde den gangen.

En viktig grunn til at Martin likevel ikke føler at han «mister seg selv» i samarbeidet med produsenten, slik vi så at Sissel oppleve det i analysen foran, er at det er han som har skrevet melodien:

I: Du føler altså ikke at «det som er deg» i den låta kan forsvinne når andre begynner å «kladde» på det?

Martin: Ikke så lenge jeg har skrevet melodien.

Forankringen i melodien er altså i en viss forstand selve ankerfestet i Martins forfatterskapsposisjon. Så skulle man kanskje tro at dette tilsier at han nødig vil gi slipp på melodiene sine i møtet med produsenten, men slik er det ikke. Faktisk viser det seg at han kan strekke seg langt i forhold til å akseptere endringer også i melodien, vel og merke når han selv eller produsenten opplever at den mangler noe vesentlig:

Martin: Jeg kan vel egentlig strekke meg veldig langt i å forandre ting, også melodien, det har vi faktisk gjort i et par tilfeller, hvor han [produsenten] (...) føler at her burde det komme et eller annet mer. Jeg mener at man bør være ganske åpen, og man bør kunne tåle å ofre veldig mye av det man opprinnelig hadde som idé i en låt, for at låten skal bli en bra låt.

I: Slik at det som teller her er at det skal bli en bra låt?

Martin: Ja, det skal bli et bra produkt idet man er ferdig med det.

Som sitatet viser, er det nemlig viktigere for Martin at «produktet» blir bra enn at melodien eller musikken hans er helt og holdent intakt etter endt produksjonsprosess. Og som ordvalget *produkt* i denne sammenheng antyder, lånt som det er fra vareproduksjonens vokabular, synes kriteriene for «bra» også å være knyttet til en form for kommersiell vurdering. Med det er vi over i den andre syngedamemyten vi skal befatte oss med her, nemlig at kvinnelige populærartister primært befatter seg med musikk tilpasset et marked, i motsetning til mannlige utøvere som tradisjonelt har vært fortolket som mer autentiske og kommersielt kompromissløse. Martin, som tidligere var forankret innenfor mer eksperimentelle sjangere, og som i dag er plassert i en relativt «*mainstream*» pop/rock-sjanger, er nå ikke bare villig til å endre på selve melodien for at den skal bli mer fengende. Han innrømmer gladelig at både han og produsenten tenker kommersielt «hele vegen», og at han er ferdig med den tiden da han utelukkende lagde musikk for «andre musikere», som han formulerer det:

Martin: Ja, altså, det blir litt sånn at man tenker litt kommersielt hele veien, man gjør jo faktisk det. Vi holder oss på en passe lengde på en låt, og vi lager rett og slett sånn som – det skal jo selge, jeg er ferdig med den kultida da vi satt og lagde musikk for andre musikere, det er jo bare tull (latter) – for det er det jo ikke noe grunnlag i, man kan jo ikke overleve på det. Men det er klart at man skal jo ikke selge seg helt heller.

I: Så hvordan balanserer du mellom disse tingene?

Martin: Jeg må føle at jeg er fornøyd med det jeg hører på slutten, jeg skal liksom ikke ha sunget noe som jeg ikke står for.

I: Nei.

Martin: Eller ha gjort noe jeg ikke står for.

Som Martin her presiser, er det likevel ikke snakk om å «selge» seg fullstendig heller, idet den kommersielle appell hele tiden veies mot en grense, en grense som settes ved at han selv må *føle* at han kan *stå inne* for det han har gjort. Hvordan grensene i praksis blir trukket, enten vi snakker om grensene for hans eget forfatterskap eller låtens anstrøk av kommersialitet, forblir imidlertid uklart og kunne vært en interessant studie i seg selv om jeg hadde hatt muligheten til å følge arbeidsprosessene i studioet på nært hold. Mye tyder imidlertid på at grensene er både tøyelige og kontigente. Selv har han kommet til at de i mange tilfeller bunner i ren og skjær vanetenking:

Martin: Men veldig ofte så gir jeg det en sjanse, hvis vi spiller inn noe og gjør et litt annet arrangement enn det jeg hadde tenkt så lar jeg det gå litt tid, og veldig ofte så har jeg funnet ut at det er en liten sånn vanesak altså, fordi at nå er jeg kjempefornøyd med veldig mange av de arrangementene som har blitt gjort nå, etter at vi begynte å jobbe sammen, med mine gamle innspillinger. De har blitt så mye bedre. Det var det som skulle til for at låten ble bra rett og slett.

Han er i det hele tatt ikke lenger så opptatt av å lage original og kunstferdig musikk, men av å lage lyttervennlig popmusikk. Om han tidligere har jobbet ut fra en mer romantisk kunstnerorientering, har han i dag langt på veg *forlatt* den til fordel for en mer pragmatisk og kommersielt orientert innstilling, forteller han:

I: Nei, så her skiller musikk seg fra andre kunstarter i samfunnet?

Martin: Ja jeg tror den gjør det, jeg mener i hvert fall det at hvis man sitter og skal gjøre alt selv, så mister man så mye underveis. Altså man kan kanskje få et originalt produkt, men jeg tror ikke jeg er så veldig interessert i å – jeg er i alle fall ikke så veldig interessert i å være så veldig original lenger. Jeg vil lage bra poplåter. Poplåter er jo gjerne basert på at det er *alright* å høre på liksom, og da tror jeg det kan være lærerikt å slippe til andre av og til, og være litt åpen for andres ideer.

En tredje myte jeg har vært inne på er at «syngedamer» tilpasser seg omgivelsene og at de i større eller mindre grad fungerer som «nikkedukker» i studioet. Som sitatet under viser, får imidlertid føyelighet og tøyelighet en annen og mer positiv valør hos denne mannlige informanten, som forteller om hvordan han tidligere nok hadde vært både egenrådig og kompromissløs i forhold til å gjøre alt selv i sitt eget prosjektstudio, men at han nå har vært gjennom en *modningsprosess*, som har gjort ham mer fleksibel og lydhør overfor andre:

Martin: Det er klart at det har vært viktig, og jeg har sett på det som en modningsprosess i det å jobbe med andre musikere. Fordi det er ikke mange årene siden at jeg syntes det var best å jobbe helt aleine. Jeg fikk en idé, jeg lagde den ideen, jeg spilte den inn, og så var det noen som i beste fall la på gitarspor, men da skulle det være sånn og sånn. Og sluttproduktet skulle være det jeg hadde tenkt.

Ideen om å gjøre alt selv (jf. gjør-det-selv-diskursen i kapittel 5.2.2) framstår i dag, slik han ser det, som en fikks idé, som en «flinkisgreie» han nå har forlatt etter å ha vært gjennom flere runder med «konstruktiv kritikk» fra samarbeidspartnere han respekterer:

I: Hvorfor var det viktig?

Martin: Jeg tror det var fordi jeg skulle *bevise noe*, nok en gang, tror jeg, jeg tror det var en sånn flinkisgreie, dette har jeg gjort. Dette er mitt produkt liksom. Men jeg tror ikke det er så viktig nå.

I: Hva er det som har fått deg til å tenke nytt omkring det?

Martin: Jeg har fått *nok* konstruktiv kritikk tenker jeg. Det er vel egentlig det. Jeg har vel etter hvert funnet ut, og silt ut kritikk som man kan vokse på, spesielt fra de bestemte personene som jeg har jobbet mye sammen med. Spesielt denne musikeren som produserer for meg nå, jeg tror det er mye av hans fortjeneste at jeg har blitt mye mer mottakelig for ideer, som ikke er opprinnelig sånn jeg tenkte.

Informantens italesettelse av det han her kaller for «personlige modningprosesser» er interessant på flere måter og på flere nivåer. Ett forhold er den lese måte som jeg her har aktivert gjennom «syngedamen» som optikk og hvordan denne så å si avslører hvordan identiske praksiser kan bli lest og forstått på ulike måter, avhengig av hvem som snakker og hvordan talen rammes inn, jf. «syngedame» versus «modning». Som jeg har vært inne på tenderer kvinne/mann-relasjoner i studiosammenhenger til å bli satt i et mer suspekt lys, enn mann/mann-relasjoner, selv om også de kan innebære en asymmetrisk relasjon. Et annet forhold er hva slags rammeverk og perspektiv man som forsker skal legge til grunn når man skal fortolke hva informantene sier. Legger vi diskursteorien til grunn, slik jeg gjør, står vi i tilfellet Martin, i like stor grad som i tilfellet Sissel, overfor en situasjon der det underordnede subjektet *samtykker*. Sagt på en annen måte, så ser vi hvordan Martin gjennom en forutgående prosess har kommet til å akseptere forestillingen om produsenten som en slags garantist for «kvalitet», enten vi snakker om «profesjonalitet», «salgbarhet», «helhetlig resultat» eller andre kvaliteter som det er mulig å tilskrive en produsents medvirkning. Så defineres da også hegemoni som en *organisering av samtykke* på denne måten i Laclau og Mouffes diskursteori:

Hegemoni kan bedst forstås som *organiseringen av samtykke* – som de prosesser hvor igjennom underordnede bevidsthedsformer konstrueres uten at der skrives til vold eller tvang (Winther Jørgensen og Phillips 1999:43).

Vi står altså overfor en tilsvarende disiplineringsprosess som Sissels i det foregående, men i en helt annen form for italesettelse, og med en helt annen form for diskursiv innramming av hva som her står på spill. Der Sissel, med utgangspunkt i en romantisk forståelse av individuell originalitet, aktivt søkte å *motsette* seg den disiplinering hun ble utsatt for, samtykker Martin og *aksepterer* den, nærmest med et smil om munnen. Samtykket har imidlertid ikke kommet av seg selv. Som informanten selv gjør oss oppmerksom på, har han vært igjennom en form for re-sosialiseringsprosess, hvor alle hans tidligere standpunkter har blitt utfordret og revidert. Sagt på en annen måte, så har han blitt interpellert av en annen og konkurrerende diskurs om populærmusikkproduksjon. En som sier at det er greit å være kommersiell, bare man «ikke selger seg *helt*», som han formulerer det. Om man fortsatt står

inne for det endelige produktet, så er det greit, selv om de kriterier man bruker for å bestemme dette framstår som både tøyelige og vage.

Mitt poeng i denne sammenheng er likevel ikke at Martin nå er å forstå som undertrykket eller avmektig på noen som helst måte. Tvert i mot åpner den måten han her italesetter samarbeidsrelasjonen på, for en måte å forstå og å fordele forfatterskap i musikkstudioet, som *løsner* på de stramme rammene for forfatterskap som den romantiske diskursen i kombinasjon med bakgrunnsdiskursen konstruerer. Selv snakker han da også om denne fordelingen av forfatterskapsfunksjonen som en *lettelse* fra den *byrden* han synes det er å skulle «gjøre alt selv»:

I: Det er bekvemt? Det er greit [å ha en ekstern produsent]?

Martin: Ja, jeg synes egentlig at det er det. Det letter ganske mye fra mine skuldre egentlig, å kunne slippe å ta alle de avgjørelsene hele veien. Det er kanskje litt derfor at jeg synes det er veldig greit å gjøre dette her på denne måten. Men det er klart, i forhold til sånn som det var da jeg vokste opp, så var det jo sikkert mye mindre kontroll for artisten enn i forhold til nå, altså uansett nå – bakdelen nå er kanskje at det er altfor lett for folk å gi ut en cd.

Det påtrengende spørsmålet i denne sammenheng er i det hele tatt av et helt annet kaliber slik jeg ser det. For gitt den romantiske diskursens tese om individuell originalitet, og trusselen fra «syngedamen» som dens dikotome motsats, hvordan klarer vår informant å forklare for seg selv at han likevel ikke er blitt en «syngedame» eller en «syngedamemann»? Er det for eksempel slik at legitimeringen av en mer kommersiell innramming av produksjonen så å si fritar ham fra denne trusselen? Skyldes det, som han selv er inne på, at han tross alt har en langt sterkere innflytelse i studioet enn (det han forestiller seg at) artister tidligere har hatt i produksjonshistorien, eller snakker vi om noe helt annet?

Et viktig moment i denne sammenheng, slik jeg oppfatter det, er den rolle også selve den mannlige kroppen, eller kanskje snarere den kollektive iscenesettelsen av den gjennom to-kjønnsmodellen, kan sies å fungere som et fortolkningsprinsipp. Her tenker jeg på den måten både han selv og omverdenen tenderer til å lese hans mannlige kropp i lys av den mytologi eller de diskurser, som historisk har bidratt til å konstruere den mannlige kroppen som mer skapende og overskridende enn den kvinnelige, og hvordan denne mytologien kan sies å veie tyngre enn «syngedamen» som et leseprinsipp for mannlige kropp.

Som et eksperiment skal jeg derfor forsøke å iscenesette den mannlige informantens tale som en kvinnelig tale, gjennom å erstatte hans mannlige pseudonym «Martin» med det kvinnelige pseudonymet «Eva» i det følgende sitatet, hvor han utdyper sin «modingsprosess». Spørsmålet er: Om, og eventuelt i hvilken grad, blir det lettere å lese «noe syngedameaktig» inn i talen når det er «Eva» som taler? Leseren inviteres herved til å prøve dette ut for seg selv gjennom å lese sitatet to ganger, første gang som om det er «Martin» som snakker, andre gangen som om det er «Eva» som snakker. Først «Martin»:

«Martin»: Jeg tror kanskje det er også litt med hva som fungerer musikalsk, og så er det sikkert litt sånn, det er sikkert litt en sånn menneskelig faktor der også, at man utvikler seg som person, at man etter hvert lærer

seg å være litt mer, ja medgjørlig, kanskje. Det er sikkert litt det også, at en ikke står der og sier at: «Nei, det er feil det du sier der», liksom. Man skal alltid prøve det, det synes jeg. Og det gjelder spesielt nå når jeg holder på med å legge på melodi, og de sier at: «Jeg synes kanskje det og det, det skulle vært gjort sånn og sånn». «Okey, [sier jeg da] da prøver vi det», jeg står ikke her og nekter for, at jeg tenker at det ikke vil funke, fordi det vet jeg [jo] ikke før jeg har hørt det. Så, men det har tatt tid å lære, fordi at før så var jeg ikke sånn. Da var det: «Sånn skal vi gjøre det». Det er litt sånn eh dumt tror jeg. Kanskje det er litt fordi at jeg også har sett at det fungerte jo faktisk den gangen vi jamma fram ting, det kunne man aldri ha gjort aleine.

Her som «Eva»:

«Eva»: Jeg tror kanskje det er også litt med hva som fungerer musikalsk, og så er det sikkert litt sånn, det er sikkert litt en sånn menneskelig faktor der også, at man utvikler seg som person, at man etter hvert lærer seg å være litt mer, ja medgjørlig, kanskje. Det er sikkert litt det også, at en ikke står der og sier at: «Nei, det er feil det du sier der», liksom. Man skal alltid prøve det, det synes jeg. Og det gjelder spesielt nå når jeg holder på med å legge på melodi, og de sier at: «Jeg synes kanskje det og det, det skulle vært gjort sånn og sånn». «Okey, [sier jeg da] da prøver vi det», jeg står ikke her og nekter for, at jeg tenker at det ikke vil funke, fordi det vet jeg [jo] ikke før jeg har hørt det. Så, men det har tatt tid å lære, fordi at før så var jeg ikke sånn. Da var det: «Sånn skal vi gjøre det». Det er litt sånn eh dumt tror jeg. Kanskje det er litt fordi at jeg også har sett at det fungerte jo faktisk den gangen vi jamma fram ting, det kunne man aldri ha gjort aleine.

Slik jeg opplever lesningen er det nettopp som om effekten av å ha «syngedamebrillene» på forsterkes når det er «Eva» som snakker. Det er kort sagt påfallende lettere å lese noe «syngedameaktig» inn i avsnittet over når det er «Eva» som snakker, enn når det er «Martin». Det er som om stemmens tonefall, tonehøyde, klang, stil og frasering endrer karakter mens jeg leser, og jeg ikke bare *hører*, men også bokstavelig talt ser for meg en «syngedame» når jeg leser, slik også betydningen av det som sies forvandler seg til noe mindre troverdig, kanskje også mer overflatisk og naivt. Jeg skal derfor i enkelte deler av fortsettelsen kalle Martin for «Eva», for å se om ikke tilskjeivingen blir mer effektiv i visse utvalgte deler av analysen der jeg mener at dette kan være hensiktsmessig. Om ikke annet vil vi som lesere bli avbrutt i tendensen til å normalisere eller rehabilitere informanten i retning av noe helt annet enn en «syngedame» eller en «syngedamemann»¹³⁰.

Et annet forhold som kan tenkes å frisette ham fra et mulig syngedamestempel er den form for produksjonskompetanse som han allerede har bevist at han har, og som tilsier at han i prinsippet *kunne* gjort det hele selv, skjønt det kan innvendes at det også gjelder for flere av de kvinnelige. Et tredje forhold berøres så vidt i avslutningen av sitatet over, og knytter an til hans tidligere erfaring med å spille i band, og hvordan de da *jammed* fram musikken som en gruppe. Som utøver med fortid i et band, har han altså denne *kollektive* tilnærmingen som han kan trekke veksler på, når han i dag, som soloartist, samarbeider med en produsent.

¹³⁰ Dorte Marie Søndergård diskuterer den samme problematikken – nemlig hvordan den samme type handlinger eller tale antar helt forskjellig betydning avhengig av om en persons kroppstegn avleses som mannlige eller kvinnelige, for eksempel i forhold til dersom en mann opptrer som seksuelt inviterende og en kvinne gjør det samme, særlig når hentydningene nærmer seg det seksuelt provokative (direkte beføling eller eksplisitt inviterende): «Indvævet i hans kroppstegn ligger en hel kulturs historisk genererte erfaringer med og betydninger rundt seksuelle positioner for en mann. Der finnes for ham ikke noget sprog eller nogen adfærd, han vil kunne tale, fremføre, eller blive forstået på grundlag af, som vil være uafhængigt af hans kulturelle position som representant for maskulinitet aflæst qua kropstegn», jf. Søndergaard, D. M. (1996). Tegnet på kroppen : køn: koder og konstruktioner blandt unge voksne i akademien. Oslo., [Psykologisk institutt Universitetet i Oslo]. s.154ff.

Faktisk er han inne på at de to [han og produsenten] meget godt kunne ha vært et band, hadde de bare rammet prosjektet annerledes inn fra starten av:

Martin: Vi har hele tiden tenkt på det som et soloprojekt, ikke noe duoprojekt, liksom.

I: Kunne det ha endret seg også?

Martin: Det kunne helt sikkert ha gjort det, fordi det er nesten bare et definisjonsspørsmål. Altså det er et soloprojekt, [men] om vi hadde valgt å si at det er et duoprojekt, så tror jeg ikke det hadde vært noen forskjell i måten å jobbe på i det hele tatt. He, egentlig. Da hadde det kun vært at vi hadde vært to stykker som skulle ha frontet det liksom.

Når «Eva» tenker seg om, ser hun i grunnen også flere andre fordeler ved å gi ut en plate som et band framfor å gi den ut som en soloartist, ikke minst fordi hun mener at hun begynner å dra på åra (informanten har akkurat passert 30), og ikke kan «selge musikk på utseendet lenger»:

«Eva»: Nei, jeg har aldri tenkt på det, men jeg tror faktisk ikke det hadde gjort noe, ikke gjort meg mindre attraktiv [latter], ikke minst fordi jeg for eksempel ikke føler at jeg kan selge musikk på utseendet lenger, ikke sant, og man må ha mye større fokus på utseendet som soloartist enn som duo – og man skal jo ikke se bort fra at det kan være en ting jeg kan prøve etter hvert, å gi ut noe sammen med ham eller noen andre.

Det samme gjelder med tanke på den «biologiske klokken» som «Eva» forteller at hun begynner å føle på. Faktisk er hun nå blant de siste i venneflokken som ikke har fått barn, og faktum er at hun begynner å føle at hun kanskje går glipp av noe.

Og med det er vi inne på den fjerde myten som vi her skal befatte oss med, som er knyttet til at «syngedamen» litt ufortjent blir den som fronter et produkt, eller er den som får all oppmerksomheten, selv om det i «virkeligheten» er bakmennene som har skapt det. For «Eva» framstår dette imidlertid som relativt uproblematisk. Slik hun ser det er det i grunnen bare helt naturlig at utgivelsen gis ut som en soloplate, ettersom det tross alt er hun som både synger og har skrevet tekstene og melodiene:

I: Da er du godt fornøyd med å være en del av en prosess der andre også er viktig rett og slett? Like viktig kanskje?

«Eva»: Ja like viktig i produksjonen egentlig, men det er jo et soloprojekt egentlig.

I: Det er et soloprojekt likevel?

«Eva»: Ja det er faktisk et soloprojekt. Det er jo mine låter og det er mine tekster og det er jeg som skal gjøre dette her liksom.

I: Det er du som skal fronte prosjektet?

«Eva»: Ja det er i grunnen det det skal være.

I: Hva er det som gjør det til et soloprojekt? Er det tekstene og melodien?

«Eva»: Ja, det er vel egentlig det. **Fordi alle tekstene og alle melodiene, bortsett fra alle de innputtene jeg har fått underveis, er jo mine** [min utheving], slik at vi har hele tiden tenkt på det som et soloprojekt, ikke noe duoprojekt, liksom.

Slik gjør «Eva» krav på en skaperposisjon på nøyaktig samme måte som artisten Bertine Zetlitz (sammenlign den uthevede skriften i sitatet over, med den under). I et intervju med musikkavisa Puls Furore, forsvarte hun seg på følgende måte etter å ha blitt utfordret på sin status som forfattersubjekt, etter et samarbeid med en mannlig produsent:

- Jeg var på intervju hos NRQ i går, og da fikk jeg spørsmål om at «kommer du med en liten vise da, også lager produsenten til en superhit?» Og det føler jeg er å gjøre min innsats til noe kjempelette, noe den ikke er. **Det er jo mine låter, det er jeg som har skrevet dem** [min utheving] (Frankplads 1997).

Spørsmålet er: Framstår Zetlitz' tale som like overbevisende for oss som lesere som det vår informant gjør? For hva skjer, dersom vi nå snur på flisa, og lar den forrige talen framføres av «Martin», og så sammenligner den med Bertine Zetlitz'?

I: Da er du godt fornøyd med å være en del av en prosess der andre også er viktig rett og slett? Like viktig kanskje?

«Martin»: Ja like viktig i produksjonen egentlig, men det er jo et soloprojekt egentlig.

I: Det er et soloprojekt likevel?

«Martin»: Ja det er faktisk et soloprojekt. Det er jo mine låter og det er mine tekster og det er jeg som skal gjøre dette her, liksom.

I: Det er du som skal fronte prosjektet?

«Martin»: Ja, det er i grunnen det det skal være.

I: Hva er det som gjør det til et soloprojekt? Er det tekstene og melodien?

«Martin»: Ja, det er vel egentlig det. Fordi alle tekstene og alle melodiene, bortsett fra alle de innputtene jeg har fått underveis er jo mine, slik at vi har hele tiden tenkt på det som et soloprojekt, ikke noe duoprojekt, liksom.

Slik jeg oppfatter det, framstår den insinuerende tonen i journalistens spørsmål umiddelbart som mindre relevant i møtet med «Martin» enn med «Eva». Dette er nettopp fordi kroppen, gestene, tonefallet, alle tegnene på den kjønnede kroppen spiller med i fortolkningen av hva som sies og gjøres.

En femte myte som jeg her skal befatte meg med, knytter seg til at det primært er plateselskapet som bestemmer hvem som skal produsere, hvordan artisten skal framstå, eventuelt også repertoaret, og at «syngedamen» er en som tilpasser seg dette regimet. Som sitatet viser, er dette en posisjon Martin godt kan se for seg at også han kunne ha havnet i, dersom han da ikke hadde hatt muligheten til å arbeide med en uavhengig produsent:

Martin: Det må jo ha skjedd noe med de kreative delene av musikken når artister kan bestemme selv, akkurat hva de vil gjøre underveis. Og i mitt tilfelle også så har jeg en mye større frihet enn det - sikkert også mye større frihet, enn om jeg hadde vært på et større selskap, hvor de hadde valgt produsenten og alt sånt.

Med det er vi inne på spørsmålet om hans posisjon som et mannlig forfatterssubjekt likevel nå er så selvsagt og fritatt for den type trussel som syngedamemyten representerer. Et forhold som kan bidra til å kaste lys over spørsmålet om syngedamemyten likevel har mytologisk kraft i seg til å bringe urenheter også over det mannlige skapersubjektet, er *tilskyndelsen til å forklare seg*. Jo mer tatt for gitt en subjektposisjon er, dess mindre behøver man å forklare seg, og helt fritatt fra forklaringer er Martin ikke.

Et første forhold vi kan merke oss er forsikringene om at han tross all sin føyelighet, likevel ikke har gitt helt avkall på sin status som produsent. I sitatet under italesetter han seg som en medprodusent, slik han også andre steder i intervjuet noen ganger titulerer produsenten som «medprodusenten min»:

Martin: Fordi at jeg vil jo være medprodusent på dette her.

Et annet forhold vi kan merke oss, er at selv om produsent/artist-relasjonen i utgangspunktet er å forstå som en asymmetrisk relasjon, ettersom den nærmest per definisjon innebærer tap av kontroll for artisten, så gjelder det likevel ikke helt for den relasjonen de to har sammen,

mener han. Som sitatet viser, får produsenten lov til å være *litt* overordnet Martin, men likevel ikke mer enn at de kan betrakte hverandre som noenlunde likestilte:

I: Men har du noen tanker om det, slik du opplever det å være i en studiosituasjon med en produsent. Står dere på likeplan, eller hvordan er det?

Martin: Litt på likeplan. Altså noen ganger så er det sånn at jeg eh...jeg kjører aldri noe igjennom, kan du si. Hvis han har sterkere meninger enn meg på en ting, så lar jeg det stort sett gå. Så jeg tror han ligger bittelittegrann over, fordi at det er han som skal produsere dette her, og det er klart at en produsent må jo også kunne stå for det han har gjort, hvis ikke så må jeg bruke et annet studio. En annen produsent.

Fordi at jeg vil jo være medprodusent på dette her. Så kan det jo hende at det har litt med å gjøre at vi er like gamle også, vi har holdt på med musikk omtrent like lenge, vi har –.

I: Så du er (likevel) medprodusent?

Han har dessuten ikke gitt avkall på *all* kontroll, selv om han lar medprodusenten ta en rekke avgjørelser:

Martin: Det er klart at det er litt sånn derre at jeg må passe meg litt noen ganger, at ikke det skli helt i en annen retning enn det jeg hadde tenkt. Det er litt sånn styring ennå. Men jeg er veldig mye mer fleksibel nå enn det jeg var altså. Og det tror jeg er fordi, nå har jeg jobba såpass mange ganger igjennom dette her, og begynner å se hvordan ting fungerer.

Aller tydeligst blir grensemarkeringen imidlertid i spørsmålet om det å ta regi under innspillingen, som i dette eksemplet hvor det er som om informanten likevel får et glimt av «syngedamen» som en mulig fortolkningsramme for sin egen underordnede rolle i studioet, hvorpå han gjør en viktig tilføyelse:

I: Så du er medprodusent?

Martin»: Ja, det vil jeg komme til å være, og det tror jeg at jeg vil stå som også [i innerteksten på CD-omslaget], at – fordi at, altså nå gjør jo han en god del miksing, underveis, men vi kommer til å ta sluttmiksen sammen. Vi kommer til å mastre dette her sammen, altså liksom være til stede under mastringen, og i og med at ganske mye av det jeg har gjort arrangementsmessig, blir brukt – en del syntetisering og småeffektering som jeg legger blir jo brukt til slutt, og underveis når vi jobber med vokal i studio så er jo jeg også med på å...at vi blir enig om hvordan vi skal gjøre ting. **Så det blir ikke en sånn: «Jeg synger, han produserer», og det er det liksom** [latter] [min utheving].

Slik jeg leser italssettingen «det blir ikke en sånn jeg synger, han produserer, og det er det liksom», er det ikke bare kvinnelige forfattersubjekter i studioet som må være på vakt i forhold til å bli tillagt en syngedamestatus. Også mannlige forfattersubjekter som samarbeider med eksterne produsenter må med andre ord finne en balanse mellom ettergivenhet og kontroll for å ikke bli objektivert og bikke over i en «syngedamerolle», selv om dette etter alt å dømme «sitter mye lenger inne» for de mannlige musikerne, og ikke framstår som like opplagt, verken for dem selv eller andre.

På samme måte er heller ikke mannlige musikere fritatt fra trusselen om å bli besmittet av det urene i moralsk/musikalsk forstand. Et relevant eksempel i så måte er spørsmålet om å synges mot betaling, hvor autenticitetsmyten møter syngedamemyten. Jeg tenker her på en av «syngedamens» mulige «opprinnelsessynder», slik jeg har beskrevet den foran, nemlig det å *synges mot betaling*, og på hvordan denne kan sies å ha sin ekvivalent i det å *synges såkalte coverlåter mot betaling* i rockens mytologiske univers. Men der det å synges mot betaling førte skjensel over den kvinnelige sangerens *kropp*, taler rockmytologiens forvaltere primært om å selge sin *sjel*. Som i dette eksemplet, hvor Martin i

en periode måtte tjene penger til livets opphold, nettopp gjennom å synge coverlåter mot betaling:

Martin: På et eller annet tidspunkt, det her var for en fem-seks år siden, tenkte jeg at ja, kanskje jeg må begynne å tjene litt mer penger på det. Så jeg begynte å synge i sånne *cover-band* og sånn da, for å kunne forsvare at jeg dreiv med det [latter]. Men da nådde jeg et musikalsk bunnpunkt, det føltes som **åndelig prostitusjon**, altså [min utheving]. Jeg kunne omtrent bare ha gått på gata og det hadde vært samme opplevelsen, altså. Det var helt forferdelig.

Som sitatet viser, italesetter Martin her både selve autentisitetens myten slik den er knyttet til det å «bare måtte skape, bare måtte drive med musikk» (Mangset 2003), så vel som til det potensielt «horeaktige» knyttet til det å være en «syngedame» eller en «coverlåtsanger», og det musikalske bunnivå som begge disse to representasjonene representerer. Gjennom å gi «horeriet» primært en åndelig dimensjon, taler han seg imidlertid ut av *det kroppslige horeriet* som «syngedame» tradisjonelt har konnotert. Han siterer altså autentisitetens myten og bekjenner sitt fall, men unnslipper elegant syngedamestempelet.

Endelig skal jeg vise hvordan også Martins prosess henimot en status som produsent (for Martin lager også selvprodusert musikk), kan underlegges den samme form for syngedameoptikk. Martin hadde nemlig i en kortere periode vært under opplæring i et profesjonelt studio utenlands. «Stillingen» gikk interessant nok under betegnelsen *tea boy*, noe som umiddelbart framkaller assosiasjoner i retning av ulike former for underordnede maskulinitetsposisjoner¹³¹:

Martin: Der jobba jeg med han T. [mannlig produsent], han som skreiv musikken til B. Jeg var hans *tea boy*, det vil si at jeg var løpegutt, kjøpte øl og kaffe og røyk og hva de nå enn måtte ønske. Kjempeopplevelse. Fullstendig gal fyr altså. Fullstendig gal. Men så omsorgsfull og ja, jeg møtte sånne personligheter da. Som på en måte menneskeliggjorde musikken på et vis.

En sak er de rasemessige assosiasjonene som framkalles i retning av kolonialisme og slaveri når betegnelsen *boy* nevnes i en underordnet sammenheng¹³². En annen sak er de seksualitetskonnotasjoner den potensielt peker i retning av, om ikke til groupien, så i alle fall til historiske seksualitetspraksiser med skeive undertoner. Nærmere bestemt tenker jeg på historiske epoker hvor det har vært ansett som legitimt at eldre og erfarne farsskikkelser knytter til seg yngre mannlige noviser, relasjoner som i visse epoker, for eksempel under antikken, også innebar seksuelle elementer. Nå mener jeg ikke å antyde at det ligger noe seksuelt i denne ordningen i bokstavelig forstand, heller ikke at Martin selv opplevde rollen som undertrykkende. Tvert i mot kjennetegnes beretningen hans av stor entusiasme, ikke minst med tanke på hvordan den ga innpass til en kontekst som ellers ville vært utenkelig.

¹³¹ Norge har så vidt jeg kjenner til ingen ekvivalent betegnelse til *tea boy*, men lærlingepraktisen som beskrives er velkjent, også i norsk sammenheng. Den går, som sitatet beskriver, ut på at lærlingen får innpass i et studio, hvor oppgaven i første omgang er å gå produsenten eller lydteknikeren til hånde, for så å bli tildelt mer ansvarlige arbeidsoppgaver etter hvert. Ordningen har dessuten gjerne det frynsegode at studioet kan brukes fritt «etter stengetid». Jf. også (Bayton 1998).

¹³² Så er *tea boy* da også en engelsk oversettelse av den indiske betegnelsen *charwala*, ifølge den brukerstyrte nettordboka *Urban Dictionary*. Kilde: <http://www.urbandictionary.com/> Lesedato 1.7.08

Det innebar også å komme på så nært hold av stjerner og «personligheter», som ellers bare groupies, sammen med yrkesgrupper som managere og agenter, har anledning til å komme:

Martin: Da jeg var 22, så fikk jeg og kameraten min et kjempe tilbud. Vi ble invitert til å jobbe på et studiokompleks hvor vi skulle vi jobbe som «interns» – altså lærlinger. Og da jobba vi – vi var sånn alt mulig-menn, altså *tea-boys*, kjørte heis, satt ved telefonen, rydda, vaska, sto vakter, så etter hvert så fikk vi vært med i studio da, sette opp for folk som var inne i studio.

Det mest interessante i denne sammenheng, slik jeg ser det, er imidlertid den potensielle *feminisering* som ligger i betegnelsen *tea boy*, men også hvor ufarlig eller legitim denne posisjonen fortøner seg i informantens tale, ettersom han jo åpenbart ikke selv legger slike betydninger inn i denne ordningen. Ikke desto mindre kan det hevdes at *tea boy*-betegnelsen peker i retning av en feminisert posisjon som må ses i lys av en bestemt rangordning i studioet, med produsenten som en mer «voksen» og fullbefaren, og derfor også muligens en mer maskulin og også mer heteroseksuell skikkelse enn den unge *tea boy*¹³³.

Det er her nok å nevne hvordan Freud foreskrev en naturlig sammenheng mellom det å vokse opp til å bli en mann, og det å vokse opp til å bli en heteroseksuell mann (Laqueur 2003:236), hvilket kanskje også er nøkkelen til å forstå hvorfor *tea boy*-posisjonen likevel kan framstå så ufarlig og legitim for Martin. Som ung mann har man nemlig, ifølge Freud, alltid dette slingringsmonnet, en opplæringsfase av eksperimentering hvor det meste er tillatt, uten at det tillegges noen avgjørende betydning for ens framtidige «manndom».

6.3.2 Oppsummering

I dette kapitlet har jeg undersøkt og belyst hva en «syngedame» er, med utgangspunkt i mine informanter, og i et relativt bredt tilfang av «naturlig forekommende empiri». Formålet har vært å undersøke «syngedamen» som betydningsstørrelse, herunder også dens ulike opprinnelser, men også hva Foucault kunne ha betegnet som reglene for hvem det er som blir utpekt som «syngedamer» og hvem det er som *ikke* blir utpekt som «syngedamer» innenfor det diskursområde vi her taler om. Et annet formål har vært å belyse hva som regnes for sant og falskt i musikkproduksjon og hvordan dette relaterer seg til «syngedamen». Mer presist dreier dette seg om hvem det er som blir konstruert som legitime og troverdige forfattersubjekter, og hvem som ikke blir det, og på hvilket grunnlag.

I analysen har jeg diskutert «syngedamen» som en særegen norskspråklig betegnelse, hvis betydninger likevel er sammenfallende med betydningskonstruksjoner også utenfor Norges grenser. Videre har jeg diskutert «syngedamen» som en diskurs, som en fantasme, og som en skeiv og ikke-normativ figur. Som en diskurs betraktet, peker «syngedamen» seg ut som en sentral utskillingsmekanisme innenfor populærmusikk, slik den også fungerer som en motor i informantenes bestrebelser i retning av musikalsk forfatterskap og kredibilitet.

«Syngedamen» er ikke bare å forstå som en undertrykkende diskurs, men også som en produktiv og konstituerende størrelse som kan brukes av alle musikere, uavhengig av kjønn (Winther Jørgensen og Phillips 1999:23). Diskursen har imidlertid også en disiplinerende side, idet den som subjektposisjon betraktet, blir påtvunget kvinnelige musikersubjekter. Også «syngedamemenn» blir utsatt for disiplinering, men dette oppfattes ikke nødvendigvis som disiplinerende, ettersom disiplineringen lar seg betydningsfastsette under andre navn, for eksempel «modningsprosesser».

Reglene for hvem som blir utpekt som «syngedamer» dreier seg i all hovedsak om kvinnelige syngende utøvere, samtidig som i prinsippet alle kvinnelige utøvere uansett instrument kan risikere å bli kategorisert under denne rubrikken. Reglene tilsier videre at menn ikke blir utpekt som «syngedamer» eller «syngedamemenn», selv om det i mange henseender kan påvises at de innfrir reglene/kriteriene. Videre er det hovedsakelig produsenten som blir konstruert som det talende og skapende subjektet, slik det også er produsentens privilegium å bruke «syngedamen» som et instrument eller som en form for råmateriale, og ikke omvendt. «Syngedame» og produsent står i denne sammenheng også i et antagonistisk forhold til hverandre, i den forstand at det ikke er mulig å være produsent og «syngedame» på en og samme tid.

¹³³ Ifølge *Urban Dictionary* referer da også tea boy til den nyest ankomne på et arbeidssted, som tvinges til å påta seg degraderende oppgaver. Se: <http://www.urbandictionary.com>, lesedato 1.8.08.

7 Hvordan «syngedamer» blir produsenter

7.1.1 Innledning

I dette kapitlet og i det neste er det transformasjonsprosesser som settes i fokus. Nærmere bestemt snakker vi om en analyse av hvordan informantene søker å unnsnippe «syngedamen» som en interpellierende, subjektiverende og stigmatiserende instans gjennom å begynne å produsere selv. Analysens hovedfokus vil rette seg mot hvordan en transformasjon fra en subjektposisjon som «syngedame» til produsent faktisk finner sted. Hele den vifte av analyseredskaper som er skissert i kapitlene 2, 4 og 5 kommer i disse to kapitlene til anvendelse, fra det personlige prosjektstudioets rolle til det mer performative og diskursive. Slik belyser jeg også hvordan det personlige prosjektstudioet har forandret, eventuelt også demokratisert musikkproduksjon med henblikk på kjønn og seksualitet. Kanskje kan vi si at der kapittel 6 konsentrerte drøftingen om de analytiske kategoriene *innenfor og utenfor* selvproduksjon («syngedame» eller ikke «syngedame»), så snakker vi her i hovedsak om de analytiske kategoriene *før og etter* selvproduksjon.

I praksis innebærer dette en analyse av hvordan det personlige prosjektstudioet, sammen med andre nærmere angitte konstituenten kan bidra til å konstituere og transformere «syngedamer» til å bli produsenter, eller i det minste aktører som lager selvprodusert musikk. Det personlige prosjektstudioet *alene* kan som påpekt ikke forklare endring. Endring skjer som et resultat av samspillet mellom et komplekst sett av konstituerende prosesser. Den foregår langs flere dimensjoner (i ulike rom og via ulike faser over tid), på flere nivåer (individuell, relasjonell, institusjonell) og via et komplekst sett av konstituenten (diskurser, teknologier, lyd, musikk, rom, kjønn). Det er med andre ord snakk om en multiperspektivistisk tilnærming til endring.

Selve analysen organiseres som en tretrinnsrakett, der to utvalgte «case» blir undersøkt med fokus på hvordan endring i praksis foregår, men også på en slik måte at diskursområdets regler for makt/viten mer generelt synliggjøres, slik som reglene for hva som er utenkelig, hva som regnes for sant og falskt mv. Det empiriske utgangspunktet er to «case» som jeg lar fungere som *representanter* for to distinkt forskjellige måter å organisere endringsprosessen på, og som også er representative for hovedtendenser i empirien mer generelt blant de kvinnelige informantene. Det første case («Anita») belyser en situasjon der transformasjonsprosessen organiseres som et mer eller mindre autonomt prosjekt. Det andre case («Wencke») belyser en situasjon der forandringen søkes realisert *innenfor* et

samarbeidsprosjekt. Mer spesifikt snakker vi her om en variant av et såkalt tospann-konsept, der «hun synger og han skrur», med den forskjell at også hun nå «skrur».

De to casene, Anita og Wencke, kan her delvis føres tilbake til to spesifikke informanter, og delvis til et utvalg av flere andre informanter, hvis organisering av endring sammenfaller med eller ligger tett opp til Anita og Wencke. Disse andre informantene *bakes inn* i de to respektive karakterene der dette er hensiktsmessig, både på direkte og indirekte måter. *Direkte* når jeg lar andre informanter tale under overskriften Anita eller Wencke, og *indirekte* når jeg lar de øvrige informantene inngå i beskrivelser og fortolkning på mer implisitte måter. Anita og Wencke er slik delvis å oppfatte som to autentiske beretninger, og delvis som en miks av flere informanternes beretninger, som av analytiske hensyn reduseres til to karakterer (jf. også kapittel 5.3.7).

Når det er sagt, er dette grepet ikke gjennomgående for hele analysen av endring. Særlig i visse deler av kapittel 8, slipper jeg taket i denne strategien og lar andre informanter slippe til mer eksplisitt. Mer generelt har jeg med henblikk på spørsmålet om endring vært mer opptatt av å belyse de prosessuelle sidene ved endring (jf. kapittel 2.2). Jeg har også prioritert å gå i dybden, slik at også reglene for området mer generelt kan bli belyst. Denne dybdeanalyse vil kunne danne utgangspunktet for en senere studie hvor forskjeller både på langs og på tvers av kategoriene blir belyst (Haavind 2000). For dette prosjektets vedkommende blir funnene isteden brukt i forhold til å videreutvikle konstruksjonen av bakgrunnsdiskursen og forgrunnsdiskursen i analysens kapittel 9, hvor de fungerer som byggestener.

Som *analytisk tretrinnsrakett* er analysen bygd opp på følgende måte: Kapittel 7 åpner med en deskriptiv oversettelse av de to casene, som ikles en biografisk framstillingsform. I neste omgang utsetter jeg disse biografisk anlagte beretningene for en prosessorientert lesning med utgangspunkt i overgangsritualet som analytisk modell. Formålet med den deskriptive tilnærmingen er å sette leseren relativt godt inn i hvordan transformasjonsprosessene italesettes og begrunnes, en framstilling som for en faglig gjennomsiktighets skyld er relativt rikt belagt med informantsitater. I kapittel 8 utvikler og utdyper jeg analysen gjennom å utsette fortellingene for de øvrige endringsorienterte inngangene skissert i kapitlene 2, 4 og 5.

7.1.2 *Relieve the doer, for goodness sake! Beretningen om en musikalsk «klassereise»*

Anita begynte sin musikalske karriere som vokalist i et relativt vanlig pop/rock-band uten andre ambisjoner enn å lage god musikk og å spille en konsert i ny og ne. Tiden i bandet blir beskrevet som en nyttig musikalsk erfaring, på veg mot det egentlige karrieremålet hennes, som var å bli artist med egne låter på repertoaret. Når jeg treffer henne nærmer hun seg tretti,

og artistambisjonen er for en stor del lagt til side, blant annet etter et bare delvis vellykket forsøk på å skaffe seg en musikalsk plattform utenlands. Hennes nye mål er å bli produsent, og det er hun på god veg til å realisere. Ikke bare har hun de siste årene skrevet og produsert musikk myntet på andre artister, hun har også begynt å motta oppdrag utenfra. I tillegg har hun begynt å planlegge oppstarten av et eget studio med bedre innspillingsfasiliteter enn de hun har hjemme, da hun føler seg ganske sikker på at det er behov for kvinnelige produsenter. Blant annet har hun blitt kontaktet av en mor som gjerne ville sende døtrene sine i studio, men som helst kunne tenke seg en kvinnelig produsent:

Anita: Det var en mamma som ringte meg her om dagen som hadde to døtre som spilte og sang. De trengte en demo mente hun, og hun ville gjerne at det skulle være en kvinne da, først og fremst, det var viktig for henne.

Intervjuet starter med at Anita helt uoppfordret begynner å fortelle om hvordan det var å være artist, eller som hun selv formulerer det; hvordan det var å være en «syngedame». Om endelig å få sjansen til å gjennomføre det hun så lenge hadde jobbet for, for så å komme fram til at artistyrket ikke var så gjevt som hun hadde forestilt seg:

Anita: Altså jeg var jo ikke meg selv egentlig der, jeg promoterte jo ikke den sårbare, ordentlige meg som jeg har respekt for, men likevel så fikk jeg på en måte dekket alle behov jeg måtte ha hatt i den perioden der. Og da kjente jeg at jo, dette kan jeg godt takle, jeg kan godt like det, men det er ikke her mitt hjerte ligger, det er ikke her jeg får den respekten som jeg føler at jeg kan få.

En viktig grunn til at hun, i alle fall foreløpig, har slått fra seg artistambisjonene ligger i alt det negative hun forbinder med å være en «syngedame». Slik hun ser det får man liten kred som artist, særlig når hun sammenligner med den kredden produsentene får. Samtidig er det å få anerkjennelse fra andre musikere viktig for henne, mye viktigere enn å oppnå anerkjennelse fra for eksempel publikum. Faktisk føler hun at hun ikke lenger har noe behov for å være artist, nå når hun har fått smaken på det å produsere selv og på den anerkjennelsen som dette innebærer:

I: Den anerkjennelsen som kanskje er viktig for deg, den kommer fra det faglige musikkmiljøet da, eller?

Anita: Ja, ja ja, ikke fra menigmann, for de har jo ikke peiling uansett, ikke sant.

I: Det er det som er det viktigste, det mest betydningsfulle?

Anita: Ja og det er jo det som også har gjort at jeg har fått en større appetitt på produsentrollen, nettopp det at folk har forandret seg overfor meg. Det er det som på en måte har drevet meg videre altså. Og det er det som gjør at jeg ikke behøver å synge noe særlig mer heller.

Hun gir meg hele historien fra begynnelsen av:

Anita: Jeg kan fortelle om hvordan det var for meg da jeg var «syngedame». Som etterhvert kjøpte en trommesett, som alle lurte på: «Hva skal du med det?» Om å stå på øvinger, for eksempel, med bandet, og mene ting, og ikke få *noe* [understreker med stor tyngde] respons, ikke i det hele tatt. Og selv om jeg er ganske sterk og pågående og kanskje god til å prate for meg også hvis det er noe jeg virkelig vil, så slet jeg med det altså, og jeg følte meg også etterhvert litt underlegen selv, at jeg liksom ikke kunne noenting.

Historien begynner, som vi ser, med hvordan Anita opplevde å ikke bli hørt på øvinger med bandet. Hun forteller åpent om en situasjon av neglisjering, en relativt mild form for sosial vold vil noen kanskje si, men som ikke desto mindre fikk selvtilliten hennes til å synke. Å bli oversett i diskusjonene om det musikalske gikk en stund så sterkt inn på henne, forteller hun,

at hun også selv begynte å akseptere de andres forståelse av henne. En synkende selvaktelse får henne likevel ikke til å gi slipp på artistdrømmen. Hun får en spillejobb, og kommer i denne sammenheng i kontakt med en mannlig musiker som liker det hun gjør, noe som blir et vendepunkt:

Anita: Men så fikk jeg et flygel. Jeg tok i mot en spillejobb på XY [klubb], og der var det en musiker og lege som likte veldig godt det jeg gjorde. «Hvordan går det da, skriver du noe låter og sånn?» spurte han, og så sa jeg: «Ja, inne i hodet mitt så, men jeg har ikke noe instrument å skrive på». Og så sier han: «Men har du ikke noe å spille på?» «Nei», sier jeg, «det har jeg ikke». «Hva? Har du ikke noe å spille på?» «Nei, det har jeg ikke». Ja, men da kunne jeg få et flygel av ham, fordi han hadde to.

Som sitatet viser blir møtet litt av en opptur for Anita som plutselig sitter med et flygel i stua, brakt på døren av en mannlig beundrer, som på toppen av det hele er både lege og musiker og som tror at hun har noe å fare med musikalsk. Flygelet får da også fart på andre prosesser. Hun begynner for alvor å skrive låter, hun lærer seg akkorder og går til anskaffelse av en bassgitar:

Anita: Da begynte jeg – og selv om jeg kunne noter fra barneskolen, så begynte jeg å tenke at nå skal jeg lære meg akkorder – besifringer. Så begynte jeg å jobbe med det, og så kjøpte jeg en bassgitar.

I denne prosessen blir det klart for henne at hun fram til nå har manglet et musikalsk språk, og at dette i seg selv kan ha bidratt til å svekke omgivelsenes oppfatning av henne i musikalske spørsmål. Hun fornemmer også straks en større grad av lydhørhet fra kollegenes side, etter hvert som hun begynner å tilegne seg det samme språket som dem:

Anita: Grunnen til at jeg kjøpte en bass det var fordi at når jeg tenkte tilbake på - når jeg skulle forklare en låt [på øvinger med bandet], så hadde jeg jo ikke jo ikke språk, jeg hadde ingenting, ikke sant, så det var kjempevanskelig for meg å formidle [hva jeg mente]- og det var jo ikke så rart at de – jeg holdt på å si – at de ikke gadd å høre på meg heller – men da sang jeg som regel basslinja. Etter hvert som jeg nå ble flinkere til å si at: «Nei, det er en sus-akkord, og du må *voice* det annerledes», da begynte jeg å få litt mer feedback.

Noen år etter oppstår det nok et vendepunkt. Denne gang gjennom en mannlig kjæreste som jeg her kaller P., som driver et eget studio sammen med noen kamerater. Dette er på et tidspunkt hvor Anita fortsatt ser for seg en karriere som artist. Følgelig forsøker hun først å overtale ham til å produsere musikken hennes, men får et nei og en oppfordring om å gjøre det selv. Dette for henne overraskende svaret blir imidlertid selve startpunktet på en prosess i retning av nettopp å produsere selv:

Anita: Jeg ble oppmuntret av P., for da jeg maste på ham: «Kan ikke du gjøre noen av låtene mine», så sa han at: «Nei, du kan gjøre det selv». Det endte med at han lånte meg en gammel PC med et ganske enkelt lydkort, du vet et sånn med bare *straighte* [konvensjonelle] lyder, fløyte og klarinett og sånn, og så lånte han meg en gammel synth. Det var det jeg hadde.

Anita tar, som sitatet angir utfordringen fra P. om å produsere selv på strak arm. Det første halve året er hun da også fullt ut beskjeftiget med å lære seg hvordan alt fungerer. Hun lærer seg musikkprogrammet **Cubase**, men begynner etter hvert også å leke seg og eksperimentere med effekter og lyder. Hun skaffer seg en ny PC med et lydkort som gjør at hun også kan gjøre opptak av egne lyder, noe som blir nok et vendepunkt for henne:

Anita: Jeg lærte meg Cubase og begynte å få ting til, begynte å bli sulten på lyder. Jeg hatet det kjipte

lydkortet, syntes den var kjempegøy de første seks månedene, så syntes jeg det var helt skrekkelig. Jeg skaffet meg et ordentlig lydkort, og så begynte jeg å ta opp flygelet.

Ikke bare viser det seg å være morsomt å eksperimentere med lyder, et område hun utviser en stor oppfinnsomhet i forhold til, men det hun gjør vekker også oppmerksomhet i venneflokken. Før hun vet ordet av det har P. snappet opp noe av musikken hennes og brukt den i en produksjon, noe som snart også kommer andre for øre:

Anita: Den ene ideen brukte P. på en produksjon han jobbet på. Jeg spilte ting på flygelet, tok det opp med en *mic* [mikrofon] som bare hang over kanten. Jeg måtte flytte den alt etter hvor jeg spilte. Hvis jeg spilte veldig lavt nede på pianoet så måtte jeg flytte den ned der. Og så kjørte jeg den igjennom en masse **plugins**, **tremolo** og **filter** ikke minst, og dermed så hørtes det ikke ut som et flygel lenger. Og så fikk jeg stilt inn **delayen** på det filteret, sånn at det gikk i *time* [tempo], og den pedalen da, den knirker, og den var jo rytmisk riktig, fordi du bruker jo pedalen rytmisk, og dermed så fikk du en rytmeeffekt. Og den stjal han sånn [knipser med fingrene] og brukte den på en av låtene sine. Og da begynte ryktet å gå ute blant musikere.

Som sitatet viser vekker det oppsikt at P. tar i bruk Anitas musikk, med det resultat at det nå begynner å gå rykter om Anita, og det i positiv forstand. Mange av vennene hennes vil gjerne høre hva hun driver på med, og ryktene sprer seg enda mer. Plutselig er det som om alle har fått et helt nytt blick på henne, føler hun:

Anita: Plutselig så fikk jeg mer og mer respekt. De hørte på meg, og på fester hjemme hos meg så fikk de høre det jeg satt og jobbet med. Først så trodde de at det var P. som hadde gjort det og sånn, og så ble det jo å bevisne noen ganger. Noen ganger da jeg satt i studioet til P. og folk kom innom, så satt jo jeg og jobbet, og da begynte jeg å få høre: «Wow, hva er dette for noe, er det du som gjør det?», og sånn. Og nå går det rykter, sånn som **XYX** [ramser opp navn på musikere] og den gjengen går og snakker til andre om meg, og ikke sant, det er en helt annen (...).

I begynnelsen er det også noen som har vanskelig for å tro at det virkelig er hun – en tidligere «syngedame» – som har produsert musikken. Ikke desto mindre lar de seg etter hvert overbevise, i alle fall etter å ha blitt presentert for tilstrekkelig bevismateriale.

Også i bandet skjer det nå en merkbar endring ettersom hun nå også kan snakke det musikkteknologiske språket «flytende». Selv forteller hun henrykt hvor forbløffet og vantro omgivelsene hennes fortsatt kan bli over at hun kan programmere og produsere sin egen musikk. Ikke bare gir det henne den musikalske respekten som hun så lenge har higit etter, men det blir også en ny og uventet måte å skaffe seg bekræftelse fra menn på. Der hun før måtte kle seg opp for å vekke oppsikt, holder det nå lenge å diske opp med noen tekniske «triks», forteller hun.

En kveld hun var på byen hadde hun for eksempel satt seg ned sammen med noen mannlige musikere hun bare kjente litt og noen som hun ikke kjente i det hele tatt, og da det viste seg at de satt og snakket om musikkutstyr, hadde hun straks blandet seg inn i samtalen. Blant annet viste det seg at hun visste svaret på flere av de spørsmålene som mennene rundt bordet satt og rådførte seg med hverandre om. Resultatet var at minst én av dem mot slutten av kvelden – etter alt å dømme på vegne av hele gruppen – endte opp med å gi uttrykk for hvor forbløffet han var, og at de aldri hadde sett for seg at de skulle «bli tatt i skole» av en kvinnelig bekjent på byen når det gjaldt musikkteknologiske spørsmål:

Anita: Han ene sa, at de trodde ikke sine egne øyne: «En ting var at det hørtes helt rart ut når du begynte å snakke om sånne ting», og han hørte ordentlig etter for å ta meg, ikke sant, fordi at mange blir truet sånn med det samme, vet du, eller de tror det ikke helt eller, men han sa at han satt igjen med en sånn aha-opplevelse i forhold til et problem han hadde. Nå husker jeg ikke helt hva det var, men han sa han at han aldri hadde trodd at en jente skulle fortelle ham løsningen.

Anita selv føler seg også nesten litt brydd over oppmerksomheten, slik hun også noen ganger føler seg litt redd for at hun ikke skal klare å leve opp til den viraken som dette skaper i omgivelsene. For eksempel har enkelte av vennene hennes begynt å komme til henne når de skal ha hjelp til å produsere reklamejinger, hvorpå hennes første reaksjon var at: «Oj, men kan jeg det da?»

Anita: Nei så det går ikke an å sammenligne altså. Jeg er, det er nesten sånn at jeg kan bli litt brydd noen ganger for at jeg får så mye skryt, de skryter så at jeg nesten kan få litt prestasjonsangst. Sånn som X [mannlig musiker] spurte meg: «Du jeg har fått et sånn reklameoppdrag, og kan du hjelpe meg?» Han skulle lage en jingel eller noe sånt. Da kjente jeg at jeg fikk sånn: «Kan jeg det da?»

I: Sa du ja?

Anita: Ja, jeg sa ja, jeg måtte jo det da.

Samtidig gir hun uttrykk for at hun tror at kyndigheten hennes kan virke både truende og tiltrekkelige på omgivelsene, særlig på menn. Bekreftelsene virker imidlertid framfor alt ansporende, og hun nevner spesielt det å programmere *trommer* som et område hvor hun tror hun har en særlig potensial.

Anita: Som jeg sa til deg, det er derfor jeg har så lyst nå til å bli ordentlig god ikke sant. Spesielt i forhold til å programmere trommer og sånn, tror jeg at jeg kan være veldig flink på, tror jeg.

I: Fordi du får så mye positiv feedback på det?

Anita: Ja, fordi jeg får så mye selvtilitt vet du, ikke sant! Jeg føler kanskje det er der plassen min er.

Som sitatet viser har oppstusset gitt henne selvtilitt og ikke minst mersmak. Kanskje er det derfor hun, i likhet med flere andre kvinnelige informanter, nesten blir litt misjonerende i sin iver etter å få andre jenter til å lage selvprodusert musikk. Eller som hun sier, dytte dem litt i gang, vise dem hvor enkelt det er, gi dem det samme sparket bak som hun selv har fått. For hadde ikke P. sagt: «Men gjør det selv», så hadde heller ikke hun gitt seg i kast med det heller. Samtidig knytter hun en forbindelse mellom sin nye identitet som produsentspire og den statusen hun hadde som *tomboy* da hun var yngre:

Anita: Jeg har nok følt at jeg har vært litt sånn *tomboy* ikke sant, sånn i oppveksten, og hatt litt sånn gutteinteresser og kommunisert best med gutter alltid, men her får jeg virkelig boltre meg på det området, for altså det er jo nesten ingen jenter som har noe peiling. Og det er derfor jeg prøver å fortelle, ikke sant, snakke om det, og si at: «Det er ikke så vanskelig, har du lyst til å bli med hjem og prøve litt liksom?», fordi jeg tror først og fremst, altså jeg hadde nok ikke begynt med det hvis ikke P. hadde sagt: «Men gjør det selv». Det tror jeg ikke altså.

Her vil jeg vite om hun kanskje ville vært like fornøyd om hun hadde fått noen andre til å produsere musikken sin i dag, noe hun benekter. Som for å understreke dette, forteller hun at hun i dag har produsert *om igjen* flere av låtene som hun på et tidligere tidspunkt fikk andre til å gjøre for seg. Begrunnelsen for hvorfor hun har gjort dette bringer inn enda en av fortellingens mange *før og nå*-tematiseringer, denne gang i forhold til hvordan det var å være artist før hun begynte å produsere selv:

I: Hva var det du ikke var fornøyd med ved de opprinnelige demoene?

Anita: Det er jo mange ting selvfølgelig, det har jo med at jeg blir eldre ikke sant, estetisk sett. Jeg er mer sikker på hva jeg liker, mange sånne ting, men også fordi at jeg føler at jeg var, eller jeg stolte for lite på mine egne meninger, og lot meg på en måte påvirke av folk som jeg respekterte sine meninger. Og dermed så ble det annerledes.

Anita forteller, som sitatet viser om en modningsprosess. Der hun før var usikker på seg selv og sine egne musikalske preferanser i møte med andre musikere og produsenter, har hun i dag en langt større grad av estetisk selvbevissthet. Dette er imidlertid et forhold hun ikke først og fremst knytter til det å være «ung og umoden» i en mer allmenn forstand. Snarere knytter hun sin tidligere usikkerhet til det å være «syngedame» og hvordan hun da ikke følte at hun var *i posisjon* til å stille krav, verken i forhold til produksjonssituasjonen eller de ulike aktørene som var involvert i den. Kort sagt følte hun seg avhengig av deres velvilje og gunst, hun sto i en form for gjeld til dem og tok derfor i en viss forstand bare det hun fikk:

I: Med andre ord, de produsentene du snakker om her?

Anita: Ja og musikantene, som jeg da ikke kommuniserte med fordi jeg kunne ikke språket og sånn, og fra det til for eksempel en låt som K. [mannlig produsentvenn] gjorde i 2001 eller noe sånt, den situasjonen i studioet hans da, det var jo at han begynte med trommelloop, og sa: «Den var kul». «Ja», sa jeg, og jeg satt liksom som en sånn nikkedukke og var egentlig bare – egentlig så var jeg bare kjempetakknemlig for at han gadd å gjøre det, og kanskje var jeg derfor litt redd for å si fra, ikke sant?

I: På grunn av at du var takknemlig?

Anita: Ja, ikke sant, skal ikke insistere for mye her nå, ikke (...)

I: Ikke tøye tålmodigheten mener du?

Anita: Ja ikke sant.

Denne situasjonsbeskrivelsen av *før* kontrasteres i neste omgang av en fortelling om hvordan situasjonen *i dag* er fullstendig satt på hodet. Ikke minst forteller hun om en markant endring i relasjonen mellom henne og produsentvennen K. For denne gangen stiller hun ikke tomhendt når hun oppsøker ham i studioet hans, men har med seg et sett av lydfiler fra sitt eget personlige prosjektstudio som han må laste inn i sin maskin og bruke som et utgangspunkt for det som skal skje videre:

Anita: [La meg sammenligne] den situasjonen der mot en situasjon litt senere da han skulle produsere en annen låt for meg, da var det jo låta omtrent ferdig produsert fra før. Neste gang jeg kom i studio, så hadde jeg med meg **audiospor** på en cd, ikke sant, og forskjellen er at nå fikk han et grunnkomp av meg (...) som han åpnet i sitt program og så gjorde han en del forandringer. Og når jeg da kommer på besøk [neste gang] så har jeg med meg stryketingene for eksempel.

Samtidig *føler hun seg* ikke lenger som en «syngedame», men som en produsent, noe som får konsekvenser for hvordan hun agerer i studiorommet og posisjonerer seg i forhold til han som sitter foran miksepulten. Helt konkret innebærer det at hun forlater sin plass i bakgrunnen, gir slipp på den underdanige høfligheten, og begynner å *instruere* ham i hvordan han skal gjøre jobben:

Anita: Altså hvis jeg skal sammenligne den situasjonen med i dag så er jeg nå utålmodig, blander meg veldig mye inn, og faktisk han jobber jo mest på **Pro Tools** software nå, dermed så er han litt sånn slapp på Cubase, og dermed så blir jeg utålmodig, og så ikke bare sier jeg: «Men hvorfor gjør du ikke sånn», men jeg bøyer meg faktisk over skulderen hans, og sier: «Ja, men gjør sånn da»! [illustrerer intensiteten i måten hun instruerer ham gjennom å bøye seg forover mens hun snakker]. Og det var ikke populært. Da var det sånn [mumler innett for å illustrere]: «Kan ikke du være så snill å gå deg en tur?!» Og det hadde nok med at da følte jeg meg som produsent.

Anita føler seg imidlertid ikke bare som en produsent, hun har også relativt sterke meninger om hva en produsent er, med egenrådighet og en dominerende personlighet som noen av de viktigste kjennetegnene:

Anita: Dette her med flere kokker og så videre, jeg tror det gjelder for produsenter også, for jeg tror det som er typisk for produsenter – hvis du har det latent i deg, så er du veldig egenrådig ikke sant, og *du* skal gjøre det, ikke sant, og så skal du ha de andre der [peker] bak. Og så plutselig var vi to.

Faktisk har det hendt at hun noen ganger har stått så steilt på sine egne meninger i studioet, at det har vært nummeret før musikere har måttet stille i uniform, forteller hun, før hun bedyrer at hun har moderert seg mer etter hvert:

Anita: (...) i 2004 og 2005 da tror jeg den nevrosen var på topp hos meg (latter), da følte jeg at jeg kunne identifisere meg litt med Chaplins *Diktatoren* altså, og liksom *alt* skulle liksom være slik som jeg ville!

Alt har imidlertid ikke gått like lett for Anita. Blant annet vurderte hun etter en lengre periode med motgang å gi opp musikken. På et tidspunkt hadde hun reist utenlands for å prøve å etablere seg der, først og fremst for å prøve å skaffe seg en internasjonal forlegger og for å få innpass i andre produksjonsmiljøer enn de hun kjente til her hjemme, men også for å etablere seg som artist. Litt i overkant modig, tenker hun i ettertid:

I: Reise du bare på lykke og fromme?

Anita: Ja, jeg kjente ingen. Jeg trodde ikke at det skulle bli så tungt da. Jeg trodde det skulle bli litt lettere enn det ble, jeg trodde at folk skulle være snille og – at det skulle være litt som i Norge, men det var det ikke.

«Utlandet» viste seg å være en hardere negl enn hva hun først hadde trodd, også økonomisk, hvor det endte opp med at hun måtte ta seg en rekke underbetalte småjobber for å overleve. Riktignok ble hun etter hvert kjent med flere musikere og produsenter som hun også lærte mye av, men møtene med dem ga henne mer enn noe annet en følelse av å være tilbake i en syngedameposisjon. Hun gav opp og reiste hjem, og gir uttrykk for at hun ikke ønsker å snakke så mye mer om den saken.

Dermed får jeg anledning til å spørre henne om hvordan hun helt konkret har gått fram for å lære seg å lage selvprodusert musikk. Det viser seg at hun har fått god starthjelp, men heller ikke så mye mer, forsikrer hun meg. P. gjorde kort og godt i stand et ferdig oppsett til henne slik at hun ikke måtte konfigurere noe på egen hånd. Deretter viste han henne de viktigste funksjonene, ga henne en brukermanual og ba henne ringe dersom det var noe hun ikke forsto:

Anita: Høsten 1998 begynte jeg første gang å jobbe med musikkprogrammer. Da hadde jeg ikke *peiling* i det hele tatt.

I: Hvordan lærte du deg å bruke utstyret ?

Anita: Det begynte egentlig bare med at P. lagde et oppsett til meg, slik at jeg slapp å jobbe med innstillinger på egen hånd, og så sa han «Her er manualen, hvis du lurer på noe så ring meg».

I: Men fikk du ingen instruksjon i det hele tatt?

Anita: Jo, jeg fikk liksom sånn at: «Der er *record*» [innspillingsknappen] og sånn: «Og hurtigtastene finner du der, og let på rullegardinene hvis det er noe du lurer på, der kan du alltid få aha-opplevelser». Og så satt jeg der og så klarte jeg å ta opp *midi* – og så kom det gradvis.

Selv oppfatter hun dette som en tilnærmet ideell læresituasjon. Hun fikk den starthjelpen som hun behøvde for å sette seg inn i ting på egen hånd, og muligheten til å be om påfyll når hun selv følte seg klar for det:

Anita: Altså det var en ideell læresituasjon fordi at da kom det i et naturlig tempo. Altså når jeg begynte å bli sulten på lære mer så spurte jeg, istedenfor at jeg skulle få - sånn som det ble et par ganger, når han ble veldig sånn: «Wow, så fort du lærer», og så ble han veldig ivrig og så skulle han prøve å dytte inn masse, og så ble det bare krangling. Så det var liksom helt perfekt at jeg bare fikk sitte der og gjøre ting i mitt eget tempo.

En av flere interessante distinksjoner som nå framkommer, er hvordan hun skiller mellom det å lære seg den tekniske delen av programmet og det å gå videre til det hun oppfatter som en slags fase to, som her tales fram som en mer kreativ rolle, og som hun kaller for «produsentbiten». Dette vendepunktet oppstår i det øyeblikket hun blir trøtt av de ferdigprogrammerte lydene og begynner å stille seg selv spørsmålet «*hvordan kan jeg gjøre dem annerledes?*» Dette fikk vi da også innblikk i innledningsvis, under beretningen om hvordan hun eksperimenterte med mikrofonplasseringer, bearbeidet lyder og kom opp med uventede musikalske løsninger som også P. plukket opp:

Anita: Altså jeg syntes egentlig at Cubase gikk veldig fort å lære, altså selve det å bruke det. På et halvt års tid så hadde jeg god peiling på mye, selv om jeg kan det nok ikke hundre prosent ennå, og det vil jeg nok aldri lære meg, tror jeg. Men så var jeg nødt på en måte, å komme videre fra den tekniske biten det var å lære å bruke Cubase-programmet til den kreative produsentbiten, og den dukka opp fordi at jeg var så møkklei av de ekle synthlydene. Jeg begynte å tenke – hvordan kan jeg gjøre dem annerledes?

En annen distinksjon hun nå foretar er å skille mellom det å programmere trommer helt *fra bunnen av* og det å bare «hente inn» noen preprogrammerte eller innspilte trommelooper fra et eller annet lydbibliotek, som for eksempel *Groove Agent*. Dette er en praksis hun selv ikke har særlig høye tanker om, noe sitatet viser:

Anita: På det tidspunktet der, så brukte jeg ikke *looper* i audio, Groove Agent var ikke kommet ennå – det kom mye mye senere, og det er jeg kjempeglad for, for da lærte jeg meg å programmere trommer, ikke sant, jeg satt og la bassstrommen først, la skarpen, hi-hat, og la alt sånt rundt, ikke sant, via midi. Og så begynte jeg liksom å ta opp ting i audio, og så begynte jeg å bearbeide [lyden]. På denne tiden fikk jeg også mulighet til å sitte å jobbe litt i P. sitt studio og da lærte jeg meg også *strip-silence*, flytte på ting litt og lage egne groover (...).

En tredje distinksjon som dukker opp i fortsettelsen og som vi skal se nærmere på, er knyttet til forholdet mellom det å lage selvprodusert musikk og det å være fortrolig med hvordan de ulike instrumenter faktisk spilles:

Anita: Sånn som P. sa, at fordelen min, når jeg først satte meg ned og skulle **arre** for eksempel, så har jeg ja, vært i musikken i så mange år vet du, at ting på en måte er på plass. Jeg vet liksom hva som er naturlig, sånn som du kommenterte bassen på den låta du nettopp hørte, ikke sant, fordi jeg har hørt bass spilt så mange ganger, ikke sant så det er mye lettere for meg å få rask progresjon nå - enn hvis jeg starta da jeg var 17, ikke sant.

Som sitatet viser, gjør P. Anita oppmerksom på den musikalske kunnskap hun som et mangeårig bandmedlem faktisk allerede er i besittelse av, og hvordan denne er å betrakte som en form for internalisert taus kunnskap. Hun gjør seg nytte av denne kunnskapen, men samtidig viser det seg at mye av det tause innforlivede likevel ikke er så umiddelbart

tilgjengelig for henne når hun skal gjenskape det i form av for eksempel egne trommeprogrammeringer. En vesentlig del av kunnskapstilegnelsen består altså av å lære seg å imitere allerede foreliggende musikalske konvensjoner. Det er også her betydningen av en bestemt *lyttemåte* bringes på banen:

I: Kom du på alt dette her av deg selv?

Anita: Ja altså for eksempel, sånn som da jeg var frustrert og tenkte, det er noe i trommene her som ikke stemmer, da sa jeg til P.: «Kan ikke du hjelpe meg»- «Nei, hør litt på trommer da» [svarer P]. Og da var det en periode jeg var kjempefokusert på trommer, det var faktisk et par måneder hvor jeg hørte bare trommer. Jeg spilte alle mine favoritt cd-er og cd-er som jeg ikke likte en gang bare for å høre, hvordan er det egentlig spilt?

Det er altså P. som enda en gang setter Anita på sporet, denne gang i forhold til at hun nå bør begynne å lytte på en mer oppmerksom og selektiv måte, for eksempel i forhold til trommer og hvordan trommer spilles. Ja, kanskje bør hun også lære seg å spille trommer selv, foreslår han. Det gjør hun også. Etter å ha konsulert noen trommeslagere om hvor grensene for akseptabel trommeprogrammering går, slår hun imidlertid dette fra seg igjen og går tilbake til å programmere dem:

Anita: Det var også P. som mente at det riktigste og beste hadde vært hvis jeg lært meg å spille trommer, og det gjorde jeg også faktisk, men så tenkte jeg nei, det er jo ikke sånne trommeloooper jeg liker egentlig, jeg liker jo intrikate [mønstre] med stygge lyder og – ekkoeffekter og sånn ikke sant. Og så snakket jeg med et par andre trommisere som hørte det jeg hadde gjort, og som sa at: «Dette her er drit-tøft» Og så sa jeg: «Men er det ikke slik at det skal høres spilt ut?» «Nei?» Og da, greit, da fikk jeg liksom selvtilitt på det.

Selve oppfordringen til å lytte på en mer aktiv og systematisk måte tar hun imidlertid innover seg, slik den lyttingen vi taler om her også antar karakter av nok et betydningsfullt vendepunkt. Jeg ber henne utdype hva hun mener med å lytte i denne sammenheng.

Anita: Du kan si det at jeg synes det er litt leit, for jeg mener at jeg har mistet noe. Før så kunne jeg sette på musikk, og så nyte det fullt ut. Det er veldig sjelden jeg kan det nå, fordi jeg lytter annerledes ikke sant. Jeg vil ikke si at jeg analyserer det, men jeg hører på for eksempel – sånn som [artisten] Stina Nordenstam, den *And She Closed Her Eyes*- plata hennes er fasinerende, og grunnen til at jeg hører på den gang på gang på gang, det er ikke fordi jeg synes den er så fantastisk fint alt sammen, den begynner jo også å bli gammel, men det er så godt gjort, ikke sant. Det er så tøft – jeg hører liksom, hun synger en strofe, og så er det litt klang der, og så er det helt tørt der, og så er det litt klang der, på forskjellige stavelser og sånn. Ikke sant det er tørre trommer, og jeg hører det sånn, og derfor tror jeg at jeg har påstått at musikere hører annerledes på musikk enn ikke-musikere. Og jeg sier ikke at vi har mer peiling, det er ikke det jeg sier, eller at vi har mer rett i uttalelser, men vi hører annerledes.

I sitatet gir Anita ikke bare en konkret innføring i *hvordan* hun lytter (for eksempel etter nyanser i effektbruk), men hun innfører også her flere *distinksjoner*. Den ene distinksjonen markerer nok et personlig vendepunkt av før og nå. Der hun før kunne tillate seg å nyte musikken og lytte til den på en direkte og uskyldig måte, lytter hun nå med en mer profesjonell og instrumentell innstilling (jf. at hun lytter mye til Nordenstam – ikke nødvendigvis fordi det er så «fint» – men fordi det er så «godt gjort»).

Den andre distinksjonen markerer et grunnleggende og avgjørende skille mellom *musikere* (og her snakker hun nå i «vi»-form) og *ikke-musikere*, der musikere tilskrives en helt annen form for lytterkompetanse enn ikke-musikere.

Selv om hun akkurat har fortalt meg at det er P. som har gjort henne mer bevisst på å lytte, vil jeg gjerne vite mer. Jeg spør henne om hun alltid har lyttet på denne måten, og ber henne utdype hvordan hun lytter og hvorfor det er viktig å lytte på akkurat denne måten. Som sitatet viser begynte hun å lytte mer bevisst relativt sent, faktisk mange år *etter* at hun begynte å opptre som sanger. Hun har nettopp gitt P. mye av æren for å ha begynt å lytte på denne ikke-uskyldige og profesjonelle musikermåten, men på min forespørsel kommer hun nå fram til at prosessen må ha startet allerede da hun begynte å lære seg selv å spille flygel og bass. Da måtte hun nemlig prøve å finne ut hvordan de ulike instrumentene ble spilt:

I: Når begynte du med det? Og hvorfor og hvordan?!

Anita: Altså jeg tror det må ha begynt da jeg begynte å spille på det flygelet. Jeg holdt på å si, det er en god ting å ha spilt i band hvor andre har laget låtene, fordi at det er så god trening i det å lære seg låter, og derfor så satte jeg og lærte meg sånne Joni Michell låter fra *Blue* og *Heijra*, der er det mye piano sant, og da satt jeg og lytta på pianoet ikke sant, og det hadde jeg nok ikke gjort noe særlig før, [ikke] sånn ordentlig.

Selv i dag må hun imidlertid ta seg sammen for å lytte konsentrert til hvordan andre *synger*. Hvordan ting gjøres i *produksjonen* derimot, det hører hun mye på. Hun er imidlertid også her opptatt av å understreke det hun oppfatter som lytterkompetansens problematiske sider ettersom hun ikke lenger kan høre på musikk slik andre folk gjør. For eksempel har lyttemåten gjort henne så observant på «feil» effektbruk at hun i dag kan oppleve det som direkte ødeleggende for både musikken og musikkopplevelsen:

Anita: Og jeg har vært sanger i alle år – og har egentlig aldri hørt på hvordan folk synger – det er faktisk helt sant. Ennå, men da må jeg fokusere, da må jeg bestemme meg for å fokusere på det, for nå hører jeg produksjon og arr og sånne ting. Det irriterer livet av meg for eksempel når jeg hører overkomprimerte¹³⁴ ting, eller for mye *autotune* for eksempel, det synes jeg er skrekkelig, og det kan ødelegge hele opplevelsen.

Anita hadde på intervjuditidspunktet nettopp flyttet inn i en større boenhet, hvor hun selv disponerer bare ett stort rom. Hun har akkurat kommet i gang igjen med musikken etter utenlandsoppholdet, og hun er i full gang med å fornye «utstyrparken» sin, blant annet med en flunkende ny bærbar laptop og et sett av høytalere av edelt merke som hun bare venter på skal komme fra butikken. Spørsmålet om hvor «herlighetene» skal stå er imidlertid allerede avgjort, og «spisestuen» har måttet vike plassen.

Hun forteller også om hvor mye hun gleder seg til å få alle delene av prosjektstudioet på plass og hvor intenst hun savner det å jobbe med lyd, ja om en lengsel etter å igjen sette seg ved maskinene for å lage musikk, en lengsel som nesten gjør vondt. Savnet uttrykkes også i en kjærlig beskrivelse av hvordan hun noen ganger tar seg i å sitte å betrakte de visuelle representasjonene av lyden, som hun synes er vakre i seg selv:

Anita: Det jeg har tenkt på når jeg ser sånne lydfiler, når jeg forstørrer opp sånne lydfiler, så har det av og til slått meg, gud så vakkert det er, og så har jeg tenkt at jeg skal printe ut favorittlåta mi, favorittlydsporet mitt, det skal jeg printe ut og henge på veggen fordi jeg synes det er så vakkert.

¹³⁴ Overkomprimert, se **kompresjon**. Overkomprimert viser til at dynamikkområdet i en lyd er «presset» for hardt.

Savnet beskrives imidlertid også gjennom erotiske metaforer, som i dette eksemplet hvor jeg ber henne kommentere avbildede musikkteknologier i brosjyrer og i bransjeblader:

I: Du, nå vil jeg at du skal se på disse brosjyrene og gi meg dine umiddelbare assosiasjoner!

Anita: ja, pornoblader! [Ler høyt]

I: Hvorfor kaller du det pornoblader? [Ler også høyt]

Anita: Fordi jeg ser til øyet blir stort og vått! Sengelektyre!

Anita er under hele intervjuet klar på at det er produsent hun vil bli, og hun betyr at hun ikke vil la seg stoppe. Drømmen er kort og godt å bli produsent, ettersom dette – i motsetning altså til en rolle som artist – er en posisjon hvor ingen trekker deg i tvil:

Anita: Jeg har ikke noe problem med å se meg inn i speilet og si at: Anita, du blir en bedre og bedre låtskriver, og du skal bli en kjempegod låtskriver, og drømmen min er å etter hvert få produsenttittelen, starte med å bli hyret inn for å programmere ting, arge ting, men at til slutt at jeg skal få anerkjennelse som produsent. Det hadde vært drømmen!

Sitatet gjør det imidlertid klart at Anita er på det rene med at det fortsatt er et stykke igjen før hun kan smykke seg med *tittelen* produsent, og det til tross for at hun i visse situasjoner faktisk allerede *føler* seg som en. Sitatet viser også hva slags trinn hun ser for seg at hun må bestige for å komme dit hen. Nærmere bestemt snakker vi om å først bli engasjert i andres prosjekter som en «programmør», for så å bli tildelt større og mer ansvarsfulle oppdrag, og etter hvert som en følge av dette til slutt å bli anerkjent fullt ut som en «produsent».

I: Er det kulere enn å få anerkjennelse som artist?

Anita: Åjajaja, er du gal! Hvem som helst med silikonpupper og høyt hår kan jo bli en berømt artist, du trenger jo ikke å være god til noe som helst. Ikke sant, og du kan alltid bli trukket i tvil, ikke sant.

Sentralt i denne sammenheng er det at den endelige anerkjennelsen til syvende og sist må komme til en *utenfra*, fra noen som er autorisert til å tilveiebringe denne typen anerkjennelse. Produsentposisjonen er med andre ord ikke noe man bare ganske enkelt kan «plukke opp» eller tilegne seg selv, men en posisjon man blir gitt av andre i kraft av mer eller mindre uttalte kriterier som «integritet» og «respekt»:

I: Er produsentposisjonen en posisjon man bare kan ta sjøl eller-?

Anita: Nei det tror jeg ikke altså.

I: Er det noen man må bli gitt?

Anita: Jeg tror man blir gitt det i stor grad.

I: Ja?

Anita: Jeg tror det. Man må jo ha da selvfølgelig ha integritet nok til å bli oppfattet som en person hvis mening teller. Ikke sant, at man må jo ha den respekten på en måte. Hvis ikke så har du jo ikke noe å si.

Også i denne sammenheng innfører hun en distinksjon. Denne gang mellom *talkers* og *doers*, som for henne utgjør et viktig kriterium for å skille mellom ekte og uekte produsenter. Distinksjonen bruker hun i en karakteristikk av kvinnelige artister som står fram i media og sier at de produserer selv, noe hun rett og slett ikke tror på. Isteden mener hun det kan være uttrykk for en forbigående trend og en litt misforstått oppfatning blant jenter av hva det vil si å produsere:

Anita: Jeg tror nok skepsisen – for eksempel min egen skepsis – jeg skal ikke nevne navn da, men jeg ser norske utgivelsler, kvinnelige artister som er med på produsentsiden, så tenker jeg at det tror jeg ikke noe på, fordi det har blitt, det er litt sånn i tiden nå å si at man er med å produsere, når man egentlig bare sier at: «Ja,

det er riktig trommelyd». Det er ikke å produsere, det synes jeg ikke. Jeg synes at for å si at du er med å produsere – så må du – det handler ikke om å si seg enig, det handler om å komme med ideer, altså den tekniske biten, kreere lyder, lydbilde, men det er jeg da.

Slik hun oppfatter det, holder det ikke bare å si seg enig eller å snakke seg til ting, man må komme med musikalske bidrag selv. Her ligger også forskjellen mellom en *talker* og en *doer*, slik hun oppfatter det: En *talker* referer til en som må «snakke seg til ting» fordi hun ikke har «kapasitet eller kunnskap til å gjøre ting selv», eller er en som «bare sier seg enig», omtrent slik hun selv gjorde før hun ble en som lager selvprodusert musikk. En *doer* derimot er en som kan gjøre de teknologisk-musikalske kompositoriske prosessene selv. Eller som hun selv formulerer det, med referanse til artisten Madonna:

I: Hvis vi tar en artist som Madonna, hva tror du om hennes rolle i egen produksjon?

Anita: Jeg tror at hun [Madonna] er en sånn *talker* – altså det vil si at hun sier at hun vil ha det sånn og sånn og sånn, men at hun ikke har kapasitet eller teknisk kunnskap til å gjøre det selv. Det tror jeg ikke. Jeg tror heller ikke hun har nok musikalsk kunnskap til å gjøre det helt selv. Men jeg tror nok at hun, - men det er bare basert på sånn synsing og oppfatninger etter å ha lest intervjuer selvfølgelig, men jeg tror at hun i stor grad vet hvordan hun vil ha ting, men at hun ikke har muligheten til å gjøre det selv, og at hun derfor velger seg de hun tror kan klare å gjøre det for henne. Det tror jeg.

I: Du brukte ordet *talker* – hva betyr det?

Anita: Det betyr bare at hun er ikke en *doer* – ikke sant. Altså det jeg mener er at jeg ikke tror at hun har evnene til å gjøre det selv konkret, og da må hun snakke seg til ting, det var det jeg mente.

Anita karakteriserer altså Madonna som en *talker*, men distinksjonen referer kanskje like mye til et vendepunkt i henne selv og hennes egen transformasjon fra «syngedame» til produsent. Vi er med andre ord tilbake til tematiseringen av den før og etter-overgang Anita innledet fortellingen sin med, nemlig at hun før var en «syngedame», mens hun nå er en produsent, en *doer* rett og slett. Slik røper hun også selvproduksjonens utside – for å foregripe den kommende analysen – der det å *snakke seg til ting* ser ut til å være diskvalifiserende i forhold til å bli oppfattet som et produsentsubjekt. Når jeg spør henne om hvor hun har dette skillet fra får jeg vite at hun ikke helt vet det selv, men at det kanskje referer til en strofe i en sang hun selv har skrevet en gang: «*Relieve the doer, for goodness sake, do something*».

7.1.3 «Beauty and the beast?» – beretningen om en tilpasset transformasjon

Wencke er en hardtarbeidende artist som fronter sitt eget musikalske prosjekt, et prosjekt hun realiserer i samarbeid med den mannlige musikeren og produsenten, N. Leiligheten de deler er like mye innredet som et studio som et «hjem», der N. sitt prosjektstudio opptar den største delen av plassen. Wencke har ikke noe eget dedikert rom til sitt personlige prosjektstudio slik N. har, men har det stort sett plassert i et litt avskjermet hjørne av stuen, som i perioder også må tjene som kontor og «bookingsentral». Hun har likevel også tilgang til hans atskillig mer avanserte prosjektstudio når han har en pause eller har oppdrag andre steder. I perioder jobber de også sammen i hans studio for å realisere hennes musikalske prosjekter.

Selv har hun akkurat kommet hjem fra en spillejobb på en festival spesielt dedikert kvinnelige artister og band, og er litt oppglødd over å ha opplevd så mange kvinnelige musikere samlet på en gang. Nå er det ikke det at hun egentlig er så opptatt av å dele musikere inn i kjønn, forteller hun. Samtidig synes hun det er fint at det for en gangs skyld blir satt et fokus på hvorfor jenter som rekrutteres til populærmusikkfeltet stort sett blir «syngedamer»:

Wencke: Jeg synes det er bra at de lager en festival med bare kvinnelige musikere og band. Jeg mener ikke at det må være sånn at det skal være jenteband og gutteband – men de får litt fokus på eller de stiller spørsmål ved hvorfor det er så få jenter som spiller instrumenter og spiller i band, hvorfor alle jenter bare stort sett er «syngedamer» liksom. Så det er litt tøft.

Hun er usikker på hvorfor arbeidsdelingen mellom kjønnene er slik den er og hvorfor det er så få jenter som spiller i band. Men hun har en teori om at det kanskje kan bunne i at jenter gjør mer fornuftsbaserte karrierevalg enn gutter, og at det er mange flere jenter som holder på med musikk enn det man kan få inntrykk av, men at de rett og slett ikke tør å satse på musikken fordi de tenker at de ikke kan leve av den.

Slik var det i alle fall for hennes del, forteller hun. For henne framsto det gjennom hele ungdomstiden som nærmest helt utenkelig at hun skulle jobbe med musikk, selv om hun både tok pianotimer og sangtimer i tillegg til å spille i korps. Musikklinja på videregående skole våget hun ikke en gang å vurdere, selv om det var musikk hun egentlig hadde mest lyst til å holde på med:

Wencke: Jeg turte ikke ta den, selv om jeg kanskje hadde mest lyst til det og var veldig glad i musikk og holdt på hjemme og spilte hver dag og spilte i korps og holdt på, men musikklinja var ikke aktuelt i det hele tatt. Det var så vidt jeg vurderte det. Jeg tenkte at jeg ikke var flink nok, at jeg ikke hadde spilt lenge nok og kunne nok i forhold til de andre, og helt sikkert ikke kunne leve av det.

Når hun likevel ga seg musikken i vold, skyldtes det ene og alene tilfeldigheter, mener hun. Flere av hennes mannlige kamerater holdt på med musikk, og de ba henne synge på noen av låtene. Hun takket ja, ikke fordi hun så på seg selv som så veldig flink til å synge eller som et typisk «syngedameemne» (faktisk var hun bedre på piano, mener hun selv), men fordi begge parter følte at hun kunne bidra med noe som de manglet:

Wencke: De hadde behov for noen som kunne synge og de melodiene jeg lager passet mye bedre til deres musikk enn hva en sånn superflink syngedame à la Sissel Kyrkjebø ville gjort, hvilket innebærer at man skal vise hvor flink man er til å synge. Og jeg var jo egentlig ikke så god til å synge. Jeg hadde jo tatt litt sangtimer, men jeg var jo ikke så erfaren, rent teknisk var ikke jeg så flink som mange andre, men vi var mye mer på bølgelengde innen musikken. Det var det som fikk meg i gang¹³⁵.

Når Wencke referer til sine musikkinteresserte venner er det nesten alltid mannlige kompisser hun refererer til. Ingen av hennes venninner viste seg å være spesielt interessert i musikk, og det var også gjennom sine mannlige kamerater at hun utviklet sine musikalske preferanser slik de framstår i dag. I møte med deres musikk ble hennes mer opprinnelige musikalske

referanser, dominert av det hun kaller for *mainstream* musikk forlatt til fordel for en særere og mer «alternativ» musikk. Det var også i møte med dem at hun for alvor begynte å *lytte* til musikk:

Wencke: Det var først da jeg ble kjent med dem at jeg fikk sånn – oj – musikk, liksom. At jeg virkelig begynte å lytte og liksom hørte nye ting (...).

Før, når hun hørte på mainstreammusikk, for eksempel Madonna, lyttet hun bare til melodien, slik hun i denne perioden også forsøkte å synge med og lære seg teksten. Denne måten å lytte på anser hun i dag for å være karakteristisk for en nybegynner, men også karakteristisk for den måten folk flest lytter på. Saken er at når du begynner å lage musikk selv, framholder hun, så begynner du å høre mer bevisst på de enkelte elementene i musikken. Du begynner rett og slett å høre på en annen måte, noe som for henne artet seg som en aha-opplevelse:

Wencke: Da jeg var mindre og sto og sang med Madonna liksom, da hørte jeg jo bare melodien, prøvde å lære meg teksten og skjønnte ikke hva hun sang om og sånn (...). Det er litt sånn typisk at når du er en nybegynner så hører du jo mest bare vokalen, selve melodien, og etter hvert så begynner du å høre alt det andre som er i lydbildet. Jeg gjorde ikke det før sånn i nittenårsalderen, da begynte jeg å få sånn, oj! Og når du begynner å skrive musikk selv ikke sant, da begynner du å høre på alle elementene i musikken, det hadde jeg egentlig ikke hørt så mye på før. Du får en aha-opplevelse.

Aha-opplevelsen og den nye måten å lytte på var imidlertid ikke noe som bare kom helt automatisk, og for Wencke kan det hele føres tilbake til kameraten J. J. arbeidet som plateprater i en nærradio og visste alt om det som foregikk innenfor den alternative musikkscenen. Han pleide å spille musikk for henne, og prosedyren var da at de gjerne la seg på sengen, slukket lyset, og bare lyttet til musikken sammen:

I: Hva var det som gjorde at du begynte å høre på musikken på en annen måte?

Wencke: Jeg tror det var jeg og J. Han brukte å spille musikk for meg, fordi han hadde utrolig mye musikk. Vi var gjerne hjemme hos han, og da pleide vi å legge oss på sengen, slå av alle lysene, og så lyttet vi bare på masse forskjellig. Og da når du plutselig virkelig bare lytter, for det er jo sjelden man kommer på [å gjøre] det kanskje, det er jo veldig ofte det er en radio i bakgrunnen eller, ja det er liksom så mye annet som skjer at du hører ikke så godt etter da, så jeg tror det var da at jeg begynte å lytte mer.

Lyttingen med J. åpnet en helt ny verden av musikk for henne, slik det også gjorde henne til en langt mer bevisst lytter. I dag hører hun ikke bare på melodien og teksten, slik hun gjorde før, men også på hver enkelt bestanddel i låten, vel og merke dersom musikken interesserer henne. Hun noterer seg hvordan de ulike elementene er plassert i lydbildet, for eksempel om de ligger *foran* eller *bak* slaget, eller hvordan de er plassert romlig i forhold til de andre elementene:

Wencke: Det første jeg hører på er alltid melodien. Men hvis jeg hører igjen så er det alt fra lydene som er brukt til bassen, med alle de rytmiske elementene. Da hører jeg på alle elementene som er brukt, og så tenker jeg mye på hvordan de har plassert de ulike elementene, jeg tenker mye på hvordan man har produsert det, og hvordan de har plassert dem i lydbildet, hvor langt fremme noen lyder ligger, og hvordan de andre ligger bak, altså hvordan og når ting er plassert, det blir kanskje litt vel sånn teknisk da (...).

¹³⁵ I dette sitatet ser vi en måte å distansere seg fra den versjonen av «syngedamen» som jeg i kapittel 6 beskrev som en form for sidediskurs til hoveddiskursen om «syngedamen»: «Syngedamen» som en vokalist som rett og slett er for «flink» til å oppnå kred innenfor det diskursområdet det her er snakk om.

Den «tekniske» lyttingen kommer til nytte når hun nå skal utvikle sin egen musikk. Når hun og N. for eksempel jobber sammen, er det ikke sjelden at de henter fram gamle plater for å skaffe seg det hun betegner som musikalsk *input*:

Wencke: N. har jo utrolig mye skiver, så når jeg driver og lager musikk, så sier han gjerne: «Vi må høre den». Og så kommer jeg på en annen, og så hører vi på ting vi liker som kanskje passer til det vi jobber med, og som kanskje kan gi oss noen *input*. Så hører vi på det [og tenker]: «Å ja, sånn har de gjort det», og: «Åh ja, vi må tenke litt sånn», og så jobber vi videre. Så det er en god del teknisk lytting, for å prøve å få med seg detaljer.

Også på et mer praktisk plan kommer det å undersøke hva *andre* gjør når de produserer musikk til anvendelse, og Wencke har praktisk talt lært alt hun kan gjennom å følge nøye med på hva venner og kjærester gjør, både i forhold til framgangsmåter og det rent tekniske, for å lære seg å bruke prosjektstudioteknologier. Riktignok har hun bladd litt i manualer og blitt instruert i det mest grunnleggende, men hun forteller at den viktigste læreprosessen har vært å se hva de andre musikerne har gjort med hennes låter, etter hvert som hun også har begynt å lage musikk selv:

Wencke: Men det var sånn jeg egentlig lærte det meste, de store byksene frem det fikk jeg ved å sitte å observere hva de gjorde med mine ting.

For mens Wencke i begynnelsen skrev melodier og tekster som skulle inngå i andres prosjekter, er hun i dag i langt større grad å oppfatte som en pådriver i forhold til sine egne. Det er også først og fremst denne vendingen som ligger til grunn for at hun har skaffet seg et eget prosjektstudio. Wencke jobber her på to forskjellige måter som også kan deles inn i to faser:

I den første fasen, som hun selv kaller «demofasen», jobber hun alene med en sampler, en liten 4-spors harddiskopptaker og et enkelt keyboard med innebygde lyder.¹³⁶ Sampleren bruker hun til å **sample** trommelooper og andre ting fra plater, og selve harddiskopptakeren bruker hun til å spille inn enkle, melodibaserte lydskisser, som legges «oppå» de samplede loopene. I tråd med at arbeidet i denne fasen er mer å betrakte som en provisorisk skisse, er hovedfokuset rettet mot melodien og akkordene, samt hva slags tempo låten skal gå i. Og fordi musikken likevel skal lages helt på nytt i fase to, er ikke kvaliteten på de musikalske elementene i denne fasen så viktig, forteller hun.

Wencke: I den første fasen er jeg ikke så opptatt av lydene. Da kan jeg ta en hvilken som helst lyd. Jeg kan finne en lyd som gir en ide om hva jeg vil ha. Men det er ikke så nøye, det viktigste da er melodien og akkordene. Og da kan det hende at jeg trekker inn et tempo, og så tenker jeg senere, nei det her blei litt tregt, at jeg vil ha et litt annet beat på det litt seinere, så det er bare å prøve seg litt fram. Men det er klart at jeg anser det veldig som en skisse.

Det er nemlig først i den *andre fasen* av produksjonsprosessen at det egentlige musikalske arrangementet finner sin form, og dette foretrekker hun å utvikle i samarbeid med enten N. eller noen av hennes andre musikervenner. Det viktigste for henne er at den musikalske

¹³⁶ Wenckes opptaker har likhetstrekk med Tascam-opptakeren avbildet i kapittel 2.2.1.

skapelsesprosessen holdes innenfor en vennskapelig ramme, forteller hun, derfor har hun hittil takket nei til å «bli produsert» av mer kommersielle aktører.

Når hun jobber sammen med N. pleier de å ta utgangspunkt i hennes skisser, og mye av samarbeidet knytter seg til å etablere et rytmisk fundament og å «kle» hennes tekster og melodier med et passende arrangement. I denne fasen er det gjerne N. som til å begynne med sitter ved spakene og *gjør* tingene, mens hun sitter ved siden av og kommer med *forslag* til hvordan hun vil ha det, før hun så i neste omgang kommer inn og *gjør* «sine» ting.

Samarbeidet lar seg da også karakterisere som et dynamisk samspill dem i mellom, og ikke at den ene bestemmer mer enn den andre, forteller hun. På samme måte varierer det også fra låt til låt hvem sine ideer som får gjennomslag, enten det er hun og N. som samarbeider, eller eventuelle andre som kan bli trukket inn:

Wencke: Det kan jo bli sånne diskusjoner at noen sier at: «Hvis jeg ikke får det sånn så bare går jeg», eller: «Da blir det ikke noe av!», [latter] det kan jo bli helt *der*, men det løser seg som regel. Vi diskuterer og hvis noen er veldig overbevist om en idé, så står de jo på det en stund og da kan det jo fort hende at man etter hvert blir enig, og sier at ja det var faktisk en god idé, etter å ha hørt på det en stund – eller at den ideen trekkes tilbake. For vi ender som regel med å være enig. Om man prøver ut noe, og så fungerer det kanskje ikke, så går man tilbake til den forrige versjonen, og så fortsetter man derfra igjen. Så vi lager jo hele tiden nye arrangementer.

Når de jobber sammen, er gjerne måten de helt konkret går fram på at N. programmerer alt det grooverelaterte helt fra bunnen av på sin computer, mens hun for sin del legger akkorder, og jobber med form og harmonisering. Denne delen av arbeidet *gjør* de noen ganger sammen, men like ofte sitter hun alene og *gjør* sine ting. Det samme gjelder i forhold til vokalopptakene som hun først legger når de begge er sikre på at tempo og arrangement er noenlunde på plass. Når vokalen skal legges, er det dessuten viktig at stemningen er riktig, og en måte å oppnå dette på er å slå av lyset eller å legge tidspunktet til litt sent på kvelden:

Wencke: Så synger jeg den inn, og det *gjør* jeg ganske ofte om kvelden eller om natta, da prøver jeg å komme inn i en sånn feeling, jeg synger det flere ganger, for å finne en riktig stemning, det er viktig.

I: *Gjør* du noe spesielt da for å få den stemningen?

Wencke: Nei, jeg synger bare midt i studio, slår av alle lysene (...) noen ganger *gjør* jeg det alene, og noen ganger sitter han og hører på, så diskuterer vi litt og, ja, det er det jeg synes er så fint å med å jobbe sånn privat, at du ikke er sånn «i studio» hvor du føler presset, alle sitter og venter og klokka går. Vi tar den tida vi trenger.

En annen teknikk for å få vokalen på plass er å synge med ulike effekter på stemmen, noe hun eksperimenterer med både alene og i samarbeid med N. Ulike effekter er i det hele tatt en fin måte å utforske musikken på, og selve stemmebruken på en låt kan godt være en konsekvens av dette samspillet mellom stemme og effekter, forteller hun:

Wencke: Jeg har litt sansen for å synge med effekter, fordi du begynner å synge annerledes, du begynner å tilpasse deg effekten ikke sant, og du hører hva som skjer når du synger hardere eller hvordan du legger pusten, du merker at det skjer veldig mange ting, så det er veldig artig å synge gjennom effekter.

Det hender faktisk noen ganger at hele låter bare plutselig «kommer», som et resultat av et bestemt lydlig materiale som blir til under samarbeidet. Dette bryter også opp den «tofasede» måten å jobbe på som hun ellers bruker:

Wencke: Den sangmelodien hadde ikke blitt til uten det lydmateriale og den verden og de akkordene (...). Og den teksten hadde heller aldri kommet til, hadde det ikke vært fordi at de lydene var så rare og det gitartemaet.

Når Wencke overlater det grooverelaterte arbeidet til N., skyldes det mer andre forhold enn at hun strengt tatt ikke *kunne* ha gjort mer av dette arbeidet selv, hadde hun bare gått ordentlig inn for det, forklarer hun. En viktig grunn til at hun overlater det til ham, er da også at det er han som er å regne som *eksperten* av de to:

Wencke: Altså jeg programmerer også litt groover, men jeg føler at han er mer sånn ekspert, så det må gå gjennom ham.

Respekten for den andres «domene» går da også andre vegen. N. er for eksempel ikke altfor begeistret for ting som har med harmonisering å gjøre, og overlater derfor dette mer enn gjerne til Wencke:

Wencke: N. klarer ikke sånn harmoniseringsting [hermer]: «Huff, hva er det for noen harmonier som skal være her, liksom?», så det er jeg som gjør alt sånn, og skriver alle arr og finner ut hva slags voicinger det skal være.

Samtidig er det noe ved måten hun italesetter de ulike gjøremålene på som etterlater en fornemmelse av at hun ikke vurderer de produksjonstekniske oppgavene hun forvalter som like betydningsfulle som de N. forvalter. For eksempel omtaler hun hyppigere hans oppgaver som «tekniske» eller som knyttet til «programmering», mens hun tenderer til å betegne sine arbeidsoppgaver som mer *praktiske*, eller som en form for *redigering*.

Wencke: Jeg er jo veldig god på det jeg synes jeg trenger å kunne da, for eksempel det å redigere vokal, og å arrangere låter, å klippe, å lage effekter, og sette volum og panorering, såne praktiske ting som er knyttet til det jeg gjør.

Jeg ber henne utdype denne *praktiske* delen av produksjonsarbeidet og hvordan det egentlig foregår. Hun forteller at det for det første er å «legge vokalen», noe som innebærer å spille den inn et visst antall ganger, helt til hun føler at hun har det hun trenger. Deretter er det å vurdere alle disse vokalsporene, velge ut de delene som skal beholdes og de som skal forkastes, for så å sette de beste delene sammen til ett sammenhengende vokalspor.

Wencke: Altså først så synger jeg jo inn det jeg skal ha, og da blir det veldig sånn at jeg må synge sånn at jeg tror jeg har det jeg trenger, og så hører jeg gjennom takene for å høre hva som er det beste. Så setter jeg sammen de beste takene, og så arrangerer jeg koring og legger det på, og så arrangerer jeg kanskje låta, hvordan den skal bygges opp, særlig i forhold til vokalen. Ja, og så legger jeg klang på den, for eksempel. I: Hva mener du med å redigere låta?

Wencke: Ja om det skal være vers, refreng, intro, koringer, harmoniseringer og slike ting.

Til sist jobber hun med å klanglegge vokalen, og med hele *strukturen* i og oppbygginga av låta, og med selve harmoniseringene. Det innebærer også lydmiiksrelaterte oppgaver, som å sette lydnivåer mellom de ulike sporene, samt å panorere og å legge effekter. Den endelige miiksing er hans jobb, med henne som bidragsyter på sidelinjen.

Tendensen til å beskrive sine arbeidsoppgaver som mer *praktiske* enn som et aspekt ved det å produsere, kommer også til uttrykk i hvordan hun *begrunner* dem. Formålet knyttes ikke først og fremst til et ønske om å påvirke lyden og musikken i en bestemt

retning. Isteden får arbeidet hennes karakter av å fungere som en *avlastning* av N., slik hun mener å se at den avtalte arbeidsdelingen mellom dem også bidrar til å øke effektiviteten. Når hun og N. jobber sammen, er det for eksempel hennes innsats som bidrar til at han i neste omgang kan konsentrere seg helt og fullt om å utvikle det aspektet ved musikken hvor hans kompetanse synes uunnværlig, nemlig selve det rytmiske:

Wencke: Sånn som når jeg og N. jobber sammen, så er det slitsomt hvis han skal gjøre absolutt all programmering, for han er jo også utøvende, han spiller jo, og tenker produksjon, han er ikke bare tekniker, og da er det jo veldig deilig for ham at jeg kan sitte og gjøre for eksempel den vokalbiten selv. Av og til gjør vi den sammen, for eksempel, så lytter vi i lag, men så kan jeg gjøre det tekniske der i alle fall.

Anitas tale er preget av en viss tvetydighet, også med tanke hvorvidt noen oppgaver i produksjonsprosessen er å anse som viktigere enn andre. I prinsippet mener hun at alle funksjoner er like viktige, men at det likevel er viktig at den som i utgangspunktet er best skikket, får oppgaven med å utføre den. Hun advarer også mot å anse noen av de musikalske byggesteinene som mer viktige enn andre, fordi dette vil kunne forringe kvaliteten på musikken som helhet:

Wencke: Nei jeg synes at alt absolutt er like viktig. Jeg vet ikke hva andre tenker, men det er veldig farlig hvis det blir sånn at alle tenker at jeg skal klare alt selv, fordi at da kan det gå ut over kvaliteten på noe. For hvis man som vokalist tenker at basslinjen eller en groove ikke er så viktig som akkordoppbyggingen og sangen, så vil jo det forringe kvaliteten på helheten, derfor vil ikke jeg gå inn på de områdene.

Noen aspekter ved det musikalske verket later likevel til å være av større betydning enn andre, mener hun. I alle fall får et slett arbeid her store konsekvenser dersom den som har påtatt seg jobben, ikke kan håndverket. Særlig gjelder dette for programmeringen av groove og beats. Dette er et kjempeviktig element i låten, og dersom man gjør et hastverksarbeid her skjer det raskt en kvalitetsforringning, mener hun. Hun sier at hun for eksempel har hørt flere demoer hvor det er tydelig at de som har programmert er amatører, eller at de bare har hentet ting fra en eller annen plate med forhåndsprogrammerte samples. Nettopp dette understreker hvor viktig det er å overlate denne delen av produksjonen til de som virkelig kan det:

Wencke: Det tror jeg faktisk er en av de tingene som jeg hører mest i forhold til all den amatørmusikken som lages på computer, kanskje særlig med hensyn til programmering av beats, at det er ganske dårlig, at det er der kvaliteten forringes ganske mye. De har kanskje også bare samplet fra en sånn sampleplate (...) og da har du mistet et kjempeviktig element. Det er enormt viktig, og det er en grunn til at jeg synes at det er en fare å gå inn på områder man ikke har så mye peiling på.

En sak er hvordan selve den tekniske og musikalske arbeidsfordelingen forløper, en annen de estetiske virkemidlene slik de blir iscenesatt på et uttrykksnivå, og hvordan dette fordeler seg mellom Wencke og N. Wencke legger en stor vekt på *kontrasten* mellom de ulike elementene og hvordan disse må balanseres for å lage et godt resultat, når hun skal beskrive musikken som hun og N. lager. Hun beskriver da også musikken som litt drømmende og flytende, med litt innslag av «**drum'n'bass** og Portishead innimellom». Ettersom stemmen hennes er «ganske snill og vakker», er det viktig å veie opp for dette i selve produksjonen, forklarer hun. Derfor legger de også inn «harde elementer», «skitne lyder», «støy» og «tunge

beats». Kontrastene beskrives på sin side som en balanse mellom «kaldt og varmt», «mykt og hardt» og «beauty and the beast»:

Wencke: Generelt så er musikken ganske drømmende, det flyter ganske mye, og vokalen er ganske snill og vakker, den er ikke så røff eller hard, og med mye harmonier og melodier. Det kan fort bli litt kjedelig alene, men det veier vi opp for i produksjonen. Der kommer det inn litt mer harde elementer og skitne lyder, støy og tunge beats og sånne ting. Det er kontrasten mellom kaldt og varmt, mykt og hardt, ikke sant det er kontraster som gjør det interessant, «beauty and the beast» liksom.

Wencke er på mange måter godt fornøyd med den måten hun og N., og hun og eventuelle andre musikere samarbeider på. Dette gir hun også sterkt uttrykk for underveis i intervjuet. Like fullt er hun også ambivalent til visse sider ved det, noe som kommer fram i løpet av intervjuet. På den ene siden er arbeidsfordelingen mellom henne og N. et uttrykk for et helt bevisst valg. Hun er ganske enkelt ikke så ambisiøs i forhold til å gjøre alt selv, slik hun også foretrekker å samarbeide med andre framfor å sitte helt alene og gjøre alt selv, forteller hun:

Wencke: Jeg liker egentlig å bare begynne på skratsj igjen, for da jobber jeg jo sammen med noen andre. Så gjør vi det fra bunnen av ikke sant.

Begrunnelsen er som nevnt også faglig, ettersom det er hennes klare oppfatning at hver og en bør bidra med det de kan aller best. Ja, hun synes det er helt tullete at alle på død og liv skal kunne alt og være helt uavhengige av andre:

Wencke: Altså jeg kan ikke så godt det å programmere beats, og det er ikke mitt felt heller. Og da blir jeg ikke så opptatt av å lære meg det. For jeg synes ikke at man skal lære seg alt, bare for å kunne alt selv. Hvis ikke du er flink på det området, eller har evner i den retning, så synes jeg at det er litt tull at man på død og liv skal gjøre det selv. For N. er utrolig flink på rytmeting, så jeg synes det er helt naturlig at han gjør det, han har spilt trommer liksom og han kan det så godt. Så derfor er det ikke så viktig for meg egentlig å lære meg det, det er ikke så viktig å være helt sånn selvstendig og uavhengig.

På den annen side handler arbeidsdelingen dem i mellom ikke bare om hva som er hyggelig og rasjonelt, forteller hun, men at hun i og for seg også sitter litt fast i det mønsteret som de har innarbeidet. Et viktig moment i så måte er det faktum at hun så langt ikke har prioritert å skaffe seg en egen computer. Derfor har hun heller ikke blitt ansporet til å ta skrittet fullt ut og ta et større og mer selvstendig ansvar for trommeprogrammering og lydmiiks. Hennes prosjektstudio og N. sitt prosjektstudio er heller ikke kompatible med hverandre. Det arbeidet hun legger ned i den første fasen må derfor uansett erstattes av hans groover. Det sier seg derfor selv at hun så langt har tatt litt lett på det arbeidet hun har lagt ned i den første fasen:

I: Men kan du ikke overføre lydene?

Wencke: Nei det er faktisk ikke så lett å overføre, for det er helt annet format.

På samme måte kommer hun etter hvert inn på at det i visse henseender kunne vært fordelaktig å være enda mer selvhjulpen. Riktignok er hun fri til å lage musikalske skisser både når hun vil, og i og for seg hvor hun vil, forteller hun. Hun kan også godt jobbe selvstendig bare det grooverelaterte fundamentet er på plass. Samtidig sier hun at både prosjekter og privatliv hadde vært langt lettere å organisere om hun hadde vært selvhjulpen på alle plan. En viktig del av organiseringen av fase to er nemlig noe hun selv har liten

kontroll over, og ikke bare fordi N. sitt prosjektstudio, som hun i prinsippet er fri til å låne, veldig ofte er opptatt:

Wencke: Men jeg tror nok at sånn fremover så kunne jeg tenke meg å – det er *litt* fordi jeg ikke har min egen maskin, som jeg bare kan sitte og jobbe på (...) når N. sin maskin er opptatt så da kan jeg ikke gjøre noe.

Et springende punkt i denne sammenheng er eksakt *når* fase to skal iverksettes. Som det nå er, forklarer hun, er hun langt på veg avhengig av å måtte vente til N. har tid. Dette er litt av en tålmodighetsprøve, ettersom både N. og alle andre musikere hun kjenner, som oftest er travelt opptatt med egne og andres prosjekter. Ventetiden er ikke bare en tålmodighetsprøve, den griper også inn i både karriere og privatliv. Fordi hun aldri kan vite når det blir frigjort tid til hennes prosjekt, føler hun seg for eksempel i perioder forhindret fra å ta seg annet inntektsbringende arbeid:

Wencke: Og så er det et annet dilemma, at jeg bruker såpass mye tid på å både lage demoer og på å få jobbet i studio med de andre når de har tid, at det er vanskelig for meg å ha en jobb ved siden av, fordi jeg kan ikke helt planlegge. Det dukker opp en dag hvor vi kan jobbe, og når vi har jobbet en dag vet jeg aldri om vi kan jobbe to dager eller en uke i strekk. Og vi jobber natt og dag, ikke sant du bare jobber mens du kan. Det er veldig vanskelig å kombinere det med en jobb da, hvor du må forholde deg til tider. Så jeg har nå valgt å ikke ha en jobb ved siden av, men nå er det veldig vanskelig økonomisk.

Avhengigheten hennes av andre har viktige konsekvenser, ettersom artistrollen er en mindre fleksibel rolle, noe som gjør at hun i perioder må klare seg uten inntekter. De andre musikerne kan ta seg spillejobber, etablere seg under ulike musikeridentiteter eller gå inn og ut av konstellasjoner med andre, selv uten å ha en plate ute. Hun må derimot passe på at hun «ikke bruker seg opp», og at hun ikke mister troverdighet ved å inngå i så mange sammenhenger at det blir utydelig «hvem hun egentlig er som artist»:

Wencke: Alle de mannlige musikerne jeg kjenner, de har flere bein å stå på. Er de blakke så kan de alltid ta en spillejobb, og om du er dj så er du ikke avhengig av om du har ei plate ute eller ikke, det kan være når som helst, ikke sant, så det er også en veldig forskjell fra en artist. Du kan være mye mindre synlig, på en måte, og du kan operere under forskjellige navn, men som artist, hvis du stikker deg frem, så må du tenke nøye gjennom alt du er med på. Ikke sant, jeg har brukt stemmen min på reklamejobber, for eksempel, men du må være veldig forsiktig for å ikke bli gjenkjent. Samtidig er det den eneste formen for biting hvor jeg kan tjene litt penger. Så økonomisk for meg kan det kjempevanskelig, hvis jeg ikke tjener penger et annet sted.

Avhengigheten handler imidlertid ikke om kjønn, mener hun, men om selve artist- eller vokalistposisjonen og de smale rammene som tilligger denne:

Wencke: Vokalist er alltid i en situasjon hvor man er avhengig av andre, til å produsere og spille. Som vokalist kan man ikke gjøre alt selv, og det tror jeg er vanskelig, for du har masse låter og ting du har lyst til å gjøre, men du må ha andre med deg, få dem til å ta seg *tid*, og å få dem like engasjert som du selv er, det kan være veldig vanskelig.

Som vokalist kan man nemlig bare ikke gjøre alt selv. Hun mener at det ligger i posisjonens natur å være avhengig av å få andre med seg, enten det er for å spille eller for å produsere. Det betyr ikke at hun ikke har lagt merke til hvordan andre kvinnelige vokalister gjerne forteller i intervjuer med pressen at de *gjør alt selv* på produksjonssiden, men en slik form for musikalsk selvhjelpenhet er hun selv svært skeptisk til. Selv mener hun at det kanskje har

gått litt *prestisje* i det å beherske elektronikken blant kvinnelige utøvere, kanskje fordi dette tradisjonelt har vært en «gutteting»:

Wencke: Jeg har lest en del intervjuer med vokalister, og det virker som om veldig mange er blitt opptatt av at de skal klare alt selv, at det ligger litt prestisje i det. Litt sånn, å beherske elektronikken (...)

I: Hvorfor gjør de det, og hvorfor ligger det prestisje i det, tror du?

Wencke: Nei jeg vet ikke, at man klarer det liksom, for det har vært en sånn gutteting det der, data og å programmere, at man skal klare det selv.

Som intervjuet som helhet viser, er Wencke likevel på ingen måte entydig negativ til det å produsere selv eller å delta aktivt innenfor ulike deler av produksjonen. Det er insisteringen på en helt og holdent *uavhengig* stilling hun er motstander av. Hun påpeker gang på gang at hun ikke synes det er *viktig* å kunne gjøre alt selv, og at enhver bør gjøre det den enkelte kan best. Men samtidig erkjenner hun at det nok kunne vært en fordel å være enda mer uavhengig. For henne ville det likevel bli mindre *meningsfullt* å lage musikk hvis hun skulle gjøre alt selv, fordi det på mange måter er det *kollektive* aspektet ved låtskrivingen hun setter størst pris på. Og slik pendler hun fram og tilbake mellom ulike standpunkter:

Wencke: Ja jeg vet ikke, sånn sett kunne det jo sikkert vært lurt å gjøre alt selv, men jeg synes ikke det er så høy – jeg synes det er mye kjekkere å jobbe sammen med andre.

Det er også et spørsmål om prioritering, mener hun. Hun er redd for å miste fokuset på det hun føler er *sin oppgave*, nemlig det å skrive sanger og lage melodier. Det kan lett skje dersom man begynner å bruke for mye tid på det rent tekniske:

Wencke: Fordi jeg tror at hvis jeg skal bruke utrolig mye tid på å klare alt selv, vil det gå ut over fokuset på å for eksempel synge, lage melodier, ikke sant, så jeg prioriterer det høyere.

I den grad Wencke selv avviser en hierarkisk inndeling av arbeidsoppgaver og funksjoner, konfronteres hun likevel med slike forestillinger i samspillet med omverdenen. Møtene med pressen har på en særlig måte gjort henne oppmerksom på at det finnes oppfatninger som går i stikk motsatt retning, både i forhold til hvilke arbeidsoppgaver som blir tillagt mer prestisje enn andre, men også hvordan hennes rolle som musikalsk bidragsyter blir vurdert i denne sammenheng. Arbeidsoppgavens hierarkiske orden kommer til uttrykk på denne måten, forklarer hun: Ingen musikkjournalist blir imponert over *at* du synger. Dersom du skriver egne låter blir det derimot vurdert som et pluss. Dersom du i tillegg har vært med i produksjonsprosessen vurderes dette som enda bedre. Men fullt ut akseptert blir man ikke før man også kan fortelle at man «programmerer selv»:

Wencke: Når folk spør meg om hvordan jeg lager musikk så er det for det første sånn [illustrerer hvordan «folk» ordlegger seg]: «Ja skriver du selv?» Hvis du gjør det så er du litt bra: «Ok ja, du lager ting selv ja», sier de da. Så kommer spørsmålet: «Ja er du med på produksjonen?» Eller: «Hvem er det som produserer?» Når jeg svarer: «Vi jobber sammen», da er det: «Å ja, så du er med». Det er med andre ord ikke bare det at du synger og så henter et ferdig produkt. Og så har du liksom det øverste trinnet på rangstigen: «Kan du programmere litt også?» Når jeg svarer ja, så er det: «Å, ok». Det er liksom hakket bedre. Ikke sant, det virker som om det er mer status jo mer du kan. Det tror jeg kanskje mange føler.

Som sitatet viser misliker Wencke denne hierarkiseringen sterkt. I hennes ideelle verden er det ingen som framhever seg selv på bekostning av de andre, og alle er likeverdige, slik hun selv også foretrekker å framheve de andres bidrag framfor sine egne:

Wencke: Når jeg da skal promotere musikken, så er det jo veldig fokus på *meg* hele tida, da har jeg veldig lyst til å snakke om de andre som har vært med, og hvordan vi har jobbet sammen, og ikke bare sitte og messe om meg selv. Men det er kanskje slik som jeg er som person da, at jeg ikke liker den måten at man skal fremheve seg selv så veldig.

Poenget er i det hele tatt slik hun oppfatter det, at selve det musikalske *resultatet* blir bra:

Wencke: Jeg synes at det er litt sånn påfallende at mange av de kvinnelige vokalistene poengterer det så sterkt. For er det så viktig på en måte? Er det så viktig å si det i intervjuet at faktisk så kan jeg det her og jeg gjør så og så mye sjøl, og jeg gjør kanskje sytti prosent sjøl, – er det så forbannet viktig liksom? For det jeg synes er viktigst er jo at resultatet blir bra.

Det samme prinsippet gjelder med henblikk på fordelinger av andeler i verket, hvor hun i liten grad er tilhenger av å stå med millimetermålet når verksandelene skal fordeles:

Wencke: Og når man da etterpå skal dele ansvar eller skyld, er det så viktig da om i dag kom han med det innspillet og hun med det? Jeg synes ikke det.

En sak er idealer, en annen hvordan disse fungerer i praksis. For selv om det ideelt sett ikke skal være slik at man er uenige og «knuffer» om andeler og hvem som har gjort hva, er det likevel ikke til å komme bort fra at slike diskusjoner forekommer, forteller Wencke. Særlig har slike diskusjoner en tendens til å dukke opp når musikken er ferdiglaget og den skal registreres i TONO. Vanligvis gjøres dette på et standardisert skjema hvor komponisten(e) angir hvem som opphavsrettslig er å regne som eier av verket, eventuelt i hvilken grad dette opphavsrettslige forholdet skal fordeles mellom flere. TONO gir prinsipielle råd om hvordan slike fordelinger bør foregå, men det er likevel opp til den enkelte samarbeidskonstellasjon å bli enige om en fordeling seg i mellom. Wencke opplever diskusjoner om fordelinger av verksandeler og penger som ubehagelige, fordi det som i utgangspunktet har framstått som et kollektivt og vennskapelig forhold, plutselig antar karakter av prestisjefag og forretninger:

Wencke: Jeg liker dårlig å diskutere sånne ting. For man jobber jo som venner, og så skal man diskutere penger og status midt oppi det.

Slik hun ser det finnes det ingen enkel måte å føre regnskap med hvor mye den enkeltes bidrag egentlig har betydd. En gang er det kanskje en som gjort nesten hele låten alene, mens en annen gang er det slik at en liten idé kan komme til å forandre kursen på en låt fullstendig:

Wencke: Noen ganger er det en som lager nesten hele låten, en annen gang er det en som har en liten idé, men denne ideen kan forandre hele retningen i låta, ikke sant. Jeg synes at det er feil å bli for opptatt av det.

Hun og hennes nærmeste samarbeidspartnere har derfor valgt å ta nokså lett på fordelingen av slike verksandeler. I forhold til hennes soloplate bestemte de seg for eksempel for ganske enkelt å dele alt likt, isteden for å presisere i detalj hvem som hadde gjort hva:

Wencke: Mange av de folkene jeg jobber med velger å se pragmatisk på dette. Vi deler bare likt, og så trenger vi ikke å snakke mer om det. Jeg tror det er viktig å avklare sånt med en gang, det gjør det lettere. Men det er jo mange som styrer og diskuterer fælt, og hvem gjorde de, ikke sant, og da blir det sånn hva er

det verdt det *du* har gjort, og hva er det verdt det *du* har gjort?

Selv foretrekker hun denne lettvinde praksisen, selv om det også hender at hun reserverer for eksempel to tredeler av verksandelene for seg selv. Dette gjelder imidlertid bare i de tilfellene hun føler at hun har skrevet hele låten på forhånd. Som regel går arbeidsinnsaten opp i opp, mener hun, slik det for eksempel gjerne gjør i en vennegjeng som bytter på å spandere kaffe:

Wencke: Jeg synes det er veldig kult å bare dele likt, at man har et sånt fast oppsett, og så er det slingringsmonn, ikke sant, noen ganger vet jeg at jeg har gjort mye, og andre ganger vet jeg at jeg har gjort mindre. Og så går det opp i opp til slutt. Det er det samme som i en vennegjeng, når man bytter på å kjøpe kaffe til hverandre, det går som regel opp i opp til slutt, man trenger ikke å sitte og telle koppene. Det er litt sånn.

Litt senere i intervjuet forteller hun at den idealistiske fordelingsnøkkelen likevel ikke har fungert så bra, i alle fall med tanke på *hennes* interesser, men at dette er noe hun først har blitt klar over i ettertid. Hennes rolle som komponist, arrangør og tekstforfatter ble nemlig aldri ordentlig presisert i begynnelsen, verken i samtaler med pressen eller på TONOs registreringskjema. Dermed var det heller ingenting som kunne bekrefte at hun faktisk hadde gjort noe som helst utenom det å synge. Dette fikk hun da også svi for når hun etter plateutgivelsen søkte om ulike stipender for å kunne lage mer musikk, ettersom slike ordninger gjerne forutsetter at du har en meritliste å vise til:

Wencke. Jeg søkte for eksempel Komponistfondet. Da var det ikke snakk om å få noe støtte. Jeg måtte da dokumentere mye mer hva jeg hadde gjort, og det hadde jeg jo gjort på den plata vi hadde lagd, men det var ikke nok, fordi jeg hadde unnlatt å spesifisere at jeg hadde vært komponist. Ikke sant, da får du det dilemmaet at du ikke blir anerkjent som komponist eller tekstforfatter, og det fikk jeg faktisk merke etterpå, at det ikke blir godkjent på en måte, det er ikke standard.

Og fordi hun frivillig hadde gitt fra seg verksandeler, som hun nå innser hun strengt tatt burde beholdt selv, ble hun også skadelidende økonomisk i forhold til selve inntjeningen av musikken. Hennes jobb som artist var jo på ingen måte avsluttet ved selve utgivelsen, snarere tvert om.

Det var den derimot for de andre impliserte, som ikke hadde noen forpliktelser overfor verken henne eller platen utover det de hadde bidratt med i selve produksjonen. Så mens de kunne kaste seg over en ny produksjon eller påta seg oppdrag, som å gjøre remikser for andre artister, måtte hun turnere og markedsføre platen. Det var ikke bare en tidkrevende jobb, det innebar også en lengre periode med minimal økonomisk inntjening, noe som kom på toppen av at hun ikke hadde kunnet påta seg noe inntektsgivende arbeid under selve produksjonen.

Hun har i ettertid kommet til at det å turnere også var noe hun i realiteten gjorde *på vegne av* alle de øvrige impliserte musikerne, som dermed slapp «billigere unna» på alle måter. For selv om utgivelsen i prinsippet var et soloprojekt, genererte hennes promotering i praksis like mye penger til *de andre* musikerne som til henne, ettersom alle i praksis hadde like store andeler i musikken:

Wencke: Så fikk jeg et dilemma etterpå igjen egentlig. Vi delte alt likt, men så var det kun jeg som jobbet som artist etterpå, og som jobbet med alt i ett år etterpå for å promotere platen, og spille konserter, og da gjorde jo jeg egentlig en kjempestor jobb etterpå, for at vi skal selge mer og bli spilt mer, noe som igjen genererer mer penger. Og da følte jeg egentlig at for å ta artistjobben, så synes jeg at jeg burde ha en del for det, for det er en stor del av arbeidet. De andre var jo ferdige med det. De kunne gå i studio og lage andre ting, mens jeg måtte ut og reise og gjøre jobben.

Wencke hadde altså når alt kom til alt ikke så mye igjen for å leve opp til kollektivets demokratiske idealer, kommer hun fram til mens vi snakker. Ikke bare var det fatalt rent økonomisk, men hun fikk heller ikke bygd opp den musikalske kreddfaktoren. Gjennom konsekvent å unnlate å framheve sin egen rolle som komponist og bidragsyter i produksjonsprosessen fikk hun alle til å tro at det var de mannlige musikerne som hadde stått for alt det musikalske, og at hun selv bare hadde hadde «vært innom og sunget litt»:

Wencke: På den forrige plata så hadde jeg veldig problemer med å bli respektert, fordi de trodde at guttene hadde gjort *alt*, og at jeg hadde bare [hadde vært innom og] sunget litt.

Dette følte hun særlig i møte med journalistene. Slik hun oppfattet det ønsket de å *ta* henne, slik de bokstavelig talt frittet henne ut i forhold til hva hun hadde gjort og ikke gjort. Av dette har hun nå lært at det er viktig å poengtere og ikke minst *gjenta* hva hun selv har gjort:

I: Hvem var de [som du følte deg mistenkeliggjort av]?

Kvinnelig informant: Journalister særlig. Jeg merket det at de skulle ta meg. De stilte meg masse spørsmål, var veldig sånn: «Ja hva har du gjort» og blablabla, og jeg har liksom ikke fokusert så mye på å overbevise om at: «Jeg har gjort det og jeg er flink til det». Jeg synes ikke det skal være nødvendig, men jeg merker det at jeg ikke blir så respektert. De tror ikke helt at ei ung jente som gir ut ei plate har gjort så mye sjøl, ikke sant.

Slik hun oppfatter det ble samarbeidspartnerne ikke utsatt for den samme inspiserende tonen, til tross for at heller ikke deres innsats ble spesifisert. Dette knytter hun til to forhold: Det ene er at de allerede *var* både kjente og anerkjente for sin innsats innenfor en rekke ulike prosjekter, noe hun ikke var. Det andre er at «alle jo bare vet» at det faktisk lages en del musikk der artisten bare «kommer inn for å synge»:

I: Hva med de andre musikerne du jobber sammen med?

Wencke: Om de får de spørsmålene, nei.

I: Hvorfor ikke det?

Wencke: Nei fordi de er anerkjente også innenfor andre prosjekter de har gjort. Ikke sant, de har gjort flere plater, og de er anerkjente, altså de har masse referanser, mens jeg bare har gitt ut noen få plater. Men man forstår det jo også, man vet jo at det lages mye musikk der det er en som har skrevet teksten og en som spiller og alt, og så skal du bare komme inn og synge. Så jeg skjønner jo at man kan tro at det er sånn.

7.1.4 Overgangsritualet som analytisk verktøy

Et slående trekk som vi har sett i det foregående, spesielt i forhold til Anita, er hvordan den selvbiografiske framstillingen, gjennom sine mange tablåer, åpner for den form for dynamiske og prosessorienterte analyse som så langt mangler innenfor studier av musikkproduksjon (jf. kapittel 2.2). Anitas fortelling illustrerer at vi her ikke står overfor en enhetlig og statisk subjektformasjon med et subjekt som enten er «herre» over produksjonsprosessen eller er underlagt en annens vilje, makt eller estetikk, men et subjekt som i noen situasjoner framstår som maktesløs, eller som en «nikkedukke» som Anita selv

formulerer det, mens hun i andre sammenhenger framstår som både skapende og med herredømmet over sin egen musikk, særlig etter hvert som fortellingen skrider fram. Fortellingene demonstrerer også hvordan endring igangsettes og til en viss grad fullbyrdes via en rekke overgangsritualer. Dette gjelder særlig Anitas fortelling, men også Wenckes. I det følgende skal jeg løfte fram de ulike overgangsritualene og hvordan de hver for seg og samlet spiller med og kanskje også motvirker endring.

De relativt mange instansene av *før* og *etter* som er mulig å observere, særlig i Anitas fortelling, men også i Wenckes, er en viktig markør av at vi her står overfor prosesser som er relevante innfor overgangsritualet som analytisk modell. Som jeg har vært inne på er nettopp markeringen av en *overskridelse*, etableringen av et før og et etter, overgangsritualets viktigste funksjon, slik Bourdieu oppfatter det. Det er også selve overskridelsen av linjen og de sosiale skillelinjer de etablerer, mellom de som passerer linjen, og de som aldri kommer til å gjøre det, som Bourdieu mener vi primært bør befatte oss med, og ikke selve overgangsfasene i seg selv (Bourdieu 1996:27). I det følgende skal jeg til en viss grad overse denne formaningen fra Bourdieu og se nærmere på hvordan disse før og etter, som analytiske kategorier betraktet, kan analyseres i lys av overgangsritualet, for derigjennom også å få øye på både inngangskriterier og regler innenfor det diskursområde vi her befinner oss. Først analyserer jeg med utgangspunkt i en fortelling hvor transformasjonsprosessen altså søkes realisert som et autonomt prosjekt (Anita), dernest i en fortelling om endring, der transformasjonen søkes realisert som en modifisering av, eller en delvis reform av, den heteronormale kjønnsarbeidsdelingen, hvor «hun synger og han skurr».

Teorien om overgangsritualet, har som jeg har vært inne på i kapittel 4, en sentral posisjon innenfor antropologisk forskning, særlig med tanke på hvordan tradisjonelle samfunn regulerer statuspassasjer gjennom ritualer (Gennep 1999; Ludvigsen, Taksdal et al. 2006:41). Som Ludvigsen et al. påpeker, kan imidlertid de tre hovedfasene som skisseres også være fruktbare analytiske verktøy for å forstå overgangsprosesser som ikke umiddelbart lar seg forstå innenfor det vi forbinder med overgangsritualer som riter *per se* (ibid). I det følgende skal jeg analysere hvordan disse to informantene både forhandler, erverver og tildeles nye posisjoner gjennom det jeg her vil betrakte som overgangsritualer. Dette er ritualer som kanskje ikke umiddelbart lar seg gjenkjenne som ritualer, fordi de representerer en form for innvielse i musikalske og teknologiske hemmeligheter som glir umerkelig inn i innforlivelsen av de musikalske praksisene. Og når de så er ervervet, tas de gjerne for gitt, slik de heller ikke reflekteres over som et resultat av overgangsritualer.

Essensen i overgangsritualet som analytisk modell utgjør, som jeg har påpekt, en sammenhengende bevegelse som van Gennep deler inn i tre faser: atskillelse, terskel og reintegrasjon (Gennep 1999:9). I den første, atskillelsesfasen, trekker de det gjelder seg

tilbake fra den gruppen de tilhører. I terskelfasen, som også kalles overgangsfasen eller liminalfasen går individet inn i en form for ingenmannsland hvor verken/eller-logikken gjelder (Ludvigsen, Taksdal et al. 2006). Individet er verken den hun var eller den hun skal bli, eller som Turner formulerer det:

(...) du kan til og med være begge deler, du kan være verken her eller der, eller til og med ingensteds (dvs. ikke innenfor noen form for anerkjent kulturell topografi), eller i det minste midt i mellom alle anerkjente faste punkter i tid og rom (Turner 1999).

Med «liminal» menes det at fasen representerer en grensesituasjon, noe ekstraordinært (Gennep 1999:12). Fasen kan være forbundet med risiko og usikkerhet ettersom «novisene» i denne fasen kan bli utsatt for prøvelser eller befinne seg i ukjente situasjoner, men fasen kan også forbindes med nye muligheter og konfigurasjoner (ibid:134). I den siste avgjørende fasen, reintegrasjonsfasen, tilbakeføres vanligvis novisene til gruppen, noe som gjerne markeres seremonielt eller med en eller annen form for feiring. I denne sammenhengen er det et viktig poeng at selv om overgangsritualet, som modell betraktet, i prinsippet inneholder alle tre fasene, er ikke de ulike faser og eventuelle rituelle markeringer av disse nødvendigvis like godt utviklet innenfor alle de ulike empiriske sammenhenger hvor modellen anvendes for analytiske formål (ibid:13). Det er heller ikke et metodisk krav at alle de tre fasene lar seg dokumentere for at modellen skal kunne brukes som et analytisk verktøy.

Et annet viktig poeng er at grensene for når overgangsritualet begynner og slutter er flytende, og i mange sammenhenger vanskelig å fastslå analytisk en gang for alle. For eksempel kan hele livet fra fødsel til død betraktes som et sammenhengende overgangsrituale. Samtidig kan det innenfor denne livslange syklusen identifiseres en rekke større og mindre sekvenser av overgangstilstander som i større eller mindre grad markeres og forstås som overgangsritualer:

(...) den forandring som finner sted innenfor et overgangsrituale (..) beskrives mer inngående ut fra en oppdeling av ritualet i mindre sekvenser. De mindre sekvensene kan igjen deles inn i atskillelse, terskel og integrasjonsfase (Gennep 1999:15).

7.1.5 Anitas transformasjon lest i lys av overgangsritualet

Tar vi med oss disse analytiske poengene inn i lesningen av Anitas fortelling om transformasjon, kan vi for eksempel se at den overordnede tematikken «før og etter selvproduksjon» løper som en rød tråd gjennom hele fortellingen. Følgelig kan denne overordnede tematisering leses som et sammenhengende overgangsrituale i seg selv, slik det innenfor dette mer overordnede ritualet kan identifiseres en rekke mer kortvarige sekvenser av overganger, som «før og etter tilegnelsen av et musikalsk språk», «før og etter det å skrive egen musikk», «før og etter en selvstendig og skapende relasjon med prosjektstudioet», «før

og etter en bestemt lyttemåte» og «før og etter et eget (studio)rom», for å nevne de mest markerte.

Startpunktet for det overordnede overgangsritualet innledes av Anita gjennom fortellergrepet: «Jeg kan fortelle om hvordan det var da jeg var en syngedame». Deretter introduseres de mindre overgangsritualene som mindre sekvenser av overgangsritualer innenfor det større, etter hvert som de flettes inn i fortellingen.

Den første overgangen vi får kjennskap til bringes inn i fortellingen ved at Anita forteller om hvordan det var for henne å stå på øvinger med bandet og ikke bli hørt, og hvordan dette ble opplevd som problematisk og ikke minst sårende. Bandmedlemmenes manglende bifall av hennes forsøk på å italesette seg som en taleverdig musiker i gruppen, kan fortolkes i retning av at de ikke anerkjenner henne som et fullverdig medlem. Sett i lys av hva jeg har skrevet om «syngedamen» som fortolkningsprinsipp, kan vi også si at hun som en «syngedame» ikke umiddelbart framstår som gjenkjennelig for bandet som et «egentlig» og legitimt musikersubjekt. Eller for å si det med Bourdieu: Hun er kort sagt ikke vigslat eller bemyndiget til å snakke om musikk. Anita blir på denne måten å betrakte som «litt på siden» av bandet. At hun begynner å ta spillejobber uten bandet, kan oppfattes som at hun trekker seg tilbake eller forsøker å løsrive seg fra bandet, men også at hun søker forandring eller jakter på alternative tilknytningspunkter. Vi må dessuten kunne anta at hun, med en synkende selvtillit og løsrevet fra bandets «trygge» rammer, til en viss grad også befinner seg i en sårbar situasjon. Alle disse faktorene borger for at hun befinner seg i det vi kan betrakte som en liminal fase, slik jeg oppfatter det. Den betydning hun tillegger møtet med en mannlig beundrer etter en slik konsert styrker en slik fortolkning. Det styrker antakelsen ytterligere at hun i tillegg finner det relevant å nevne hans yrkesmessige status (musiker og lege). Fra et analytisk ståsted kan vi si at han som en betydningsfull publikummer her inntar rollen som *passasjeagent*; han bekrefter henne, og kanskje kunne man også si at han i motsetning til bandet, i en viss forstand også *autoriserer* henne som et verdig musikalsk subjekt. Han oppfordrer henne også til å skrive egen musikk, og slik *innsetter* han henne i en posisjon som potensielt skapende. Det faktum at han bokstavelig talt leverer et flygel på døren hennes, kan i denne sammenheng betraktes som en form for seremoniell bekreftelse av denne innsettelsen. Betraktet som et mindre overgangsrituale innenfor det større er denne første overgangen å regne som avsluttet med dette.

7.1.5.1 Flygelet som igangsetter av overgangsritualet

Samtidig ser vi at flygelet som integrasjonsmarkør, i praksis også fungerer som en *igangsetter* av nok et overgangsrituale. Denne gang i forhold til å faktisk plukke opp den oppfordringen til å skrive musikk selv, som *flygelet* nå blir en initierer av. Sagt på en annen

måte, tar hun nå fatt på arbeidet med «å bli den hun (nå) er», og som hun nå er autorisert til å være. Som Bourdieu også sier det: «Adelskap forplikter». Med dette tenker han på hvordan det innstiftende ritualets mest «virkelige» virkninger består i at «den som innsettes føler seg forpliktet til å være i samsvar med definisjonen av en, til å fylle sin funksjon» (Bourdieu 1996:31). Som en konsekvens av den mannlige publikummerens initierende bekreftelse, men også av selve flygelet, blir hun kort sagt i stand til å plukke opp og realisere en subjektposisjon som så langt har vært utenfor hennes rekkevidde. Hun begynner på en langt mer systematisk måte enn før å tilegne seg musikalske kunnskaper også mer generelt. Hun lytter aktivt på hvordan instrumenter faktisk spilles og forsøker å kopiere dette, slik musikere innenfor populærmusikk *in spe* mer generelt gjør, når de skal lære seg å spille instrumenter (Bennett [1980] (1990)). Det skal vise seg at dette er et overgangsrituale i seg selv. Slik lærer hun seg både besifringer og musikalske virkemidler, men også språket for dette.

I henhold til det vi her, både med tanke på låtskrivingen og det musikalske språket, kan betrakte som en liminal eller terskelfase i forhold til bandet, gjør hun etter hvert et nytt forsøk på å bli akseptert som et fullverdig medlem. Hun tar i bruk det hun har tilegnet seg i liminalfasen, og ut fra den skeive figurasjon som dette danner, mellom henne som en «syngedame» og et sett av nytilegnede musikalske ferdigheter, inntreffer det etterlengtede: De begynner faktisk å lytte til henne. Og om hun heller ikke nå føler seg som et helt og holdent likeverdig medlem, så har hun i alle fall kommet et langt stykke på veg.

Et annet spørsmål som umiddelbart melder seg er: Hvorfor lytter de egentlig mer til henne nå enn før? Svaret kan synes opplagt, men er som diskusjonen om talehandlingers effekter viser, et tema for teoretisk strid. Er det språket selv som bringer fram forandringen i den responsen hun får, eller er det noe helt annet? Her står som påpekt Butler og Bourdieu steilt imot hverandre. Bourdieu legger vekt på at det ikke nytter for en ikke-bemyndiget å tale nye virkeligheter fram til eksistens. Butler legger til grunn at språket selv har en transformativ kraft gjennom dets evne til å bryte med sin opprinnelige kontekst. Svaret er i dette tilfelle at begge i en viss forstand kan sies å ha rett.

For å starte med Butlers performative perspektiv, så kan vi si at Anita gjennom å repetere de språklige musikerkodene også setter den konfigurasjon («syngedame») hun så langt har gestaltet i bevegelse. Det musikalske språket intervensjoner med andre ord i konfigurasjonen (vi kunne også sagt assemblage) og transformerer den, slik at Anita blir mer gjenkjennelig som et musikersubjekt. Samtidig kan vi si at det musikalske språket hun siterer på ingen måte er nøytralt. Språket er allerede forankret i sosiale og historiske relasjoner, og derfor også allerede innvevd med en form for symbolsk makt, en makt som påkalles eller settes i arbeid når det siteres. Slik virker Anitas bruk av språket i en viss forstand selvinstituierende, en selvinstituering som både trekker på den autorisering som allerede er

gitt henne av den mannlige *fan*, men også det musikalske språket. For å si det med Bourdieu så virker Anita på virkeligheten gjennom å virke på framstillingen av virkeligheten, i denne sammenheng en framstilling hun selv altså iscenesetter.

Men transformasjonen slutter heller ikke der. Beretningen bringer oss nå inn i en ny overgangsfase og et nytt overgangsrituale. Dette innledes ved at hun får en mannlig kjæreste P., som også viser seg å være produsent. Som en «syngedame» som så langt har tatt den heteronormale arbeidsfordelingen for gitt, og som heller ikke har klart å forestille seg noe annet enn denne «tingenes orden», er hun her beredt på å føye seg inn i den heteronormale malen, som altså er «kvinnelig sanger lar seg produsere av en mannlig produsent». Produsentkjæresten *bryter* imidlertid med denne normative kjønnsforventingen og ber henne produsere musikken sin selv. Gjennom å bryte en lang kjede av normative repetisjoner, formelig kaster han ballen tilbake til henne. I kraft av sin posisjon som en respektert passasjeagent setter også han i gang et overgangsrituale. Anita selv responderer aktivt på dette uventede bruddet og rives med det løs fra den forståelseshorison og den produksjonsmessige konfigurering hun så langt har orientert seg i forhold til. I tråd med Turners utdypning av liminalfasen som «en sone av rene muligheter hvor *nye* konfigurasjoner av tanker og forhold kan oppstå» bringer dette henne inn i en ny fase av nyorientering og transformasjon (Turner 1999:134).

7.1.5.2 Terskelfasen og sacraene

Ifølge Anitas egen selvframstilling innebærer dette en læreprosess hun nærmest tar hånd om på egen hånd, hvis man ser bort fra det initierende spark bak som P. gir henne. Som novise eller neofytt, Turners begrep for den som gjennomgår et overgangsrituale, er hun imidlertid heller ikke denne gang helt og fullstendig overlatt til seg selv. P. forsyner henne med – eller hun forsyner seg av ham med – akkurat passe store utfordringer til at hun klarer å mestre dem, under betingelser hun selv har forhandlet seg fram til, og som er akkurat passe løse til at hun også opparbeider seg en opplevelse av egenbemektigelse gjennom læreprosessen. Den lekne sjongleringen med de teknologiske og musikalske elementene framstår her som kjerneelementer i talen om hvordan hun nærmer seg et sett av musikkteknologier, slik det musikalske utstyret selv, sammen med musikkinstrumentene (flygelet, bassgitar) også her gis en framtreddende plass i beskrivelsen av læreprosessen. Med Francois Ribac kan vi si at hun synes å stå i et slags lærlingeforhold til selve *teknologien* i like så stor grad som til P. (Ribac 2007). Vi ser her også nok et eksempel på deterritorialisering i praksis, og dette skal jeg se litt nærmere på.

For midt inne i denne liminalfasen, og som en del av denne, kan det identifiseres nok en prosess, en prosess som i analytisk forstand er å betrakte som en slags innvielse for seg, kanskje på linje med det Turner kaller for «formidlingen av sacra, selve liminalfasens

kjerne» (Turner 1999:138). Formidlingen av sacra har i henhold til teorien om overgangsritualet tre hovedkomponenter: Det første er utstilling, eller «det som vises». Det andre er handling, «det som gjøres». Det tredje er opplæring, «det som sies» (ibid:139). Utstilling, eller «det som vises», referer her til assosiasjonsfremmede gjenstander som kan være hellige gjenstander, som for eksempel musikkinstrumenter, eller avbildninger av gjenstander. Slike hellige gjenstander er ofte enkle i sin form, skjønt tolkningene av dem gjerne er komplekse (ibid). Selve opplæringen, eller «det som vises», er knyttet til åpenbaringen av en virkelighet som er skjult i verdslig sammenheng, slik det også innenfor mange sammenhenger legges vekt på å hemmeligholde sacraenes natur (ibid). Jeg skal verken påta meg å gjøre fullstendig rede for sacraene, ritualene rundt dem eller hvordan de kunne vært gjort til gjenstand for en hel analyse i seg selv. I stedet skal jeg nøye meg med å peke ut noen slående trekk ved hvordan Anita i denne liminale innvielsesfasen nærmer seg teknologien og lærer seg å bruke den, og hvordan disse trekkene kan relateres til sacraene.

Et slående trekk ved den status det musikkteknologiske utstyret har blant musikere som lager selvprodusert musikk, er utstyrets karakter av begjærlige gjenstander, noe som i en viss forstand gjør dem til hellige, eller i det minste til opphøyde gjenstander i verdslig forstand. Utstyrets begjærlighet illustreres for eksempel i sekvensen hvor Anita snakker om hvordan hun *lengter* etter prosjektstudioets teknologier, leser om det i utstyrmagasiner «til øynene blir store og våte», og hvordan hun vurderer å henge opp forstørrede avbildninger av de vakre lydølgene, slik de også fungerer som påminnelser om den estetiske nytelsen som arbeidet med lyden genererer¹³⁷.

Et sentralt aspekt ved slike hellige gjenstander, skriver Turner, er hvordan enkelte aspekter ved dem gjerne blåses opp og overdrives, ofte i en grad som nærmer seg det karikerte, noen ganger også det monstrøse (ibid:139). Turner fortolker dette som en form for *abstrahering* av gjenstandene, hvis hensikt er å oppmuntre novisen til refleksjon over de fenomenene gjenstandene peker i retning av, en refleksjon som det overdrevne og monstrøse bidrar til gjennom sin oppsiktsvekkende framtoning.

Det er her ikke rom for å gå inn i hvordan musikkutstyr designes til både begjær og til nysgjerrig utforskning, for eksempel når reklametekster overdriver utstyrets krefter og muligheter, men også gjennom å utstyre det med for eksempel overdrevent store skruknotter som skal oppmuntre brukeren til å ta det i bruk. Hva vi her kan konstatere er at den beskrivelsen Anita gir av hvordan hun nærmer seg teknologien og bruker den, men også medskaper den og gjør den til sin, helt klart lar seg relatere til den form for refleksjon og lek med kategoriene som Turner er inne på. I det nevnte eksemplet, der hun forstørrelse

¹³⁷ Tidspunktet for denne avbildningen dukker da også opp i beretningen i det øyeblikket hun er inne i en ny overgangsfase, når hun venter på å få et nytt og oppgradert prosjektstudio.

bildet av lydens bølgeform, er det for eksempel nærliggende å tenke at det er lyden og *lydens opphøyde betydning*, som Anita bearbeider, reflekterer over, og sågar gjør til et objekt for egen nytelse. Dette er naturligvis også et forhold som kan relateres til forskyvningen i retning av det musikalske soundet som et kjerneelement i populærmusikk, og hvordan privilegeringen av soundet peker i retning av soundsentrisme (jf. kapitlene 2 og 3).

Et annet spørsmål sacraene reiser, og som også må ses i relasjon til nettopp lydens og soundets betydning, er hvordan formidlingen av den *innviede* kunnskapen faktisk foregår, og hvordan denne kommer som et nødvendig supplement til den mer lekende og abstraherende tilnærmingen som vi så langt har vært inne på. Formidlingen av den innviede kunnskapen foregår altså ikke bare gjennom utstilling, men også gjennom handlinger eller demonstrasjoner («det som gjøres»), og gjennom instruksjoner («det som sies»). Demonstrasjonsaspektet («det som gjøres») kan i denne sammenheng identifiseres gjennom hvordan P. helt konkret viser henne hvor funksjonene i musikkproduksjonsprogrammet er å finne, hvordan han overlater henne brukermanualen, og hvordan han lager en forhåndsprogrammert mal som gjør henne i stand til å iverksette den lekende tilnærmingen hun forteller om. Instruksjonene («det som sies») kan her identifiseres som de relativt kortfattede muntlige direktivene som han også gir henne, som «her er opptaksknappen», «ring meg hvis du lurer på noe» – og kanskje framfor alt – instruksjonen om å begynne å *lytte* på en mer strukturert måte. Her er vi også ved et helt sentralt anliggende i mange av informantenes beretning, som her er helt tydelig markert i Anitas fortelling, og også i Wenckes fortelling skal det vise seg. Nærmere bestemt snakker vi om den innvielsen som en forbundet med *før og etter at hun lærte seg å lytte*, og hvordan også dette kan betraktes som et overgangsrituale for seg.

7.1.5.3 Lyttingens overgangsrituale

I Anitas beretning fortelles lyttingens betydning fram på en rekke interessante måter: Den er *for det første* italesatt som en form for lytting som ikke kommer automatisk, men som må læres gjennom en form for dedikert tilegnelse. Den er *for det andre* italesatt som en prosess som blir igangsatt gjennom en form for ytre interpellasjon. I Anitas tilfelle har vi for eksempel sett hvordan hun først ble klar over lyttingens fulle betydning da P. oppfordret henne til å sette seg ned og lytte etter hvordan instrumentene faktisk spilles, ja til og med til å lære seg å spille de instrumentene hun skal imitere gjennom å programmere dem. Den er *for det tredje* italesatt som en kunnskap for de innviede. Sagt på en annen måte, er det en form for lytting som skiller seg fra den lytting som bedrives av den jevne lytter, som ikke evner å differensiere tingene fra hverandre, som ikke har kjennskap til deres funksjoner og virkemåte, langt mindre de *skadevirkninger* de kan påføre en produksjon når de er brukt på forfeilede og ukyndige måter. Med andre ord snakker vi her om en form for lyttermessig

uskyld som må vike, dersom novisen skal ha håp om å heve seg over den uvitenhet som kjennetegner de uinnvidde og nå et nivå av opplysthet.

Det er i det hele tatt påfallende hvor stor oppmerksomhet Anita tillegger sin nyervervede lyttekompetanse. Her tenker jeg på hvordan hun beskriver den som nærmest plagsom og som en belastning i situasjoner hvor hun før har kunnet nyte musikken for musikkens egen skyld. For eksempel forteller hun om når hun er på fest og det spilles musikk, og hvordan hun da ikke klarer å konsentrere seg om festen fordi hun enten fortaper seg i lytting, begynner å belære venner og bekjenskaper, eller at hun irriterer seg over noe med lyden i en produksjon. Som i tilfeller der stemmen er prosessert på en måte hun opplever som feil, eller at lyden er for mye komprimert. Hun kan rett og slett gripe seg i å savne den uskylden som preget måten hun lyttet til musikk på tidligere. Vi snakker i det hele tatt om hva Bourdieu hevder er *ritens egentlige og skjulte hensikt*, nemlig å etablere en skillelinje mellom de som er innviet i denne hemmeligheten og de som aldri vil få kjennskap til den, slik etableringen av et *før* og et *etter* også alltid innebærer et innenfor og et utenfor. Med andre ord snakker vi om grensene for og vilkårene for hvem som kan påberope seg en status som musiker eller et forfattersubjekt¹³⁸.

7.1.5.4 Øyeblikk av inkorporering

Som overgangsrituale betraktet kan vi, også innenfor denne mer teknologiske terskelfasen som helhet, observere en rekke mindre *tilløp til* det vi her kan betrakte som reintegrasjons- eller inkorporeringsfasen. Her er det nok å minne om sekvensen hvor Anita er «en tur på byen» og møter noen mannlige bekjente som er studiokyndige, og hvordan hun straks begynner å posisjonere seg i samtalen som en autoritet på området. Som ved reintegreringen av henne i bandet vokser det, også utfra denne skeive nykonfigurasjonen, en framtoning som gjør de som utsettes for den både forbløffet og skeptiske¹³⁹. Hun bekreftes imidlertid både som teknologikyndig og som kjønn via denne skeive rekonfigurasjonen. Nærmere bestemt tenker jeg på hvordan hun her italesetter seg som et annerledes kjønn, et brytende kjønn, som like fullt er å gjenkjenne som et kvinnelig heterokjønn på grunn av de «heteroseksuelle» markørene hun iscenesetter seg ved hjelp av¹⁴⁰. En skeivhet i kjønnnet som vekker både forundring og anerkjennelse på en og samme tid, kan vi kanskje si.

Dersom vi velger å betrakte Anita som fortsatt i en fase av liminalitet, kan det være interessant å merke seg Turners bemerkning om kjønnets oppløsning i det liminale. Her tenker jeg på hvordan noviser i denne fasen kan bli tildelt karakteristika fra begge kjønn helt

¹³⁸ For en utdypende lesning av lytingens betydning i musikkproduksjon, se for eksempel Théberge (1997).

¹³⁹ Jf. i denne sammenheng også diskusjonen av destabiliseringen av «syngedamen» som en fantasme i kapittel 6.

¹⁴⁰ Under intervjuet nevner hun hvordan miniskjørt pleide å være en del av de rekvisitter som før var obligatorisk i kjønnsiscenesetelsen, men også på intervjuditidspunktet var tydelige kjønnsmarkører på plass.

uavhengig av deres biologiske kjønn, eller bli behandlet som om de er verken av hankjønn eller hunkjønn. Dette er i grunnen en ganske treffende karakteristikk av den skeive figurasjonen som Anita her antar form av. Man kan tilføye et interessant moment i denne sammenheng, nemlig hvordan Anita selv mener at hennes mannlige bekjente både tiltrekkes av den figurasjonen hun representerer, og føler seg truet av den. Også dette kan fortolkes som et resultat av den liminale fase hun befinner seg i, ettersom det nettopp er et kjennetegn ved denne fasen at den som gjennomgår den i visse sammenhenger kan være å betrakte som «farlige» både for seg selv og andre (Ludvigsen, Taksdal et al. 2006:41)¹⁴¹.

Den samme skeive prosedyren av kjønnets liminalitet gjentar seg i møte med produsentkjærestens venner som til å begynne med ikke får seg til å tro at det er hun som er produsenten av musikken. De lar seg imidlertid overbevise etter hvert som bevisene kommer for dagen, for eksempel når de ser henne i aksjon i studioet til P., men også når de helt konkret får *lytte til* hva hun faktisk har laget. Hun forteller at de ikke bare roser henne og setter henne på en pidestall, men de begynner å inkludere henne i forhold til mindre produksjonsoppdrag. Det er kanskje det nærmeste man i dag kommer en form for eksplisitt autorisering innenfor musikkproduksjonsfeltet (eller kanskje skulle man her bruke ordet vigsling på grunn av dets mer formelle karakter)¹⁴².

Den kanskje viktigste ansatsen til autorisering som kan identifiseres inntreffer imidlertid i det øyeblikket P. plukker opp noe av det hun har laget og bruker det i sin egen produksjon. Kanskje kan vi si at det er nettopp denne markeringen som for alvor merker henne som et legitimt skapersubjekt i bekjentskapskretsen, en form for symbolsk anerkjennelse som kan ses i lys av Bourdieus begrep om symbolsk kapital. Nærmere bestemt snakker vi om hvordan P. som en betydningsfull passasjeagent og som en signifikant andre, ikke bare for henne, men for hele den musikalske konteksten hun befinner seg innenfor, overfører noe av den symbolske status han selv allerede har ervervet seg, til henne.

Det er altså flere skjellsettende øyeblikk av inkorporering i Anitas beretning. Den kanskje kosteligste, og mest endelige av de som vi får tilgang til, inntreffer imidlertid når hun i en viss forstand vender tilbake til en mer tradisjonell rolle i studioet etter å ha lært seg å bruke musikkproduksjonsutstyret selv. Mens hun før satt samtykkende *bak* produsentvennen K., italesetter hun nå en transformasjon som står i diametral motsetning til

¹⁴¹ Fortolkningen kan også relateres til begrepet heterotopi/heterotopia, jf. Foucault (1984). Her tenker jeg på hvordan det heterotop som en overgangstilstand nettopp kjennetegnes av en monstrøs og «uvirkelig» sammenstilling eller figurasjon som kan vekke både avsky, redsel, ambivalens, tiltrekning og fasinasjon.

¹⁴² Priser, nominasjoner, utmerkelser, oppdrag og plasseringer (spillelister mv.) av ulike slag kan for eksempel tjene som eksempler på ritualiserte ordinasjonsinstanser i en mer offentlig institusjonalisert forstand. Det er imidlertid bare de færreste som kan regne med å oppnå denne slags utmerkelser, og det mangler som sagt et sett av institusjonelle markeringer på et lavere nivå for de overgangsprosesser det her er tale om, jf. kapittel 4.1.14.

den passive og avhengige «nikkedukken» hun tidligere var da hun var en «syngedame». Her er det to avgjørende markeringer av forandring som italesettes:

Det ene forholdet knytter seg til de lydfilene hun har tatt med fra sitt eget prosjektstudio og hvordan disse her, bokstavelig talt, inkorporeres eller «mates inn i» produsentvennens maskin, og hvordan denne medbragte lyden så får sette dagsordenen for oppdraget. Dette forholdet skal jeg i den senere analysen betegne som «demoen som en trojansk hest» i det tradisjonelle studioet.

Det andre forholdet knytter seg til hvordan hun nå nærmest tar over styringen i vennens studio. Hun mister tålmodigheten fordi han ikke jobber hurtig nok og blander seg inn i måten han gjør ting på. Ikke bare snur hun opp ned på kjønnsarbeidsdelingen. Hun både *føler seg* og oppfører seg i overensstemmelse med det hun oppfatter som selve kjerneaspektene ved produsentposisjonen; styrende, autoritær og egenrådige.

Det autoritære, det styrende og det egenrådige er imidlertid ikke den eneste konstruksjonen av produsenten som Anita italesetter. En rekke grensedragninger kan identifiseres i denne sammenheng: For det første opererer hun med en type aktører hun kaller *talkers* og en type aktører hun kaller *doers*. *Doers* er i denne sammenheng aktører som behersker produksjonsteknologien og som ikke behøver å «snakke seg til ting», av den enkle grunn at de er i den posisjon at kan gjøre tingene selv. *Talkers* derimot er en litt uskarp kategori av ukvalifiserte synsere. I denne kategorien faller også «syngedamer». De kan nok mene seg å være produsenter når de kommer med sine mer eller mindre kvalifiserte ytringer i produksjonsprosessen, men i realiteten utgir de seg bare for å være produsenter¹⁴³.

Talkers og doers er en distinksjon som i en viss forstand er Anitas konstruksjon. Samtidig så er det, som jeg har diskutert i analysen av «syngedamen», slik at dette skillet mellom doers og talkers også synes å samsvare med en mer allmenn oppfatning om hva det innebærer å være produsent og i hvilken grad det er mulig å tenke «syngedamer» inn i en slik posisjon. Som *betegnelser* betraktet, refererer de nok imidlertid delvis også til hennes egen transformasjonsprosess, fra mer eller mindre ukvalifisert *synser* til en som handler og gjør ting selv.

Men Anita etablerer også et produksjonshierarki internt i doer-kategorien: *Den første distinksjonen* hun gjør er å skille mellom det å ha en grunnleggende kjennskap til apparaturens virkemåte og det å være en bruker som evner å bruke teknologien kreativt. Det er et skille som vi også har sett referer til hennes egen trinnvise utvikling som produsentnovise. *Den andre distinksjonen* hun gjør er mellom de som benytter seg av forhåndsprogrammerte lyder og musikalske fraser, for eksempel trommeloope, og det å

¹⁴³ Jf. i denne sammenheng Butlers diskusjon i kapittel 4.1.12 av såkalte «imposters».

programmere dem selv fra bunnen av, noe hun selv har satt sin ære i å lære seg¹⁴⁴. *Den tredje distinksjonen* hun etablerer er et skille mellom de som bare jobber med programmering og de som strekker seg ut over denne funksjonen. Det er bare de som faller inn under den siste kategorien som framstår som verdige til en tittel som «produsent», mener hun. I Anitas distinksjon framstår det som nokså uklart akkurat hvordan og når denne så å si endelige autorisasjonen inntreffer, og hvordan denne posisjonen skiller seg fra en som bare programmerer. Vi kan bare konstatere at hun knytter det kreative avansementet i retning av produsentstatus til en form for trappetrinn eller karrierestige, der man så og si går gradene og opparbeider seg et renommé over tid.

Nok et inkorporerende øyeblikk som kan tilføyes, er det øyeblikket når hun iscenesetter seg som en autoritær figurasjon av produsenten i studioet til vennen K., og hvordan avansementet i retning av en høyere sosial posisjon i studiohierarkiet, også markeres gjennom en *fysisk* forflytning i selve studiorommet. Der hun før, altså da hun var en «syngedame», satt lokalisert «bak» produsenten, og var samtykkende som en «nikkedukke», slik hun selv formulerer det, bøyer hun seg nå bokstavelig talt *over* både K. og miksepulten og gir ham instruksjoner. Samstemmigheten i denne symbolsk-sosiale og fysiske forflytning taler her sitt eget tydelige språk. Jeg har tidligere definert autorisering som en autorisasjon til å *gjøre*, men også som retten til å befinne seg på et bestemt *sted*. I overensstemmelse med denne betydningen, kan vi i denne helt konkrete og avgrensede situasjonen hun beskriver, betrakte Anita som en autorisert produsent, ettersom hun både føler seg kapabel til å instruere ham, så vel som til å situere seg romlig over ham.

Samtidig er det viktig å huske at denne delvis ervervede og delvis tilegnede statusen også er av en høyst provisorisk og midlertidig karakter og med begrenset gyldighet, både i tid og rom. I henhold til de distinksjonene vi har sett at Anita selv gjør med henblikk på produksjonshierarkiet i studioet, så vet hun at det fortsatt er en veg å gå før hun kan tillate seg å *titulere* seg som produsent, og før hun i en mer offisiell og institusjonelt forordnet forstand er å betrakte som endelig konstituert og autorisert. Som jeg skal komme inn på i den avsluttende diskusjonen av overgangsritualet som analytisk verktøy, er dette muligens også det springende punktet for hvorvidt en «syngedame» når fram til en fullstendig og utvetydig status som produsent.

Og her er vi framme ved den siste overgangsfasen som italesettes av Anita. For hennes overgangsrituale henimot en status som produsent er ikke avsluttet med hennes triumfferd tilbake til det tradisjonelle studioet. Denne gangen kommer hun tilbake fra et utenlandsopphold, noe som for henne innebærer at hun må begynne på nytt igjen. Utfordringen Anita nå står overfor knytter seg til det å finne tilbake til sin musikalske

¹⁴⁴ Dette er som nevnt en distinksjon også Wencke gjør.

plattform hjemme, slik hun også planlegger å starte sitt eget profesjonelle studio. Vi får i denne omgang tilgang til hvordan dette arter seg på hjemmefronten og hvordan hennes personlige prosjektstudio inkorporeres i hjemmesfæren. Jeg skal her fokusere på den romlige komponenten i dette siste overgangsritualet og på hvordan denne også spiller med i transformasjonsprosessen.

Som jeg har vært inne på, innebar Anitas beslutning om å lokalisere prosjektstudiet sitt i stuen, at spisebordet måtte vike. Vi snakker altså om en aktiv bortvelging av noe til fordel for noe annet. Eller som hun selv formulerte det: «Da ryker spisebordet, det er helt sikkert, her er det ikke noe i veien med prioriteringene». Selv om hun sier at hun egentlig aldri var i tvil om hva hun kom til å velge av disse to – spisebordet eller prosjektstudioet – så innebærer beslutningen noen sentrale og ikke minst kjønnsbrytende momenter, som det er verdt å dvele litt ved. Spisebordet oppfattes i mange sammenhenger og kanskje særlig innenfor det borgerlige hjem, som en betydningsfull del av hjemmet¹⁴⁵. Det er ikke bare en del av hjemmets representative sone, hvor det signaliserer sosial og kulinarisk kompetanse. Det inngår også i sosiale ritualer som ikke bare kan sies å bekrefte vennskaps- eller familiebånd, men også å gjøre og bekrefte kjønn. Særlig for de sosialt oppadstrebbende kan det samlende måltidet sies å tilligge et repertoar av kjønnsbekreftende handlinger. Å traktere andre har tradisjonelt vært regnet som et område for det kvinnelige, enten vi snakker om familiemedlemmer eller gjester innenfor den hjemlige sfæren¹⁴⁶. At Anita velger vekk dette kan derfor her leses som en tosidig erklæring: For det første som et utvetydig signal overfor omverdenen om at det å lage selvprodusert musikk er viktigere for henne enn å opptre som «vertinne». For det andre kan det oppfattes som en bekreftende handling overfor henne selv i forhold til hva slags plass hun er villig til å gi musikken.

Nå kan det innvendes at musikkinstrumenter og musikkanlegg innenfor mange kontekster kan fungere som prestisjetunge signaler på et aktivt og kreativt middelklasseliv (Gullestad 2001:93). Det faktum at Anita så tydelig selv understreker dette som et valg og som en avveining mellom to muligheter, tyder imidlertid på at beslutningen for henne også innebærer en symbolsk markering som strekker seg ut over dette konvensjonelle momentet. Nærmere bestemt så snakker vi her om en forhandling av og en overskridelse av kjønn, og hvordan organiseringen av det fysiske rommet også bidrar til å tilrettelegge for en ny type kjønnsubjektivitet. Dersom vi går tilbake til eksemplet i kapittel 2.2, og hvordan jeg der viste at både kjønn og tradisjonell musikkproduksjon ble deterritorialisert i møtepunktet med hjemmestudioets integrering av hjemlige måltidsritualer og omsorgsfunksjoner, kan vi si at

¹⁴⁵ Spisestuens og i det hele tatt det felles måltidets plass varierer som Gullestad (2001) diskuterer betydelig mellom samfunnsklassene i Norge.

¹⁴⁶ At kulinarisk kompetanse tradisjonelt har vært tilegnet den profesjonelle mannlige chef, og at matlaging og vertinneskap også er i ferd med å bli en mannlige dyd innenfor hjemmet, er en annen sak.

musikkproduksjon og kjønn her deterritorialiseres av en lignende bevegelse, men med motsatt fortegn: nemlig *bortvelgingen* av hjemmet som en arena for sosiale møter rundt måltidet og omdanningen av det til en arena for produksjon av musikk.

7.1.6 *Wenckes transformasjon i lys av overgangsritualet*

Anitas fortelling ga en rekke indikasjoner på at hun hadde tatt steget over fra en posisjon til en annen. Fortellingene om overganger hos Wencke er mer sparsomme, slik hovedinntrykket peker mer i retning av en delvis reforhandling av den heteronormale kjønnsarbeidsdelingen og ikke et like markert brudd med den. Ikke desto mindre bidrar overgangsritualet som analytisk modell også her med noen interessante innsikter, slik Wenckes fortelling også gir et innblikk i problemstillinger som var helt fraværende i Anitas fortelling. Et av de forholdene som Wenckes beretning kaster særlig lys over, er spørsmålet om musikalsk forfatterskap og hvordan dette relaterer seg til musikkproduksjon, noe jeg skal komme mer utførlig tilbake til i kapittel 9. Og visst finnes det elementer av overgangsritualer og markeringer av før og nå også i Wenckes beretning, slik også hele tablået av ambivalens som hun tegner opp for oss, særlig mot slutten av beretningen, er mulig å betrakte som en sammenhengende fase av liminalitet.

Jeg begynner med sekvensene som peker i retning av transformasjon og overgang, først med tanke på hvordan hun sluses inn i populærmusikkproduksjon i første omgang. Ikke som resultatet av et målbevisst valg, men nærmest som en tilfeldighet, får vi vite. Hun inviteres av en eller flere passasjeagenter, nærmere bestemt noen mannlige musikere som hun blir kjent med, til å bidra på et plateprosjekt. Like viktig er det å merke seg at det først og fremst er som *sanger* hun blir forespurt, selv om det ikke på noen som helst måte er opplagt at det er det hun har mest talent for. Hun vektlegger selv at hun ikke var noe utpreget «sangeremne». Innenfor en mindre kjønnet musikalsk kontekst kunne det kanskje vært vel så relevant å be henne spille et akkordinstrument. Men slik går det imidlertid ikke, det er som sanger hun spørres. Slik ser vi nok en gang hvordan «syngedamen» som diskurs betraktet, sammen med dens affinitet til to-kjønnsmodellen og en heteronormal arbeidsdeling, etablerer rammen for hvilke subjektposisjoner kvinnelige utøvere blir interpellert i retning av. Ikke desto mindre blir dette starten på en prosess der Wencke etter hvert begynner å lære seg å bruke musikkproduksjonsutstyr på egen hånd, og som Anita får hun prosessen demonstrert, i tillegg til at hun også sitter mye for seg selv og praktiserer.

7.1.6.1 *Lyttingens overgangsrituale*

Den sekvensen som kanskje aller mest peker i retning av et innvielsesrituale, italesettes imidlertid i forbindelse med hvordan hun lærer seg å *lytte*, et forhold som også ble gitt stor betydning i Anitas beretning. Wencke forteller her om hvordan en av hennes musikervenner

J., påtar seg en musikalsk mentorrolle for henne, omtrent som P. i relasjon til Anita. Han pleide å spille musikk «for henne» for å bruke hennes egen formulering. Det er altså ikke noen likeverdig utveksling av kunnskaper eller preferanser som foregår mellom dem, men noe *han* innvier *henne* i. I en viss forstand er det nesten foruroligende å reflektere over hvor tett opp til Droids «Svengali-figur» de mannlige figurene i både Anitas og Wenckes beretning framstår, slik jeg har beskrevet denne figuren i kapittel 6.1.2. Det er her viktig å holde klart for seg at de overgangsritualene som Anita og Wencke gjennomgår, er de samme for *alle* aktører innenfor det diskursområde det her dreier seg om, også de mannlige. Samtidig er innvielsesritualet ikke institusjonalisert i noen som helst formell forstand, noe som innebærer at selve utformingen av det, og hvor bevisst prosessen vil arte seg vil kunne variere fra person til person. Overføringen av lyttingens hemmeligheter gjennomføres i Wenckes tilfelle på et nærmest ritualistisk vis, der hun og mentoren legger seg på sengen, slukker lyset og hengir seg til musikken. Det er i denne situasjonen hun for alvor begynner å legge merke til helt andre forhold ved musikken, mer bakgrunnsrelaterte elementer kunne man kanskje si. Hun begynner også å legge merke til hvordan de ulike musikalske elementene relaterer seg til hverandre.

Dette er presis den form for overgangsprosess som ble italesatt av Anita, skjønt det i Wenckes beretning i enda større grad framstår som et rituale. Som hos Anita markerer det på en tydelig måte et skille mellom tiden *før* innvielsen i lyttingens hemmeligheter og tiden *etter*. Igjen dreier det seg om en endring i retning av en mer bevisst og analytisk form for lytting. Og som hos Anita danner dette vendepunktet også utgangspunktet for et grunnleggende skille mellom hvordan folk flest antas å lytte, en «tidlig» form for lytting som Wencke kaller det, og en mer «teknisk» og altså mer profesjonell eller viderekommende form for lytting. I motsetning til hos Anita får vi hos Wencke en sterkere klargjøring av hva som kjennetegner den uskyldige eller tidlige lyttingen, nemlig et ensidig fokus på *melodi og tekst*, og hvordan dette fokuset innebærer en neglisjering av både soundet og det musikalske arrangementet. At det melodiske her blir betraktet som det naive elementet og sound/groove/arrangement som et uttrykk for det komplekse, må ses i sammenheng med den betydningen som bakgrunnsdiskursen har oppnådd på bekostning av forgrunnsdiskursen (jf. kapittel 3).

Her ser vi også, til forskjell fra hos Anita, hvordan den «tidlige» formen for lytting på den ene side kjønnnes feminint og hvordan den på den annen side knyttes til en mer lavkulturell form for *mainstreammusikk*, som for eksempel Madonna. Det å lytte til teksten og melodien – og med det også en plassering innenfor forgrunnsdiskursen – blir av Wencke knyttet spesifikt til feminitet og til en jenteromskultur, der jenter øver seg på «å synge etter Madonna». Den analytiske eller «tekniske» formen for lytting, med konnotasjoner til sound,

teknologi, mannlighet og maskulinitet, forbeholder hun derimot en alternativ musikkscene og en gutteromskultur.

Ikke bare ser vi her et ekko av diskusjonen rundt «syngedamen» som en lavkulturell kategori fra kapittel 6. Vi ser også hvordan selve overgangsritualet – gjennomført som det er på sengen – antar karakter av erotiskmetaforiske undertoner. Sammenholder vi Anitas betegnelse om en «uskyldig» lytting, med innvielsen av Wencke som et rituale gjennomført på sengen, framstår overgangsritualet slik det utformes i møte med Wencke som en slående symbolsk markering av hvordan det å bli et «voksent» musikalsk subjekt innebærer å gi avkall på en feminint konnotert jomfruelighet, i den konteksten vi her snakker om.

Hvis vi sammenholder dette med de erotisk-metaforiske og ikke minst femininiserende undertonene som kom til uttrykk i betegnelsen *tea boy* i analysen av «Martins» rolle som løpegutt i et profesjonelt studio (jf. kapittel 6), ser vi her omrisset av et rituale hvor den som innvies antar en underordnet og feminin status, *uavhengig av kjønn*, mens den som initierer og leder innvielsen antar karakter av overordnet og maskulin. Med andre ord står vi ikke bare overfor konturene av en kjønnnet form for lytting, men også en kjønnning og en seksualisering av selve prosessene og relasjonene i overgangsritualet, som tilsvarer kjønnshierarkiet innenfor to-kjønnsmodellen.

7.1.6.2 «Kreative» overgangsritualer

Flere aspekter ved selve framgangsmåtene for å lage musikk antar også karakter av ritualiserte mønster. Det mest opplagte eksemplet er i så måte hvordan Wencke så å si tar med seg deler av det første lytteritualet og implementerer dem i vokalinnspillingene. Her tenker jeg på hvordan hun foretrekker å slukke lyset for å komme i den rette stemningen, og at hun også gjerne legger selve tidspunktet for vokalinnspillingen til en tid på døgnet som støtter opp om den flytende og atmosfæriske stemningen hun søker å skape.

Wendy Fonarow påpeker at det å posisjonere eller preparere kroppen på bestemte måter for å oppnå stemninger og bevissthetstilstander «appropriate to the occasion» inngår som sentrale elementer i ritualer (Fonarow 2006:5). Dette kan dreie seg om vidt forskjellige ting som å ikke spise, å spise noe helt spesielt, å danse hele natten og å bruke rusmidler, men dreier seg altså her om noe så enkelt som å *slå av lyset*. Og om hun ikke synger på nattetid, så forsøker hun i alle fall å skape illusjonen av nattlig stillhet og mørke.

I denne sammenheng antar også selve *prosedyren* med å lage demoer i en nærmest syklisk tofasert prosess formen av et rituale. I den første fasen lager hun demoer, en fase hun gjerne er alene om. I fase to bringes N. eller noen av hennes andre musikervenner inn i prosessen. Ritualisert er også selv *prosedyren* som da følger, hvor han helt rutinemessig tar ansvaret for groove og sound, mens hun tar seg av de harmoniske og melodiske elementene. Legger vi til grunn den måten melodi og tekst i det foregående har antatt en feminin

betydning, mens det tekniske har antatt en maskulin, se vi her hvordan de gjennom dette ritualiserte samhandlingsforløpet faktisk også speiler både kjønnskoden i den heteronormale arbeidsdelingen og relasjonen mellom forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen slik jeg skisserer den som kjønnen i kapittel 9.

7.1.6.3 Wencke som *verken/eller, midt i mellom og ingensteds*

Som leseren kan ha lagt merke til hviler det noe uforløst og ikke minst ambivalent over Wenckes transformasjonsprosess til forskjell fra Anitas. Dette kan vi betrakte i lys av det liminale. Som Turner påpeker kjennetegnes noviser av en rekke former for *strukturell usynlighet*: De er verken «det ene eller det andre», eller de kan «være begge deler». «De er verken her eller der, eller de kan til og med være ingensteds» (med tanke på den kulturelle topografi), og de er «i det minste midt i mellom alle anerkjente faste punkter i tid og rom innenfor den strukturelle klassifikasjon» (Turner 1999:134). En annen strukturelt sett negativ karakteristikk av «skapninger i en overgangsfase», som Turner formulerer det, er at de gjerne ikke *har* noen ting. De har ingen status, ikke noe eget, ingen distinksjoner, ingen rang, ingen slektskapsmessig posisjon og noen ganger heller ikke noe kjønn slik jeg var inne på det i analysen av Anita. De har ingenting som kjennetegner dem strukturelt i forhold til andre, og slik er vilkårene deres «selve prototypen på hellig fattigdom» eller «det nakne hjemløse menneske» (ibid:135-136). Rettigheter til eiendeler, gods og tjenester er nemlig knyttet til posisjoner i den politisk/juridiske strukturen, og siden novisene ikke har noen slik posisjon, så har de heller ingen rettigheter (ibid:135). Betrakter vi Wenckes fortelling med dette for øye, er nettopp noe av det mest slående hvor strukturelt usynlig hun er. Dette kan vi identifisere på en rekke områder:

For det første med tanke på hvordan hun trekker seg tilbake fra all form for ordinært arbeidsliv, blant annet fordi hun må legge alt annet til side så snart de andre har ledig tid til å hjelpe henne med produksjonen av musikken. Ikke bare frarøver dette henne en posisjon som yrkesaktiv, det bidrar også til å sette henne i en vanskelig økonomisk situasjon, og dermed til at hun heller ikke har penger til å kjøpe det utstyret som kunne ha gjort henne mer selvhjulpent. Når hun er strukturelt usynlig, behøver heller ikke samarbeidspartnerne å forholde seg i samme forpliktende grad til henne som hun må til dem.

For det andre ser vi den strukturelle usynligheten på måten hun unnlater å framheve seg selv som et skapersubjekt, selv i de situasjoner som kunne ha fungert som en inkorporerende avslutning av det overgangsrituale som en produksjonsprosess på mange måter er. Nærmere bestemt tenker jeg på hvordan møtet med pressen i forbindelse med lanseringen *kunne* ha antatt karakter av *feiring* og autorisering av henne som et skapersubjekt og et produsentsubjekt, noe hun gir avkall på gjennom å nærmest skjule sin egen

medvirkning til fordel for de andre medvirkende. Ikke bare fratar dette henne musikalsk kred, det påfører henne også økonomisk tap.

Her tenker jeg på hvordan hun og samarbeidspartnerne praktiserer en kollektiv basert verksforståelse og en demokratisk fordelingsnøkkel. Som et resultat av dette har hun i flere sammenhenger fraskrevet seg opphavsrettslig baserte inntekter, om ikke alltid i samme grad. Det samme gjelder i forhold til stipender og støtteordninger hvor det stilles krav til å eksplisere forfatterskapsforholdet, noe hun har unnlatt å gjøre. For som Wencke påpeker, er det ingenting i etterkant av den første soloplaten hennes som identifiserer eller utpeker henne som et forfattersubjekt, verken i TONOs register, i møte med pressen eller på selve plateomslaget.

For det tredje ser vi den strukturelle usynligheten i forhold til hvordan hennes prosjektstudio ikke har et eget rom, i motsetning til samboerens. Dette bidrar til å svekke konstitueringen av henne som et forfatter- og produsentsubjekt, noe jeg skal komme nærmere tilbake til i diskusjonen av rommets betydning. Det samme gjelder for det relativt enkle oppsettet av hjelpemidler som utgjør hennes personlige prosjektstudio, som heller ikke har noe «fast hjem», slik det også undermineres av andre arbeidsoppgaver som booking og kontorarbeid. Dette mener jeg reduserer den deterritorialiserende effekt et eget computerbasert prosjektstudio kunne ha hatt. Hun er dessuten frarøvet muligheten til å *koble seg på* eller «mate» N. sitt computerbaserte prosjektstudio med den musikken hun selv har laget. Demoene hennes får ikke den påvirkningskraft de kunne ha hatt, dersom lydfilene hennes hadde vært konverterbare og mulig å laste direkte *inn i* de andres prosjektstudioer (jf. analysen av Anita og det jeg der kalte for demoen som en trojansk hest).

For det fjerde ser vi hvordan den strukturelle usynligheten, som hun altså selv delvis medvirker til gjennom å avstå fra å framheve seg selv, også slår ut i møte med journalistene. De har ikke uten videre tillit til Wencke som en delaktig og ansvarlig aktør i produksjonsprosessen. Selv mener hun det skyldes at hun ikke har noen tidligere meritter å vise til, i motsetning til de andre musikerne hun samarbeider med. Det er også lett å plassere henne som kvinnelig artist innenfor den kategorien av artister som «alle vet eksisterer», nemlig de som «bare kommer inn og synger litt», mens andre tar seg av selve produksjonen. Wenckes egen analyse faller her sammen med det jeg har skrevet om «syngedamen» i det foregående. Den strukturelle usynligheten legger imidlertid her en ekstra dimensjon til dette forholdet, slik strukturell usynlighet og skeivhet her også faller sammen.

Vi kan si at Wencke er midt inne i en liminal fase, slik hun ennå ikke er fullt og helt *autorisert* som et skapersubjekt, verken av seg selv eller av omverdenen. Dette holder hennes fast i en ambivalent og en uforløst situasjon av *verken/eller, midt i mellom og ingensteds*. Spørsmålet er hvor lenge? Det kan muligens neste punkt kaste lys over.

7.1.6.4 Liminaliteten som refleksjonsrom omkring gruppens trosforestillinger

En annen måte å fortolke det uforløste aspektet på er å relatere det til det liminale som et kreativt og kritisk refleksjonsrom (Turner 1999:141). Noviser som befinner seg i det liminale kjennetegnes gjerne av at de setter spørsmålsteget ved gruppens trosforestillinger. Disse spørsmålene dukker gjerne ikke opp umiddelbart, men først etter at novisen har gjennomgått en opplæring i gruppens etiske og sosiale plikter. Turner formulerer det slik:

Under dette stadiet vil de tanker, følelser og fakta som for neofyten [novisen] inntil da har vært knyttet til forskjellige sammenhenger og godtatt kritikkfritt, så å si løses opp i sine bestanddeler. Disse bestanddelene isoleres og gjøres til gjenstand for refleksjon av neofyttene gjennom slike prosesser som overdrivelse av komponentene og tankemessig adskillelse ved varierende kombinasjon av elementer (Turner 1999:141).

I sitatet påpeker Turner at novisen under den liminale fasen begynner å stille spørsmål ved forhold som tidligere har vært tatt for gitt. Dette innebærer at også selve trosforestillingene settes på prøve, der de nærmest løses opp i sine ulike bestanddeler og gjøres til gjenstand for kritisk refleksjon. Dette forholdet mener jeg å kunne identifisere også i Wenckes fortelling. Her tenker jeg på hvordan Wencke gjennom hele den innledende fasen av fortellingen lojalt slutter opp om gruppens forestillinger, mens hun i neste omgang begynner å stille spørsmål ved dem. Hun vurderer deres fordeler og ulemper mot hverandre, muligens også ved å overdrive dem både på godt og vondt, ikke minst i forhold til hvordan det å praktisere dem har slått ut i forhold til hennes egen situasjon.

En sentral trosforestilling i denne sammenheng relaterer seg til gruppens idealer om en kollektiv og demokratisk tilnærming til det å lage musikk, noe som i Wenckes fortelling framstår som selve *meningen med* å lage musikk. Så sterkt fundert er hun i dette idealet at hun avviser andre og mer kommersielt innrettede produksjonsmåter. Det kollektive og demokratiske prinsippet griper også inn i hvordan det musikalske verket skal fordeles med hensyn til opphavsrettigheter, slik jeg har vært inne på, noe som fører til at gruppen i mange tilfeller deler verket likt seg imellom. En annen trosforestilling hun vektlegger, er at den som er best skikket bør påta seg jobben. Denne forestillingen blir ledsaget av en rekke advarsler om de ulike farene man utsetter seg for ved å våge seg inn på områder man egentlig ikke behersker, som at det kan komme til å låte amatørmessig og at man risikerer å undergrave hele låtens fundament. Trosforestillingen settes også opp mot diskursen om å gjøre alt selv, noe hun forkaster som både unødvendig og farefullt.

Alle disse trosforestillingene forfektes. Samtidig er det altså mulig å spore en økende ambivalens hos Wencke, en ambivalens som kommer gradvis til syne i takt med at trosforestillingene blir konfrontert og avveid mot en virkelighet som motsier disse trossetningenes legitimitet. Spørsmålene hun stiller seg er om hun skal fortsette å fordele det musikalske verket etter et demokratisk prinsipp, som i øyeblikket kan virke rettferdig, men som ikke tar høyde for hennes særegne situasjon, og som i lengden er ødeleggende for

hennes økonomi. Hun spør seg også om hun skal fortsette med en organisasjonsmodell som nok kan være hyggelig fordi den er basert på vennskap, men som gjør henne avhengig og sårbar i forhold til de andres tid og prioriteringer. Endelig spør hun seg om ikke også hun skal ta steget ut og «gjøre alt selv», for slik å sikre seg en større grad av uavhengighet og forutsigbarhet. Wencke er inne i en fase hvor hun simpelthen ikke har klart å bestemme seg. Kanskje er det også denne ubesluttsomme pendlingen mellom idealer og realiteter som holder henne fast i det liminale. For selv om hun innser at enkelte av gruppens idealer kanskje står i konflikt med hennes egne mer langsiktige interesser, fastholder hun sin oppslutning av dem.

Et punkt som her bør understrekes, er de sosiale og økonomiske konsekvensene av dette for Wenckes vedkommende. Gruppens etos synes ikke å ta høyde for de spesifikke utfordringer og normer som knytter seg til det å være en syngende soloartist, og artistposisjonen, slik den forvaltes av Wencke, er regulert av et sett av normer som ikke uten videre lar seg forene med gruppens kollektive etos. En rolle som frontfigur krever gjerne at artisten framhever seg selv, og dette er uforenlig med å ydmykt holde seg selv i bakgrunnen, slik Wencke gjør. En annen norm er at artisten heller ikke bør framstå med «for mange hatter», ettersom dette antas å kunne svekke bildet av artisten som en «artist med integritet»¹⁴⁷. For Wencke innebærer dette at hun må passe seg for «å bruke opp ansiktet sitt». For eksempel kan hun ikke tillate seg å figurere for mye på andres plater eller tjene penger på reklameoppdrag, noe som innebærer at hun må si nei til enkelte – også økonomisk innbringende – oppdrag. Heller ikke kan hun ta en hvilken som helst annen jobb. Jobber hun «i kassen på Rema 1000» vil hun nok tjene penger til husleien, men hun vil også kunne miste den aura av distanse som kreves av en forgrunnsfigur.

Denne realiteten er det som kolliderer med de kollektive og demokratiske verdiene vi her snakker om, som nok passer godt for aktører som har flere musikerbein å stå på, eller som kan tillate seg å vandre fra det ene prosjektet til det andre, men som ikke fungerer like bra for en artist som bare har seg selv og sitt eget prosjekt å lene seg på. Vi får her ikke noe endelig svar på i hvilken grad Wencke klarer å forhandle seg fram til et rom mellom disse trosforestillingene. Wenckes ambivalente pendling mellom ulike synspunkter tyder imidlertid på at hun fortsatt befinner seg i en endringsprosess – noe noviser i det liminale gjerne er – og at utfallet av prosessen likevel ikke er gitt.

7.1.7 Oppsummering og konklusjoner

I det foregående har jeg presentert to ulike case, Wencke og Anita, med henblikk på å analysere hvordan en transformasjon fra «syngedame» til produsent helt konkret finner sted.

¹⁴⁷ Dette henger sammen med forestillinger om autentisitet, jf. kapittel 3 og 5.

Analysen er gjort med en dynamisk og prosessuell tilnærming for øye, og har tatt mål av seg å avdekke hva som helt konkret står på spill i slike prosesser, hvordan selve organiseringen av transformasjonsprosessen spiller inn og hva slags regler for diskursområdet dette kan avdekke.

Som en del av en analytisk tretrinnsrakett har de to casene i første omgang vært utsatt for en analyse gjennom overgangsritualet som analytisk inngang. Analysen har vist at transformasjonsprosesser innenfor denne konteksten med fordel kan la seg utforske ved hjelp av dette begrepsapparatet. Ikke minst ser vi det gjennom de ulike overgangsritualene som samlet sett bidrar til å autorisere særlig Anita til å skape selv, og langt på veg også Wencke. Både med henblikk på hvordan selve overgangsprosessen helt konkret foregår, men også hvordan de igangsettes og i større eller mindre grad avsluttes gjennom en form for inkorporering. De ulike andre aktørene er også viktige, så som andre musikere, publikum, produsenter, instrumenter og teknologier. Disse aktørene kan vi her identifisere som passasjeagenter. Som analysen viser, har disse stor makt over i hvilken grad novisen får tilgang til kunnskaper og framgangsmåter både av musikalsk og teknologisk art, men også i forhold til å autorisere og inkorporere novisen.

Et annet forhold som dette perspektivet fasiliterer for og som andre perspektiver kanskje ikke makter å innfange på samme måte, er den rolle selve det integrerende elementet som en «endelig» konstituerende faktor synes å spille for at transformasjonsprosessen skal lykkes. Nærmere bestemt snakker jeg her om den muligheten som alltid er til stede for at en transformasjonsprosess *ikke* lykkes, og hvordan dette kan relateres til en manglende eller for lite utviklet integrasjonsfase (Ludvigsen, Taksdal et al. 2006)¹⁴⁸. For dersom det er riktig at et prosessuelt endringsforløp må vigsles for å gjøres gyldig eller fullbyrdes, så kan overgangsritualet si oss noe viktig om grensene for selvtransformasjon og dermed også endring. Særlig tydelig blir dette i Wenckes beretning, med tanke på hvordan et fravær av ytre bekreftelser i kombinasjon med gruppens etos synes å fastholde hennes i en form for strukturell usynlighet innenfor det liminale.

Overgangsritualet kan også gi en inngang til å forstå den symbolske betydningen av ulike handlinger som ellers ville kunne forblitt skjult for oss, eller kanskje forstått som noe helt annet. Et nærliggende eksempel er knyttet til den sekvensen hvor både Anita og Wencke referer til hvordan andre kvinnelige artister går ut i media og italesetter seg selv som produsenter, noe de selv enten misliker eller bare har forakt til overs for. Mens Wencke

¹⁴⁸ Trolig kan dette også relateres til en manglende initieringsfase. I analysen kommer jeg ikke så mye inn på det, men i empirien min finnes det også beretninger som peker i retning av at det ikke alltid er like lett å få tilgang til de kunnskaper og framgangsmåter som både Wencke og Anita kommer relativt lett til, og hvordan dette både kan hemme en transformasjonsprosess og muligens stoppe den helt opp. En oppfølgende analyse av dette vil kunne kaste mer lys over dette forholdet.

oppfatter dette som en form for uberettighet og uhørt form for selvhevdelse, og slik også frarøver seg selv det potensielt bekræftende og inkorporerende ved en slik handling, ser vi at Anita på sin side ikke *tror* på disse kvinnelige artistene, og hun kaller dem for trendryttere og for potensielle talkers. I lys av overgangsritualet som analytisk inngang er det imidlertid fullt mulig å lese denne form for «annonsering» av egen medvirkning som en form for sluttmarkering, en feiring av en tilbakelagt prosess, en måte å sette et (foreløpig) punktum for en endringsprosess, en slags reinkorporering eller «selvvisling» om man vil, der de selvproduserende artistene i mangel av en formell og institusjonell autoriseringsinstans, kan utnytte media til å på en offentlig måte innsette seg selv som produsenter. En slik fortolkning vil også kunne gi en ekstra dybde i forhold til den striden om musikalsk forfatterskap som jeg analyserer i kapittel 9. Her tenker jeg på hvor *nødvendig* det kanskje er å ta slike skritt for å bli sett og oppfattet som et selvstendig og autorisert skapersubjekt, samtidig som en slik form for selvvisling heller ikke er noen garanti for å bli trodd.

Nok et forhold som teorien om overgangsritualet har bidratt til å belyse, via *sacrabegrepet*, er hvordan tilnærmingen til teknologiene kan leses som en form for innvielse i seg selv, men også innvielsen til en mer bevisst form for lytting. Man aner hvor kompleks adgangen til den på mange måter skjulte kunnskapen kan være dersom man ikke blir tatt i hånden og ført helt fram slik Anita og til en viss grad også Wencke blir. Det samme gjelder i forhold til selve de fasene som Bourdieu advarer oss mot å bruke for mye oppmerksomhet på. Her mener jeg at et slikt fokus har gitt en inngang til å dvele ved sider ved transformasjonsprosesser som vi ellers kunne gått glipp av. Jeg tenker særlig på hvordan *sacrabegrepet* og det liminale som et refleksjonsrom gir oss en inngang til å få øye på lydens betydning innenfor den kontekst vi her snakker om, men også *hvilke deler av lyden* som gis en privilegert betydning. Sammen med innvielsen i lyttingens hemmeligheter danner dette et grunnlag for å reflektere videre over hvordan forestillinger omkring lyd og lytting knytter an til konstruksjoner av forfatterskap og verk, men kanskje også femininitet og maskulinitet. Her støter vi også på perspektivets grenser. De reglene analysen har gitt innblikk i vil da også bli tatt med videre i analysens kapittel 9, hvor de blir implementert i analysen av striden mellom forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen.

Et forhold som overgangsritualets fasetenkning har bidratt til å kaste lys over, er det jeg litt prøvende vil kalle for «syngedamenes» *skeive skjebne*. For én sak er hvordan deres (positive) skeivhet konstituerer dem som brytende og derfor imponerende unntak fra normen og hvordan dette i seg selv kan innebære øyeblikk av bekræftelser og triumf, noe særlig Anitas beretning illustrerer. Men skeivheten har også en bakside, og i lys av overgangsritualet kan vi se hvordan både Anitas og Wenckes skeivhet tenderer til å fastholde dem i en fase av mer eller mindre permanent liminalitet. De passer kort sagt ikke inn i den

konfigurasjon eller assemblage som utgjør normen i feltet. Derfor *forblir* de i en viss forstand i en liminal fase, selv etter at de innenfor visse situasjoner og kontekster, og også for seg selv, kan sies å ha blitt inkorporert og feiret som subjekter som lager selvprodusert musikk.

Liminal, fordi de i uoverskuelig framtid og i møte med nye aktører i og utenfor den kontekst hvor de har legitimitet, stadig vil måtte regne med å bli avkrevd bevis. Trolig vil dette vedvare helt fram til den konfigurasjon som de selv representerer har blitt en del av normen. Liminal, også fordi deres skeivhet truer med å holde dem fast i en form for strukturell usynlighet. Vi så det i eksemplet med Anita, der hun både selv avkrever andre «syngedamer» for bevis og i møtet med ulike aktører selv blir avkrevd bevis. Og vi så det i eksemplet med Wencke, der hun i møte med journalister blir frittet ut om sin rolle i produksjonen. Særlig denne delen av analysen peker i retning av et sammenfall mellom det skeive og det strukturelt usynlige.

Et forhold som styrker en antakelse om en slags permanent liminalitet er at lignende beretninger også kommer til uttrykk hos kvinnelige *instrumentalister* som lager selvprodusert musikk, også hos de med en institusjonell bekreftelse i ryggen, slik jeg var inne på i kapittel 6¹⁴⁹. Her ligger muligens også en kime til at Anita, Wencke og andre med dem, til tross for god drahjelp vil kunne komme til å mislykkes, eller at deres sjanser for å «lykkes» er mindre, i motsetning til mannlige noviser, som i alle fall tilsynelatende blir innlemmet på en mer selvsagt og friksjonsfri måte i selvproduksjonens praksiser¹⁵⁰.

Endelig har analysen også avdekket en rekke regler, deriblant regelen om at man bør innta en direkte kontroll over selve produksjonsteknologien dersom man ikke skal bli tatt for å være en *talker* (jf. Anitas distinksjon mellom talkers og doers), regelen om at man ikke får bruke forhåndsprogrammerte lyder og looper fordi de skal programmeres selv, regelen om at man må gå visse trappetrinn for å ha håp om å bli produsent (jf. den pyramidale karrierestigen fra kapittel 6), regelen om at man må lære seg å skjelve mellom lyd for å kunne produsere selv, og regelen om at det å fokusere på tekst og melodi i lytteprosessen er å betrakte som noe feminint, mens sound og groove er å betrakte som noe maskulint. I kapittel 8 blir reglene utdypet mer implisitt i den endringsrettede analysen. I kapittel 9 kommer jeg derimot tilbake til flere av disse reglene, og da for å belyse hvordan de inngår som sentrale aspekter ved striden mellom bakgrunns og forgrunnsdiskursen.

¹⁴⁹ Dette er også Stavrum's (2004) konklusjon.

¹⁵⁰ Eller slik fortøner det seg. Samtidig vil jeg understreke at de mannlige novisene må underlegges en bredere og mer eksplisitt analyse i dette spørsmålet, noe jeg ikke har anledning til innenfor rammen av denne avhandlingen.

8 «Med hendene på rattet» – deterritorialiserende prosesser i praksis

«Før var jeg mer vokalist». Kvinnelig informant.

«Du sitter og holder i rattet vet du. Det er litt mer passivt å sitte ved siden av og fortelle veien». Kvinnelig informant

8.1.1 Innledning

I det foregående har jeg analysert hvordan «syngedamer» transformerer seg til produsenter med utgangspunkt i to case, først deskriptivt og dernest med overgangsritualet som analytisk inngang. Analysen har vist hvordan endring så vel som estetiske og sosiale prosesser kan anta karakter av overgangsritualer, med en større eller mindre grad av brudd eller speiling (av det heteronormale) og konstituering (i retning av å bli en produsent) som resultat. I dette kapitlet utvikler og utdyper jeg analysen av transformasjonsprosesser gjennom at casene – med en større grad av eksplisitte innslag fra empirien som helhet – nå blir analysert med utgangspunkt i hele den vifte av diskursanalytiske og performative tilnærminger som ble presentert i kapitlene 2, 4 og 5. Mens de performative og de diskursanalytiske perspektivene anvendes for å analysere hvordan transformasjonsprosesser foregår i praksis, vil jeg også i dette kapitlet bruke Bourdieu som en analytisk buffer, som et supplement til de performative perspektivene, men også i forhold til å belyse forhold som kan motvirke endring.

Jeg skiller ut fire ulike konstituenters som jeg anser for å være virksomme i endringsprosessene, for enkelthets skyld kategorisert som *performative: Diskursive og språklige konstituenters, teknologiske og musikalske konstituenters* (herunder det personlige prosjektstudioet, men også lydens, musikkens og estetikken betydning), *romlige konstituenters*, og *kjønn og seksualitet*. Som analytiske kategorier betraktet utelukker de ikke hverandre. Isteden utfyller de hverandre gjennom å tilate oss å betrakte hendelser og fenomener ut fra en rekke ulike synsvinkler, og gjennom hver for seg å uteske forhold som de øvrige perspektivene ikke makter å innfange.

8.1.2 Utdypende om diskursenes og talehandlingenes konstituerende effekter

Jeg har tidligere vært inne på diskursenes konstituerende effekter. Her skal jeg se nærmere på hvordan Anita og Wencke trekker veksler på ulike diskursive elementer i sine respektive konstitueringsprosesser. Jeg skal her gjøre bruk av Butlers begrep om *performativitet* som en fellesnevner for det arbeidet informantene og passasjeagentene i fellesskap gjør når Anita og

Wencke konstitueres som produsenter *in spe*, enten vi snakker om rene talehandlinger eller om vi snakker om andre andre former for siterende handlinger, for eksempel av mer kroppslig eller teknologisk/musikalsk art.

I den mer sacra-orienterte analysen av Anitas innføring i bruk av produksjonsutstyr kunne man få inntrykk av at det var teknologien selv, nærmest uten noen form for sosial eller diskursiv oversettelse, som var foranledningen til hennes lekende og uhøytidelige omgang med studioets apparatur. Så enkelt er det ikke, selv om det absolutt er grunnlag for å hevde at også *teknologier* kan betraktes som aktører og konstituenten for endring. Den lekende tilnærmingen som Anita italesetter kan spores til det jeg i kapittel 2.1.5 referer til som *kunstmodellen*, men også det jeg i kapittel 3.2.6 refererte til som *det iscenesatte soundet og en fullteknologisk estetikk*. Enten vi kaller det «kunstmodellen» eller «en fullteknologisk estetikk», innebærer denne tilnærmingen som en diskursiv praksis betraktet ikke en ambisjon om å «fange» eller gjenskape en musikalsk framføring så trofast som mulig, men om å skape lydige illusjoner (Lacasse 2000), eller en lydlig pseudo-realitet (Moorefield 2005:xv), der musikkteknologien utnyttes for sin egen kreative potentials skyld.

Nettopp denne allerede etablerte og framfor alt kunstnerisk orienterte diskursive praksisen er det Anita taler seg inn i når hun nærmer seg prosjektstudioet, slik hun i en viss forstand også underlegger seg disse størrelsene og «gjør dem til sine egne», slik dette forstås innenfor et såkalt domestiseringsperspektiv (Lie og Sørensen 1996:13). Legger vi Butler til grunn er det en *performativ sitering* av denne diskursive praksisen/estetikken vi får et innblikk i når hun forteller om sin uhøytidelige omgang med prosjektstudioets teknologier. Et eksempel som kan belyse dette er måten hun nærmest litt skjødesløst bare lar en mikrofon henge over pianoet mens hun samler en *knirk* i flygelets pedal. Innenfor en tradisjonell og naturalistisk orientert studioestetikk ville dette kunne blitt påtalt som en helt forfeilet tilnærming. Andre informanter forteller om, at de som noviser har nærmet seg prosjektstudioet med en langt større grad av respekt og ikke minst også angst for teknologien, av redsel for å gjøre noe *galt*. Det er derfor ikke noen *selvsagt* tilnærming Anita gjør, noe sitatet med denne kvinnelige informanten illustrerer:

Kvinnelig informant: Jeg har tenkt litt på hvordan teknologien på en måte er lagt litt mer opp til menn. Fordi det første så er tekniske ting litt sånn firkanta, og litt sånn grå og svarte, firkanta og kompakte [og] det appellerer jo i utgangspunktet til personer som er sosialisert til å forholde seg til sånne gjenstander da, ikke sant. Jeg merker ofte at jeg får sånn der tilbakefallende angst: «Det der fikser du ikke, det blir for teknisk, jeg klarer ikke det her», det blir nesten for ambisiøst nesten [å skulle nærme seg teknologien].

Sett med kunstmodellen som optikk, er derimot en slik uvøren og respektløs tilnærming som Anita demonstrerer, helt i tråd med dens opprørske *avant garde*-tenkning.

Gjennom at hun velger en lekende tilnærming til teknologien og det lydige materiale, kan vi si at Anita konstruerer og iscenesetter seg selv som et skapersubjekt innenfor denne mer alternative og kunstnerisk orienterte diskurshorisonten, og at hun

gjennom denne aktive tilegnelsen også taler og handler *seg selv til eksistens* som et legitimt skapersubjekt. Samtidig kan vi si at den samme diskursen også konstituerer henne som et skapersubjekt, og at det i en viss forstand er *diskursen* som taler gjennom henne (Winther Jørgensen og Phillips 1999). For det første gir kunstmodellen henne visse holdepunkter for hvordan hun skal gå fram når hun skal nærme seg prosjektstudioet og begynne å bruke det. Den fritar henne for å ha respekt for det, slik hun også er fritatt fra et produksjonsregime som stiller krav om en hundre prosent «ren» lyd (en lyd uten forvrengning, en «autentisk» lyd), idet diskursen tillater, ja i kanskje de fleste tilfeller fordrer, etterspør og belønner en ukonvensjonell omgang med lyd.

Samtidig kan hun som novise ikke være helt sikker på hvor langt friheten strekker seg, noe diskusjonen hun hadde med sine venner «trommeslagerne» så tydelig illustrerte. Den dreide seg om hvorvidt trommer skal høres «spilte ut» (i denne sammenheng ekvivalent med «autentiske») eller om det er greit at de høres ut som om de er «pseudo-trommer». Tilnærmingen til prosjektstudioet er med andre ord noe som læres diskursivt gjennom å tilegne seg og å repetere konvensjonene slik de enten tales fram eller gjøres av andre som hun kommer i forbindelse med.

Dette er ikke minst interessant sett fra et såkalt forfatterskapsteoretisk perspektiv (*author theory*). Staiger diskuterer med utgangspunkt i filmskaperen Gus Van Sant hvilke taktikker marginaliserte forfatterskapssubjekter (for eksempel homoseksuelle filmskaper), eller det hun kaller for «minority authorships», har til rådighet når de konstruerer seg som forfattersubjekter innenfor film (Staiger 2004:2)¹⁵¹. Hun nevner seks taktikker: Alter ego, taushet, rekombinasjon (bricolage), inversjon, aksentuering, og til sist også *repetisjon*. Som taktikk betraktet kan repetisjonen bevege seg langs hele spekteret fra solidarisk etterligning (mimicry) til parodi og *camp*.

Hva slags repetisjon er det så Anita bedriver her og med hvilken effekt? For det første kan repetisjonen sies å være virksom på flere nivåer. Den får henne til å handle på en måte som gir musikalske resultater, og slik gjør den henne både kreativ og produktiv. Den gjør henne imidlertid også gjenkjennelig som et legitimt skapersubjekt innenfor den diskursive praksisen vi her snakker om. For ikke bare repeterer hun en helt spesifikk estetisk tilnærming til prosjektstudioets teknologier, hun *investerer* også på mange måter også hele sin forfatterskapsposisjon innenfor kunstmodellen som forståelseshorisont.

Anita gjør imidlertid noe mer enn å ganske enkelt solidarisk repetere eller mime en maskulint konnotert estetisk tilnærming og posisjon. Gjennom å koble den estetiske

¹⁵¹ Staiger (2004:3) skiller her mellom taktikk og strategi med utgangspunkt i Michel de Certeau. Både strategier og taktikker er siteringspraksiser. Strategier er imidlertid noe dominerende grupper har tilgang til, mens taktikker ligger innenfor det register av muligheter som gjelder for undertrykte grupper.

praksisen til ordtaket «Nød lærer naken kvinne å spinne», *oversetter* hun den praktisk talt til noe som også er relevant i forhold til sitt eget kjønn. Riktignok fullfører hun ikke ordtaket, men vi gjenkjenner det slik hun formulerer det her:

Anita: (...) erfarne teknikere de blir jo helt forskrekket når de hører hvordan jeg har gjort ting da, men ikke sant dette her med «nød og naken og sånn», så har jo ikke jeg [så mye penger]– hvor mye koster det for et mikrofonstativ, et par hundre kroner?!

Det er med andre ord ingen «slavemoral», som Butler betegner det, vi er vitne til (Butler 2004:201), men en *rekjønnning* eller en reartikulering av mesterdiskursen. Gjennom å sitere og blande to betraktningsmåter skaper hun et diskursivt rom også for kvinnelige produsenter, et rom hvor det å henge mikrofonen skjødesløst over pianokanten og det å sample knirkelyder blir gjenkjennelig og forståelig også som en potensielt «kvinnelig» praksis, eller sagt på en annen måte, en praksis også kvinnelige musikere kan iscenesette på en helt «naturlig» eller selvsagt måte.

Også Wenckes konstituering kan leses gjennom det performative som optikk. Og som hos Anita finner vi også i hennes tale spor av kunstmodellens lekende og eksperimentelle tilnærming. Særlig gjelder dette hvor hun beskriver samarbeidssituasjonene som preget av en lekende og utprøvende metodikk, hvor det musikalske resultatet ikke er gitt på forhånd, men gjenstand for stadige utprøvinger, impulsive innfall, justeringer, blindveger og med innslag av forhandlinger og kamp, med *resultatet selv* som den øverste dommer. Så innforlivet synes Wencke å være med denne praksisen, kanskje nettopp på grunn av den kollektive og ikke minst ritualistiske utformingen den får i hennes tilfelle, at det nærmest framstår som meningsløst å skulle praktisere den helt alene. Ja, hos Wencke knyttes selve meningen med det å lage musikk i prosjektstudioet til dette lekende samspillet mellom seg og de andre musikerne. I denne lekende og performative tilnærmingen spiller også musikk som *andre* har laget en stor rolle. Mens andre artister nærmest går til det skritt å beskytte seg mot musikalske impulser fra andre når de skriver musikk, i redsel for uforvarende å gjøre seg skyldig å kopiere noen eller i å forråde sin egen «autentisitet», framstår nettopp det å *utsette seg for* relevante musikalske impulser, for så å artikulere dem på nye måter, som selve det metodiske grepet innenfor den konteksten Wencke befinner seg. Vi snakker med andre ord om en *intertekstuell* tilnærming til det å lage musikk (Fairclough 2003). Gjennom å plukke opp litt her og litt der, riktignok på måter som maskerer og skjuler «tyveriene», for så å blande dette med egne ideer, konstrueres det et stykke musikk som antar karakter av noe «eget». Sett i lys av Staiger kan vi si at *rekombinasjon* eller *bricolage* framstår som denne taktikkens rette navn, og som hos Anita ser vi at det er gjennom å appropriere og repetere denne tilnærmingen at Wencke blir konstituert som et skapersubjekt, både for seg selv og de hun samhandler med.

8.1.2.1 Kan det gå troll i ord? Om talehandlingers konstituerende kraft

Men språket virker også konstituerende på et mer direkte og sosialt interaksjonistisk nivå, og jeg skal her løfte fram de tilfellene hvor det har en interpellierende funksjon. Her tenker jeg på talehandlingenes performative kraft i forhold til å konstituere, men også til å autorisere i retning av selvproduksjon. Dette gjelder kanskje særlig Anita, både slik *hun selv* taler seg fram som en produsent *in spe*, men også slik de aktørene jeg har identifisert som *passasjeagenter* kan observeres i å gjøre det samme. Som jeg har konstatert i det foregående, er det mulig å identifisere en rekke slike *interpellierende* talehandlinger i «Anitas» beretning, og det er også tydelig at Anita selv gir både andres og ikke minst sine egne talehandlinger en signifikant betydning. Eller som hun selv formulerer det:

Anita: Det er jo litt sånn som min natur er da, jeg er jo ukuelig optimistisk, og jeg får jo ting til å skje nettopp fordi jeg tror det kan gå troll i ord (...).

Nærmere bestemt snakker jeg her om talehandlinger av typen «men du må jo ha et flygel» (italesatt av mannlig beundrer), «men gjør det selv da» (italesatt av produsenten P. som oppfordrer henne til å produsere selv) og «men sett deg ned og lytt på trommer da» (også italesatt av P., som mener hun selv må lære seg å programmere trommer gjennom å lytte til hvordan trommer faktisk blir spilt, og aller helst spille dem selv). Dette er alle eksempler på direkte språklige interpellasjoner som Butler med utgangspunkt i Althusser, Austin og Derrida hevder har en direkte subjektiverende effekt (Althusser og Brewster 1971; Austin 1997; Butler 1997:2). Althusser, opphavsmannen til begrepet interpellasjon, brukte selv en metafor for å illustrere denne transformasjonsmekanismen, slik han heller ikke reserverte dens kraft til allerede autoriserte individer, men mente den kunne effektueres av enhver aktør som «embodies and enacts cultural norms...a generalized and pervasive power» (Zakin, Feder et al. 1997:48).

He [Althusser] wrote of the action of calling into subjectivity as one of «hailing», or «interpellation», and to illustrate he imagined the ordinary event of a policeman's hailing – «Hey, you there!». Althusser writes, «the hailed individual will turn around. By this mere one-hundred-and-eighty-degree physical conversion, he becomes a *subject*». Why? Because he has recognized that the hail was 'really' addressed to him, and 'that it was *really* him who was hailed' [and not someone else]» (Peraino 2006:3).

Som Anitas biografiske selvframstilling demonstrerer, er det i grunnen nettopp denne *helomvendingen* som vi kan se finner sted i møte med det jeg oppfatter som autoriserende talehandlinger. Billedlig sagt får disse talehandlingene henne til å snu seg «180 grader» og innse at interpellasjonene virkelig gjelder for henne. De gjør henne til et handlende subjekt som begynner å handle i tråd med interpellasjonen. De er språklige interpellasjoner som gjør henne oppmerksom på at subjektposisjoner som tidligere har framstått som utenkelige, faktisk er til å plukke opp også for henne, slik de også muliggjør et brudd med syngedamediskursen og en heteronormal arbeidsdeling.

Som jeg har redegjort for i kapittel 4, er det imidlertid stor uenighet knyttet til hva som ligger til grunn for talehandlingers effekter. Her behøver vi imidlertid ikke å stille oss verken på den ene eller den andre siden med tanke på om det er institusjonelle faktorer som borger for effektene (Bourdieu), eller om det er språket selv (Butler). Faktisk kan vi si at det er begge deler. Fra et performativt ståsted kan vi ganske enkelt vise til at talehandling i kraft av sin innebygde evne til å bryte med sine opprinnelige kontekster, ikke alltid behøver noen institusjonell ramme for å virke. Fra et institusjonelt ståsted kan det her påvises at interpellasjonene, i alle fall de som kommer fra andre, faktisk også gjøres av instituerte passasjeagenter, og det i *alle* de tilfellene som Anita forteller om. La meg utdype disse passasjeagentene¹⁵²:

Som publikummer, men også som artist, er man i en viss forstand bundet av konvensjoner knyttet til det offentlige rituale en konsert er (Fonarow 2006:5). Konserten er i så måte også en institusjonalisert setting. Publikums oppgave er for eksempel ikke bare å la seg underholde, men å bidra til at artisten gjør sitt ytterste. Omvendt forventes artisten å gjøre sitt ytterste, for slik å gjøre seg fortjent til publikums hyllest. Ikke alle publikummere er like viktige, men en mannlig musiker som også er lege kan unektelig sies å være i besittelse av en viss form for sosial kapital, og Anita vektlegger nettopp dette aspektet når hun forteller om ham. Som en mer enn gjennomsnittlig ressurssterk *fan* bekrefter han dessuten sin hengivenhet overfor henne gjennom å gi henne et flygel. Begge disse forholdene, hans beundring og måten han uttrykker denne på, men også flygelet selv, bidrar til å interpellere henne.

Det samme kan vi si gjelder for kjæresten P. og måten han oppfordrer Anita til å «gjøre det selv» – en oppfordring som nærmest antar karakter av et direktiv. Også han taler som en passasjeagent. Som en respektert produsent er han, mer enn noen, bemyndiget til å autorisere andre. Betrakter vi interpellasjonen som en del av et rituale, slik jeg gjorde det i kapittel 7, kan vi gjenta Bourdieus poeng om at P., så vel som den mannlige *fan*, i kraft av sine roller som passasjeagenter virker på virkeligheten gjennom å virke på forståelsen av virkeligheten (Bourdieu 1996:29).

Men P. gjør også noe mer. Sett fra et performativt ståsted river han så å si løs en flik av sin egen sosiale bemyndigelse og bruker den til å opprette en ny forbindelse mellom den og Anita. Betraktet fra et «bourdieusk» ståsted, låner han noe av sin symbolske kapital til henne. Uansett hvordan man betrakter det; autoriseringen til å «skape selv» og den kvinnelige «syngedame» settes slik i forbindelse med hverandre, og Anita kan gjennom å

¹⁵² Jeg er selvsagt fullt på det rene med at interpellasjoner per definisjon er noe som rettes mot et subjekt utenfra. Samtidig vil jeg hevde at et subjekt i *en viss forstand* også kan interpellere seg selv, for eksempel gjennom å pålegge seg selv visse oppgaver, eller å formane seg selv til handling.

sitere forbindelsen knytte denne forbindelsen til seg selv. Og som ved ethvert vigslingsrituale kan vi med Bourdieu si at Anita på denne måten også påtar seg ansvaret med å *leve opp til* den autorisering som her er gjort. Hun inntar en subjektposisjon som produsent, og begynner det minuttøse arbeidet det er å «bli hva du er», selve «formelen som ligger under den magiske kraften i alle disse innstiftende handlingene», slik Bourdieu formulerer det (Bourdieu 1996:32).

Hun setter seg følgelig ned i en lengre periode og disiplinere seg selv i møte med de teknologiske redskapene, en disiplinering som tar sikte på å dyktiggjøre henne innfor den posisjon som hun selv også aktivt approprierer. En selvdisiplinering som for å si det med Foucault, gjør henne til et subjekt for seg selv gjennom å gjøre prosjektstudioet til en teknologi for selvet (Foucault og Rabinow 1997:89). Alt dette påvirker også de andres forestilling om henne, men også deres faktiske opptreden, idet de nå både viser henne respekt og begynner å gi henne produksjonsoppdrag. For å si det med Bourdieu:

For det første forvandles andres forestilling om personen, og kanskje særlig deres oppførsel i forhold til denne personen (den mest synlige av disse forvandlingene ligger i at en titulerer vedkommende på måter som skal vise respekt, og i at vedkommende faktisk også respekteres i samsvar med titlene). For det andre forvandles personens egen forestilling om seg selv, sammen med måten personen anser seg forpliktet til å oppføre seg på for å svare til denne forestillingen (Bourdieu 1996:29-30).

Det er nettopp dette vi har sett Anita tale fram i det foregående. Riktignok er det ingen titler som er delt ut, og heller ikke er det noen overordnet eller formell institusjonell instans som har talt. Men det er fullt mulig å løfte fram en hel rad av mikro-innsettelse fra beretningen, som kan sies å være kjennetegnet av nettopp den form for effekter som de det er snakk om her. Ikke minst ser vi det også i den iver hun legger for dagen i forhold til å ville *innvie andre* i de samme hemmelighetene, noe hun forøvrig har til felles med et flertall av de kvinnelige informantene:

Anita: Altså det er jo nesten ingen jenter som har noe peiling. Og det er derfor jeg prøver å fortelle, ikke sant, snakke om det, og si at «Det er ikke så vanskelig, har du lyst til å bli med hjem og prøve litt liksom?», fordi jeg tror først og fremst, altså jeg hadde nok ikke begynt med det hvis ikke P. hadde sagt: «Men gjør det selv». Det tror jeg ikke altså.

Det musikalske språket og diskursen rundt det personlige prosjektstudioet virker konstituerende mer generelt også på en annen måte. Det er i forhold til hvordan språket binder individer sammen og etablerer dem som en inneforstått gruppe. Diskursene opphever skillet mellom språket og det sosiale, slik en innvielse i det ene som regel er nødvendig for å kunne delta i det andre. I Anitas fortelling ser vi dette gjennom hvordan hun selv oppfatter det at hun mangler et musikalsk språk som en medvirkende årsak til at hun først ikke klarer å gjøre seg gjenkjennelig som et verdig bandmedlem, og hvordan tilegnelsen av det samme språket bidrar til å integrere henne og til å gi henne en ny status i bandet.

Vi ser det også når hun, etter ha lært seg et musikkteknologisk språk, bruker dette språket aktivt for å posisjonere seg selv når hun en kveld på byen treffer noen mannlige

musikerbekjentskaper som hun begynner å «snakke utstyr» med. På samme måte som ved situasjonen i bandet hvor vi så henne italesette seg på overbevisende vis som en musiker, *tvinger* i en viss forstand hennes språklige ferdigheter også de mannlige bekjentskapene til å legge sine fordommer til side og akseptere henne som en verdig samtalepartner, til og med innenfor et samtalerituale som ellers taes i bruk for å styrke de homososiale båndene mennene i mellom.

Også flere av de andre informantene vektla det musikalske «nerdespråkets» funksjon som «sosialt lim», hvordan det bidro til å innlemme dem i produksjonsfelleskap som aksepterte medlemmer, og hvordan dette også i en viss forstand gjorde dem til «en av gutta»:

Kvinnelig informant: Jeg har liksom folk *online* som jeg kan ringe: «Ok, nå plages jeg, nå får jeg ikke jeg lyd i den og den og den», og jeg har merket at gutter synes det er moro når jeg ringer og spør dem om noe, for det er så få jenter som ringer og spør om sånne ting. Uten at du legger merke til det, så får du et sånn nerdespråk da – man kan sitte på fester og snakke om software eller installasjoner (...) det er jo liksom det som er greia.

8.1.3 Om grensene for diskursenes og språkets konstituerende effekter

Diskurser og språk har altså en interpellierende og konstituerende kraft, men hvor går grensene for denne kraften? For å få en pekepinn om det skal vi først konsentrere oss om Anitas italesettinger. Som jeg har vært inne på både tror og bekjenner hun seg til språkets effekter, slik hun både tales og taler seg selv til eksistens gjennom å sitere det interpellierende «gjør det selv». Samtidig synger hun «*relieve the doer for goodness sake*», og uttrykker med det også et ambivalent eller tvilende forhold til språket. Språket får altså ting til å skje, men språket alene er kanskje likevel ikke tilstrekkelig som forklaringsinstans. Et eksempel er hvordan Anita taler seg selv til eksistens som en musiker gjennom å tilegne seg et musikerspråk og gjennom å lære seg lyttingens hemmeligheter, samtidig som hun gir uttrykk for at hun klar over at det finnes situasjoner hvor det ikke er tilstrekkelig å bare *tale seg* til eksistens.

For eksempel oppstår denne begrensningen når musikkinstrumentene skal håndteres i praksis. Her bøyer hun seg for en hegemonisk diskurs som reserverer musikerposisjonen til «de som virkelig kan», til virtuosene, de som har det som hovedbeskjeftigelse å traktere instrumentene. Utsagnet «jeg er en musiker» kan altså ikke uten videre tales til gyldighet innenfor absolutt alle kontekster, og i alle fall ikke av en som til nød bare kan akkompagnere seg selv, slik Anita gjør¹⁵³. Dette er da også Deleuze og Guattari poeng (her sitert i Barton) når de legger til grunn at talehandlingens effekter alltid må fortolkes i lys av den konteksten de ytres innenfor:

«I swear», for example, is a «different statement depending on whether it is said by a child to his or her

¹⁵³ Det kan innvendes at det å spille et instrument i seg selv er å betrakte som et språk som må læres, men her snakker jeg om det talte språket.

father, by a man in love to his loved one, or a witness before the court». Each of these scenarios or intersubjective relationships creates a different self, a different «I», who is at least in part produced by the language he or she uses (Barton 2003:240).

Et annet eksempel hvor diskursen selv setter en grense for språklige institueringer, er i forbindelse med selve musikkproduksjonsprosessen hvor Anita hevder at det ikke er nok å bare sitte ved siden av og «synse litt» for å gjøre seg berettiget til en produsentstatus. Også der er det utelukkende en direkte «hendene-på-rattet-kompetanse» som teller. Å *produsere* konstrueres altså primært som et teknologisk/performativt anliggende hos Anita, omtrent på samme måte som det å utøve musikerskap mer handler om å *gjøre* ting med et instrument enn å snakke om hva det gjør og hvordan det gjør det. Med andre ord finnes det situasjoner og kontekster hvor talehandlinger og besvergelses kommer til kort, slik Anita ser det, hvor instrumentene og teknologien så å si taler for seg selv, men også på vegne av den som uttrykker seg gjennom disse instrumentene og teknologiene¹⁵⁴.

Kanskje kunne vi si at dette peker i retning av tilfeller hvor hegemoniske forståelser så og si hegner om, lukker for, eller i det minste setter grenser for adgangen til sine egne praksiser. For eksempel vil en slik avgrensning av hva det vil si å produsere kunne sette Wencke i fare for å bli utdefinert som en som produserer selv, ettersom Wenckes selvproduksjon kan karakteriseres som en mellomting mellom *doing* og *talking*. I kapittel 9 skal jeg se nærmere på dette forsøket på *lukning* av produsentstatusen, og hvordan den som regel betraktet, kan betraktes som et sentralt aspekt ved bakgrunnsdiskursen.

Når det gjelder Wenckes beretning, er det særlig to faktorer ved diskurs og språkbruk som viser seg å sette grenser for konstituering og transformasjon. Det ene forholdet knytter seg til hvordan konflikterende diskurser kan bidra til ambivalenser og dilemmaer som må forhandles, tilpasses eller innlemmes på motsigelsesfylte måter for å virke konstituerende. Det andre forholdet knytter seg til hvordan interpelleringen inn i feltet (til en «syngedame») setter visse begrensninger som virker hemmende på en transformering i retning av produsent. Begge disse forholdene skal jeg komme tilbake til under drøftingen av kjønn og seksualitet.

8.1.4 Prosjektstudioets og lydens konstituerende og deterritorialiserende effekter

Så langt har jeg vært inne på hvordan språk og diskurser kan virke konstituerende med henblikk på interpellasjoner som gjøres både av subjektet selv og av ulike passasjeagenter. Jeg har også vært inne på hvordan diskurser fungerer som tilbydere av framgangsmåter og forståelsesformer som tillater subjektet å handle på bestemte måter og å koble seg sammen med andre skapersubjekter på bestemte måter. Det er imidlertid ikke bare *subjekters* (tale)handlinger eller inn gripen som kan oppfattes som performative, interpellierende og ikke

¹⁵⁴ Også språket kan betraktes som et instrument som en skal oppøve ferdigheter i før det kan settes i arbeid av den som bruker det.

minst deterritorialiserende. Jeg har allerede vært inne på det arbeidet Anita påtar seg når hun tar fatt på å bli den hun nå er; en som lager selvprodusert musikk. Her skal jeg se nærmere på hvordan teknologien, nærmere bestemt det personlige prosjektstudioet, men også musikken og lyden som prosjektstudioet fasiliterer for, bidrar i konstitueringen. Teknologien bidrar til denne konstitueringen på seks helt forskjellige, men likevel relaterte måter:

For det første gjennom den måten det personlige prosjektstudioet praktisk talt *river løs musikkproduksjon* fra dens tradisjonelle maktsentrum, platestudioet, og inn i hjemmene, soverommene, kjellerrommene og de forlatte produksjonsbygningene¹⁵⁵, for bare å nevne noen av de stedene «studioet» har forflyttet seg til, hvor det kobler seg på andre typer av individer og kontekster enn de som først hadde tilgang til dets teknologier. For det andre gjennom den mulighet for *selvtransformasjon* som arbeidet med selve lyden gir. For det tredje gjennom den *speilfunksjon* som prosjektstudioet fasiliterer for. For det fjerde gjennom den rollen lyden spiller som en form for *bevisførsel* i møte med omverdenen. For det femte gjennom den rollen demoen spiller *som en trojansk hest* i det tradisjonelle studioet, og for det sjette gjennom den rollen som teknologien selv kan spille i forhold til *læring*.

Særlig i møte med Anita vil jeg si at alle disse forholdene virker konstituerende i forhold til å løfte henne fra en posisjon til en annen. Prosjektstudioet virker også konstituerende i forhold til Wencke, men i noe mindre grad, av grunner vi både har vært inne på tidligere, og som vi også skal se nærmere på i det følgende.

Det første punktet, løsrivelsen av musikkproduksjon fra dens opprinnelige kontekst gjennom prosjektstudioet, ligger til grunn for alle drøftingene her, og jeg skal legge drøftingen av dette forholdet mer eksplisitt til diskusjonen av rommets betydning. De to neste punktene, lydens rolle i forbindelse med selvtransformasjon og lyden som speil, må særlig ses i forhold til de soniske representasjonene som prosjektstudioets teknologier fasiliterer for, slik de også ligger til grunn for at jeg i avhandlingen kaller dette studioet for det *personlige* prosjektstudioet. Mer spesifikt tenker jeg på den muligheten til å *spille inn lyd*, og da en hvilken som helst lyd, enten det er subjektets egen lyd (via stemme eller et instrument) eller en lyd som bringes inn i produksjonen utenfra (andre musikere, samplinger mv.), men også muligheten til å spille den av igjen, inispisere den, reversere den, i det hele tatt eksperimentere med den et uendelig antall ganger, og hvordan dette muliggjør en kontinuerlig *bearbeiding* av det musikalske lyd materialet.

Dette fasiliterer for en form for estetiserende selvskapelse som finner sted gjennom at subjektet, gjennom arbeidet med lyden, gjør seg selv til et subjekt for seg selv, og dermed også til gjenstand for selvtransformasjon (Foucault og Rabinow 1997), vi kunne også sagt territorialisering, for å henspille på drøftingen i kapittel 2 (Deleuze og Guattari 1987). Hva

Anita gjør, er altså ikke bare å italesette seg som et skapersubjekt eller å ganske enkelt å arbeide med lyd og musikk. Isteden ser vi hvordan det personlige prosjektstudioet, eller mer presist det arbeidet subjektet gjør med seg selv ved hjelp av prosjektstudioet, virker formende på de subjektene som bruker dem. Der Williams tradisjonelle studio antok karakter av et panoptikon antar det personlige prosjektstudioet mer karakter av en teknologi for selvet. Nærmere bestemt snakker vi her om en selvets teknologi som gjør det mulig for individer «to transform themselves, modify themselves, and to attain a certain state of perfection, happiness, purity, supernatural power», slik Foucault formulerer det (Foucault og Rabinow 1997:177). Eller som i dette tilfelle; å bli en produsent.

På den ene siden kan vi tenke oss at selvtransformasjonen knytter an til selve det å *disiplinere* seg innfor teknologien; lære seg å beherske den, kjenne dens hemmeligheter, men også jobbe jevnt og utrettelig med den på daglig, eller i det minste, en form for regulær basis. Før subjektet er fornøyd med resultatet, og dermed også seg selv, må hun utføre stadig tilbakevendende operasjoner: Hun må for eksempel bearbeide innspillingene, gjøre nye innspillinger av det samme, og hun må foreta grundig en inspeksjon av verkets bestanddeler og sin egen realisering av det. Prosjektstudioet gjøres altså om til et redskap for selvinspeksjon og selvdisiplinering, slik vi her ser et eksempel på hvordan Foucault tenkte seg subjektivering som en form for *governmentality*, altså en form for subjektivitet hvor subjektet ikke bare disiplineres utenfra, men også bidrar aktivt selv i utformingen av seg selv som subjekt (ibid).

Det er nøyaktig denne form for aktivitet som kommer til uttrykk i hvordan både Anita og Wencke arbeider med både teknologien og lyden, selv om den disiplinerte selvinspeksjonen også framkommer som et kollektivt foretak i Wenckes fortelling. Et eksempel som kan belyse hvordan denne type arbeid innebærer en form for individuell subjektivering er hvordan Wencke bruker effektmaskinene til å forme sin egen stemmebruk:

Wencke: Jeg har litt sansen for å synge med effekter, fordi du begynner å synge annerledes, du begynner å tilpasse deg effekten ikke sant (...).

Et annet aspekt ved dette er at prosjektstudioet setter individer i stand til å gjøre ting de ellers ikke hadde kunnet, altså at prosjektstudioet fungerer som en slags protese. Wencke er for eksempel overbevist om at enkelte av melodiene hennes aldri hadde blitt til dersom ikke «lydene var så rare», og hun tror heller ikke at N. hadde kommet noen veg med gitarspillet dersom han skulle praktisert det innenfor en annen setting enn innenfor det personlige prosjektstudioet. For, som hun påpeker, det er nettopp muligheten til å repetere, inispisere og forbedre selve *opptakene* som gjør ham til en «gitarist»:

Wencke: Alle sier jo at N. er en sinnsykt god gitarist, men hvis han spiller akustisk så er han ikke så flink.

¹⁵⁵ Her refererer jeg til typiske steder hvor informantene lokaliserer sine prosjektstudioer.

Det han har lært seg, det har han lært seg med å jobbe med effekter og delayer og klangbokser, fuzzbokser, og jobbe ting ut som et tema som går i loop med fine harmonier og sånt, og det er jo igjen teknologien da som åpner for muligheten for repetisjon og huske ting og også ta opp (...).

På den ene side kan vi altså tenke oss at selvtransformasjon kan knyttes til en form for selvdisiplinering i møte med teknologien. På den annen side kan vi tenke oss at selvtransformasjon også innebærer en *estetisk bevisstgjøring* som gradvis blir sterkere etter hvert som subjektet innforlives med de rådende estetiske kodene og lytter til, inspiserer og overvåker sin egen applisering av dem, eventuelt sin egen transformasjon av dem. Dette kan illustreres med utgangspunkt i hvordan Anita først etter lengre tids lytting innser at estetiske grep hun til å begynne med gjorde seg bruk av, likevel ikke fungerer så godt:

Anita: Det er på en måte den estetiske prosessen da som vokser ikke sant. En periode så brukte jeg tre **pader** på en gang, for eksempel, som lå der hele tida, samme voicing i hver eneste pad og synthlyd og alt. Men da måtte jeg på en måte høre det og gjøre det selv for å innse at nei, det høres ikke noe fint ut.

Arbeidet med prosjektstudioet, herunder også lyden og det estetiske, har også en annen effekt enn en potensielt transformerende. Ved siden av at det potensielt kan bidra til å transformere subjektet, *speiler* det også subjektet, eller kanskje skal vi heller si subjektets arbeid med seg selv. På den ene side kan vi tenke oss at individet i en viss forstand møter seg selv eller oppdager seg selv gjennom lyden, som i et speil. Et speil som ikke bare speiler, men også avdekker selvets svakheter og brister og påviser hvilke brister som må bearbeides, dersom subjektiveringen til posisjonen skal lykkes. Rudolph Lothar var inne på dette allerede i 1924, her sitert i Friedrich A. Kittler:

(...) sound storage makes it possible «to inspect ones' own speech or discourse as in a mirror, thus enabling us to adopt a critical stance toward our products» (Kittler 1990:27).

På den annen side kan vi også tenke oss muligheten av et speil som ikke bare speiler, men også *forstørrer*, og som derigjennom gjør subjektet større enn hva det er, enten det er subjektet som betrakter seg selv, eller det er subjektet slik det framstår sett utenfra med de andres blikk. Sett i et historisk kjønnsperspektiv har det i det store og det hele alltid vært det mannlige skapersubjektets privilegium å bli speilet, avdekket og forstørret, enten vi snakker om skriftens, musikkens eller avbildningens teknologier. Som Virginia Woolf påpeker, har det også vært et mannlige privilegium å bli speilet og forstørret i den heteroseksuelle relasjonen (Woolf 1999). For de kvinnelige informantenes vedkommende ser vi her en teknologi, som potensielt river dem som gruppe betraktet løs fra denne speilende mann/kvinne-konfigurasjonen, og setter det kvinnelige musikalske subjektet fri til å både speile, inspisere og forstørre seg selv. Denne direkte, men likevel medierte tilbakemeldingen kan vi si arter seg som som en *estetisk erfaring*. Hva slags effekt denne estetiske og potensielt forstørrende erfaringen får, varierer imidlertid mellom de to informantene.

Hos Anita tales lyden fram både som en kilde til selvtransformasjon og som et redskap som kan forstørre henne, både for seg selv og de andre rundt henne. Særlig effektiv blir speileffekten når den også virker i et samspill med omgivelsene.

For som fortellingen om Anita illustrerer er det slett ikke bare lyden selv som virker speilende, men i aller høyeste grad også hennes omgivelser. I Anitas tilfelle kan vi også notere oss hvordan også stemmen og det hun synger *om* spiller inn som en medvirkende konstituent. Frasen «*relieve the doer for goodness sake, do something*», framstår i denne sammenheng som en besvergelse, som både tar sikte på å bringe fram forandring gjennom å *synge* den, og å *utforske den gjøren* som må aktiveres for å kunne innta en subjektposisjon som produsent.

Hos Wencke forsvinner eller uteblir den spelende og potensielt forstørrende effekten. Den blir i alle fall ikke italesatt. Delvis kan dette tilskrives den form for strukturelle usynlighet som ellers synes å kjennetegne hennes situasjon, slik jeg har vært inne på i diskusjonen i forbindelse med overgangsritualet, delvis kan det tilskrives de kollektive idealer som forbyr henne å framheve seg selv, og delvis kan det tilskrives hvordan hun insisterer på å framheve, og dermed også forstørre *de andre* i stedet for seg selv. Jeg skal her ikke gjenta de måtene hun nærmest gjør seg usynlig på, men her relatere dem til Woolfs påpekning av hvordan usynliggjøringer og forstørrelser må ses i lys av at det først og fremst har vært menns privilegium å bli speilet og forstørret av kvinner og ikke omvendt. Sammenholder vi dette med hvordan kvinnelige forfattere ikke for sitt bare liv ønsket å framheve seg på bekostning av sine mannlige ektefeller i det forrige århundret, slik for eksempel Kittler påpeker i *Discourse Networks 1800/1900* (1990:127), antar Wenckes tilbakeholdenhet unektelig karakter av en form for «god gammeldags» kvinnelig abdisering.

Den fjerde måten prosjektstudioet kan virke konstituerende på, er gjennom den rollen den produserte lyden spiller som bevisførsel i møte med andre passasjeagenter, og med mer eller mindre perifere aktører innenfor det musikalske feltet. Også her slår effekten forskjellig ut for de to informantene. Særlig ser vi denne effekten slå positivt ut i forhold til Anita i hvordan hun som et skapersubjekt blir bekreftet og legitimert når kjæresten P. tar «hennes lyd» i bruk. Men også vennene og de mer perifere aktørene lar seg etter hvert overbevise om hennes berettigelse som et skapersubjekt når de får høre de ferdige resultatene av hennes selvproduksjon. Betydningen av at det er Anita *alene* som her krediteres for det endelige resultatet kan ikke undervurderes, et forhold som blir særlig tydelig i møte med Wenckes fortelling. Nærmere bestemt tenker jeg på hvordan Wencke strever med å bli sett og anerkjent av omverdenen fordi hun ikke har noe sluttprodukt som på en utvetydig måte dokumenterer henne som et helt og holdent selvstendig skapersubjekt.

Den femte måten prosjektstudioet virker konstituerende er gjennom den rollen demoen spiller som en *trojansk hest* i det tradisjonelle studioet. Her tenker jeg særlig på den sekvensen hvor Anita beveger seg ut av prosjektstudioet og tilbake til en mer tradisjonell studiosetting, representert av hennes produsentvenn K. Denne gang er hun «bevæpnet» med et sett av egne lydfiler som praktisk talt *mates inn* i det tradisjonelle studioets maskineri. Dette gjør henne i stand til å sette dagsordenen for det som der skal skje med musikken og verket som sådan. Eksemplet med Anita peker i det hele tatt i retning av hvordan det som tidligere ble kalt «demoen», i dag er å betrakte som en del av produksjonen i seg selv. Det arbeidet hun legger ned i den blir kort sagt stående, slik den også legger føringer på det eventuelle videre arbeidet med musikken, i den grad den bringes innenfor en tradisjonell studiosetting, for eksempel for å mikses.

Hos Wencke stiller dette seg noe annerledes. Hun lager også demoer, men på et mer provisorisk prosjektstudio, hvor datafilene ikke umiddelbart lar seg konvertere til et PC-basert studio. Dette gjør at musikken må lages helt fra bunnen av i samarbeid med andre musikere, noe som kan trekke musikken i helt andre retninger enn den hun først hadde tenkt seg. Slik svekkes den deterritorialiserende effekten av det arbeidet hun selv nedlegger, selv om også hun så absolutt bidrar til musikkens endelige resultat, både direkte og indirekte.

Den sjetten måten teknologien virker konstituerende på, er gjennom den måten den i en viss forstand kan betraktes som en slags læremester i seg selv. Jeg tenker her på Ribacs definisjon av innspillingsstudioet som et sted der mennesker og maskiner kollaborerer, og på hvordan maskiner også kan betraktes som formidlere av kunnskap (Ribac 2007). Som vi har fått illustrert gjennom både Wenckes og kanskje særlig Anitas beretning, er det ingen tvil om at prosjektstudioet selv kan fungere instruktivt, i alle fall under visse omstendigheter, som når subjektet har oppnådd et visst nivå av ferdigheter. Her tenker jeg på selve prøvingen og feilingen og den form for «tilbakemelding» som subjektet får direkte fra maskinen. Samtidig er det, som jeg har presisert, ikke slik at teknologien eller *sacraene* alene kan forklare hvordan tilegnelsen av bruk foregår. Også selve *diskursen* om bruk spiller en betydningsfull rolle. Jeg skal i drøftingen av hvordan konstituering kan bremses eller forhindres komme nærmere inn på hvor nødvendig en slik innvielse, som både diskursen og *sacraene* representerer, er for at individet skal kunne sette teknologien i arbeid.

8.1.5 *Deterrialiseringens og konstitueringens romlige aspekter*

I drøftingen av *de romlige aspektene* av deterrialiseringen skal jeg her utdype og belyse hvordan den fysiske organiseringen av relasjonene innenfor studiorommet (individer, posisjoner, teknologier, møbler, studiodesign) spiller inn i konstitueringen av produsentsubjektet. Først hvordan en endring i «syngedamens» produsentstatus også

innebærer en endring i den fysiske lokaliseringen av henne i forhold til det vi her kan kalle produksjonsmidlene, dernest med tanke på hvordan også en fysisk omlokalisering i seg selv kan virke konstituerende.

Som jeg var inne på i kapittel 4.1.15 innebærer det å være autorisert ikke bare retten til å gjøre noe (for eksempel utøve makt), men også retten til å befinne seg på et bestemt *sted*. Dette henger sammen med den måten sosiale posisjoner, innenfor det Bourdieu kaller for det sosiale rommet, også alltid viser seg å være distribuert på måter som manifesterer seg i subjektene fysiske lokalisering. Bourdieu utdyper forholdet mellom det materielle rommet og det sosiale rommet når han skriver at «en aktørs posisjon i det sosiale rommet (feltet) uttrykkes i det stedet i det fysiske rommet denne aktøren er plassert» (Bourdieu 1996:151). Som filosofen Else Wiestad utdyper, viser slike romlige lokaliseringer også til «en rekke måter å plassere og rangere kjønnene på innenfor kulturelle betydningssystemer», enten de viser til en stedlig eller sosialt romlig lokalisering (Wiestad 2007:289).

I analysen av Anita så vi alle disse poengene illustrert. Her tenker jeg på hvordan endringen henimot en rolle som produsent viste seg å innebære en transformasjon av både den sosiale, den stedlige og den kjønnte plasseringen av henne i det tradisjonelle studiorommet. Da hun hadde oppnådd en selvforståelse som produsent innenfor det personlige prosjektstudioets rammer, kunne hun også tillate seg å posisjonere seg fysisk på en ny og maktfull måte også innenfor den tradisjonelle studiokonteksten, en kontekst hvor altså det kvinnelige skapersubjektet tradisjonelt ikke har vært designert noen annen plass enn bak sangmikrofonen eller på behørig avstand fra miksebordet (McCartney 2000). Tidligere var hun bokstavelig talt situert *bak* produsenten, i en betraktende og avventende «nikkedameposisjon». Nå lener hun seg over ham, men også over miksepulten, og begynner å instruere ham på skolemesteraktig vis. Betydningen av en slik manifestasjon kan knapt undervurderes med tanke på den rådende kjønnsordenen i studioet. Bruddet blir særlig tydelig om vi leser det i lys av Williams analyse av hvordan studioets fysiske utforming i en stadig økende grad har medvirket til å konsentrere makten i studioet rundt de posisjonene som kontrollerer studioets kontrollrom og kontrollrommets teknologier (jf. kapittel 2). Dette er en sentrering av makt som i stadig større grad har blitt naturalisert og i en sekulær forstand også «helliggjort», slik det for eksempel kommer til uttrykk i artistens Lars Bremnes' sangtekst «Gud ved Mixebordet», som på metaforisk vis trekker veksler på denne maktkonsentrasjonen (Bremnes 1997)¹⁵⁶.

Er Anitas posisjonering i studioet representativ for den deterritorialisering av makt prosjektstudioet legger til rette for? Legger vi mine informanters italesettelser til grunn, er

svaret ja. Det framkommer her i et eksempel hvor en av de øvrige kvinnelige informantene forteller om hvordan hennes inngående kjennskap til produksjonsutstyr, spiller en avgjørende rolle i forhold til hva slags posisjon hun kan tillate seg å innta i møte med samarbeidspartnere i studiorelaterte sammenhenger:

Kvinnelig informant: Sånn som når jeg ble sittende i dag og mikse – jeg gjorde en sånn konsert med X [band], og jeg kan og forstår jo det programmet teknikeren der sitter med, og jeg jobber sikkert mer med det enn han gjør ikke sant. Så du har en helt annen [forståelse for hva som foregår]. Da blir det ikke sånn: «Du er det ikke noe rart der» – og ikke sant, du har ikke den [tafatte innfallsvinkelen] – du har den: «Der, på spor 16, så kan du bruke den plugin».

I: Det er liksom litt autoriserende mener du?

Kvinnelig informant: Ja det er det. Helt klart.

Dette betyr ikke at *alle* samarbeidsrelasjoner hvor menn og kvinner samarbeider i studioet genuint har skiftet karakter i retning av en likeverdig maktbalanse, like lite som som at kvinner er mer demokratiske som musikalske ledere i studioet eller at menn er tyranner, noe jeg kommer mer inn på i kapittel 9. Men for de som behersker teknologien på et praksisnivå har det definitivt skjedd en markant endring. Det kommer fremdeles til situasjoner hvor det oppstår kamp om makten, og der «den gamle» makten insisterer på sin berettigelse, som i dette tilfellet, hvor en av de kvinnelige informantene som jeg kaller «Marit», hadde engasjert en mannlig lydtekniker til å mikse en ellers ferdiglaget plate. Lydteknikeren feiltolker oppdraget og inntar en posisjon som produsent:

Marit: [La meg gi deg] et konkret eksempel fra mikseprosessen: Vi var ferdig med plata, det var bare snakk om å lage fin lyd, panorering og alt, men da hadde vi jo han X [mannlig lydtekniker/produsent], og han er jo en ganske spesiell mann som egentlig ikke har respekt for noen andre enn seg selv, på alt, på alle punkt. Han begynte å plukke borti låtene, han ville forandre: «Nei det koret må vi legge et slag bak», «Nei, dette koret skal ikke være et slag bak, da stemmer ikke akkordene bak, det skal være der!» Altså, han begynte å forandre på ting: «Nei, her skal det bare være et halvt refreng», og dette hadde vi vært igjennom så mange ganger at jeg følte at vi var ferdig med den prosessen, og nå var det bare lyden, nå skal vi bare få det fint. Og så var det en låt han begynte å forandre så mye på grooven og sånn, slik at det ble en helt annen låt, det svingte ikke i det hele tatt etter min mening: «Nei, nå liker ikke jeg det, nå synes ikke jeg det er fint lenger», [sa jeg]. «Nei, men det er nå det er bra», sier han. «Men er det ikke viktigere at jeg liker det, det er jo min plate?». «Nei beklager, det er viktigst at det blir bra!». Så han hadde da en sånn universell tanke på at han var svaret på det som var bra da, mens jeg – for det første var jeg for langt nord fra byen til å uttale meg om musikk, for det andre var jeg for ung, og for det tredje så var jeg dame, så det var liksom ikke noe jeg skulle ha sagt. Og det var en helt for jævlig prosess.

Som vi ser av sitatet begynner den mannlige lydteknikeren å bearbeide musikken, stikk i strid med Marits ønsker. Likevel kan vi også i dette eksemplet se deterritorialiseringens effekter. Marit behøver nemlig ikke gi etter for «den gamle makten». Fordi hun behersker teknologien kan hun ta seg inn i studioet om natten og gjenoppta kontrollen over det musikalske sluttproduktet, vel å merke etter å ha forhandlet seg til det med plateselskapet. Eller som hun selv forklarer det:

Marit: Og da var jeg inne i mange møter med plateselskapet: «Jeg kan ikke ha han til å mikse plata, han ødelegger plata mi». Og da hadde han begynt å skulle spille inn nye instrumenter også. Jeg helt fortvila og det jeg måtte gjøre da, det var å sitte oppe mange netter og stille om.

¹⁵⁶ Bremnes' (1997) tekst lyder blant annet slik: Blir alle stemma hørt, hver bønn, hvert syndige ord? Blir allting registrert i samme monitor. Har alle sammen hver sin mikrofon, sett Gud ved mixebordet?

I: Det vil si at du slapp til i studio da på natten?

Marit: Ja altså, fordi jeg kan utstyret så kunne jeg gjøre det da, men det var litt sånn hysj hysj da.

I: Hvor mange av låtene forandret du på?

Marit: Ganske mange, jeg forandret – de fleste av låtene forandret jeg noe på.

Som Marits fortelling viser, kan det å selv ha inntatt en subjektposisjon som produsent ha en radikal effekt i forhold til hvordan man kan posisjonere seg romlig innenfor en tradisjonell studiosetting. Marit behøver kort og godt ikke å finne seg i den form for intervensjon i musikken som hun her forteller om, fordi hun selv er et autorisert skapersubjekt.

Et spørsmål som kan reises er: Kan det også tenkes situasjoner hvor en romlig omlokalisering nærmest i seg selv kan virke konstituerende og deterritorialiserende, og kanskje til og med i en og samme bevegelse? Jeg skal forsøke å besvare dette med utgangspunkt i et konkret eksempel som kan tyde på nettopp dette.

8.1.6 *Er det mulig å bli autorisert av produsentens stol?*

Den kvinnelige informanten det her dreier seg om, og som jeg skal kalle «Kristin», var på det tidspunktet dette eksemplet referer til i studio for å spille inn sin første plate. Dette var en plate hun selv hadde skrevet alle låtene til, mens produksjonen ble ivarettatt av en mannlig produsent, som jeg her skal kalle S. Innspillingen fortonte seg for henne som en interessant og lærerik prosess. Samtidig var det klart at relasjonen mellom Kristin og produsenten S. ikke på noen måte var å forstå som likeverdig hva angikk selve produksjonsprosessen. Han var kort og godt den ledende av de to, ikke fordi han opptrådte autoritært eller styrende i noen negativ forstand, slik Kristin oppfattet det. Han var ganske enkelt en effektiv og rutinert produsent som forvaltet oppdraget sitt på en ansvarlig måte. Selv om det på mange måter var betryggende at han som produsent tok ansvar for produksjonen, var det ikke desto mindre frustrerende for henne å hele tiden føle seg *bakpå* i forhold til hvordan de musikalske arrangementene faktisk utviklet seg. Store deler av tiden satt hun og stirret ham i ryggen mens han, nærmest uten å ense hennes nærvær, eksperimenterte seg fram til musikalske løsninger raskere enn hva hun kunne holde følge med. Det framsto som et mysterium for henne at han kunne være så oppfinnsom når hun selv satt uvirksom og ikke hadde én klar tanke i hodet om hvordan musikken skulle arrangeres:

Kristin: Med S. så ble jeg veldig passivisert gjennom det at han var så suveren, og kanskje ikke den absolutt – sett i ettertid – beste pedagogen i studio heller. Men det gjør jo ikke noe, for han er jo en kunstner og han er jo en musiker selv, ikke sant, han skal jo ikke stå der og være musikk lærer.

En ettermiddag de er i ferd med å gjøre instrumentpålegg assistert av noen innleide musikere, skjer det imidlertid noe som skal sette hans rolle som «kreativt overflødigthorn» i et helt nytt perspektiv for henne. S. må ta en pause og forlate studioet, og av en eller annen grunn som hun ikke helt kan gjøre rede for, *bryter* Kristin den uskrevene regelen om produsentens stol som en forbudt sone (Williams 2007). Hun setter seg i den, og

dermed skjer det noe underlig forteller hun. Ideene sitter plutselig uventet løst, *noe åpner seg i hodet hennes*, og med ett er det *hun* som i en viss forstand er produsenten:

Kristin: Jeg satte meg ned i stresslessen som var produsentstolen, som jo ingen andre sitter i noe særlig med mindre de får lov [ler og understreker slik det normbrytende ved handlingen], eller altså det er jo ikke sånn da, men så satte jeg meg ned der, og gutta satt liksom og noen spiste lunsj og noen klunka på gitaren og sånn, og så kom det plutselig masse ideer. Ikke fordi at den stolen hadde de ideene, for det er jo ikke sånn, men det var bare det at S. var ikke der. Ingen tok ledelsen, jeg hadde ingen ambisjoner eller tanker om å være den som tok ledelsen, men jeg kan huske veldig godt at jeg plutselig da ble – det var et eller annet som åpna seg i hodet fordi at da var det lov å prøve å tenke selv.

Som sitatet viser blir Kristin altså i en viss forstand konstituert av *selve produsentstolen*.

Men slik kan det jo ikke være, mener hun selv, og sammenligner situasjonen med når man står og lager mat på et kjøkken, og så står selveste «Kokken» der i egen person:

Kristin: Fordi jeg greier ikke alltid å tenke selv jeg, hvis det er noen som har den rollen i rommet, altså jeg vet ikke, jeg kan ikke lage middag hvis det står en kokk som kan alt, da blir jeg litt sånn usikker på målene plutselig. Ikke sant, det er litt sånn.

Og selvsagt har Kristin langt på veg rett. For effekten av å innta produsentens stol hadde neppe blitt den samme om hun hadde satt seg i den mens han fortsatt var i rommet. Samtidig er det ingen tvil om at det performative bruddet og manøveren i retning av stolen, eller kanskje rettere sagt miksepulten som stolen er lokalisert i et direkte forhold til, faktisk *har* en konstituerende effekt, slik den også illustrerer et ofte oversett poeng i diskusjoner om kreativitet, ikke minst med tanke på hva som utløser kreativitet¹⁵⁷. Eksemplet med produsentens stol gir oss en pekepinn om hvordan vi bør konseptualisere både produsentskap og kreativitet: Ikke som en indre essens, men som dypt forbundet med subjektposisjoner, teknologier og lokalisering; kreativitet som resultatet av den assemblage som individet til enhver tid danner med sine respektive omgivelser. Sagt på en annen måte: Det er selve de *forbindelsene* individet til enhver tid står i som definerer dets kapasitet til å handle, enten de er romlige eller teknologiske, slik det romlige og det teknologiske her i praksis er tilnærmet umulig å skjelne fra hverandre.

Wiestads fenomenologisk anlagte forståelse av rommet og rommets konstituerende kraft synes å bygge opp om et slikt synspunkt. Ifølge henne utgjør nemlig rommet og individets plassering i rommet et sentralt aspekt ved konstitueringen og subjektivering av individet, dets begrensninger, så vel som dets muligheter og handlingsutkast:

(...) kropp og lokalisering handler om sentrale aspekter ved identitet, om hva vi gjør og hvem vi blir på et gitt sted til en bestemt tid. Det er i konkrete sammenhenger noe blir mulig eller umulig for oss. Mennesket er derfor relasjonelt i vid forstand, det formes ikke bare sosialt og kulturelt, men også kroppslig og romlig. Hvor vi enn er, påvirker omverdenen i større eller mindre grad våre erfaringer, vaner, følelser og handlingsutkast (Wiestad 2007:289).

¹⁵⁷ Her tenker jeg på tendensen innenfor psykologiske modeller av kreativitet som primært knytter kreativitet til indre kvaliteter som for eksempel *personlighet*, kort sagt til et sett av indre essenser. Jf. for eksempel Kaufmann, G. (2006). Hva er kreativitet. Oslo, Universitetsforlaget. Hva jeg her skriver om lokaliseringens betydning, og posisjonens betydning for den del, benekter likevel ikke betydningen av indre psykologiske prosesser, men tar til orde for at de med fordel kan la seg supplere av andre perspektiver.

Dette er også Deleuze og Guattaris poeng slik jeg var inne på det i kapittel 2, når de argumenterer for at «territorialitet organiserer de aktiviteter som finner sted innenfor territoriet (min oversettelse)» (Parr 2005:68). For å konkludere kan vi kanskje si at idet jeg som individ blir lokalisert, for eksempel i forhold til en studioteknologi og dens plassering i et innspillingsstudio, så åpner dette for noen bestemte *handlingsutkast* som andre lokaliseringer lukker for. Og dersom det skjer en forskyvning i disse forbindelsene, ved at det dannes nye forbindelser mellom for eksempel stoler, teknologier og individer, så finner det også sted en deterritorialisering av de foreliggende forbindelsene. Og som eksemplet illustrerer og Butler påpeker: Repetisjonen eller bevegelsen behøver ikke være intensjonell. Kristin inntok stolen, men som hun selv bedyrer kan hun ikke gjøre helt rede for hvorfor. Selv hadde hun, i motsetning til for eksempel Anita, ingen bevisst intensjon om å overta styringen. Men *effekten* er den samme. Faktisk blir denne hendelsen et vendepunkt for Kristin, og i dag er også hun blitt en som lager selvprodusert musikk.

Her skal vi imidlertid dvele enda litt mer ved produsentens stol. For i hvilken grad er egentlig dette en tilstrekkelig eller den eneste forklaringen på det som her skjer? Er det utelukkende *tilgangen* til produsentens stol, produsentens miksepult eller den såkalte talk back-knappen,¹⁵⁸ og den koblingen som her skjer mellom Kristin og studioteknologien, som så å si setter i gang denne deterritorialisierende, subjektiverende, konstituerende så vel som kreative prosessen? Eller må vi også ta høyde for at det kan være helt andre momenter som spiller inn?

Her mener jeg det er viktig å fastholde hva slags kontekst vi befinner oss innenfor, slik informanten selv også er inne på. For dersom Williams Foucault-inspirerte analyse er riktig (jf. kapittel 2), så er studiorommets innretninger og rom, enten vi snakker om stoler, romløsninger eller teknologier, og den måten de er organisert i forhold til hverandre på, allerede innveid i og ikke minst *ladet* av eller investert i studioets makthierarki. Faktisk kan vi si at kontrollrommet og miksepulten er *det stedet hvor kampen står* om hvem som skal tilkjennes skaperkraft og autoritet i produksjonsprosessen, noe selve *retningen* i både Anitas og Marits intervensjon illustrerer. Med tanke på den privilegerte posisjonen kontrollrommet og dets teknologier og posisjoner etter hvert har blitt tilegnet, er det med andre ord ingen tilfeldighet at det er *produsentens stol* som her fungerer som en initierende faktor. Fra et bourdieusk perspektiv framstår produsentens stol som en *forlengelse* av den instituerte makten. Det gjør også selve miksebordet, som er å ligne med det kongelige septer (Bourdieu og Thompson 1991:109). Det faktum at stolen her symboliserer eller representerer en

¹⁵⁸ Her hentyder jeg til Williams analyse i kapittel 2, som nettopp diskuterer makten forbundet ved å bruke talk back-knappen. Kristin sier det ikke direkte, men hun må ha vært i befatning med denne da hun kommuniserte med de tilstedeværende musikere.

privilegert og hegemonisk maktinstans, slik den her også utgjør en forbudt sone som faktisk overskrides, spiller altså med i den konstitueringen som foregår.

En måte å forklare hvorfor det forholder seg slik, finner vi ved å vende tilbake til overgangsritualet og hvordan det spiller en avgjørende rolle i å transportere individet fra en posisjon til en annen, med det liminale og overskridelsen av *grensen* som sentrale aspekter ved selve overgangen. Som James Loxley formulerer det: «Ritual is liminal because it takes its participants across a 'line', or threshold, from one status or identity to another».

Som overgangsrituale betraktet kan vi si at Kristin, når hun bringes inn i studioets domene, et domene hvor det altså lages musikk ved hjelp av et sett av helt andre teknologier, teknikker og prinsipper enn det hun så langt har vært fortrolig med (en kassegitar, noen ord og sin egen stemme), så løsrives hun ikke bare fra sitt eget territorium, men hun strippest også for en tilnæringsmåte som innenfor det nye domene ikke lenger er gyldig. En forfatterskapstilnærming, kunne vi også sagt, som innenfor studioets domene blir satt ut av spill eller i det minste hensatt til tilskuerbenken. Fordi hun dermed er hensatt i en tilstand av liminalitet og innenfor et domene hvor teknologiene selv og hvordan man nærmer seg dem for å få dem til å virke, enn så lenge er skjult for henne, settes også hennes skaperkraft (midlertidig) ut av spill. Den liminale fasen er likevel ikke en tilstand eller en fase av uvirksomhet, men preget av «krise» så vel som av refleksiv nyorientering. Når hun så på et gitt tidspunkt gis muligheten til å overskride den grense som produsentens stol og studioets teknologier representerer, er det også nettopp det hun gjør. Nærmere bestemt beveger hun seg gjennom studiorommet, tar stolen og spakene i sin besittelse, og griper med det fatt i ikke bare stolen og teknologien, men også den *posisjonen* som studioets teknologier representerer og muliggjør. *Øyeblikket* for denne overskridende handlingen er videre ikke tilfeldig, men må tilskrives et sammenfall mellom anledning (her representert gjennom at produsenten faktisk forlater studioet) og en tilstrekkelig tilbakelagt periode av refleksjon, der Kristin gjennom å betrakte produsentens arbeidsmåter også har tilegnet seg nok kunnskaper til å ikke bare sette seg i stolen, men også til å vite hvilke spaker hun skal bruke og hvordan hun skal få dem til å virke. Slik (gjen)aktiveres også hennes potensial for kreativitet.

Her er vi også tilbake til mitt innledende poeng knyttet til Anitas overgangsrituale. Etter en liminal fase av refleksjon plukker hun ikke bare opp en ny subjektposisjon, men hun gjennomfører også en fysisk relokalisering av seg selv i studioet. Disse to forholdene kan dermed sies å være to sider av samme sak.

Kanskje kan vi også knytte konstitueringen til hvordan Butler, i det neste sitatet siterer Foucaults poeng knyttet til subjektivering som et tosidig forhold mellom makt og subjektivitet. Makt virker ikke bare regulerende gjennom det forbudet den postulerer, den subjektiverer og muliggjør subjektet i en og samme bevegelse, hevder hun:

(1) regulatory power not only acts upon a preexisting subject but also shapes and forms that subject; and (2) To become subject to a regulation is also to become subjectivized by it, that is, to be brought into being as a subject precisely through being regulated. This second point follows from the first in that the regulatory discourses which form the subject of gender are precisely those that require and induce the subject in question (Butler 2004:41).

Det samme prinsippet kan vi i dette tilfellet overføre til det å innta en posisjon som produsent. Produentskap (eller en hvilken som helst form for forfatterskapskonstruksjon) blir innenfor det perspektivet jeg anlegger her, ikke primært å anse som en bestemt egenskap ved det enkelte individet, altså som noe dette individet har som ingen andre individer har, men en subjektposisjon lokalisert på et bestemt *sted* til en bestemt (historisk) *tid*. På et *diskursivt nivå* konstrueres imidlertid produsentposisjonen som noe særskilt, som noe som bare gjelder for noen utvalgte subjekter, og som en *grense* det ikke uten videre er gitt for hvem som helst å overskride, hvilket naturligvis også bidrar til posisjonens begjærighet. Eller som Bourdieu ville sagt det; det viktige med overskridelsen av grensen er ikke bare konstitueringen av et *før* og et *etter*, men også det *skillet* overskridelsen produserer mellom de som har gått over grensen og de som aldri kommer til å gjøre det. Diskursen om produsenten som en regulativ makt virker her på to måter: Det individet som av ulike grunner ikke har tilgang til subjektposisjonen (for eksempel fordi den framstår som utilgjengelig) blir heller ikke konstituert av diskursen som et skapende og maktfullt subjekt. Det individet som derimot interPELLERES av diskursen, ritualet, rommet og av situasjonen, eller et sammenfall av disse, og som plukker opp posisjonen som en følge av dette, oppnår også i en viss forstand en automatisk tilgang til alt det diskursen produserer av mulighetsbetingelser.

Som en sluttbemerkning skal det framheves at dette også viser at man ikke skal undervurdere en posisjon som *betrakter* i studioproduksjon, i betydningen en som kommer «på skuddhold» av hvordan studioproduksjon faktisk gjøres. Som Wencke formulerte det, var det nettopp dette som fikk fart på hennes læreprosess:

Wencke: Men det var sånn jeg egentlig lærte det meste, de store byksene fram det fikk jeg ved å sitte å observere hva de gjorde med mine ting.

Faktisk kan det å i det hele tatt komme i posisjon som en slags bisitter i produksjonsprosessen ha en konstituerende effekt, ganske enkelt fordi det gir en privilegert adgang til kunnskap om hvordan teknologien brukes, slik jeg også var inne på det i diskusjonen av *sacraene* (kapittel 7.1.5).

8.1.7 *Deterritorialisering og betydningen av det egne rommet*

I en diskusjon av rommets betydning er det vanskelig å komme utenom «det egne rommet». Så hva med det egne rommet? Hvor viktig er nå egentlig det i spørsmålet om konstituering i det personlige prosjektstudioet? Er det egne rommet, og kanskje til og med «et lydett rom med lås» som Woolf formulerer det, tvingende nødvendig (Woolf 1999:53)? Eller snakker vi

her om en deterritorialiserende prosjektstudioteknologi hvor også betydningen av det egne rommet i en viss forstand nivelleres, slik jeg litt prøvende forsøkte å nærme meg dette spørsmålet i drøftingen av det personlige prosjektstudioet i kapittel 2?

Jeg gjorde der en analyse av hvordan det personlige prosjektstudioet medieres i reklamebilder, delvis som en deterritorialiserende og delvis som en territorialiserende teknologi. Deterritorialiserende, fordi det river løs studioets teknologier fra det tradisjonelle studioet og kobler det sammen med andre individer og kontekster. Territorialiserende, fordi prosjektstudioet, og med det også musikalsk forfatterskap, tilsynelatende lar seg lokalisere nærmest hvor som helst og når som helst. Her tenker jeg på prosjektstudioets kapasitet til å nærmest anta form som et mobilt og provisorisk «hjem», et «hjem» eller et forankringspunkt som organiserer, konstituerer og konsoliderer subjektet.

Det første og mest opplagte poenget er naturligvis at det er denne kapasiteten ved prosjektstudioet som i første instans gjør den deterritorialiserende – at det løsriver teknologien fra dens tradisjonelle kontekst og at det lar seg plassere hvor som helst. Ikke minst så vi dette i forhold til hvordan Anita var i ferd med å bygge seg et eget prosjektstudio hjemme i stuen. En nærmere gjennomgang avslører imidlertid også mer komplekse årsaks- og virkningssammenhenger.

På den ene side mangler det ikke eksempler i empirien på hvordan det personlige prosjektstudioet bistår og kompletterer informantene når de forflytter seg. Det kan være til den andre siden av kloden, til en by i Europa, eller bare til en annen kant av landet eller byen. Det kan være en «prosjektstudiobasert» reise som har til formål å tilveiebringe inspirasjon eller arbeidsro, å koble sitt eget personlige prosjektstudio til et mer profesjonelt studio i forbindelse med nedmiksing av en plate, eller bare ganske enkelt å gjøre opptak hjemme hos en annen musiker. Formålene er mangfoldige, men effekten er tilnærmet den samme; å opprettholde det musikalske skapersubjektet i dets ulike rollekonfigurasjoner og kontekster. Her i et eksempel hvor den kvinnelige informanten pakker sammen utstyret og reiser «hjem til mor» for å gjøre ferdig en plate:

I: Så du satt ikke her og jobbet, du satt et helt annet sted?

Kvinnelig informant: Begge deler. Alle instrumenter er jo spilt inn her, men når jeg skulle liksom finpusse – produsere det ferdig – så reiste jeg hjem til mor [latter].

Og her i et annet eksempel som viser hvordan prosjektstudioer kan inngår i en form for kollektiv og spontan form for kreativ utfoldelse på hotellrommet i forbindelse med en turné:

Mannlig informant: Vi lempet utstyret inn på rommet, dro på byen, og kom hjem klokken fire på natta, og jeg tror det var M. som sa: «Du har jo utstyr på rommet, kan vi ikke dra og lage en låt?»

Det personlige prosjektstudioet konstituerer og konsoliderer altså individer nærmest hvor som helst og når som helst. Det kobler dem også sammen med andre individer, teknologier og kontekster i en globalisert og mobil hverdagsvirkelighet, slik reklamebildene også lover.

Dersom vi imidlertid snevrer spørsmålet inn til å dreie seg om det egne rommets betydning i forhold til konstitueringen av produsentsubjekter, tror jeg vi må fastslå at det egne rommet som en spesifikk lokalisering i tid og rom også i denne sammenheng spiller en viktig rolle. Her tenker jeg særlig på betydningen av tilgang til det egne studioet på en rutinemessig og forutsigbar basis, og på hvordan analysen av Anitas og Wenckes konstitueringsprosesser demonstrerer dette på hver sin måte. Anitas læreprosess var preget av en kontinuerlig og langt på veg uavhengig tilgang til produksjonsutstyret over en lengre periode, noe som bidro til at hun kunne tilegne seg en selvstendig og fortrolig kjennskap til prosjektstudioets virkemåter i hele dets bredde. Dette i motsetning til Wenckes læreprosess, som i en større grad var preget av en mindre grad av forutsigbarhet og kontinuitet. Det er derfor særlig Anitas prosess som innfanges av det Wiestad kaller for en *habituert* tilegnelse av praksisen, et begrep som nettopp tilfører konstitueringsprosesser et romlig aspekt:

Utvider vi sosiologen Bourdieus begrep *habitus* (holdning, preg), ved en forskyvning av vekten fra det sosiale til det romlige feltet, samtidig som vi forsøker å fastholde begge, kan det innfange noe av den dyptgående virkningen på individet av habitat (oppholdssted) og av å være habituert. For Bourdieu består *habitus* av tilvante mønstre for forståelse, vurdering og handling. Den er knyttet til en praktisk kunnskap som er basert på lokalisering og stimuli vi blir disponert for å reagere på, og som vi stadig former nye tilpasninger til. Skjemaene for *habitus* er derfor et produkt av menneskets spontane samspill med omgivelsene, av inkorporeringen av dens strukturer, tendenser og kontekster (Wiestad 2007:293).

Som sitatet angir, innebærer habitueringsaspektet ikke bare de vanemessige og innlærte aspektene ved sosial handling og hvordan de preger og koder kroppene, men også rommets og lokaliseringens betydning, som så å si tillater disposisjonene å *sette seg i kroppen* – i denne sammenheng de kreative, de teknologiske, de kjønnede og de estetisk funderte framgangsmåtene.

I hvilken grad slike innforlivede handlingsmønstre nødvendigvis må betraktes som *innleiret* i kroppen, som Wiestad med henvisning til Bourdieu gjør, er et annet spørsmål. Vi kunne for eksempel også ha sagt at det er snakk om et sett av innarbeidede vaner innenfor en normativ ramme som simulerer «naturlighet», slik Butler oppfatter det, eller at det er selve handlingene som konstituerer kroppen, og ikke omvendt (jf. diskusjonen av Butler og Bourdieu i kapittel 4.1.9).

Uansett hvordan vi velger å fortolke akkurat dette punktet, utgjør det egne rommet i den situasjon vi her snakker om selve den fysiske lokalisering hvor prosjektstudioet som en teknologi for selvet og som en teknologi for selvproduksjon kan finne sted. Det assisterer subjektet i å realisere seg selv som et skapersubjekt gjennom å tilveiebringe en stabil og uforstyrret tilgang til produksjonsmidlene. I dette rommet av produksjonsmidler kan individet, som jeg har vært inne på, *innøve* ulike måter å nærme seg teknologien på: Det kan trene på teknikker, undersøke framgangsmåter, lage seg snarveier, gjøre seg kjent med effektene og deres virkemåter, og det i en slik grad at studiorommet og dets praksiser får etablert seg i kroppen som en tilforlataelig og «naturlig» praksis. Vi taler altså her om en

praksis som er alt annet enn naturlig, men innøvd og tillært. Ikke minst taler vi om en innøving i forhold til det å bli fortrolig med en bestemt romlig lokalisering vis-à-vis en «helliggjort» teknologi, en lokalisering som i utgangspunktet er kodet mannlig og maskulint.

Her er det nok å minne om hvordan Bourdieu påpeker at et individ – for å ikke føle seg *feilplassert* når de trer inn i et rom – også må innfri de krav som rommet stilltende stiller til de som er i det (Bourdieu 1996:156). Eller som en av de kvinnelige informantene så presist formulerte det, så er det «ikke sånn at hvis du har hånden på en mac, så er autoriteten sikret». Dette er forhold som gjelder for begge kjønn vil jeg hevde, men kanskje særlig for kvinnelige utøvere, ettersom de i utgangspunktet ikke forventes å besitte den kompetanse som studioproduksjon innebærer. Desto viktigere blir det at fortroligheten med studioets teknologier setter seg som en ryggmargsrefleks. La meg utdype betydningen av dette gjennom et konkret eksempel:

«Linda» er en kvinnelig produsent med et eget prosjektstudio, og som i tillegg til å lage egenprodusert musikk også produserer musikk for andre. Kvinnelige studioprodusenter er fortsatt ikke hverdagskost, og aktører som oppsøker studioet for første gang blir ofte overrasket over å finne en kvinnelig lydtekniker bak spakene. Noen ganger byr dette på problemer, som i dette eksemplet. Linda er i denne sammenheng engasjert som produsent, og inn kommer en intetanende musiker som for sin del bare er «innleid» for anledningen:

Linda: Jeg har for eksempel denne uken hatt, jeg vet ikke om jeg skal si navn jeg, men det er en ganske kjent musiker, som har vært her i forbindelse med Y-prosjektet, som jeg da skal produsere denne platen for. Vi begynte denne uken her med å spille inn, og jeg merket med en gang at M. [mannlig musiker], når han skjønnte at jeg – en dame - var den personen som skulle produsere, han hilste ikke en gang, altså det var sånn [illustrerer med brysk stemme]: «Ja, ja, nei» – og så tok han over hele greia. Altså han skulle lede, og han dirigerte rundt her, saboterte med vilje merket jeg, stadig vekk, prøvde å strekke grensene for å se hvor langt jeg da egentlig var i stand til å forstå situasjonen rundt meg og hvem jeg egentlig var.

Som sitatet viser får en overrasket mannlig musiker problemer med å forholde seg til Linda, og han reagerer med å prøve å vippe henne ut av posisjonen som produsent. Han hilser ikke, saboterer, ignorerer, kaller henne konsekvent med feil navn, begynner å «sjefe» og regjere og strekker grensene så langt han kan. Men til ingen nytte:

Linda: Det var utrolig – litt spennende i utgangspunktet, for jeg kjente meg veldig trygg på at, eller jeg føler meg jo trygg da i det jeg driver med nå, og det er en veldig deilig følelse. Jeg har nok oversikt på mikrofonteknikk og alt dette her til å vite hva jeg gjør og hvorfor jeg gjør det. Det er ikke sånn tatt ut av lufta, og det er en veldig fin følelse, for da slapper jeg av, da kan han holde på å styre så mye han vil.

Stilt overfor en situasjon som ville vært krevende for enhver, klarer altså Linda likevel å holde hodet kaldt, noe som ikke er tilfeldig. Hennes habituerte eller innforlivede forhold til produksjonsteknikker og utstyr kommer henne til hjelp. Kort sagt innfrir hun de forventningene som rommet, utstyret og situasjonen krever, og skal vi tro Linda ender det med at «utfordreren» forlater studioet, ydmyket og med halen mellom beina.

8.1.8 «Jeg vil ha et gutterom!» Betydningen av prosjektstudioets lokalisering

Det finnes altså grenser for hvor provisorisk og foreløpig det personlige prosjektstudioet bør være. Prosjektstudioets stabilitet i tid og rom har med andre ord betydning for konstituering og transformasjon, særlig i en innlæringsfase. Men det er heller ikke likegyldig *hvor* det personlige prosjektstudioet er lokalisert. Noen lokaliseringer er for eksempel gunstigere enn andre fordi de gjør produsentsubjektene mer synlige, mens andre kan gjøre produsentsubjektet mer eller mindre usynlig både for seg selv og andre. Når nyheten om at Solveig Slettahjells nye plate er produsert i «hjemmestudioet på Frogner» blir plassert i Aftenpostens *boligmagasinet* istedetfor på kultursidene, er vi straks inne i kjernen av det jeg snakker om her¹⁵⁹. En beslektet problemstilling kommer til uttrykk hos «Susanne», som de siste årene har laget egenprodusert musikk på et prosjektstudio lokalisert hjemme i sin egen stue. Mens dette i utgangspunktet fungerte ganske bra, hadde hun på intervjutidspunktet skiftet mening. Delvis skyldtes dette at studioet i perioder måtte ryddes vekk. Delvis gjorde hennes plikter som mor seg gjeldende og truet med å invadere arbeidstiden hennes i studioet. Nå hadde hun i lengre tid vært på jakt etter et eget rom utenfor husets vegger. Dette nye rommet, som hun drømmer om skal bli et «gutterom» og ikke et «rom som andre jenter ønsker seg», er et rom langt fra hjemmets plikter og uvirksomme stillstand, og hvor alle studioets komponenter er lokalisert og alltid innen rekkevidde, fra innspillingsmedier til synther og plater:

Susanne: Jeg har liksom ønsket meg et eget rom, men det er ikke sånn som andre jenter ønsker seg et eget rom, liksom, hvor de bare kan slappa av og lese en bok, nei, mitt rom skal være lydisolert, og så skal alle synthene og alle platene mine skal være der, og ikke sant, skjønner du? Et «gutterom!» [latter] Jeg vil ha et gutterom! Og nå har jeg endelig fått det da. Så jeg kommer sikkert til å bo der. Jeg kommer ikke til å være hjemme. Han [mannlig samboer] må ta over husmorrollen [latter].

Her kunne vi dvelt ved italssettelsen av «gutterommet» som nok et eksempel på hvordan studiorommet er mannlig og/eller maskulint kjønnnet, hvordan «hjemmebanen» konnoteres til noe husmoraktig (jf. hvordan hennes mannlige partner skal få overta «husmorrollen» hjemme), slik det å krysse romlige grenser også i denne sammenheng innebærer å krysse kjønnets grenser (jf. også hvordan Anita gjør om spisestuen til prosjektstudio). Her skal jeg imidlertid vektlegge på et helt annet poeng, som knytter seg til hva Susanne tenker seg som dette gutterommets ideelle *plassering*, men også vanskelighetene med å komme seg dit, og

¹⁵⁹ I Aftenposten boligmagasinet 3.11.07 kunne man lese følgende: Musiker Solveig Slettahjell inviterer inn til så vel hjemmekontor som hjemmestudio. Da både baby og nytt flygel meldte sin ankomst, tok hun rett og slett et hjemmeår (ingress). Vi får også vite at «Da Solveig Slettahjell vant tre store musikkpriser på rapen, investerte hun i et Steinway-flygel i *nøttetre* [min kursiv]» (Billedtekst), jf. Fuhr, B. (2007a). Med flygel på Frogner. *Aftenposten*. Oslo: 1, Fuhr, B. (2007b). Musiker på hjemmebane. *Aftenposten*. Oslo: 2. Til sammenligning kan det nevnes at da Bugge Wesseltoft lanserte sin nye plate med et nytt flygel som vinkling, ble nyheten lagt til kultursidene med den talende overskriften: «Med flygelet som *sparringspartner* [min kursiv], jf. Eriksen, E. (2007). "Med flygelet som sparringspartner." Retrieved 25.10.07, 2007, from http://www.nrk.no/kanal/nrk_jazz/1.3848802.

hvordan vegen fram til dette kan oppfatte som en form for liminalitet som må overkommes for at subjektet skal bli konstituert fullt ut.

8.1.9 Fra hjemmeprosjektstudio til en større assemblage av prosjektstudioer

På intervjudispunktet er Susanne frustrert over i hvor liten grad hennes rolle som låtskriver og produsent har blitt anerkjent utover hennes private omgangskrets. Hun føler seg klar til å påta seg en rolle som låtskriver og produsent for andre artister, men slik situasjonen er blir hun enten ikke tatt alvorlig nok eller så er hun ikke synlig nok, forteller hun. I alle fall blir hun ikke forespurt slik hun ser at hennes mannlige samarbeidspartnere blir.

Susanne: For eksempel så har Z. fått mange seriøse tilbud om å produsere andre band, om å lage filmmusikk, og det skjønner jeg jo godt fordi det var han som hadde soundet [da vi jobbet sammen], men det er ingen som har spurt om jeg kan gå inn og ha en sånn kreativ lederfunksjon for et eller annet.

Nettopp det at hun har sittet hjemme og jobbet kan ha medvirket til å gjøre henne usynlig, mener hun:

Susanne: Det at mange ikke har fått med seg at jeg programmerer og sånn, det er jo fordi at jeg har hatt hjemmestudio i fire år, så jeg har bare sittet hjemme. De eneste som vet at jeg programmerer er X [mannlig musiker] og de folkene rundt.

På intervjudispunktet har hun lett etter et egnet lokale i flere år uten å ha funnet det.

Susanne: Så jeg har jo lett etter et studiolokale i fire år – jeg er sinnsyk kresen på vindu, rom og lys, så det er ingenting som har stemt.

At hun er kresen er imidlertid ikke det eneste som har stått i vegen. De ulike produksjonsmiljøene har også vist seg å være vanskelig å få innpass i. Musikerne der sier gjerne «stikk innom så skriver vi noen låter sammen» forteller hun, men når det kommer til stykket er miljøene likevel ganske lukkede, slik de også synes å hegne om sine egne interesser:

Susanne: Jeg har prøvd nå i ett år og *linke* opp med sånne forskjellige produksjonsteam her i Oslo, men: «Nei, de ville jobbe for seg selv».

Det kan også skyldes et stereotyp bilde av hvem hun er og hva slags rolle hun har som musiker, mener hun, og at hun av denne grunn kanskje ikke oppfattes som en relevant samarbeidspartner.

Susanne: Det har vært utrolig vanskelig å komme inn, å få seg et lokale, fordi det er ingen som har skjont at jeg virkelig trengte det. I og med at jeg har vært såpass lenge i bransjen, så har folk et veldig fasttømret bilde av hvem jeg er.

Heldigvis har det nå ordnet seg, og gutterommets privilegier er nå innen rekkevidde. For like viktig som at gutterommet skal være plassert utenfor det husmorkonnoterte hjemmet og dets «trusler», er nemlig at det er plassert innenfor et større nettverk av produsenter og musikere som lager selvprodusert musikk, noe hun formulerer slik.

Susanne: Der tror jeg det blir mer synlig, fordi der er det masse andre mannlige musikere og folk som sitter og programmerer, og da blir jeg en del av et *team* der. Og det er jo det alle guttene har vært, ikke sant.

På intervjuditidspunktet har hun ennå ikke flyttet inn, men går og venter på at det skal bli ferdig pusset opp. Nå fantaserer hun om hvilken forandring den nye lokaliseringen skal innebære for henne, både sosialt, faglig og profesjonelt. En ting er det sosiale, knyttet som det er til å kunne stikke innom en kollega for å spørre om et råd, motta en anbefaling eller å få en forespørsel. Vel så viktig er utsiktene til å bli *synlig*, slik at flere kan forstå hva hun kan og hva hun kan brukes til:

Susanne: For meg er det viktig å ha det sosiale rundt meg. Og kanskje det at noen *ser* hva jeg kan, og for eksempel U. som har rom ved siden av meg -:«Har du lyst til å komme inn å høre på den her loopen?» Altså litt sånn. Du synes. Og så vil jo de etter litt si at: «Ja, hun har studio her, og du kan jo høre med henne om hun har lyst til å jobbe med det her» – og så blir jeg en del av en gjeng da.

Og her er vi endelig framme ved Wencke og det jeg i det forrige kapittels analyse identifiserte som en form for strukturell usynlighet. For på samme måte som Wencke har også Susannes situasjon et preg av strukturell usynlighet, der hun lager musikk i et rom «midt i mellom» hjemme og jobb, og der det heller ikke er så mange som «ser» henne lage selvprodusert musikk. Med andre ord er det ikke bare hvorvidt man har et prosjektstudio, eller *hvordan* hvordan man selv posisjonerer seg i forhold til dette studioet som avgjør hvorvidt man blir synlig som et produsentsubjekt eller ikke, men også *hvor* prosjektstudioet er lokalisert. Betydningen av, men også tilgangen til et eget produksjonsrom, kan altså forstås som et komplekst, men strategisk viktig anliggende, hvor også kjønn kan spille inn i forhold til hvorvidt man får innpass, uten at vi kan si noe generelt om dette ut fra dette ene eksemplet. Det er uansett viktig å ha en stabil og forutsigbar tilgang til et eget prosjektstudio i en opplæringsfase, men det spiller også en rolle *hvor* studioet er lokalisert.

8.1.10 Kjønn og seksualitet som konstituerende element

I det foregående har jeg allerede vært igjennom en rekke måter som kjønn og seksualitet viser seg å spille inn i spørsmålet om konstituering, transformering og deterritorialisering. Noe av dette har jeg påpekt underveis. Her skal jeg nøste opp de trådene jeg så langt ikke har tatt tak i, men jeg vil også tilføre en del nye momenter, også til de diskusjonene som allerede er gjennomført. Jeg skal drøfte hvordan kjønn og seksualitet kan brukes som en ressurs, men også hvordan kjønn og seksualitet kan fungere som en bremsekloss. I den grad jeg i den foregående drøftingen har vektlagt *de drivende kreftene* skal jeg med andre ord nå komplisere drøftingen, og tilføre den nyanser som kan belyse hvordan deterritorialisering av musikkproduksjon kan motvirkes eller hemmes, i den forstand at deler av den gamle kjønnsordningen reproduseres også innenfor rammen av prosjektstudioet.

8.1.10.1 Betydningen av de to-kjønnsbaserte relasjonene og organiseringen av dem
Gjennom fortellingene til begge de to casene Wencke og Anita har jeg vist hvordan selve organiseringen av transformasjonsprosessen spiller inn i prosesser av både konstituering,

transformasjon og deterritorialisering. Her skal jeg se litt nærmere på dette, samtidig som jeg også skal se det i sammenheng med hvordan selve den to-kjønnsbaserte mann/kvinne-relasjonen og dens heteroseksuelle konnotasjoner spiller inn, både som en ressurs og bøyg.

Slik jeg oppfatter det, er relasjonen Wencke og Anita har til sine mannlige partnere ikke i seg selv til hinder for den endringsprosess som settes i gang, snarere tvert om. Begge får tilgang til modeller for hva det betyr å lage selvprodusert musikk gjennom disse relasjonene. De får kunnskap om hvordan det gjøres, og ikke minst tilgang til produksjonsmidler, og begge de mannlige partnerne synes å oppmuntre til og støtte opp om en konstituering i retning av selvproduksjon. Spesielt i Anitas tilfelle er det tydelig at det er den mannlige partneren som tar initiativ til å bryte med den heteronormale arbeidsdelingen, noe som ikke minst bryter med myten om menn som undertrykkere og bremseklosser i forhandlinger om kjønn. I Wenckes tilfelle er den mannlige partnerens rolle mer uklar, men det er likevel klart at de to har blitt enige om en arbeidsdeling seg i mellom som i alle fall *hun* insisterer på er «naturlig».

En slik velvilje er, som jeg har vært inne på, likevel ikke nok, ettersom selve organiseringen av transformasjonsprosessen også spiller inn. Anitas transformasjonsprosess synes i så måte å innebære en mer effektiv konstituering i retning av selvproduksjon enn Wenckes, organisert som den er som en autonom praksis. Anita påtar seg kort sagt alle arbeidsoperasjonene i produksjonsprosessen, fra programmering av trommer til utformingen av de melodiske og harmoniske arrangementene, og betrakter ikke noen av disse arbeidsoppgavene som utenfor sitt ansvarsområde. Slik unnslipper hun også trykket fra heteronormeringen som ellers truer med å fastholde relasjonene i gamle heteronormale mønster. Den endelige nedmiksing av musikken overlater hun riktignok til en ekstern tekniker/produsent, men også dette er et arbeidsområde hun på sikt er beredt til å påta seg. Resultatet er at hun i løpet av relativt kort tid kommer i posisjon til å ta en større grad av kontroll over sin egen musikk. Løsrevet som den er fra den heteronormale arbeidsdelingen, framstår Anitas autonome praksis langt på veg som deterritorialisert.

Anita formidler også en stor grad av selvtilitt til sitt eget potensial som produsent. Dette må ikke minst tilskrives tilbakemeldingene fra omverdenen og hvordan den på ulike måter bekrefter henne som produsent, både verbalt og i forhold til helt konkret å gi henne oppdrag. Anita framstår i det hele tatt som et langt mer synlig skapersubjekt, både for seg selv og omverdenen, enn Wencke. Gjennom å få tilgang til kjæresten P. sitt studio og produksjonsutstyr og gjennom å gjøre det eksplisitt for omverdenen at hun foretrekker å gjøre alt selv, oppnår hun på relativt kort tid en synlighet som andre informanter strever med å få. Et moment som her synes å spille inn, uten at det kanskje er avgjørende, er at hun helt og holdent forlater ambisjonene om å være artist. Dermed slipper hun alt det arbeidet og ikke

minst den usikkerhet som er knyttet til å forsøke å leve og virke som en artist, men kanskje framfor alt alle *mytene* som nærmest øyeblikkelig blir aktualisert når kvinnelige utøvere iscenesetter seg som artister.

Noe i retning av det motsatte ser vi inntreffer i eksemplet med Wencke. Riktignok er også hun inne i en transformativ prosess som gjør henne mer «aktiv» i selve produksjonsprosessen, en slags reformering av selve artistrollen kan vi si, selv om hun ikke selv artikulere ambisjonene sine akkurat slik. Resultatet er imidlertid en produksjonsrolle som antar karakter å være mer begrenset, slik den også blir mer utydelig, både for henne selv og for omverdenen. Her er det flere forhold som spiller inn, forhold som kan føres tilbake til organiseringen av selve transformasjonsprosessen, men også til selve relasjonen mellom Wencke og hennes samarbeidspartner og kjæreste N., basert som den er på logikken innenfor to-kjønnsmodellen. Her vil jeg understreke at man ikke skal legge altfor mye i at de er kjærester, her er det primært selve den to-kjønnsbaserte logikken jeg er ute etter å adressere, og denne vil jeg tro like godt kan gjøre seg gjeldende innenfor en relasjon der partene ikke har et seksuelt forhold.

Det ene forholdet knytter seg til hvordan Wencke og hennes mannlige samarbeidspartner og kjæreste N. fordeler de produksjonsrettede arbeidsoppgavene mellom seg, og hvordan arbeidsdelingen passer nøyaktig inn i den to-kjønne matrisen/malen, der hun tar seg av de vakre, de melodiske og de harmoniske elementene i musikken, mens han tar seg av de harde, stygge og de groove- og soundrelaterte elementene, med det unntak at også hun nå betjener spakene. Nærmest umerkelig, og uten at det sies eksplisitt, konstruerer hun (eller de to i fellesskap) gjennom dette en *ny* form for kjønned arbeidsdeling *innenfor* den gamle, der trommeprogrammering og lyd/sound konstrueres som *hans* naturlige oppgaver, og der arbeidet med de melodiske og de sanglige elementene konstrueres som *hennes* oppgaver.

Heteronormeringen avtegner seg imidlertid også i selve måten Wencke beskriver deres respektive arbeidsoppgaver på, og dermed også hva slags betydning de får. Hennes produksjonsrettede oppgaver antar mer karakter av «rydding» eller forefallende kontorarbeid enn av å være betydningsfulle og kreative med kunstneriske implikasjoner, selv om oppgavene hennes helt åpenbart har konsekvenser for det ferdige resultat. Likeledes antar hennes produksjonsoppgaver karakter av å *bistå ham*, slik dette også formuleres i retning av at han, som en følge av hennes innsats, kan konsentrere seg om de mer ansvarsfulle og krevende arbeidsoperasjonene. Dette gjelder ikke minst i forhold til de groove-relaterte oppgavene, som Wencke beskriver som selve fundamentet i musikken.

Gjennom denne *nykjønningen* av arbeidsdelingen *undergraver* hun i en viss forstand betydningen av sine egne bidrag til produksjonen. Dette undergravingsarbeidet er likevel

ikke entydig på noe vis. Snarere dreier det seg om en rekke selvmotsigelser, der hun på den ene siden insisterer på at alle oppgaver er like viktige, mens hun, når det kommer til stykket, likevel vektlegger dem ulikt. Hanne Haavinds utsagn om at «kvinner kan gjøre alt, bare de gjør det relativt underordnet (sine) menn», peker her i retning av den relative form for underordning som her finner sted (Haavind i Solheim 2007:65).

Ser vi dette i lys av to-kjønnsmodellen og den heteronormale arbeidsdelingen, kan vi si at oppgavefordelingen i deres tilfelle framstår som en bare *delvis* reforhandling av den gamle kjønnsordningen der «hun synger og han skrur». I den nye kjønnsarbeidsdelingen, som Wencke her står som representant for, påtar også *hun* seg produksjonsrettede arbeidsoppgaver, men innenfor rammen av det som blir oppfattet som hennes domene og innenfor rammene av det heteronormale. På samme måte fortsetter han å forvalte det som her blir konstruert som det tyngste og mest grunnleggende ved musikken.

At dette virkelig også er en kjønnning av arbeidsoppgaver og en speling av to-kjønnsmodellen kommer til uttrykk på en rekke måter, både i forhold til hvordan det å lytte på musikk og hvordan det å produsere musikk gis kjønnede betydninger. Jeg har allerede påvist hvordan det å primært feste seg ved melodien og teksten blir knyttet til noe feminint, særlig av Wencke. Det samme gjelder for den såkalte tidlige og naive lyttingen, som blir knyttet til en jenteromskultur og noe feminint. Motsatt blir det å lytte på en mer teknisk måte og med øre for musikkens kompleksitet konstruert som maskulint, noe som også gjelder for teknologier og programmering og det å «sitte med hendene på rattet» (eller å ha en såkalt *hands on*-kontroll over teknologien, som jeg heretter skal kalle det). En tilsvarende kjønnning finner også sted i måten Wencke og hennes samarbeidspartnere *utformer* selve musikken på. Dette skal jeg drøfte nærmere under et eget punkt.

8.1.10.2 Å lage musikk og å gjøre kjønn som to sider av samme sak

Konstituering og selvtransformasjon i prosjektstudioet, slik den kommer til uttrykk som en estetisk praksis er ingen uskyldig praksis i betydningen ideologisk frisatt, heller ikke med henblikk på kjønn. Snarere viser det seg at det å arbeide med seg selv, innforlive seg med teknikken(e) og de estetiske kodene, for derigjennom å transformere seg selv til et skapersubjekt som produsent, også innebærer framforhandlingen av en kjønnnet subjektivitet som låner og repeterer, konstruerer og syntetiserer. For å parafrasere Teresa de Lauretis, så kan det personlige prosjektstudioet og de estetikker det fasiliterer for ikke bare betraktes som en selvets teknologi, men også som en kjønnets teknologi (de Lauretis 1987). Den måten kjønn konstrueres på i møte med det personlige prosjektstudioet, kan imidlertid både være kjønnsbrytende, overraskende, paradoksal – og konvensjonell.

Innledningsvis i dette kapitlet beskrev jeg Anitas måte å iscenesette kjønn på som tvetydig. På den ene siden lot hun til å maskulinisere seg, noe hun gjorde gjennom å plukke

opp kunstmodellens lekende og regelbrytende estetiske tilnærming (Halberstam 1998). På den annen side lot hun til å oversette den maskuline tilnærmingen til noe kvinnelig eller feminint gjennom å pare den med elementer fra en mer kvinnelig diskurs (jf. bruken av ordtaket «nød lærer naken kvinne å spinne»). Anitas måte å konstruere kjønn på er imidlertid mer kompleks enn som så. Ikke bare repeterer og blander hun maskulinitets- og kvinnelighet-/femininitets-konstruksjoner, hun maskuliniserer seg på måter som står i motsetning til den rådende normen blant mannlige artistprodusenter, en norm som peker i en helt annen retning enn den autoritære og egenrådige posisjonen som Anita forfekter. I kapittel 9 skal jeg diskutere dette nærmere i forhold til hva slags utslag dette gir når hun iscenesetter seg som en produsent. Her skal jeg nøye meg med å vise hvordan Anita forsøker å skape sammenheng mellom det kjønnen hun av kulturen er utpekt som, og det kjønnen hun foretrekker å være.

Anita gjør dette gjennom å beskrive seg selv som en «tomboy». I første omgang framsto dette som en nokså overraskende opplysning for meg, ettersom tomboy ikke var det første som slo meg i møte med Anita, snarere at hun iscenesatte seg som en på alle måter gjenkjennelig «heteroseksuell kvinne». Her tenker jeg på det at hun brukte sminke og at hun på mange måter iscenesatte det vi forbinder med tradisjonell femininitet gjennom gester, påkledning og såkalte assessoarar. Ikke desto mindre insisterer Anita på at det er en tomboy hun er, og et interessant spørsmål er: Hvorfor? Tomboy-betegnelsen fyller i denne sammenheng den samme funksjonen som «nød lærer naken kvinne å spinne»-ordtaket vil jeg hevde. Nemlig som en form for oversettelse, brobygging eller forhandling mellom en tilsynelatende uoverstigelig to-delt kjønnsverden. Oversettelsen fungerer på flere nivåer; et individuelt nivå og et relasjonelt/kulturelt nivå:

Individuelt, i forhold til hvordan Anita blir i stand til å gjøre en maskulint konnotert praksis til noe relevant og gjenkjennelig i forhold til seg selv, selv om hun av kulturen er utpekt som kvinne. Gjennom tomboy-betegnelsen blir kort sagt det å jobbe med teknologier konstruert som en naturlig forlengelse av en tidlig manifestert «maskulin tendens» i henne selv. Hva hun gjør i dag som produsent er med andre ord ikke noe annet enn det hun alltid har gjort, på lik linje med det å være selvhevdende og spille hockey.

Et vel så viktig oversettelsesarbeid foregår imidlertid på det relasjonelle/kulturelle nivået, hvor hun via tomboy-betegnelsen gjør det lettere for både seg selv og kulturen å la henne passere som en heteroseksuell kvinne¹⁶⁰. Tomboy-betegnelsen må i det hele tatt ses i lys av Butlers poeng om at kjønn ikke er en gitt størrelse, men noe som tildeles og erverves diskursivt og performativt. Betegnelsen er kort sagt *vår kulturs* måte å håndtere kropper som

¹⁶⁰ Her forholder jeg meg utelukkende til Anitas praksis på det tidspunktet intervjuet fant sted, som jeg fikk opplyst gikk i en heteroseksuell retning.

i pakt med visse biologiske kjennetegn er utpekt som piker/kvinner, men som likevel ikke oppfører seg i tråd med malen for piker/kvinner. Slik er tomboy å betrakte som en språklig oppfinnelse, som skal gjøre det enklere for både individet selv og kulturen å forklare avvik fra to-kjønnsmodellen, uten å la kjønnsbruddet få konsekvenser for verken oppfatningen av to-kjønnsmodellen eller den som bryter med den som en legitim (heteroseksuell) kvinne.

Denne måten å bruke kjønn som *en ressurs* i møte med omverdenen er i det hele tatt et slående trekk ved Anitas beretning. For ikke bare nyter hun det å lage musikk og å iscenesette seg som et maktfullt produsentsubjekt, hun nyter i grunnen også det å være en (heteroseksuell) kvinne som bryter med to-kjønnsmodellen. Kanskje er dette også en del av forklaringen på hvorfor Anitas italesettelse av andre kvinnelige utøvere framstår så ambivalent og tidvis også mistroisk. For mens hun på den ene siden framstår som nesten misjonerende i forhold til andre kvinnelige artister, og på mange måter ønsker at det var mange flere kvinner som lager selvprodusert musikk, så trives hun også godt med å være *alene om* å bryte.

Vender vi blikket mot Wencke, arter konstitueringen med tanke på lydens og estetikkens betydning seg ikke så mye i retning av en forhandling av kjønn, som i retning av *en speiling av og en bekreftelse av* en heteronormal kjønnsorden i det tradisjonelle studioet, som dermed altså videreføres i prosjektstudioet. En litt «amputert» form for deteritorialisering, kan vi kanskje si. La meg utdype dette:

Som det framgår av Wenckes beretning legger hun stor vekt på *kontraster* som et estetisk virkemiddel, en estetikk hun gir navnet *beauty and the beast*. Ser vi nærmere på de dualismene som spilles ut mot hverandre når hun snakker om denne estetikken, og ikke minst hvilke aktører som får til oppgave å forvalte de respektive sidene av dem, får vi også her en pekepinn om hvordan det å lage musikk i prosjektstudioet og det å gjøre heterokjønn kan vise seg å være to sider ved samme sak. Nærmere bestemt tenker jeg på hvordan Wencke italesetter vokalen, men også sine egne bidrag til musikken mer generelt, innenfor språklige kategorier som «snill», «vakker», «flytende», «drømmende» og «med mye harmonier og melodier». Dette vakre og melodiske, som lar seg oppsummere under kategorien «beauty», og som i følge henne lett «kan bli kjedelig alene», veies det opp for i selve produksjonen, hvor det settes inn flere «harde elementer», «skitne lyder», «støy» og «tunge beats». De sistnevnte kvalitetene som lar seg oppsummere under kategorien *beast*, er det som blir iscenesatt av hennes kjæreste eller noen av hennes øvrige mannlige samarbeidspartnere.

Hva er så dette «beauty and the beast» kan man spørre om, og hvordan kan vi best forstå denne estetikken? En måte å få et grep om dette på er å betrakte estetikken som en del av et rituale, slik Wencke nettopp også selv gjør (jf. også kapittel 7.1.6):

Wencke: Det har jo med dop å gjøre også, for eksempel trance, tekno, ikke sant, ecstasy, alt sammen, mye av den musikken er jo designet for å hjelpe deg på reisen, på rusen. For eksempel at det er helt sånn stille først, masse store lyder, og så kommer [illustrerer hvordan trommene aksellerer – og eksploderer i et klimaks] – den harde beaten. Det som har vært veldig sånn sentralt i trance-tekno det er å kombinere to ting, steinharde beats, som egentlig er stygt og veldig aggressivt og skummelt i seg selv, sammen med utrolig fine klangmelodier, melankolske, og så et sånt menneskelig innslag oppi det, og det er noe som appellerer. Jeg er fortsatt veldig opptatt av de kontrastene, den der kontrasten mellom *the beauty and the beast*. Skal vi ha det veldig vakkert her så må vi ha det stygt et annet sted.

Som Wencke her påpeker, inngår det jeg her vil kalle for «beauty and the beast-estetikken» i et rituale som skal sette individer i bestemte tilstander. Som Fonarow påpeker, er dette et viktig aspekt ved ritualer, men langt fra det eneste. Ritualer inngår nemlig også i en kulturs repertoar for å bekrefte, bearbeide og forstå seg selv (Fonarow 2006). I tråd med dette vil jeg foreslå at det i beauty and the beast-estetikken er to ulike, men likevel beslektede forestillinger som blir satt i spill. Det ene er en musikalsk iscenesettelse av hva Fonarow kaller for vår kulturs metafysikk, altså de grunnleggende byggestener innenfor vår tenkning om hvordan virkeligheten henger sammen (Fonarow 2006:2). Disse er bygget opp rundt konstruksjonen av binære begrepspar eller dualismer som framstår som gjensidig utelukkende (Stormhøj 2001:60)¹⁶¹. Den vestlige kulturens metafysikk er imidlertid, som feministisk teori har påpekt, også grunnleggende kjønnnet, slik de respektive dualismene, som vakker/stygg, snill/ aggressiv, bare for å nevne noen, gjerne også konstrueres og innordnes i kategorier som mannlig/kvinnelig eller maskulin/feminin (Marsh og West 2003). Beauty and the beast som en estetisk tilnærming kan dermed også betraktes som en form for ritualisert og estetisert iscenesettelse av to-kjønnsmodellen.

Selve *iscenesettelsen* behøver ikke være en ren og skjær speiling av modellen, noe jeg mener kommer klart til uttrykk i beretningen om Anita som iscenesetter begge sidene av dikotomien med den største selvfølgelighet, men slik den framstår i Wenckes tale mener jeg den peker mer i retning av en bekreftelse av kjønnsmetafysikk, enn en forhandling av den. For der Anita insisterer på å håndtere alle delene av prosessen selv, begrenser Wencke seg til de sanglige, melodiske og harmoniske elementene når hun og kjæresten samarbeider, slik hun også konstruerer arbeidet med *beauty* som sin mest *naturlige* oppgave.

Så kan man innvende at Wencke og N. jo faktisk sitter sammen i studiorommet og jobber dette fram, og at det derfor i og for seg er likegyldig *hvem* av de to som faktisk betjener konsollen og gjør dette i praksis. Ja, kanskje kunne man også si at det de nettopp gjør er å *utforske* disse kjønnede motsetninger på et estetisk nivå, og at det kanskje til og med finner sted forhandlinger mellom dem om hvem som skal iscenesette det vakre og det harde, hva dette betyr og hvilken av disse som for eksempel skal få «det siste ordet», for å

¹⁶¹ Som Fonarow skriver er det at en kulturs grunnleggende trosforestillinger blir bearbeidet estetisk noe vi gjerne tilegner andre og mer «primitive» samfunn. Den vestlige kulturen er gjerne blind for hvordan dens egne egne estetiske uttrykk kan fortolkes på den samme måte (ibid).

nevne bare noen av de momenter man her kunne ha undersøkt (Her tenker jeg på Susan McClarys analyse av hvordan komponister innenfor den klassiske musikken iscenesetter slike dikotomier, og hvordan den «mannlige konsonans» gjerne er den som går seirende ut av de kjønnsknoterte «kampene» som der settes i spill (McClary 2002)). Dette er en berettighet innvending vil jeg si, og et forhold som ikke minst hadde vært interessant å utforske om jeg hadde vært flue på veggen under selve produksjonsprosessen, eller om min oppgave hadde vært å utforske selve musikken.

Her vil jeg imidlertid argumentere for at det potensielt subversive ved ritualet blir underminert av at det ikke er hun som sitter ved spakene når det «harde» og «tunge» iverksettes. Det kanskje aller viktigste i denne sammenheng er at måten de gjennomfører ritualet på også føyer seg inn i hvordan Wencke på andre måter (hetero)kjønner prosjektstudioets arbeidsoppgaver og funksjoner, slik jeg har påpekt i det foregående. Wencke blir med andre ord innlemmet i musikkproduksjon som et aktivt og medskapende subjekt gjennom å sitere og å innforlive seg med den gjeldende kontekstens tilnærming til det å lage musikk. Til forskjell fra Anita gjør hun det imidlertid innenfor rammene av en heteronormal arbeidsdeling som også kommer til uttrykk gjennom måten de estetiske virkemidlene italesettes og siteres på. Prosjektstudioets potensielt transformerende og deterritorialiserende effekt *reduseres* med andre ord i møte med Wencke som en effekt av måten arbeidet organiseres og estetikken implementeres på i prosjektstudioet.

Hvordan musikkproduksjon og kjønn kan bli deterritorialisert når det ene subjektet påtar seg hele det spekteret av kjønn som spennet i dualismen representerer, enten det er han eller hun som står som iscenesetter, kan vi få et inntrykk av gjennom hvordan den mannlige informanten «Jarle», som også jobber som DJ, italesetter hvordan han går fram når han skal mobilisere folk til å danse:

Jarle: Jeg står i DJ-boksen på en tysk teknoklubb og skal spille plater. Lokalet fylles opp av gutter/menn iført vernestøvler, bomberjackets og blanke isser. Musikken som spilles er hard, minimalistisk og elektronisk. Uten vokal. Jeg entrer platespillerne og ser at gulvet er fylt av utelukkende menn, stort sett i nevnte klesdrakt. Hvor er damene? De holder seg ved baren, eller i kroken. Jeg tenker at jeg vil ha alle ut på gulvet, ikke bare gutter. Jeg senker tempo, drar inn litt vokal, mer melodi. Litt etter litt jevnes gulvet mer ut – damene gjør sin entré.

Også her står vi overfor et rituale, slik det også her er kjønnede musikalske tegn som iscenesettes. Forskjellen er at ritualet iscenesettes på en måte som løsriver kjønnsiscenesettelsen fra det biologiske kjønnnet. Et interessant moment i denne sammenheng er at Jarle kjønner de ulike musikalske elementene på en måte som ligner Wenckes, der «damer» assosieres med melodi, men også med et lavere tempo, og der «gutter/menn» assosieres med blant annet «hard, minimalistisk, elektronisk, og *uten* vokal». Jarle iscenesetter med andre ord de samme kjønnede forestillingene som Wencke, men tilsynelatende uten å reflektere over hvorvidt han for sin egen del bør innskrenke seg til å

utelukkende gjøre maskulinitet, eller om han gjennom også å påta seg de feminine kodete aspekter ved lyden, overskrider grensene for (sitt) kjønn.

Hvorvidt dette er representativt for alle mannlige musikere som lager selvprodusert musikk vites ikke, men det er interessant at han selv ikke betegner dette som et brudd slik for eksempel Anita gjør når hun bryter med kjønnskodene. En mulig forklaring på dette er at det å gjøre femininitet allerede ligger innenfor det mannlige handlingsrepertoaret, slik Christine Battersby med referanse til kunstnermyten hevder. Eller som hun formulerer det: «The great artist is a feminine male» (Battersby 1994:11). Dette betyr i så fall, at menn som iscenesetter femininitet, ikke helt uten videre kan fortolkes som kjønnsbrytende, eller som en deterritorialisering av den konteksten vi her står overfor.

8.1.11 Under diskursiv kryssild og en heternormativ bøyg

Det siste forholdet jeg skal komme inn på knytter an til hvordan analysen i dette kapitlet begynte, nemlig med en henvisning til hvordan diskurser både muliggjør konstituerende prosesser og at de kompliserer dem. Som jeg har vært inne på i forhold til Wenckes beretning er det i denne sammenheng særlig to forhold som viser seg å sette grenser for konstituering og transformasjon: Det ene forholdet dreier seg om hvordan konflikterende diskurser kan bidra til ambivalenser og dilemmaer som må forhandles for å virke konstituerende. Det andre forholdet knytter seg til hvordan selve innslusingen eller interpelleringen inn i feltet kan sette rammer for konstitueringen. Her skal jeg diskutere begge disse forholdene og utdype den analysen jeg gjorde av dem i kapittel 7, ikke minst med tanke på hvordan de også må relateres til kjønn og seksualitet.

Når det gjelder det første punktet om konflikterende diskurser, tenker jeg først og fremst på Wenckes italesettelse av det kollektive og det demokratiske som selve meningen med musikken, og på hvordan dette blir satt opp mot det jeg i det foregående har identifisert som en del av Anitas taktikk for å konstruere seg som et forfattersubjekt, nemlig det å gjøre «alt selv». For å forstå hvordan dette kan virke hemmende på Wenckes konstituering, ja nærmest holde henne fast i en uforløst tilstand av liminalitet, kan det her være nyttig å minne om begrepet «overdeterminert». Som jeg var inne på i diskusjonen av «syngedamen», innebærer betegnelsen overdeterminert at subjektet ikke bare blir interpellert av én diskurs, men av flere og motstridende diskurser (Winther Jørgensen og Phillips 1999). I kapittel 6 diskuterte jeg dette i forhold til hvordan informanten Sissel forsøkte å forhandle mellom den romantiske diskursens ideal om å være et nyskapsende, autentisk og autonomt skapersubjekt, og det å bli underlagt føringene til en ekstern produsert, og hvordan dette ble en slags uløselig

diskursiv «knute» som for henne bare kunne løses opp gjennom å bryte ut av relasjonen og «produsere selv».

I Wenckes tilfelle ser vi den samme typen dilemma, men med helt motsatt fortegn. Hennes dilemma knytter seg nemlig ikke til det at hun ønsker å framstå som et helt og holdent autonomt skapersubjekt, eller at hun nødvendigvis motsetter seg å bli musikalsk påvirket av andre. Hennes diskursive dilemma er at hun ønsker å være en del av et *team* som hun kaller det, eller et band (hun kommer også stadig tilbake til formuleringer som «hvis vi hadde vært et band»), samtidig med at hun i en viss forstand er tvunget til å realisere sitt prosjekt som en «syngedame». Den romantiske diskursen i dens individualiserte taping er altså noe hun tar *avstand fra*, til fordel for den romantiske diskursens alternative konstruksjon i denne sammenheng, nemlig bandet som en kollektiv veg til forfatterskap og autenticitet. Ikke bare legger disse to motsigelsesfylte interpellasjonene (*team/band* vs. «syngedame») noen bestemte føringer for hvordan hun organiserer liv og virke, men hun blir stående i skvis mellom sine egne interesser som artist og hensynet til de kollektive verdiene.

I neste omgang får den samme skvisen noen konsekvenser for hvordan omverdenen fortolker hennes rolle som forfattersubjekt. Som kvinnelig soloartist kan hun ganske enkelt ikke uten videre forankre praksisen sin innenfor diskursen om det kollektive, fordi myten om hva dette innebærer, altså syngedamemyten, står i veien for å se henne som en selvstendig bidragsyter i det musikalske kollektivet. Å lene seg på det kollektive er det etter alt å dømme bare de mannlige musikerne hun samarbeider med som kan gjøre. De kan gå inn og ut av samarbeidskonstellasjoner som ikke gjør dem mindre troverdige som skapersubjekter, men tvert i mot mer. Dette fordi de befinner seg innenfor et diskursområde hvor symbolsk og kulturell kapital, nettopp bygges med utgangspunkt i *hvem* du har samarbeidet med, og hvilke samarbeidskonstellasjoner du til enhver tid inngår i (den som er i tvil kan for eksempel konsulere musikk anmeldelser, hvor slik informasjon gjerne framheves).

Som vi har sett i det foregående, blir rollen som en kvinnelig soloartist for Wenckes del organisert innenfor rammene av en heteronormal arbeidsdeling, der vi blant annet har sett at Wenckes partner har visse forhåndsdefinerte oppgaver og hun har sine. Også dette er med på å danne grunnlaget for det vi her kan identifisere som Wenckes ambivalente pendling mellom en autonom og en kollektiv forfatterskapsutforming. Her kan det synes som om det rett og slett er vanskelig for henne å bryte med den allerede etablerte arbeidsdelingen som rå mellom dem, og mellom henne og hennes øvrige samarbeidspartnere. En mulig fortolkning er at dette bunner i en vegring mot å utfordre den komplementære «kontrakten» som i sin tid lå til grunn for at samarbeidsrelasjonen ble opprettet, slik det å bryte med den også kan innebære et brudd i forhold til å bekrefte hverandre som kjønn (Andenæs i Haavind 2000:174). Wenckes argumentasjon i forhold til å ikke påta seg oppgaver som ligger under

kjærestens domene kan i så måte leses som en forsvarstale, ikke bare for en kollektiv forfatterskapskonstruksjon som sådan, men som en forsvarstale for den kjønnete arbeidsdelingen som de to sammen har blitt enige om, og som i siste instans kan knyttes til to-kjønnsmodellen og en heteronormal organisering av rollene i studioet.

Og kanskje er det også på denne bakgrunn vi må oppfatte hennes indignasjon overfor andre kvinnelige artister som hun mener har gått *for langt* i å bli selvhjulpne, som hun mener gjør alt selv for å bevise at jenter kan, tør og vil, og som har latt det gå «prestisje» i å kunne gjøre det som har vært en sånn «gutteting». I en viss forstand har hun selvsagt rett, for det er ikke til å komme bort i fra at nettopp et ønske om prestisje kan sies å ligge i bunnen av det å tilegne seg produsentrollen, noe for eksempel Anita sier rett ut. Samtidig er dette naturligvis en forenkling av hva som her står på spill. For der Anita *mistror* andre kvinnelige musikere som hevder at de produserer selv, *angriper* Wencke dem for å være nærmest «for frigjorte», en argumentasjon vi kjenner igjen fra andre samfunnsområder der den kjønnsmessige arbeidsdelingen settes under debatt.

Og muligens er vi her ved selve *bøynen* i Wenckes transformasjonsprosess, der den så å si butter i mot den heteronormale kjønnsarbeidsdelingen i studioet. Her tenker jeg på hvordan hun på mange måter lar *ham* fortsette med å spille rollen som produsent isteden for å ta et overordnet grep selv. Hva som her står på spill lar seg muligens illustrere av hvordan en annen kvinnelig «syngedame» som har begynt å produsere *helt og holdent selv*, også til dels *beklager* de konsekvensene dette har fått med tanke på et mangeårig og fruktbart samarbeid. Som den ene halvparten av et band der han programmerte og hun sang og skrev låter, gikk hun lei av rollen sin og begynte å programmere selv. Dette har på den ene siden gjort henne mer selvhjulpne. På den annen side er det i dag vanskelig å tenke seg hvordan hennes nyvunne rolle skal kunne la seg forene i et fortsatt samarbeid, forteller hun. Ikke bare fordi hun risikerer å støte ham gjennom å blande seg inn i det som før var hans domene alene, men fordi han enn så lenge er den flinkeste av dem. Eller som hun selv formulerer det:

Kvinnelig informant: Jeg tror at grunnen til at vi ikke kommer i gang igjen, er fordi jeg sitter og programmerer masse låter, og at det ville blitt litt rart hvis jeg nå bare skulle lage melodier og tekster. Fordi at nå ville jeg hatt innfallsvinkler: «Nei, den loopen der, kanskje vi skulle forandre den», og ikke sant. Jeg ser at han blir støtt hvis jeg går inn på det, fordi det har vært hans område. Og han er fortsatt den flinkeste.

Overgangen fra en posisjon til en annen kan med andre ord ha en pris, en pris Wencke i dette tilfelle kanskje vegrer seg for å betale, selv om hun allerede betaler en pris for å bli stående «midt imellom».

Anita stilles ikke overfor den samme type diskursive skvis. Forestillingen om en kollektiv forfatterskapsposisjon er ikke til stede i talen hennes, slik hun og kjæresten P. synes å være samstemt enige om at de to ikke kan samarbeide, for det første fordi dette ville innebære for mange drakamper mellom dem, og for det andre fordi *de begge* vil være

produsenter, som hun uttrykker det. Det betyr ikke at det ikke finnes motsigelser og ambivalenser også i hennes tale, slik jeg har vært inne på, men når hun skal organisere sin forfatterskapskonstruksjon som et autonomt produsentsubjekt er hun fritatt fra å måtte forhandle mellom uforenlige posisjoner og hensyn. Den måten hun blir interpellert som et produsentsubjekt i første omgang hører også med i dette bildet.

For ser vi på Wenckes beretning og kontrasterer den med Anitas, er det mest slående kanskje fraværet av eksplisitt uttalte interpellasjoner, i alle fall av det bemektigende slaget Anita kunne vise til. Dette betyr selvsagt ikke at de ikke har forekommet. Men fordi vi ikke har tilgang til dem gjennom Wenckes beretning så er vi også forhindret fra å si noe om dem. Hva vi imidlertid *har* fått vite er at også hun er blitt interpellert inn i den musikalske konteksten hun befinner seg i. Nærmere bestemt inviteres hun av en eller flere passasjeagenter, noen mannlige musikere, til å bidra på et prosjekt de holder på med. Og som jeg har påpekt er det som en potensiell *sanger* og låtskriver hun blir spurt, selv om det ikke på noen som helst måte er opplagt at det er sang hun har mest talent (for eksempel spiller hun bedre piano). Isteden var det hennes antatte kapasitet til å *komplettere* de mannlige musikernes teknisk-musikalske kompetanse som var selve grunnlaget for å forespørre henne. Slik ser vi nok en gang hvordan «syngedamen» som diskurs betraktet, sammen med dens affinitet til to-kjønnsmodellen, etablerer rammen for hvilke subjektposisjoner kvinnelige utøvere blir interpellert i retning av.

Samtidig lar interpellasjonen seg ikke på noen måte redusere til noe entydig negativt eller undertrykkende. For Wenckes vedkommende innebærer invitasjonen en veg inn i et karrierespor hun så langt hadde betraktet som utenkelig. I hvilken grad utformingen av musikerrollen kunne ha tatt en annen og mer radikal vending om hun i enda større grad hadde blitt interpellert til å «gjøre alt selv» slik Anita ble, kan vi her bare spekulere over. Men det er grunn til å anta at hun da hadde sluppet å forhandle mellom motstridende posisjoner og standpunkter.

8.1.12 Oppsummering og konklusjoner

I det foregående har jeg analysert en rekke endringsprosesser med det formål å belyse hvordan konstituering, transformering og deterritorialisering fra «syngedame» til produsent foregår i praksis. Analysen har tatt utgangspunkt i to hovedcase hvis endringsprosesser har vært studert inngående, både med hensyn til hvordan konstituering og transformasjon muliggjøres og hva som eventuelt kan bremse eller forhindre endring. I analysene har jeg anvendt en dynamisk og prosessuell tilnærming, der aktørenes egenbestrebelsler analyseres i sammenheng med en rekke konstituenten som supplerer de innsiktene som framkom i kapittel 7. Endelig har analysen søkt å avdekke de regler som gjelder innenfor

diskursområdet og de eventuelle stridstemaer som disse kan avstedkomme, innsikter som jeg skal bygge videre på i analysens kapittel 9.

Den diskursive og språklige anlagte analysen viste hvordan ulike musikalske diskurser, særlig kunstmodellen (og med den også det iscenesatte soundet), bidrar i konstitueringen av produsentsubjektet, både gjennom hvordan diskursen siteres og gjøres, og hvordan den tilfører subjektet framgangsmåter for å nærme seg både prosjektstudioet og det lydlige/soniske materialet. I denne sammenheng ble det identifisert to tilnærminger eller metodiske grep for å nærme seg prosjektstudioet og det å lage selvprodusert musikk, nemlig *repetisjon* (av andres framgangsmåter og estetikker) og *rekombinasjon* (av allerede eksisterende musikk).

Det ble også identifisert to hovedmåter å organisere selvproduksjon på: En *autonom og individualistisk* fundert posisjon hvor en direkte «hendene på rattet»-kontroll ble foreskrevet som nødvendig for å utøve en legitim forfatterskapsposisjon, og en *kollektiv* hvor en slik hands on-kontroll ikke ble ansett som like nødvendig. De ulike posisjonene innebærer vidt forskjellige konsekvenser med henblikk på selvbeaktelse og synlighet, med en autonom og en individuell hands on-posisjon som den mest effektive. Den diskursivt orienterte analysen påviste også hvordan individet kan bli konstituert av ulike og motsigelsesfylte diskurser, og hvordan dette kan sette det aktuelle subjektet i en tilstand av ambivalens som må forhandles før diskursene kan virke konstituerende og transformerende.

Analysen påviste videre hvordan *talehandling*er virker konstituerende, noe som særlig kom til uttrykk gjennom analysen av Anita. I denne sammenheng spiller de såkalte *passasjeagentene* en sentral rolle gjennom den måten de på ulike måter interPELLerer subjektet til å innta subjektposisjoner. Subjektet kan imidlertid også tale seg selv til eksistens gjennom å repetere de betydningskonstruksjonene som diskursene tilveiebringer. På et tredje nivå bekrefter også subjektene hverandre gjennom et eget musikerspråk; nerdespråket. Dette er et språk som forbinder musikere og artister og som gjør dem gjenkjennelige for hverandre som legitime og autoriserte produsentsubjekter. Interpellere kan imidlertid også instrumenter og teknologier gjøre, også det personlige prosjektstudioet.

Også *rom* spiller inn i konstitueringen av subjektet, selv om prosjektstudioet også bidrar til å konstituere og opprettholde skapersubjektet, nærmest såkalt hvor som helst og når som helst. Rommet synliggjør for det første skapersubjektets status, slik posisjoneringen i både det fysiske og det sosiale rommet endrer seg i takt med at «syngedameposisjonen» forlates til fordel for en posisjon som produsent. Men også en forandring i lokaliseringen selv kan ha konstituerende konsekvenser. For «syngedamer» som lager selvprodusert musikk kan det imidlertid utgjøre en viktig forskjell å både ha et eget prosjektstudio og et eget rom for dette prosjektstudioet, slik det kan være strategisk avgjørende å plassere og inkorporere

begge deler innenfor produksjonskontekster, hvor også andre som lager selvprodusert musikk er lokalisert.

Analysen har dessuten vist hvordan kjønn og seksualitet spiller inn i konstituering, transformasjon og deterritorialisering, både som en ressurs og en bøyg. En individuell og autonom utforming av produsentposisjonen, løsrevet fra den heteronormale arbeidsdelingen og med en hands on-kontroll, framstår her som den mest effektive måten å konstituere seg selv som en produsent på. En kollektiv organisering medvirker til strukturell usynlighet og en mer uforløst transformasjonsprosess, særlig når utformingen av de produksjonsrettede oppgavene speiler to-kjønnsmodellens arbeidsdeling. Slik bremser den også deterritorialiseringens effekter mer generelt.

Den samme dobbeltheten framkommer i forhold til hvordan *det skeive* spiller inn og manifesterer seg både som en hindring og som en ressurs. Som skeive konfigurasjoner kan «syngedamer» som lager selvprodusert musikk vekke både fasinasjon og forundring, noe som kan oppleves som overskridende og bemektigende for den som iscenesetter seg som en kjønnsbrytende aktør. Dette fordi subjektet gis en mulighet til å iscenesette seg som et annerledes kjønn, som et unntak fra normen i en mer positiv forstand, og som noe helt annet enn en «syngedame», noe kanskje særlig eksemplet Anita viste.

Samtidig innebærer den skeive konfigurasjonen potensielt en strukturell usynlighet, som kan knyttes til hvordan transformasjonsprosessen og produsentposisjonen utformes, men også hvor prosjektstudioet lokaliseres. Det avgjørende momentet er med andre ord i hvilken grad den aspirerende produsenten klarer å framstå som et tydelig og uavhengig skapersubjekt. Dess mer skapersubjektet går opp i en kollektiv enhet eller avsondres fra andre produksjonskontekster, dess mer usynlig og dess mer ikke-autorisert framstår hun som produsent.

Analysen har i det hele tatt vist at det å lage (selvprodusert) musikk og det å gjøre kjønn, i mange tilfeller kan vise seg å være to sider av samme sak. Det være seg i forhold til hvordan musikalske elementer og estetikker kjønnnes, men også gjennom måten det å lytte på musikk og det å fordele arbeidet på blir organisert. Slike måter å gjøre kjønn på kan vise seg å videreføre sentrale aspekter ved hetero(nor)malen, selv i slike tilfeller hvor det kan se ut til å foreligge et brudd med den.

9 Hvorfor «syngedamer» blir produsenter

[...] we could say that in a civilization like our own there are a certain number of discourses that are endowed with the author function, while others are deprived of it (Foucault 1984:107-8).

I think that, as our society changes [...] the author function will disappear[...]. All discourses, whatever their status, form, value, and whatever the treatment to which they will be subjected, would then develop in the anonymity of a murmur. We would no longer hear the questions that have been rehearsed for so long: Who really spoke? With what authenticity or originality? (Foucault 1984:119).

9.1.1 Innledning

I dette kapitlet skal jeg belyse hvorfor «syngedamer» ønsker å bli produsenter og hvordan dette relaterer seg til spørsmålet om musikalsk forfatterskap og til produsentposisjonen¹⁶². Ønsket om en posisjon som produsent må ses i lys av den betydning musikalsk forfatterskap har innenfor populærmusikk og hvordan spørsmålet om forfatterskap i stadig større grad har kommet til å dreie seg om å appropriere og å prosessere lyd, slik jeg har påpekt i kapittel 3, og som også Frith har hevdet (Frith 2001b). Jeg har allerede påvist hvordan denne *soundsentrismen*, slik jeg konseptualiserte dette i kapittel 2, er å forstå som en spesifikk diskurs, en diskurs jeg kaller *bakgrunnsdiskursen* eller *bakmannsdiskursen*, og hvordan denne diskursen står i et konkurranseforhold til en annen innflytelsesrik diskurs i populærmusikk, nemlig *forgrunnsdiskursen*. Hva disse to diskursene kort og godt gjør er å legge inn to helt forskjellige bud på hva musikalsk forfatterskap er. Bakgrunnsdiskursen med grooven og det musikalske soundet som kjerneelementer, og forgrunnsdiskursen med teksten, melodien og ofte også formidlingen som kjerneelementer.

I de foregående kapitlene har jeg påpekt at privilegeringen av det musikalske soundet som den nye autentisiteten innenfor populærmusikk, har utfordret og satt den tradisjonelle låtskriverposisjonen under press, fordi produsenten blir antatt å være den som har størst innflytelse over musikken. Jeg har også påpekt at dette særlig får konsekvenser for kvinnelige artister og musikere som nesten aldri figurerer som produsenter, og dersom de gjør det, så er det vanskelig å tro det, fordi vi av ulike grunner foretrekker å betrakte dem som «syngedamer» (jf. kapittel 6). Jeg har i kapittel 3.3 også vist hvordan striden lar seg lokalisere innenfor den akademiske diskurs. Der kom det blant annet fram at bakgrunnsdiskursen likevel ikke har oppnådd en hegemonisk posisjon, og at også

¹⁶² Som påpekt i kapittel 1.1.5 så er det forfatterskap (og produsentskap) som *subjektposisjon(er)* betraktet det her er snakk om, og ikke musikalsk forfatterskap i noen som helst ontologisk form for betydning.

forgrunnsdiskursen har sine «talspersoner». Denne konklusjonen gjelder også for empirien i dette kapitlet. Samtidig skal jeg vise at bakgrunnsdiskursen har blitt så innflytelsesrik at ingen musiker eller artist med forfatteraspirasjoner kan stille seg likegyldig til den, noe som i praksis innebærer at den har oppnådd en tilnærmet *objektiv* status (jf. kapittel 5.2.2). Nettopp dette ligger da også til grunn for den *investering* i det musikalske soundet som jeg har vist finner sted også blant kvinnelige musikere og artister (jf. analysene i kapittel 7 og 8). Det er også på denne bakgrunn det blir mulig å forstå hvorfor det har blitt maktpåliggende også for dem å produsere selv.

I dette kapitlet skal jeg gå mer detaljert til verks i forhold til å vise hva som står på spill for musikere og artister som er involvert i striden. Jeg skal gå dypere inn i de respektive diskursenes logikker, vise skillelinjene mellom dem mer i detalj, skillelinjer vi så langt bare har fått et glimt av i de forutgående analysene. Jeg skal vise hvordan striden arter seg blant musikerne selv og i medietekster, hva slags konsekvenser dette har med hensyn til musikalsk forfatterskap, og hvordan forestillinger om kjønn spiller inn.

Jeg begynner med å vise hvordan striden mellom forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen utspiller seg langs det jeg identifiserer som i hovedsak fem ulike dimensjoner; en symbolsk, en estetisk, en teknologisk, en økonomisk og en kjønnset. Underveis introduserer jeg også en sosial dimensjon, som blant annet fungerer som en nøytraliserende faktor i striden. Jeg belyser også mulige forskjeller blant de kvinnelige og de mannlige informantene med hensyn til hvordan de relaterer seg til eller blir rammet av bakgrunnsdiskursen, og hvordan de konstruerer selve produsentrollen. Til slutt viser jeg hvordan informantene alternerer mellom ulike posisjoner på motsigelsesfylte måter, samtidig som de hele tiden forvalter sine posisjoner innenfor bakgrunnsdiskursen.

9.1.2 *Den symbolske og den estetiske dimensjonen ved striden mellom forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen*

La meg aller først vise hvordan striden mellom forgrunns- og bakgrunnsdiskursen arter seg, og det på en måte som illustrerer den *symbolske* dimensjonen av striden. Nærmere bestemt snakker jeg om striden om hvem som «egentlig» er å oppfatte som forfatteren av musikken. Innenfor bakgrunnsdiskursen er det som jeg har presisert, produsenten som blir ansett for å være det «egentlige» forfattersubjektet innenfor musikkproduksjon og ikke låtskriveren eller artisten, slik oppfatningen er innenfor forgrunnsdiskursen. I det første eksemplet ser vi en mannlig informant illustrere den symbolske dimensjonen ved striden på en slående måte i et sitat, hvor han i omtalen av produsenten og dennes rolle i produksjonsprosessen plasserer seg tydelig innenfor bakgrunnsdiskursen:

Mannlig informant: Vi kjøpte plater fordi de og de hadde produsert og det strakk seg jo langt. Trevor Horn husker jeg var – hvis han hadde produsert platene så spilte det ingen rolle hvem som egentlig var artisten, det låt alltid liksom *sånn*. På en måte så var produsentene på 80-tallet en ny variant av rockestjerna. Bak

forsiden av en artist som Grace Jones eller Frankie goes to Hollywood så sto Trevor Horn. For oss var det han – de [artistene] var mer som statister. Og det var jo 80-tallet, men det er veldig mye sånn nå også. En artist som Madonna, det hun er bra på er å knytte til seg folk som er jævlige bra, hun er en temmelig middelmådig sanger og danser, men hun er kanskje den aller aller beste på å lese kulturbildet, hvem som er på veg inn og hvem som er på veg ut.

Som sitatet viser, blir «bakmannen» Trevor Horn ikke bare italesatt som en dyktig produsent, men praktisk talt som det egentlige forfattersubjektet og som den egentlige og nye «rockestjerna». Begrunnelsen for å betrakte Horn som det egentlige forfattersubjektet knytter informanten til hvordan «det låter» nærmest uavhengig av den enkelte artist. Med andre ord snakker vi om en musikk og et musikalsk sound så pregnant at det overskygger de ulike artistene, som nærmest blir å oppfatte som statister i Horns musikk. I det neste eksemplet, som også illustrerer hvordan den symbolske dimensjonen ved striden arter seg, er det en kvinnelig informant som posisjonerer seg samme måte. Hun kritiserer artister som Britney Spears og Bertine Zetlitz for å kalle platene sine for *soloplater* når det i virkeligheten er helt andre som har laget musikken, slik hun ser det.

Kvinnelig informant: Britney Spears står og synger låter hun ikke engang har laget selv, en tekst hun ikke har skrevet selv, men det er hennes soloplate! Altså, sånn som Bertine Zetlitz, hvordan kan hun snakke om «soloplaten min», når hun har gått inn og laget så mye av den?

Striden har også en *estetisk* dimensjon som knytter seg til forståelsen av det musikalske verket. Også her er skillelinjene mellom bakgrunnsdiskursen og forgrunnsdiskursen skarpe. Innenfor bakgrunnsdiskursen er det innspilte og produserte verket å oppfatte som det «egentlige» verket. Verket blir kort sagt til først under selve produksjonsprosessen innenfor bakgrunnsdiskursen, og teksten og melodien blir av denne grunn å betrakte som en underordnet størrelse i verket. Innenfor forgrunnsdiskursen ser dette helt annerledes ut. Der er det den selvtilstrekkelige *låten* (vanligvis oppfattet som en enhet av tekst og melodi, eventuelt også plassert innenfor en struktur av akkorder, eventuelt også formidlingen av den) som er å oppfatte som verkets tyngepunkt og kjernelement. Dette innebærer at størrelser som akkompagnement, arrangement, sound og groove mer er å oppfatte som en påkledning, noe ekstra eller ornamentalt i forhold til låten, og som eventuelt også kan fjernes igjen uten at det rokker ved verkets egenart eller kjerne.

I det neste sitatet ser vi et eksempel på hvordan en mannlig artist forankrer sin forfatterskapsposisjon i tråd med verksforståelsen innenfor forgrunnsdiskursen. Som sitatet viser, oppfatter ikke den mannlige informanten, som leseren i kapittel 6.3 ble kjent med som «syngemannen» Martin, produsentens musikalske bidrag som *truende* for sin forfatterskapsstatus. Dette fordi forgrunnsdiskursen gir ham en anledning til å betrakte *melodien* som en privilegert og verkskonstituerende instans, og ikke primært produksjonen eller det musikalske soundet:

I: Du er ikke redd for at du, når denne produsenten da påtar seg å utvikle låten videre, at du på sett og vis mister litt av låta di?

Mannlig informant: Jo, jeg gjør kanskje det. Men det blir litt sånn, du mister noe, og så tilfører de noe annet.

Som kanskje egentlig er bedre (...).

I: Du føler altså ikke at det som er «deg» i den låta kan forsvinne når andre begynner å «kladde» på det?
Mannlig informant: Ikke så lenge jeg har skrevet melodien.

Den mannlige informanten føler seg altså nokså trygg på sin egen forfatterskapsposisjon, der han plasserer seg «trygt» innenfor forgrunnsdiskursen. Det ville likevel være naivt å tro at det bare er autoriteten fra forgrunnsdiskursen som gjør at han kan føle seg så trygg som han gjør. Hans immunitet i forhold til spørsmålet om «syngedamen» spiller, som jeg har påpekt, også inn. Med det begynner vi å nærme oss den *kjønne* dimensjonen ved striden mellom forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen, og hvordan den har en tendens til å konvergere med eller å framtre som sammenvevd med, den symbolske og den estetiske dimensjonen, vel å merke i møte med kvinnelige musikere og artister. I det neste eksemplet, hvor en kvinnelig informant setter spørsmålsteget ved Bertine Zetlitz sin rolle i produksjonsprosessen, ser vi nettopp en illustrasjon av hvordan dette kan arte seg:

Kvinnelig informant: Hvis du ser på Bertine Zetlitz, hun kommer jo med råta-per, piano og vokal som hun gir fra seg til Jan Bang eller noen, som lager hele platen – alt rundt det er det han som har laget, hun har ikke, – på en måte så mister hun hele seg, selv om jeg synes at den platen er kjempefin, men det er jo ei Jan Bang-plate. Og da blir hun nederst i hierarkiet på en måte. For da er det bare de fattige skjøre små rammene som var disse akkordene og den melodien – ja, det er klart at det er det som er fundamentet også da, men hun har ikke mye hun skulle ha sagt.

Som sitatet viser, blir det her satt spørsmålsteget ved det musikalske styrkeforholdet mellom Bertine Zetlitz og produsentene hennes, her representert ved Jan Bang. I tråd med bakgrunnsdiskursens versjon av den symbolske dimensjonen er det Bang som blir utropt til skaperen av platen, slik platen også blir betegnet som en «Jan Bang-plate». Den estetiske dimensjonen kommer på sin side til uttrykk i vurderingen av selve musikken. Låtene, som fra et forgrunnsdiskursperspektiv er det som konstituerer Zetlitz som et forfattersubjekt, blir i sitatet redusert til «skjøre små rammer» av den kvinnelige informanten. Uttalelsene tangerer i så måte også den forrige kvinnelige informantens vurdering av Zetlitz' soloprojekt som et soloprojekt som egentlig ikke er et soloprojekt. Uttalelsene er også helt i tråd med bakgrunnsdiskursens tale om produsenten som en approprierende figur, slik jeg har belyst dette i kapittel 2. Her tenker jeg på myten om produsenten som bruker artistens musikk som en form for råmateriale for sin egen musikk, en myte som av denne kvinnelige informanten blir formulert slik:

Kvinnelig informant: Altså først og fremst så har det skjedd noe med posisjonen til produsenten i løpet av – nå er jo produsenten de største. Lager egne plater ikke sant, fordi du er produsent, og at du rett og slett bruker artistene som musikere. Produsenten er den som skaper soundet, og dermed blir det også produsenten som blir det største navnet. Det er jo noe nytt.

Endelig er uttalelsene om Zetlitz i tråd med myten om styrkeforholdet mellom «syngedamen» og «svengaliprodusenten» (jf. kapittel 6), noe som nettopp borger for at det her også er snakk om et kjønnet element i vurderingen. Det er altså ikke bare den symbolske og den estetiske dimensjonen, men den symbolske, den estetiske og den kjønne

dimensjonen som en *sammenvevd* størrelse som spiller seg ut når Jan Bang blir konstruert som den «egentlige» skaperen av Zetlitz' musikk.

I et intervju med musikkmagasinet Puls Furore *svarer* Zetlitz på bakgrunnsdiskursens desavuering av henne som et skapersubjekt gjennom å fortelle om hvordan hun selv har blitt konfrontert med den i møte med musikkjournalister:

- Jeg var på intervju hos NRQ i går, og da fikk jeg spørsmål om at «kommer du med en liten vise da, også lager produsenten den til en superhit?» Og det føler jeg er å gjøre min innsats til noe kjempeelite, noe den ikke er. Det er jo mine låter, det er jeg som har skrevet dem (Frankplads 1997).

Som sitatet viser, er det ikke bare informantenes tilnærming til Zetlitz som er preget av bakgrunnsdiskursen. Også journalister later til å plassere seg innenfor bakgrunnsdiskursens betraktningmåter. Denne skal ha betegnet Zetlitz' låt som «en liten vise» (en formulering som nærmest tangerer den kvinnelige informantens italesettelse av Zetlitz' låter som «fattige og skjøre små rammer»), for så å sette den opp mot produsentens bearbeiding av den fram til en «superhit». Underforstått er det også her produsenten som blir italesatt som det egentlige skapersubjektet, mens Zetlitz' egen rolle som skapersubjekt blir redusert. På samme måte blir låtene hennes også i dette tilfelle vurdert i tråd med en bakgrunnsdiskursiv estetisk tilnærming og fratatt en selvstendig verkshøyde. Zetlitz slår imidlertid som vi ser tilbake gjennom å *påkalle* forgrunnsdiskursen (jf. «Det er jo mine låter, det er jeg som har skrevet dem»). Denne påkallelsen alene er imidlertid ikke nok til å garantere henne forfatterskapsmessig immunitet, slik den er det for den mannlige informanten jeg i det foregående henviste til som «Martin». Til det er «syngedamemyten» for sterk.

9.1.3 Den kjønnede dimensjonen ved striden

Den kjønnede dimensjonen har altså en tendens til å framtre som tett sammenvevd med stridens øvrige dimensjoner. Dette kan gjøre det vanskelig å skille den kjønnede dimensjonen ut som en separat dimensjon ved striden. En måte å nærme seg de kjønnede aspektene ved striden er å betrakte selve de to diskursene som grunnleggende kjønnet. Her tenker jeg på hvordan bakgrunnsdiskursen lar seg forstå som mannlige diskurs, i den forstand at dens posisjoner og praksis i overveiende grad blir forstått som et mannlige domene. Tilsvarende lar forgrunnsdiskursen seg betrakte som en kvinnelig diskurs, i den forstand at det er forgrunnsdiskursens posisjoner som har vært de foretrukne posisjonene blant kvinnelige utøvere, enten vi snakker om det Doyle kaller for den glamorøse «pre-rock'n roll singer» eller singer/songwriteren, slik den vokste fram også som en også «kvinnelig» subjektposisjon utover 1960-tallet (O'Brien 1995; Mayhew 2004). Forgrunnsdiskursen lar seg også forstå som kvinnelig i den forstand at stemmemessige og melodi-relaterte aspekter i mange sammenhenger blir oppfattet som et uttrykk for noe kvinnelig (jf. kapittel 8.1.10). Betraktet som en kjønnet strid nærmest *per se*, og med tanke på hvordan striden arter seg i

min empiri, er det bakgrunnsdiskursens antatt mannlige posisjoner som gjennomgående holder rangen. Vender vi tilbake til forestillingene om Zetlitz' marginale rolle som skapersubjekt, uttrykker disse da heller ikke annet enn en form for allmenn oppfatning av styrkeforholdet mellom produsent og kvinnelig artist, slik den kvinnelige informanten i det neste eksemplet oppfatter det. Det er også denne allment utbredte holdningen som kommer til uttrykk når journalister utfordrer eller fritter kvinnelige artister ut om «hvem som egentlig har gjort hva» på platene deres, slik hun ser det:

Kvinnelig informant: Hun [Bertine Zetlitz] har jo jobbet med et par sånne – blant annet – jeg vet ikke hvem som har gjort den siste, det er også en sånn hot shot, engelskmann, før det så var det jo han fra Cardigans, ikke sant, som jo har et sound. Jeg kan tenke meg at det er mange ting som er spenningsfylt der. Det ene er akkurat det – at produsenten i dag antas å ha veldig stor innflytelse. Så har du det at det er en kvinnelig sanger, som jeg tror, som resten av verden antar har en mindre skapende rolle og er mer eksteriør ikke sant, og mer pynt enn å være helt på intensjonsnivået. Ja, jeg tror det er de to tingene som først og fremst ligger i den, og jeg vil tippe at det var en mannlig journalist som gjorde det [kom med den vurderingen], og som har litt lyst til å vite hvordan det «egentlig» står til, ikke sant?

Den kjønnete dimensjonen ved striden mellom forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen er altså i en viss forstand å oppfatte som et spørsmål om styrkeforholdet mellom en mannlig konnotert bakgrunnsdiskurs og en kvinnelig konnotert forgrunnsdiskurs. Den kjønnete dimensjonen ved striden er imidlertid også mer omfattende enn som så. For midt i denne striden pågår det også en annen strid, nemlig striden om hvorvidt «syngedamer» er i stand til å produsere musikken sin selv. Også på dette punktet later musikkjournalister til å være farget av tradisjonelle kjønnsforestillinger, idet de nærmest tar det for gitt at det er de mannlige aktørene som har tatt hånd om programmering og produksjon. I det neste eksemplet møter vi en kvinnelig informant som forteller om hvordan hun har opplevd at journalister har ønsket å «ta» henne på dette punktet:

Kvinnelig informant: På den forrige plata så hadde jeg veldig problemer med å bli respektert, fordi de trodde at guttene hadde gjort alt, og at jeg hadde bare sunget litt.

I: Hvem var de [som du følte deg mistenkeliggjort av]?

Kvinnelig informant: Journalister særlig. Jeg merket det at de skulle ta meg. De stilte meg masse spørsmål, var veldig sånn: «Ja hva har du gjort» og blablabla, og jeg har liksom ikke fokusert så mye på å overbevise om at «Jeg har gjort det og jeg er flink til det». Jeg synes ikke det skal være nødvendig, men jeg merker det at jeg ikke blir så respektert. De tror ikke helt at ei ung jente som gir ut ei plate har gjort så mye sjøl, ikke sant.

En annen kvinnelig informant forteller om lignende erfaringer. Nærmere bestemt snakker vi om en snikende følelse av å bli underkjent både som forfattersubjekt og som produksjonsansvarlig, når journalister omtaler andre medvirkende musikeres bidrag:

Kvinnelig informant: Det er så innmari pakka inn, ingen vil si det rett ut. Du kan ikke hjelpe for det, men tanken slår deg jo, at det at de nevner guttene når de kritiserer albumet, også er en subtil måte å gi *dem* kredden i stedet for meg.

Et påfallende moment i denne sammenheng er at informanten selv har vanskelig for å tro at *andre* kvinnelige artister faktisk kan være i besittelse av en tilsvarende produksjonsmessig kompetanse som den hun selv har:

Kvinnelig informant: Om det er riktig eller ikke vet jeg ikke, men til og med jeg stiller spørsmålsteget ved

kvinnelige musikeres evne til å produsere sin egen musikk.

For også slik arter den kjønnede dimensjonen ved striden seg (slik jeg også har vært inne på det gjennom alle de foregående analysekapitler), at også kvinnelige artister som faktisk tar hånd om både låtskriving og produksjon blir oppfattet som «syngedamer». Ikke bare av omverdenen generelt, men også av andre «syngedamer» (jf. kapittel 6.2). Artisten Beate Lech, som både skriver, programmerer og produserer sin egen musikk, formulerer det slik i et intervju med bladet Musikk Kultur:

Beate Slettevoll Lech er vokalist - og komponist, men det er det ikke mange som tror på:
- Jeg merker at folk ikke tror helt at jeg gjør så mye som jeg faktisk gjør på platene. (...) I tillegg til å synge, programmerer jeg også live. Men jeg har fått høre at enkelte ikke tror det er meg som gjør det. Jeg blir bare den derre «syngedama (Kristensen 2002).

Også artisten Anneli Drecker mener seg forbigått og rammet av bakgrunnsdiskursens kjønnsmyte om det å produsere som noe mannlig, slik det framgår av dette intervjuet, sakset fra nrk.no i forbindelse med soloalbumet *Frolic* som ble utgitt i 2005:

Drecker er en nerd, og begynner å se seg lei på å bli framstilt som syngedame.«Jeg må gjøre sånn som Aggie (Frost) gjør. Hun har begynt å lage remikser for andre, slik at folk skal skjønne at hun kan mer enn å bare synge», forteller Drecker til Musikknytt i NRK P1. En av konsekvensene av det ensidige bildet som skapes av Drecker er at anmeldere og musikk-kjennere gir andre æren for at plata høres ut som den gjør. Elektronikaduoen Røyksopp har eksempelvis fått det meste av kreditten for at singelen «You Don't Have to Change» har blitt som den har blitt, og anmeldere trekker som oftest fram den som det sterkeste sporet på Dreckers nye album, med referanse til Røyksopp. Enkelte anmeldere har til og med ytret ønske om at Røyksopp burde ha produsert hele plata. [Drecker:]- Det er Torbjørn [i Røyksopp] veldig flau for, faktisk. De har gjort en fjerdedel på den låta. Og de skal gjerne få all kredibiliteten. Men det er litt sånn at hvis Torbjørn hadde plystret den melodien, så hadde avisene satt fokus på Røyksopp. Drecker mener fordommer er problemet. Folk tror ikke at en syngedame klarer å skru plata si sjøl [Drecker:] - I kritikkene av en låt som for eksempel «Monkey Trap» dytter de kun fram den engelske produsenten, mens det er jeg som har programmert alt. Da blir jeg selvfølgelig sur (Fjelldal og Gjersøe 2005).

Som vi ser av intervjuet, beklager Drecker seg over journalistenes manglende evne til å anerkjenne henne som en produsent og hvordan dette kommer til uttrykk gjennom den måten hennes samarbeidspartnere blir kreditert for bidrag hun selv har vært hovedansvarlig for. Det mest slående ved dette tilsvaret fra Drecker er imidlertid at det illustrerer hvor stor innflytelse bakgrunnsdiskursen etter hvert har oppnådd, hvor viktig det rett og slett har blitt også for den jevne artist å skaffe seg produksjonskred, og at det ikke lenger er tilstrekkelig, selv for en artist av Dreckers format, å nøye seg med å skaffe seg kred som vokalist og låtskriver. Dette er kvaliteter som tradisjonelt har blitt vektlagt innenfor forgrunnsdiskursen, og som også blir framhevet som både platens og Dreckers styrke i flere av anmeldelsene av *Frolic*. Her illustrert i et sitat som også viser at Drecker har helt rett i at det er Røyksopp som får produksjonskredden:

Etter at hun har åpnet unna den utmerkede, Røyksopp-produserte singelen «You Don't Have To Change», oppdager vi at den samme blandingen av godt og banalt også preger *Frolic*. Drecker er en glimrende vokalist, og den gode, spenstige stemmen hennes kommer godt til sin rett på de roligere låtene. På for eksempel på «Cool World», viser hun enda en gang et stemmemateriale av stort format (Lundemo 2005).

Sagt på en annen måte: Drecker har åpenbart forventet seg produksjonskred i tråd med at hun i stadig større grad har påtatt seg et selvstendig produksjonsansvar. Så har hun da også i

flere intervjuer (faktisk helt tilbake til år 2000 slik jeg påpeker i kapittel 1) helt eksplisitt gjort produsentfunksjonen til en viktig del av sin selvpresentasjon og selvscenesettelse, slik også dette utdraget av sitatet over peker i retning av:

Drecker er en nerd, og begynner å se seg lei på å bli framstilt som syngedame. «Jeg må gjøre sånn som Aggie (Frost) gjør. Hun har begynt å lage remikser for andre, slik at folk skal skjønne at hun kan mer enn å bare syng», forteller Drecker til Musikknytt i NRK P1 (Fjellidal og Gjersøe 2005).

Drecker er imidlertid ikke alene om å observere den sterke betydningen bakgrunnsdiskursen blir tilegnet i ulike sammenhenger, også med hensyn til hvor viktig det er å kunne vise til at man faktisk produserer selv. Den kvinnelige informanten i det neste sitatet, som selv foretrekker å *tone ned* sin egen rolle i produksjonsprosessen (av årsaker jeg har belyst i kapittel 7.1.6), mener for eksempel å se at artister som gjør det motsatte, og som derigjennom altså posisjonerer seg mer eksplisitt innenfor bakgrunnsdiskursen enn det hun gjør, later til å oppnå en større respekt enn henne. Hennes konklusjon er at det ikke er noen veg utenom; for å få respekt må man vite å framheve hva man faktisk gjør og ikke stikke det under en stol, slik hun selv har gjort:

I: Men den verden der ute den[etterspør en produsentstatus]?

Kvinnelig informant: Den krever det litt ja. Ja det vil jeg si at jeg merker veldig stor forskjell på for eksempel hun Bertine Zetlitz som gav ut en plate på samme tid som meg, at hun har fokusert veldig på hvor mye hun har gjort selv, og jeg merker at hun blir mer respektert enn meg kanskje. At jeg får enda de spørsmålene : «Ja hva gjør du selv og hva vil du?» At du må kanskje bare *si det* og *si det* og *si det* til det går inn. Men at man må fokusere på det, det synes jeg bare er så latterlig, at det skal være sånn, at det er så viktig, jeg vet ikke.

I det neste eksemplet møter vi en annen kvinnelig informant med en tilsvarende observasjon. Slik hun oppfatter det har det rett og slett blitt *trendy* å si at man produserer selv, noe også musikkpressen bidrar til gjennom å nærmest hale slike erklæringer ut av kvinnelige artister:

Kvinnelig informant: Og at det er derfor jeg sier det, og at jeg vet at det er *trendy*.

I: Hvordan vet du at det er trendy?

Kvinnelig informant: Fordi det er så fryktelig mye snakk om det, og du ser, pressen også, vil på en måte dra det ut av artisten.

Også i det neste eksemplet møter vi en kvinnelig informant som understreker betydningen av musikalisk kontroll. Denne gangen er det ikke for å demme opp for fordommer utenfra, men for å ikke falle tilbake til et tradisjonelt kjønnsrollemønster, der *hun* tar det for gitt at *han* vet best:

Kvinnelig informant: Og da er det ingen utenfra, teknikere eller produsenter, som kan komme og si at: «Nei dette skal vi ikke ha sånn» eller, ikke sant, du blir litt mer autoritær - ikke i negativ forstand, men at du får rett og slett mer kontroll over arbeidet ditt.

I: Er det viktig?

Kvinnelig informant: Ja det er viktig!

I: Hvorfor er det viktig?

Kvinnelig informant: Jo, det er viktig, særlig for oss som er jenter, fordi vi har lett for å la oss styre av menn. De sitter der og har gjerne mer kunnskaper, eller lengre erfaring, det er liksom lett å overlate styringen til dem, ikke sant. Mer eller mindre ubevisst. Men det det handler om, er at i det øyeblikket du ikke behersker teknologien, så må du gi fra deg kontrollen. Ikke sant, da er du prisgitt at den som sitter og «skrur» skjønner hva du sier.

Sitatet peker imidlertid også i retning av de ulike typer av forhandlinger av mer ansikt-til-ansikt-karakter som kan oppstå i studioet under en produksjonsprosess. I det følgende skal jeg vise hvordan striden mellom forgrunns- og bakgrunnsdiskursen arter seg nettopp med hensyn til dette direkte forhandlingselementet, denne gang for å belyse hvordan den estetiske dimensjonen er innvevd med en økonomisk dimensjon.

9.1.4 Forhandlinger i studioet: Den estetiske og den økonomiske dimensjonen ved striden

Så langt har jeg i hovedsak vist hvordan bakgrunns- og forgrunnsdiskursen arter seg som en symbolsk kamp om den «egentlige» forfatterposisjonen, hvordan striden også har en estetisk og en kjønnset dimensjon, og hvordan disse tre dimensjonene gjerne opptrer som tett sammenvevde størrelser. I fortsettelsen skal jeg gå mer eksplisitt til verks i forhold til å vise hvordan den estetiske dimensjonen også er tett sammenvevd med en økonomisk dimensjon. Dette skal jeg gjøre ved hjelp av eksempler hentet fra samarbeidssituasjoner i studioet. Nærmere bestemt snakker jeg om situasjoner der informantene trer ut av sine egne prosjektstudioer og inngår i samarbeidsrelasjoner med andre produsenter og musikere.

Som jeg har redegjort for dreier den estetiske striden seg om en strid om selve det musikalske verket. Bakgrunnsdiskursen tenderer til å vektlegge soundet og/eller grooven, mens forgrunnsdiskursen tenderer til å vektlegge selve låten som tekst og melodi betraktet, eventuelt i sammenheng med stemme og formidling. Striden har imidlertid også en økonomisk dimensjon som må ses i sammenheng med den estetiske. Sett fra forgrunnsdiskursens ståsted er låten (tekst og melodi) å betrakte som et verk i seg selv, og fordi låten lar seg betrakte som en selvtilstrekkelig størrelse, er det ikke uten videre gitt at den som har skrevet låten skal dele sine opphavsrettigheter med andre. Sett fra et bakgrunnsdiskursivt perspektiv er det imidlertid ikke mer enn rett og riktig at også produsenten skal tilkjennes eierandeler i det musikalske verket, med henvisning til den status som det musikalske soundet har oppnådd som et kjerneelement i sin egen rett, sammen med den «merverdien» som soundet tilfører musikken (jf. kapittel 3.2.3).

Nettopp disse to forståelser og hvordan de også kan bli spilt ut mot hverandre på et ansikt-til-ansikt-nivå, skal vi i de neste eksemplene se litt nærmere på:

I det første eksemplet møter vi en kvinnelig informant jeg vil kalle «Nina». I eksemplet forteller Nina om hvordan hun og produsenten «T.» viste seg å ha vidt forskjellige oppfatninger om hvorvidt han hadde rett på andeler i hennes låter for sin rolle som produsent og musiker eller ikke:

Nina: T. diskuterte masse. Han mente at hans rolle som musiker og produsent hadde [tilført noe vesentlig til låta] – selv om hele – selv om [dersom] du tok vekk alt som var gjort, så var låta [fortsatt] slik som den var gjort på fanget mitt med gitar. Men han mente at han hadde andelsrettigheter i det [verket], fordi at det nå låt helt annerledes.

Striden mellom forgrunns- og bakgrunnsdiskursen, slik den kommer til uttrykk i dette sitatet, kan med fordel knyttes opp mot diskusjonen av det musikalske verket i kapittel 3, hvor jeg innledet med å stille spørsmålet om hva et verk egentlig er og hvor grensene for verket skal trekkes. For hvordan skal vi egentlig nærme oss det musikalske verket slik det legges ut for oss i dette eksemplet? Er det opphavsrettslige verket å regne som verket i sin opprinnelige akustiske form slik det lar seg framføre ved hjelp av bare en stemme og en akustisk gitar, slik Nina her forfekter? Eller er det verket i sin orkestrerte og ikke minst lydprosesserte form som skal legges til grunn når opphavsrettigheter skal registreres og fordeles? Hvor går i så fall grensene mellom produksjon, arrangement og komposisjon, og er det egentlig mulig å skille mellom opphavsrett og utøverkunst slik TONO gjør i dette spørsmålet?¹⁶³ Hvor sterke føringer på det endelige resultatet ligger det egentlig i en tekst, en melodi og noen akkorder? Er låten det «skjøre» rammeverket i produsentens hender som det har vært hevdet i det foregående, eller er det premissgivende i en slik grad at hele verket står og faller på det?

Spørsmålene striden om verket reiser er mange, og jeg skal ikke besvare dem, men forholde meg til hvordan Nina og hennes samarbeidspartnere håndterer dem. Som sitatet med henne viser, argumenterer hennes motpart med utgangspunkt i bakgrunnsdiskursens forståelse av det musikalske verket og med hvordan verksforståelsen innenfor denne posisjonen gir utformingen av arrangement og sound en vel så privilegert status i verket som selve «låten». Eller som hun selv utlegger det: «Han mente at han hadde andelsrettigheter i det [verket], fordi at det nå låt helt annerledes». Nina tar på sin side utgangspunkt i argumenter som knytter an til forgrunnsdiskursens privilegering av låten som en selvtilstrekkelig og autonom enhet. Vel nok *låter* den (låten) muligens annerledes i sin innspilte og lydprosesserte form, argumenterer hun, men det betyr ikke at det har skjedd noen *fundamental* endring av verket. For tar man vekk alt det produsenten har gjort så er låten i bunn og grunn akkurat som før. Eller som hun selv formulerer det: «Selv om du tok vekk alt som var gjort, så *var* låta [fortsett] slik som den var gjort på fanget mitt med gitar».

Men Nina har også flere argumenter på lager, og hennes neste innvending knytter seg til det hun oppfatter som det offisielle og hevdvunne synspunktet. Nærmere bestemt dreier det seg om hvordan **GRAMO** og TONO stiller seg til spørsmålet om grenseoppgangen mellom komponering og arrangering, og hvordan hun mener at deres synspunkter støtter hennes syn på saken:

Nina: Så sier jeg at det har jeg ringt GRAMO og TONO om for mange år siden og spurt, og de sier at det er noe som folk riktignok har fått gjennomslag for tidligere, men som egentlig ikke er korrekt. Det er ikke korrekt, fordi du må forandre vesentlig på grunnstrukturen på låta for å kunne kvalifisere som medandelshaver i et verk, og det så jo da selvfølgelig T. da helt annerledes på.

¹⁶³ TONO opererer med et skille mellom det de kaller utøverkunst og opphavsrett. Dette for å skille mellom situasjoner der musikere tilfører «nyskapende» elementer til et verk, og der de strengt tatt bare har gjort «godt håndverk», jf. Onshus, C. (2003). "Arrangørandeler og originalverk." TONOnytt(4).

Hun oppfatter saken slik at det ligger i produsentoppdragets *mandat* å bidra til arrangeringen av låta og at man må skille mellom det å bidra arrangementsmessig som produsent på en plateinnspilling og det å få i oppdrag å arrangere et verk for storband eller korps, slik en arrangør (her forstått som en særskilt yrkesbetegnelse) gjør:

Nina: Jeg mener at hvis du definerer deg som produsent, er hyra som det, tar betaling som det, så er det jobben din å arrangere låta. Altså «arrangør» har man i forhold til sånn storband og det å arrangere ting for korps, ikke sant, der har jeg ringt dem opp flere ganger og de bekrefter det (...)

Nina får imidlertid ikke gjennomslag for sine synspunkter, verken hos T. eller hos andre produsenter hun har konsultert. Heller ikke blant musikerne, som også krever henne for andeler i det hun oppfatter som sitt verk, selv om de allerede har blitt honorert for å spille:

Nina: Men alle produsentene jeg har snakket med har hatt en helt annen oppfatning av det. Også musikerne. Sånn som: «Ja, men nå har jo jeg spilt» – «Ja, men hvis du er hyra som gitarist og du fant et fint riff oppå der, så er det jo faktisk det som er jobben din. Det er det du får betalt for. Hvis du da i tillegg skal ha penger hver gang – altså opphavsrettslig åndsverkspenger for det, hva skal du da ha for å være gitarist liksom?» Og det har vi diskutert masse.

Men ikke alle produsenter og samarbeidspartnere tenker på denne måten, forteller Nina. Ved en annen anledning har hun jobbet med en utenlandsk produsent som hadde en langt mer pragmatisk tilnærming til spørsmålet. Hans forslag var at dersom hun gav avkall på å kreditere seg selv som co-produsent, skulle han på sin side ikke framsette noe krav om andeler i hennes verk, noe hun gikk med på. Sett i lys av de forhandlinger hun siden har måttet føre med ulike samarbeidspartnere, oppfatter hun i ettertid både avtalen og løsningen på spørsmålene som god:

Nina: X. sa klart i fra: «Jeg skal ikke ha noe innblanding i opphavsretten din, selv om jeg tilfører et nytt refreng eller noe sånn, men du skal ikke ha noe komme her og komme her og være co-produsent» – og i ettertid så er det en helt kul ting (...).

9.1.5 *Selvproduksjon som taktikk*

I det foregående eksemplet har jeg vist hvordan striden kan arte seg på et ansikt-til-ansikt-nivå med tanke på den estetiske og den økonomiske dimensjonen av striden, og hvordan en *pragmatisk* holdning til disse spørsmålene kan være en løsning på spørsmål som fortoner seg som nærmest uløselige. I fortsettelsen skal jeg spinne videre på denne problematikken, denne gang med utgangspunkt i et eksempel hvor jeg viser hvordan også *selvproduksjon* kan bli aktualisert som en løsning på de spørsmålene som innflytelsen fra bakgrunnsdiskursen reiser i forhold til verk og musikalsk forfatterskap. Det neste eksemplet viser en måte å håndtere striden mellom bakgrunnsdiskursen og forgrunnsdiskursen på, hvor informanten, isteden for å alliere seg med den ene eller den andre siden i striden, spiller på lag med dem begge for å sikre seg kontroll over forfatterposisjonen, men også det musikalske verket.

La meg begynne med å konstatere at den kvinnelige informanten jeg her skal ta utgangspunkt i, la meg kalle henne «Marit», faktisk anerkjenner at det foregår en kamp om

musikalsk forfatterskap, og at kampen innebærer ulike dimensjoner, fra kiving om andeler i verket til spørsmålet om hvem som skal tilskrives æren for musikken:

Marit: Men i studio, det er jo klart, at der kan det jo foregå en rivalisering, men ikke sånn utad. Men det kan det gjøre. Helt klart.

I: Hvordan kan det arte seg?

Marit: Åh, det har jo alt med rettigheter i forhold til andeler i verket, og så videre, hvordan man definerer det der. Det handler selvfølgelig også om ære – altså at en skaper noe og at en kjenner at en har en andel i det ikke sant og – om ære rett og slett, og en vil ikke være usynlig i det, så der kan det være en rivalisering.

Som sitatet viser er det ikke noe ukjent fenomen at de ulike aktørene som er involvert i en produksjonsprosess kan komme til å kive om ære og penger, selv om dette sjelden kommer til uttrykk i offentligheten. Selv gir hun imidlertid ikke etter for ethvert krav fra «geskjeftige musikere» som hun formulerer det, slik hun for en stor del har forsøkt å løse denne type konflikter gjennom å *foregripe* dem:

Marit: Jeg har vel også vært ganske godt forberedt, altså til....det er få som kan ta meg på at jeg ikke har gjort leksene, sånn sett, i studio, i forhold til den type maktkamp som kan oppstå i studio.

I praksis har foregripelsen dreid seg om to ulike taktikker for Marits vedkommende¹⁶⁴: Den første har vært å lage en så gjennomarbeidet demoinnspilling at ingen er i tvil om hva som skal spilles eller hvordan det skal låte når den faktiske innspillingen finner sted. Denne taktikken, som også innebærer at hun i enkelte tilfeller har påtatt seg hele produksjonsansvaret fra låtskriving til programmering og innspilling, innebærer en viss «nazifaktor» forteller hun. Denne nazifaktoren er også bakgrunnen for at hun etter hvert har lagt denne taktikken til side til fordel for en større grad av samarbeid med andre musikere:

Marit: For det første så skaper det litt sånn nevroser for at du blir mindre åpen overfor de musikerne du jobber med. (...) i 2004 og 2005 da tror jeg den nevrosen var på topp hos meg [latter], da følte jeg at jeg kunne identifisere meg litt med Chaplins *Diktatoren* altså, og liksom alt skulle liksom være slik som jeg ville.

Den andre taktikken er å holde seg med helt gjennomarbeidede tekster og melodier, låter som kan stå helt og holdent på egne bein, låter med en så sterk egenidentitet at hun uten problemer kan framføre dem alene til eget akkompagnement, forteller hun. Kort sagt, en låt så til de grader selvtilstrekkelig at det kan gjøre det vanskelig å stille spørsmål ved hennes posisjon som eneleverandør av verket:

Marit: Jeg kan komme med en demo, men jeg kan også komme med en låt som jeg kan framføre som gjør at det er den sangen, det er ikke noe annet enn den sangen. Ferdig. Ja jeg føler at jeg er ganske tydelig på at når jeg først har skrevet noe ferdig, så er det ferdig. Og da er det mitt, altså da har jeg skapt noe som har en veldig tydelig identitet, og det er ikke så lett å diskutere det egentlig, det inviterer ikke til diskusjon heller, det gjør det ikke.

Som det framgår av sitatene dreier det seg her ikke bare om to vidt forskjellige taktikker som blir samordnet med hverandre, men om to helt forskjellige diskursive posisjoner som tas i bruk på en og samme tid, og som ved at de blir kombinert bidrar til å gjøre henne nærmest uangripelig: Én posisjon hvor det er bakgrunnsdiskursens privilegering av programmering

¹⁶⁴ Jeg forholder meg som Staiger til de Certaus skille mellom strategi og taktikk, jf. kapittel 8.1.2.

og lydprosessering som tegn på forfatterskap som settes i arbeid, og en annen hvor det er forgrunnsdiskursens privilegering av den selvtilstrekkelige låten som blir det. Samlet gjør de henne altså nærmest uangripelig, uansett hvilken synsvinkel som blir lagt til grunn. Det er imidlertid også en hake ved begge. Begge posisjonene er potensielt *monologiske* eller «diktatoriske» som hun selv betegner det, i den forstand at de ikke uten videre slipper andre stemmer til i utformingen av musikken. Særlig gjelder dette for den bakgrunnsrelaterte posisjonen som gir deg muligheten til å bli som en eneveldig komponist ved partituret, og dette tjener ikke de rytmiske musikksjangerne, forklarer hun:

Marit: Det blir et diktatur, altså hvor du innsnevrer deg og blir mindre åpen. Dette skjer fordi ting er så bestemt og avklart inni deg med hensyn til hvordan dette her skal være, at musikernes rolle – som er å virkeliggjøre den visjonen, litt sånn som en komponist sitter med et svært partitur [de slipper ikke til]. Og det kan være kjempefint det, men det skjer i alle fall ikke på rockemusikkens eller generelt den rytmiske musikkens [premisser]. Det er noe som går tapt i det, fordi det er noe med det som oppstår i øyeblikket og hvordan man kommuniserer med hverandre som blir borte, den åpenheten er litt på kollisjonskurs med den teknologien rett og slett.

Marit har av denne grunn begynt å lage musikk «på gamlemåten» igjen, eller slik det gjerne gjøres innenfor en bandkontekst, forteller hun. Riktignok skriver hun fortsatt låter som står støtt på egen bein, men hun slipper også andre musikere til som får lov til å være med å utforme de musikalske arrangementene:

Marit: Nå vet jeg ikke om jeg er i ferd med å bli lat og makelig, for nå har jeg bare skrevet låtene og så har jeg gått til bandet før jeg har gjort noe som helst.

Her kommer også det jeg identifiserer som den *sosiale* dimensjonen ved striden inn som en potensiell moderator eller megler, ikke bare i striden mellom forgrunns- og bakgrunnsdiskursen, men også i forhold til den tendens som foreligger på begge sider av «frontene» til å forherlige det individuelle og selvtilstrekkelige skapersubjektet. Opphavet til den sosiale dimensjonen lar seg lokalisere i den romantiske rockediskursens vektlegging av bandet som en *kollektiv* forfatterskapsposisjon. Slik jeg oppfatter det, fungerer den romantiske diskursens kollektive dimensjon her ikke bare som en moderator, men også som en intervenserende størrelse i den forstand at også den viser en potensiell *veg ut* av de dilemmaer som striden mellom forgrunns- og bakgrunnsdiskursen reiser. Ikke primært med henblikk på en *normativ* begrunnelse, slik vi så det i Wenckes argumentasjon, der en egalitær tilnærming til både verket og til forfatterskapsposisjonen ble framhevet som utslaget av et slags idealistisk venneprojekt, men i forhold til *musikken selv*, som Marit mener rett og slett blir *bedre* dersom de andre medvirkende musikerne blir involvert som medskapere av musikken. Samtidig er det grunn til å være nøktern med hensyn til en slik taktikk for kvinnelige musikere og artisters vedkommende. Her tenker jeg på hvordan jeg i analysen av Wenckes kollektive tilnærming viste hvordan denne posisjonen også kan være problematisk, i den grad den bidrar til å usynliggjøre det kvinnelige skapersubjektet (jf. kapittel 7). På den

annen side gir heller ikke selvproduksjon, som taktikk betraktet, noen garanti for synlighet og anerkjennelse, slik jeg har vært inne på tidligere i dette kapitlet.

9.1.6 *Stridens teknologiske dimensjon, og hvordan den er sammenvevd med den kjønnete*

Så langt har jeg belyst eller i det minste påpekt og vært innom alle de ulike dimensjonene ved striden mellom forgrunns og bakgrunnsdiskusjonen så nær som én, den *teknologiske*. I det følgende skal jeg ikke bare belyse den teknologiske dimensjonen for seg, men gradvis vise hvordan den teknologiske dimensjonen også er innvevd med den kjønnete dimensjonen og vice versa. Aller først skal jeg vise hvordan den teknologiske dimensjonen gjør seg gjeldende i striden mellom forgrunns- og bakgrunnsdiskursen, med et hovedfokus på bakgrunnsdiskursen. Nærmere bestemt tenker jeg på hvordan musikalsk forfatterskap og den såkalte produksjonskredden tenderer til å falle sammen med eller å bli knyttet til en såkalt hands on-kontroll av studioets produksjonsutstyr.

Bakgrunnsdiskursens privilegering av en hands on-kontroll av produksjonsutstyret og hvordan det å produsere selv nærmest ser ut til å forutsette det å sitte selv «med-hendene-på-rattet» påviste jeg i analysens kapittel 8.1.5. Nærmere bestemt tenker jeg på informant Anitas forståelse av hva det vil si å produsere selv og hvordan denne forutsatte en direkte kontroll over studioteknologien. I denne sammenheng innførte hun også en distinksjon mellom *talkers* og *doers*, der *talkers* refererer til de som bare er i stand til å si seg enig eller ytre seg verbalt i produksjonsprosessen, mens *doers* refererer til de som er i stand til å håndtere produksjonsutstyret selv. Bakgrunnsdiskursens privilegering av en hands on-kontroll av teknologien ser vi også i det neste eksemplet hvor den kvinnelige informantens status som et forfattersubjekt stiger i takt med hvor mange hands on-relaterte oppgaver hun kan smykke seg med:

Kvinnelig informant: Når folk spør meg om hvordan jeg lager musikk så er det for det første: «Ja skriver du selv?» Hvis du gjør det så er du litt bra: «Ok ja, du lager ting selv ja». Og så er spørsmålet: «Ja er du med på produksjonen?» Eller: «Hvem er det som produserer det?» «Ja, han og han, og så er jeg med på produksjonen sjøl, vi jobber i lag». Da er det: «Åja, så du er med, det er ikke bare det at du synger og så henter du et ferdig produkt». Nei, og så har du liksom den der tredje, det er liksom en rangstige: «Kan du programmere litt også?» «Å, ok». Det er liksom hakket bedre. «Kan du sample? Kan du bruke sampler?» Ikke sant, det virker som om det er mer status jo mer du kan. Det tror jeg kanskje mange føler, og dessuten synes jeg at det er litt påfallende at mange av de kvinnelige vokalistene poengterer det så sterkt.

Det samme ser vi også i sitatet under, hvor en kvinnelig informant forteller om hvordan hun planlegger å reformere hele artistrollen sin gjennom å slutte å synge og i stedet la andre påta seg den delen av jobben, mens hun selv sitter som en produsent med en hands on-kontroll bak spakene:

Kvinnelig informant: Og jeg vil ikke havne i den stolen. Jeg har vært «syngedamen» i bandet i så mange år, så det gikk en sånn faen i meg, for nå skal bare folk skjønne det at – så jeg laget en sånn liste, okey, da skal A synge den låta, og B skal synge den, og den, og så skal folk skjønne at jeg er noe mer enn en vokalist.

Som sitatet viser fantaserer informanten om å orientere seg helt vekk fra sangerrollen, ettersom det rett og slett ikke er her forfatterkredden ligger innenfor bakgrunnsdiskursen, men i selve det å produsere med en hands on-kontroll over spakene. Dette i motsetning til innenfor forgrunnsdiskursen, hvor det å skrive låter og betjene sangmikrofonen, gjerne i kombinasjon med det å spille akustisk gitar eller piano, er det som gir forfatterkred. Noe av det samme kommer tydelig fram også i det neste sitatet hvor en annen kvinnelig informant slår fast noe av det samme:

I: Det er liksom litt autoriserende mener du[å selv ha kontroll over spakene]?

Kvinnelig informant: Ja det er det. Helt klart. Jeg husker X, jeg kjefta henne huden full, fordi at «Nå må du bare, nå skal du». Hun har jobbet med Y og B, som er fryktelig søte fyrer og, hun har liksom kommet med frasene sine og på en måte lagd låter sammen med dem. De har jo stått likeverdige som komponister, ikke sant, men når hun har lyst til å jobbe alene så nyttet det ikke med en sånn liten båndopptaker la,la,la, da må du liksom ha noe mer. Så det må til, det gir deg autoritet, helt klart.

En av de måtene sammenvevingen av den teknologiske og den kjønnede dimensjonen kommer til uttrykk på er hvordan en kvinnelig artist kan bli konstruert som en *falskspiller*, altså en som gir seg ut for å være noe hun i realiteten ikke er, nettopp med utgangspunkt i kravet eller regelen om hands on-kontroll. Hands on-kontroll fungerer da som et sannhetskriterium for at selvproduksjon har funnet sted. Den kvinnelige artisten som spiller falskt blir i en viss forstand også konstruert som en opportunist, slik Mayhew har vært inne på (Mayhew 2004), enten ved å flyte på at selvproduksjon har blitt *trendy*, slik den kvinnelige informanten under formulerer det, eller at hun på andre måter forsøker å tilrane seg en produsentstatus. I det neste eksemplet er det artisten Beate Lech som blir konstruert på denne måten, et sitat som forøvrig bekrefter Lechs egen vurdering av hvordan omverdenen oppfatter henne (jf. klipp fra et intervju med henne i magasinet Musikk Kultur i kapittel 9.1.7):

I: Hvem er det du har lagt merke til [som produserer selv]?

Kvinnelig informant: Altså jeg vet at – hva er det hun heter da – hun fra Volda –?

I: Hun i dSound?

Kvinnelig informant: Nei, Folk og Røvere.

I: Åja, Beate Lech?

Kvinnelig informant: Jeg vet at hun har lekt seg med Logic, og jeg tror nok at hun er kababel til mye, men jeg er – det er veldig ironisk at jeg sitter og sier dette her, det er jo det.

I: Hvorfor det?

Kvinnelig informant: Nei, for at jeg kan lett bli tatt for det samme. Poenget mitt er at jeg sitter i glasshus.

I: Fordi du sier at du er en kvinnelig produsent?

Kvinnelig informant: Ja, fordi jeg sier at jeg er skeptisk, så kan det bli tatt for sånn: «Kvinne er kvinne verst» og sånn, men jeg velger å si at det er fordi at jeg har litt peiling. Og at det er derfor jeg sier det, og at jeg vet at det er *trendy*.

I: Hvordan vet du at det er trendy?

Kvinnelig informant: Fordi det er så fryktelig mye snakk om det, og du ser, pressen også, vil på en måte dra det ut av artisten.

Mens dette eksemplet viser hvordan en kvinnelig artist kan bli mistenkeliggjort gjennom at det sås tvil om hvorvidt hun virkelig *har* betjent produksjonsutstyret, eller betjent det på en slik måte at det kvalifiserer som en virkelig hands on-kontroll, ser vi i det neste eksemplet en

litt annen, om enn beslektet måte å konstruere den kvinnelige artisten som en falskspiller på. Nærmere bestemt snakker vi om en kvinnelig artist som har betegnet seg selv som en produsent når hun kanskje ikke har gjort noe annet enn å være med på å ta noen *avgjørelser*:

Kvinnelig informant: Jeg leser jo på innsiden av mange innercovere – særlig når det er snakk om kvinnelige artister. På plate nummer to allerede, så kan det stå «co-produsert av». Så tenker jeg, hvordan får de til å plutselig bli så gode på det å produsere? Men så har jeg jo hørt av de som jobbet [sammen med artistene] i studio: «Ja co-produksjon og co-produksjon, fru Blom». At det står ofte co-produsert av [i omslaget] selv om det egentlig ikke – altså de har vært med og tatt noen avgjørelser, og så har de kalt seg det, men jeg har alltid tenkt at man ikke kan kalle seg det hvis man ikke har ordentlig vært med å produsere.

Som sitatet viser, opererer også denne informanten med et skille mellom ekte og uekte kvinnelige produsenter, slik det også i dette tilfellet er en hands on-kontroll det skorter på. Det samme gjelder for det neste eksemplet, hvor den kvinnelige informanten mener at de artistene hun har i tankene nok bare har vært med *og synset litt*:

Kvinnelig informant: Jeg tror nok skepsisen – for eksempel min egen skepsis – jeg skal ikke nevne navn da, men jeg ser norske utgivelser, kvinnelige artister som er med på produsentsiden, så tenker jeg at det tror jeg ikke noe på, fordi det har blitt, det er litt sånn i tiden nå å si at man er med å produsere, når man egentlig bare sier at: «Ja, det er riktig trommelyd». Det er ikke å produsere, det synes jeg ikke. Jeg synes at for å si at du er med å produsere – så må du – det handler ikke om å si seg enig, det handler om å komme med ideer, altså den tekniske biten, kreere lyder, lydbilde, men det er jeg da.

En annen måte som den teknologiske og den kjønnede dimensjonen viser seg å være sammenvevd på innenfor bakgrunnsdiskursen er gjennom den måten arbeidsoppgaver ikke bare blir fordelt mellom kjønne i studioet, men også forstått og *definert*. Nærmere bestemt tenker jeg på hvordan 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* (jf. også Warwick i kapittel 2.1.7). Her er det Anneli Drecker som italesetter denne *aktiv/passiv*-konstruksjonen gjennom sin begrunnelse av hvorfor hun ønsker å ta hånd om produksjonsteknologiene i studioet selv, slik dette kom til uttrykk i et intervju med Bergens Tidende:

– Kommer soloarbeidet til å påvirke Bel Canto nå, tror du? – Ja, jeg tror det, på godt og vondt. Bel Canto vil bestandig være noe helt spesielt. Musikken vi lager sammen klarer jeg ikke å lage alene, men jeg tror ikke jeg vil ha en så passiv rolle som før. Jeg vil være delaktig i programmering og spilling. Noe må jo forandre seg fordi jeg har fått så mye erfaring, sier Drecker (Fossen 2000).

Som sitatet viser, konstruerer Drecker sanger- og låtskriveroppgavene sine i Bel Canto som passive, mens håndteringen av selve produksjonsutstyret og instrumentene blir konstruert som aktive. Ikke bare faller Dreckers konstruksjon sammen med bakgrunnsdiskursens privilegering av det teknologiske og soundrelaterte, men den viser at bakgrunnsdiskursen også har en mektig *alliert* i selve den vestlige kulturens *tenkemåte*, hvor teknologi gis forrang framfor natur (her som kropp, stemme mv.), og aktiv gis forrang framfor passiv. Tar vi utgangspunkt i hvordan den vestlige kulturen også tenderer til å kjønne ikke bare kategorien *aktiv* som noe mannlig eller maskulint, men også *teknologi* på den samme måte,

ser vi her konturene av en selvrefererende sirkelbevegelse innenfor bakgrunnsdiskursen, der bakgrunnsdiskursens subjektposisjon, altså produsenten, framstår som noe mannlig eller maskulint nærmest per definisjon. Nærmere bestemt tenker jeg på hvordan språket danner en selvrefererende sirkelbevegelse der musikkproduksjonsteknologier peker på aktiv, peker på mann, peker på produsent, peker på musikalsk forfatterskap, peker på musikkproduksjonsteknologier, peker på aktiv, peker på mann osv, og der den eneste måten det kvinnelige skapersubjektet kan bli en del av denne selvrefererende sirkelbevegelsen er å selv ta kontroll over produksjonsmidlene. Og selv da kan hun bli oppfattet som en falskspiller. I det neste eksemplet er det en av de mannlige informantene som beskriver hvordan en hands on-posisjon, men også den aktive og pågående posisjonen, ja selve det å være *i forgrunnen*, er å forstå som et i all hovedsak mannlig og maskulint foretak:

Mannlig informant: Det er helt klart flest gutter [som produserer selv], i hvert fall i de tekniske prosessene så er det helt klart flest gutter. Altså folk som sitter hands on da på computere eller på studio eller og spiller og sånn.

I: Hva kan det komme av?

Mannlig informant: Ja det er et vanskelig spørsmål. Jeg tror, jeg tror litegrann på at det er (...) [det er] mulig jeg er litt miljøskadet, med fortsatt tror jeg at det er gutta som driver med ting og sånn i front da, og så driver jentene litt bak der det sånn passer seg. Men jeg tror også det er en kjønnsforskjell, til en viss grad. Altså, det finns selvfølgelig jenter som trekker og drar og går foran og setter i gang og tar initiativ, men grunnen til at de er så få – nei jeg vet ærlig talt ikke, men jeg har noen tanker om at (...) deres natur er litt annerledes. Altså, så kan man si at jentene – det virker [sånn] på meg da – som om jenter tar tak i ting på en litt annen måte, og industrien, musikkindustrien, er ikke bygd opp sånn at det er rom for det.

Som sitatet viser, setter informanten likhetstegn mellom menn, maskulinitet og en posisjon i forgrunnen og mellom kvinner, femininitet og bakgrunn. Dette er verdt å merke seg med hensyn til hvordan også det musikalske soundet lar seg betrakte som forgrunn. I kapittel 3.2.4 diskuterte jeg soundet som en *framrykket* bakgrunn for å illustrere hvordan soundet har rykket i front på bekostning av tekst og melodi. Ser vi informantens utsagn i lys av denne framrykkingen, og i lys av hvordan jeg i det foregående har foreslått å betrakte striden mellom forgrunns- og bakgrunnsdiskursen som en kjønnet strid, blir denne antakelsen her til en viss grad bekreftet. For dersom det er slik informanten sier, at mannlige musikere oppfatter sin rolle som «helt naturlig» i front, hvorfor skulle ikke også soundet og grooven være det?

9.1.7 *Hands on-kontroll, en dobbel standard?*

Et spørsmål som reiser seg i forlengelsen av både anklagene om falskspill, opportuniste og aktiv/passiv-konstruksjonen er om hvorvidt kravet om en hands on-kontroll virkelig er så påkrevet som de kvinnelige informantene her skal ha oss til å tro, eller om det også her er tale om en såkalt dobbel standard? Empirien min peker i en slik retning, og muligens snakker

vi her om en av bakgrunnsdiskursens grenser¹⁶⁵. Riktignok er det ikke vanskelig å finne eksempler på hvordan også de mannlige informantene vektlegger betydningen av en hands on-kontroll over lyden. En av de mannlige informantene forklarer hvorfor han foretrekker å ta hånd om spakene i studioet selv slik:

Mannlig informant: Jeg har lyst til å ta kontroll på uttrykket. Jeg har lyst å påvirke sluttproduktet, fordi jeg kan ikke forvente at andre alltid ivaretar mine interesser på en best mulig måte.

Som sitatet viser vurderer denne informanten hands on-kontroll som den sikreste måten å skaffe seg kontroll over det musikalske «sluttproduktet» på, med andre ord verket som et produsert verk, slik dette forstås innenfor bakgrunnsdiskursen. Også informanten under er opptatt av å beholde kontrollen over sluttproduktet. De få gangene han har overlatt mikseprosessen til andre har han likevel endt opp med en finger på spakene, forteller han, hvilket er bakgrunnen for at han nå har bestemt seg for å ta hånd om det selv:

Mannlig informant: Når andre skal begynne å mikse eller styre, så ender det bare med at du liksom lurer en liten finger bort, og så ordner du et eller annet selv som du egentlig – så det er egentlig bare å gjøre det selv.

Når det er sagt så finner jeg på langt nær den samme *insisteringen* på at det er helt nødvendig å gjøre alt selv på et hands on-nivå blant de mannlige informantene som jeg finner blant de kvinnelige. Det er som om de mannlige har en større grad av slingringsmonn. Det er kanskje derfor de kan tillate seg å knytte behovet for kontroll til helt andre forhold enn selve det å hegne om forfatterposisjonen, her illustrert gjennom et eksempel hvor en mannlig informant konstruerer det å gjøre alt selv, mer som en *personlig utfordring*, enn som et spørsmål om musikalsk forfatterskap:

Mannlig informant: Jeg ser på det som en gedigen stor utfordring ikke sant, det å kunne produsere og arrangere disse tingene selv, og kanskje er det min egen utilstrekkelighet på dette punktet som gjør at jeg fortsatt vil gjøre det her alene, for det her skal jeg liksom få til, ikke sant! [latter].

Noe lignende ser vi også det neste eksemplet, hvor en av de mannlige informantene knytter hands on-begrunnelsen til den *personlige tilfredsstillelsen* det er å kontrollere musikk helt på detaljnivå:

Mannlig informant: Ja, ja, slike ting kan gjøre seg enormt mye, det kan det. Å ligge og finne ut av det, å oppdage de forandringene du kan gjøre ved å gjøre så små ting. Det er da du virkelig føler at du har kontroll over tingene. At her har du musikk, som du rett og slett kan få til å høres [ut] akkurat sånn som du selv vil.

Flere av de mannlige informantene var heller ikke fremmed for å overlate, ikke bare selve de tekniske sidene ved innspillingsprosessen, men også selve miksingene til andre, bare de selv fikk legge *premissene*. I det neste eksemplet forteller en av de mannlige informantene om hvordan han godt kan tenke seg å samarbeide med en annen lydtekniker eller produsent, slik at han selv kan konsentrere seg om de *reative* aspektene. En viktig forutsetning er imidlertid at den det gjelder må ha de samme musikalske referansene som han selv. Så langt har han imidlertid ikke funnet noen som har vært denne tilliten verdig:

¹⁶⁵ Jf. kapittel 5.2.2, og spørsmålet om diskursens grenser, og hvordan dette refererer til det stedet hvor elementer blir

Mannlig informant: Det går jo på at det er jo en tillit man velger å gi, og min erfaring med veldig mange innenfor slike tekniskmiljøer er jo det at det er en tillit de ikke alltid er helt reflektert overfor. Ja, så det har vært naturlig for min del, når jeg har hatt muligheten til det, å ta fatt i de tingene selv, rett og slett.

Den neste informanten er i så måte heldigere stilt. For selv om også han setter alt inn på å ta seg av det produksjonsmessige selv, særlig under selve utviklingsprosessen av musikken, så overlater han rutinemessig ansvaret for selve miksingene til en mer erfaren lydtekniker:

I: Så selve miksen skrur du ikke til selv, det er ikke et poeng?

Mannlig informant: Ikke i mikseprosessen, men jeg spiller jo inn tingene selv, vi legger det over på tape, som da blir **mastertapen**. Så har vi alltid noen referanselåter, bare sånn at vi er helt sikker på at vi forstår hverandre – og hvor vi skal dra det. Så bruker jeg å dra opp – spesielt trommene. Trommer og bass og de grunnleggende gitarene, det bruker jeg gjerne å være med på å dra opp bare sånn cirka hvordan det skal være, og så stikker jeg, og drar jeg ut og drikker øl, så jobber han natta, og så ringer han meg når han har noe jeg kan høre på. Da har han fritt leide og kan komme med ideer, ikke sant.

Som sitatet viser holder også denne informanten det for avgjørende at det er han selv som legger premissene for hva som skal skje. Premissgivningen ivaretar han på to måter: For det første gjennom å forhåndssette nivåer på visse instrumenter som det er viktig for ham å få plassert i lydbildet, og for det andre gjennom å spille gjennom noen såkalte *referanselåter* for teknikeren, slik at han skjønner hvilken *retning* miksen skal ta. Innenfor disse rammene har imidlertid teknikeren relativt fritt spillerom, forteller han.

Mannlige musikere har altså et større slingringsmonn i forhold til å ta et skritt tilbake og la andre gjøre deler av jobben. Et ironisk moment i denne sammenheng er at en av de mest framhevede produsentene i empirien, Trevor Horn, nettopp er kjent for å jobbe på denne måten. I Warners bok: *Pop music, technology and creativity: Trevor Horn and the digital revolution* (2003), beskriver Horn sin relasjon til teknikeren Steve Lipson, som gjennom mange år skal ha hjulpet ham til å realisere det han ikke selv hadde tekniske forutsetninger for å gjøre på egen hånd:

Well, that changed as the years rolled by. Steve originally just showed up as the engineer...in the end, when we did *Slave to the rhythm* ...I was acting almost like the artist and he was almost like the producer. I was having all the mad ideas and he was executing them (Warner 2003:113).

Som sitatet viser ble hierarkiet mellom dem etter hvert nærmest utvisket, med Horn som overstadig *talker* og *artist/kunstner* og Lipson som både såkalt *doer* og produsent uten at dette ser ut til å ha rokket ved Horns status som produsent og forfattersubjekt.

Det er altså mulig å betrakte forskjellen i slingringsmonn mellom de mannlige og de kvinnelige informantene som en dobbel standard. En måte å forklare slingringsmonnet er at de ikke rammes på samme måte av bakgrunnsdiskursen som de kvinnelige, og at det er lettere for dem å slippe unna et stempel som «syngedamer», slik jeg har påvist i kapittel 6. Her er det nok å minne om «syngedamemannen» Martin, som med glede tar i mot den avlastning som en produsent representerer i forhold til å *slippe* å gjøre alt selv:

I: Men det er bekvemt? Det er greit [å ha en ekstern produsent]?

Martin: Ja, jeg synes egentlig at det er det. Det letter ganske mye fra mine skuldre egentlig å kunne slippe å ta alle de avgjørelsene hele veien. Det er kanskje litt derfor at jeg synes det er veldig greit å gjøre dette her på denne måten.

I empirien min finner jeg da også bare noen ytterst få eksempler på noe som kan peke i retning av et mannlig syngedamestempel, og ett av dem er å finne i dette sitatet hvor en av de mannlige informantene referer til «guttebandet» Frankie Goes to Hollywood og den kvinnelige artisten Grace Jones i en og samme vending¹⁶⁶:

Mannlig informant: Bak forsiden av en artist som Grace Jones eller Frankie goes to Hollywood så sto Trevor Horn. For oss var det han – de [artistene] var mer som statister.

En tredje mulighet er at mannlige artister også risikerer å bli desavuert som produsentsubjekter, men at de desavueres *på et annet grunnlag* enn de kvinnelige artistene. I det neste eksemplet ser vi en kvinnelig informant desavuere sangeren Sivert Høyem i Madrugada som et produsentsubjekt. Ikke fordi han er en «syngedame», men fordi den form for produsentskap og sound som han bedriver strengt tatt ikke har noe med *kunst* å gjøre. Hva hun kort og godt gjør er å desavuere ham med henvisning til soundet som den nye autentisiteten, slik jeg definerte den i kapittel 3.2.7. Sagt på en annen måte så er det ikke den kjønnete dimensjonen ved striden mellom forgrunns- og bakgrunnsdiskursen som feller Høyem, men *den estetiske*:

Kvinnelig informant: For eksempel Sivert Høyem i Madrugada, han har jo produsert sin egen plate, og det er jo ikke vanskelig. Fordi at der går du jo inn med gitar og bass og trommer, ikke sant, og kjører bluesakkorder, og klart miksen er viktig, men da skal det som regel høres ut som Velvet Underground eller noe som har vært tidligere. Du skal bare skape et sound som du har referanse til liksom. Men vi, vi skulle hele tiden skape noe nytt, vi tenkte sånn at okay, siden denne gitaren har den og den klangen, så må miksen – alt må følge opp da.

En tredje mulighet er at det primært ikke dreier seg så mye om en dobbel standard som at informantene er tilbøyelig til å *innrømme seg selv* en større frihet med hensyn til hva det innebærer å produsere, enn hva de gjør i forhold til andre. Den kvinnelige informant som desavuerer Høyems produsentskap fordi han baserer seg på et allerede eksisterende sound, kan fortolkes i en slik retning. For samtidig som hun feller dommer over Høyem, nøyer hun seg med å levere demoer som indikerer en musikalsk *retning*, før hun overlater resten av det produksjonsrelaterte arbeidet til sine mannlige samarbeidspartnere:

Kvinnelig informant: Jeg er ikke så flink at jeg kan ha mine egne programmerte ting på ei plate. Fordi materialet mitt består bare av **presets**. Jeg må ha kulere basstromme og kulere beats, og tøffere synthlyder eller et eller annet. Men for meg så er det en utrolig bra måte å lage skisser på, demoskisser, ikke sant. Når jeg da spiller den låta [for andre] så sier jeg bare: «Den her låta er sånn, i den sjangeren, (...) og så har jeg noen referanser: Det skal være litt Portishead, det skal være litt Goldfrapp, det skal være sånn og sånn lyd», ikke sant. Sånn kan du (...) illustrere det godt nok til at en produsent skjønner hvilken retning du har lyst til å gå med den låten.

Med i dette bildet hører det at informantene noen ganger sklir mellom posisjoner, uten at de later til å ense det selv. En av de kvinnelige informantene som selv stilte seg kritisk til

¹⁶⁶ Jf. Augestads bemerkning i kapittel 6 om Frankie Goes to Hollywood som et band som måtte kjempe hardt for å bli oppfattet som et legitimt band.

kvinnelige artister som utgir seg for å være produsenter uten å såkalt være hands on, forteller i det neste eksemplet om hvordan hun selv tar ansvar for både produksjon og sound, om enn på en mer indirekte måte, gjennom å være den som *velger ut* hvem som skal produsere og hvem som skal være med å spille på platen. En *intertekstuell* tilnærming til det å produsere selv, kunne vi også sagt¹⁶⁷:

I: Hva tror du de artistene vil oppnå med å kreditere seg selv som produsenter?

Kvinnelig informant: Å det vet jeg fordi det kjenner jeg [på] selv. Jeg kan jo ikke snakke for noen andre, men det er jo et hakk opp på rangstigen, men også et tegn på at en tar ansvar for egen karriere og et ansvar for sitt eget sound, som jo er viktig da (...) Mitt bidrag i forhold til å ta ansvar for egen karriere og sound er jo nettopp i forhold til å være veldig nøye med valg av produsent og musikere. Så jeg føler at så lenge det er jeg som følger opp og ringer og spør og fikser, så har jo jeg gjort det som trengs for å i hvert fall ta ansvar for hvordan det låter.

I analysen av «syngemannen» Martin så vi nok en måte å omgå normen om hands on-kontroll på. Nærmere bestemt tenker jeg på hvordan han gjennom å henvise til en personlig modningsprosess kunne innta en mer avslappet holdning til det å absolutt måtte gjøre alt i en produksjonsprosess. Eller som han selv formulerer det:

Martin: Det er klart at det har vært viktig - og jeg har sett på det som en modningsprosess i det å jobbe med andre. Jobbe med andre musikere fordi at det er ikke mange årene siden at jeg syntes det var best å jobbe helt aleine. Jeg fikk en idé, jeg lagde den ideen, jeg spilte den inn, også var det noen som i beste fall la på gitarspor, men da skulle det være sånn og sånn. Og sluttproduktet skulle være det jeg hadde tenkt.

I: Hvorfor var det viktig?

Martin: Jeg tror det var fordi jeg skulle bevise noe, nok en gang, tror jeg, jeg tror det var en sånn flinkisgreie; dette har jeg gjort. Dette er mitt produkt liksom. Men jeg tror ikke det er så viktig nå.

Jeg har tidligere vært inne på hvordan den *sosiale* dimensjonen kommer inn og modererer motsetningene mellom de to diskursene. Det gjør den nettopp i tilfellet Martin, noe dette sitatet viser:

Martin: Det har tatt tid å lære, fordi at før så var jeg ikke sånn. Da var det: «Sånn skal vi gjøre det». Det er litt sånn dumt tror jeg. Kanskje det er litt fordi at jeg har også sett at det fungerte jo faktisk den gangen vi jamma fram ting, det kunne man aldri ha gjort aleine.

Det skal i denne sammenheng nevnes at det også var de mannlige informantene som tok til orde for nødvendigheten av å få inn flere *lyttere* i forbindelse med en produksjon. «Friske ører», «nye ører» og «lange ører», er musikersjargong som blant annet sier noe om nødvendigheten av å slippe andre aktører til i forbindelse med en mikseprosess. En av de mannlige informantene beskriver hva slags konsekvenser dette har for samarbeidsprosessen slik:

Mannlig informant: Så går vi inn i en sånn siste fase der jeg kommer inn igjen med klare ører ikke sant, for det er også halve poenget her, at for det første så skal han komme inn med nye ører, og så skal han jobbe, og hans ører skal være helt døv for noe nytt – og så skal jeg komme inn som en ressurser igjen i etterkant, og så jobber vi med den siste delen i lag, men det er jo bare sånn småflikking. Altså det er sånne små nyanser.

Denne formen for argumentasjon var ikke tilstede blant de kvinnelige informantene, som om dette aspektet ikke var like tilgjengelig for dem som for de mannlige.

¹⁶⁷ Intertekstuell eller premissgivende, i forhold til dette eksemplet og i de øvrige hvor det også dreier seg om å være den som legger premissene, faller premissgiver og intertekstualitet langt på veg sammen. Her tenker jeg på John Fiskes bruk av

9.1.8 Produsentens appropriering av artisten – triumf, normbrudd eller fiksjon?

I det foregående har jeg på ulike måter nærmet meg det jeg oppfatter som noe av essensen i bakgrunnsdiskursens kjønnsdimensjon slik den framtrer som sammenvevd med den symbolske, nemlig oppfatningen om studioprodusenten som det «egentlige» skapersubjektet i en musikkproduksjonsprosess, men også som et approprierende skapersubjekt som i større eller mindre grad bruker en formbar (kvinnelig) artist til å fremme sine egne interesser. Doyle formulerer dette slik:

The singer is depicted as having largely relinquished agency, which has been assumed by the Svengali producer/manager character. Her performance becomes an expression of and testimony of *his* genius (Doyle 2005:146).

Så langt har jeg vist hvordan slike italesettelser synes å slå ut til produsentens *fordel* innenfor bakgrunnsdiskursen, slik det approprierende aspektet på mange måter fungerer som en slags bevisførsel for den aktuelle produsentens kreative overskudd eller genialitet. Sett fra forgrunnsdiskursen er imidlertid denne form for appropriering (i den grad den faktisk forekommer og ikke bare er et utslag av omverdenens projeksjoner) å regne som et grovt overtramp i forhold til den overenskomst som er ment å skulle råde mellom produsent og artist. Det er her mulig å lokalisere to vidt forskjellige posisjoner eller normer, alt avhengig av hva slags betraktningssmåte som legges til grunn: Fra et *forgrunnsdiskursivt* perspektiv er det normen at produsenten nettopp ikke skal framheve seg selv eller forsøke å tre sitt eget uttrykk ned over artisten, men tvert imot å bistå artisten eller rett og slett framheve de beste sidene ved artisten¹⁶⁸. I det neste eksemplet blir denne normen framhevet av en av de kvinnelige informantene, som noen ganger føler at produsenter hun kjenner har en tendens til å glemme denne siden ved sitt mandat:

Kvinnelig informant: Altså X gjorde en kjempegod jobb, men som produsent, hvis du er en god produsent, så skal du tilpasse produktet slik at det passer artisten, ikke sant. I hvert fall i mine øyne, [så er det slik at] hvis du er en god produsent, [så skal] det ikke høres at det er produsenten som har gjort det. Det er fint å ha sånne kjennemerker, sånn som Trevor Horn for eksempel, han liker jeg godt, men jeg kan ikke alltid høre at det er han. Jeg blir overrasket så ofte, det var tøft, hvem er det som har gjort det – åja, Trevor Horn! Men da husker jeg at jeg sa til X [nevner en mannlig produsent] at en produsent er så viktig i en plateproduksjon i mine øyne, det er jo jeg, musikeren som snakker, men så jeg føler noen ganger at han skal være på coveret. Og ikke bare med en nesten usynlig skrift på baksiden.

Forgrunnsdiskursens normer på dette området blir også framhevet i de neste to eksemplene, hvor to kvinnelige informanter betoner produsentens ansvar for å legge til rette for at artistene og musikerne kan yte sitt beste, samt å alltid ha i mente hva som er til artistens beste:

I: Hvordan vil du forstå eller beskrive rollen som produsent?

Kvinnelig informant: Det er det er jo først og fremst en rolle som går ut på å realisere det den artisten (...) altså hvordan den artisten skal uttrykke seg tydeligst og sterkest, ut i fra de premissene som er lagt da. Men

begrepet i Fiske, J. (1987). *Television culture*. London, Methuen.

¹⁶⁸ På dette punktet samsvarer forgrunnsdiskursen paradoksalt nok med det jeg i kapittel 6.1.5 referer til som den pyramidale rekrutteringsmodellen.

en dynamisk, en bra produsent, har ikke noen spesiell strategi overfor en artist. Har bare en vilje om å forstå hva som er denne artistens beste, det tror jeg er det viktigste.

Kvinnelig informant: For meg som produsent [så] tror jeg ville være vært viktig for meg å få frem det beste i musikerne selvfølgelig, eller artistene, altså det å kunne gi dem tryggheten og mulighetene og velværen og komforten og alt dette her, til å kunne yte sitt beste, i en for eksempel presset studiosituasjon.

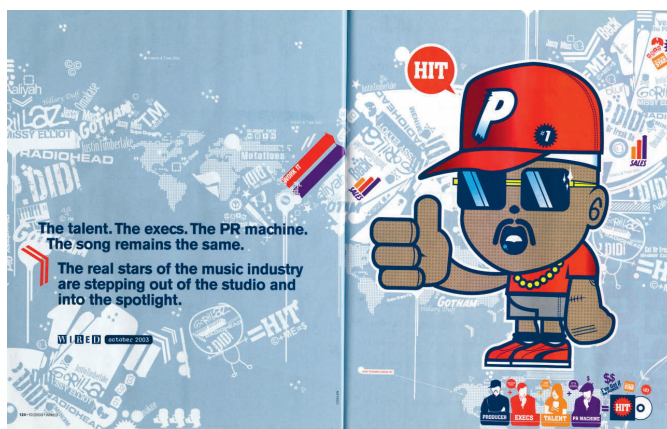
Innenfor *bakgrunnsdiskursens* perspektiv rår det en litt annen oppfatning av dette. Der kommer det i stedet til uttrykk en oppfatning om at produsentens betydning så altfor lenge har blitt neglisjert, og det til tross for at det er han (sic) som er å regne som den egentlige skaperen av musikken. I kapittel 3 viste jeg hvordan dette kom til uttrykk i Warners bok om Trevor Horn:

Unlike many film-directors, record producers rarely receive critical acclaim for their work and they tend to be largely ignored in academic circles. While they may be awarded accolades within the record industry – Trevor Horn has received several ‘Grammy Awards’ for his work– in a wider cultural context they remain largely anonymous (Warner 2003:37).

Den samme oppfatningen kan også lokaliseres i medietekster, som her, i et temanummer om produsenten i magasinet Wired, hvor det det heter at:

Producers used to live on the B-side of the music business: behind the scenes. They were masters of the mixes that pushed pop songs up the charts, but still slaves to the rhythms of record labels and fickle divas. Yet, while file-sharing hogs the headlines in music's digital evolution, there's been a quiet revolution in the studio, where the music gets made (Levine og Werde 2003).

Eller som i en av billedtekstene i artikkelen hvor det blant annet hevdes at «The real stars of the music industry are stepping out of the studio and into the spotlight»:



Billedtekst: «The talent. The PR machine. The song remains the same. The real stars of the music industry are stepping out of the studio and into the spotlight» (Levine og Werde 2003).

At artister italesetter *forgrunnsdiskursens* normer på dette området er på mange måter som forventet. At mannlige *artistprodusenter*, som man i lys av det foregående kanskje skulle forvente ville være mer tilbøyelig til å italesette seg i tråd med *bakgrunnsdiskursen*, gjør det samme, kommer kanskje som en større overraskelse:

Mannlig informant: En god produsent, tror jeg, er en som setter musikken i første rekke og seg selv eller sitt eget av eller uttrykk - på en måte, om ikke [sist], [så] i alle fall likt.

Blant de informantene som for en stor del baserer sitt virke på å være produsent for andre, finner jeg at det er alt annet enn en approprierende produsentrolle som tales fram. Her er det en annen av de mannlige informantene som ikke bare plasserer seg innenfor den forgrunnsdiskursive normen, men som også framhever at dersom han ble nødt til å jobbe sammen med en uselvstendig og ubehjelpelig artist, ville det ikke oppleves som noen triumf for ham, snarere tvert i mot:

Mannlig informant: Jeg vil ikke at artisten skal fremstå som meg, men jeg vil filtrere artisten frem til noe som jeg synes er enda bedre, og hjelpe de frem til noe. Så jo tydeligere de er på hva de faktisk er på et musikalsk plan, ikke nødvendigvis på et personlig plan, jo lettere er det å ta fatt i det, eller jo mer interessant er det å ta fatt i det, for du har jo mer å «bite i». For med en gang folk blir litt sånn derre: «Hjelp, kom og kle på meg»-følelsen liksom – så synes jeg veldig ofte at det blir litt uinteressant å jobbe med.

Sitatet viser hvor viktig han mener det er at artist og produsent i *samarbeid* klarer å finne et uttrykk som er i overensstemmelse med artistens, slik at hans bidrag som produsent nettopp ikke overskygger eller kommer i veien. I denne sammenheng lanserer han sågar en alternativ innfallsvinkel til appropriering som fortolkningsprinsipp, nemlig en situasjon der produsenten og artisten i *felleskap feiler* i vurderingen av de valgene som gjøres underveis, med det resultat at artisten kanskje ikke klarer å leve opp til ambisjonsnivået i musikken:

Mannlig informant: Jeg synes jo at de beste resultatene kommer når en klarer å stille krav, men samtidig møte krav. Altså at en er i en interaksjon, det er jo det det er snakk om.

I: At det er et samspill?

Mannlig informant: Noe som da kommer i tillegg er evnen til å levere når det skal leveres. Og du kan ha et veldig fint samspill med en person om hva skal gjøres, men hvis ikke den personen klarer å innfri, så får en jo et problem. Så du kan ha veldig godt samarbeid. Men som ikke nødvendigvis blir den beste plata fordi at en kanskje har valgt feil; feil retning, feil energinivå og feil uttrykk. Altså jeg har jo opplevd å produsere plater hvor jeg synes at musikken er fantastisk, altså at det vi har laget før vokalen kommer på er helt utrolig, og hvis vi hadde hatt en større vokalist så hadde det gått veldig bra. Og det er litt trist når det skjer, for det tror jeg også at artisten eller vokalisten vet dette, og det man har lagd er gjerne i forhold til et ambisjonsnivå som artisten har hatt, og hvor en kanskje ikke alltid har vært flink til å vurdere ambisjonsnivået opp i mot evnen til å levere. Så at en passer på at ikke musikken overskygger artisten, det er viktig. Altså, det er viktig at artisten kommer i fokus. [Men] det er vanskelig.

Heller ikke den neste informanten plasserer seg innenfor bakgrunnsdiskursens myte om den approprierende produsenten. Slik svarer han når jeg som forsker fritter ham ut i forhold til hvem sin plate det til syvende og sist egentlig er, når han som produsent går så sterkt inn i både låtskrivning og produksjon, som det han forteller at han gjør i forhold til den kvinnelige artisten X:

I: Men den skiva til X. Hvem sin skive blir det da egentlig?

Mannlig informant: Det er jo hennes.

I: Det er hennes skive?

Mannlig informant: Ja, ja

I: Men det er du som har programmert den?

Mannlig informant: Ja, jeg har skrevet alle låtene sammen med henne, så vi deler fifty-fifty alle låtene da.

I: Ok, men det er likevel hennes skive?

Mannlig informant: Ja, det blir en X-plate. Ja.

I: Det blir på en måte mer et teknisk spørsmål da?

Mannlig informant: Neei, jeg vet ikke, det er jo veldig henne da. Altså det er en god blanding, sånn er det vel.

Det neste eksemplet, hvor en mannlig informant beskriver hva han mener er viktige egenskaper hos en produsent, peker i den samme retning. Nærmere bestemt snakker vi om en produsentrolle hvor innlevelse, en god porsjon tålmodighet og evnen til å ustanselig revurdere ens egne synspunkter i møte med artisten, er påkrevde egenskaper:

Mannlig informant: Man må i alle fall ha tålmodighet og tålmodighet og tålmodighet [latter], og så må man, ja ha evnen til å gå inn i andre sitt univers. Og ikke være for, (...) altså være åpen for – og stille spørsmål ved både de du jobber med og (...) dine egne valg. Men ellers, for meg har det alltid vært veldig sånn på magefølelsen alt sammen.

Hvordan forklare denne diskrepansen mellom den bakgrunnsdiskurs-relaterte talen om produsentens rolle og plassering, slik blant annet teksten fra Wired uttrykker dette, og den talen som kommer til uttrykk blant de mannlige produsentinformantene, som jo nærmest per definisjon skulle italesette bakgrunnsdiskursens ståsted i denne saken? En mulig forklaring er at forgrunnsdiskursens normer på dette punktet fortsatt står så sterkt at det rett og slett ville være uhørt å uttale seg på en måte som bryter med den. En annen forklaring er at det bildet som tegnes av produsenten innenfor bakgrunnsdiskursen, ikke er i overensstemmelse med hvordan disse spesifikke mannlige produsentene konstruerer eller forstår sine roller og sitt mandat. En tredje forklaring er at «den approprierende talen» i denne sammenheng primært er en tale *blant menn*, slik en av de kvinnelige informantene tar til orde for:

Kvinnelig informant: Jeg har til og med overført samtaler hvor de har sagt at: «Ja, den plata som X produserte [nevner en mannlig produsent]». Og B [nevner en annen kvinnelig artist] har også hørt at: «Det er den låta som Y [mannlig produsent] lagde», mens det var jo hun som lagde den *sammen* med ham. Men gutter er veldig flinke til å framheve andre gutter som har vært med og jobbet – det her er gutter som snakker til gutter – det må vi ikke glemme.

En fjerde forklaring kan være at de mannlige informantenes produsentforståelse på sentrale punkter *bryter* med bakgrunnsdiskursen, nærmere bestemt dens approprierende aspekter, mens de på andre punkter *oppfyller* den. Alle disse forklaringene er relevante, og her skal jeg se litt nærmere på den siste:

De mannlige informantene opererer i sin tale om produsenten med *to hovedtyper* av produsenter: den gamle produsenten og den nye produsenten. *Den gamle produsenten* refererer her til produsenten slik produsentene var *før*; autoritære, stivbeinte, mer opptatt av teknikk enn musikk, og gjerne «plateselskapets menn», mer enn artistens. *Den nye produsenten* refererer til den nye generasjonen av produsenter, altså de mannlige informantene *selv*, hvis viktigste kjennetegn er åpenhet, lydhørhet, eksperimentvillighet og en sterk beredskap for samarbeid. Produsenter som er mer opptatt av musikken enn plateselskapet, mer opptatt av hvordan lyden eller musikken faktisk *låter* enn hva miksepultens eller forsterkerens **potmeter** sier, og hvor tidligere skillelinjer mellom musiker, tekniker, produsent og artist er visket ut. I det neste eksemplet forklarer en av de mannlige informantene hva han mener skiller de gamle produsentene fra de nye:

Mannlig informant: Det har jo endret seg veldig gjennom historien, hva en produsent er. Opprinnelig så

jobbet produsenten for plateselskapet, og var på en måte en slags overprodusent da, hadde ansvar for budsjett og gjennomføring på alle måter. Og så etterhvert så ble den produsenten mer sånn frilanser og løssrevet fra plateselskapet. (...) og mer en kunstnerisk rolle. Så det er ikke noe nytt nå at det forandrer seg, det har forandret seg hele tida egentlig. Så, men det har jo alltid vært veldig forskjellig innenfor forskjellige typer musikk – på 80-tallet var det jo disse herrerne – når Aitkin and Waterman holdt på så var det jo de som var sikre på å få hits og artistene [latter] kom og gikk. Så det er og en helt annen type, det har alltid vært veldig forskjellig produsenter. Og når jeg jobber også så har jeg jo helt forskjellige roller.

Som sitatet viser, blir de gamle produsentene omtalt som appropriatører og som «plateselskapets menn», mens produsentene i dag mer er å regne som *kunstnere*, hvis rolle er skiftende alt etter hvem de jobber sammen med.

I det neste sitatet blir skiftet mellom de gamle og de nye produsentene beskrevet som et skille mellom *ingeniører* på den ene siden og *musikere* på den andre, og der musikerne via det personlige prosjektstudioet har tatt makten *tilbake* fra det autoritære og rigide teknikerregimet:

Mannlig informant: Den forandringen der – det at man har stjålet, man kan i alle fall (...) se det slik at man har tatt musikken tilbake (...) fra ingeniørene og fra bransjeinstansene. Men minst like mye da, så har det ødelagt en del av respekten for teknologien, og det er en fryktelig viktig del av det. Jeg husker det at når vi begynte å spille så var det liksom [slik at] hvis man kom bort og begynte å skru til man syntes det låt fint, så var det: «Nei, det er ikke riktig, sånn går ikke, jeg ser det, det er feil». Man hadde en slags forestilling om riktig og galt, at man kunne se på potmeteret at: «Nei, det er å overstyre [lyden]». Ikke sant, sånne absolutte greier som det, det er helt borte nå.

Som sitatet viser snakker vi her om et regime som «slo musikerne på fingrene» dersom de tok seg friheter som ikke var i tråd med en naturalistisk estetikk (jf. diskusjonen om den gamle og den nye estetikken i kapittel 2.1.6 og kapittel 3.2). Også i det neste eksemplet blir forskjellen mellom de gamle og de nye produsentene beskrevet av en mannlig informant. Den nye generasjonen produsenter går her ikke bare går inn og ut av ulike roller, men er også i bunn og grunn selv *artister*:

Mannlig informant: Altså jeg tror at produksjonsrollen har forandra seg veldig mye de siste årene, du har den gamle typen produsenter, og så har du en ny generasjon som er veldig sånn at – du er produsent, du er låtskriver, du er bandet, du programmerer all musikken, du er liksom alt-i-en da. Skjønner du?

I: Når du ser deg rundt, hvor mange som deg finnes det?

Mannlig informant: Da kan vi si William Orbit, han gjorde Madonna for eksempel, ikke sant, han er samme type, samme bakgrunn som meg ikke sant, bare 15 år eldre (...). Jeg tror også at det er en del produsenter som også er artist selv. Jeg kan jo lett se for meg AIR produsere noen, eller Daft Punk produsere noen (...), men så er de jo i bunn og grunn egentlig produsenter da, på en måte. Låtskrivere skråstrek produsenter, der har du også det at låtskriving og produksjon overlapper hverandre, og de er artist også, som også overlapper, og det er egentlig veldig interessant det der altså.

Distinksjonen mellom gamle og nye produsenter gjør det også lettere å forstå hvorfor den mannlige informanten i det neste eksemplet *distanserer* seg helt og holdent fra produsentbetegnelsen. For ham gir betegnelsen for sterke konnotasjoner til «hvite frakker», slik han ser både på seg selv og sine produsentvenner primært som *musikere*, selv om de *kaller seg* produsenter:

I: Hva slags forhold har du til eksterne produsenter, du er jo din egen produsent?

Mannlig informant: Altså jeg har forsåvidt ikke noe problem overfor produsenter, jeg undrer meg jo litegranne over at produsenter har fått et så stort inntog i musikkverdenen, det synes jeg er litt sånn spesielt. Jeg synes det er litt rart at artistene ikke tar mer fatt i det, liksom. Jeg vil ikke si at jeg ser på det slik at alle artister som bruker en produsent ikke er viktig i prosessen, men jeg tror det er ganske mange faktisk som er

det, og jeg føler at mange produsenter, i alle fall de største er litt sånn derre, folk i hvit legefrakk som blir ringt opp av selskaper som spør: «Kan du produsere noe som kan nå aldersgruppen 14-17 år», liksom. «Vi vil ha det ferdig til mandag». Det er liksom den følelsen jeg får da [latter]. Jeg har jo produsentvenner, men jeg ser mer på dem som musikere.

I: - Hvorfor ser du på dem som musikere, er det fordi de er primært musikere?

Mannlig informant: Jo for de er jo forsåvidt musikere, men de gjør jo så mye at det kanskje – i deres tilfelle så er tittelen produsent bare en maskering av tittelen musiker altså.

Hva informantene i disse glimtene i realiteten gjør, slik jeg oppfatter det, er å italesette seg i samsvar med bakgrunnsdiskursens bud på produsenten som en kunstner eller som en auteurfigur, produsenten som *stjerne*, slik jeg har vært inne på i det foregående, men *uten* å ta med seg de approprierende sidene ved diskursen. Denne konstruksjonen blant de mannlige informantene står i en interessant motsetning til de kvinnelige informantene, som i sterkere grad konstruerer et produsentbilde i samsvar med *den gamle produsenten*. Tendensen er ikke gjennomgående, men så sterk at den indikerer at de kvinnelige informantene, som er relativt ferske innenfor diskursområdet, heller ikke i dette tilfellet ser ut til å tilgang til den samme distinksjonen som de mannlige informantene opererer med, eventuelt at de ikke oppfatter den som like relevant.

9.1.9 Hva er en produsent?

I det foregående har jeg påvist to forhold hvor de kvinnelige informantene ikke synes å ha tilgang til de samme distinksjonene som de mannlige opererer med: Det ene forholdet dreier seg om nødvendigheten av en hands on-kontroll, hvor de mannlige informantene ser ut til å ha en større grad av slingringsmonn. Det andre forholdet dreier seg om selve produsentposisjonen og hvordan den skal forstås og utformes. Det siste forholdet skal jeg her se litt nærmere på, fordi det gir noen interessante utslag i forhold til hvordan de kvinnelige informantene konstruerer sine egne produsentroller.

Flere av de kvinnelige informantene viser tegn til å inkorporere *den gamle* produsentrollen i dens mest autoritære utgave i sin egen måte å være produsent på. I kapittel 7 og 8 var jeg litt inne på dette i analysen av Anita. Her tenker jeg på hvordan hun iscenesatte seg som en relativt maktglad produsent i møte med andre mannlige samarbeidspartnere, og hvordan hennes beskrivelse av produsenten ble gjort i ordelag av denne typen:

Anita: En typisk produsent er veldig autoritær – en *maktperson*.

I det neste eksemplet forteller en annen kvinnelig informant om hvordan hun, i forbindelse med sitt første oppdrag som produsent, valgte en framgangsmåte som mer kan minne om en autoritær og approprierende produsentrolle, hvor produsenten er mer opptatt av å forfølge sine egne interesser, enn å inngå i et dialogisk samarbeid med artisten:

Kvinnelig informant: Jeg har gjort en del ting for andre, blant annet en jente som spurte om jeg kunne hjelpe til. Jeg sa ok, men da må jeg gjøre det sånn som jeg synes er kult. Og jeg forandret fryktelig mye, hadde det vært min låt og noen hadde gjort noe sånt, så hadde jeg dødd.

I: Hvorfor gjorde du det, da?

Kvinnelig informant: Fordi det trengtes, i mine ører. Forandret akkorder, arret var jo på en måte bare kassegitar og vokal.

Som sitatet viser, erkjenner informanten at hun nok har opptrådt på en måte hun selv hadde mislikt, dersom det var hennes egen musikk det var snakk om. Samtidig fnyser hun av den kvinnelige musikeren som kom til henne med forhåpninger om et annerledes og kanskje mer likeverdig samarbeid, bare fordi hun var en kvinnelig produsent:

Kvinnelig informant: Jeg har hørt jenter si, har aldri hørt en gutt si det, og jeg kan bli litt sånn irritert, sånn provosert av den uttalelsen. Det var en jente jeg har drevet og jobbet litt med, hun sa at: «Det var så kjempefint å jobbe med meg da fordi at jeg gjorde ting annerledes fordi jeg er jente». «Åssen da annerledes?» [spurte jeg da] «Nei, det blir liksom noe annet». Det tror jeg ikke noe på.

Noe av den samme autoritære utformingen av produsentrollen blir uttrykt av en av de andre kvinnelige informantene, som i humoristiske vendinger forteller om hvordan hun på et tidspunkt var så diktatorisk i studioet at musikerne var nær med å måtte trekke i *burkaer*:

Kvinnelig informant: Ja, det var sånn Taliban - da var det like før musikerne gikk med *burkaer*! [latter].

Produsenten som noe nær en diktator står i sterk kontrast til det det ydmyke, lyttende, fleksible og framfor alt *tilbakelente* produsentidealet som blir italesatt som et ideal av flere av de mannlige informantene. Betrakter vi den gamle og den nye produsentrollen som to vidt forskjellige maskulinitetskonstruksjoner, er det fristende å betegne de kvinnelige informantenes iscenesettelser av produsentrollen som en *utdatert* eller gammeldags form for kvinnelig maskulinisering (Halberstam 1998).

Ikke uventet blir denne utdaterte formen for maskulin iscenesettelse oppfattet som *problematisk* av de mannlige informantene, når de i neste omgang skal forholde seg til dem som samarbeidspartnere. En av de mannlige informantene forteller her om hvordan enkelte kvinnelige artister nærmest går i forsvar allerede før noe som helst er sagt og gjort, en innstilling han mener ville vært mer berettiget for 15-20 år siden enn i dag, hvor en ny generasjonen av produsenter har gjort sitt inntog:

Mannlig informant: Jeg har merket i møte med kvinnelige artister som kanskje har brent seg før, at de er veldig i forsvar, eller i utgangspunktet, før man har gått til angrep, så er de i forsvar, mot å bli styrt av en sånn manneklubb, og at det kan være hemmende.

I: Er det en slags fiksjon mener du at de er skeptiske til?

Mannlig informant: At man er skeptisk? Nei det er sikkert ikke noen fiksjon, men jeg tror det kanskje er mer velbegrunna i forhold til folk som som begynte for 15-20 år siden. Jeg tror ikke nå at det er – blant de folka som jeg kjenner i alle fall, at det er en velbegrunna angst.

I det neste eksemplet gir en mannlig informant uttrykk for noe av det samme i forhold til de erfaringene han har gjort med kvinnelige artister, som samtidig med at de inntar en veldig ledende rolle i studioet, også har engasjert ham som produsent. Det oppstår i det hele tatt en kinkig situasjon, mener han, når artistene ikke klarer å bestemme seg for om de vil ha en produsent, eller om de i bunn og grunn bare ønsker å produsere det hele selv:

I: Så som produsent så foretrekker du en person i studio som er mer på hugget og vil lede mer an?

Mannlig informant: Nei, jeg vil ikke ha en person som vil lede mer an, jeg vil ha en person som står sterkt. For jeg synes jo ofte at både de som er svakest og de som står [sterkest] - jeg vil ikke si at det å lede an

nødvendigvis er det å være sterk. Jeg synes ofte at de som vil lede veldig, og de som vil bli leda, ofte er de svakeste. Og det er ofte også basert på usikkerhet, ikke sant, og da har du jo gjort et veldig dårlig valg med hvem som produserer, eller så vet du faktisk ikke hva det innebærer, eller da er det et eller annet som ikke stemmer. For hensikten med å ha en produsent er jo nettopp at den produsenten skal gjøre en jobb. Og hvis du da hyrer inn en produsent for så å prøve å vise vedkommende hvordan du synes jobben skulle vært gjort, så er det jo liksom litt meningsløst. Da burde en egentlig gjøre det [selv] da, for da slipper du kompromissene som du da tydeligvis ikke liker at du må gjøre.

I det neste sitatet ser vi en av de kvinnelige informantene reflektere over det hun kaller for sin egen tidligere «stormannsgalskap», og der (også) hun etter en modningsprosess har inntatt en mer forsonlig versjon av den autoritære produsenten som hun til å begynne med var:

Kvinnelig informant: Altså jeg ville vite hva var det som var inni den pakken. Det var det positive med det, fordi det er en lengsel etter å avdekke noe nytt i seg selv. Og så har du litt stormannsgalskapen. Altså den har jeg nok et mye mindre avklart forhold til. Selv om jeg kan se noen konsekvenser så har jeg nok det, fordi der tror jeg også du er litt inni sånn som du spurte om, maktkamp i studio og sånne ting, hvor jeg kanskje har hatt lyst til å ha den suvereniteten, og ikke følt at jeg helt har hatt den, og så forsøkt å kompensere for det. Det tror jeg er en veldig feil veg å gå, fordi at jo bedre kvalitet det er på det en lager, jo større grunn er det til å kjenne ydmykhet egentlig, så det går akkurat motsatte vegen.

Som sitatet viser, var det i dette tilfelle en kombinasjon av elementer fra flere diskurser som fikk henne til å etterstrebe en autoritær produsentrolle, nemlig den romantiske forestillingen om kunstneren som et individuelt og selvtilstrekkelig skapersubjekt i kombinasjon med innflytelsen fra bakgrunnsdiskursen. Dette viser, som jeg også har påpekt tidligere, at det også er andre diskurser enn forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen som er virksomme innenfor det diskursområdet det her er snakk om. Posisjoneringsmåtene kan derfor endre seg underveis i takt med at tilgangen til flere måter å forstå praksisen på øker.

Skal jeg si noe konkluderende om hva de ulike konstruksjonene av produsenten i empirien innebærer, så må det være at det rår en stor grad av uklarhet rundt spørsmålet om hva en produsent egentlig er og hva det vil si å produsere, slik denne kvinnelige informant gir uttrykk for her:

Kvinnelig informant: Jeg vet ikke, vet du hva, jeg har alltid vært skikkelig i tvil om det der. Jeg [har] egentlig aldri noensinne skjønnet det tror jeg, på en måte. Det blir bare en fornemmelse av noe. Jeg har alltid lurt på når det står: «produsert av», men hva vil det si? Teknikeren er jo den, og musikerne er jo de, så hvem er produsenten? Jeg har alltid lurt litt på det.

Delvis skyldes denne uklarhet at musikere interPELLERES av flere ulike diskurser som på hver sin måte legger inn forslag til hva en produsent er, og delvis kan det skyldes at de kvinnelige informantene ikke har tilgang på de samme distinksjoner som de mannlige, slik jeg har antydnet i det foregående. Endelig kan dette spørsmålet også knyttes til spørsmålet om autoritet og muligheten for å forvalte autoritet og makt blant kvinnelige aktører innenfor en samfunnsstruktur som fortsatt strever med å anerkjenne kvinner som autoritetspersoner. Nærmere bestemt tenker jeg på hvorvidt det er mulig for den jevne kvinnelige aktør å bli oppfattet som en autoritetsperson, hvis hun ikke er det på en gammeldags og autoritær måte. Spørsmålet er for omfattende til at jeg kan utdype ved det her, men nyere feministisk

forskning rundt det moderne arbeidslivet vil her kunne være en relevant ledetråd (Solbrække 2005), i kombinasjon med Max Webers begrep om karismatisk autoritet (Weber og Fivelsdal 2000) (jf. også sluttbemerkningene i kapittel 10.1.2).

9.1.10 Pendlingen mellom ulike forfatterposisjoner

Som diskusjonen har vist dreier striden seg altså ikke om to steile ytterpunkter med hver sine edsvorne tilhengerskarer som konsekvent italesetter seg innenfor den ene eller den andre posisjonen. For å styrke forståelsen av hvordan striden kan arte seg på både paradoksale og selvmotsigende måter, skal jeg avslutte analysen med utgangspunkt i noen eksempler som viser hvordan informantene på mer eller mindre motsigelsesfullt vis pendler mellom ulike posisjoner, avhengig av hva, hvem eller hvilke dimensjoner ved striden de italesetter.

Vandringen mellom forfatterposisjoner – både i omtalen av andre forfattersubjekter og seg selv – og hvordan dette også foregår på motsigelsesfylte måter lar seg illustrere av det jeg her vil kalle for informanten «Berits» italesettelse av blant annet Madonna og Bertine Zetlitz. Ikke bare pendler hun mellom forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen når hun uttaler seg om andre artister, men hun har også en løpende dialog med seg selv om hvilken forfatterposisjon hun skal velge. Avsnittet vi skal se nærmere på (som også er et godt eksempel på hvordan forsker og informant samarbeider om å konstruere forskningsobjektet, jf. metodekapitlet) begynner med at Berit, under en samtale som dreier i retning av iscenesettelse og kunstnerisk fornyelse, bruker artisten Madonna som et eksempel på en artist som nettopp lykkes med å alltid fornye seg, samtidig som hun hele tiden klarer å forbli «seg selv». I denne sammenheng italesetter hun Madonna i rosende vendinger, men også helt i tråd med forgrunnsdiskursens vektlegging av artistens rolle i musikken, der Madonnas forfatterposisjon knyttes til hennes evne til å *alltid* låte som Madonna, helt *uavhengig av* hvilke produsenter som til enhver tid er involvert:

I: Det er jo en del artister som gjør det til en kunst i seg selv å forandre seg fra plate til plate, for eksempel Madonna eller Prince, altså, det å gå inn og ut av ulike-[blir avbrutt]

Berit: Ja, men likevel så føler jeg at de klarer å ta med seg selv. Sånn som Madonna klarer det på en kjempefin måte, bare disse to siste platene hennes, de er ganske forskjellige, men det er fordi produsenten er forskjellig, du hører at det er hun som har laget låtene, du hører at hun har sitt sanglige uttrykk selv om hun ikke er den mest fantastiske sangeren i verden, men hun har det – hun synger sånn som Madonna gjør på en måte, hun er ikke tilgjort, hun later ikke som om hun er noen andre. (...) Jeg har kjempestor respekt for henne som artist.

I fortsettelsen av denne kanskje litt uvanlige konstruksjonen av Madonna, hvor også *autentisitetdiskursen* bringes inn idet Madonna konstrueres som et gjennomgående *autentisk* forfattersubjekt, sammenligner hun Madonna med et annet betydelig forfattersubjekt innenfor jazzens kanon, nemlig Miles Davies:

Berit: Hun tenker som Miles Davies. (...) Han knyttet seg til unge folk hele tiden, og de forandret ham. Det var de som hele tiden påvirket ham med sine nye ting, [ting] som han ikke hadde hørt [før], [det var dette] som gjorde at han lagde musikkhistorie på hver nye plate liksom.

Hva Madonna og Miles Davies nemlig har til felles, forklarer Berit, er at de alltid har klart å forandre seg, og måten de har gjort dette på er gjennom å knytte til seg andre musikere og la dem influere musikken. Denne forfatterposisjonen som kan sies å være både intertekstuell og kollektiv på en og samme tid, fordi den betoner betydningen av å stå i et – for å bruke et begrep fra Bakhtin – *dialogisk* utvekslingsforhold med omverdenen, er noe helt annet enn en individualistisk, isolert, monologisk og selvtilstrekkelig forfatterposisjon. Dette dialogiske utvekslingsforholdet mellom Madonna, Miles og deres musikalske samarbeidspartnere, som her blir konstruert som noe positivt, og noe som altså ikke *forringer* deres forfatterposisjoner i noen grad, men tvert i mot *styrker* dem, settes i neste omgang opp mot både Prince og Stevie Wonder, som riktignok er artister som klarer å fornye seg, mener hun, men som går i fella og inntar en for individualistisk og selvtilstrekkelig posisjon:

Berit: Og Prince også, men han synes jeg egentlig går litt i samme fella som Stevie Wonder, at de er for sta, og de skal gjøre alt selv.

Med utgangspunkt i slike betraktninger som vi kan knytte til det jeg i det foregående har betegnet som den *sosiale* dimensjonen i denne sammenheng, der vi også ser hvordan en *for* individualistisk posisjon kan bli stilt spørsmål ved, hadde Berit egentlig bestemt seg for å legge sine egne individualistiske pretensjoner til side og bringe inn en ekstern produsent. Noe hun likevel ikke gjennomfører forteller hun, fordi hun heller ikke denne gang klarte å motstå *fristelsen* til å gjøre alt selv:

Berit: Og der tenker jeg, altså egentlig så hadde jeg bestemt meg for at på min neste plate så skulle jeg ikke gjøre alt selv, at jeg skulle ha produsent, for jeg ville ikke, det er ikke sånn døds viktig for meg at jeg skal gjøre alt selv, men det var viktig å begynne selv, for å vite - hvordan høres det ut når jeg gjør det? Men så fant jeg egentlig ut at jeg ville gjøre det en gang til [latter]!

Vurderingen av og pendlingen mellom ulike forfatterposisjoner tar imidlertid en ny vending idet jeg som forsker trekker samtalen mer i retning av selve produksjonshierarkiet i studioet:

I: Noen hevder at nå er det en ny rangordning, et nytt hierarki innenfor musikkproduksjon, sånn at du har låtskriveren nærmest nederst sammen med musikerne, og så har du programmøren, altså jeg har ikke klart å få det helt på plass hvordan dette hierarkiet egentlig fungerer, men på meg virker det som at det er den som er programmør, at det er der [den musikalske] autoriteten egentlig ligger?

Berit: Ja og programmeringen av andre instrumenter også. Hvis du ser på Bertine Zetlitz, hun kommer jo med råtaper, piano og vokal som hun gir fra seg til Jan Bang eller noen, som lager hele platen - alt rundt det er det han som har laget, hun har ikke, - på en måte så mister hun hele seg, selv om jeg synes at den platen er kjempes fin, men det er jo ei Jan Bang-plate. Og da på en måte, da blir hun nederst i hierarkiet på en måte. For da er det bare de fattige skjøre små rammene som var disse akkordene og den melodien, ja, det er klart at det er det som er fundamentet også da, men hun har ikke mye hun skulle ha sagt.

I sitatet bruker Berit Berit Zetlitz for å illustrere hvordan hun vurderer produksjonshierarkiet, og der hun for bare et øyeblikk siden vektla *forgrunnsdiskursen* i en rosende omtale av Madonna, er det nå *bakgrunnsdiskursens* fortolkningsapparat som gjelder og dennes privilegering av produsenten og det musikalske soundet. Zetlitz' låter blir her, som jeg har vært inne på i det foregående, konstruert som «skjøre små rammer» i produsentens hender, og de samme kvaliteter som i det foregående bidro til å genialisere Madonna, blir nå brukt

mot Zetlitz. Kort sagt så blir de aspektene ved Bertine Zetlitz' musikk som eventuelt måtte låte som Bertine Zetlitz, helt *uavhengig* av hvilke produsenter som er inne i bildet, skjøvet i bakgrunnen til fordel for en tale om «å miste seg selv» i produsentens sound. I tråd med det samme perspektiv blir det å programmere og produsere *selv* foreskrevet som selve botemiddelet for å unngå en skjebne som en som er plassert aller lavest i produksjonshierarkiet, slik dette også framstår som en viktig beveggrunn for at Berit selv lager selvprodusert musikk. For også *hun* er redd for å komme i en situasjon der hun «mister seg selv» i produksjonen, forteller hun.

I: Da hadde hun gjort det samme som deg?

Berit: Ja. Men det er sikkert noen som vil la seg styre også, altså jeg er veldig sånn selvstendig da, det har jeg alltid vært, litt sånn sta. Så det er kanskje det som gjør at jeg får helt stopp hvis noen skal begynne å styre meg for mye. Jeg blir så redd for å miste meg selv. Eller jeg vet ikke. Hvis ikke jeg er enig, jeg må liksom være veldig enig.

Og trusselen er reell, får vi vite. Ikke bare har hun selv måttet utkjempe slag med lydteknikere som har tatt seg friheter i forhold til hennes musikk, men hun har også kjennskap til kvinnelige artister som hun mener har blitt «produsert i hjel» av mannlige produsenter. Her sklir hun imidlertid igjen over i *forgrunnsdiskursen* betoning av *låten* og *formidlingens* betydning, to elementer som Berit mener gjør den artisten hun her har i tankene til et *større* forfattertalent enn den produsenten hun arbeider sammen med.

Berit: Hun lager så mye fin musikk, det er hun som lager de fineste låtene, men hun blir liksom produsert ihjel av en produsent som bestemmer hvordan hun skal synges, og bestemmer – ja han bestemmer så mye over henne, jeg blir så sint på ham. Og så er det hun som er talentet på mange måter, på musikkskapning (...). Men hun lar ham – hun synes ikke det gjør noe. For han tar vare på henne på et vis. Hun trenger noen som leder henne, mens jeg får helt- vekk!

I det neste eksemplet skal vi se nærmere på en av de andre kvinnelige informantene, som jeg her skal kalle «Ingrid», som i enda større grad enn Berit italesetter seg i samsvar med bakgrunnsdiskursen. Hun er sanger og låtskriver, men utformer og posisjonerer sitt estetiske ståsted i tråd med bakgrunnsdiskursens verksforståelse, noe hun understreker gjennom å på ulike måter markere *avstand* til forgrunnsdiskursen. I det første eksemplet kommer dette til uttrykk gjennom måten hun forteller om sin veg inn i musikken, noe som ikke relaterte seg til *låter*, får vi vite (eksemplifisert med visesang og akustisk framføring), men til det særegne *soundet* til synthbandene på 1980-tallet:

Ingrid: Helt siden jeg var barn har jeg vært mer opptatt av disco enn visesang eller akustisk framføring, fordi jeg synes at det var et større rom, en større verden innenfor de syntetiske lydene som fantes der da. Og jeg tror jeg fikk lyst til å bli musiker da jeg hørte synthband fra 1980-tallet, fordi det var et helt nytt lydbilde som åpnet seg for meg – jeg bare skjønnte at man hadde uendelige muligheter, det var liksom ikke bare primærfargene rødt og blått og gult man hadde å jobbe med, men helt nye redskaper.

I det neste sitatet tar hun også direkte avstand fra forgrunnsdiskursens klassiske sangerposisjon, men også selve den tradisjonelle låtskriverposisjonen og dens teknologier (den akustiske gitaren), til fordel for det som etterhvert antar karakter av en mer

kunstnerrelatert posisjon, knyttet til det å skape egne musikalske universer, noe hun sammenligner med det å lage *film*:

Ingrid: Jeg ville aldri vært en sånn vokalist som bare endte opp med å ta jazzlinja på musikkhøgskolen og sunget med en kontrabass og sånn fordi at for meg så har de synthene på en måte vært et sånt *casting team*, vi skal liksom lage en film. Jeg kunne aldri ha satt meg ned med en kassegitar og skrevet de samme – kanskje de samme melodiene, men ikke de samme tekstene. Jeg hadde bare på en måte hatt en blyant og et viskelær, jeg hadde ikke hatt noe mer.

Ingrid forkaster altså det jeg innledningsvis har foreslått å betrakte som forgrunnsdiskursens teknologier med hensyn til musikalsk forfatterskap – den akustiske gitaren (jf kapittel 9.1.6). Et interessant brudd i denne sammenheng, faktisk som ett av de få i mitt materiale, er hennes vektlegging av mikrofonen (i kombinasjon med stemmen) og den status som hun tilegner den som *teknologi*, og ikke bare det, men en *forfatterkonnotert* teknologi¹⁶⁹. Faktisk var det slik at hun i sin tid *oppdaget* sin egen stemme da hun hørte den gjennom et klangbelagt mikrofon-sound, forteller hun, den samme stemmen som hun siden har brukt som et aktivt redskap innenfor de sammenhenger hun har deltatt musikalsk:

Ingrid: Jeg vil faktisk påstå at jeg ikke oppdaget stemmen min før jeg sang i en mikrofon. Og det er jo teknologi.

Dette bruddet med hands on-normen hadde kanskje ikke vært så interessant dersom hun ikke også hadde gjort selve det vokale uttrykket relevant innenfor bakgrunnsdiskursen. Det hun gjør er å oversette sang og melodilinjer til klingende akkompagnement og til en del av det musikalske soundet. Dette gjør hun på to måter: Den ene måten er gjennom å transformere melodilinjer, altså typisk *forgrunnsrelaterte* elementer, til det jeg her er fristet til å betegne som *bakgrunnsrelatert* musikalsk informasjon:

Ingrid: Etter at jeg har begynt å programmere, (har jeg skjönt) at den melodien nødvendigvis ikke trenger å synges, den kan spilles inn på synth og så kan du legge strykelyd på, så blir det et stryketema i stedet for. Så når det stryketema er lagt, så kan du legge nok et tema oppå – altså det blir sånn lag på lag da.

Den andre måten går gjennom å posisjonere seg selv som sanger i *selve lydmiksen* på en helt annen måte enn det som kanskje er vanlig for en sanger med affinitet til forgrunnsdiskursen:

Ingrid: For det er mange vokalister som er sånn: «Jeg synger - jeg er frontfiguren i det her bandet», ikke sant, men du må plassere deg i forhold til låta (...)

Ingrid foretar altså ikke bare en interessant, men også svært kompleks estetisk manøver. For det første posisjonerer hun sin egen stemme som en del av *bakgrunnen* og ikke som en del av forgrunnen. Slik blir hennes egen *stemme* å forstå som en del av akkompagnementet og det musikalske soundet, og ikke som noe *atskilt* fra det eller *i forgrunnen* av det, slik musikken gjerne framstår innenfor forgrunnsdiskursen. Det andre hun gjør, som en del av den samme manøveren, er å posisjonere denne musikalske bakgrunn som hun kreerer som *forgrunn*, eller som noe enda viktigere enn melodistemmen, fordi musikken, som hun formulerer det, ellers kan bli «mindre» enn hva ønskelig er:

¹⁶⁹ Man kan godt lese bruddet som en *feilsitering* av normen, jf. Butlers oppfatning av hvordan endring skjer i kapittel 4.

Ingrid: Da sier det seg selv at vokalen ikke skal være der ute, mikset, den skal være der *in your face*, tørr og i midten, ikke sant, du skal ikke ta for mye plass. I en av sangene forteller jeg et eventyr, da er jeg bare en formidler, så jeg vil ikke være viktig i det lydbildet da, jeg vil være mer i bakgrunnen. Og så er det på en måte min oppgave å ikke personifisere meg selv for mye, for at da blir låta mye mindre, ikke sant.

Ingrid italesetter seg altså primært innenfor bakgrunnsdiskursen, og det på en litt original måte, der hun vektlegger stemmen i en uvanlig grad, i alle fall med tanke på min empiri¹⁷⁰. Hun inntar en forfatterposisjon hvor hun tillegger det musikalske soundet en stor grad av betydning. Nærmere bestemt snakker vi om en så stor betydning at hun også har skaffet seg et prosjektstudio som hun i dag bruker til å lage selvprodusert musikk, slik hun i ulike sammenhenger også titulerer seg som en «produsent».

Fra denne bakgrunnsrelaterede hands on-posisjonen stiller hun seg i dag også kritisk til andre kvinnelige artister som kaller platene sine for soloplater når de strengt tatt ikke har gjort noe annet enn å lage noen *melodier* og noen *tekster*, slik hun ser det. Selv innrømmer hun seg imidlertid en større grad av slingringsmonn på dette området, slik jeg var inne på det i det foregående. Riktignok programmerer hun egne skisser av låtene for å illustrere den musikalske retningen hun ønsker at musikken skal ta, men deretter overlater hun det til produsenten å gjøre egne fortolkninger av det hun har laget. Dette grepet, som hun for sin egen del ikke oppfatter som noe hinder for å titulere seg som produsent, rettferdiggjør hun på to ulike måter: Først gjennom å henvise til de musikalske skissene og hvordan de faktisk angir en musikalsk retning, slik hun ser det, dernest gjennom å konstruere den eksterne produsenten som en *fortolker*, en aktør som er i stand til å lese hva hun «egentlig» vil med materialet, og så realisere det:

Ingrid: Jeg har sett at jeg er flink nok til å lage de skissene, og så er det opp til andre da å tolke det og bringe det dit jeg egentlig vil ta det. Og det er en produsent sin oppgave, det er de som skal høre den retningen du har lyst til å ta på en måte, og det er klart, hvis jeg synes det er stygt, så bruker jeg det ikke.

Mens demoen i denne sammenheng er å forstå som en taktikk som hjelper henne til å plassere seg innenfor *bakgrunnsdiskursen*, hører konstruksjonen av produsenten som en medhjelper, hvis mandat er å løfte fram og styrke artistens uttrykk, imidlertid mer hjemme innenfor *forgrunnsdiskursen*. Det samme gjør forestillingen om teksten og melodien som et tilstrekkelig fundament, et argument hun også bruker:

Ingrid: Så lenge jeg har sangmelodien ikke sant, og teksten, så er jo det nok, ikke sant.

På dette tidspunktet i samtalen vår endres også hele hensikten med det personlige prosjektstudioet. Nå er det plutselig ikke lenger et eksplisitt og utvetydig ønske om være produsent og å produsere selv som gjelder, slik hun formulerer det her:

Ingrid: [Plateselskapet sier] vi må finne en produsent, men så sier jeg: «Ja, men hør nå her, jeg programmerer ting selv – ja, altså hvilken profilering skal vi ha?» Så sier de: «Nei, du er jo vokalisten, du er den med stemmen og de gode tekstene», og så sier jeg: «Nei, det er jeg faktisk ikke, jeg er nå den som programmerer og lager ting selv».

¹⁷⁰ Med tanke på analysens kapittel 3.3 plasserer hun seg i samme posisjon som Amundsen (2006).

Istedenfor å være den som «som programmerer og lager ting selv» framstår det å bruke teknologiene som en *katalysator* for å lage tekster og melodier som det primære for henne:

Ingrid: Så lenge jeg har sangmelodien ikke sant, og teksten, så er det jo nok, ikke sant. Men jeg måtte ha teknologien for å lage den sangmelodien.

I: Så det er der motivasjonen din først og fremst ligger, altså å trigge den kreative prosessen?

Ingrid: Ja. Det er ikke nødvendigvis for å slutføre det.

9.1.11 Oppsummering og konklusjoner

I dette kapitlet har jeg belyst hvordan forgrunns- og bakgrunnsdiskursen kan oppfattes som to konkurrerende diskurser i strid med hverandre og hvordan dette kommer til uttrykk blant informantene og innenfor medietekster. Jeg har diskutert hvordan striden utspiller seg langs i hovedsak fem ulike dimensjoner og vist hvordan dette arter seg innenfor empirien. Nærmere bestemt snakker vi om en *symbolsk*, en *estetisk*, en *økonomisk*, en *teknologisk* og en *kjønn* dimensjon. Underveis introduserer jeg også *sosial* dimensjon, som ikke er så mye en del av striden, men som intervenserer i og fungerer som en form for moderator av striden.

Den kjønnede dimensjonen framstår i mange sammenhenger som tett sammenvevd med de øvrige dimensjonene. Særlig gjelder dette for den symbolske, den estetiske og den teknologiske dimensjonen. I analysen av den teknologiske dimensjonen kommer det også fram en dobbel standard, knyttet til kravet om en såkalt hands on-kontroll over teknologien. De kvinnelige informantene innrømmes her ikke det samme slingringsmonnet som de mannlige. Dette minner om den dobbelte standarden som jeg også har funnet på andre områder, deriblant det jeg i dette kapitlet diskuterer som stridens sosiale dimensjon. Sammenholder vi dette med Mayhews «dobbeltstandard», utgjør dette samlet sett et helt knippe av dobbelte standarder. Mens jeg i dette kapitlet har vist at den sosiale dimensjonen kan bidra til å nøytralisere trykket av bakgrunnsdiskursen, har jeg tidligere vist at den kjønnede dimensjonen bidrar til å *oppeve* denne effekten for de kvinnelige utøvernes vedkommende. Nærmere bestemt tenker jeg her på effekten av deres potensielle *strukturelle usynlighet*, slik jeg har påvist den i kapittel 7.1.9, i kombinasjon med effekten av syngedamediskursen. Med dette vil jeg også konkludere med, at selv om bakgrunnsdiskursen i prinsippet kan så tvil om ethvert skapersubjekt som posisjonerer seg innenfor forgrunnsdiskursen, også mannlige, så rammer bakgrunnsdiskursen likevel de kvinnelige informantene hardere.

I analysen har jeg også vært inne på forhold som antyder at bakgrunnsdiskursens produsentforståelse tenderer mot å bli oppfattet forskjellig blant de kvinnelige og de mannlige informantene. Dette kan tyde på at de kvinnelige informantene, som produsentnoviser betraktet, enten ikke har tilgang til de samme distinksjonene innenfor feltet som de mannlige har, eventuelt at de ikke like lett kan nyttiggjøre seg dem av årsaker som krever en større grad av empiriske og analytiske undersøkelser.

Analysen viser at bakgrunnsdiskursen står sterkt blant informantene, og det på tvers av kjønnskategoriene. Bakgrunnsdiskursen har ikke oppnådd en hegemonisk posisjon, samtidig som den har blitt så innflytelsesrik at ingen musiker eller artist med forfatteraspirasjoner kan stille seg likegyldig til den. Den er kort sagt tilnærmet objektiv. Skal vi tro informantene står bakgrunnsdiskursen også sterkt innenfor mediediskursen, men dette må undersøkes på en bredere basis enn hva jeg har gjort her.

I analysen har det også kommet opp en rekke andre mulige forfatterposisjoner enn de posisjonene som gjør seg gjeldende innenfor bakgrunnsdiskursen og forgrunnsdiskursen (låtskriver, sanger, tekstforfatter og produsent). Ved siden av mer eller mindre rendyrkede låtskriverposisjoner eller kompromissløse hands on-posisjoner, har jeg vist at det er mulig å posisjonere seg innenfor begge posisjonene samtidig. Det er også mulig å posisjonere seg med et mer *indirekte* herredømme over soundet, både via mer *intertekstuell* baserte forfatterposisjoner og mer *premissorienterte* og *pragmatiske*. Dette viser at posisjoneringmulighetene er mindre fastlåste enn hva bakgrunns- og forgrunnsdiskursen kan gi inntrykk av. Informantene framstår på samme måte heller ikke som konsekvente italesettere av den ene eller den andre diskursen, men som relativt «troløse», der de pendler mer eller mindre bevisst mellom dem. Den samme «slarken» gjelder også for ytterpunktene innenfor de respektive dimensjonene, som ikke bør betraktes som fastlåste og entydige, men som ytterpunkter på et kontinuum.

10 Avslutning og konklusjoner

Jeg begynte denne avhandlingen med å reise følgende hovedproblemstilling: *Hvordan har det personlige prosjektstudioet forandret musikkproduksjon med hensyn til kjønn og seksualitet?* Denne hovedproblemstillingen forgreinet seg i form av fire delproblemstillinger som hver på sin måte gir sitt bidrag til å besvare den overordnede problemstillingen. I det følgende skal jeg oppsummere og konkludere i forhold til hva jeg anser for å være avhandlingens mest sentrale funn.

10.1.1 Hva er det med «syngedamen»?

Den første delproblemstillingen rettet seg mot «syngedamen» som en betegnelse og som en historisk og kulturell konstruksjon. Her stilte jeg følgende spørsmål: Hva er en «syngedame» og hvordan relaterer denne figuren seg til produsenten og til musikkproduksjon? Hvordan kan det ha seg at kvinnelige utøvere blir stemplet som «syngedamer» også når de skriver musikk og produserer selv? Og i hvilken grad det også er mulig å tenke seg muligheten av en «syngedamemann»? Min antakelse var at *myten* om «syngedamen» står i vegen for å oppfatte kvinnelige aktører som selvstendige skapersubjekter, fordi myter fungerer som fortolkningsprinsipper (Winther Jørgensen og Phillips 1999). Funnene bekrefter langt på veg denne antakelsen, men jeg påviser også «syngedamen» som noe langt mer omfattende enn en myte og et fortolkningsprinsipp.

«Syngedamen» er å betrakte som en diskurs med interPELLerende og formende trekk, samtidig som det ikke er snakk om bare en diskurs, men om flere syngedamediskurser. Som subjektposisjon betraktet, innebærer dette at «syngedamen» både kommer i en variant som kan opphøydes, og i en lavstatusvariant som kan foraktes, med den siste som den dominerende av de to. «Syngedamen» lar seg også betrakte som en utskillingsmekanisme og som diskursområdet diskursive utside. Som utskillingsmekanisme fungerer den som en konstituerende og produktiv instans, men også som en måte å stigmatisere aktører på. «Syngedame» og «produsent» framstår i denne sammenheng som antagonistiske størrelser, hvilket innebærer at det ikke er mulig å være «syngedame» og produsent på en og samme tid. Det samme gjelder for «syngedame»/ «syngedamemann» og «mann». Selve betegnelsen «syngedamemann» finnes derfor ikke innenfor diskursområdet, samtidig som «syngedamemannen» lar seg lokalisere blant de mannlige informantene, dersom de leses med «syngedamen» som optikk.

Som en rent språklig betegnelse betraktet, er «syngedamen» etter alt å dømme en norsk konstruksjon. Selve betydningssinnholdet har imidlertid et langt større geografisk

nedslagsfelt. I avhandlingen påviser jeg både en dansk og en engelsk ekvivalent, henholdsvis «dansegås» og «puppet in the studio», noe som også borger for mekanismer og forestillinger som ikke primært er av norsk karakter, men med relevans langt utover Norges grenser.

«Syngedamen» ser da også ut til å være et resultat av en rekke sammensatte historiske og kulturelle forhold. Som mytisk og diskursivt fenomen faller «syngedamen» for eksempel på flere punkter sammen med en litterær konstruksjon fra 1800-tallet. Nærmere bestemt taler vi her om George du Mauriers roman *Trilby* og Charles Dickens' *Mystery of Edwin Drood* som begge dreier seg om mannlige musikalske mestere som hypnotiserer eller transformerer relativt tonedøve kvinnelige subjekter om til kompetente sangere (Doyle 2005:146). I norsk sammenheng er det konstruert forbindelser mellom «syngedame» og bordell og mellom «syngedame» og groupie bare for å nevne noen av de betydningene som «syngedamen» har inngått i.

Avhandlingens funn som helhet borger for at myten om «syngedamen» må revurderes. Med henblikk på den kvinnelige «syngedame» og hvordan hun relaterer seg til mine kvinnelige informanter, er hun mer å betrakte som et fantasiprodukt og en fantasme enn en empirisk verifiserbar størrelse. «Syngedamen» er også en grunnleggende paradoksal og en skeiv størrelse. På den ene siden framstår den som en slags ekstremversjon av heterokjønn, på den annen side bryter denne ekstremversjonen også med kodene for det heteronormale. Myten om «syngedamen» må imidlertid også revurderes med henblikk på muligheten for mannlige «syngedamer» eller «syngedamemenn». Kanskje kan vi også si at i den grad den kvinnelige syngedame virkelig finnes, og ikke bare som en myte, en fantasme, en diskurs og en subjektposisjon, så finnes det også «syngedamemenn».

10.1.2 Hva er det med den kjønnsmessige arbeidsdelingen?

I den andre delproblemstillingen ble spørsmålet om kjønnsarbeidsdelingen i musikkproduksjon reist, i forhold til musikkproduksjon tradisjonelt og generelt, og i forhold til såkalte tospann-prosjekter der «hun synger og han skrur». I denne sammenheng stilte jeg disse spørsmålene: Hvordan kan vi best forstå den kjønnede arbeidsdelingen? I hvilken grad og under hvilke betingelser er det mulig å endre den? Hva slags rolle spiller kjønn og seksualitet? Med utgangspunkt i feministisk teori og forskning om hvordan kjønn reguleres og organiseres, deriblant (Laqueur 1990) og (Butler 2006) har jeg betraktet kjønnsarbeidsdelingen som en konsekvens av og i lys av to-kjønnsmodellen. Nærmere bestemt snakker vi om aktører som i større eller mindre grad slutter opp om det som er å betrakte som det heteronormale i denne sammenheng, slik det heteronormale nettopp har vært og langt på veg fortsatt synes å være at «hun synger og han skrur».

Avhandlingens funn er at heteronormeringen ikke bare gjør seg gjeldende når kvinnelige utøvere blir sangere, men at den også gjør seg gjeldende når «syngedamer» søker å transformere seg til produsenter. Realiseringen og organiseringen av selve transformasjonsprosessen spiller her en viktig rolle. Heteronormeringen slår sterkere inn i tilfeller hvor endringsprosessen forsøkes realisert *innenfor* en allerede etablert arbeidsdeling der «han skrur og hun synger», enn dersom endringen søkes realisert som et mer eller mindre autonomt musikalsk prosjekt. Den slår også sterkere inn når to-kjønnsmodellen får danne rammene for det estetiske og hvem som skal gjøre hva og hvordan. En annen måte heteronormeringen slår inn på, er med tanke på hvordan «syngedamer» som produserer selv tenderer mot å bli oppfattet, nemlig som *skeive*, ettersom også de bryter med det som per i dag er å oppfatte som det heteronormale. Denne formen for skeivhet oppfattes imidlertid langt på veg som positivt av både omgivelsene og den kvinnelige musikeren/artisten selv. Kanskje kan vi også si at der «syngedamen» framstår som en form for negativ skeivhet i mange sammenhenger, så peker det å bryte med kjønnsarbeidsdelingen i retning av positivt ladet skeivhet. Trolig sier dette noe om den innflytelsen som bakgrunnsdiskursen i denne sammenheng utøver, samtidig som det også kan peke i retning av at den arbeidsdelingen som per i dag er å oppfatte som den heteronormale er i endring.

Å organisere endringsprosessen som et autonomt prosjekt har også andre fordeler. En autonom utforming tjener til å styrke den kvinnelige utøverens musikalske kredibilitet, noe også Mayhews studie peker i retning av (Mayhew 2004). Dette til forskjell fra en mer kollektivt fundert posisjon hvor forfatterposisjonen deles med mannlige musikere (i tospann med en annen mannlig musiker eller innenfor et større kollektiv av musikere), noe som lettere forleder omgivelsene til å ta det for gitt at det er de(n) mannlige aktøren(e) som er de(n) skapende. Rent musikalsk sett kan dette imidlertid bli et dilemma for selvproduserende utøvere, som kan komme til å miste de mange fordelene som er knyttet til samarbeid i musikkproduksjon, dersom de som en følge av dette avskjærer seg fra et musikalsk samarbeid med andre.

Poenget med musikalsk autonomi viser seg også å være relevant i forhold til spørsmålet om hvorvidt skillelinjene mellom de ulike posisjonene i musikkproduksjon (som for eksempel musiker og lydtekniker) har blitt mer flytende og vanskelig å skille fra hverandre. «Bekymringsmeldinger» går som nevnt innledningsvis i retning av at dette kanskje ikke i samme grad gjelder for kvinnelige utøvere (Goodwin 1992:91), noe også min egen empiri peker i retning av slik jeg har beskrevet den i kapittel 5.3.3. Avhandlingens funn peker i så måte i to retninger: På den ene siden er det først og fremst de mannlige informantene som opererer med flere musikalske hatter og som også veksler mellom dem på tvers av ulike prosjekter. Den rollemessige fleksibiliteten har likevel også til en viss grad

nådd de kvinnelige utøverne, med den begrensning at den for en stor del utøves *innenfor* deres egne prosjekter. I den grad de kvinnelige informantene også spiller en rolle i andres musikalske prosjekter, så dreier dette seg om informanter som organiserer produsentarbeidet sitt som et i overveiende grad autonomt prosjekt. Overgang til selvproduksjon realisert innenfor en allerede etablert samarbeidskonstellasjon, for eksempel innenfor et såkalt tospann-konsept, fører også til en destabilisering av stabile entydige posisjoner, men her går tendensen – faktisk blant alle de informantene hvor dette er relevant – også i retning av at gamle kjønnsrollemønstre tenderer mot å bli reproduisert på nye måter.

I denne sammenheng finner jeg også en annen interessant tendens. Flere av de kvinnelige informantene som inntok en helt og holdent autonom posisjon, tenderte mot å utforme produsentrollen i henhold til en modell som flere av de mannlige informantene holdt for å være gammeldags (jf. kapittel 9.1.10). De mannlige informantene opererer på sin side med et skille mellom en «gammel» produsentmodell som de betegner som autoritær, egenrådig og lite fleksibel, og en «ny» som mer går i retning av å være anti-autoritær, tilbakelent, fleksibel og tøyelig. En slik distinksjon ser ut til å mangle blant de kvinnelige informantene. Betrakter vi den «nye» og den «gamle» produsenten som ulike varianter av maskulinitetkonstruksjoner, og de kvinnelige informantenes taktikker som en form for maskulinisering (Halberstam 1998), framstår de kvinnelige informantenes maskulinisering som en relativt *utdatert* form for maskulin iscenesettelse. De mannlige informantenes motstand og innvendinger mot de kvinnelige informantenes makt- og maskulinitetsbestrebelse må ses på bakgrunn av dette, samtidig som det er all grunn til å stille spørsmål ved om den «nye» maskuliniteten er tilgjengelig som en realistisk mulighet for de kvinnelige utøverne på det nåværende tidspunkt, som en subjektposisjon betraktet.

At den ikke er tilgjengelig kan innebære to forhold, slik jeg ser det; at den «nye» maskuliniteten er skjult for dem, eller at den «nye» maskuliniteten rett og slett ikke vil kunne ha den ønskede effekt i form av forfatterskap og autoritet om den ble iscenesatt av de kvinnelige informantene. Nærmere bestemt tenker jeg på hvordan en kvinnelig musikers iscenesettelse av kvaliteter som tilbakelenthet, fleksibilitet og tøyelighet meget vel kan få omgivelsene til å fortsette å lese henne som «syngedame» og ikke som det produsentsubjektet hun gjerne vil være. Et forhold som spiller inn her er selve styrken i «syngedamen» som fortolkningsprinsipp. Et annet forhold som kan tenkes å spille inn knytter seg til en inkongruens mellom kroppen som en kjønnstegnbarer og selve de kvalitetene som kroppen iscenesetter. For også den biologiske kroppen kan fungere som et fortolkningsprinsipp, ikke i seg selv naturligvis, men i kombinasjon med andre mytologiske størrelser. Så lenge diskursive størrelser som «komponist», «dirigent» og «produsent» i overveiende grad knyttes historisk og mytologisk til mannlige kropper, så vil det kvinnelige

forfattersubjektet måtte holde seg med noe «ekstra» om hun skal kunne bli fortolket på en måte som overskrider hennes kjønn.

Trolig står vi her overfor nok et dilemma for de kvinnelige informantenes vedkommende, kanskje med relevans langt utover musikkproduksjon. Nærmere bestemt tenker jeg her på hvordan kvinnelige subjekter skal kunne iscenesette ledelse, makt og autoritet når både gamle og nye autoritetsfigurasjoner gjør at de står lagelig til for hugg.

10.1.3 Dreiningen i retning av sound og groove og konsekvensene av dette

Under den tredje delproblemstillingen ble spørsmålet om hva slags konsekvenser en dreining henimot lydprosessering og sound har i forhold til tradisjonelle forfatterposisjoner relatert til melodi og tekst. I denne sammenheng ble det også reist spørsmål om hvordan musikalsk forfatterskap relaterer seg til selvproduksjon og produsentskap og hvorfor det har blitt så viktig for «syngedamer» å produsere selv. Avhandlingen tok her utgangspunkt i Friths påstand om at musikalsk forfatterskap har kommet til å bli forbundet med det å kontrollere og prosessere lyd, og at dette kan ha satt andre former for forfatterposisjoner under press (Frith 2001b:31). Min antakelse var at dreiningen i retning av lydprosessering og sound har satt tradisjonelle forfatterposisjoner knyttet til stemme, låtskriving og formidling under press, og at også dette er en viktig forklaring på hvorfor det har blitt påtrengende viktig også for kvinnelige artister å såkalt «produsere selv».

Funnene bekrefter til en viss grad Friths påstand, samtidig som de modifierer den gjennom å påvise tilsynekomsten av to distinkte diskurser, henholdsvis *forgrunnsdiskursen* og *bakgrunnsdiskursen*, som hver for seg legger inn to distinkte bud på musikalsk forfatterskap. Den ene av disse to, bakgrunnsdiskursen, knytter musikalsk forfatterskap til sound og groove, mens den andre, forgrunnsdiskursen, knytter forfatterskap til tekst, melodi og til en viss grad også stemme og formidling. I analysens kapittel 9 viser jeg at ingen av diskursene i øyeblikket er hegemoniske, i den forstand at det ene synspunktet har lyktes i å fastlåse betydningen i sin favør helt og holdent (Winther Jørgensen og Phillips 1999:15). Samtidig har bakgrunnsdiskursen blitt så betydningsfull, ja, tilnærmet objektiv, at ingen kan stille seg likegyldig til den, derav den økende tendensen til at så mange nå vil «produsere selv».

Det er således ikke bare myten om «syngedamen» som ligger til grunn for at også kvinnelige artister og musikere vil produsere selv, men også de sterke føringene som ligger i selve bakgrunnsdiskursen, noe jeg skal utdype under det neste punktet.

10.1.4 Hvordan det personlige prosjektstudioet har endret musikkproduksjon med henblikk på kjønn og seksualitet

Avhandlingens siste delproblemstilling dreide seg om spørsmålet om hvordan musikkproduksjon har blitt endret med henblikk på kjønn og seksualitet i forhold til spørsmålet om demokratisering og i forhold til deterritorialisering. Nærmere bestemt snakker vi her om hva slags spor av endring innenfor musikkproduksjon det er mulig å påvise med utgangspunkt i begge disse begrepene. *Demokratisering*, i betydningen en økt tilgang til praksiser og teknologier som en heteronormal arbeidsdeling tidligere har stått i veien for, og i betydningen lik adgang til både musikalsk forfatterskap og en status som produsent også for kvinnelige musikere og artister. *Deterritorialisering* med utgangspunkt i de endringer som lar seg påvise og som direkte knytter seg til det personlige prosjektstudioet som en konstituent for endring.

Avhandlingens funn er at «tilgang på» musikkteknologier må forstås i en form for utvidet betydning. Tilgang på teknologier, herunder også det personlige prosjektstudioet, innebærer helt klart både en demokratiserende og deterritorialisende effekt fordi de(t) forbinder individer som tidligere ikke hadde tilgang til slik teknologi med redskaper og praksiser som de tidligere var avstengt fra. På samme måte bidrar en tilgang til det personlige prosjektstudioet også til at musikkproduksjon som en sosial og kulturell praksis forflyttes ut fra sin institusjonelle og tradisjonelle kjønnsmessige setting og inn i nye kontekster, også dette med demokratiserende så vel som deterritorialisende effekter.

Avhandlingens konklusjon er imidlertid at det er like viktig å ta høyde for de diskursive kreftene som konstruerer *betydningen* av musikkproduksjon som for det personlige prosjektstudioet i seg selv. En viktig faktor som avhandlingen i denne sammenheng identifiserer er den drivkraften i retning av selvproduksjon som *bakgrunnsdiskursen* representerer og den begjærlige størrelsen som *studioprodusenten* antar innenfor denne diskursen. Like viktig er tilgangen på *passasjeagenter* som kan sette lære- og transformasjonsprosesser i gang og bidra til det diskursive og symbolske oversettelsesarbeidet som det er å bevege seg fra en posisjon til en annen, noe som utvider spørsmålet om demokratisering til et spørsmål om tilgang på *læringsprosesser*.

Analysen påviser dessuten ulike former for *overgangsritualer* som en sentral konstituerende faktor, i tett samspill med det personlige prosjektstudioet og et helt sett av performativt relaterte faktorer, hvor ikke minst også *talehandlinger* og mer eller mindre uformelle *autoriseringsprosedyrer* spiller en uvurderlig rolle. Analysen påpeker imidlertid også at det ikke alltid er like enkelt å få tilgang til denne kunnskapen, og at både initierende, liminale og inkorporerende faktorer må til dersom en transformasjonsprosess skal lykkes.

Endringen i favør av bakgrunnsdiskursen innebærer altså en viktig drivkraft i retning av selvproduksjon, slik også diskursen om «syngedamen» er det. Begge diskursene griper imidlertid også inn i og stikker kjepper i hjulene for en økt grad av demokratisering, når vi ser dette i en større sammenheng. For å ta produsentposisjonen først, så har analysen vist at selv om denne posisjonen i og for seg har blitt mer tilgjengelig som en konsekvens av en økt tilgang på prosjektstudioteknologi, så gjenstår det fortsatt mye før omgivelsene er villige til å godkjenne kvinnelige utøvere som legitime produsentsubjekter, og her står både syngedamediskursen og bakgrunnsdiskursen i veien (jf. kapittel 9).

Det samme gjelder i og for seg i spørsmålet om musikalsk forfatterskap, men her viser det seg at kvinnelige utøvere som ikke driver med selvproduksjon er enda mer utsatt for å blir underkjent som forfattersubjekter enn utøvere som driver med selvproduksjon. I den grad musikalsk forfatterskap primært blir forbundet med selvproduksjon og selvproduksjon *alene*, slik dette er tilfelle innenfor bakgrunnsdiskursen, så er dette dypt problematisk med tanke på de musikere og artister som baserer seg på forfatterkonstruksjoner mer i pakt med forgrunnsdiskursen. Riktignok har bakgrunnsdiskursen ikke oppnådd hegemoni, men at den står sterkt er det ingen tvil om.

Med dette i mente skal jeg i det følgende oppsummere og konkludere i forhold til hvordan det personlige prosjektstudioet har forandret musikkproduksjon med henblikk på kjønn og seksualitet, og det i en både demokratiserende og deterritorialiserende retning.

10.1.4.1 Produksjonsmessig frihet og uavhengighet

Det første punktet – produksjonsmessig uavhengighet – resonnerer med andre studier som på et mer generelt grunnlag har konkludert med at musikkproduksjon har blitt demokratisert, i den forstand at den jevne musiker nå kan produsere musikken sin såkalt hvor som helst og når som helst (Hesmondhalgh 2002). Mens andre har konkludert på et mer generelt grunnlag om dette med visse reservasjoner i forhold til kvinnelige utøvere (Goodwin 1992), viser avhandlingen helt konkret implikasjonene av de deterritorialiserende prosessene med hensyn til hvordan de også slår positivt ut i kvinnelige utøvers favør.

For de av informantene som organiserer sin selvproduksjon som et i overveiende grad autonomt prosjekt innebærer dette at de slipper å vente på at andre skal ta seg tid til å hjelpe dem, slik de også slipper å oppføre seg underdanig for å tekkes eventuelle hjelpere, eller å akseptere musikalske løsninger som de selv egentlig kunne tenkt seg annerledes. På denne måten får de ikke bare en økt kontroll over sin egen musikk og sin egen musikalske karriere, de får også mer kontroll over sin egen tid og sine egne arbeidsbetingelser. Eller som denne informanten oppsummerer sin arbeidssituasjon før hun begynte å produsere selv:

Kvinnelig informant: Hvor mye tid har jeg ikke brukt på å vente! Jeg tror at jeg har brukt nitti prosent av tiden min [i studio] på at han har fiklet med et eller annet.

Mer generelt virker det personlige prosjektstudioet deterritorialiserende og demokratiserende ved at kvinnelige utøvere i større grad blir i stand til å unnslippe disiplineringen i retning av «syngedame», som den tradisjonelle måten å organisere musikkproduksjon innebærer (jf. kapittel 6.2.2). Dette innebærer ikke bare at de unnslipper plateselskapenes og produsentenes utvelgelsesmekanismer, men at de i prinsippet også slipper å forholde seg til de samme aktørenes musikalske så vel som utenommusikalske føringer. Hvordan dette arter seg helt konkret lar seg oppsummere slik:

10.1.4.2 Demokratisering av kunnskap

Kvinnelige og mannlige musikere og artister som lager egenprodusert musikk tilegner seg *kunnskaper, språk for* og en *praksisbasert erfaring* som gjør dem fortrolige med selv å ta på og manipulere studioets apparatur, enten det dreier seg om å spille inn lyd eller å bearbeide lyd (jf. 8.1.2). I den grad de fortsatt velger å ta musikken sin inn i tradisjonelle studiosettinger er dette kunnskaper de tar med seg inn også i denne samhandlingen. Dette gir seg utslag på en rekke forskjellige måter, noe som også utdypes under de følgende punkter.

10.1.4.3 Demokratisering av musikalsk makt

Kvinnelige musikere og artister som lager selvprodusert musikk oppviser en helt annen *holdning* til sine samarbeidspartnere nå enn før de begynte å produsere selv. Isteden for å vente tålmodig på at en eventuell samarbeidende musiker, tekniker eller produsent skal finne fram til en passende musikalsk utforming og sound, blander de seg nå aktivt inn i produksjonsprosessen og gir mer eller mindre presise forslag eller instruksjoner, dersom de ikke da bare ganske enkelt gjør hele jobben selv (jf. f.eks. analysens kapittel 7.1.5 og 8.1.5)

10.1.4.4 Talk back-knappen reversert

Som påpekt i kapittel 2.1.6, bidro den såkalte talk back-knappen sammen med studioets panoptiske utforming i sin tid til å styrke produsentens makt i studioet på bekostning av artisten, slik talk back-knappen også potensielt har vært brukt både på disiplinerende og potensielt ydmykende måter (Williams 2007). Det personlige prosjektstudioet har forandret dette ved at det gir artisten en mulighet til å produsere selv i sitt eget prosjektstudio, eller til selv å ta i bruk bruke talk back-knappen (jf. for eksempel 8.1.6). I praksis innebærer dette at artisten potensielt blir i stand til å helt og holdent unnslippe talk back-knappen som en disiplinerende instans.

10.1.4.5 Demokratisering av musikalsk kreativitet

Som analysene har påvist innebærer en nærkontakt med en maktfull studioapparatur, enten det dreier seg om det personlige prosjektstudioet eller det tradisjonelle studioet, også en økt tilgang på musikalsk kreativitet (jf. for eksempel 8.1.4 og 8.1.6). Som jeg har diskutert i

kapittel 8.1.4, knytter dette seg til den musikalske kompetansen som en nærkontakt med studioteknologien etter hvert resulterer i. Som musiker og artist begynner man kort og godt å tenke mer helhetlig både i forhold til lyd og struktur og ikke bare ens egen avgrensede funksjon i møte med prosjektstudioet. Jf. også dette sitatet:

Kvinnelig informant: Kanskje de før var mer fokusert på den jobben de skulle gjøre som gitarist. Det var inn i det glassburet med mikrofonene, men når vi har hatt musikere her så har de ganske mye ideer, veldig mange av dem har studio hjemme og er vant til å tenke former og oppbygning.

10.1.4.6 Demokratisering av kontroll over lyden og det lydige materialet

En av de måtene produsentens rolle har blitt oppjustert på både innenfor den populærmusikalske diskursen og i den akademiske (jf. kapittel 3.3), er gjennom den betydning det å appropriere andres lyd blir tillagt. Nærmere bestemt tenker jeg på den betydningen det blir tillagt at produsenten i dag ikke bare er den som fester lyden til et medium, men også selv er aktivt med i utformingen av lyden, og det i en slik grad at de musikalske elementene, så vel som artistene og musikerne selv, til slutt blir å oppfatte som et stykke «råmateriale» i produsentens hender (jf. også kapittel 2.1.4 og 9). Kvinnelige og mannlige musikere og artister som lager selvprodusert musikk lar seg ikke redusere til en slik beskrivelse, idet de selv bearbeider sin egen lyd så vel som andre musikers og produsenters lyd, slik dette sitatet viser:

Kvinnelig informant: Det artigste jeg vet, det er å redigere det som de andre har bidratt med, og [å] sette [det] sammen på nytt, for da har jeg på en måte litt råmateriale og så pakker jeg det inn liksom, det liker jeg.

Den selvproduserende musikeren har med andre ord langt på veg tatt kontrollen over musikken og lyden tilbake, slik hun selv også er blitt en «appropriatør».

10.1.4.7 Demoen som partitur og «trojansk hest»

Det neste poenget henger sammen med det forrige, men knytter seg mer konkret til demoen og hvordan denne kan anta karakter av en «trojansk hest» når en produksjon eventuelt forflyttes fra det personlige prosjektstudioet til en mer tradisjonell produksjonssetting (jf. kapittel 8.1.4). Mens demoen i prosjektstudioets første og analoge fase var et produkt artisten i de fleste tilfeller måtte gi avkall på i møte med det profesjonelle studioets krav til høykvalitetslyd, kan artisten nå la innspilte vokal- og instrumentalpartier inngå som elementer i den endelige produksjonen, slik denne informant er inne på:

Mannlig informant: Før så lagde man demoer, så gikk man i et studio og skulle gjenskape det på en måte, men sånn er det ikke lenger.

Demoen er altså i dag ikke lenger bare et vagt forslag til hvordan musikken skal være før den «virkelige» produksjonen setter inn, men et slags auditivt «partitur» som i større eller mindre grad legger premissene for musikken. Demoen er i mange sammenhenger laget i det samme programmet eller på den samme plattformen som produsenten bruker, og lastes derfor i mange sammenhenger direkte inn i studioets maskineri hvor den blir liggende som et

utgangspunkt for videre bearbeiding. Enten dette dreier seg om at det skal legges til andre instrumentalspor eller at produsenten får i oppgave å erstatte eller viderefordre det som allerede ligger der, bidrar dette til at artisten både direkte og indirekte kan legge sterke føringer på den videre produksjonsprosessen og slik oppnå en større kontroll over det endelige musikalske resultatet.

10.1.4.8 Elimineringen av guidevokalen

Praksisen med å legge en såkalt guidevokal har ifølge Williams vært en av de måtene produsenten har kunnet utøve kontroll over artisten på (jf. kapittel 2.1.6). Ifølge ham har maktutøvelsen i denne sammenheng vært gjort på to måter: Først gjennom å tvinge artisten til å måtte *vente* med å legge vokalen til mot slutten av produksjonen, med de konsekvenser dette har for kvaliteten på selve vokalen,¹⁷¹ og dernest gjennom å isolere sangeren i forbindelse med guidevokalen fra de andre musikerne til en liten lydisolert «tank», hvor hans/hennes mulighet for å utøve innflytelse under innspillingen blir redusert.

Det personlige prosjektstudioet har langt på veg eliminert disse maktmidlene. Musikere og artister som lager selvprodusert musikk er ikke lenger avhengig av å vente til slutt med å legge det endelige vokalsporet, slik de heller ikke behøver å la seg isolere fra de andre musikerne under produksjonsprosessen. Isteden kan de legge vokalen i sitt eget personlige prosjektstudio, de kan når som helst gjøre endringer i den, kaste den, eller legge en ny, slik de også er fri til å delta i en pågående musikalsk dialog underveis i produksjonsprosessen med sine samarbeidspartnere.

10.1.4.9 Panoptikonet omveltet og reversert

Som påpekt i kapittel 2.1.7 førte den romlige utformingen av studioet til en ikke ubetydelig maktforskyvning i produsentens favør. Williams sammenligner i denne sammenheng studioets kontrollrom med panoptikonet som en overvåknings og disiplineringsinstans. I den grad denne beskrivelsen er adekvat har det personlige prosjektstudioet langt på veg reversert dette, og i analysen påpeker jeg flere måter denne reverseringen gjør seg gjeldende på. En av måtene er at det i dag ikke lenger bare er artisten eller musikerens lyd som overvåkes og inspiseres av en produsent eller en tekniker, men at også teknikerens og produsentens lyd blir overvåket og inspisert av artisten og musikerne, slik musikere og artister i økende grad også inspiserer og bearbeider *hverandres* lyd, slik sitatet med denne informanten illustrerer:

Kvinnelig informant: Jeg har jobba med forskjellige folk, halvparten er gjort av to gutter som har programmert og spilt gitar, og så har jeg på en måte mer redigert, klippet og limt og gjort om og tatt bort og skrudd om lyd, men det er deres programmering og gitarspill.

¹⁷¹ Sangere gir ikke sjelden uttrykk for at det første vokalopptaket er det beste. Praksisen er gjerne at man likevel ikke beholder dette førsteopptaket, ettersom det i mange tilfeller også inneholder «lekkasjer» av lyd fra de øvrige instrumentene.

Kanskje kan vi også si at prosjektstudioet har demokratisert overvåkingen og inspiseringen av lyd gjennom å spre den som et maktmiddel på flere hender.

10.1.4.10 Artisten som hjelper og veileder

Det siste punktet jeg skal nevne knytter seg til hvordan artisten på grunn av sin ervervede produksjonskompetanse ikke bare er i stand til å hjelpe seg selv, men også bistå og veilede andre samarbeidende instanser, herunder også andre teknikere og produsenter, slik denne informanten påpeker:

Kvinnelig informant: Jeg kan det programmet mye bedre enn mange andre. Da vi skulle mikse platen, så hadde jeg engasjert en til å mikse, men han var så treig at jeg måtte ta over av og til. Vi brukte timesvis fordi han var så treig med det programmet, så jeg gjorde masse der.

Ikke bare er dette en interessant korreksjon av det vrengebildet som «syngedamen» representerer, men det åpner for helt andre typer av fortellinger om musikkproduksjon enn de vi får presentert gjennom for eksempel Hennion (jf. kapittel 2.1.4).

10.1.5 Forhold som motvirker deterritorialisering og demokratisering

Det personlige prosjektstudioet har altså forandret, deterritorialisert og på mange måter også demokratisert musikkproduksjon med henblikk på kjønn og seksualitet. Det finnes imidlertid også forhold som virker i motsatt retning og forhold som bidrar til å forsinke eller dempe endring, og avslutningsvis skal jeg vektlegge fire ulike faktorer:

Et forhold jeg allerede har vært en del inne på er hvordan heteronormeringen kan fortsette å gjøre seg gjeldende selv om artisten/musikeren har fått en mer aktiv rolle i produksjonsprosessen. Særlig tenker jeg her på hvordan jeg i analysens kapittel 7.1.5 påviser hvordan kjønnsarbeidsdelingen tenderer til å reproduert på nye måter innenfor en mer kollektiv organisering av forfatterskapet. «Hennes» programmeringsoppgaver lett kan anta karakter av ryddearbeid i stedet for å bli knyttet til produksjon og kunstneriske valg, på samme måte som hennes programmeringsoppgaver kan komme til å gå mer i retning av melodi- og tekstbaserte arbeidsoppgaver og ikke groove- og soundbaserte.

Det samme gjelder med henblikk på de sosiale konsekvensene av dette, ettersom det jo ikke hjelper særlig på karrieren dersom det en kan og gjør forblir usynlig for omverdenen, slik jeg har vært inne på i flere av analysene.

Det tredje forholdet jeg skal nevne, knytter seg til spørsmålet om *kompabilitet* mellom ulike programmer og produksjonsplattformer og hvordan dette i praksis kan komme til å svekke den musikalske innflytelsen. Her tenker jeg spesielt på tilfeller hvor produksjonen går fram og tilbake mellom det personlige prosjektstudioet og det profesjonelle studioet, og hvordan den selvproduserende artisten kan komme til å miste noe av den kontrollen som hun ellers har vunnet, dersom de programmer og det utstyr som hun

arbeider på ikke er fullt og helt kompatibelt med det profesjonelle studioets produksjonsplattform (jf. kapittel 7.1.6).

Det siste forholdet dreier seg ikke så mye om endring og demokratisering, som om en reversering av de deterritorialiserende prosessene jeg har påvist. Min anvendelse av begrepet deterritorialisering har vært knyttet til å påvise de bruddene som det personlige prosjektstudioet har fasilisert for, med henblikk på det jeg i avhandlingen har forstått som tradisjonell musikkproduksjon. I kapittel 9 påviser jeg at enkelte av de måtene som de kvinnelige artistene og musikerne bruker sin nyvunne musikalske makt på, synes å høre mer hjemme innenfor mer tradisjonelle studiotekster enn i det vi antydningvis kan kalle for «deterritorialisert musikkproduksjon». Kanskje kan vi her si at i den grad informantene trekker med seg autoritære praksiser fra det tradisjonelle studioet, så deterritorialiseres studioet likevel ikke.

10.1.6 Muligheten for «å ta syngedamebetegnelsen tilbake»

Helt til slutt vil jeg åpne for muligheten av å ta «syngedamen» som en betegnelse «tilbake». En måte å gjøre dette på er å gjenerobre den, og å omforme den fra et feminint konnotert skjellsord til en hedersbetegnelse. Eller som Kjetil Rolness (Rolness 1992) formulerer det, lett omskrevet av meg: «OK, hvis det er «syngedamer» vi er, så la oss gjøre det til vårt fortrinn, la oss prale med vår kunstighet!». Et skjellsord, når det blir tatt i bruk av de stigmatiserte selv, kan få en så positiv klang at det blir attraktivt også for andre, noe betegnelser som for eksempel «queer» eller «skeiv» er eksempler på, men også «svart», som gjennom 1960-tallets slagord «Black is beautiful», ble omformet til et positivt grunnlag for både identifikasjon og politisk handling. Som Winther Jørgensen og Phillips (1999) påpeker, mobiliserte man den allerede gitte diskursive identifikasjon politisk, og brukte den til å peke på at «svarte» hadde noen felles eksistensvilkår.

En annen måte å nærme seg dette på, er gjennom å intervenere i den *antagonisme* som rår mellom produsenten som subjektposisjon og «syngedamen». Som påpekt i kapittel 5, oppstår antagonismer når forskjellige identiteter forhindrer hverandre på en gjensidig måte, eller når den ene forståelsen gjør den andre umulig (Winther Jørgensen og Phillips 1999:60). Som avhandlingen har påvist, er det umulig å være «syngedame» og produsent på en og samme tid, slik det også er umulig å være «syngedame»/«syngedamemann» og mann på en og samme tid. En måte å løse opp i dette på er gjennom en reartikulasjon av diskursene ved en såkalt hegemonisk intervensjon, hvor tegnenes betydningsinnhold blir fastlagt på nytt, og i en retning hvor begge de gjensidig utelukkende subjektposisjonene kan rommes (Degnbol og Glerup 2006:14).

I avhandlingen har jeg forsøkt å gjøre nettopp dette gjennom å tilskrive de mannlige informantene i retning av «syngedamemenn» og de kvinnelige «syngedamene» i retning av produsenter, noe som ikke har vært gjort tidligere, etter hva jeg kjenner til. De øvrige nyskapende bidragene i avhandlingen kan muligens også sies å bidra i en slik retning. Her tenker jeg på hvordan jeg har ført sammen de performative perspektivene til én analytisk pakkeløsning, slik jeg også har påvist og konstruert to rivaliserende diskurser med vidtrekkende konsekvenser for de som må navigere ved hjelp av dem og mellom dem, noe som heller ikke har vært gjort før. Dersom disse intervensjonene skal ha effekter må de imidlertid også bringes ut av avhandlingen og inn i den offentlige diskursen rundt både «syngedamer» og musikkproduksjon, hvor det må utøves et vedvarende press gjennom å insistere på de nye betydningene, slik Butler (1997) også påpeker.

Kanskje aner vi også en variant av begge disse taktikkene i den måten Anneli Drecker italesetter andre kvinnelige syngende artister på, i forordet til Breens bok *Piker, vin og sang* (2006). Riktignok bruker ikke Drecker syngedamebetegnelsen direkte. Samtidig er det lett å tolke henne i en slik retning, der hun forsøker å omskrive, eller kanskje snarere «oppskrive» et sett av syngende artister til *synthdamer*. Betegnelsen kan virke noe kuriøs, all den tid det, så vidt jeg vet, bare er Kate Bush av de nevnte artistene som kan sies å være allment kjent som en traktør av synther, men jeg tror kanskje jeg skjønner hva Drecker vil, nemlig å utpeke et sett av syngedameheltinner:

80-tallet var synthdamenes æra. Kate Bush, Annie Lennox, Alison Moyet, Nina Hagen, Grace Jones...Og i Norge fikk Sidsel Endresen meg til å skjønne at man ikke nødvendigvis trenger å gauler for å bli hørt. Og Anne Grete Preus med den autoriteten hun hadde i stemmen. Mamma kjøpte den første plata hennes til meg (Drecker 2006:7).

Med dette skal jeg la Drecker avslutte avhandlingen litt mer bastant enn slik hun innledet den, med et sitatet hentet fra et intervju i nrk.no:

Uansett hva kritikerne synes om kvinnelige programmerere og produsenter, så kommer vi for fullt. Det kommer flere, og det ligger i tida (Fjelldal og Gjersøe 2005).

At de kvinnelige produsentene og programmererne allerede er her, blir i denne avhandlingen bekreftet. Om de nå kommer for fullt og i en slik grad at det blir umulig å unngå å legge merke til dem, vil bare tiden vise.

Litteraturliste

- Aasen, E. (1993). Driftige damer : lærde og ledende kvinner gjennom tidene. Oslo, Pax.
- Adorno, T. W. (2003). Musikkfilosofi. Oslo, Pax.
- Althusser, L. and B. Brewster (1971). Lenin and philosophy and other essays. London, .
- Amundsen, I. K. (2006). The big picture : om iscenesettelse av stemmen. Oslo, I.K. Amundsen.
- Andenæs, A. (1989). "Identitet og sosial endring II." Tidsskrift for Norsk psykologforening(26): 12.
- Andersen, R. B. (2007). Musikk og mediering: Teknologi relatert til sound og groove i trip-hop-musikk. Institutt for Musikkvitenskap. Oslo, Universitetet i Oslo. Master: 144.
- Annfelt, T. (2000). Jazz som maskulint rom. Trondheim.
- Annfelt, T. (2000). "Om å riste i kategoriene. Poststrukturalistisk inspirasjon i forskning om utdanning og kjønn, eller: Hva man kan lære av sin opponent." Kvinneforskning(1): 12.
- Attali, J. (1985). Noise: the political economy of music. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Augestad, K. (1996). 'Å, gosjameg!': en analyse av Sissel Kyrkjebø's gjennombrudd som populærmusikalsk artist. Bergen, [K. Augestad].
- Austin, J. L. (1997). Ord der virker. [København], Gyldendal.
- Austin, J. L., J. O. Urmson, et al. (1975). How to do things with words: the William James lectures delivered at Harvard University in 1955. Oxford, Clarendon Press.
- Bakhtin, M. (2002). Francois Rabelais og folkekulturen under middelalderen og renessansen : Rabelais og latterens historie.
- Barker, C. (2003). Cultural studies : theory and practice. London, Sage.
- Barker, H. and Y. Taylor (2007). Faking it : the quest for authenticity in popular music. New York, Norton.
- Barrow, T. and J. Newby (1995). Inside the music business. London, Routledge.
- Barton, J. C. (2003). "Iterability and the Order-Word Plateau: 'A Politics of the Performative' in Derrida and Deleuze/Guattari " Critical Horizons 4(2): 37.
- Battersby, C. (1994). Gender and genius : towards a feminist aesthetics. London, Women's Press paperback ed.
- Bayton, M. (1998). Frock rock : women performing popular music. Oxford, Oxford University Press.
- Beardsley, M. C. (1966). Aesthetics from classical Greece to the present : a short history. New York, Macmillan.
- Becker, H. S. (1984). Art worlds. Berkeley, Calif., University of California Press.
- Bendiksen, R. (1997). Digitale lydeffekter. Institutt for teleteknikkAkustikk, Norges Teknisk-Naturvitenskapelige Universitet, Diplomoppgave.
- Benjamin, W. (1970) "The Author as Producer." NLR Volume 1, 83-96.
- Bennett, H. S. ([1980] (1990)). The realities of practice. On record : rock, pop, and the written word S. Frith and A. Goodwin. London Routledge: 17.
- Berkaak, O. A. and E. Ruud (1992). Den påbegynte virkelighet studier i samtidskultur. Oslo, Universitetsforl.
- Berlant, L. and M. Warner (2000). Sex in Public. Intimacy. L. Berlant. London, University of Chicago Press: 20.
- Blokhuis, Y. and A. Molde (2004). Wow!: populærmusikkens historie. Oslo, Universitetsforl.
- Blom, I. (2007). On the Style Site : Art, Sociality, and Media Culture. New York, Sternberg Press.
- Bolsø, A., T. Annfelt, et al. (2007). Når heteroseksualiteten må forklare seg. Trondheim, Tapir.

- Bosma, H. (2000). Who creates electro-vocal music? Authors, composers, Vocalists and Gender. ctrl+shift art-ctrl+ shift gender .Convergences of Gender, New Media and Art. n. muller and d. herst. Amsterdam, Axis, Bureau vor de Kunsten v/m.
- Bourdieu, P. (1996). Symbolsk makt : artikler i utvalg. Oslo, Pax.
- Bourdieu, P. (1993a). The field of cultural production : essays on art and literature. Cambridge, Polity Press.
- Bourdieu, P. (1991). Language and symbolic power. Cambridge, Polity Press.
- Bourdieu, P., L. J. D. Wacquant, et al. (1993b). Den kritiske ettertanke : grunnlag for samfunnsanalyse. Oslo, Samlaget.
- Bradby, B. (1993). "Sampling sexuality: gender, technology and the body in dance music." Popular music 12(2): pp 155-76.
- Bradby, B. (1994). Freedom, Feeling and Dancing: Madonna`s Songs Traverse Girls` Talk` . Gendering the reader. S. Mills. New York, Harvester Wheatsheaf: pp. 67-95.
- Breen, M. (2006). Piker, vin og sang : 50 år med jenter i norsk rock og pop. Oslo, Spartacus.
- Briggs, C. L. (1986). Learning how to ask : a sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research. Cambridge, Cambridge University Press.
- Brolinson, P. E. and H. Larsen (1981a). Rock - : aspekter på industri, elektronikk & sound.
- Bull, M. (2000). Sounding out the city personal stereotypes and the management of everyday life. Oxford, Berg.
- Burgess, R. J. (2002). The art of music production. London, Omnibus.
- Butler, J. (1990a). Gender trouble : feminism and the subversion of identity. New York, Routledge.
- Butler, J. (1990b). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. Performing feminisms : feminist critical theory and theatre. S.-E. Case. Baltimore, Md., Johns Hopkins University Press: 270-82.
- Butler, J. (1993). Bodies that matter : on the discursive limits of "sex". New York, Routledge.
- Butler, J. (1997). Excitable speech : a politics of the performative. New York, Routledge.
- Butler, J. (1999). Gender trouble : feminism and the subversion of identity. New York, Routledge.
- Butler, J. (2004). Undoing gender. New York, Routledge.
- Butler, J. (2006). Gender trouble : feminism and the subversion of identity. New York, Routledge.
- Buxton, D. ([1983] (1990)). Rock music, The star system, and the rise of consumerism. On record : rock, pop, and the written word. S. Frith and A. Goodwin. London Routledge: XI, 492 s.
- Chanan, M. (1995). Repeated takes : a short history of recording and its effects on music. London, Verso.
- Cobussen, M. (2001). Deconstruction in music. Department of Art and Culture Studies, Erasmus University Rotterdam, The Netherlands. PhD.
- Cone, E. T. (1974). The composer's voice. Berkeley, California.
- Dahl, L. (1984). Stormy weather : the music and lives of a century of jazzwomen. London, Quartet Books.
- Danielsen, A. (1996). "My name is Prince" : en studie i Diamonds and pearls. Oslo, Institutt for musikk og teater Universitetet i Oslo.
- Danielsen, A. (2002). Estetiske perspektiver på populærmusikk. Populærmusikken i kulturpolitikken. J. Gripsrud. Oslo, Kulturrådet. Rapport nr. 30: 129-155.
- Danielsen, A. (2006). Presence and pleasure : the funk grooves of James Brown and Parliament. Middletown, Wesleyan University Press.
- Davies, H. (2001). "All rock is homosocial: the representation of women in the British rock music press." Popular Music 20(3): 18.
- Day, T. (2000). A century of recorded music : listening to musical history. New Haven, Conn., Yale University Press.
- de Lauretis, T. (1987). Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction. Bloomington, Ind., Indiana University Press.

- de los Reyes, P. and D. Mulinari (2005). Interseksjonalitet : kritiska reflektioner över (o)jämlighetens landskap. Stockholm, Liber.
- Degnbol, M. C. and C. Glerup (2006). "Der er jo en grund til, at der er skabt en mand og en kvinde" - Om teknologi og nye familieformer, RUDAR - Roskilde University Digital Archive
- Deleuze, G. and F. Guattari (1987). A thousand plateaus : capitalism and schizophrenia. Minneapolis, Minn., University of Minnesota Press.
- Deleuze, G., F. Guattari, et al. (2002). Anti-Ødipus : kapitalisme og schizofreni. Oslo, Spartacus.
- Demers, J. T. and R. J. Coombe (2006). Steal this music : how intellectual property law affects musical creativity. Athens, Ga., University of Georgia Press.
- DeNora, T. and T. W. Adorno (2003). After Adorno : rethinking music sociology. Cambridge, Cambridge University Press.
- Denski, S. W. (1992). Personal voice in a Common Language. Popular music and communication. J. Lull. Newbury Park, Calif., Sage Publications: 33-47.
- Dickinson, K. (2004). 'Believe' : vocoders, digital female identity and camp Music, space and place : popular music and cultural identity. A. Bennett, S. Hawkins and S. Whiteley. Aldershot, Ashgate: 163-179.
- Doyle, P. (2005). Echo and reverb : fabricating space in popular music recording, 1900-1960. Middletown, Cn, Wesleyan University Press.
- Drecker, A. M. (2006). Forord i: Piker, vin og sang : 50 år med jenter i norsk rock og pop. M. Breen. Oslo, Spartacus
- Eggum, J., S. Steen, et al. (2005). Norsk pop & rockleksikon: Populærmusikk i hundre år. Oslo, Vega forlag.
- Eliasson, R. (1987). Forskningsetik & perspektival. Stockholm, Stockholms socialförvaltning.
- Eng, H. (2006). Homo- og queerforskning. Kjønnsforskning: en grunnbok. H. Bondevik, W. Mühleisen and J. Lorentzen. Oslo, Universitetsforlaget: 136-149.
- Fairclough, N. (2003). Analysing discourse : textual analysis for social research. London, Routledge.
- Felman, S. (2003). The scandal of the speaking body elektronisk ressurs : Don Juan with J.L. Austin, or seduction in two languages. Stanford, Calif., Stanford University Press.
- Fiske, J. (1987). Television culture. London, Methuen.
- Fløgstad, K. (2006). Grand Manila : roman. [Oslo], Gyldendal.
- Fonarow, W. (2006). Empire of dirt : the aesthetics and rituals of British indie music. Middletown, Conn., Wesleyan University Press.
- Foucault, M. (1972). The archaeology of knowledge. London, Tavistock Publications.
- Foucault, M. (1977). Discipline and punish : the birth of the prison. London, Allen Lane.
- Foucault, M. (1984). What is an author? The Foucault Reader. P. Rabinow. New York, Phanteon.
- Foucault, M. and R. Magritte (2001). Dette er ikke en pipe. Oslo, Pax.
- Foucault, M. and J. Miskowiec (1984). "Of Other Spaces (Principles of Heterotopia)." /Mouvement?/Continuité (Oktober).
- Foucault, M. (1997). Ethics : subjectivity and truth. London, Penguin Books.
- Foucault, M. (1999). Diskursens orden: tiltredelsesforelesning holdt ved College de France 2. desember 1970. Oslo, Spartacus.
- Foucault, M. (1999a). Seksualitetens historie 1 Viljen til viten [Oslo], Exil.
- Foucault, M. (1999b). Seksualitetens historie 2 Bruken av nytelsene [Oslo], Exil.
- Foucault, M. (1999c). Seksualitetens historie 3 Omsorgen for seg selv [Oslo], Exil.
- Frith, S. (1986). "Art versus technology: The strange case of popular music." Media, Culture, and Society 8(3) : 16.
- Frith, S. (1992). The Industrialization of Popular Music. Popular music and communication. J. Lull. Newbury Park, Calif., Sage Publications: 49-74.
- Frith, S. (2001). Pop Music. The Cambridge companion to pop and rock. W. Straw, S. Frith and J. Street. Cambridge, Cambridge University Press: 93-108.

- Frith, S. (2001b). The Popular Music industry. The Cambridge companion to pop and rock. W. Straw, S. Frith and J. Street. Cambridge, Cambridge University Press: 26-52.
- Frith, S. (2007). "Editorial." JARP 1(1).
- Fuhr, B. (2007a). Med flygel på Frogner. Aftenposten. Oslo: 1.
- Fuhr, B. (2007b). Musiker på hjemmebane. Aftenposten. Oslo: 2.
- Gauntlett, D. (2002). Media, gender and identity: an introduction. London, Routledge.
- Gennep, A. v. (1999). Overgangsr iter. Oslo, Pax.
- Godal, Ø. T. (2003). The own hit : tekno, musikkproduksjon og kampen om autonomi. Institutt for medievitenskap. Bergen, Universitetet i Bergen. master: 216 p.
- Goehr, L. (1992). The imaginary museum of musical works : an essay in the philosophy of music. Oxford, Clarendon Press.
- Goodwin, A. (1992). Rationalization and Democratization in the New Technologies of Popular Music. Popular Music and Communication. J. Lull. London, New Dehli, Sage Publications: 75-100.
- Goodwin, A. ([1988] (1990)). Sample and hold: Pop Music in the Digital Age of Reproduction. On Record: rock, pop and the written word. S. Frith and A. Goodwin. London, Routledge: 15.
- Gracyk, T. (1996). Rhythm and noise : an aesthetics of rock. Durham, N.C., Duke University Press.
- Green, L. (1997). Music, gender, education. Cambridge, Cambridge University Press.
- Gullestad, M. (2001). Kitchen-table society : a case study of the family life and friendships of young working-class mothers in urban Norway. Oslo, Universitetsforlaget.
- Haavind, H. (1982). Makt og kjærlighet i ekteskapet. Kvinneforskning : bidrag til samfunnsteori : festskrift til Harriet Holter M. Hoel, R. Haukaa, H. Haavind and H. Holter. Oslo, Universitetsforlaget.
- Haavind, H. (2000). På jakt etter kjønnede betydninger. Kjønn og fortolkende metode. H. Haavind. Oslo, Gyldendal Akademisk.
- Halberstam, J. (1998). Female masculinity. Durham, N.C., Duke University Press.
- Hall, S. (1996). Introduction: Who needs 'Identity'? Questions of cultural identity. S. Halland and P. Du Gay. London, Sage: 1-17.
- Haraway, D. J. (1991). Simians, cyborgs, and women : the reinvention of nature. London, Free Associations Books.
- Harding, S. (1993). Rethinking Standpoint Theory: What is "Strong Objectivity"? Thinking gender. E. Potter and L. M. Alcoff. New York, Routledge: 49-82.
- Hartsock, N. C. M. (1985). Money, sex, and power : toward a feminist historical materialism. Boston, Northeastern University Press.
- Hartsock, N. C. M. (1998). The feminist standpoint revisited and other essays. Boulder, Colo, Westview Press.
- Hawkins, S. (1995). New perspectives in musicology: Musical structures, codes and meaning in 1990s pop. Popular music - style and identity : International Association for the Study of Popular Music : Seventh International Conference on Popular Music Studies. W. Straw, International Association for the Study of Popular Music and Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions. Montreal, The Centre for Research on Canadian Cultural industries and Institutions: 6.
- Hawkins, S. (2002). Settling the pop score : pop texts and identity politics. Aldershot, Ashgate.
- Hawkins, S. (2004). On performativity and production in Madonna's 'Music' Music, space and place : popular music and cultural identity. A. Bennett, S. Hawkins and S. Whiteley. Aldershot, Ashgate: 180-190.
- Heinz, W. and J. Behrens (1991). "Statuspassagen und soziale Risikien im Lebensverlauf." BIOS: Zeitschrift für Biographieforschung ind Oral History(1).
- Hennion, A. (1982). Popular Music as Social Production. Popular music perspectives : papers from the first International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981. D. Horn, P. Tagg and I. A. f. t. S. o. P. Music. Göteborg, Göteborg Exeter, International Association for the study of Popular Music: 32-40.

- Hennion, A. (1989). "An Intermediary Between Production and Consumption: The Producer of Popular Music." Science Technology Human Values 14(4): 400-424.
- Hennion, A. (1990). The production of success. An antimusicology of the Pop Song. On record : rock, pop, and the written word. S. Frith and A. Goodwin. London, Routledge: XI, 492 s.
- Hennion, A. (2004). An intermediary between production and consumption : the producer and popular music.
- Hesmondhalgh, D. (1998). "The British dance music industry: a case study of independent cultural production." British journal of Sociology 49(2): 17.
- Hesmondhalgh, D. (2002). The cultural industries. London, Sage.
- Horner, B. and T. Swiss (1999). Key terms in popular music and culture. Malden, Mass., Blackwell.
- Horning, S. S. (2002). Chasing Sound: The Culture and Technology of Recording Studios in America, 1877-1977.
- Horning, S. S. (2004). "Engineering the Performance: Recording Engineers, Tacit Knowledge and the Art of Controlling Sound." Social Studies of Science 34(5): 703-731.
- IRIS (1999). "The state of sound studies = Le son au cin ema,  etat de la recherche." IRIS(27): 174 p.
- Johnson, B. (1999). Shameful and Unmanly: Gender, Technology, and the Voice of Modernity. Gendered Images of Music and Musicians. The Congress of the "Music and Gender" Study Group of The International Council for Traditional Music. Gothenburg University, Sweden, STM-Online Vol. 2
- Jones, S. (1992). Rock formation: music, technology, and mass communication. Newbury Park, California, Sage.
- Jones, S. and P. Willis (1990). Music and symbolic creativity. Common Culture. P. Willis. Buckingham, Open University Press: pp 59-83.
- Katz, M. (2004). Capturing Sound: How Technology Has Changed Music. Berkeley, University of California Press.
- Kaufmann, G. (2006). Hva er kreativitet. Oslo, Universitetsforlaget.
- Kealy, E. R. (1979). From Craft to Art: The Case of Sound Mixers and Popular Music. On record: rock, pop and the written word. S. Frith and A. Goodwin. London, Routledge: 30.
- Keightley, K. (2001a). Reconsidering Rock. The Cambridge companion to pop and rock W. Straw, S. Frith and J. Street. Cambridge, Cambridge University Press: XVII, 302 s.
- Kittler, F. A. (1990). Discourse networks 1800/1900. Stanford, Calif., Stanford University Press.
- Krasnow, C. (1995). Technologies of authorship in disco. Popular music - style and identity : International Association for the Study of Popular Music : Seventh International Conference on Popular Music Studies. W. Straw, S. Johnson, R. Sullivan et al. Montreal, The Centre for Research on Canadian Cultural industries and Institutions: 181-183.
- Kristensen, E. (2002). Jeg blir bare "den derre syngedama". Musikk Kultur: 14-15.
- Kruse, B. (1995). Den tenkende kunstner : komposisjon og dramaturgi som prosess og metode. Oslo, Universitetsforl.
- Kvale, S. (1997). Det kvalitative forskningsintervju. Oslo, Ad notam Gyldendal.
- Lacasse, S. (2000). 'Listen to My Voice' — The Evocative Power of Vocal Staging in Recorded Rock Music and Other Forms of Vocal Expression. . Philosophy. Liverpool, University of Liverpool. PhD: 303.
- Laqueur, T. (1990). Making sex : body and gender from the Greeks to Freud. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Laqueur, T. (2003). Solitary sex : a cultural history of masturbation. New York, Zone Books.
- Latour, B. og S. Woolgar (1986). Laboratory life : the construction of scientific facts. Princeton, N.J., Princeton University Press.
- Leeuwen, T. v. (1999). Speech, music, sound. Basingstoke, Macmillan.
- Leira, V. (1982). Nyord i norsk : 1945-1975. Bergen, Universitetsforlaget/Norsk Spr kr d.

- Lie, M. and K. H. Sørensen (1996). Making technology our own? : domesticating technology into everyday life. Oslo, Scandinavian University Press.
- Lindholm, M. (1996). "Vad har sexualitet med kön att göra? ." Lambda Nordica 2(3-4).
- Lorentzen, A. (2002a). Om kjønn i rock og pop. Populærmusikken i kulturpolitikken. J. Gripsrud. Oslo, Kulturrådet. Rapport nr. 30.
- Lorentzen, A. (2002b). Kjønn i nye musikk og kommunikasjonsteknologier. Oslo, Senter for kvinne- og kjønnsforskning: 176.
- Lorentzen, A. and H. Stavrum (2007). Musikk og kjønn: status i felt og forskning. TF-notat. Bø, Telemarksforskning-Bø.
- Lorentzen, A. H. (2008). Kjønn i prosjektstudioet. Musikk og kjønn - i utakt? A. Kvalbein and A. H. Lorentzen. Oslo, Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget.
- Loxley, J. (2007). Performativity. London, Routledge.
- Ludvigsen, K., A. Taksdal, et al. (2006). På randen av å bo : erfart kunnskap om livet og flyttingene mellom psykiatri, rusomsorg, gater, hospitser og egne boliger. Bergen, Stein Rokkan senter for flerfaglige samfunnstudier.
- Lull, J. (1992). Popular music and communication. Newbury Park, Calif., Sage Publications.
- Lüders, M. (2005). Becoming more like friends : the significance of personal media in social networking processes. First European Communication Conference. Amsterdam, First European Communication Conference, 24-26 November, Amsterdam Universitetet i Oslo, Institutt for medier og kommunikasjon.
- Lysloff, R. T. A. and L. C. Gay (2003). Music and technoculture. Middletown, Conn., Wesleyan University Press.
- Maasø, A. (2002). Se-hva-som-skjer! : en studie av lyd som kommunikativt virkemiddel i TV Institutt for medier og kommunikasjon. Oslo, Universitet i Oslo. Dr. Art.
- Mangset, P. (2003). ""Jeg må, jeg må; så byder meg en stemme!" Om kunstnerroller i endring." Nordisk kulturpolitisk tidsskrift(2): 127-157.
- Margolick, D. and H. Als (2001). Strange fruit : Billie Holiday, Café Society and an early cry for civil rights. Edinburgh, Payback.
- Markussen, T. og A. T. Lotherington (1999). Kritisk kunnskapspraksis: bidrag til feministisk vitenskapsteori. Oslo, Spartacus.
- Marothy, J. (1974). Music and the bourgeois, music and the proletarian. Budapest, Akademiai kiado.
- Marsh, C. and M. West (2003). The Nature/Technology Binary Opposition Dismantled in the Music of Madonna and Bjørk. Music and technoculture. R. T. A. Lysloff and L. C. Gay. Middletown, Conn., Wesleyan University Press: 346-357.
- Massey, D. (1994). Space, place and gender. Cambridge, Polity Press.
- Mayhew, E. (2004). Positioning the producer : gender divisions in creative labour and value Music, space and place : popular music and cultural identity. A. Bennett, S. Hawkins and S. Whiteley. Aldershot, Ashgate: 149-162.
- McCartney, A. (2000). Come out and Play! Why are Gender and Feminist Studies som Late to come to Music? ctrl + shift art – ctrl +shift gender: Convergences of Gender, New Media and Art. N. M. a. D. Herst. Amsterdam, Axis, Bureau voor de kunsten.
- McClary, S. (2000). Conventional wisdom : the content of musical form. Berkeley, University of California Press.
- McClary, S. (2002). Feminine endings : music, gender, and sexuality. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- McRobbie, A. (1988). 'Peggy Sue Got Marketed'. Times Higher Education Supplement.
- Meyer, L. B. (1956). Emotion and meaning in music. Chicago, University of Chicago Press.
- Michelsen, M. (1997). Sprog og lyd i analysen av rockmusikk. Musikvidenskapelig institut. København, Københavns universitet. PhD: 258.
- Michelsen, M., H. Weisethaunet, et al. (2005). Rock criticism from the beginning : amusers, bruisers, and cool-headed cruisers. New York, Peter Lang.
- Middleton, R. (1990). Studying popular music. Milton Keynes, Open University Press.
- Mishler, E. G. (1986). Research interviewing : context and narrative. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Moi, T. (2002). Hva er en kvinne? : kjønn og kropp i feministisk teori. [Oslo], Gyldendal.

- Moore, A. (2005a). The Sound of popular Music: Where are we? Comparative perspectives in the study of recordings. Residential symposium Royal Holloway, University of London, Egham, CHARM - Centre for the History and Analysis of Recorded Music.
- Moore, A. F. (1993). Rock : the primary text : developing a musicology of rock. Buckingham, Open University Press.
- Moore, A. F. (2005b) "The Persona-Environment Relation in Recorded music." Music Theory Online Volume, DOI:
- Moorefield, V. (2005). The producer as composer : shaping the sounds of popular music. London, Mit.
- Murphie, A. (1996). "Sound at the end of the world as we know it: Nick Cave, Wim Wenders' Wings of desire and Deleuze-Guattarian ecology of popular music." Perfect Beat: the pacific journal of research into contemporary music and popular culture v2 (4): 24.
- Murphie, A. and J. Potts (2003). Culture and technology. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Mühleisen, W. (2002). Kjønn i uorden : iscenesettelser av kjønn og seksualitet i eksperimentell talkshowunderholdning på NRK fjernsynet. Oslo, Unipub.
- Negus, K. (1992). Producing pop : culture and conflict in the popular music industry. London, Edward Arnold.
- Nilsen, R. (2005). Mot en oppfatning av konvensjonell studiopraksis. Musikkvitenskap. Oslo, Universitetet i Oslo. Master: 67.
- Nilsen, T. (1991). Beat og piggetråd i Trondheim : en oversikt over grupper og artister fra slutten av 50-tallet til 1970. [Trondheim], Music Agency.
- O'Brien, L. (1995). She bop : the definitive history of women in rock, pop and soul. London, Penguin.
- Olsen, P. K. (1998). Det store popeventyret : Pussycats og norsk rock i 60-åra. [Oslo], Cappelen.
- Onsrud, S. V. (2004). Sang- kvinners selvfølgerlige praksis i jazzfeltet? Kjønnsperspektiver i norsk jazz. En diskursorientert studie med utgangspunkt i intervjuer av kvinnelige jazzsangere. Oslo, The university of Oslo.
- Parr, A. (2005). The Deleuze Dictionary. Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Peraino, J. A. (2006). Listening to the sirens: musical technologies of queer identity from Homer to Hedwig. Berkeley, University of California Press.
- Perlman, M. (2004). "Golden Ears and Meter Readers: The Contest for Epistemic Authority in Audiophilia." Social Studies of Science 34(5): 783-807.
- Pinch, T. og K. Bijsterveld (2004). "Sound Studies: New Technologies and Music." Social Studies of Science 34(5): 635-648.
- Porcello, T. (2004). "Speaking of Sound: Language and the Professionalization of Sound-Recording Engineers." Social Studies of Science 34(5): 733-758.
- Porcello, T. G. (1996). Sonic Artistry: Music, Discourse, and Technology in the Sound Recording Studio. Department of Anthropology, University of Texas at Austin. Austin, University of Texas. Ph.D. diss.
- Poulsen, A. M. (2007). Feminint forstærket : syv samtaler med kvindelige musikere. København, Danmarks Radio.
- Ribac, F. (2007). "From the Scientific Revolution to Popular Music. A sociological approach to the origins of recording technology." JARP 1 (Februar): 30.
- Rodger, G. (2004). "Drag, camp and gender subversion in the music and videos of Annie Lennox." Popular Music 23(1): 13.
- Rolness, K. (1992). Vulgær og vidunderlig : en studie i utsøkt dårlig smak. Oslo, Aschehoug.
- Rustad, L. M. (1998). Kunnskap som delvise forbindelser. Betatt av viten, bruksanvisninger til D. Haraway. K. Asdal and Brenna. Oslo, Spartacus.
- Ryen, A. (2002). Det kvalitative intervjuet: fra vitenskapsteori til feltarbeid. Bergen, Fagbokforl.
- Sandstrom, B. (2000a). Women Mix Engineers and the Power of Sound. Music and gender. P. Moisala and B. Diamond. Urbana, Ill., University of Illinois Press.
- Silverstone, R. (1994). Television and everyday life. London, Routledge.

- Skårberg, O. (2001). 1950-2000. Modernisme og mangfold. Norges musikkhistorie. A. O. Vollsnes. Oslo, Aschehoug. 5: 372.
- Smith, S. (2007). "The process of 'collective creation' in the composition of UK hip-hop turntable team routines." Organised Sound 12(1): 8.
- Solbrække, K. N. (2005). Inderlig maskulinitet : om etablering av kjønnsmakt i "ny" økonomi. Oslo, Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi Det samfunnsvitenskapelige fakultet Universitetet i Oslo : Unipub.
- Solheim, J. (2007). Kjønn og modernitet. Oslo, Pax.
- Solvang, P. (1995). Biografi, normalitet og samfunn : en studie av handikappedes veier til utdanning og arbeid i de skandinaviske land. Bergen, SEFOS.
- Staiger, J. (2004). "Authorship Studies and Gus Van Sant." Film Criticism XXIX(1): 21.
- Stavrum, H. (2004). "Syngedamer" eller jazzmusikere? : fortellinger om jenter og jazz. Bø, [H. Stavrum].
- Stormhøj, C. (2001). "Magtens subjekt og subjektets magt: Poststrukturalistiske perspektiver på (det kønnede) subjekt." Kvinneforskning(3): 15.
- Søndergaard, D. M. (1996). Tegnet på kroppen : køn: koder og konstruksjoner blandt unge voksne i academia. Oslo, [Psykologisk institutt Universitetet i Oslo].
- Søndergaard, D. M. (2000). "Kønnet subjektivering." Kvinder, køn og forskning 1, 2000: 81-88.
- Tagg, P. (1994). "From Refrain to Rave: The Decline of Figure and the Rise of Ground" Popular Music 13(2): 14.
- Tagg, P. (1999). Introductory notes to the Semiotics of Music version 3. Liverpool/Brisbane.
- Tagg, P. and B. Clarida (2003). Ten little title tunes : towards a musicology of the mass media. The mass media music scholars' press, inc. .
- Talbot, M. (2000). The Musical Work: Reality or Invention? Liverpool, Liverpool University Press.
- Théberge, P. (1995). What's that sound? Listening to Popular Music, revisited. Popular music - style and identity : International Association for the Study of Popular Music : Seventh International Conference on Popular Music Studies. W. Straw, International Association for the Study of Popular Music and Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions. Montreal, The Centre for Research on Canadian Cultural industries and Institutions: 9.
- Théberge, P. (1997). Any sound you can imagine : making music/consuming technology. Hanover, N.H., Wesleyan University Press.
- Théberge, P. (2004). "The Network Studio: Historical and Technological Paths to a New Ideal in Music Making." Social Studies of Science 34(5): 759-781.
- Thompson, J. B. (1991). Editors introduction i: Language and symbolic power. P. Bourdieu. Cambridge, Polity Press: IX, 32 s.
- Toynbee, J. (2006). "Copyright, the work and phonographic orality in music." Social & Legal Studies 15(1): 77-99.
- Turner, V. W. (1999). Midt imellom. Liminalfasen i overgangsriter. Overgangsriter A. v. Gennep. Oslo, Pax labyrinth: 14.
- Vollsnes, A. O. (1996). Fonogramproduksjon og distribusjon i Norge. Oslo, Norsk kulturråd.
- Wadel, C. (1991). Feltarbeid i egen kultur. En innføring i kvalitativt orientert samfunnsforskning. Flekkefjord, SEEK.
- Wallis, R. (2004). Copyright and the composer. Music and copyright. S. Frith and L. Marshall. New York, Routledge: 103-122.
- Wallis, R. and K. Malm ([1984] (1990)). Patterns of change. On Record: Rock, Pop, and the Written Word. S. F. a. A. Goodwin. London, Routledge: 160-180.
- Wangensteen, B., Språkrådet, et al. (2005). Bokmålsordboka : definisjons- og rettskrivningsordbok. Oslo, Kunnskapsforl.
- Warner, T. (2003). Pop music, technology and creativity : Trevor Horn and the digital revolution. Aldershot, Ashgate.
- Wartenberg, T. E. (1990). The forms of power : from domination to transformation. Philadelphia, Temple University Press.

- Warwick, J. (2004). 'He's got the power' : the politics of production in girl group music Music, space and place : popular music and cultural identity. A. Bennett, S. Hawkins and S. Whiteley. Aldershot, Ashgate: 191-200.
- Warwick, J. C. (2007). Girl groups, girl culture : popular music and identity in the 1960s. New York, Routledge.
- Weber, M. and E. Fivelsdal (2000). Makt og byråkrati : essays om politikk og klasse, samfunnsforskning og verdier. [Oslo], Gyldendal.
- Weisethaunet, H. (2002). Platebransjen og musikkproduksjon i Norge. Populærmusikken i kulturpolitikken. J. Gripsrud. Oslo, Kulturrådet. Rapport nr. 30: 320-355, 35 s.
- Weisethaunet, H. and U. Lindberg (2000). Amusers, bruisers & cool-headed cruisers : the field of Anglo-Saxon and Nordic rock criticism. Århus, [U. Lindberg].
- Widerberg, K. (2001). Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt : en alternativ lærebok. Oslo, Universitetsforl.
- Wiestad, E. (2007). "Romlig Selv - med vekt på kjønn og lokalisering." Norsk filosofisk tidsskrift 42(4): 11.
- Williams, A. (2007). "Divide and Conquer: Power, Role Formation, and Conflict in Recording Studio Architecture." JARP 1((i)).
- Winther Jørgensen, M. and L. Phillips (1999). Diskursanalyse som teori og metode. Frederiksberg, Roskilde Universitetsforlag Samfundslitteratur.
- Wolfe, P. (2005). A Studio of Her Own The Art Of Record Production Conference University of Westminster, London.
- Woolf, V. and J. Øverland (1999). Et eget rom. Oslo, Bokklubben Dagens bøker.
- Zak, A. (2001). The poetics of rock elektronisk ressurs : cutting tracks, making records. Berkeley, University of California Press.
- Zakin, E., E. K. Feder, et al. (1997). Derrida and feminism: recasting the question of woman. New York, Routledge.
- Ziegenrucker, W. and P. Wicke (1989). Sachlexikon Populärmusik. Mainz, Schott.

Mediekilder

- Amtstidende, A. (2005). En moderne Askepott. Akershus Amtstidende: 1.
- Bakke, S. O. (2002). Shantias opptur. Magasinet, Dagbladets helgemagasin. Oslo.
- Breen, M. (2006b). Syngedamenes søte hev. Dagbladet. Oslo.
- Djønne, M. (2007, 09.05.07). "Hæla i taket og parykken i sky." studvest.no Retrieved 19.10.07, from http://www.studvest.no/reportasjer.php?seksjon=midten&art_id=6567#.
- Eriksen, E. (2007). "Med flygelet som sparringspartner." Retrieved 25.10.07, 2007, from http://www.nrk.no/kanal/nrk_jazz/1.3848802.
- Fjelldal, S. and J. Gjersøe. (2005). "Jeg er en nerd." Retrieved 21.01.2007, 2007, from <http://www.nrk.no/musikk/1.862058>.
- Fjelldal, S. and J. Gjersøe. (2005). "Nedstrippet Maria på jomfruturné." Retrieved 21.01.2007, 2007, from <http://www.nrk.no/musikk/1.862681>.
- Fløgstad, K. (2007). "Slager ved reisas slutt." NOPA-bladet(1): 2.
- Fossen, E. (2000). Strykere og tung gitar. Bergens Tidende. Bergen.Frankplads, P. C. (1997). Bertine Zetlitz. Puls Furore
- Hatlevik, S. E. (2007). Britney mot virkeligheten. Morgenbladet. Oslo. 188.
- Hatlevik, S. E. (2007). Kjønnskvotert blackmetal. Klassekampen. Oslo.
- Fuhr, B. (2007a). Med flygel på Frogner. Aftenposten. Oslo: 1.
- Fuhr, B. (2007b). Musiker på hjemmebane. Aftenposten. Oslo: 2.
- Kristensen, E. (2002). Jeg blir bare "den derre syngedama". Musikk Kultur: 14-15.
- Levine, R. and B. Werde (2003). Superproducers. They're reinventing the sound of music. And the music industry. Wired.
- Lund, J. (2006). De kaller meg antikrist. VG. Oslo: 1.
- Lundemo, T. (2005). Både godt og banalt. Adresseavisen. Trondheim.

Naveen, M. (2002). Stjernejeger Wyclef rir igjen. Aftenposten. Oslo: 2.
Olsen, B. T. (2006) "Norske kvinners største forbilder." Bergensavisen/ba.no
Olsen, V. T. (2003). Alt om Shania Twain. nrk.no. Oslo.

Andre kilder

Bremnes, L. (1997). Gud ved mixebordet. Oslo, EMI NORSK A/S
Klausen, T. (2006). Musikkguiden 2006. Oslo, Grammofonartistenes forening.
Onshus, C. (2003). "Arrangørandeler og originalverk." TONOnytt (4).
Sparboe, K. (1995). Ikke stå og frys. 46 høydepunkter (1964-1994). Oslo, Arne Bendiksen
Records As / Triola: CD-utgivelse.

Appendiks 1: Ordforklaringer

arre, musikersjargong for «å arrangere».

autotune, funksjon i mange musikkproduksjonsprogrammer, som tillater brukeren å tilpasse det som er sunget til en vestlig norm om å synge «rent», det vil si treffe hel- og halvtoner perfekt og ikke "litt over eller litt under". Autotune er også en funksjon som i de senere år har vært brukt kunstnerisk for å innføre kunstige brytninger i stemmen, kjent som «Cher-effekten», etter manipuleringen av artisten Chers stemme i låta «Believe».

audiospor, lydspor, innspilt på tape eller disk.

beat, pulsen som markerer takten, rytmen (eller det jamaica-engelske ordet «riddim» - et trommemønster i kombinasjon med en basslinje).

beats, en produsert hip hop-komposisjon som såkalte MCs kan rappe over. Kilde: <http://en.wikipedia.org/wiki/Beat>. Lesedato 08.08.08

cubase, integrert musikkprogram for personlige computere med funksjoner for innspilling, prosessering, redigering og miksing av lyd.

delay, effekt som forsinker lyden og som derigjennom skaper en ekkoeffekt.

demo, betegnelse som knytter seg til termen demonstrasjon og viser i mange sammenhenger til en innspilling av tilnærmet profesjonell standard, som ikke er ment for kommersiell distribusjon, gjerne bekostet av en forlegger med det formål å «selge» inn en låt eller en artist (Barrow and Newby 1995). Demo refererer imidlertid også til en praksis som ble utviklet som en konsekvens av det første analoge fire-spors hjemmestudioet som kom rundt 1980¹⁷². Et bredere lag av musikere og artister, ikke bare de svært velstående, fikk nå muligheten til å lage mer eller mindre avanserte musikalske «skisser» på egen hånd, gjerne på kassettbånd laget på 4-spors opptakere, som for eksempel Tacams Portastudio. Demoene ble brukt som auditive «visittkort» eller som mer eller mindre veiledende instruksjoner i møte med samarbeidspartnere og produsenter. Ble musikken tatt videre inn i en mer profesjonell

form for produksjonssetting, måtte skissene imidlertid som regel vike til fordel for profesjonelle opptak og høykvalitetslyd¹⁷³. Da det fram mot midten av 1990-tallet ble mulig å spille inn høykvalitetslyd på personlige computere gjennom digitale konvertere, ble demoen et potensielt fullverdig produkt i seg selv, noe som ga den jevne utøver en unik mulighet til å frigjøre seg fra de rammer og vilkår for innspilling som musikkbransjen representerte. Han eller hun kunne nå for eksempel se helt bort fra selskapenes portvoktermekanismer og velge å gjøre hele eller deler av innspillingen selv, eventuelt i samarbeid med andre musikere. Som Hesmondhalgh formulerer det, var «music making no longer limited by technical capacity or human capability (Hesmondhalgh 2002). Når jeg bruker demo som betegnelse i avhandlingen, så kan det referere til alt fra en relativt enkel musikalsk skisse, et råtkast om man vil, til en relativt velutviklet musikalsk bearbeidelse av en låt eller en musikalsk idé, slik jeg også referer til den som en potensielt «trojansk hest» for de musikere/artister som velger å la ulike elementer fra demoen inngå i den endelige produksjonen av låta/musikken (kapittel 7.1.8 og kapittel 10.1.1.14). Dette er med unntak av det siste momentet («trojansk hest») også i samsvar med hvordan informantene selv bruker betegnelsen. Hva slags nivå av demo det er tale om i det enkelte tilfelle vil framgå av den konteksten hvor betegnelsen brukes.

drum'n'bass, musikkjanger med høyt tempo, vanligvis 160-180 bpm, hvor musikken er preget av svært komplekse rytmer, ofte polyrytmiske, også kalt «jungle» (Brøvig-Andersen 2007:53).

e-postliste, et elektronisk nettforum (e-forum) som i utgangspunktet formidles via epost, via en egen e-postadresse som er opprettet for postlisten. Denne e-postadressen er et alias som peker videre til en fil med abonnent-adresser. De som vil delta i forumet må melde seg på som abonnenter, slik at adressen deres legges inn i denne filen med abonnentadresser. Når noen poster en melding til listens adresse, får alle abonnentene hver sin kopi av meldingen i sin egen postboks. Postlister kalles også mailinglister eller distribusjonslister.

filter, apparatur, spake eller program som «filtrerer» lyder. Et såkalt low cut-filter demper for eksempel frekvenser under en viss frekvens. Low cut-frekvensen er vanligvis under 75 Hz.

¹⁷² Se Théberge (1997) og Negus (1992) for en diskusjon av hvordan dette sammenfalt også med bransjestandarden midi, samt et utbud av relativt rimelige synthesizere og trommemaskiner.

¹⁷³ Jeg skriver som regel, fordi det også har hendt at artister har gitt ut materiale de har laget på dette relativt enkle utstyret. Navn som kan nevnes i denne sammenheng er for eksempel Bruce Springsteen og PJ Harvey.

GRAMO forvalter produsenters og utøvende kunstneres rett til vederlag når innspilt musikk blir kringkastet eller offentlig framført på annen måte (på kafeer, på hoteller, i butikker m.m). Produsentrettighetshaver viser i denne sammenheng til den som eier en innspilling, og må ikke forveksles med studioprodusenter, distributører eller selskaper som utgir innspillingen på lisens. Kilde: <http://www.gramo.no/>

groove, at musikken «svinger», eller som Richard Middleton beskriver det sitert i (Horner and Swiss 1999:141ff):«the concept of *groove* – a term now theorized by analysts but long familiar in musicians' own usage – marks an understanding of rhythmic patterning that underlies its role in producing the characteristic rhythmic «feel» of a piece, a feel created by a repeating framework within which variation can then take place». Groove-terminen og hvordan grooven som sådan plasseres seg innenfor den diskursive striden mellom forgrunnsdiskursen og bakgrunnsdiskursen blir utdypet fra og med kapittel 3.2.1

Groove Agent, såkalt VST-instrument med et stort lydbibliotek av for eksempel trommegroover og percussionslyder innenfor ulike sjangere og stilarter. Bruken av slike instrumenter og programmer er utbredt, og kan bli oppfattet som form for programmeringsmessig «juks».

hands on (for eksempel *hands on-kontroll* med lyden) viser i studiosammenheng til det å kontrollere lyden i studioet på en direkte måte gjennom å være den som faktisk sitter ved miksepulten og drar i spakene/skyveknottene.

heteronormal, begrep utviklet for å tydeliggjøre at heller ikke alle heteroseksuelle blir regnet som heteronormale. Se *heteronormativ* og kapittel 4 for en fyllestgjørende definisjon.

heteronormativ, underliggende prinsipp som organiserer forestillinger om kjønnet atferd, både med hensyn til sosial praksis og til hvordan vi forstår kjønn. Som prinsipp er heteronormativitet forankret i en forståelse av kjønn som binært konstituert, altså i en to-kjønnsmodell (Mühleisen 2002:30). Se kapittel 4 for en fyllestgjørende definisjon.

heteronormering, trekker opp grensene for hvordan heteroseksualitet skal praktiseres, og for det som til enhver tid er å oppfatte som det heteronormale (Bolsø, Annfelt et al. 2007:12). Se *heteronormativ* og kapittel 4 for en fyllestgjørende definisjon.

kompresjon, kompressor, redusering av dynamikkområdet i lyd (altså forskjellen mellom de svakeste og de sterkeste lydene) (Maasø 2002). Kompresjonen bidrar for eksempel til at lydnivået på den endelige miksen økes. Sterk kompresjon bidrar imidlertid også til at lyden framstår som trangere, mer «komprimert» rett og slett, og dermed som mindre nyansert og detaljrik, og med mindre rom både i frekvensspekterets topp og bunn. Graden av hva som aksepteres av kompresjon varierer historisk og mellom ulike sjangere, og representerer med andre ord ulike estetiske idealer.

kontur, en strukturs ytre form. Mens *struktur* og *tekstur* refererer til detaljnivå, eller mikroegenskaper, refererer *kontur* primært til en strukturs makronivå (Kruse 1995). Se også struktur og tekstur.

kred (evt kredd, bestemt form *kredden*), kredibilitet, fra engelsk *credibility*. Viser til en artists eller et bands troverdighet blant andre musikere og fans. Kan også brukes som en henvisning til den eller de som tilkjennes det musikalske eierskapet/forfatterskapet til et verk. Brukes vanligvis i forkortet form.

loop, musikalsk frase, mønster eller lydsekvens, gjerne av rytmisk karakter, for eksempel en eller flere takter *samplet* fra et innspilt rytmespor, som gjentas over et visst antall takter.

mastertape/masterteip, det endelige resultatet av en musikkproduksjonsprosess, selve sluttmiksen, som i dag som regel lagres som audiofiler på en CD-plate og ikke på tape.

midi, industristandardprotokoll som tillater elektroniske instrumenter å kommunisere med hverandre. Det som kommuniseres eller sendes mellom instrumentene er ikke lyd (audio) men digitale signaler som kan angi for eksempel tonehøyde, intensitet, vibrato osv. For eksempel kan en ved hjelp av et midi-keyboard sende signaler til en PC, en sampler eller en synth om at den skal spille av visse lyder i en viss tonehøyde med en bestemt «attack».

mikse, se *miksebord/miksepult*.

miksebord/miksepult, samlingspunkt for alle lyd-kilder, det være seg mikrofoner, synther, trommesett, gitarer mv. Hver lyd-kilde får sin egen kanal på mikseren og dermed sin egen justering av volum via skrupot (knott) eller fader (skyveknott). Videre kan lyden bearbejdes ved hjelp av equalizer (EQ), kompressor, gate, delay (ekko), reverb (klang) eller andre effekter. Etter at lyden er samlet og bearbejdet sendes summen av alle lyd-kildene ut på to

kanaler (stereo) til en harddisk eller en båndmaskin med det formål å gjøre en såkalt (*ned*)miks av lyden. Denne *miksen* er det som til slutt brennes til CD-plater eller festes/prosesserer til et annet medium som mp3-filer eller vinylplater, for salg og distribusjon.

pad, syntetisk lyd sammensatt av flere syntetiske lyder. «Pader» er altså gjerne sammensatt av flere ulike lyder som til sammen utgjør en «pad».

potmeter, også kalt pot, elektronisk komponent som enten kontrollerer eller varierer lydsignaler.

presets, forhåndsinnstilte lyder på synther og trommemaskiner.

produksjonskredd, viser til en produsents anseelse. Kan også vise til den royalty-andelen som produsenten skal ha per solgte plate. Se også under *kred*.

produsent, studioprodusent, den musikalske og administrative lederen for en profesjonell musikkproduksjon, slik den foregår innenfor det jeg i avhandlingen betegner som en tradisjonell musikkproduksjonskontekst. Mayhew definerer produsenten i vid forstand som den som gjør ‘the key decisions about how specific material should be recorded in a studio and supervising the session’ (Mayhew 2004). Hva en produsent egentlig er og hva det vil si å produsere, er imidlertid også gjenstand for diskursiv strid, på lik linje med betegnelser som *å produsere* og *selvprodusert musikk*. I avhandlingen bruker jeg termen som en subjektposisjon og som en performativ praksis. Se kapittel 1.1.5.

programmere, viser til en komponeringspraksis som er mer knyttet til å organisere yd enn å traktere instrumenter. Programmeringen kan foregå via ulike typer av kontrollere, som tastatur, museklikk, «klipp og lim», men også via skruknotter, skyveknott, keyboards, samplere og trommemaskiner. Hva det vil si å programmere er gjenstand for diskursiv strid.

pro tools, regnes som det beste musikkprogrammet/systemet/plattformen for innspilling, bearbeiding, redigering og miksing av lyd, særlig i kombinasjon med Pro Tools’ lydkort. Det er også det dyreste systemet, og derfor stort sett bare å finne i profesjonelle lydstudioer.

plugin, et mindre program i form av instrumenter eller effekter, som kan «plugges inn» eller integreres som en funksjon eller et register av funksjoner i en programvare. *Plugins* utvider funksjonaliteten i det aktuelle programmet.

remiks, refortolkning av en allerede eksisterende låt. Den originale versjonen er i mange tilfeller det dominerende elementet også i den remiksede versjonen. Den *utvidede* remiksen (remix extended) er en lengre versjon av den originale låta og inneholder gjerne lengre instrumentalpartier. Den *selektive* remiksen legger til eller trekker fra materiale fra den originale låten. Den *refleksive* remiksen representerer en mer radikal fortolkning, som også gjerne utfordrer den opprinnelige låtens identitet. Remikseren krever da også gjerne en sterkere grad av eierskap over det remiksede verket enn over de foregående, selv om låten gjerne fortsatt bærer sitt originale navn. Jf. for eksempel <http://remixtheory.net/?p=235>

riff, melodisk frase som for eksempel introduserer låten og gjentas flere ganger. Riffet kan i likhet med groovet fungere som en låts identitetsmerke eller tyngdepunkt.

sample, å spille inn eller kopiere en lyd eller en musikalsk frase fra et medium til et annet, for eksempel fra en grammofonplate eller en cd til en digital *sampler*. Et sample refererer til den samlede lyden.

sampler, digital innretning, spesialdesignet for å lette arbeidsprosesser i forbindelse med lydsampling.

strip silence, funksjon i musikkprogrammer som *Pro Tools* og *Logic* som automatiserer komplekse redigeringer i lyden som ellers hadde måttet gjøres manuelt, for eksempel å systematisk fjerne bestemte slag i et gjennomgående lydopptak med trommer.

skript, viser i avhandlingen til skisser av rutinesituasjoner og skjemaer for passende oppførsel (Winther Jørgensen og Phillips 1999:107).

sound, et av de mest sentrale begrepene i populærmusikk, både blant musikere, publikum, musikkforskere og kritikere. Ordets betydning strekker seg langt utover dets konkrete oversettelse, som er lyd eller klang. Det kan henvise til så vidt forskjellige betydninger som klangfarge, arrangement og lydmiiks. Det brukes som en fellesnevner for musikk produsert innenfor en viss epoke, om en spesifikk stil eller sjanger, eller om musikk som er geografisk betinget, som i et «80-talls sound» eller «The Nashville Sound». Det kan også henvise til en

spesifikk låt, en spesifikk bands karakteristiske lyd, eller produsents eller et studios karakteristiske måte å produsere på, som for eksempel Phil Spectors «*Wall of sound*». I kapittel 3 belyser jeg soundet som en betydningsstørrelse som opererer på mange nivåer, med en rekkevidde langt utover det rent musikalske.

struktur, den (indre) oppbygging; hvordan de ulike komponentene er satt sammen eller strukturert, for eksempel i forhold et verks kompositoriske oppbygging. Bjørn Kruse (1995) skriver at struktur ligger tett opp til komposisjon når det gjelder et verks materielle egenart, derfor blir det gjerne brukt alene med referanse til en gjenstands enkelte bestanddeler og hvordan de er organisert. Se også *kontur* og *tekstur*.

syngedame, betegnelse med en rekke ulike og til dels motsetningsfylte betydninger. Ordets mest opprinnelige, negative betydninger peker i retning av en kvinnelig sanger som egentlig ikke kan synge, som også kan mistenkes for å ha ligget seg til en plass i bandet eller en plass på scenen, og hvis oppgave primært er å fungere som blikkfang og pynt på scenen. Kan også brukes om sangere som er over gjennomsnittlig flinke, men på en slik måte eller innenfor en sjanger som gjør at framføringen faller utenfor diskursområdets definisjoner av hva som er kredibel sang. Betegnelsens negative betydninger også knyttes til en mer generell antakelse om kvinnelige sangere som både mindre musikalsk kompetente og mindre musikalsk aktive i forhold til den musikken de eksponerer og fremfører. I avhandlingen analyserer og betrakter jeg «syngedamen» som en diskurs, som en subjektposisjon, som en myte og et fortolkningsprinsipp, som en fantasme og som en utskillingsmekanisme, som kan brukes produktivt av aktører som ønsker å konstituere seg som legitime deltakere innenfor det gjeldende diskursområdet (se kapittel 6).

tekstur, en strukturs (ytre) karakter – ofte kalt stofflighet. Silke har en annen tekstur enn bomull, slik en akkord spilt av messingblåsere har en annen tekstur enn den samme akkorden spilt av strykere.

tremolo, sammen med kunstig romklang en av de første effektene tilgjengelig for elektrisk gitar. Meningen med effekten var å simulere vibrato for å gjøre lyden fra de nye elektriske instrumentene mer «organisk», men den ble sjelden brukt til det formålet. Tremoloen ble mest brukt på 50-tallet og siden effekten lett skaper assosiasjoner til musikk fra den tiden, brukes den ofte til «nostalgiske» pop- og rockproduksjoner. På 90-tallet fikk effekten en viss renessanse, kanskje fordi den er tilgjengelig i de fleste digitale multieffektprosessorer pga. dens enkelhet (Bendixen 1997).

take, engelsk låneord for tagning eller takning. Viser til det å gjøre et lyd eller filmopptak.

TONO, norsk forvaltningsorganisasjon som krever inn godtgjørelse for bruken av komponisters musikk, for eksempel når den spilles på radio, under konserter eller på fjernsyn.

voice, viser til ulike måter å organisere notene innenfor en akkord, eller måten å plassere en melodi eller en basslinje innenfor en harmonisk progresjon. Kilde:

<http://www.melbay.com/guitarglossary.asp>, lesedato 5.8.08

Appendiks 2: Intervjuguide

Personlig biografi

Hvordan vil du beskrive din musikalske historie eller biografi?

Er det noe i denne historien som kan forklare hvorfor du bestemte deg for å bli musiker eller gjøre musikk til en leveveg?

Hva er det aller viktigste for deg i ditt forhold til det å være skapende eller utøvende i forhold til musikk?

Hva er den viktigste drivkraften din med henblikk på å jobbe med musikk?

Hva var bakgrunnen for at du begynte å produsere selv?

Hva er den viktigste drivkraften din for å produsere selv?

Arbeidsmåter

Hvor lenge har du skrevet musikk og hvordan begynte det?

Hvordan har du lært å skrive eller lage musikk?

Hvordan oppstår de musikalske ideene som ligger til grunn for musikken din?

Kan du fortelle meg om hvordan det siste verket ditt, eller den siste låta di, ble til? Fortell gjerne om hele prosessen fra begynnelse til slutt.

Vil du si at dette en måte å arbeide på som er typisk for deg eller har du også andre måter å jobbe på?

Hvordan har du kommet fram til denne måten å arbeide på?

Trekker du andre personer inn i denne prosessen? Eventuelt hvem og når?

Er det situasjoner eller faser i prosessen hvor du foretrekker å arbeide alene?

Er det situasjoner hvor du forhandler med andre aktører om hvordan musikken skal utformes?

For eksempel under innspilling eller i samspill med et band/orkester?

Kan du fortelle litt om hvordan slike forhandlinger arter seg?

Estetiske idealer

Hvem er dine musikalske forbilder?

Har du noen spesifikke estetiske idealer du forsøker å realisere?

Fortell og eller spill for meg et verk/en låt du er veldig godt fornøyd med – kan du fortelle meg hvorfor eller hva du er spesielt fornøyd med i dette verket?

Kan du fortelle meg om et verk/låt/ produksjon du er misfornøyd med? Har du gitt ut noe du er misfornøyd med – kan du evt. fortelle hvorfor du er misfornøyd?

Prosjektstudio/studioteknologi som verktøy i skrive og produksjonsprosessen

Hva slags musikalske verktøy eller teknologier bruker du når du skriver eller lager musikk?

Hva er det som gjør at du foretrekker å skrive musikk på computeren i stedet for å skrive musikk på andre måter?

Hvorfor har du valgt akkurat denne teknologien eller disse verktøyene/programmene/maskinene?

Er du trofast mot det utstyret du har valgt eller er du på vandring mellom ulike verktøy?

Hva var det som førte til at du begynte å bruke computer/sampler i skriveprosessen?

Hvor betydningsfull er disse verktøyene for din måte å arbeide på eller ditt musikalske uttrykk?

Har du noen gang skrevet musikk uten å bruke digitale eller analoge innspillingsverktøy?

Læringsprosesser og kunnskapstilgang

Hvordan gikk du fram for å lære deg å bruke de teknologiene vi her snakker om?

Har du noen gang vært engstelig for at du ikke skulle komme til å klare å mestre teknologien, eller en bestemt teknologi?

Har du noen du kan diskutere tekniske og musikalske spørsmål med når du lurer på noe eller står fast?

Samarbeider du på noen måte med andre musikere eller komponister som også bruker denne teknologien?

Hvordan synes du blader og magasiner formidler bruk av digitale teknologier i sammenheng med det å lage musikk?

Organisering av arbeidsdagen

Hvordan ser din ideelle arbeidsdag/arbeidsuke ut?

Hvordan vil du beskrive en typisk arbeidsdag/ arbeidsuke?

Makt, arbeidsfordeling, demokratisering

Har de nye musikkteknologiene endret dine muligheter som musiker/komponist/artist på noen måte?

I hvilken grad mener du at de nye musikkteknologiene har endret arbeidsdelingen mellom mannlige og kvinnelige musikere i studioet?

Har de nye musikkteknologiene satt deg i en bedre posisjon overfor andre aktører i feltet i noen grad? Her tenker jeg samarbeidspartnere eller bransjeaktører generelt, eller også andre musikere/etc?

Finnes det et musikalsk hierarki i studioet, og hvordan ser dette eventuelt ut?

Har de nye teknologiene og den nye måten å produsere musikk på påvirket de hierarkiske strukturene på noen måte slik du ser det?

Har det store utbudet av produksjonsutstyr noen negative konsekvenser slik du ser det?

Den nye musikkteknologiens kjønnede betydninger

Generelt:

Hvordan forklarer du at de sidene ved det å produsere musikk, som det å være tekniker, produsent, arrangør, musiker og komponist, er så mannsdominert som det fortsatt er?

Har du noen formening om hvorfor det er flere menn enn kvinner som bruker de nye musikkteknologiene?

Til de kvinnelige informantene:

Får du noen reaksjoner på at du som kvinnelig musiker/artist bruker musikkproduksjonsutstyr?

Ekspirerimenter (ble bare brukt i intervjuarbeidets første fase)

Ekspiriment 1: Ta med eksempler på utstyrsbrosjyrer, og bransjeblader som for eks.

Musikkpraksis og still følgende spørsmål:

Gir noen av de teknologiene du ser avbildet noen assosiasjoner med tanke på kjønn?

Stikkord; Måter å bruke den på, begreper og uttrykk, metaforer og allegorier, hvem som bruker det eller hvem som gjør hva? Det teknologiske objektet i seg selv eller hvordan det er designet, hvordan det markedsføres, hvem det ved første øyekast henvender seg til?

Ekspiriment nr 2: - Minnearbeid:

Fortell/skriv ned en hendelse eller en situasjon i forbindelse med din virksomhet som musiker hvor du har tenkt at "dette har noe med kjønn å gjøre"!

Appendiks 3: Brev til informantene m/samtykkeerklæring



Høgskolen i Telemark

Avdeling for allmenne fag

Saksbehandler: Anne Lorentzen
Direkte innvalg: 35 95 26 38
E-post: Anne.Lorentzen@hit.no
Deres referanse:
Vår referanse:
Dato: 01.11.03

Invitasjon til å delta som informant i forskningsprosjektet **Musikkproduksjon, kjønn og digitale medier**

Prosjektets bakgrunn og formål

Prosjektet tar utgangspunkt i de endringene som har skjedd i musikk og mediefeltet gjennom 90-tallet på produksjons- og distribusjonssiden, hvor mer eller mindre profesjonelt innspillings og lydredigeringsverktøy er blitt tilgjengelig for stadig flere, samtidig som også internett er nær ved å bli allemannseie i den vestlige del av verden. Prosjektet ønsker generelt å undersøke hvordan disse endringene kommer til uttrykk i musikere/komponister og artisters arbeidspraksiser og mulighetsrom i forhold til det å etablere seg /arbeide som utøvende musikere, komponister eller artister i det rytmiske musikkfeltet. Mer spesielt vil prosjektet fokusere på i hvilken grad eller hvordan kjønn har relevans i musikeres nye medievirkelighet.

Andre forhold som vil bli berørt er spørsmål knyttet til kunstnerisk biografi, drivkrefter i forhold til det å jobbe med musikk/lyd, kunstnerisk autonomi/uavhengighet, samarbeidsformer og måter å organisere musikkproduksjon på før og nå, kollektive og individuelle musikalske prosesser, interaksjonen mellom individ og computer/teknologi, maktrelasjoner i musikkstudioet, demokratisering, opphavsrettigheter, musikkbransjens nåværende og mulige fremtidige struktur, musikalske identiteter, estetikker, digitale og globale nettverk, distribusjon og internett.

Prosjektet skal kunne ut i en PhD-avhandling og er rent faglig sett tilknyttet doktorgradsprogrammet ved Institutt for medier og kommunikasjon (IMK) ved Universitetet i Oslo, samt paraplyprosjektet "Kulturelt entreprenørskap – en studie av gjenfortryllingsprosesser som livsprosjekt", ved Høgskolen i Telemark. Fullstendig projektskisse av paraplyprosjektet kan fås på forespørsel til undertegnede.

Hva innebærer deltagelse i prosjektet?

Studiet baserer seg først og fremst på intervjuer eller samtaler med musikere, artister og komponister med tilhørighet i det rytmiske musikkfeltet som er brukere av digitale teknologier, og det er en slik samtale/intervju inviteres til å delta på. Samtalene blir tatt opp på lydbånd/minidisk. Det er kun jeg som forsker som kommer til å ha adgang til disse opptakene, og med mindre du som informant ønsker det annerledes, vil lydbånd/disker bli slettet når prosjektet er avsluttet. Jeg ber deg også om fylle ut et skjema med enkelte personrelaterte opplysninger, som navn, adresse, utdanning og yrkesbakgrunn.

I den grad du som informant kan tenke deg det, er jeg også interessert i å være "flue på veggen" i andre musikalske sammenhenger som kan være relevante for prosjektet, for eksempel under en innspilling eller produksjon.

Jeg er også interessert i å lytte til produksjoner/låter som du har under arbeid, eller noen av dine ferdige arbeider som du mener er egnet til å illustrere sentrale aspekter ved din måte å arbeide på. Jeg vurderer også å



Avdeling for allmenne fag, Halvårstredet 38, 3800 Bø. Telefon: 35 95 27 00. Telefaks: 35 95 27 01



dokumentere ved hjelp av foto/video, men bare i den grad du selv tillater det. *Det er helt i orden om du bare sier ja til være med på et intervju/samtale.*

Du kan når som helst trekke deg som informant, og få allerede innsamlende opplysninger om deg slettet. Det knytter seg ikke noe erstatningsansvar eller begrunnelsesplikt i forhold til det å trekke seg.

Personopplysninger, anonymisering og taushetsplikt

Som informant vil dine refleksjoner og synspunkter alltid bli presentert i en anonymisert form, med mindre du selv vil det annerledes. Som forsker har jeg taushetsplikt, og alle personopplysninger og data vil bli behandlet konfidensielt. Jeg vil likevel gjøre deg oppmerksom på at det å stille opp som informant i en kvalitativ studie knyttet til en relativt liten kontekst som det norske musikkmiljøet er, vil kunne innebære en mulighet for å bli gjenkjent. Når prosjektet er ferdigstillet (01.10.07) slettes alle personrelaterte opplysninger (snarest og innen 31.12.07), mens transkriberte intervjuer, og evt. andre data lagres i anonymisert form i henhold til personvernloven. Evt. lyd/musikk/ bilde er i utgangspunktet bare tenkt brukt som underlag for det analytiske arbeidet. Du kan som informant være trygg på at materialet ikke blir brukt på annen måte enn avtalt.

Etter intervjuet

Jeg vil gjerne vite hvordan du ønsker å forholde deg til prosjektet etter intervjuet/samtalen:

Ønsker utskrift av intervju for evt. tilleggskommentarer:	Ja: <input type="checkbox"/>	Nei: <input type="checkbox"/>
Kan tenke meg å delta på en oppfølgingssamtale:	Ja: <input type="checkbox"/>	Nei: <input type="checkbox"/>
Kan tenke meg å bidra med mer data, for eksempel foto, video, lyd:	Ja: <input type="checkbox"/>	Nei: <input type="checkbox"/>
Kan tenke meg å ha besøk av forsker under en produksjonsprosess	Ja: <input type="checkbox"/>	Nei: <input type="checkbox"/>

Samtykkeerklæring

Jeg bekrefter med dette at jeg er villig til å delta i en undersøkelse med fokus på musikalske entreprenørskap og nye media. Jeg er informert om at det er frivillig å delta og at jeg når som helst kan trekke meg fra deltakelse uten noen form for begrunnelse eller erstatningsansvar. Alle bakgrunnsopplysninger om meg skal slettes etter prosjektets avslutning, og senest den 31.12.08. Alle andre data arkiveres i anonymisert form.

Dersom jeg underveis i prosjektet bidrar med foto/lyd/bilde gir jeg kun min tillatelse til at det kan brukes som underlagsmateriale for analyse. Dersom forsker senere å bruke dette i formidlingsøyemed (eks. i rapport, artikkel eller foredrag), krever jeg at det inngås en ny avtale som regulerer slik bruk. Jeg kan også fritt avslå bruk av slikt materiale og/eller når som helst kreve å få det utlevert eller makulert. Jeg kan når som helst tilbakekalle ethvert samtykke.

Dato: _____ Sted: _____ Underskrift: _____