

For alle spesielt interesserte - en studie av den norske støyscenen

Tone Østerdal

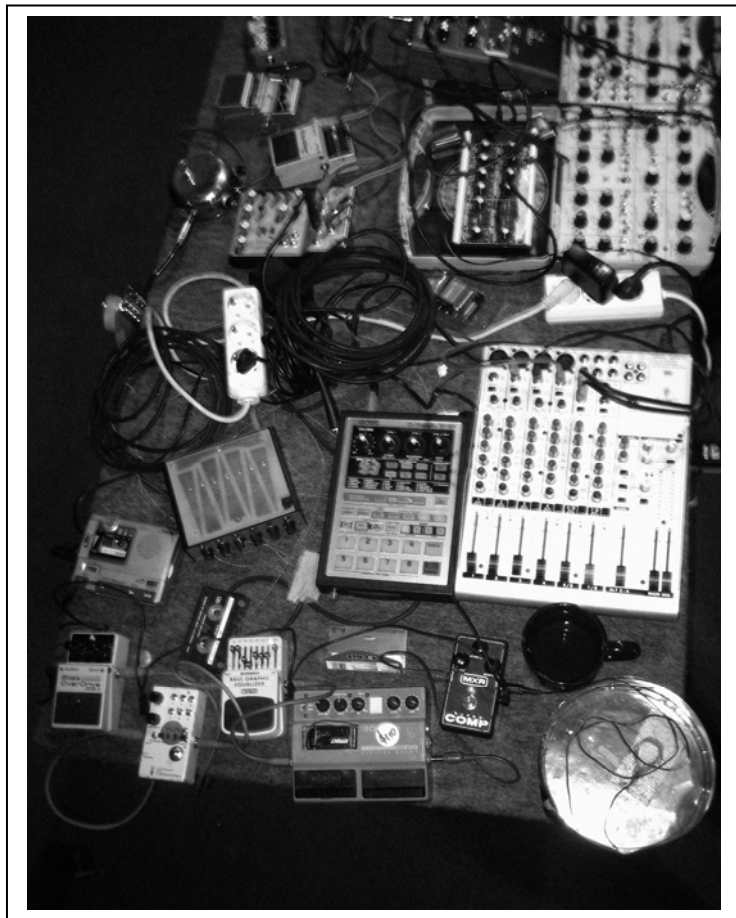


Foto: Lasse Marhaug. Oppsett på USA-turné i 2006.

Master i kulturstudier, 45 studiepoeng



Tittel: For alle spesielt interesserte - en studie av den norske støyscenen

Nøkkelord: Støy, musikk, støymusikk, den norske støyscenen

Forfattere: Tone Østerdal

Studentnr.: 052493

Fagkode: H2583

Oppgavetype: Masteroppgave

Studiepoeng: 45

Studium: Master i tverrfaglige kulturstudier

Konfidensiell: Nei



FORORD

Jeg har sagt helt fra begynnelsen av dette ”prosjektet”, at det å ferdigstille mastergraden ved siden av en nokså krevende og ofte-mer-enn-fulltidsjobb er en *sofistikert form for selvpining*. Det har vært mange tøffe tak, og jeg kan lett relatere det til hvordan en av informantene mine beskrev det å skulle spille inn en ny plate: Du må bare mure deg inn i studio og grave så dypt at du til slutt sitter i et hjørne og griner. Men så er det også verdt det ”når du kommer ut i den andre enden”. Og dette har selvfølgelig vært en morsom og lærerik prosess også. Jeg har for eksempel, og ved mer enn én anledning, funnet meg selv i å sitte og klappe i hendene over morsomme, poengterte og kloke formuleringer som noen av informantene mine har kommet med. Ni støyaktører stilte velvillig opp for å dele sine erfaringer og synspunkter med meg. Det er jeg svært takknemlig for. Uten dem hadde det rett og slett ikke vært noen oppgave.

Det hadde heller ikke blitt en oppgave uten min hovedveileder Per Mangset, som uten å nøle tok meg ut av sin mappe for ”hvilende veiledning” våren 2010, og som med sin solide faglige innsikt og sitt engasjement fulgte meg trygt over målstreken. Min biveileder, Sigrid Røyseng, skal ha en stor takk for mange gode innspill i oppstarten, så vel som i innspurten.

Jeg må takke Arvid Skancke-Knutsen, Bjørn Hammershaug, Carl Kristian Johansen, Hans Jacob Normann og Janne Stang Dahl for verdifull oppstarthjelp, selv om det begynner å bli lenge siden. Og takk til Petter Flaten Eilertsen, som har bidratt med gode innspill underveis.

Og så må jeg selvfølgelig takke alle vennene mine, som ikke bare beriker livet mitt, men som også har holdt ut å høre meg snakke om denne oppgaven i år, etter år, etter år. En spesiell takk går til Truda, Katarina og ”kvartalsmøtegjengene” (Kjersti, Gine og Kjos) – dere er ubetalelige. Videre må jeg takke et knippe fantastiske kolleger i Buskerud fylkeskommune, som bidrar til hverdagslykken. Og særlig Tone, som i tillegg har bidratt med verdifull korrekturlesing.

Til slutt må jeg rette en spesiell takk til mine kjære foreldre. Uten deres vennligsinnede mas, ufravikelige støtte og praktiske tilrettelegging hadde jeg trolig aldri kommet i mål. Og jeg kommer aldri til å angre på at jeg var så seig og sta at jeg faktisk ble ferdig til slutt.

Drammen, september 2010

Tone Østerdal

INNHOLDSFORTEGNELSE

1. INNLEDNING	4
1.1 Oppgavens formål og problemstillinger	8
2. METODISK FRAMGANGSMÅTE.....	10
2.1 Det kvalitative forskningsintervjuet	11
2.2 Innsamling og behandling av data	12
Rekruttering av informanter	13
Det endelige utvalget.....	14
Intervjusituasjonen	15
Behandling av intervjumaterialet	16
Supplerende empiri	16
2.3 Framgangsmåte for analysen	17
2.4 De forskningsetiske aspektene.....	18
3. FENOMENET STØYMUSIKK	20
3.1 Begrepet ”støy”	20
3.1 Fra uønsket lyd til musikalsk element	21
3.2 Lagre, kutte, manipulere	23
3.3 Alle veier fører til... musikalsk støy	24
3.4 Støymusikk som sjanger	26
3.5 Framveksten av den norske støyscenen	28
4. TEORETISKE PERSPEKTIVER.....	31
4.1 Utgangspunktet: Tverrfaglige kulturstudier	31
4.2 Den sosiale organiseringen av kulturfeltet	32
Bourdieu og hans feltbegrep	32
Kunstverdenen hos Becker – og forholdet til Bourdieu	34
Grensemarkeringer	36
Striden om konvensjonene	40
4.3 Konserten: Der hvor støyscenen utspiller seg og mening skapes?	41
4.4 Rollemuligheter tilknyttet yrkestilværelsen innen et marginalt musikkfelt	44
Den karismatiske kunstneren versus kulturentreprenøren	44
Artistentreprenøren.....	47

5. STØY SOM MENTALHYGIENE OG TILFLUKTSSTED	49
5.1 "Det som skjer når man lager en sjanger...": Relevante grensemarkeringer?	49
5.2 "Nei, det er en scene – det er jo det"	51
5.3 "Det er mye hettegensere og skjegg": Om støymusikk og kjønn.....	53
5.4 "En helt annen fysisk opplevelse": Om støymusikk som et livefenomen.....	56
5.5 "Litt som å ha folk til middag": Om folkene på og foran scenen.....	59
5.6 "Støyscenen er den hyggeligste scenen å være i"	63
5.7 "Få autoriteter som bruker autoriteten sin til å si hva som er bra eller dårlig"	66
5.8 "Den forener": Om støymusikk i transporten mellom pop og kunst.....	69
6. KUNSTNERROLLER À LA CARTE.....	72
6.1 "Først så gikk jeg jo i korps – teller det?" Informantenes etableringshistorier	72
6.2 "Jo, jeg har ideer bak alt!" Om å spille mye og under mange navn	74
6.3 "Jeg tror jeg ligger på minussiden foreløpig": Om aktørenes yrkestilværelse	76
6.4 "Nettverk er virkelig alfa og omega!" Om å gjøre det selv	80
7. Å MALE PORTRETTER	84
LITTERATURLISTE	87
VEDLEGG - INTERVJUGUIDE	91

1. INNLEDNING

Rynker i folks panner. Bekymringsfulle blikk. ”Støy?!” ”Dette er for spesielt interesserte, eller hva?” Reaksjonene på mitt valg av tema for masteroppgaven har vært mange og varierte. ”Jammen, du er jo så ung og pen og...” falt det ut av en godt voksen dame jeg snakket med. Hennes inntrykk av meg passet tydeligvis ikke overens med disse, i hennes ører, voldsomme og kaotiske lydene jeg beskrev som *støymusikk*. Hvorfor skulle jeg plage meg selv med dette? Og hvordan forklare for noen som umiddelbart forbinder musikk med melodi, rytme, vers og refreng, at det i et tilsynelatende kaos av lyd kan oppstå magiske, musikalske øyeblikk? At jeg har valgt den norske støyscenen som tema for denne masteroppgaven, henger sammen med en oppriktig fascinasjon for bruk av støy som musikalsk element. Jeg hadde mitt første møte med støy i rendyrket form under Kongsberg Jazzfestival i 2001, da den anerkjente japanske støy- og improvisasjonsmusikeren Otomo Yoshihide spilte i luftgården til det nedlagte Kongsberg Hjelpfengsel. Jeg hadde vært det man må kunne kalle *over gjennomsnittlig* musikkinteressert gjennom hele oppveksten, og på dette tidspunktet var jeg særlig opptatt av *postpunk* og såkalt alternativ rock, i tillegg til at jeg hadde begynt å utforske jazzens verden. Mange av bandene jeg hørte på, brukte støyelementer i sin musikk, og jeg gikk ofte på konserter. Opplevelsen i luftgården skilte seg allikevel fra alt annet som jeg hadde opplevd tidligere, ved at musikken kroppsliggjorde den estetiske opplevelsen på en ny måte. Musikken var *insisterende sanselig*: Det kilte i ørene, og jeg følte meg nærmest mørbanket, som etter en hard treningsøkt.

Min videre ferd innen sjangeren har handlet om opplevelsen der og da; støymusikk live kan oppleves som energi i rå form. Mange vil kunne være enige i at støymusikk i utbredt grad er et livefenomen, og at konsertvirksomheten er sentral for scenen. Ikke alle støypublikummere vil velge å høre på den samme musikken hjemme i sin egen stue. Musiker og arrangør Harald Fetveit (2007:7) skriver i teater- og teoritidsskriftet *3t* at støymusikk ”[...] helst skal skje live, at det er fint å være sammen med den som spiller når en lytter og omvendt, at det fysiske ved musikken står i forhold til det fysiske ved en sjøl, og at det uregjerlige forløpet skruer oppmerksomheten til fullt”. Men det trenger ikke å bety at støymusikk alltid spilles høyt:

Neste gang kan det være musestille, og man sitter urørlig på kanten av stolen for ikke å overdøve ørsmå skrapelyder fra høyttalerne eller hva det nå er. Den som spiller har skrudd volumet så lavt at en nesten hører sin egen puls. Det er like mye støy, og like uegna som hjemme-i-stua-opplevelse (Fetveit 2007:7).

Når det er sagt, støymusikk spilles ofte høyt. Veldig høyt. Lydene sprer seg som vibrasjoner i kroppen, og noen ganger kjennes det ut som at du faktisk kan lene deg mot en vegg av lyd. I disse øyeblikkene har du på mange måter ikke noe annet valg enn å være fullstendig til stede. Det er ikke rom for å tenke på hva du glemte å gjøre på kontoret før du gikk, hva du må huske å skrive på handlelisten for helgen, eller om det ikke var sånn at du tok på deg det siste paret med rene strømpes i dag tidlig. Det kan være fristende å si at det å oppleve god støymusikk live er en altoppslukende estetisk opplevelse. For en student med kultursosiologi i fagkretsen er det imidlertid også kort vei til å tenke på at det ligger en intrikat rekke av sosiale praksiser til grunn for denne opplevelsen. Og her går tråden fra min fascinasjon for støymusikk til det å velge den norske støyscenen som tema for en masteroppgave. Det hersker liten tvil om at vi her snakker om et relativt smalt felt innenfor norsk musikk- og kulturliv. De fleste anslagene sier at støyscenen har en kjerne på mellom 50 og 100 aktører. Like fullt eksisterer det en infrastruktur knyttet til utøvelsen av norsk støymusikk som gjør at vi kan snakke om en etablert scene. Med *scene* menes her et miljø eller en uformell gruppe mennesker som knyttes sammen gjennom en felles interesse, nærmere bestemt gjennom produksjon og distribusjon av støymusikk. Blant aktørene er musikere, konsertarrangører, spillesteder og plateselskaper.

Påstanden om at støy i utbredt grad er et livefenomen, handler også om at konsertene fungerer som en viktig fellesarena for disse aktørene. Og hvilke sosiale praksiser kommer til syne her? Den amerikanske antropologen Wendy Fonarow (2006) argumenterer for at konserter er fulle av ritualutøvelser. I sin studie av den britiske indiescenen, har hun blant annet sett på hvordan publikum fordeler seg i konsertlokalet og reagerer på det som skjer på scenen. At handlinger kommer til uttrykk i ritualer, synliggjør ifølge Fonarow kulturelle konflikter og motsetninger, og fungerer som et uttrykk for kulturelle verdier. Sentralt her er publikums aktive deltakelse i produksjonen av den estetiske opplevelsen, eller i produksjonen av selve *verket*. Når Fonarow (ibid.) mener at publikum produserer mening, føyer hun seg inn i en tradisjon med røtter i *den språklige vendinga* og Roland Barthes' erklæring av "forfatterens død" i 1968.¹ Her er det også interessant å dra linjer til den amerikanske forfatteren og teoretikeren Susan Sontag, som var ute etter en direkthet i møtet med kunsten, nettopp gjennom å fokusere på det kroppslige og sanselige i opplevelsen. På mange måter kan man si at kroppen er et fysisk instrument i produksjonen av mening (Hanks 1990 etter Fonarow 2006:5).

¹ I det som kanskje er hans mest kjente artikkel, *La mort de l'auteur* (i norsk oversettelse *Forfatterens død*) fra 1968, argumenterer Roland Barthes for forfatterens død til fordel for lesernes fødsel.

Også den franske sosiologen Pierre Bourdieu er opptatt av publikums rolle i produksjonen av kunst og kulturelle produkter. I sitt essay *Produktionen av tro* stiller han spørsmål ved hvem som skaper skaperen, og dermed også om hvem som skaper selve kunstverket.

Till dem som skapar kunstverket måste man slutligen också räkna kunderna, som bidrar till att skapa dess värde genom att tillägna sig det materielt (konstsamlare) eller symboliskt (åskådare, läsare) och genom att subjektivt eller objektivt identifiera en del av dess värde med dessa tillägnelser (Bourdieu 1986:162).

Det å se nærmere på de sosiale praksisene knyttet til meningsproduksjon, fører naturlig videre til spørsmål om hvilke strukturer og maktforhold som utspiller seg mellom de ulike aktørene innenfor et gitt felt. Med denne oppgaven vil jeg forsøke å beskrive, analysere og fortolke den norske støyscenen ved hjelp av et kultursosiologisk perspektiv. Et sentralt forskningsspørsmål her er hvilke spilleregler og tendenser som kjennetegner den norske støyscenen, og målet med undersøkelsen er å forsøke å avdekke noen strukturer knyttet til meningsproduksjon omkring støyens estetikk. I dette arbeidet kommer jeg ikke utenom Bourdieus feltbegrep (Bourdieu 1992a, 1993, Johnson 1993, Mangset 2004), som har betydd mye for vår forståelse av verdier, posisjoner og maktforhold innenfor kunst- og kulturfeltet. Jeg vil også ta for meg en annen kultursosiologisk klassiker, nemlig Howard Beckers *Art Worlds*. Becker (1982:34) definerer en kunstverden som bestående av alle de aktører "[...] whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art". I dette ligger det at alle kunstverk er kollektive produkter.

Et annet viktig forskningsspørsmål er hvor støyscenen plasserer seg i kunst- og kulturfeltets sosiale geografi. Det synes å foregå en kontinuerlig påvirkning mellom støy og sjangere som jazz, rock, metal og samtidsmusikk. Grensene mellom støymusikk og lydkunst er heller ikke absolutte, og støy kan høres brukt som lydkulisse i moderne scenekunstoppsetninger. De siste årene har vi da også sett stadig flere eksempler på at både kunstfeltet og populærkulturfeltet forsøker å praie diskursen om støymusikk gjennom ulike utgivelser og bookinger. Office for Contemporary Art Norway (OCA) viet i 2005 en utgave av publikasjonsserien *Verksted* til den nye, norske musikken innenfor sjangeren. OCA er en privat stiftelse som arbeider for å styrke posisjonen til norsk samtidskunst internasjonalt, grunnlagt av Kulturdepartementet og Utenriksdepartementet høsten 2001. Det tidligere nevnte teater- og teoritidsskriftet *3t* gjorde

sin aller siste utgivelse til et temanummer om norsk og internasjonal støymusikk. I 2006 ble støymusikeren Lasse Marhaug invitert til å opptre med et bestillingsverk under utdelingen av Alarmprisen, som i årene 2001-2007 ble utdelt til norske artister innenfor et utvidet pop/rock-begrep. Bakgrunnen for invitasjonen var ifølge daværende styreleder for Alarmprisen, Monica Larsson, et ønske om å synliggjøre bredden i deres begrep av populærmusikk (Hammershaug 2006). I 2007 ble arrangørene knyttet til konsertserien *Dans for voksne* bedt om å lage et eget underprogram til Øyafestivalen i Oslo. Mens Øyafestivalen har utviklet seg til å bli Norges største festival innen pop/rock-segmentet og har status som en såkalt knutepunktfestival, har *Dans for voksne* utmerket seg innenfor mer eksperimentelle sjangere som *improv* og *støy* over flere år. Primus motor, Harald Fetveit, ble i 2008 tildelt den da nyopprettede Pauline Hall-prisen for sitt arbeid med konsertserien. Prisen blir delt ut av Ny musikk, en landsomfattende organisasjon som har som hovedformål å skulle fremme den radikale, eksperimentelle og sjangeroverskridende musikken i Norge. Jeg mener at disse hendelsene bidrar til å illustrere hvordan både populærmusikkfeltet og kunstfeltet oppfatter støymusikken som ”innen rekkevidde” i forhold til sin virksomhet.

Og kanskje er det nettopp i transporten mellom pop og kunst støymusikken utfolder seg? For noen som studerer fenomenet støymusikk ”fra sidelinjen”, kan dette synes å være en vesentlig dimensjon ved scenen. I sine studier av den britiske indiescenen fant Wendy Fonarow (2006) at det eksisterer en elitistisk holdning innenfor *indie*, som bunner i at man har lyktes med å kombinere pop og kunst, i det å ferdes fritt mellom høyt og lavt. Musikkhistorien er full av lignende forbindelser mellom alternativ rock og kunst, og jeg ønsker å se nærmere på om det er noe som tyder på at det samme kan sies om den norske støyscenen. I et slikt perspektiv blir det også interessant å forsøke å synliggjøre grenseoppgangene på scenen, og da særlig ved å se nærmere på hvordan aktørene selv posisjonerer seg. Både Bourdieu og Becker er opptatt av makt, og hvordan det innenfor et sosialt felt utspiller seg en kontinuerlig kamp om posisjoner. Hvordan forholder aktørene på den norske støyscenen til dette? Hvem er portvokterne, de som avgjør hva som er innenfor, og hva som er utenfor? Eller kan det være slik at den pågående transporten mellom pop og kunst, forsterket av utøvere som med tilsynelatende letthet opererer innenfor begge disse sfærene, bidrar til å oppheve skiller som innenfor/utenfor?

Aktørene på støyscenen viser stor vilje til å forlate tradisjonelle strukturer på flere ulike måter. Scenen synes å være preget av at mange utøvere er svært produktive. Det hersker en utstrakt ”do it yourself”-holdning (DIY), som blant annet kommer til uttrykk ved at en rekke utøvere

også er konsertarrangører eller driver egne, små plateselskaper. Dette gjør det interessant å se den norske støyscenen i perspektiv av nyere forskning knyttet til kulturelt entreprenørskap og nye kunstnerroller. Her pekes det ofte på hvordan kulturlivet er i ferd med å gjennomgå flere grunnleggende endringsprosesser som følge av mer generelle samfunnsendringer knyttet til globalisering, individualisering og ustabilitet (Featherstone 1991, Beck 2000). Hans Abbing (2002) ser nærmere på disse endringsprosessene gjennom å diskutere den såkalte *karismatiske kunstnerrollen*, og ved å introdusere fire idealtypiske alternativer til den klassiske oppfattelsen av hva det å være kunstner betyr. Andrea Ellmeier (2003:3) argumenterer for framveksten av kulturentreprenøren, - ”a sole service supplier in the professional cultural field”. Per Mangset (2004) stiller spørsmål ved hvorvidt den karismatiske kunstnerrollen faktisk er i ferd med å slippe taket i den nye generasjonen kunstnere. Mangset har også vært involvert i et større forskningsprosjekt om kulturelt entreprenørskap, gjennomført ved Høgskolen i Telemark og Telemarksforskning-Bø. Her tar forskergruppen for seg hvordan kulturentreprenører blir sett på som nøkkelpersonell innenfor næringsutvikling, der økt satsing på kultur og næring står sentralt (Mangset/Røyseng 2009).

1.1 Oppgavens formål og problemstillinger

Med bakgrunn i de teoretiske perspektivene som er skissert her, opplever jeg at den norske støyscenen har forskningsmessig relevans. Formålet med denne masteroppgaven er å gjøre rede for et felt i norsk musikk- og kulturliv som i akademisk og kulturhistorisk forstand ikke synes å være systematisk behandlet tidligere. I forlengelse av dette har det vært naturlig å ta utgangspunkt i en *deskriptiv* problemstilling for arbeidet mitt, hvor jeg forsøker å komme fram til hva som karakteriserer støyscenen som en ”nåtilstand”. Men utover det å studere et bestemt fenomen i en gitt kontekst, vil jeg også til en viss grad generalisere mine funn. Her er det viktig å presisere at det er *miljøet* knyttet til støymusikken i Norge som er i fokus, og ikke støymusikken i seg selv. For de som måtte være interessert i mer musikkteoretiske tekster om støy, finnes det allerede en mengde ypperlig litteratur, blant annet fra det britisk-amerikanske forlaget *Continuum* og en rekke skribenter tilknyttet musikktidsskriftet *The Wire*. Av norske bidrag som i større eller mindre grad beskjeftiger seg med støymusikk, finnes det i tillegg til de allerede nevnte publikasjonene, enkelte studentarbeider som tenderer mot å være studier av støyestetikkens betydning for bestemte band, som *Sonic Youth* og *My Bloody Valentine*. Det finnes også arbeider som er mer teknologisk orientert, blant annet i forhold til musikalsk støy og opptaksteknologier. I tillegg er den norske dokumentarfilmen *NorNoise* verdt å nevne her.

Målet for mitt arbeid er å komme fram til et mest mulig helhetlig *kulturelt portrett* av den norske støyscenen. En overordnet problemstilling vil være å undersøke *hva som kjennetegner den norske støyscenen som et felt eller en kunstverden*. Her tar jeg utgangspunkt i støymusikk som fenomen og sjanger, og ser på aktørenes meningsproduksjon knyttet til støyens estetikk. Hensikten er å forsøke å belyse hva som ”står på spill” for støyscenen som en sosial gruppe. Videre ser jeg nærmere på hvem støyaktørene er, og hvordan de forholder seg til hverandre og sine omgivelser. I hvilken grad er kjønn en vesentlig dimensjon på scenen? Hvilke spilleregler og tendenser utspiller seg her? Hvordan defineres det å være ”innenfor”? Den overordnede problemstillingen krever imidlertid også at jeg ”zoomer ut”, og ser på *hvor vi kan plassere støyscenen i kunst- og kulturfeltets sosiale geografi*. Her er det sentralt å stille spørsmål ved hvordan aktørene forholder seg til dimensjonen pop/kunst, eller populær/avantgarde. Finnes det tydelige grenseoppganger rundt støyscenen, eller er alle skiller tilsynelatende brutt ned?

I lys av senere års studier av framveksten av nye kunstnerroller og kulturelt entreprenørskap, vil jeg også se nærmere på hvordan støyaktørene forholder seg til sitt musikalske virke som potensielle ”kunstnere”. Støymusikk må kunne sies å være et musikalsk uttrykk som bryter med konvensjonene, men *i hvilken grad bryter støyaktørene med tradisjonelle kunstnerroller?* Er støyscenens utstrakte DIY-holdning et uttrykk for nettopp nye kunstnerroller, eller ligger den karismatiske kunstnermyten som et slør over scenen? Er aktørene i stand til og hankses med ”det nye kulturarbeidslivet”, eller fornekte de økonomien? *Hvordan fortøner egentlig yrkestilværelsen seg for aktører innen et relativt marginalt felt i norsk musikkliv?*

I forsøk på å finne svar på problemstillingene har jeg valgt et kvalitativt forskningsdesign som metode. Hovedvekten ligger på kvalitative intervjuer med sentrale aktører på og i randsonen av den norske støyscenen, og min metodiske framgangsmåte har fokus på å komme fram til en beskrivelse og en fortolkning av støyscenen som en sosial gruppe. Dette vil jeg diskutere mer utfyllende i kapittel to. Deretter vil jeg forsøke å skissere støyens plass i musikkhistorien, etableringen av støymusikk som sjanger og framveksten av en støyscene i Norge (kapittel tre). I kapittel fire vil jeg gjøre rede for de teoretiske rammene for denne oppgaven. Kapittel fem og seks tar for seg presentasjon og analyse av mitt empiriske materiale knyttet til den norske støyscenen. Analysens konklusjoner og en generell oppsummering kommer i kapittel sju.

2. METODISK FRAMGANGSMÅTE

I dette kapitlet vil jeg gjøre rede for mitt empiriske materiale, og de perspektiver som ligger til grunn for mitt valg av kvalitativ metode. Kvalitative tilnæringer preges av et mangfold i typer av data og analytiske framgangsmåter, og forbindes ofte med forskning som innebærer nær kontakt mellom forsker og de som studeres (Thagaard 2009:11). Med utgangspunkt i at fortolkning er et grunnleggende element i samhandlingen mellom mennesker, er det viktig å gjøre kvalitative undersøkelser på en slik måte at den kunnskapen som etableres, i størst mulig grad kan diskuteres og etterprøves av andre (Johannesen/Tufte/Kristoffersen 2006).

Kvalitativ metode egner seg svært godt til studier av fenomener man ikke kjenner så godt, som det er lite forskning på fra før, og hvor det derfor stilles særlig store krav til åpenhet og fleksibilitet (Johannesen/Tufte/Kristoffersen 2006, Thagaard 2009). Problemstillingene for denne oppgaven er relativt åpne, og legger til rette for en såkalt eksplorerende undersøkelse. En målsetning for eksplorerende studier er å utvikle en analytisk basert forståelse av sosiale fenomener (Thagaard 2009), et perspektiv som harmonerer godt med hvordan jeg har som formål å undersøke et fenomen i norsk kulturliv som ikke synes å være systematisk behandlet tidligere. Tove Thagaard (2009:30) peker på hvordan kvalitative metoder kjennetegnes av et fleksibelt forskningsopplegg, noe som blant annet innebærer at forskeren kan arbeide parallelt med de ulike delene av prosessen. Denne arbeidsformen kan beskrives som en syklisk modell, hvor det er et gjensidig påvirkningsforhold mellom utforming av problemstilling, innsamling av data, analyse og tolkning. Kvalitativ metode kan også sies å være kjennetegnet av fraværet av én analytisk hovedretning, påpeker Johannesen, Tufte og Kristoffersen (2006:80). Med dette mener de at det å velge kvalitativ metode ikke er som å velge en "ferdig pakke", hvor alle analytiske grep gir seg selv. I stedet står forskeren overfor en rekke muligheter i forhold til å gjennomføre undersøkelsen. Men det at kvalitative undersøkelser kan gjennomføres på mange forskjellige måter, er ikke det samme som at "alt er lov": Transparens blir et desto viktigere krav i framstillingen av kvalitative forskningsresultater (ibid.).

Dette kravet underbygges ytterligere med tanke på den *nærhet* som gjerne preger kvalitative undersøkelser. Ifølge Thagaard (2009) er intervju og deltakende observasjon de to mest brukte metodene innenfor kvalitative framgangsmåter, og hun understreker hvordan studiene i begge tilfeller vil preges av en nær kontakt mellom forskeren og de som studeres. Hun argumenterer videre for at nettopp nærheten som ligger i kvalitative tilnæringer, gir et fruktbart grunnlag

for å oppnå en forståelse av sosiale fenomener på bakgrunn av fyldige data om de personer og situasjoner vi studerer: ”Intervjusamtaler er et godt utgangspunkt for å få kunnskap om hvordan enkeltpersoner opplever og reflekterer over sin situasjon. Observasjon i felten gir innblikk i hvordan personer forholder seg til hverandre” (Thagaard 2009:12).

Når det gjelder den konkrete metoden for arbeidet med denne oppgaven, utgjør informasjon innhentet gjennom *kvalitative intervjuer* min hovedempiri. Supplerende empiri henter jeg fra offentlig tilgjengelig intervjumateriale (fra aviser og andre medier). Jeg lener meg også på noe deltakende observasjon, i form av erfaringer fra arenaer hvor støymusikk utspiller seg, slik som konserter og festivaler. Alt dette vil jeg forsøke å gjøre rede for i de neste avsnittene.

2.1 Det kvalitative forskningsintervjuet

Steinar Kvale (1997:21) definerer det kvalitative forskningsintervjuet som et intervju med mål om ”å innhente beskrivelse av den intervjuedes livsverden, med henblikk på fortolkning av de beskrevne fenomenene”. I forlengelse av dette peker han på hvordan det kvalitative intervjuet fungerer som en samtale med *struktur* og *formål*. Et slikt forskningsintervju kan imidlertid utformes på ulike måter. Tove Thagaard (2009:89) viser til hvordan den ene ytterligheten preges av lite struktur og kan betegnes som en løs samtale over noen fastlagte hovedtemaer, mens den andre ytterligheten har et nokså strukturert opplegg, hvor spørsmål og rekkefølgen i stor grad er fastlagt. Og hun konkluderer med at det er mellomtingen, den delvis strukturerte tilnærmingen, som er mest brukt i kvalitative intervjuer (ibid.). Denne intervjuformen bygger på en delvis strukturert intervjuguide, hvor temaene forskeren ønsker å belyse, i all hovedsak er fastlagt på forhånd, men hvor rekkefølgen bestemmes underveis. Styrken ved tilnærmingen ligger i at forskeren kan følge informantenes fortelling, men samtidig sørge for at de temaene som er interessante i forhold til problemstillingene, blir belyst (Kvale 1997, Thagaard 2009).

Kritikken som rettes mot det kvalitative forskningsintervjuet synes i stor grad å være knyttet til den samme nærheten som i andre sammenhenger betraktes som en styrke. Kritikerne gir uttrykk for at forskning basert på kvalitative intervjuer lett kan bli *for* subjektiv. Ifølge Kvale (1997) er intersubjektivitet en av ”standardinnvendingene” mot metoden. I dette ligger det at ulike lesere vil kunne finne mange ulike oppfatninger i datamaterialet. Forskningsresultatene avhenger altså i for stor grad av intervjuobjektene og intervjueren, og noen kritikere vil mene at dataene dermed ikke er valide. Thagaard argumenterer for at den sosiale interaksjonen som

preger intervjusituasjonen, betinger et fokus på hvordan informantenes reaksjoner knyttes til hvordan forskeren framstår for vedkommende: ”Det gjelder både forskerens personlige egenskaper og ytre kjennetegn som kjønn, alder og sosial bakgrunn” (Thagaard 2009:103). Forskeren må også være bevisst på hvorvidt informantene forteller det de *tror* forskeren vil høre. Å fortelle om sine erfaringer i en intervjusituasjon vil ofte beskrives som et biografisk rekonstruksjonsarbeid. I hvilken grad det her skapes *en fortelling*, blir avgjørende for lesingen av en eventuell tvetydighet i empirien. I analysen har jeg følgelig forsøkt å være bevisst på at måten informantene forteller om sine liv på, både kan være rettet mot hvordan de ønsker å bli forstått, og hvordan de ønsker å forstå seg selv.

Alle de innvendingene som er skissert her, bør tas i betraktning som metodiske poeng i valg av framgangsmåte. Anne Ryen (2002:136) understreker imidlertid at kritikken som rettes mot det kvalitative forskningsintervjuet, på ingen måte er generell eller samstemmig. I forlengelse av dette mener jeg at man som forsker bør forholde seg til de ulike utfordringene som knytter seg til metodevalg, samtidig som man holder fokus på det man har satt seg fore å undersøke. Formålet for min undersøkelse er å komme fram til en forståelse av virkeligheten som baserer seg på hvordan mine informanter opplever sin livssituasjon og forstår sine erfaringer knyttet til den norske støyscenen. Hensikten er altså ikke å komme fram til en universell sannhet om støyscenen, men å forsøke å beskrive hvordan verden ser ut fra støyaktørenes ståsted. Når det er sagt, så vil jeg også til en viss grad generalisere mine funn. Jeg mener det er nærliggende å tro at informantenes uttalelser preges av diskursene de inngår i, og at informantene tar i bruk kulturelle ressurser eller fortellingsmønstre som peker utover dem selv. Mitt bidrag er altså en fortolkning av hvordan aktørene på støyscenen forteller om seg selv og sin verden, slik dette kommer til uttrykk i intervjuene jeg har foretatt. Og rekonstruksjonsarbeid eller ikke; det er ikke nødvendigvis lett for alle å skulle snakke om sine egne erfaringer i en intervjusituasjon. Derfor var det naturlig for meg å velge den delvis strukturerte tilnærmingen til det kvalitative forskningsintervjuet. Et for strukturert opplegg kunne ha hindret den, i mine øyne, nødvendige flyten i informantenes fortellinger. Samtidig hadde jeg en rekke temaer som det var viktig for meg å få belyst, og jeg ønsket derfor å kunne støtte meg til en delvis strukturert intervjuguide.

2.2 Innsamling og behandling av data

Data er, ifølge Johannesen, Tufte og Kristoffersen (2006:42), noe vi skaper, og som utgjør bindeleddet mellom virkeligheten og analysen av den: ”Data er mer eller mindre vellykkede

representasjoner av virkeligheter”. Thagaard (2009) framhever på sin side at måten vi skaper data på, skjer på bakgrunn av den forståelsen forskeren har av samfunnet. Samtidig utvikles vår forståelse av data gjennom hele forskningsprosessen, noe som må ses i sammenheng med hva forskeren bringer med seg inn i prosjektet (ibid.:35). Min vitenskapsteoretiske forankring innen kultursosiologi og Cultural Studies, som jeg vil gjøre nærmere rede for i kapittel fire, danner følgelig utgangspunktet for min forståelse og påvirker hva jeg søker informasjon om.

Rekruttering av informanter

Helt i oppstarten av arbeidet med masteroppgaven, så fort jeg hadde bestemt meg for tema, gjennomførte jeg intervjuer med to såkalte nøkkelinformanter. Dette var personer som ikke selv var utøvere av støymusikk, men som jeg visste at hadde god kjennskap til den norske støyscenen gjennom andre roller som tangerte miljøet. Gjennom disse intervjuene fikk jeg langt på vei bekreftet at mitt valg av oppgavetema ”hadde noe for seg”, og jeg fikk verdifulle innspill i forhold til aspekter ved scenen som det ville være interessant å undersøke nærmere. De to nøkkelinformantene kom også med konkrete forslag om mulige informanter. Sammen med min egen kunnskap om støyscenen, gjorde denne runden det enkelt å identifisere de tre-fire første aktørene som jeg ønsket å intervju. I dette hadde jeg også med meg perspektivet fra metodelitteraturen om først å ta kontakt med de som man anser for å være de mest sentrale eller informasjonsrike informantene i miljøet (Ryen 2002, Thagaard 2009). Fra disse aktørene vil man ikke bare kunne få mye og god informasjon, men også tips om andre personer det kan være aktuelt å intervju. Det er dette som betegnes som *snøballmetoden*, en vanlig metode for å velge ut informanter, hvor man først kontakter noen personer som har de egenskapene som er relevante for undersøkelsens problemstillinger, og deretter ber disse personene om navn på andre som har tilsvarende egenskaper (Thagaard 2009:56).

Thagaard (2009) peker på at et potensielt problem ved *snøballmetoden* er at utvalget kan komme til å bestå av personer innenfor samme nettverk eller miljø. Framgangsmåten kan også være problematisk med hensyn til prinsippet om at alle som deltar i et forskningsprosjekt, skal gi et såkalt informert samtykke til deltakelse: ”Når forskerens kontaktpersoner foreslår andre personer, får forskeren informasjon om disse `andre´ uten at de har gitt sitt samtykke til dette” (ibid.:56). I forhold til den norske støyscenen er det imidlertid snakk om et såpass lite miljø at begge disse problemstillingene uansett ville være vanskelige å unngå. Et vesentlig aspekt som bidrar til å demme opp for dette, er at jeg i utstrakt grad har støttet meg på informasjon som er

åpent tilgjengelig. De aller fleste støyaktørene har egne hjemmesider eller MySpace-profiler², i tillegg til at de gjerne er registrert med kontaktinformasjon i bransjeregisteret til MIC Norsk musikkinformasjon. Flere av dem omtales jevnlig i media, og dette er i all hovedsak aktører som er åpne i forhold til omverdenen med sin virksomhet. Videre har jeg også lagt til grunn andre kriterier for rekrutteringen, slik som en viss spredning i forhold til informantenes alder, kjønn, geografiske tilhørighet, musikalske uttrykk, og så videre.

Det endelige utvalget

Informantutvalget mitt består av ni norske støyaktører. Alle utøver støy musikk, men som det framgår av empirien som presenteres i analysedelen av oppgaven, er ikke alle komfortable med betegnelsen *musiker*. De fleste av dem har også andre roller på støy scenen, knyttet til plateutgivelser, distribusjon og arrangørvirksomhet. Utvalget består av åtte menn og kun én kvinne. Ideelt sett kunne informantantallet ha vært noe høyere, og da særlig med tanke på å involvere flere kvinner. Som jeg vil komme nærmere inn på i kapittel fem, er populasjonen på støy scenen svært mannsdominert. I forhold til å undersøke hva som kjennetegner scenen, er det interessant å stille både menn og kvinner spørsmål om hvorfor de tror det er slik. Jeg var da også i kontakt med to andre kvinnelige utøvere, som begge var positive til å stille opp som informanter, men som av ulike grunner falt fra underveis. Med bakgrunn i at rammene for en masteroppgave er begrenset i forhold til både tid og økonomi, valgte jeg ikke å kontakte andre potensielle informanter etter at dette skjedde. Og her er det altså et vesentlig perspektiv at det heller ikke er særlig mange kvinnelige støyaktører ”å ta av”. Ryen (2002:93) argumenterer dessuten for at det ikke nødvendigvis er noen sammenheng mellom store utvalg og kvalitet: ”I eksplorative undersøkelser vil ikke stadig nye intervju generere ny innsikt i det uendelige. I stedet når man et slags metningspunkt der nye intervjuer bidrar med lite nytt”. Også Thagaard (2009:59) henviser til et *metningspunkt*, og mener at utvalget kan betraktes som *tilstrekkelig* når studier av flere enheter ikke synes å gi ytterligere forståelse av fenomenene som studeres. I forhold til et slikt metningspunkt, så er nok ikke dette nådd etter bare ni intervjuer. Samtidig opplevde jeg at det ikke framkom særlig mange nye momenter under de to siste intervjuene.

Med relativt få informanter er det imidlertid viktig at det faktiske utvalget representerer en bredde med hensyn til sentrale kjennetegn. Thagaard (2009:55) viser til at kvalitative studier baserer seg på *strategiske utvalg*, noe som innebærer at forskeren velger informanter som har

² MySpace er et nettsamfunn hvor artister blant annet kan legge ut sin egen musikk: <http://www.myspace.com/>

egenskaper eller kvalifikasjoner som er strategiske i forhold til problemstillingen og studiens teoretiske perspektiver. Mitt informantutvalg bestreber seg på å reflektere bredden som finnes på den norske støyscenen, samtidig som det er strategisk i forhold til mine problemstillinger. De ni informantenes alder varierer fra begynnelsen av tjueårene og opp til femti. De kommer fra ulike deler av landet, og flere av dem har vært eller er en aktiv del av miljøene også andre steder enn Oslo. Mens noen av informantene kun spiller støymusikk, opererer andre innenfor flere sjangere og beveger seg i grenselandet til andre musikkfelt. Enkelte av informantene er internasjonalt anerkjente, mens andre er nokså ukjente utenfor miljøet i Norge. Det svakeste punktet i intervjuundersøkelsen er det lave antallet kvinnelige informanter. Jeg har imidlertid ikke opplevd at jeg har for lite datamateriale, eller at datamaterialet ikke er ”rikt nok”.

Intervjusituasjonen

Intervjuene ble gjennomført på ulike steder. Noen ble gjort hjemme hos informantene, andre på deres arbeidssted, i studio eller på kafé. Flere av intervjuene ble gjennomført utendørs. Alle intervjuene ble tatt opp på bånd, og til tross for varierende kontekst, ble det ok lyd kvalitet på de fleste opptakene. Kun ett opptak var dårlig i den forstand at jeg ikke fikk skrevet ut hele intervjuet i etterkant. Støy fra omgivelsene var sjelden et problem, og bare noen få ganger ble samtalen brutt av telefoner eller andre avbrytelser. Jeg opplevde at alle informantene tok seg god tid til å gjennomføre intervjuet, så tidspress var aldri noe tema. Det lengste intervjuet var på 1 time og 25 minutter, det korteste på rundt 40-45 minutter. Det var ikke noe problem å få informantenes samtykke til å ta opp intervjuet på bånd.

Under samtalene med informantene støttet jeg meg på en intervjuguide med nokså detaljerte spørsmål, kategorisert etter ulike tema.³ Under noen intervjuer ble guiden stort sett fulgt, mens andre var preget av at samtalen gikk friere. Flere av informantene var flinke til å komme med egne betraktninger, mens andre ganske enkelt svarte på spørsmålene som ble stilt. Siden intervjuguiden min var relativt omfattende, kunne det være vanskelig å følge opp spontane innspill fra informantene. Jeg prøvde imidlertid i størst mulig grad å la samtalen gå fritt, og opplevde at vi uansett kom inn på alle de temaene som var definert i guiden. På slutten av hvert intervju lot jeg informantene kommentere spørsmålene mine, og oppfordret dem til å ta opp eventuelle andre perspektiver de måtte oppleve som relevante.

³ For intervjuguiden, se vedlegg.

Behandling av intervjumaterialet

Alle informantene mottok et introduksjonsbrev via e-post før selve intervjuet ble gjennomført. I introduksjonsbrevet redegjorde jeg for oppgavens tema og kontekst, hvor lang tid intervjuet trolig ville ta, hvordan alle informantene ville bli anonymisert i formidlingen av empirien, og at deltakelse i prosjektet var frivillig. Her gjorde jeg også rede for ønsket om å ta intervjuene opp på bånd. Støyaktørenes tilbakemeldinger på skrevet fungerte som et informert samtykke.

Fordelen med å gjøre opptak av intervjuene er at man kan konsentrere seg om informantens uttalelser og reaksjoner, uten å bekymre seg for om man rekker å skrive ned alt som blir sagt. Å gjøre slike opptak fordrer imidlertid at man behandler intervjumaterialet på en ryddig måte. Et vesentlig aspekt her er kravet om konfidensialitet, et grunnprinsipp for en etisk forsvarlig forskningspraksis, som innebærer at forskeren må hindre bruk og formidling av informasjon som kan skade enkeltpersoner det forskes på (Thagaard 2009:27). For å imøtekomme dette kravet, valgte jeg å skrive ut intervjuene i sin helhet, lagre dem som passordbeskyttede filer, og deretter makulere selve opptakene. Selv om transkriberingsarbeidet var svært tidkrevende, opplevde jeg samtidig at jeg fikk en nærhet til datamaterialet som var verdifullt for analysen. Ryen (2002) framhever hvordan man ved å gjennomgå intervjuene på nytt og skrive dem ut, nettopp setter i gang prosessen med analysearbeidet og får anledning til å reflektere over egne spørsmål og interaksjonen under intervjuet. At problemstillingene mine er relativt åpne, var også et poeng i forhold til det å skulle skrive ut alt. Jeg visste rett og slett ikke hva jeg kunne komme til å få bruk for i analysearbeidet.

Supplerende empiri

I tillegg til de kvalitative intervjuene, har jeg også benyttet meg av deltakende observasjon som supplerende empiri. "Deltakende observasjon innebærer at forskeren er til stede i de situasjonene hvor informantene oppholder seg, og systematisk iakttar hvorledes personene handler", skriver Thagaard (2009:65). Hun framholder at deltakende observasjon egner seg særlig godt til å studere relasjoner mellom mennesker, fordi man kan fokusere på hvordan personer forholder seg til hverandre i sosiale situasjoner. Som nevnt i innledningen utgjør konsertsituasjonen en viktig fellearena på støyscenen. Mens jeg har holdt på med oppgaven, har jeg gjort meg en rekke notater om publikumsatferd, kjønns- og aldersspredning blant publikum, utøvernes framtoning og performancegrad, og så videre. Selv om det dreier seg om nokså ustrukturerte observasjoner på støykonserter og festivaler, har dette vært viktig for min

helhetsforståelse av støyscenen. I disse offentlige situasjonene er informantene anonyme i forhold til hverandre, og forskeren har en anonym posisjon på linje med informantene (ibid.). Slik styrer jeg i stor grad unna problemstillingen knyttet til en åpen versus skjult observasjon. I hvert fall i forhold til hvordan jeg vil ta i bruk denne empirien i arbeidet med analysen.

Thagaard (2009:12) understreker at i tillegg til intervju og observasjon, kan analyse av både foreliggende tekster og audiovisuelle opptak inngå i kvalitative framgangsmåter. Jeg benytter til en viss grad intervjuer som ulike støyaktører har gitt til media som supplerende empiri.

2.3 Framgangsmåte for analysen

I likhet med Thagaard, framhever Anne Ryen (2002:145) hvordan datainnsamling, analyse og tolkning er ”en runddans, ikke en rekke påfølgende stadier”. Hun peker på hvordan analyse av kvalitative data alltid innebærer å redusere datamengden, og at prosessen med å bringe orden, struktur og mening inn i alle innsamlede data dessuten er rotete og tidkrevende. Johannesen, Tufte og Kristoffersen (2006:158) tar utgangspunkt i at dataanalysen har to hensikter, nemlig a) en tematisk organisering av data, og b) analyse og tolkning. For Ryen er det imidlertid et vesentlig poeng at det ikke er mulig å skille databearbeiding og tolkning helt fra hverandre: ”Når man kategoriserer data, betyr det at man samtidig begynner tolkningsarbeidet” (Ryen 2002:147). Dette harmonerer godt med hvordan jeg har opplevd denne prosessen.

I forhold til mitt eget analysearbeid er jeg inspirert av etnometodologi, et sentralt paradigme innen kvalitativ forskning (Ryen 2002). Etnometodologer fokuserer på hvordan virkeligheten skapes, og søker å studere menneskers bruk av praktiske prosedyrer for å skape, styre eller hankses med en følelse av en objektiv virkelighet (ibid.:64). Dette paradigmat åpner for at det ikke eksisterer noen egentlig og stabil virkelighet, og retter søkelyset på hvordan partene i et intervju sammen konstituerer den sosiale virkeligheten (ibid.:163). Videre lener jeg meg både på *personsentrerte* og *temasentrerte analytiske tilnærminger*. Dette er analyser hvor fokuset ligger på meningsinnholdet i tekster fra det innsamlede datamaterialet (Thagaard 2009). Jeg forsøker altså både å si noe om hvem støyaktørene er som enkeltpersoner, og å belyse temaer som er relevante for støyscenen gjennom disse enkeltpersonenes uttalelser. Tove Thagaard (ibid.) argumenterer for at en kombinasjon av personsentrerte og temasentrerte tilnærminger er viktig for å ivareta helhetsforståelsen som er grunnleggende for kvalitativ forskning:

På grunnlag av temasentrerte analyser kan vi utforske de enkelte temaene ved å sammenligne informasjon fra alle informantene. Et hovedproblem med den temasentrerte tilnærmingen er imidlertid at informasjon om de enkelte temaene løsriver fra sin opprinnelige sammenheng. Ved å fokusere på deler av tekst kan det bli vanskelig å oppnå en helhetlig forståelse. Personsentrerte tilnærminger gir i større grad helhetlige perspektiver, fordi vi kan studere sammenhengene mellom de ulike temaene for hver av de personene undersøkelsen fokuserer på (Thagaard 2009:184).

Tilnærminger hvor fokuset ligger på analyse av meningsinnhold er ifølge Johannesen, Tufte og Kristoffersen (2006) eksempler på fortolkende lesing av data. En fortolkende lesing betyr at forskeren arbeider med å vise hva hun tror at data betyr og representerer, og innebærer å forsøke å forstå informantenes versjon av hvordan de finner mening i sosiale fenomener (ibid.:159). Følgelig presenteres mine resultater mer som *fortolkende beskrivelser* enn teori.

2.4 De forskningsetiske aspektene

Innen kvalitativ metode er viktige metodologiske utfordringer knyttet til hvordan forskeren analyserer og fortolker de sosiale fenomenene som studeres (Thagaard 2009). Spørsmål om etikk bør referere til alle stadier i en forskningsprosess, og Ryen (2002) framhever tre etiske aspekter som går igjen i det meste av metodelitteraturen, nemlig *samtykke*, *konfidensialitet* og *tillit*. Som tidligere nevnt har alle informantene mine gitt et såkalt informert samtykke. Videre har jeg forsøkt å ivareta prinsippet om konfidensialitet både i behandling av data og i forhold til formidling av empirien. Dette innebærer at informantene er anonymisert i oppgaveteksten. Thagaard (2009:27) peker imidlertid på at det kan være vanskelig å håndtere anonymisering ”når forskningen fokuserer på små og gjennomsluktige miljøer”, særlig i forhold til dilemmaet mellom hensynet til deltakernes anonymitet og hensynet til å framstille resultatene på en måte som oppfyller kravene til pålitelighet og etterprøvbarehet. Hun konkluderer med at kravene til konfidensiell behandling av opplysninger bør gis prioritet foran kravet om etterprøvbarehet.

Det var faktisk også noen informanter som stilte spørsmål om *hvorfor* de ville bli anonymisert i oppgaveteksten, og flere ga uttrykk for at de ikke ville ha noe problem med å bli sitert på en måte som gjorde at de kunne bli gjenkjent. Dette skyldes kanskje at disse aktørene til en viss grad er offentlige personer, som er vant til å synliggjøre hva de står for, enten det er gjennom intervjuer til media, plateutgivelser eller i form av arrangørvirksomhet. I sin doktoravhandling om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse, stiller Sigrid Røyseng (2006) spørsmål

ved den faktiske nødvendigheten av å anonymisere informantene. Hun refererer til erfaringer fra flere forskningsprosjekter innen kulturfeltet, hvor informanter ivrer etter å stille opp, men hvor hun påfallende ofte har fått høre at anonymisering verken er nødvendig eller ønskelig. I lys av dette mener Røyseng (ibid.:89) at ”det er nærliggende å tolke denne reaksjonen som et utslag av den tunge vektleggingen av individualitet på feltet, og at den enkeltes navn av denne grunn får stor betydning”. Selv om informantene i min undersøkelse kanskje ikke hadde blitt noe mindre frittalende om de visste at de kunne bli sitert ved navn, har jeg allikevel gått langt i å etterstrebe konfidensialitet. Selv om datamaterialet inneholdt analytiske poenger, har jeg ved flere anledninger sett meg nødt til å utelate gode og relevante sitater for å unngå å avsløre informantens identitet. Jeg har imidlertid forsøkt å inkludere informantenes uttalelser i teksten på andre måter enn ved å bruke direkte sitat. Min bruk av offentlig publiserte intervjuer som supplerende empiri er også ment å demme opp for disse ”tapte” analytiske poengene.

Når det gjelder det forskningsetiske spørsmålet om *tillit*, opplever jeg at det i utstrakt grad handler om hvordan jeg synliggjør mitt eget forhold til den norske støyscenen og aktørene som opererer der. Johannesen, Tuft og Kristoffersen (2006) peker på hvordan forskeren selv er det viktigste verktøyet for å samle inn data. All informasjon og alle inntrykk ”siles” og fortolkes gjennom meg, og heller ikke jeg har en nøytral posisjon. Derfor bør jeg også vise hvem jeg er, og hvilke erfaringer jeg har på feltet. Dette har jeg forsøkt å gjøre i møtet med informantene mine, så vel som gjennom arbeidet med hele oppgaven.

3. FENOMENET STØYMUSIKK

Støy som en estetisk uttrykksform er, som nevnt i kapittel én, ikke fokus for denne oppgaven. En viss innsikt i *fenomenet* støymusikk vil allikevel være av betydning for videre lesning, og siden uttrykket er relativt ukjent for mange, vil jeg i dette kapitlet se nærmere på støy som begrep og forsøke å tegne et omriss av støyens plass i musikkhistorien. Jeg vil også komme inn på hvordan det har vokst fram et miljø rundt støymusikk i Norge.

3.1 Begrepet ”støy”

Et oppslag i Bokmålsordboka⁴ forteller oss at ”støy” er uønsket eller ubehagelig lyd, og dette synes å være en allment akseptert definisjon. Andre definisjoner peker i tillegg på at støy ofte består av ikke-periodiske, tilfeldige og urelaterte lyder, og at støy kan være lyd som kommer i veien for mottakelsen av annen lyd (Askill 1979, Loeb 1986, begge etter Sangild 2003:11). Dette impliserer at dagligtalens støybegrep er uløselig knyttet til en *subjektposisjon*, samt til *kommunikasjon*. ”Støy kan ikke defineres uten at se på lytteren både som psykologisk subjekt og som kommuniserende væsen”, framhever den danske kulturforskeren Torben Sangild (2003:11). Også filosofen Paul Hegarty understreker det subjektive aspektet ved støy:

Noise is not an objective fact. It occurs in relation to perception – both direct (sensory) and according to presumptions made by an individual. These are going to vary according to historical, geographical and cultural location. Whether noise is happening or not will depend also on the source of what is being called noise – who the producer is, when and where, and how it impinges on the perceiver of noise. Noise is not the same as noises. Noises are sounds until further qualified (e.g. as unpleasant noises, loud noises, and so on), but noise is already that qualification; it is already a *judgement* that noise is occurring. Although noise can occur outside of cognition (i.e. without us understanding its purpose, form, source), a judgement is made in reaction to it. Noise then is something we are forced to react to, and this reaction, certainly for humans, is a judgement, even if only physical (Hegarty 2007:3).

Her peker Hegarty på hvordan opplevelsen av støy innebærer en vurdering eller bedømmelse, og dermed et subjekt. Han går også langt i å si at det ikke finnes noen nøytral subjektposisjon. Hvordan vi velger å bedømme noe lyd som støy, avhenger av vår historiske, geografiske og kulturelle tilhørighet. Med dette sørger Hegarty for et viktig perspektiv når vi ser på støyens

⁴ <http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek.html>

inntreden i musikkhistorien. Dette er en fortelling om hvordan støy i det industrialiserte samfunn går fra utelukkende å være *uønsket lyd* til å bli tatt inn i kunstverdenen og populærmusikken som et musikalsk element.

3.1 Fra uønsket lyd til musikalsk element

En rekke skribenter og teoretikere har beskjeftiget seg med støyens plass i musikkhistorien, og de fleste tar utgangspunkt i framveksten av bykulturer i kjølvannet av den industrielle revolusjon, og hvordan dette påvirker kunstfeltet (Sinker 2002, Sangild 2003, Neset 2005, Cox/Warner 2006, Hegarty 2007).

Hvis man skal filosofere lidt over hvorfor støyen musikalsk netop kommer på banen med så stor styrke i det 20. århundrede kan man for det første pege på at musikken afspejler en bykultur hvor støyen er en stadig vigtigere del af hverdagserfaringen – trafikken, masserne, medieerne, maskinerne – et accelererende bombardement af sanseindtryk som samtidig sætter sig spor i de andre kunstarter fra og med futurismen (Sangild 2003:18).

Futurismen var en bevegelse som oppstod i Italia på begynnelsen av 1900-tallet, og som siden spredte seg til blant annet Russland og Storbritannia. Futuristene tok utgangspunkt i kunsten, og omfavnet den industrielle revolusjonen, med dens teknologiske nyvinninger og maskinenes hurtighet, volum og kraft. De så det som sin plikt å publisere manifeste som skulle bidra til å forme fremtiden, og ble slik aktive også i forhold til politiske og samfunnsmessige spørsmål. Futuristene foraktet den konvensjonelle kunsten, og ville gå i bresjen for en radikal kulturell revolusjon. De gikk så langt som til å erklære 1909 som *år null* for italiensk kunst, og deres ideer ble utforsket innenfor alle estetiske uttrykk (Sinker 2002). I 1913 skrev maleren Luigi Russolo sitt manifest *The Art of Noises*. Russolo mente at støy var lyden av musikk i det nye århundret. Futuristene var lei av den tonale og romantisk orienterte musikken av deres tid, og Russolo mente at de tradisjonelle orkestrene ikke var i stand til å spille musikk for den nye tiden: "We must break out of this limited circle of sound and conquer the infinite variety of noise-sounds" (Russolo [1913] 2006:11). Han bygde et eget orkester av støymaskiner, som han kalte *intonarumori*. Fremførelsene skal visstnok ha ført til flere slåsskamper mellom kunstnerne og publikum. Den britiske musikkskribenten Mark Sinker beskriver det slik:

Russolo writes [in] *The Art of Noises*: "Noise has the power to bring us back to life." If by 'life' he means hostile audiences hurling vegetables, he is not wrong (Sinkers 2002:184).

Den franske økonomen Jacques Attali skriver i sin bok *Noise: The Political Economy of Music* fra 1977, at det knappast var noen tilfeldighet at Luigi Russolo skrev sitt manifest i 1913: “That noise entered music and industry entered painting just before the outbursts and wars of the twentieth century, before the rise of the social noise” (Attali [1977] 1985:16). Siden støy generelt sett betraktes som noe negativt og uønsket av storsamfunnet, er det ifølge Attali et effektivt middel for å forstyrre politiske eller andre systemer (Neset 2005). Hvorvidt Russolo og de italienske futuristene greide å forstyrre sin samtids politiske system, skal jeg ikke gå videre inn på her. Men at deler av publikum hadde store problemer med å svelge de nye musikalske strømningene, hersker det liten tvil om.

Russolos manifest skulle også vise seg å påvirke kommende generasjoner av komponister, musikere og ”lydutforskere”. På 1920-tallet gjorde avantgardekomponisten George Antheil seg bemerket ved å skrive sirener og flymotorer inn i flere av komposisjonene sine. I sitt essay *The Liberation of Sound*, avviste den franske komponisten Edgard Varèse det konvensjonelle skillet mellom støy og musikk, og definerte ganske enkelt musikk som *organisert lyd* (Neset 2005:15). Han tilbrakte store deler av sin karriere i USA, og er av mange beskrevet som den elektroniske musikkens far. Der futuristene ville omstyrte hele musikken og gjerne provosere borgerskapet, førte imidlertid Varèse den ”finkulturelle” musikktradisjonen videre, mens han forsøkte å forandre den radikalt innenfra (Sangild 2003:9). Det som kanskje er Varèses mest kjente verk, *Ionisation* (1929-31), er skrevet utelukkende for perkusjonsinstrumenter og sirener. Heller enn å kalle seg musiker, presenterte Varèse seg som ”a worker in rhythms, frequencies and intensities” (Varèse [1962] 2006:20). I sitt essay fra 1929, *The Joys of Noise*, tok også den amerikanske komponisten og teoretikeren Henry Cowell et oppgjør med skillet mellom musikk og støy. Ved å henvise til hvordan det alltid vil være uønsket resonans i tonen fra alle musikkinstrumenter, argumenterer han for at støy alltid er til stede i musikk.

Since the `disease´ of noise permeates all music, the only hopeful course is to consider that the noise germs, like the bacteria of cheese, is a good microbe, which may provide previously hidden delights to the listener, instead of producing musical oblivion. Although existing in all music, the noise-element has been to music as sex to humanity, essential to its existence, but impolite to mention, something to be cloaked by ignorance and silence (Cowell [1929] 2006:23).

Her reflekterer Cowell over det konvensjonelle synet på støy som uønsket lyd, samtidig som han presiserer at støy er noe vi aldri vil bli kvitt. Han forfekter på mange måter stillhet, slik som John Cage skal gjøre det noen år senere. Den norske komponisten Jøran Rudi (2007:31) peker på hvordan vi gjerne tenker på stillhet som motsatsen til støy, men understreker at stillhet kun finnes i vår fantasi: ”I ekkofrie rom, hvor ingen lyd trenger inn, og all lyd som lages absorberes straks den treffer vegg, tak eller gulv, er det også lyd. Besøkende hører lyder fra sitt eget blodomløp”. Stillhet blir altså kun en idé om fravær av noe. Dette bidrar til å synliggjøre en viktig distinksjon i forhold til støybegrepet, mellom a) den formen for støy som alltid vil være en del av musikk og samfunnet forøvrig, og b) støy som er *bevisst valgt* og *innarbeidet* i musikken, som i støymusikk og andre sjangere som inkorporerer støyelementer.

3.2 Lagre, kutte, manipulere

Thomas Edison hadde oppfunnet fonografen allerede i 1877, men kvaliteten på opptakene var dårlige og lengden på bare to minutter.⁵ Det var først med oppfinnelsen av båndopptakeren under andre verdenskrig, at opptaksteknologien muliggjorde å skape musikk og lydkunst på helt nye måter. Alle slags lyder stod plutselig til komponistenes rådighet, både direkte opptak av lyder, og manipulasjoner og forvrengninger av disse (Sangild 2003). Med dette ble grensen mellom musikalske og ikke-musikalske lyder ikke bare mer utydelig, men også irrelevant:

The tape recorder played a crucial role in blurring the lines of distinction between music and its others. Tape composition allowed the composer to bypass musical notation, instruments, and performers in one step. Further, it gave composers access to what John Cage called ”the entire field of sound”, making conventional distinctions between ”musical” and ”non-musical” sounds increasingly irrelevant (Cox/Warner 2006:5).

Den franske komponisten Pierre Schaeffer var den første som laget et studio spesielt designet for lydeksperimentering, og fra 1948 ble hans studio tilknyttet *Radio France* en av de viktigste areaene for produksjon av ny musikk og lydkunst. Her utviklet Schaeffer og hans musikalske samarbeidspartner Pierre Henry retningen de kalte *musique concrète*, en form for elektronisk musikk produsert gjennom å redigere sammen fragmenter av lyder fra naturen og industrien. Den konkrete musikken fikk sitt navn fordi den gjorde bruk av innspilte lyder fra ulike ”musikkfremmede objekter” (Rudi 2007:31). Schaeffers *Concert of Noises* fra 1948 var komponert fra opptak av togfløyter, kasseroller, kanalbåter, perkusjonsinstrumenter og piano.

⁵ Fonografen tok opp lyd direkte gjennom en trakt, hvor lyden så ble skrevet inn på en voksrull.

On one level, modernism was an artistic response to the deepening sense of alienation that resulted from the rapid industrialisation of town and country, and of work and leisure. Within academic music, it flowered most brightly in the post-war experiments happening in electronics, electroacoustic composition and *musique concrète*. Indeed, it could be argued that modernism's themes, of the fractured and disconnected self, found their fullest expression in *musique concrète* – a musical form defined by fragmentation and discontinuity. [...] this music took full advantage of the plasticity of sound once it had been enshrined on the physical medium of magnetic tape (Pouncey 2002:155).

I kjølvannet av *musique concrète* har støyelementer vært vanlige forekomster i elektronisk musikk, med eller uten akustiske instrumenter. Og den konkrete musikken skulle få stor betydning for sentrale moderne komponister som Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, John Cage og Arne Nordheim. Disse komponistene er svært viktige når man snakker om den elektroniske og eksperimentelle kunstmusikken som bakteppe for støymusikk. Historien viser oss altså at støybegrepet på mange måter har tilhørt et institusjonalisert musikkliv.

3.3 Alle veier fører til... musikalsk støy

Fra 1960-tallet utviklet det seg imidlertid flere parallelle spor med såkalt eksperimentell musikk. I rocken kom støyen langsomt på banen, og vokste på mange måter fram innenfra. Dette knyttet seg særlig til de tekniske nyvinningene, som utviklingen av den elektriske gitaren, med tilhørende forsterker og senere pedaler. På 1960-tallet fikk gitaren status som et selvstendig instrument. Den elektriske gitaren ble etablert som rockebandets instrumentelle sentrum, og dens lydmessige potensial ble utforsket som aldri før (Sangild 2003:24). Nå begynte rocken for alvor å orientere seg mot de mer akademiske idealene for eksperimentell musikk og *musique concrète* (Pouncey 2002).

Musikere og band som Jimi Hendrix, *The Grateful Dead*, *The Beatles*, Frank Zappa, *Jefferson Airplane* og *Pink Floyd* lot seg alle inspirere av avantgarden. En eksperimentell komponist som satte varige spor etter seg i 1960-tallets rock, var Joseph Byrd, som med sitt elektronisk baserte rockeband *The United States of America* bidro sterkt til å minske avstanden mellom såkalt "seriøs musikk" og rock (Pouncey 2002). Samarbeidet mellom Andy Warhol og *The Velvet Underground* utgjorde også et viktig møte mellom kunst og rock, og på 1970-tallet ble forbindelsen *rock concrète* videreført av blant andre *Kraftwerk* og Lou Reed. Musikkskribent

og musiker Sindre Andersen (2005) peker på hvordan de senere års støydominerte uttrykk kan sies å fungere som rock uten hukommelse, eller som tungrock uten rytme: Også når musikken ikke presenteres som rock, kan den sies å ha rocken i seg som en indre, frigjørende kraft, med en elektronisk metalyd til stede som en fysisk ytre kraft.

Samtidig var 1960-tallet tiåret for frijazzens fødsel. Legendariske utøvere av frimusikk innenfor jazzens verden, fra John Coltrane og Ornette Coleman til Charles Lloyd og Cecil Taylor, knyttes ofte til begrepet *ecstatic jazz*, selv om uttrykket trolig oppstod mer som en markedsførings-jippo enn som en reell musikalsk betegnelse (Roe 2002). Musikken innenfor denne sjangeren selger ennå plater, og den amerikanske musikeren og skribenten Tom Roe (2002:253) peker på hvordan kretsen av publikummere har utvidet seg horisontalt: “Picking up listeners and sparring partners along the margins of alt. rock, noise and the John Zorn school of artcore, who discover in ecstatic jazz a level of intensity the match of, say, Sonic Youth at their most frenzied”. Nettopp *Sonic Youth* og bandets mangeårige samarbeidspartner, frijazzsaksofonisten Mats Gustafsson, bidrar fortsatt til å fornye den eksperimentelle musikken i skjæringspunktet mellom rock, jazz og støy.

Fra 1960-tallet gikk det altså helt klare linjer mellom den såkalte kunstmusikken, rocken og jazzten. Begreper som *free-form-rock* og *avantgarderock* oppstod som forsøk på å skulle beskrive de nye forbindelsene. I 1975 slapp Lou Reed sitt legendariske album *Metal Machine Music*, et dobbeltalbum fylt med ren gitarstøy. Resultatet kalte han *realisme*: Det skulle være ”real rock about real things” (Sangild 2003:31). I kjølvannet av Reeds utgivelse og parallelt med framveksten av punken, la det britiske konseptbandet *Throbbing Gristle* grunnlaget for en ny sjangerbetegnelse, *industrial* (ibid.:32). Det tyske *Einstürzende Neubauten* er et annet sentralt band innenfor denne sjangeren. I *industrial* inkorporeres automatiske, mekaniske og elektroniske systemer for å generere musikk: ”The sound making is characterized by non-competent competence. Industrial music builds upon the failure of punk to withstand the commercial pressures of the pop music industry” (Russo/Warner 2006:52).

Punkens innflytelse på rockehistorien skal imidlertid ikke undervurderes. I sin bok *Støjens æstetik*, argumenterer Torben Sangild for at punken på sett og vis var avantgarde i samme forstand som dadaismen hadde vært det på begynnelsen av århundret, om enn ikke med samme selvbevissthet: ”Den forsøgte ligesom dadaismen at udligne skellet mellem kunst og liv og brugte tilfældigheder, ironi og happening-effekter til at fremføre en rent negativ

tankegang, der udstillede den herskende kulturs absurditeter og kritiserte kunstinstitutionen” (Sangild 2003:35). Punkken fikk imidlertid et relativt kort liv. Allerede fra rundt 1979 og inn på 80-tallet vokser *postpunk* ut av punkens ruiner. Denne sjangeren forener punkens anarki og DIY (do-it-yourself) med avantgarderocken og frijazzens angrep på den tradisjonelle form. *Postpunk* fremstår som mer ”søgende, stemningsfull og sær” enn den rene punken (ibid.), og som i miljøet rundt avantgarderocken var det nære bånd til kunstkolemiljøet. I *postpunk* oppstår fenomenet *støyrock*, som senere utvikles innen sjangere som *alternativ rock* og *indie*.

Så langt har fortellingen om støyens plass i musikkhistorien utspilt seg i Europa og USA. Den japanske støyscenen, som utvikler seg fra begynnelsen av 1980-tallet og fortsatt er aktiv i dag, er imidlertid også et svært viktig bakteppe for framveksten av støymusikk i Norge. *Merzbow*, *Boredoms*, *Masonna*, Otomo Yoshihide og *Melt Banana* er bare noen av de japanske artistene som har bidratt til å sette preg på den internasjonale støyscenen. Det mest karakteristiske ved japansk støymusikk må sies å være at musikerne rendyrker det soniske⁶. I et intervju med den amerikanske skribenten Chad Hensley ([1997] 2006), forteller den japanske støyartisten Masami Akita (*Merzbow*) at han var inspirert av rockemusikere som Jimi Hendrix og Lou Reed, men at det var frijazzens Albert Ayler, Cecil Taylor og Frank Wright som var den mest ”strukturerte” støyinspirasjonen. Videre henviser han til interessen for den elektroakustiske musikken til komponister som Pierre Henry, Karlheinz Stockhausen og Iannis Xenakis. Slik illustrerer Akita nettopp hvordan ulike musikkhistoriske løp alle synes ”å lede fram til” støy, i den forstand at alle disse ulike retningene tar støy inn som et bevisst valgt musikalsk element.

3.4 Støymusikk som sjanger

Ved å trekke opp disse historiske linjene har jeg forsøkt å gjøre rede for at en *bevisst bruk* av støyelementer har vært et vesentlig aspekt ved musikk og musikkteori siden tidlig 1900-tall. Utviklingen har vært preget av pionerer med en utstrakt vilje til å forlate etablerte strukturer, og av musikere og komponister som nærmest har tvunget sine omgivelser å utvide forståelsen av hva musikk kan være. Videre har de teknologiske nyvinningene vært avgjørende, kanskje særlig i form av båndopptageren og den elektriske gitaren (med sine forsterkere og pedaler). I dag kan vi relativt uanstrengt snakke om støymusikk som en egen sjanger. *Sjanger* fungerer som et overordnet rammeverk for både musikkpraksis og musikkforståelse (Langdalen 2002), noe jeg vil komme nærmere inn på i kapittel fire.

⁶ Sonisk (av lat. *sonus* 'lyd') som har med lyd å gjøre. <http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek.html>

Arvid Skancke-Knutsen, tidligere redaktør i musikktidsskriftene *ballade.no*, *Rock Furore* og *Puls*, har gått så langt som til å kalle støymusikk for ”vår tids musikk”:

Det 20. århundre har i stor grad handlet om støy – [...] industriell støy, informasjonsstøy. Musikken har ikke alltid vært villig til å ta for seg dette, men har holdt seg til tradisjonelle former – vers, refreng, tekst. Støymusikk sprenger disse rammene og blir et interessant bilde på vår tid (Pedersen 2006).

Men hva *er* egentlig støymusikk? I søken på å finne svar på det samme spørsmålet knyttet til *indie*, fant Fonarow (2006:25) at: ”As with many cultural categories and practices, recognition in the absence of a clearly articulated definition is common among fans and professionals alike”. Vi vet altså hva det er ”når vi hører det”, samtidig som vi ikke kan forklare det. Det er da heller ikke et mål for meg å komme fram til en entydig definisjon av støymusikk her. Noen kjennetegn går imidlertid igjen når aktører forsøker å forklare *hva* støymusikk er. Blant annet forbindes støymusikk ofte med begreper som kakofoni⁷, dissonans, atonalitet og forvrengning. Musikken har abstrakte kvaliteter, og er ofte improvisert. Den kan beskrives som insisterende, og balanserer ofte på grensen mellom noe vakkert og noe nærmest irriterende. Og la det ikke være noen tvil: Musikken består av elementer som tradisjonelt sett vil oppfattes som uønsket lyd. Støymusikk handler imidlertid om å bruke disse elementene på estetiske og innovative måter. Støymusikk kan genereres både akustisk og elektronisk, og instrumentparken strekker seg fra det nokså utradisjonelle, til det tradisjonelle brukt på utradisjonelt vis. I det siste her, ligger det en erkjennelse av at ikke alle støymusikere kan spille instrumenter på konvensjonelt vis. Dette gir gjenklang til begrepet ”non-competent competence”, introdusert av teoretikerne Mary Russo og Daniel Warner (Russo/Warner 2006). At støyaktørene kanskje ikke kan spille instrumenter i tradisjonell forstand, betyr imidlertid ikke at musikken deres kan reduseres til noe amatørmessig. Det handler mer om en holdning til *lyd* som grunnelementet i musikken.

Selv om en bevisst bruk av støy har vært en del av både kunstmusikk og populærmusikk over flere tiår, finnes det nok fortsatt noen som vil kalle støymusikk for *ekstremt*, og som opplever uttrykket som sjokkerende. Det finnes imidlertid også kritiske røster som stiller spørsmål ved om støyen har mistet sin kraft, eller er i ferd med å bli akkurat litt *for* stueren. Selv om støy fortsatt må kunne sies å være et ekstremt musikalsk virkemiddel, argumenterer Sangild for at

⁷ Kakofoni (fra gr, av *kakos* 'ille' og *-foni*) virvar av lyder, mislyd. <http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek.html>

tiden vil arbeide for støyens utbredelse og popularitet. Han mener støy har dette til felles med et hvert avantgardistisk fenomen: ”Noget i begyndelsen potensielt subversivt bliver indfanget af kunstinstitutionen eller -industrien (i dette tilfælde pladebranchen) og bliver til en vis grad konvention” (Sangild 2003:49). Det finnes en rekke eksempler på avantgardeuttrykk som blir fanget opp av massene. Se på hvordan popkunsten, og da særlig på hvordan Andy Warhol og reproduksjoner av hans kunst, i dag er blitt millionindustri, eller på hvordan den konseptuelle kunsten til Damian Hirst har gjort ham til ”superstjerne” og en av Storbritannias rikeste.

Uten sammenligning for øvrig: I oppgavens analysedel vil jeg diskutere i hvilken grad den norske støyscenen kan sies å ha avantgardistiske trekk. Her vil jeg også komme inn på hvordan utøverne innenfor scenen selv forholder seg til sjangerbegrepet *støymusikk*.

3.5 Framveksten av den norske støyscenen⁸

Allerede på 1960-tallet eksisterte det en avantgardescene i norsk musikkliv, med grener inn til både jazz, rock, samtidsmusikk og kunstfeltet for øvrig. Henie Onstad kunstsenter, som ligger på Høvikodden, like sør for Oslo, skulle vise seg å innta en sentral rolle i utviklingen av den moderne kunsten i Norge. Den eksperimentelle og moderne kunstmusikken var intet unntak. Fra åpningen i 1968 sto senteret bak flere konsertserier, som gjennom årene skulle presentere ”alle de store” komponistnavnene på den internasjonale scenen, blant annet Terry Riley, Steve Reich og Karlheinz Stockhausen. Utover 70-tallet ble Henie Onstad også en viktig arena for den nye jazzen. ”Aldri var vel avstanden mindre mellom den klassiske musikkens avantgarde og jazzens ditto” framhever komponist og musikkviter Geir Johnson (2007a) i sin artikkel *Høvikodden og musikken*. Han peker også på hvordan det ble arrangert store seminarer her: John Cage, en av de største eksperimentelle komponistene på 1900-tallet, tilbrakte en uke på Henie Onstad i 1983, Iannis Xenakis besøkte senteret i 1985 (Johnson 2007b). Også en sentral crossover-artist som Laurie Anderson var her, i tillegg til flere internasjonale jazzmusikere og andre utøvere som befant seg i skjæringspunktet mellom populærkultur og avantgarde.

Det går kanskje ikke noen direkte linjer fra dette miljøet til dagens støyscene, men åpenheten for eksperimentell musikk fikk en grobunn på Høvikodden som fortsatt gjør seg gjeldende. Henie Onstad kunstsenter er på nytt blitt et sentralt sted for utøvelse av musikk som befinner seg et stykke unna hitlistene, med en nysatsing på konsertserien *Høvikodden Live* som startet

⁸ Avsnittet baseres i stor grad på min egen kunnskap om feltet, - tilegnet gjennom flere år som konsertgjenger, gjennom informasjonsflyt i eget nettverk og en generell tilværelse som *over gjennomsnittlig* musikkinteressert.

opp i 2008. Her har en rekke musikere med tilknytning til den norske støyscenen spilt de siste par årene.

Man skal allikevel ikke overvurdere betydningen de store, eksperimentelle komponistene har hatt for framveksten av en støyscene her til lands. Uten å foregripe begivenhetene i forhold til empirien som presenteres i analysedelen, er *gutteværelser*, *ødelagte radioer* og *kassettpillere med opptaksfunksjon* minst like sentrale stikkord i støymusikernes etableringshistorier som Stockhausen, Cage og Xenakis. Flere av støymusikerne jeg har intervjuet, forteller at dette er komponister de i utstrakt grad har oppdaget senere. I forhold til deres spede begynnelse synes det mer relevant å se til sjangere som metal, alternativ rock og punk. Og punken kom egentlig svært sent til Norge. Først i kjølvannet av *Sex Pistols* sin myteomspunne konsert⁹ på Pingvin Club i 1977, oppstod det norske punkband som gav ut plater. Postpunkten fulgte derfor tett på, tidlig på 1980-tallet, med sin utstrakte eksperimentering med rå lydbilder. DIY-holdningen fra punken ga seg imidlertid fortsatt betydelige utslag i de såkalte *kassetthevelsene* utover på 1980- og 90-tallet. Dette var undergrunnsbevegelser hvor nettverkstankegangen stod sentralt, og som bidro sterkt til framveksten av en mengde artister i ulike subjangere og cross over-sjangere, ofte beslektet med metal og punk, og etter hvert støymusikk. Disse nettverkene var internasjonale, og aktiviteten besto ganske enkelt av at det ble spilt inn og kopiert kassetter, ofte ved hjelp av svært beskjedne virkemidler, før disse ble distribuert via posten.

Den norske støyscenen vokser frem som en videreføring av ideologien i *kassetthevelsene*: Det musikalske uttrykket er eksperimentelt og rått, nettverket er fortsatt en sentral faktor, og man *gjør det selv*. Trondheim blir ofte trukket fram som fødested, og vi befinner oss tidlig på 1990-tallet. Blant fødselshjelperne er Lasse Marhaug, Jon Hegre, Tore Honoré Bøe og Helge Sten. Det hadde også vært gjort sporadiske ”støyforsøk” tidligere, uten at utøverne som stod bak, nødvendigvis hadde satt en sjangerbetegnelse på det de holdt på med. Det handlet heller om å sprengte seg ut av de tidligere nevnte sjangrene, som metal og punk, om å ta det videre. Harald Fetveit, Øyvind Hellner og Espen Ursin la allerede tidlig på 1980-tallet punken bak seg og etablerte et band hvor de spilte rendyrket støymusikk. Musikken ble imidlertid ikke noe særlig godt mottatt av rockepublikumet (Neset 2005). Og det var ikke før på begynnelsen av 2000-tallet at de norske aktørene innen støysjangeren for alvor begynte å samle seg. Maja Solveig Kjelstrup Ratkje og Lasse Marhaug, begge sentrale støymusikere og komponister,

⁹ Dette har blitt stående som en legendarisk konsert i norsk populærmusikkhistorie, og ”alle” påstår at de var der.

snakket om at det begynte å bli en del ”støyfolk” rundt omkring i landet som ikke hadde møtt hverandre, og fikk ideen til *Norwegian Noise Orchestra*. Dette var det første initiativet til å bringe de ulike støyaktørene sammen. *Norwegian Noise Orchestra* har aldri hatt noen faste medlemmer og har ingen leder, og kan dermed beskrives som en løs konstellasjon bestående av de støymusikerne som til en hver tid vil være med å spille. Orkesteret dukker opp med ujevne mellomrom og gjør konserter, hvorav tre har blitt gitt ut som liveopptak i etterkant. Det er ikke uvanlig at det er rundt 15 musikere på scenen under orkesterets konserter, og gitt at medlemmene varierer noe fra gang til gang, sier det seg selv at nokså mange utøvere som på en eller annen måte er tilknyttet den norske støyscenen har vært med opp gjennom årene.

Som jeg var inne på i innledningen, eksisterer det en infrastruktur rundt norsk støymusikk, blant annet bestående av musikere, konsertarrangører, spillesteder og plateselskaper. Per i dag finnes det etablerte miljøer i Oslo, Stavanger, Bergen, Trondheim og Bodø. I Oslo har klubber som *Blå*, *Mir*, *Mono*, *Revolver*, *Sound of Mu* og *Spasibar* (nå nedlagt) vært arena for en rekke støykonserter i årenes løp, i tillegg til det tidligere nevnte Henie Onstad kunstsenter. Også i Bergen finnes det en forbindelse til kunstfeltet, hvor det er Bergen Kunsthalls visningsscene Landmark som har vært et sentralt spillested. Her ble blant annet *Bergen støyfest* arrangert i 2009. Utenfor Trondheim arrangeres festivalen *Støy på landet*, i Bodø *Nødutgangfestivalen*. Andre festivaler som er, eller som har vært, viktige for scenen er *All Ears*, *Numusic*, *Random System* og *Safe as Milk*. Dette er ikke rene støyfestivaler, men de har i større eller mindre grad tangert sjangeren. Også *Øyafestivalen* og *Kongsberg Jazzfestival* bør nevnes i så måte. Av konsertserier er det særlig verdt å nevne *Dans for voksne*, *Fritt fall* og *Høvikodden live*.

Selv om det kanskje ikke finnes noen ”sentrale vannhull” knyttet til den norske støyscenen, vitner mangfoldet av spillesteder, festivaler og konsertserier om relativt gode betingelser for støymusikken her til lands. En av informantene beskriver de siste årenes Oslo-tilværelse slik:

Plutselig hadde man fem-seks spillesteder, noe som er særdeles unikt. Altså, de er ikke i nærheten av å ha det i New York engang... Så levevilkårene for støymusikken er mye bedre, og det tror jeg også er grunnen til at det har fått mer oppmerksomhet i det siste. Fordi at folk har, liksom, uansett hvor de har snudd seg, så har det vært en støykonsert, nesten... Og det er jo bare bra!

4. TEORETISKE PERSPEKTIVER

I dette kapittelet vil jeg gjøre rede for de teoretiske perspektivene som ligger til grunn for denne oppgaven, og som jeg mener er fruktbare for å komme nærmere en forståelse av den norske støyscenen. De teoretiske bidragene som presenteres her, vil bli knyttet nærmere til mitt empiriske materiale i oppgavens analysedel (kapittel fem og seks).

4.1 Utgangspunktet: Tverrfaglige kulturstudier

Denne oppgaven inngår i en mastergrad i tverrfaglige kulturstudier, et fag som i utstrakt grad har fokus på syntese og sammenheng. I et samfunn preget av spesialisering og differensiering, framstår kulturstudier som et interdisiplinært felt hvor perspektiver fra ulike fagtradisjoner tas i bruk for å undersøke relasjoner knyttet til kultur og maktforhold (Barker 2003:7). Dette er et viktig utgangspunkt for hvordan jeg har valgt ”å angripe” min undersøkelse av støyscenen, og i arbeidet trekker jeg veksel på elementer fra både sosiologi, sosialantropologi, kulturøkonomi og musikkvitenskap. Fokuset for oppgaven er imidlertid å se på støyscenen fra en sosiologisk synsvinkel, noe som også hører til i en kulturstudietradisjon.

Jeg vil også benytte perspektiver fra den britisk-amerikanske fagtradisjonen Cultural Studies, som vokste ut av den såkalte *Birminghamskolen* på 1960-tallet. Bakgrunnen var en protest mot og en interesse for skillene mellom finkultur og arbeiderkultur i det britiske samfunnet. Forholdet mellom kunst og populærkultur er fortsatt en del av kjernen i fagtradisjonen, og nettopp denne dimensjonen er viktig for min studie av den norske støyscenen. Samtidig har Cultural Studies vært opptatt av den diskursivt orienterte delen av fransk teori, med tenkere som Michel Foucault, Jacques Derrida og Roland Barthes. Disse teoretikerne tar utgangspunkt i *den språklige vendinga*, og argumenterer for at det ikke finnes noen posisjon utenfor språket. Språket er altså virkelighetskonstituerende, og dette er kjernen i poststrukturalismen, et kritisk perspektiv som blant annet har vært avgjørende for utviklingen av postmodernismen (Barker 2003). Et viktig moment her, er hvordan vår forståelse av virkeligheten er uløselig knyttet til en sosial, historisk og kulturell kontekst. Jeg er inspirert av hvordan denne retningen avviser letingen etter universelle sannheter om verden, selv om jeg nok står for en litt mer moderat konstruktivisme. Som nevnt i metodekapittelet, er min hensikt med denne oppgaven å skulle frambringe en tolkning av den norske støyscenen, med utgangspunkt i hvordan aktørene på støyscenen forteller om seg selv og sin virkelighet.

4.2 Den sosiale organiseringen av kulturfeltet

I all hovedsak er det altså et kultursosiologisk perspektiv på den sosiale organiseringen av kunst og kultur som ligger til grunn for mitt arbeid. Den overordnede problemstillingen stiller spørsmål om *hva som kjennetegner den norske støysscenen som et felt eller en kunstverden*. Med denne formuleringen ”avslører” jeg en grunnleggende holdning til organiseringen av kulturfeltet, med røtter i Pierre Bourdieus teori om feltet for kulturproduksjon og Howard Beckers teori om kunstverdener. Formuleringen forteller også at jeg tar utgangspunkt i at støysscenen har kvaliteter som tilsier at den til en viss grad kan studeres som et felt eller en kunstverden. I de følgende avsnittene vil jeg forsøke å gjøre rede for disse to begrepene.

Bourdieu og hans feltbegrep

Den franske kultursosiologen Pierre Bourdieu, er ifølge Mangset (2004:33) ”blant de sentrale kultursosiologene som gjør seg til talsmenn for et moderat konstruktivistisk perspektiv”:

Han er [...] opptatt av den sosiale konstruksjonen av verdier og forestillinger som skjer innenfor kunstfeltet, det vil si av ”konstruksjonen” av tro på det enestående talentet, det unike kunstverket og det uformidlete karismatiske møtet mellom kunstverk og publikum. For Bourdieu handler det om ”produksjon av tro” (ibid.).

Et sentralt utgangspunkt for dette perspektivet er Bourdieus feltbegrep (avsnittet er basert på Bourdieu [1979] 2005, 1992a, 1993, Broady 1991, Johnson 1993, Mangset 2004 og Høstaker 2006). Et *felt* kan først og fremst beskrives som et mikrokosmos innenfor *det sosiale rommet*. Det sosiale rommets organisering er en viktig referanse for meningsdannelse. Feltet fungerer som et sosialt nettverk styrt av sine egne handlingsregler, eller som et rom strukturert av ulike posisjoner, hvor det til enhver tid utspiller seg en strid om de tilgjengelige posisjonene. Alle sosiale sammenhenger er imidlertid ikke sosiale felt hos Bourdieu. For at et felt skal fungere, må det også finnes noe felles som det er verdt å strides om, en spesifikk *kapital*, eventuelt en redefinering av hva som kan regnes som kapital. Videre må det finnes mennesker (agenter) som er forberedt på ”å spille spillet”, og som har en *habitus* som inneholder både en kunnskap om og en erkjennelse av spillets regler. Feltets struktur kan beskrives som en tilstand preget av styrkeforholdet mellom de spesialiserte agenter og institusjoner som er engasjert i striden, eller av fordelingen av den feltspesifikke kapitalen som er akkumulert under tidligere strider, og som nå styrer strategiene for framtiden. Blant de vanligste strategiene som utvikler seg, er motsetningen mellom en konserverende ortodoksi og en undergravende heterodoksi. Til slutt

kan feltet sies å kjennetegnes av *en relativ autonomi*. Graden av autonomi avhenger imidlertid av hvor lett et gitt felt påvirkes av stridigheter utenfor feltet, eller i hvilken grad feltet evner å ”oversette” diskurser og kategoriseringer fra andre felt til sine egne former for diskurser og kategoriseringer. At et felt er autonomt innebærer altså at det *eier* sin egen spesifikke logikk.

Samfunnet er ifølge Bourdieu strukturert av en hierarkisk organisert serie av ulike felt, for eksempel det økonomiske feltet, det politiske feltet, utdanningsfeltet og kulturfeltet. Han er opptatt av hvordan ulike felt står i forhold til hverandre, og hvordan de aldri er helt adskilte. Ved å trekke inn kapitalbegrepet beskriver Bourdieu forholdene mellom felt, men dermed også mellom mennesker. At kapitalen fordeles ulikt, fører til et skille mellom de dominerende og de dominerte (Høstaker 2006). Økonomisk kapital utgjør en svært viktig dimensjon, men ulike former for det Bourdieu kaller *symbolsk kapital* er også viktig: ”Symbolic capital refers to degree of accumulated prestige, celebrity, consecration or honour and is founded on a dialectic of knowledge (connaissance) and recognition (reconnaissance)” (Johnson 1993:7). I tillegg til symbolsk kapital, er *kulturell kapital* en kapitalform som er av stor betydning for aktørene på kulturfeltet: ”Cultural capital concerns forms of cultural knowledge, competences or dispositions” (ibid.). Det er et viktig aspekt her at de ulike kapitalformene er konvertible: Man kan for eksempel bytte økonomisk kapital mot utdanning, kunstforståelse eller andre former for kulturell kapital, samtidig som kulturell kapital kan selges på et marked. Begrepet *kapitalkonvertering* kan derfor brukes til å studere menneskers strategier for å skaffe seg tilgang til ulike felt, altså hvordan de anvender den spesifikke kapitalen fra et gitt felt for å forberede seg på sin inntreden i andre felt (Broady 1991:274).

Selv om Bourdieus feltbegrep har vist seg å være et fruktbart analytisk utgangspunkt innen kulturforskningen, understreker Roar Høstaker (2006) at Bourdieus teori også har møtt mye motstand. Han viser særlig til sosiologen Bernard Lahire, som har vært opptatt av at slett ikke *alle* sosiale univers kan behandles som felt: ”Mange sosiale sammenhenger inneber at agentane ikkje inngår i overordna konkurranserelasjonar og dermed heller ikkje kjenner dei same kreftene som dei som inngår i eit felt” (Høstaker 2006:189). Feltbegrepet gir på denne måten forrang til de ”sentrale agentene”, mens agenter med støttefunksjoner gjerne ikke regnes med. Dette er problematisk fordi disse funksjonene tross alt er nødvendige. Videre er det en sentral kritikk fra Lahire at Bourdieus feltbegrep utelukker sitt eget innhold: ”Ein kan ikkje for det litterære feltet svare på spørsmålet: Kva er litteratur? Feltet framstår som eit skjelett der innhaldet berre er relevant som innsatsar i striden mellom agentane” (Høstaker 2006:190).

Man kan selvfølgelig stille spørsmål ved om denne kritikken er rimelig. Påstår Bourdieu, som kultursosiolog, at han kan svare på spørsmålet om hva som er litteratur? Gitt kompleksiteten i Bourdieus teori om sosiale felt, synes det også "lettvin" å redusere feltbegrepet til *et skjelett*. Høstaker selv problematiserer hvordan alle relasjoner hos Bourdieu tilbakeføres til prinsippet om hierarkisk dominans. Han mener ikke med dette å underkjenne at "det finst hierarki og maktutøving også der ein vanlegvis minst ventar det", men stiller spørsmål ved om dette er en sterk nok relasjon til å fungere som en universell meningsgivende referanse (ibid.:197). Ifølge Broady (1991) er imidlertid feltbegrepet et verktøy som får mening gjennom å anvendes i undersøkelser, og som et åpent begrep kan det nærmest brukes som et forskningsprogram:

En undersökning av ett fält i Bourdieus mening innebär att konstruera det system av relationer som förbinder positionerna, att särskilja de dominerande och dominerade positionerna, att urskilja de tillgångar som är knutna till olika positioner, att kartlägga de typer av investeringar och insatser som avkrävs agenterna och de typer av strategier och banor som står dem till buds, att undersöka agenternas system av dispositioner, att fastställa det aktuella fältets relationer till andra fält, och så vidare (Broady 1991:267).

Hvis vi nå går tilbake til hvordan Bourdieu er opptatt av den sosiale konstruksjonen av verdier og forestillinger som skjer innenfor kunstfeltet, bidrar Broady her til å synliggjøre hvordan vi kan lese to analysenivåer hos Bourdieu. Han er for det første opptatt av et meningsnivå, eller et fenomenologisk nivå, hvor det produseres "tro". Dette meningsnivået står så i forhold til et sosialt rom preget av klasser, stridighet og ulikhet, noe som tilfører analysen en viss realisme.

Kunstverdenen hos Becker – og forholdet til Bourdieu

Randal Johnson (1993) peker på at Bourdieus teori om kulturfeltet kan karakteriseres som en radikal kontekstualisering. Kontekst er også viktig hos den amerikanske sosiologen Howard Becker, som beskriver kunstfeltet som en *strukturert atferd*. Becker representerer en mindre utviklet teori enn Bourdieu, men til gjengjeld er han det man kan kalle impresjonistisk sterk. Ved å studere kunstfeltet ut fra et kulturellt sosiologisk perspektiv, bryter Becker med den brede humanistisk-estetiske forskningstradisjonen, "der studiet av kunstneriske ytringer er tungt forankret i kunstfeltets egne verdihierarkier" (Mangset 2004:31). For Becker har både høykultur og populærkultur forskningsmessig interesse, og Mangset påpeker at han således studerer kunstmiljøene "utenfra", på samme kulturelle måte som han ville ha studert et hvilket som helst annet sosialt felt. Becker må imidlertid også sies å studere feltet "innenfra",

”i den forstand at han går inn i feltet som kvalitativ forsker og gjør fortolkninger av dets egne verdisystemer og strukturer fra aktørenes synsvinkel” (ibid.:32).

Ifølge Becker (1982) involverer all kunstnerisk aktivitet (som all annen menneskelig aktivitet) en samlet innsats fra en rekke individer. Alle kunstverk er følgelig *kollektive produkter*, og vil alltid vise tegn til samarbeid. Den konteksten kunstverket oppstår i, kaller han en *kunstverden*. Som en parallell til Bourdieus feltbegrep, beskriver Becker kunstfeltets sosiale organisering i mange kunstverdener.

Art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art. Members of art worlds coordinate the activities by which work is produced by referring to a body of conventional understandings embodied in common practice and in frequently used artifacts. The same people often cooperate repeatedly, even routinely, in similar ways to produce similar works, so that we can think of an art world as an established network of cooperative links among participants (Becker 1982:34).

I dette ligger det at produksjonen av kunst er avhengig av en materiell struktur, og at denne strukturen både bidrar til og virker inn på resultatet. En kunstverden består ganske enkelt av en rekke nødvendige enkeltindivider og institusjoner, og samhandlingen dem imellom preges av en høy grad av *arbeidsdeling*. Her skiller Becker mellom det han kaller *kjernepersonalet* (kunstnerne) og *støttepersonalet* (for eksempel gallerister, scenearbeidere, agenter, forlag). Han hevder også at det ofte er støttepersonalet som utgjør det stabiliserende og konserverende elementet i kunstverdenen. Videre er Becker opptatt av hvordan medlemmene samordner sine aktiviteter med referanse til et fond av felles *konvensjonell kunnskap*. Verdenens kunstneriske arbeid er i meget stor grad styrt av sosiale konvensjoner, noe som også konstituerer det felles verdisystemet som legger grunnleggende føringer for hva som anses som høyt og lavt, kunst og ikke-kunst (Becker 1982, Mangset 2004).

Både Becker og Bourdieu er opptatt av det relasjonelle, og har bidratt til å sette fokus på kunst som kollektive handlinger. Becker ser imidlertid ikke kunstverdenen som et felt strukturert av konflikt, og her ligger kjernen til diskusjonen mellom Becker og Bourdieu. Der Becker legger vekt på nettverk og samarbeid, er Bourdieu mer opptatt av kamp og konflikt. På mange måter representerer de to forskjellige sosiologiske posisjoner. Beckers teori kan sies å representere

en symbolsk interaksjonisme, hvor kunstverdenen fungerer som et nettverk av spesialiserte posisjoner. Det finnes konflikter knyttet til hva som kan kalles kunst eller ikke-kunst, men disse konfliktene er ikke forbeholdt en definisjonsmakt. Bourdieu står for en mye bredere teori, med en sterkere vektlegging av feltet som et konfliktfylt hierarki, infiltrert av symbolsk makt. Han mener da også at Becker er *overfladisk*:

Without entering into a methodical exposé of everything that separates this vision of the `world of art´ from the theory of the literary or artistic field, I will merely remark that the latter is not reducible to a population, that is to say, to the sum of individual agents linked by simple relations of interaction or, more precisely, of cooperation: what is lacking, amongst other things, from this purely descriptive and enumerative evocation are the objective relations which are constitutive of the structure of the field and which orient the struggles aiming to conserve or transform it (Bourdieu 1996a:205).

Grensemarkeringer

Uavhengig om man snakker om felt eller kunstverdener, så er *grensemarkeringer* et sentralt stikkord for å forstå den sosiale organiseringen av kulturfeltet. Becker (1982:36) påpeker at en sosiologisk analyse av en hvilken som helst sosial verden innebærer å se nærmere på når, hvor og hvordan deltakerne trekker opp grenser som skiller hva de ønsker å se som karakteristisk for sin verden, og hva som ikke er det. Kunstverdener bruker mye energi på å bestemme hva som er kunst, hva som er deres form for kunst, hvem som er kunstnere, og hvem som ikke er det. Mangset (2004) understreker at hva som defineres som innenfor eller utenfor, i stor grad er et spørsmål om makt: ”På alle nivåer innen kunstverdenen sitter det kunstsakkyndige *portvoktere* med myndighet til å forvalte slike grenser, det vil si å velge ut hvem som skal få slippe gjennom porten, og hvem som skal bli `slått ut´” (Mangset 2004:58). Eksempler på slike porter og portvoktere er kunstutdannelse, kunstnerorganisasjoner, teatre, forlagsfolk, kuratorer – og, mer relevant for støyscenen, plateselskaper og folk som jobber med booking.

Både Becker (1982) og Mangset (2004) peker på at det brukes særlig mye energi på å markere grensene mellom hvem som er kunstnere, og hvem som ikke er det, mellom den profesjonelle kunstverdenen og amatørkunstverdenen. Sosialantropolog Ellens Aslaksen (2004) henviser til hvordan betegnelsen *amatør* gjerne forbindes med en person som driver kulturell aktivitet på fritiden, som ikke har formell utdanning, og som ikke tjener penger på eller mottar offentlig støtte for sine aktiviteter. Dette har tradisjonelt stått i motsetning til hvordan *den profesjonelle*

kunstneren gjerne har bakgrunn fra en autorisert kunstutdanning, har kunstnerisk virksomhet som sin hovedbeskjeftigelse og er medlem av en kunstnerorganisasjon (Aslaksen 2004:220). Samtidig har de to begrepene amatør/profesjonell på mange måter vært gjensidig avhengig av hverandre: "Amatøren er kontrastidentiteten som gjør den profesjonelle klar over seg selv og derfor i stand til å handle" (ibid.:229). Aslaksen påpeker imidlertid at dette bildet blir mer og mer problematisk jo tettere vi kommer inn på de to gruppernes virksomheter og sosiale praksis. Her får hun støtte av Jørgen Langdalen (2002), som henviser til hvordan en formell utdanning *kan* være et tegn på profesjonalitet, samtidig som mangelen på en formell utdanning på ingen måte er et tegn på det motsatte. På samme måte framholder han at profesjonalitet heller ikke kan knyttes for tett opp mot utøvernes yrkestilværelse: "Den som livnærer seg som musiker, er profesjonell. Medlemmer i de frie, profesjonelle ensemblene livnærer seg slett ikke alltid primært som musikere, men er profesjonelle allikevel" (Langdalen 2002:45).

Uten å skulle foregripe presentasjonen av empirien som ligger til grunn for undersøkelsen min, vil jeg si at dette i høyeste grad er en relevant problemstilling med tanke på støyscenen. Mangset (2004:59) viser til hvordan man har "et relativt avslappet forhold til autodidakter på musikkområdet". Dette gjelder "uten tvil innen populærmusikken", men Mangset mener at det også kan sies å gjelde for deler av det mer institusjonaliserte musikkfeltet. Her kan det også være grunn til å trekke inn begrepet *non-competent competence*, som ble introdusert av Russo og Warner (2006) i forhold til omtalen av band innenfor sjangeren *industrial* (i kapittel tre). Det at utøvere ikke har musikkutdanning, eller tjener nok penger på musikken sin til å kunne leve av det, betyr ikke nødvendigvis at det er noe amatørmessig over det musikalske produktet de leverer. Mangset (2004) understreker at det ikke er mulig å innføre entydige definisjoner for hvem som kan kalle seg *kunstner*, og slett ikke for hvem som kan kalle seg *profesjonell*. Her lener han seg på kunstsosiologen Dag Solhjell, som peker på hvordan ulike institusjoner og portvoktere innen kunstfeltet er uenige om hvem som skal bli anerkjent, og dermed heller ikke kan enes om hvem som er kunstnere: "Definisjonen (tildelingen av anerkjennelse) er i stedet en del av selve striden på feltet" (Solhjell 1998 i Mangset 2004:61). I forlengelse av dette argumenterer Langdalen (2002:46) for at det nærmeste vi kommer en definisjon, er å la profesjonaliteten avhenge av kvaliteten på de kunstneriske prestasjonene – "selv om kvalitet er av de mest omstridte temaer i kulturlivet og kulturpolitikken".

En annen grensemarkering som kanskje er særlig viktig i forhold til støyscenen, er den som dreier seg om *sjanger*. Langdalen (2002:46) beskriver sjanger som et overordnet rammeverk

både for musikkpraksis og musikkforståelse, og påpeker at ”selv om det ikke er helt klart hva sjanger egentlig `er`, så er sjanger til enhver tid avgjørende for hvordan musikk oppfattes”. Han understreker også at sjangere kan betraktes som fristilte estetiske felt, ”hver med sine muligheter for kunstnerisk (og sosialt og politisk) arbeid, til disposisjon for den som vil utnytte dem” (ibid.:47). Samtidig framholder Bourdieu (1996b:116) at klassifiseringer som epoker, bevegelser, generasjoner og sjangere ”i virkelighetens verden er redskaper for kamper og gjenstand for kamper”. I et slikt perspektiv vil det være interessant å undersøke hvordan støyaktører forholder seg sjangerbegrepet, både i forhold til støy musikk som en egen sjanger, men også med tanke på hvorvidt deres sjangerforståelse sørger for en tydelig avgrensing mot andre felt. Her er det også vesentlig å se på hvordan de forholder seg til *reproduksjonen* av sjangeren. Langdalen (2002:51) er nemlig opptatt av at reproduksjonen av sjangrene ikke bare skjer gjennom musikernes sosialisering, men også hos aktører som festivaler, plateselskaper, arrangørnettverk og gjennom mediene: ”Innenfor hver sjanger inngår disse aktørene i et sjangerkretsløp, og i dette kretsløpet sirkulerer ideer og verdier som er egne for sjangeren. [...] Det er riktig å si at det er selve sirkulasjonen som skaper og opprettholder sjangeren”

Med tanke på støy scenens grensemarkering overfor andre sjangere, er det også relevant å se støy musikkens posisjon i forhold til dimensjonen pop/kunst, eller populær/avantgarde. Dette forholdet kompliseres av at det ikke finnes entydige definisjoner på verken pop eller kunst, men jeg vil allikevel forsøke å trekke opp ”de store linjene”. Gripsrud (2002:20) mener det kan se ut som ”at fenomenet `populærmusikk` ikke har noen spesielle kvalitative kjennetegn i forhold til `kunstmusikk` - det er en rent relasjonell kategori, en kategori uten innhold, ganske enkelt `ikke-kunst`. Det sosiale elitegrupper til enhver tid liker, blir `høyt`, det andre sosiale grupper foretrekker, blir `lavt`. Bourdieu ([1979] 2005) har imidlertid bidratt til en forståelse av kvalitative forskjeller mellom den høye kulturen og populærkulturen, og dermed mellom kunstmusikk og populærmusikk. Der hvor den høye estetikken er tydelig adskilt fra livet for øvrig og appellerer til elitens (eller ”den rene”) smak, verdsetter den folkelige (og følgelig ”den barbariske”) smaken det umiddelbart følelsesmessig engasjerende, som fungerer godt i hverdagslige sammenhenger (ibid.). I hverdagstalen reduseres allikevel populærmusikk ofte til en form for ”restkategori”, til det som *ikke* er kunstmusikk, jazz eller folkemusikk. Ifølge Gripsrud (2002:12) eksisterer det også en kvantitativ tilnærming, som definerer pop som noe ”godt likt av mange”. Han peker videre på at det som er ”populært” ofte er ensbetydende med ”av lav kvalitet”, og knyttes til en kalkulerende og manipulerende kulturindustri (ibid.).

Denne koblingen mellom populærkultur og kulturindustri gir gjenklang hvordan Bourdieu (1993) deler feltet for kulturell produksjon inn i feltet for storskalaproduksjon og feltet for begrenset produksjon:

The field of production *per se* owes its own structure to the opposition between the *field of restricted production* as a system producing cultural goods (and the instruments for appropriating these goods) objectively destined for a public of producers of cultural goods, and the *field of large-scale cultural production*, specifically organized with a view to the production of cultural goods destined for none-producers of cultural goods, 'the public at large' (Bourdieu 1993:115).

Kunstverk som produseres i feltet for begrenset produksjon er rene, abstrakte og kun kjent for "de innvide", og hører til den såkalte "høyverdige" kunsten (Bourdieu 1993, Johnson 1993). Det er i all hovedsak symbolsk kapital som står på spill i striden mellom agentene, "involving prestige, consecration and artistic celebrity" (Johnson 1993:15). Dette feltet preges dessuten av striden mellom de ortodokse og avantgarden (de heterodokse), og verdisystemet knytter seg i utstrakt grad til forholdet mellom kunst og penger, eller sagt på en annen måte, om "the profit one has on seeing oneself (or being seen) as one who is not searching for profit" (ibid.). Aktørene har altså en tendens til "å fornekte økonomien", i den forstand at de vegrer seg for å akseptere det kommersielle (Mangset 2004:55). I *Produktionen av tro* understreker Bourdieu (1986) at det synes å være en negativ korrelasjon mellom økonomisk suksess og kunstnerisk suksess. Kunsten er "hellig", mens penger er "skitne". Og dette er hvordan kulturfeltet er et felt bygget på tro. Også Abbing (2002:48) framholder denne "omvendte økonomien": "In order to maintain their high status the arts reject commercial values and deny the economy".

Bourdieu (1993) er opptatt av at de to produksjonsfeltene, tross sine ulikheter, sameksisterer og skylder sine produkter til nettopp de ulike symbolske og materielle verdiene disse har på markedet. Gripsrud (2002:15) er på sin side opptatt av hvordan selv ikke den mest iherdige grensekontroll har lyktes i å hindre trafikk på tvers av det "offisielle, ideologiske skillet" som finnes mellom pop og kunst. Det mest kjente eksemplet på dette er kanskje hvordan hele den britiske popmusikkbølgen på 1960-tallet kan knyttes til kunstskolemiljøene. Som jeg var inne på i kapittel tre, var nettopp 1960-årene en tid for utstrakt sjangerblanding og brudd med de etablerte sjangerkonvensjonene.

Striden om konvensjonene

Til nå har jeg vært inne på både felt, kunstverdener og sjangerkretsløp som mulige måter å sortere min forståelse og tolkning av støyscenen inn i. Med tanke på å skulle undersøke hva som kan sies å kjenne tegne støyscenen som et sosialt fenomen, er det vesentlig å se nærmere på hvilke spilleregler og tendenser som utspiller seg her. Bourdieu (1992a:41) argumenterer for at det finnes allmenne lover for sosiale felt, og for hvordan det tillater oss å benytte det vi har lært om ett spesifikt felts måte å fungere på, i forhold til å skulle utforske og tolke andre felt: ”Varje gång man undersöker ett nytt fält [...] upptäcker man speciella egenskaper som är typiska för ett visst fält, samtidigt som man utökar kunskapen om de allmänna mekanismer som styr fälten”.

Flere av disse mekanismene knytter seg til en strid om konvensjoner; mellom gammel og ung, ortodoksi og avantgarde. Som jeg har vært inne på tidligere, kan feltets struktur beskrives som en tilstand preget av styrkeforholdet mellom de agenter og institusjoner som til en hver tid er engasjert i striden på feltet. Bourdieu (1992a:43) understreker hvordan strukturen til et gitt felt stadig står på spill, og at striden på feltet ofte handler om en bevaring versus en omkalfatring av strukturene for fordelingen av den feltspesifikke kapitalen.

De som vid ett givet tillstånd hos styrkeförhållandena mer eller mindre fullständigt har monopoliserat det specifika kapital som utgör grunden för den makt eller den specifika auktoritet som karakteriserar ett fält, är benägna att utveckla konservativa strategier – strategier som inom fältet för kulturproduktion tenderar att försvara *ortodoxin*. De som är sämst försedda med kapital (och som ofta är nykomlingar, alltså för det mesta de yngsta) är däremot benägna att utveckla subversiva, heretiska strategier (Bourdieu 1992a:44).

Årsaken til at nykommernes ”kjetterske” strategier ikke velter feltet fullstendig, er ifølge Bourdieu (ibid.) at alle motstanderne i striden er enige om hva det er verdt å kjempe om, og om hva som kan betraktes som selvklart og dermed forblir feltets doxa. Inngangsbilletten til feltet er en erkjennelse av spillets verdi og en kunnskap om spillereglene. Så selv om de unge nærmest forventes å utfordre konvensjonene, vet de at de bør gjøre det innenfor visse grenser. Samtidig påpeker Mangset (2004) at de store endringene i kunstverdenen handler nettopp om brudd med konvensjoner. Dette blir tydelig når vi ser på støyens plass i musikkhistorien, slik den er skissert i kapittel tre. At støymusikken fokuserer på lyder, heller enn å forholde seg til tradisjonelle elementer som melodi og rytme, er bare ett eksempel på dette.

Konvensjoner er også et viktig begrep hos Becker (1982), uten at han nødvendigvis har det samme synet på konvensjoner som Bourdieu. Becker argumenterer for hvordan konvensjoner sørger for grunnlaget som deltakerne i en kunstverden kan virke sammen på, med mål om å produsere kunstverk som er karakteristiske for akkurat deres verden. Konvensjoner blir her til en vanemessig etablert enighet i kunstverdenen. Kunnskap om disse konvensjonene definerer de ytre parameterne for en kunstverden, og indikerer hvem som er potensielle publikummere (ibid.:46). Videre er Becker opptatt av at grunnleggende konvensjoner, som er kjent for så og si alle samfunnsmedlemmer, muliggjør de mest basale formene for samarbeid som bidrar til å karakterisere en kunstverden. Og det er nettopp disse konvensjonene som tillater folk som har liten eller ingen formell kunnskap om eller erfaring fra kunstfeltet til å delta som publikum. I praksis gir konvensjonene innenfor en kunstverden en ramme for hvordan ting skal gjøres, for eksempel hvor lenge en konsert bør vare, hvordan publikum bør oppføre seg, og så videre. Her ser vi igjen hvordan Becker vektlegger interaksjonisme, mens Bourdieu kanskje har en større brodd i sitt syn på konvensjoner. For Bourdieu vil konvensjoner alltid tjene noen sine interesser, og slik være forbundet med makt.

4.3 Konserten: Der hvor støyscenen utspiller seg og mening skapes?

Musikk hører til det vi kaller performativ kunst, en kunstform som framføres der og da, foran et publikum. ”Den levende konserten er musikkens tradisjonelle presentasjonsform”, påpeker Jørgen Langdalen (2002:79). Og kanskje er det nettopp konserten som er fellesarenaen hvor støyscenen i størst grad utspiller seg, og hvor vi tydeligst kan være vitne til hvilke tendenser, spilleregler og konvensjoner som råder. Som jeg var inne på i innledningen, er antropologen Wendy Fonarow (2006:242) blant kulturforskerne som behandler livesituasjonen som et sett med *ritualer*: ”Musical performances are ritual events – they invert, obviate, and reinforce our cultural values”. Ritualer som utspiller seg i konsertsammenheng bidrar altså til å synliggjøre kulturelle konflikter og motsetninger. Hvordan utøvere og publikum oppfører seg kan derfor også leses som et uttrykk for kulturelle verdier. Fonarow bruker den britiske *indiescenen* som case, og finner at ritualene på scenen kan knyttes tett opp mot grenser som innenfor/utenfor:

When examining the specific practices of indie, we find a complex system that locates its members within a ritual structure. Since indie is not merely ideology, it needs to be examined in habitus: participation in the indie music scene is a process. Definitions focus on the

boundaries between insiders and outsiders, making the heterogeneity of membership in a community less apparent (Fonarow 2006:79).

Også Bourdieu (1996b) er opptatt av ritualens sosiale funksjon, og hvordan ritualer skaper en felles følelse av "innenfor". I sin artikkel *Ritualer som innstiftende handlinger*, argumenterer han for at innstiftelsesriten er en "sosial magihandling" som erklærer en forskjell og sørger for "å tvinge på en sosial essens" som forplikter den innstiftede til å fylle sin funksjon (ibid.:30). Bourdieu understreker imidlertid at denne sosiale magihandlingen bare kan lykkes dersom institueringen skjer i tråd med feltets konvensjoner, og dersom gruppens sosialt utformede disposisjoner anerkjenner de institusjonelle betingelsene for et gyldig ritual. Hele gruppens "tro" er altså betingelsen for ritualens gyldighet. Et annet viktig aspekt ved Bourdieus ritebegrep, er hvordan han knytter ritualer til kroppsliggjøring og habitus: "Alle grupper lar kroppen, behandlet som en hukommelse, få oppbevare det mest dyrebare de har" (ibid.:33). Denne koblingen mellom ritualer og habitus bidrar til å underbygge Bourdieus definisjon av habitus som varige disposisjoner og et dypstrukturelt anliggende, i tillegg til å være en form for praktisk sans, slik det blant annet diskuteres hos Johnson (1993:5).

Kroppsliggjøring er også et sentralt begrep hos Fonarow (2006). Hun er opptatt av hvordan utøvere og publikum bruker kroppen som et fysisk instrument i produksjonen av mening: "Meaning is built interactionally across modalities; it is made cognitively, verbally, spatially, temporally, and through bodily deployment. The actions of audience members at shows are part of how meaning is constructed and social relationships are articulated" (Fonarow 2006:80). I dette perspektivet støtter Fonarow seg på kulturforskeren (og rockemusikeren) Barry Shank, som framhever at studier av populærmusikk "are uniquely situated to address these concerns of embodiment because music performance and its communities of practice require an examination of sensate experience and aesthetic ideological systems" (Shank 2003 etter Fonarow 2006:5). Også Simon Frith (1992:175) framhever at livesituasjonen fungerer som et sentralt ritual i populærmusikken: "a special setting for music for which the audience is as important as the performers". Han kaller konserten "the epitome of musical enactment", altså selve kroppsliggjøringen av musikk (ibid.).

Uavhengig av om man definerer støy musikken inn som en del av populærmusikken eller ikke, så er det grunn til å tro at det fysiske og sanselige aspektet ved musikken er av stor betydning for produksjonen av mening knyttet til støyens estetikk. Og dette fysiske forutsetter på mange

måter en livesituasjon. I likhet med hva Fonarow (2006:79) finner på den britiske indiescenen, er det derfor mye som tyder på at det å høre på innspilt støymusikk betraktes som sekundært i forhold til å oppleve støymusikk live: "Privileging the live experience of music is one of the platforms of indie purism. Live performance is the essential domain where a band can reveal itself as the conduit of 'true' music, thereby demonstrating its own authenticity". Påstanden er i høyeste grad relevant i forhold til støyscenen, og da særlig med tanke på at støymusikk ofte er improvisert. Å framføre støymusikk live vil kanskje i enda større grad enn ved framførrelser av komponert musikk, framstilles som en unik og "ekte" opplevelse der og da.

Bourdieu (1986) argumenterer for at man ikke kan forstå det spesifikke ved kunstproduksjon, nemlig produksjon av verdi og produksjon av tro, dersom man ikke tar både produsentenes og konsumentenes rom og posisjoner med i betraktning. Han mener derfor at kultursosiologiens forskningsobjekt bør være alle relasjoner mellom en kunstner og andre kunstnere, samt alle relasjoner mellom en kunstner og alle agenter som er innblandet i verkets produksjon eller i produksjonen av verkets sosiale verdi (Bourdieu 1992b:58). Ifølge Johnson (1993:7) tar han også til orde for at ikke hvem som helst kan ta del i produksjonen av mening: "a work of art has meaning and interest only for someone who possesses the cultural competence, that is, the code, into which it is encoded". Å få tilgang til denne koden innebærer en lang prosess av kunnskapsvervelse, eller opparbeidelsen av en *estetisk disposisjon*, en form for kulturell kapital. Tilgangen til selve verket kan derfor ikke begrenses til den fysiske tilgangen, men krever en dekodning som går lenger enn den umiddelbare oppfatningen av verket (ibid.:22).

Given that works of art exist as symbolic objects only if they are known and recognized, that is, socially instituted as works of art and received by spectators capable of knowing and recognizing them as such, the sociology of art and literature has to take as its object not only the material production but also the symbolic production of the work [...] In short, it is a question of understanding works of art as a manifestation of the field as a whole, in which all the powers of the field, and all the determinisms inherent in its structure and functioning, are concentrated (Bourdieu 1993:37).

Dette innebærer at et kunstverks mening vil forandre seg som følge av endringer i feltet det er situert i (ibid.:30). Produksjonen av mening knyttet til støyens estetikk vil altså måtte omfatte de sosiale forholdene knyttet til både produksjon, sirkulasjon og konsum av støymusikk som et symbolsk gode. Her vil ulike aspekter ved støyaktørens yrkestilværelse være av betydning.

4.4 Rollemuligheter tilknyttet yrkestilværelsen innen et marginalt musikkfelt

En rekke sosiologer og andre samfunnsforskere har over de senere årene forsøkt å gripe fatt i og begrepsfeste endringstendensene som utspiller seg på kulturfeltet. Disse tendensene ses gjerne i sammenheng med antatt ”paradigmatiske endringer” i det sen- eller postmoderne samfunnet, hvor viktige stikkord er globalisering, mobilitet, fragmentering, individualisering, risiko og selvrefleksivitet (Barker 2004, Mangset/Røyseng 2009). En sentral del av den nye kulturforskningen er studier som tar utgangspunkt i *det nye kulturarbeidslivet*, og hva dette betyr for utviklingen av kunstnerrollen. Sosiologen Ulrich Beck (2000 etter Mangset/Røyseng 2009:13) peker på hvordan ”det seinmoderne arbeidslivet preges av stadig større krav til fleksibilitet, deltidsarbeid, jobbkombinasjoner, kortvarig arbeid og risiko”. Hvilke muligheter og utfordringer stiller disse perspektivene støyaktørene overfor?

Den karismatiske kunstneren versus kulturentreprenøren

I sin forskningsrapport *Mange er kalt, men få er utvalgt*, retter sosiologen og kulturforskeren Per Mangset (2004) søkelyset mot framveksten av mulige nye kunstnerroller, og spør om vi kan legge den inntil nå dominerende romantisk-karismatiske kunstnerrollen bak oss. ”Hvem som faktisk blir suksessrike kunstnere, avhenger i praksis i høy grad av sosial bakgrunn, sosialiseringprosesser, nettverk, portvoktere og kunstnerens egen strategiske adferd på kunstfeltet” (ibid.:10). Ifølge den karismatiske kunstnermyten fremstår kunstneren som en ”magisk figur hevet over hverdagslivets realiteter”: Man antar at kunstneren besitter spesielle og muligens medfødte ”gaver” eller talenter, ”autensitet og originalitet er grunnleggende verdier innenfor hans kunstverden”, og han er ”født til kunstner” (Kriz/Kurz [1934] 1979, Rem 2002 og Moulin 1992, alle etter Mangset 2004:9). Men når ”dagsaktuell kulturdebatt og kulturanalyse forteller om store forandringer på det postmoderne kunstfeltet”, så må vi også kunne forvente at forandringene river vekk grunnlaget for den karismatiske kunstnerrollen, påpeker han (Mangset 2004:10):

Således skulle man vente at samtidskunsten var preget av helt nye kunstnerroller, befridd fra kallmystikk og skjebnetro. Den typiske samtidskunstneren er i så fall fristilt fra den tyngende karismatiske rollen. Hun velger sin kunstnerrolle helt fritt innenfor et vidt repertoar av rollemodeller. Dermed er hun heller ikke lojal mot kunstneriske disipliner, sjangere eller asketiske krav til kunstnerisk renhet. Hun krysser villig grensene mellom høyt og lavt, rent og

urent. [...] Og hun lar seg heller ikke lukke inne av kunstinstitusjonenes tradisjonelle grenser og stengsler (Mangset 2004:11).

Med bakgrunn i dette kan det synes som at støyaktørene står fritt til å innta en ”oppdatert” kunstnerrolle, som i større grad enn den karismatiske kunstnerrollen passer inn det nye kulturarbeidslivet. Og flere samfunnsforskere har fremhevet entreprenøren som et mulig forbilde for en kunstnerrolle i det senmoderne eller postmoderne samfunnet. Historikeren Andrea Ellemeier (2003) beskriver *kulturentreprenøren* som en selvstendig kunstner eller kulturarbeider som ikke har noen sterk institusjonell forankring, men som inngår i en ”freelancekultur” framtvunget av de generelle strukturendringene i arbeidslivet. Ellmeier lener seg her på den tyske sosiologen Heinz Bude, som påpeker at dette er individer som ikke følger ”prescribed standards but who tries out their own combinations and asserts themselves on the market and in society” (Bude etter Ellmeier 2003:10). Ellmeier plasserer utviklingen inn i en kontekst hvor de økonomiske og markedsrettede perspektivene i kulturpolitikken blir stadig viktigere, samtidig som skillene mellom såkalt høy- og lavverdig kunst blir mindre viktige. Innenfor dette usikre kunstfeltet navigerer *kulturentreprenøren* som en strategisk aktør og risikotaker: Hun jobber gjerne deltid, er sysselsatt i kortere engasjementer og kombinerer derfor ulike jobber innenfor feltet.

Også den hollandske kulturøkonomen og billedkunstneren Hans Abbing (2002) skisserer et alternativ til den karismatiske kunstnerrollen som kan minne om *kulturentreprenøren*. I boken *Why are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts* presenterer han fire idealtypiske kunstnerroller for ”vår tid”. Først plasserer han imidlertid den moderne kunstneren ”på et kunstfelt preget av en `eksepsjonell økonomi`, det vil si en økonomisk logikk som `fornekter økonomien`” (Mangset 2004:11). Blant idealtypene som Abbing (2002) mener kan være i ferd med å vokse fram som et alternativ til den karismatiske kunstnerrollen, er *den postmoderne kunstner*. Disse kunstnerne nøyer seg ikke med å krysse kunstfeltets grenser, men ignorerer dem fullstendig. *Den postmoderne kunstneren* hopper ubesværet fra ett uttrykk til et annet: ”They move freely between art, design, and applied arts, including advertising” (ibid.:299). Dette viser at *den postmoderne kunstneren* utfordrer tradisjonelle verdier innen kunstfeltet, i likhet med hva man kan forvente av Ellmeiers *kulturentreprenør*.

En annen av Abbings idealtyper som kan ha fellestrekk med *kulturentreprenøren*, er hans *kunstnerentertainer*. Denne kunstneren vil gjerne underholde, og er verken redd for å tjene

penger eller for å utnytte massemedia. Abbing mener imidlertid ikke at *kunstnerentertaineren* reelt sett bryter med kunstfeltets tradisjonelle fornektelse av økonomien. Selv om kunstneren er kundeorientert, ser han fortsatt profitt i at kunsten holdes hellig, og tenderer derfor mot å fornekte økonomien (Abbing 2002:301). Samtidig framhever Abbing at *kunstnerentertaineren* står sterkt som en mulig modell for kunstnere i fremtiden. Mot *den postmoderne kunstneren* som idealtype, innvender Abbing at kunstnere ikke vil kunne leve uten grenser på lang sikt. Dersom denne kunstnerrollen skulle komme til å gjøre seg mer gjeldende på kunstfeltet, ville kunsten opphøre og eksistere i konvensjonell form, eller så ville kunstnerne måtte basere seg på å reetablere grensene (Abbing 2002:299). Her finner jeg grunn til å minne om at idealtyper fungerer som en form for ”abstraksjoner som tjener generelle resonnementer mer enn de beskriver virkelige menneskers sammensatthet” (Gripsrud 2002:21).

Per Mangset peker på at endringene i kulturarbeidslivet er ”koplet sammen med dyptgående deinstitusjonaliseringsprosesser på kulturfeltet”, noe som blant annet kommer til uttrykk ved at de tradisjonelle kulturinstitusjonene blir ”utfordret av mer fleksible, kreative og effektive små kulturinstitusjoner og kulturprosjekter” (Mangset/Røyseng 2009:18). Denne konteksten gir gjenklang til Andrea Ellmeiers beskrivelse av en ”freelancekultur”, men også til hvordan Abbing og Mangset stiller spørsmål ved om samtidskunstneren nå nærmest kan ”shoppe” sin kunstnerrolle innenfor et vidt repertoar. Sosiologene Luc Boltanski og Ève Chiapello (1999 etter Mangset/Røyseng 2009:14) føyer seg inn i diskursen om entreprenøren og framhever samtidens kunstnere som ”risikotakende mikroentreprenører på et konkurranseorientert og fragmentert kulturarbeidsmarked”: ”De arbeider oftere med midlertidige enn med langsiktige prosjekter. De må stole mer på sosial kapital, i form av uformelle nettverk og kompetanse, enn på formell kompetanse og prosedyrer i sine karrierestrategier”. Selv mener jeg at det er grunn til å stille spørsmål ved om det at det nye kulturarbeidslivet maner til større fleksibilitet, nødvendigvis innebærer et endret *tankesett* blant kunstnere. Selv om dagens kunstnere til en viss grad tilpasser seg det nye arbeidslivets krav, blant annet ved å ta et større ansvar for sin egen karriere og ved å belage seg på en yrkestilværelse preget av kortere engasjementer, bør vi stille spørsmål ved om vi lar oss *forføre* av diskursen om kunstneren som kulturentreprenør. Det er ting som tyder på at teorier knyttet til kulturelt entreprenørskap foreløpig har fått et nokså begrenset gjennomslag i etablerte, akademiske forskningsmiljøer (Mangset/Røyseng 2009). Og i likhet med hvordan Mangset (2004) konkluderer i sin undersøkelse, tilsier min egen erfaring med ulike miljøer på kunst- og kulturfeltet, at den karismatiske kunstnerrollen

er nokså motstandsdyktig. I det neste avsnittet vil jeg allikevel se nærmere på hvordan entreprenørdiskursen gjør seg utslag i populærmusikken.

Artistentreprenøren

I artikkelen *Artistentreprenører som "gjør det selv"*, undersøker kultursosiolog og musiker Anne Lorentzen (2009:69) hva det innebærer å være en artist som "gjør alt selv", i det hun kaller "en paradoksal kontekst av bransjemessig utilstrekkelighet og musikalsk idealisme". Med betegnelsen *artistentreprenør*, beskriver Lorentzen "musikere og artister som velger å gi ut musikken sin på egne selskaper og å 'gjøre alt selv' for 'å få spredd musikken sin og gjennomført prosjekter'" (ibid.:70). Videre argumenterer hun for at "artistentreprenøren må forstås som en kompleks figurasjon av samvirkende og motsetningsfulle forhold":

På den ene siden kan artistentreprenøren betraktes som et resultat av mangler innenfor den etablerte bransjen, mangler som driver artisten inn i en rolle som på mange måter er en tradisjonell artistrolle fremmed [...] På den andre siden kan artistentreprenøren betraktes som en naturlig forlengelse av et sett mytologiske rammebetingelser innenfor populærmusikken selv, rammebetingelser som både muliggjør og gjør det til en komplisert affære å være en artist som "gjør alt selv" (Lorentzen 2009:70).

I forhold til min undersøkelse av den norske støyscenen, er Lorentzens beskrivelse av det hun kaller *småskalaartisten* særlig interessant. Her støtter hun seg på Bourdieu (1993) sin teori om feltet for storskalaproduksjon og feltet for begrenset produksjon.

Med småskalaartist mener jeg en artist som vel kan være etablert når det gjelder å gi ut plater, men som (fortsatt) ikke har oppnådd å selge plater i store opplag, som ikke i samme grad blir spilt på radio eller innkasserer fete forskudd i forbindelse med forlagsavtaler, og sist, men ikke minst, heller ikke har som målsetting primært, i det minste ikke offisielt, å gå i en slik retning (Lorentzen 2009:78).

Småskalaartistenes fremste utfordring er at de både må bære den økonomiske risikoen selv, og samtidig er avhengig av å finne fram til samarbeidspartnere som er villig til å påta seg arbeidet "enten fordi de liker produktet, eller fordi de selv føler at de kan 'stå inne for det'" (Lorentzen 2009:93). Følgelig må småskalaartisten manøvrere i et felt som bare delvis er regulert av rent økonomiske transaksjoner, hvor også en bytte- eller gaveøkonomi spiller inn.

Lorentzen understreker at utvekslingene her hviler like mye på idealisme, gjensidige tjenester og gjensidig musikalsk anerkjennelse som på utsiktene til å høste symbolsk eller økonomisk gevinst. Fordelene med en slik økonomi er at småskalartisten ikke alltid må betale det en tjeneste faktisk koster i rene penger. Ulempene kommer til syne dersom artisten ikke greier å tydeliggjøre de forventninger og krav hun eller han har i møte med sine samarbeidspartnere.

I analysedelen av oppgaven (og særlig i kapittel seks), vil jeg sette de ulike kunstnerrollene som er presentert her, i forbindelse med hvordan informantene beskriver sin yrkestilværelse på støysscenen, og hvordan de forholder seg til betegnelser som ”kunstner” eller ”musiker”. Mangset (2004:50) understreker imidlertid at vi ikke kan se på de ulike kunstnerrollene som isolerte enheter, men at det er nødvendig å plassere kunstnerrollen innenfor et spesifikt sosialt felt, og studere rollen eller posisjonen i relasjon til andre roller og posisjoner på feltet. Jeg vil derfor konsentrere meg om å se støysscenen i lys av teoriene om felt og kunstverdener i kapittel fem.

5. STØY SOM MENTALHYGIENE OG TILFLUKTSSTED

Utgangspunktet for min analyse av den norske støyscenen er problemstillingene som ble presentert i innledningen. I denne første delen av analysen ønsker jeg å se nærmere på *hva som kjennetegner støyscenen som et felt eller en kunstverden*. I forlengelsen av dette vil jeg diskutere *hvor vi kan plassere støyscenen i kunst- og kulturfeltets sosiale geografi*.

Som jeg har vært inne på i forhold til det metodiske utgangspunktet for oppgaven, ønsker jeg å komme fram til en beskrivelse og tolkning av den norske støyscenen som en kultur eller et sosialt system. I analysen vil jeg i stor grad presentere og kategorisere mine empiriske funn gjennom å slippe til informantenes konkrete uttalelser, eller det man kan kalle informantenes egne tilstandsbilder. Samtidig vil jeg forsøke å tolke de empiriske beskrivelsene inn i en mer omfattende meningssammenheng. Målet er å sette fokus på de sosiale praksisene som utspiller seg på støyscenen, og å sette mine fortolkninger i forbindelse med de teoretiske perspektivene som ble presentert i kapittel fire. Her vil jeg også trekke inn noe supplerende empiri, gjennom å vise til deltakende observasjon og intervjuer som sentrale aktører på scenen har gitt i media.

5.1 ”Det som skjer når man lager en sjanger...”: Relevante grensemarkeringer?

Akkurat som det kan sies å være en forutsetning for lesningen av denne oppgaven å ha en viss kjennskap til *fenomenet støy musikk*, så ligger det også et naturlig analytisk utgangspunkt her. På spørsmål om de kan forstå at noen har problemer med å anerkjenne støy som musikk, gir informantene svar over hele spekteret mellom ”ja” og ”nei”. En av dem minner om at man på mange måter brukte ”hele det forrige århundret på å definere musikk som en ting med melodi og rytme”, og at det derfor kan være problematisk for noen å høre støy som musikk. En annen synes imidlertid at folk bare ”gjør seg litt vanskelige”, hvis de ikke kan greie å definere støy som musikk. Men han sier samtidig at han kan skjønne ”at folk har vanskeligheter med å forstå støy musikk”. Variasjon i svarene til tross: Informantene gir uttrykk for at dette ikke er en særlig relevant problemstilling. *Støy er musikk for dem*. Her kan det være fristende å dra paralleller til avantgardistiske retninger innen billedkunsten. Becker (1982) stiller spørsmål ved hvilke karakteristikk et objekt må ha for å kunne være et kunstverk. Han trekker fram Marcel Duchamps readymades (og særlig *Fountain* fra 1917) som det klassiske eksemplet på dette dilemmaet, og hvordan kunstteoretikere utviklet institusjonell teori som et mulig tilsvarende:

Aestheticians developed a theory that placed the artistic character and quality of the work outside the physical object itself. They found those qualities, instead, in the relation of the objects to an existing art world, to the organizations in which art was produced, distributed, appreciated, and discussed (Becker 1982:146).

Når støyaktørene hevder at det ikke er relevant for dem i hvilken grad ”andre” vil anerkjenne støy som musikk, kan det følgelig tolkes som at aktørene oppfatter en form for institusjonell tilhørighet innenfor scenen som nettopp legitimerer støy som musikk - og det holder for dem. En lignende holdning kommer til syne når informantene blir spurt om støymusikk kan sies å være en sjanger. En av dem sier at han ikke liker ”å snakke om sjanger i det hele tatt, på en generell basis”. *Det er irrelevant*. Han medgir imidlertid at ”sjangerbegreper kan være greit å bruke for å forklare hva du driver med”. En annen formulerer det slik:

Ja, for folk som ikke kjenner til den type musikk fra tidligere, kan det være greit, for enkelthets skyld, å kalle det støymusikk, - bare å greie over alt med samme kam, på en måte. Men hvis man skal gå dypere, så merker man veldig tydelig forskjellen på for eksempel veldig *harsh noise*, som er brutal støymusikk, kontra *minimalisme*.

Her gir informanten uttrykk for at det eksisterer flere musikalske retninger innenfor begrepet støymusikk. Men flere av informantene svarer nokså unnvikende på spørsmål om disse ulike retningene. Kanskje er det nettopp dette skepsisen overfor sjangerbegreper generelt grunner i: ”Det som skjer når man lager en sjanger, er at folk begynner å lage masse undersjangere for å definere seg selv ut av den sjangeren”, eller at de godtar å være ”del av en sjanger, men ikke å bli sammenlignet med alt som er innenfor den samme sjangeren”. Allikevel er informantene i all hovedsak enige om at *støymusikk* fungerer som en etablert og akseptert sjangerbetegnelse, og at betegnelsen oppleves som ”dekkende” for det musikalske uttrykket de jobber med (selv om flere av dem også jobber med musikk innenfor andre sjangere). Så selv om støyaktørene på den ene siden prøver å unnsnippe sjangerbegrepet, innrømmer de samtidig at det på mange måter er en nødvendighet. Langdalen (2002:47) argumenterer for at den stadige finslipingen av sjangerterminologien nettopp kan ”betraktes som et tegn på at det eksisterer et behov for et estetisk *språklig verktøy* som kan hjelpe til med å kommunisere musikalske ideer og innsikter, både innad i en sjanger og mellom sjangrene”. Det er ingen grunn til å tro at støymusikken skulle skille seg fra andre sjangere i et slikt perspektiv. Grenser er altså relevante, også her. Selv om kategoriseringer som *sjanger* innebærer en disiplinering som noen ønsker å unngå.

5.2 ”Nei, det er en scene – det er jo det”

I forlengelsen av hvordan støyaktørene oppfatter fenomenet støy som musikk, og hvordan de forholder seg til sjangerbegrepet, er det relevant å se nærmere på deres holdninger til begrepet *støyscenen*. Som jeg var inne på i innledningen, bruker jeg begrepet *scene* som betegnelse på et miljø eller en uformell gruppe mennesker som knyttes sammen gjennom en felles interesse, og i dette konkrete tilfellet, gjennom produksjon og distribusjon av støy musikk. Og det synes å være en tendens til at begrepet scene brukes om miljøer knyttet til relativt smale sjangere og uttrykk, selv om det også finnes innen populærmusikkfeltet. Scene er dessuten mye brukt for å beskrive ulike skoler, miljøer, grupperinger eller generasjoner innenfor billedkunstfeltet. Det finnes så vidt meg bekjent, ingen definitoriske forskjeller mellom scenebegrepet og et begrep som *miljø*, så den ulike begrepsbruken handler hovedsakelig om diskurs. I denne spesifikke konteksten er grunn til å tro at noen vil kunne oppfatte begrepet scene som nokså pretensiøst. Så i hvilken grad er informantene komfortable med å si at de er del av en norsk støyscene?

Når jeg går og tenker på det til daglig... altså, de folkene jeg omgås, er liksom kompisene mine, det er stort sett mine beste venner jeg spiller sammen med – så jeg tenker ikke på det som en scene, men det kan være greit å tenke på det som en scene når du skal markedsføre det. Eller når du skal snakke med andre om det, så kan det være interessant. Men jeg går ikke og tenker på at jeg er del av en scene. Jeg tenker bare på at jeg er med i noen band og har noen venner som også spiller og driver plateselskap og gir ut en masse greier.

”Men det er helt klart et miljø”, konkluderer han. En annen informant formulerer det slik:

”Norge er jo et veldig lite land, og alle kjenner jo egentlig alle, vet om hverandre og kjenner mer eller mindre til produksjonen, så man kan jo si at det er en scene eller et miljø for det”.

Samtidig sier han at miljøet er så lite at det utvikler seg til å involvere folk fra andre miljøer:

Det har liksom sånne blekksprutarmen inn i jazzen og metalen og kunstverdenen og forskjellig. Støyscenen kan være like mye involvert i rockescenen som å være en egen scene, på en måte. Men det er absolutt en liten kjerne, støyscene, som vi på en måte kan kvalifisere som en støyscene.

Kun én av informantene stiller spørsmål ved om ”det er *nok* til å kalle det en scene”. Han mener at grunnlaget for å kalle det eksisterende miljøet for en støyscene kanskje var der for

fem år siden, men er ikke sikker på ”om man kan kalle det for det lenger”. Han henviser heller til et større miljø for improvisasjonsmusikk: ”Men det finnes jo en slags sånn *improv*-ett-eller-annet, som støygreia er inne i”. Disse uttalelsene er interessante med tanke på å skulle belyse støyaktørenes forhold til grensemarkeringer. I hvilken grad de oppfatter miljøet rundt seg som et adskilt felt, må ses i sammenheng med støyscenens relative autonomi. Her er det også verdt å merke seg hvordan en av informantene plasserer støyscenen i forhold til *rockescenen*, mens den andre referer til et miljø for *improvisasjonsmusikk*. Grensemarkeringen kommer altså til syne både i forhold til populærmusikkfeltet og et improvisasjonsmiljø som kanskje er tettere forbundet med jazz og samtidsmusikk.

Andre levner imidlertid ikke tvil om at ”støy er seg selv nok”: ”Når jeg spiller en konsert, eller det er noen andre som spiller en konsert, så er det en gjeng som kommer”. Og ”det er jo det som er en scene. Når du ser på det som blir omtalt som en scene rundt omkring, så er det jo bare en liten gjeng”. En annen omtaler den norske støyscenen som ”liten og koselig”, men konstaterer at ”den er der den”. Formuleringer som ”alle kjenner alle” og ”liten og koselig” gir selvfølgelig grunnlag for å spørre *hvor stor* denne scenen kan anslås å være. Her varierer informantenes svar fra tjue til rundt hundre personer, hvorav hovedvekten av anslagene ligger på mellom femti og hundre. Noen tar forbehold om avgrensing mot andre miljøer: ”Der igjen har du den vage grensen til improvisasjon og alt det der”. Andre ser det i forhold til hvordan man definerer det å *være del av* en scene:

Ok, hvis du er mer enn en publikummer, hvis du skal være en aktiv deltaker som gjør noe...
Nei, det er vel sånn ca 50-100 stykker. Hvis du tar med de som driver små festivaler, og som booker ting, de som gir ut, og de som er aktive utøvere. Ja, mer mot hundre, kanskje. Og så har du liksom publikummet i tillegg.

Her kan det se ut som at det å være ”en aktiv deltaker som gjør noe”, er det som legitimerer en tilhørighet til støyscenen. Gjennom å engasjere deg og bidra, kan du bli en del av fellesskapet. Hvis vi skal trekke parallellen til Bourdieus teori om innstiftelsesritualer, er det nærliggende å se for seg at det å arrangere en festival, å bli booket til å spille en konsert, eller å gi ut plater med egen eller andres støymusikk, fungerer som innstiftelsesritualer på støyscenen. Bourdieu (1996b:35) understreker at ”et av vigslingens privilegier er å tildele de vigslede en udiskutabel og uutslettelig essens”. Denne essensen må her kunne tolkes som en følelse av ”innenfor”.

Det kan imidlertid virke som at man også må oppfylle visse geografiske kriterier for å komme ”innenfor”: Det levnes liten tvil om at hovedvekten av dem som kan sies å tilhøre den norske støyscenen i dag, holder til i Oslo. De fleste nevner at det også eksisterer miljøer i Stavanger, Bergen, Trondheim og Bodø. Her understrekes det imidlertid at miljøene i disse andre byene består av ”kun en liten håndfull folk”, og dermed er svært personavhengige. Denne tendensen til sentralisering er på ingen måte unik for støyscenen. I sin studie av sentraliseringsprosesser innen kunstfeltet, fastslår Per Mangset (1998:64) at kunstnerbefolkningen bor betraktelig mer sentralisert enn resten av befolkningen. Dette bekreftes i den såkalte ”levetårundersøkelsen” (Heian/Løyland/Mangset 2008:89), som viser at nesten halvparten av landets kunstnere bodde i Oslo og Akershus i 2006, til tross for at andelen av landets befolkning som bodde her ”bare” var på 22 prosent. Deler av forklaringen på denne sentraliseringen, finner Mangset (1998) i Pierre-Michel Mengers teori om kunstnere som strategiske aktører innenfor et kunstfelt preget av grunnleggende usikkerhet. Det vil til en hver tid finnes flere ”rekrutter” med kunstneriske ambisjoner, enn det som kunstfeltet greier å ta opp i seg i form av profesjonelle og mer eller mindre suksessfulle kunstnere. I følge Menger er det bare storbyene som har den nødvendige bredden i forhold til arbeidsmarked, kunstinstitusjoner, nettverk og informasjonsflyt til at de ”overflødige” rekruttene kan sørge for fleksibel økonomisk tilpasning, informasjonsutveksling og utprøving av talent (ibid.:18). Mangset finner videre at unge, avantgardistiske kunstnere er særlig urbane, noe som da også kan synes å gjøre seg gjeldende i forhold til støyaktørene.

5.3 ”Det er mye hettegensere og skjegg”: Om støymusikk og kjønn

Det er altså ikke noen overraskelse at store deler av populasjonen på støyscenen bor i Oslo. Med tanke på å skulle beskrive aktørene på støyscenen, er det imidlertid også et annet aspekt man ikke kommer utenom: De er menn. Selv om *musikk og kjønn* i seg selv ikke er noe tema for denne oppgaven, er det et empirisk relevant poeng at støyscenen er svært mannsdominert. Men heller ikke her skiller støyscenen seg i noen særlig grad fra norsk musikkliv for øvrig. En rekke sjangere preges av å være svært mannsdominerte. I sin innledning til boken *Musikk og kjønn – i utakt?*, konstaterer Lorentzen og Kvalbein (2008:7) at musikklivet preges av ”ei gjennomgåande 20/80-fordeling, ofte 10/90-fordeling i kvinners disfavør på enkelte område”.

Og man skal ikke ha vært på mange støykonserter for å få bekreftet at miljøet i betydelig grad er mannsdominert. ”Det er jo helt klart flest gutter som spiller, og det er også et klart flertall av gutter som går på de fleste konsertene”, medgir en av informantene. Han synes allikevel at

”det er mindre sånn macho-scene her enn det er veldig mange andre steder”, og henviser til en helt annen kultur på støyscenen i for eksempel USA. En annen informant underbygger dette med å vise til sin erfaring derfra:

Det vi notorisk kalte det for da vi var på USA-turné, var ”pølsefest”, eller ”sausage party”, der man egentlig spiller i kjelleren på et studenthus for 30-40 halvsteine, halvfulle og svette 25-åringer med fett hår, liksom... Og da slår det deg litt at dette vel kanskje ikke automatisk er en veldig sexy sjanger. Det blir liksom veldig fort for spesielt interesserte.

I beskrivelsen av forholdene på den norske scenen vektlegges imidlertid ord som ”nerdete” og ”platesamling”, heller enn ”macho”. Det framheves også at det blant støyaktørene ”er veldig mange som er veldig teknisk interesserte”. ”Man merker det etter konserter”, sier en mannlig informant, ”så kommer folk og spør om utstyr, ja, sånne nerdete utstyrsspørsmål”. Dette med mannsdominansen på scenen synes altså å gå mer på at støy kanskje er ”en guttegreie”:

Platesamling er jo veldig ofte en guttegreie. Og jeg må bare på vegne av alle mannfolk beklage det her, hvis det føles lukket. Kanskje kvinnfolk er smartere, og skjønner at verden ikke bare er 3000 vinylplater. Menn er liksom jegere som skal samle de obskure platene sine.

Selv om det er få kvinnelige aktører på den norske scenen, tyder ikke informantenes uttalelser på at kvinner blir holdt utenfor på noen måte. Det er heller tvert om: ”Det blir alltid tatt veldig vel i mot hvis det kommer en jente og spiller. Jeg tror ikke det er noen tvil om at de blir løftet fram”, sier en informant. Og det er heller ikke mulig å tolke resten av informantenes svar på noen annen måte enn at det både er åpent for og ”veldig akseptert med kvinnelige utøvere” på støyscenen. ”Vi er vel sånn at vi gjerne skulle ha hatt med flere jenter, [...] rett og slett for at vi tror de har litt å bidra med. De har kanskje en litt annen innfallsvinkel”. Det understrekes også at kvinnelige musikere som har lyst til å prøve seg ikke blir møtt med ”den der `bra til å være dame´, man vurderer jo bare om hun er flink til å spille eller ikke”. Flere informanter gir uttrykk for at de tror at det er lettere for kvinnelige musikere å komme inn på støyscenen, enn i for eksempel jazzen og rockemiljøet. Og dette gjelder kanskje særlig i forhold til kvinnelige instrumentalister: ”Det er ikke mange kvinnelige jazztrommeslagere. Og det burde jo ha vært mange. Der tror jeg støyen er bedre, for de damene som er der”. Stilt ovenfor denne konkrete problemstillingen – musikk og kjønn – virker det som at aktørenes grensemarkering overfor andre musikkmiljøer plutselig er enklere enn når de ble utfordret på å si noe generelt om hva

som skiller miljøet rundt støymusikk fra jazz, rock, improvisasjonsmusikk og så videre. Her distanserer de seg ved å si at ”det er bedre hos oss”. Og det er mye som tyder på at det faktisk er lettere for kvinner å få innpass på støyscenen enn i andre miljøer.

Det er ikke gjort mye forskning på temaet musikk og kjønn, men ut fra det lille vi vet kan vi trekke nokså klare konklusjoner om forholdet mellom kjønn og instrumentbruk, og mønsteret gjør seg gjeldende innenfor flere musikalske uttrykk og sjangere. Heidi Stavrum (2008:63) viser til hvordan ”myten om kvinners manglende talent for rock, kombinert med tradisjonelle forståelser av rock som en typisk ’guttessjanger’, medfører problemer for kvinner som trakterer instrumenter som er sterkt ladet som maskuline”. I likhet med hva hun finner for jazzen, er de typiske bandinstrumentene ”gutteinstrumenter”, mens kvinner ofte reduseres til ”syngedamer” (ibid.). I den klassiske kunstmusikkens verden, finner Bernard Lehmann (2002) det han kaller ”hierarkienes omveltning” i sin studie av symfoniorkestre. Selv om strykerne på mange måter representerer orkestrenes ”adel”, er hovedmengden av strykerne tuttimusikere, og tilhører den laveste kategorien på lønnsstigen. Denne kategorien er også den med flest kvinner, noe som får Lehmann (ibid.:30) til å påpeke hvordan kvinnene blir ”dobbeltdominert: sosialt i forhold til mennene i den samme instrumentfamilie på den ene siden, og som tuttimusikere på den andre”. Når en av informantene understreker at han tror det er lettere for kvinnelige musikere å få innpass på støyscenen, så henger det kanskje sammen med hvordan man i støymusikken utøver en nokså ukonvensjonell instrumentbruk. Støymusiker Lasse Marhaug sier i et intervju med www.oslopuls.no at han ”bruker både gitar, fiolin, trommer og piano, men ikke på den måten de er ment å bli brukt” (Lande 2007). Det er også et vesentlig poeng her, at støyband ikke følger en tradisjonell bandstruktur – det er ingen som står foran i midten og synger.

Den kvinnelige informanten forteller at hun ikke har opplevd ubehagelige situasjoner som kvinnelig artist innenfor støyscenen her i Norge, men medgir at hun har støtt på utfordrende og rent diskriminerende hendelser på turné i andre deler av verden og i kontakt med aktører fra andre kulturer. Et slikt bilde bekreftes langt på vei av den norske improvisasjonsmusikeren og komponisten Lene Grenager:

Norden er en rimelig problemfri sone for kvinner. Vi har mulighet til å velge nesten hva som helst, både profesjonelt og privat. Mange mennesker innenfor musikkfeltet, det være seg arrangører, musikere eller bevilgende myndigheter, er opptatt av at kvinner som komponerer

skal ha like rettigheter som menn som komponerer. Dette er ikke situasjonen i mange andre deler av verden. (Grenager 2008:49)

”Vi driver jo ikke og glemmer bort at vi er damer heller, men det er jo så sjelden, at det blir jo lagt merke til”, påpeker informanten min videre. Hun medgir at det å være kvinne også kan ha positiv effekt i noen sammenhenger. Det handler kanskje litt om at folk ikke nødvendigvis har noe ”indre bilde av damer som spiller støy”: ”Så det er jo fantastisk – man kan jo bare komme inn og fylle det med funksjon”. På spørsmål om hun kan forstå at noen vil kalle støy for noe maskulint eller en ”gutte-greie”, sørger hun for effektivt å punktere det som eventuelt måtte være igjen av en ”macho-myte” om den norske støy scenen:

At noen vil det - ja, så klart. Det konstaterer vel en del sånne typiske bilder av hva som er maskulin energi. Det aggressive uttrykket, det sorte, det fandenivoldske, det er sterkt volum... det kan jo forbindes med styrke og maskulinitet. Men jeg veit da søren – det er ofte de softeste guttene jeg kjenner som er støymusikere. Så jeg får det liksom ikke helt til å stemme.

5.4 ”En helt annen fysisk opplevelse”: Om støymusikk som et livefenomen

Ok, så består kanskje støy scenen av ”de softeste guttene”. Men hvilke andre kjennetegn gjør seg gjeldende i forhold til å skulle beskrive støy scenen som et felt eller en kunstverden? I de følgende avsnittene vil jeg forsøke å belyse ulike aspekter ved støy scenen som er interessante denne sammenhengen. Her har jeg valgt å ta utgangspunkt i støymusikk som et livefenomen. For det første handler dette perspektivet om hvordan livesituasjonen synes å være uløselig knyttet til meningsproduksjon rundt støyens estetikk, og på mange måter til selve eksistensen av en norsk støy scene. Det er min påstand at betydningen av å oppleve støymusikk *live* er et sentralt kjennetegn ved støy scenen. Man kan selvfølgelig argumentere for at livesituasjonen er et viktig aspekt for alle musikkuttrykk. Og her er det verdt å minne om hvordan Fonarow (2006) finner en sammenheng mellom livesituasjonen og *den ekte musikken*, og argumenterer for at det å oppleve musikk live tilfører autentisitet. I hvilken grad andre musikkfelt avhenger av livesituasjonen i samme grad som støy scenen, vil ikke jeg gå videre inn på her. Jeg nøyer meg med å understreke betydningen den har for støy scenen. Informantene gir da også tydelig uttrykk for at livesituasjonen handler om vesentlige egenskaper ved støymusikken, og at det å spille live handler om selve fenomenet og ”totaluttrykket støy”:

Det er veldig artig å se på utøvere som har et sånt overskudd og jobber med lyd på den måten. Og så er det fordi støy... altså volumet har jo veldig mye å si for støymusikken... *per def* så skal det være høyt, det sier jo seg selv. Det har ikke bare med kvaliteten i musikken å gjøre. Det skal være høyt. Det skal være en fysisk opplevelse, det er akkurat det. Det ligger jo noe sånn farlig i det, men det ligger også noe veldig velkomment – for du har ikke sjans til å være et annet sted mentalt. Du er til stede, og du deler virkelig opplevelsen med alle de andre som er der. Det er veldig sosialt.

Flere av informantene framhever betydningen av *volum*, og kanskje kan nettopp volum sies å ha funksjon som et ritual knyttet til meningsproduksjon: ”Hvis du virkelig skal få det kicket som ligger i støymusikken, så er det i mange tilfeller viktig at den er høy”. ”Som regel mye høyere enn det jeg kan ha hjemme hos meg i hvert fall”. Og hvis du hører på støy hjemme i stua, så ”kan du jo bare skru ned lyden plutselig, for at du får en telefon – og da er du jo avkobla med en gang”. Det er heller ”ingen som har bygd opp et rom med stemning for deg, til å sitte og høre på en plate”. En informant sier at han tror ”veldig mange synes støy er mye lettere å fordøye i en livesetting”: ”Du ser noen som gjør noe, det er noe umiddelbart, det er noe der og da”. En annen mener at det er ”den totalpakken, med at det skal være høyt, som kanskje er mer interessant for folk å høre på i en konsertsetting”. De snakker om ”energien”, ”interaksjonen”. Og ikke minst, om det *fysiske*: ”Det er veldig viktig det der fysiske aspektet”.

[Når det] har så høy lyd at du fysisk kan lene deg på en vegg av lyd. Da begynner det å bli interessant både psykisk og fysisk, i forhold til hvordan det påvirker deg. Det synes jeg er noe av grunnen til å holde på med støy, å få nettopp den opplevelsen. For mange tror jeg det er en sånn ”katarsis-greie”... Du skal komme deg igjennom det helvete her, for så å føle deg litt bedre.

I disse uttalelsene ligger det flere aspekter som det kan være verdt å dvele ved. For det første er det interessant hvordan en av informantene her beskriver støymusikk som ”umiddelbart”. Det kan kanskje virke merkelig for noen, gitt det nokså ekstreme musikalske uttrykket, men jeg er tilbøyelig til å forstå hva han mener. Støymusikk er ikke full av koder, den er ikke noe du må ”lese deg opp på” eller tolke for å ha glede av. En slik forståelse bryter imidlertid med Bourdieus argument om at et kunstverk kun kan ha mening for de agentene som besitter den riktige kulturelle kapitalen, og dermed de nødvendige kodene (Johnson 1993). I stedet har det ”umiddelbare” konnotasjoner til det ”populære”, og dermed til det hverdagslige og ”lave”. Men innen støymusikk framheves jo nettopp fraværet av denne hverdagen utenfor, og de

disposisjoner man måtte ha der. Musikken insisterer på at man ikke kan "være et annet sted mentalt". For meg representerer dette en første notasjon av støyscenen som et "tilfluktssted". I forlengelse av dette er en av informantenes bruk av begrepet *katarsis* veldig interessant. Det var den greske filosofen Aristoteles som først introduserte dette begrepet i forhold til kunsten, gjennom sin analyse av antikkens tragedie i *Poetikken* (også kjent som *Om diktekunsten*) ca 335 år f.Kr. Siden da har *katarsis*, i form av renselse og oppklaring, og nært forbundet med klimaks, vært et viktig begrep i studier av alt fra klassisk dramatik til Hollywood-film. Det kan imidlertid synes som at perspektivet sjelden er brukt for å beskrive opplevelsen publikum kan ha av musikk, ukjent av hvilken grunn. I forhold til støymusikk mener jeg absolutt at det er relevant, fordi støy trolig vil oppleves som nokså ekstremt for mange. I møte med støy live, vil en første innskytelse kanskje være å trekke seg unna eller å holde for ørene. Medisinsk sett er frykten for tinnitus berettiget, hvis man ikke bruker ørepropper. I et intervju med Dagbladet sier imidlertid musiker og komponist Maja S. K. Ratkje (Fe-mail, Agrare, SPUNK) at de er forsiktige med hvilke frekvenser de spiller i: "Lave frekvenser gir ikke tinnitus, selv om du spiller høyt" (Mosnes 2006). Sånn sett skulle faren for å pådra seg øresus være like stor på en rockekonsert, om du har høyt volum på mp3-spillere, eller om du har en jobb i industrien.

Allikevel er det verdt å merke seg at den ene informanten sier at det ligger noe "farlig i det", mens den andre faktisk beskriver den høye lyden som et "helvete". Formuleringer som dette gir også gjenklang til *askese*, en betegnelse på hvordan mennesker gjennom ulike former for selvpining og avholdenhet søker et sterkere eller frigjort åndelig liv. Nathalie Heinich (1996) har brukt *askese*-begrepet i sin studie av mytene og heltedyrkelsen knyttet til maleren Vincent van Gogh. Historien om van Gogh må sies å ha dype røtter i den karismatiske kunstnermyten, og Heinich peker på hvordan *askese*, i form av fattigdom, fornektelse og kyskheter, bidrar til en offerdimensjon i kunstnerens kall. Her ligger det også et religiøst motiv, hvor en helliggjøring av kunstneren lenkes opp mot kunstnerisk kvalitet: "Artistic excellence is to be achieved not only through asceticism, but through an asceticism experienced positively as a choice, rather than negatively as the effect of marginalization" (Heinich 1996:43). Gjennom et bevisst ønske om å avstå fra verdens mange goder, viser kunstneren sin uavhengighet fra eksterne faktorer.

Disse perspektivene forsterker oppfattelsen av at støymusikk live kan fungere som en form for "mentalhygiene". Tia DeNora (1999) er opptatt av hvordan musikk generelt har en rolle som kulturell ressurs i det refleksive prosjektet hvor identitet konstrueres og rekonstrueres over tid:

Employing the term 'aesthetic reflexivity' in relation to musical practice serves to index the ways in which music consumption may provide a means for self-interpretation, for the articulation of self-image and for the adaptation of various emotional states associated with the self in social life (DeNora 1999:32).

I hennes dybdeintervjuer med 52 kvinner i ulike aldre, ga nesten samtlige informanter uttrykk for musikkens rolle "as an ordering device at the 'personal' level" (DeNora 1999:34). Det ble også tydelig at kvinnene nærmest opptrådte som djs for seg selv, og tok i bruk et mangfoldig repertoar for å matche det "de trengte" å høre på i ulike situasjoner og til ulike tider. Musikk ble bevisst brukt til alt fra å huske sine kjære, til avspenning, energiboost, og til å få utløp for aggresjon. I likhet med hva som må sies å gjelde for bruk av begrep som katarsis og askese i denne konteksten, forbinder DeNora kvinnenes bruk av musikk med *det indre liv*, og dermed til deres personlige anliggender. Likevel understreker hun den sosiale dimensjonen: "A great deal of identity work is produced as presentations of self to other(s) – which includes a micro-politics – through the enactment of a plethora of mini 'docu-dramas' over the course of the day" (DeNora 1999:45). Det er da også interessant å se hvordan en av informantene knytter det fysiske og fenomenologiske aspektet ved å oppleve støy live så sterkt til det sosiale. Hvis vi skal legge begreper som katarsis, askese og estetisk refleksivitet til grunn for opplevelsen av støy, så må denne informantens uttalelse kunne tolkes dit hen at vi i en livesammenheng kan oppnå "nytt liv" sammen med andre. I dette ligger det også en link til ritebegrepet hos både Fonarow og Bourdieu, og hvordan ritualer kan knyttes opp mot fellesskapet på et felt.

5.5 "Litt som å ha folk til middag": Om folkene på og foran scenen

Når jeg har valgt å ta utgangspunkt i støymusikk som et livefenomen, så handler det også om at livesituasjonen fungerer som den fellesarenaen *hvor støyscenen utspiller seg*. Dette er hvor støyaktørene utøver musikken sin, hvor de møter sine likemenn og sitt publikum. Her ligger det følgelig en mulighet til å studere hvordan støyaktørene forholder seg til det å opptre og til sitt publikum. I samhandlingen utøverne imellom, mellom utøvere og publikum, så vel som publikummerne imellom, kan vi finne ut mer om hva som kjennetegner støyscenen som et felt eller en kunstverden. Her kommer konvensjoner og ritualer til syne, og her ser vi støymusikk som et kollektivt produkt.

I forrige avsnitt så vi hvordan det fysiske aspektet ved å oppleve støy live, ble knyttet tett opp til meningsproduksjonen om støyens estetikk. Livesituasjonen manifesterer imidlertid også et

veldig konkret moment knyttet til det fysiske aspektet ved støy, nemlig det ”å se fysisk at noen lager lyd, at hender og kropp beveger seg i forhold til det man faktisk lager”. ”Det blir som å forme lyden skulpturelt eller fysisk”, sier en av informantene – ”og det gjør man jo når man spiller et instrument”. Flere er opptatt av at det er noe fysisk som skjer på scenen, noe som kan tyde på at også det fysiske ved en *opptreden* er et viktig ritual i konsertsammenheng. En av informantene har imidlertid også eksperimentert bevisst med *ikke* å la publikum få se hva som foregår: ”Jeg har hatt alle effektene mine oppi en koffert for at dem ikke skal se hva jeg skrur på – og da er det jo interessant, for da begynner folk å lure på hva faen som lager de syke lydene”. Her utfordrer han interaksjonen mellom seg selv og publikum i livesituasjonen, samtidig som han avslører en viss teknisk interesse blant støypublikummet (noe jeg berørte i kapittel 5.3). I forhold til det å stå på en scene, innrømmer alle informantene at de ”liker det”, og det er ingen nervøsitet å spore i forhold til det å opptre. En informant gir uttrykk for at han synes det er positivt hvordan man kan ”kontrollere lyttesituasjonen” live, på en helt annen måte enn når man gir ut en plate. En annen knytter det å spille konserter opp mot det å utvikle seg som musiker:

Det er det beste! Det er der musikken skapes, primært. Jeg er også glad i å sitte i studio, og sitte og klippe og lime lydfiler, og komponere og sånn – men det er der, konsertscenen, som er formidlingsarenaen. Kommunikasjonen mellom folk. Mellom de som leverer, og de som hører på... den opplevelsen der er liksom der du kommer deg videre som musiker, føler jeg. Det andre handler om dokumentasjon og komposisjon.

Gitt at støymusikk i stor grad er improvisert, er det også krevende, med ”mange ting å holde styr på”. ”Når man spiller støy, så legger man det jo opp sånn at det kan skje uforutsette ting, at man kobler ting, at det er masse feedback... du må liksom være i stand til å kunne følge opp det som skjer underveis”. Fonarow (2006:9) peker på hvordan improviserte opptredener avhenger av den spesifikke situasjonen: ”The particular individuals present, the artistic motifs introduced by the musicians [...] and the verbal and sonic interjections of the ”audience”. Hun understreker at alle som er til stede er aktive medprodusenter av den estetiske opplevelsen. En av informantene medgir at han aldri vet ”hvordan sluttresultatet kommer til å høres ut, bortsett fra at man kan regne med at det blir relativt høyt og relativt intenst”. Dette sitatet underbygger antakelsen om at høyt volum kan forstås som et ritual på støyscenen. På spørsmål om hva som gjør at ting går bra eller dårlig under en konsert, svarer de fleste at det kommer an på hva de har lyst til å spille. Graden av improvisasjon synes å variere med valg av instrumenter:

Som regel blir et laptop-sett i større grad komponert og et kontrollert forhold. Hvis det for eksempel er med gitar eller kontaktmikrofoner eller sånne ting, så blir det mer ukontrollerbart, det blir mer, eller i større grad, improvisasjon. Man stiller seg liksom lagelig til for hogg når man går på scenen, og så vet man egentlig ikke helt hva man skal gjøre – det er et ganske interessant fenomen.

Hvis man spiller sammen med andre, har selvfølgelig medmusikantene også en rolle i dette. En informant sier at det er avgjørende i hvilken grad han ”er med” og klarer å høre hva han gjør, og hvorvidt han klarer å time det han gjør i forhold til de andre. ”Og at jeg synes jeg får en slags respons, at jeg får følelsen av at de jeg spiller med skjønner hva jeg driver med. Og at de forholder seg til en slags timing og trøkk”. Dette med samspill synes altså å være viktig, selv om støymusikk ikke er basert på tradisjonelle elementer som rytme, melodi og harmoni.

Men hva med publikummerne? Hvem er de? Noen av informantene synes det er ”helt umulig å si”. Flere erkjenner imidlertid at det er ”mye medartister”: ”Det er stort sett de man kjenner, og som spiller selv”. Dette er i så fall en indikasjon på at vi befinner oss i feltet for begrenset produksjon, som ifølge Bourdieu (1993:115) kjennetegnes nettopp av å produsere kulturelle goder ”objectively destined for a public of producers of cultural goods”. Om sin egen rolle som publikummer sier en av de eldre informantene at det ikke nødvendigvis er ”sånn at man står og poger fremst lenger på alle konserter, men man er jo der”. Han går fortsatt ofte på konserter, og føler at han får mye ut av det. Men selv om det nok er rimelig å si at vi befinner oss i feltet for begrenset produksjon, presiserer informantene at støymusikken også når ut til andre enn aktørene selv. De peker på at det synes å bli ”flere og flere” konsertgjengere, også fra andre miljøer. Publikumssammensetningen beskrives blant annet slik:

Det er kanskje ofte litt yngre aldersgjennomsnitt der enn på klassiske konserter, for eksempel. Eller på jazzkonserter. Nei, det hører jo til det samme segmentet som rocken i forhold til publikum. Det er masse folk som oppsøker støy som kommer derfra, som har lyst på noe mer utfordrende. Jeg opplever ikke at det er folk fra samtidsmusikkmiljøet som kommer på de konsertene. Faktisk ikke. Det kommer nok mer fra andre steder, og folk som ikke holder på med musikk eller er inne i et sånt musikkmiljø. Folk som er interessert i kunst for eksempel, andre retninger.

Her ligger det en kime til min oppfattelse av at støyscenen befinner seg et sted i transporten mellom pop og kunst. Uttalelsen gir også grunn til å tro at det kan være minst like relevant å trekke linjer mellom støyscenen og billedkunstfeltet, enn hva som gjelder samtidsmusikken. Bildet gir også støtte til Jørgen Langdalen (2002:54), som mener at publikumsgruppene er mindre segregert i dag enn for bare få år siden. Han knytter denne tendensen til at en sterkere sosial og kulturell mobilitet tærer på sjangergrensene. Resultatet er at den representative og høye kunsten er både ”mindre representativ og mindre høy”, samtidig som musikkformer som har sin opprinnelse i motkulturer eller subkulturer i mange tilfeller har ”sprengt seg ut av sin rolle som bærer av disse kulturenes identitet” (ibid.). Støyaktørene virker på sin side nokså lite interessert i akkurat hvor publikummerne kommer fra, så lenge det er noen som kommer. For alle framholder at publikum er ”viktig”. I sin studie av kunst- og kulturpublikum finner imidlertid Arild Danielsen (2006:27) at mye kunst og kultur primært blir formidlet ”innenfor en krets av spesielt interesserte”, noe som også ser ut til å gjelde publikummet på støyscenen. Ifølge Danielsen henger denne tendensen sammen med at kunst- og kulturpublikum gjerne utvikler en sterk lojalitet overfor bestemte produsenter, distributører og sjangere. Publikums lojalitet bidrar til etableringen av uformelle distribusjonskretsløp, noe som gir gjenklang til distribusjonsaspektet i Beckers kunstverdener: ”Fully developed art worlds [...] provide distribution systems which integrate artists into their society’s economy, bringing art works to publics which appreciate them and will pay enough so that the work can proceed” (Becker 1982:93). Og Becker forutsetter på mange måter at alle medlemmene kjenner sine roller. Dette aspektet understrekes i et sitat fra en informant som har et litt spesielt bilde på det:

Det er en litt enkel måte å si det på, men jeg føler at når jeg gjør en konsert, så er det litt som å ha folk på middag: Alle spiser maten, men det er jeg som koker. Ikke sant? Jeg er kokken, men så nyter vi det alle sammen. Og kanskje noen liker det, og noen liker det ikke. Men jeg er kokken. Sånn tenker jeg på det. Det er en slags felles lydopplevelse.

Her gir informanten uttrykk for at han, som musiker, utgjør kjernepersonalet i produksjonen av opplevelsen, samtidig som at publikummet har en viktig rolle som støttepersonale. Og at målet beskrives som en ”felles lydopplevelse”, bidrar til å synliggjøre hvordan kunstverket, i dette tilfellet konsertopplevelsen, er et kollektivt produkt. Det som i noe mindre grad kommer fram gjennom informantens uttalelser, er hvordan de oppfatter at publikum oppfører seg. For Fonarow (2006) er dette et viktig aspekt ved studien av indiescenen. Hun deler konsertlokalet opp i ulike publikumssoner, hvor hun finner de yngste og mest fysisk aktive nærmest scenen,

tett sammenpakket i sone én. Sone to preges av publikummere som er mer forsiktige fysisk, har mer plass rundt seg og som følger konsentrert med på det som skjer på scenen. Bakerst i lokalet, i sone tre, finner Fonarow ulike representanter fra musikkbransjen, som ofte er mer opptatt av hverandre enn av det som skjer på scenen. Og bildet er spekket med konvensjoner. Bare tenk hvordan det hadde blitt tatt imot, dersom en av de fysisk aktive unge opprettholdt adferden fra sone én mens han eller hun gikk lenger bak i lokalet.

Ut fra min egen erfaring med støykonserter, er ikke en slik inndeling i soner like relevant for støyscenens vedkommende. Slik jeg ser det, beskrives støypublikummet best gjennom å vise til publikummet Fonarow (2006:105) finner i sone to: "The different mode of comportment in zone two also has concrete phenomenological consequences; the experience of the gig has to do with contemplative focus rather than physical engagement". Med bakgrunn i at støymusikk har et begrenset kommersielt potensial, finner man ingen "blasert" bransje som står bakerst i lokalet og prater. Man opplever heller ikke det samme "ungdomsjaget" som ifølge Fonarow (ibid.) kan sies å være karakteristisk for indiescenen (hvor om lag 75 prosent av medlemmene er under 25 år). Dette betyr imidlertid ikke at det ikke finnes konvensjoner blant medlemmene av støypublikummet: Å følge konsentrert med på hva som skjer på scenen må kunne sies å være en konvensjon. Og som nevnt i kapittel fire, så mener Becker (1982:42) at konvensjoner nettopp sørger for grunnlaget for hvordan vi oppfører oss. Konvensjoner er også nødvendige for at medlemmene av en kunstverden skal kunne jobbe sammen for å produsere kunstverkene som er karakteristiske for nettopp den verdenen. For å følge sporet med konvensjoner knyttet til publikumsadferd, er det også lett å få øye på at folk ikke akkurat "pynter seg" for å gå på støykonsert. Det ville da også ha stått i sterk kontrast til hvordan utøverne som regel ikler seg mer eller mindre "slitne hverdagsantrekk" når de skal spille live. Men kanskje bidrar dette bare til å underbygge den tilsynelatende avslappede og uhøytidelige stemningen på scenen?

5.6 "Støyscenen er den hyggeligste scenen å være i"

Som jeg har vært inne på tidligere, anslås den norske støyscenen til å bestå av mellom 50 og 100 aktører, og det snakkes om at "alle kjenner alle". Mange av aktørene har imidlertid også forbindelser inn i andre deler av kunst- og kulturfeltet, enten ved at de spiller musikk innenfor andre sjangere eller jobber med andre former for estetiske uttrykk. Hvordan opplever disse informantene det sosiale miljøet på støyscenen kontra andre miljøer, og hva kan dette si oss om scenens plassering i kunst- og kulturfeltets sosiale geografi?

Ja, jeg har vært i ganske mange ulike miljøer, så det kan jeg godt si noe om. Støyscenen er den hyggeligste scenen å være i. Mye hyggeligere enn jazz og klassisk, og samtidsmusikk, som jeg også kjenner godt... Fordi at det er lite baksnakking og kjefting, og lite konkurranse. Og det er lite sånne opphøyde, oppblåste idealer – det er så veldig inkluderende. Man får inntrykk av at man kan være seg selv. At folk respekterer hverandre. Ja, man føler seg veldig velkommen på støyscenen – jeg har alltid kjent det sånn.

I dette sitatet ligger det en notasjon om *fravær av hierarki*. Hvis dette er et uttrykk for scenens *egen logikk*, må det sies å markere et tydelig brudd med kunstfeltet for øvrig. Kunstfeltet er preget av en sterk hierarkisering, med portvoktere som arbeider for å opprettholde tydelige skiller mellom høyt og lavt, kunst og ikke-kunst. Bourdieu (1986b) beskriver kunstfeltet som et hierarkisk organisert rom. Det er dette som er *kunstfeltets logikk*. Et slikt brudd tilfører i så fall en vesentlig dimensjon til synet på støyscenen som et tilfluktssted innenfor kunst- og kulturfeltet. Kan støyscenen representere et fristed fra kunstfeltets utstrakte hierarkisering?

Støyaktørenes uttalelser er i hvert fall påfallende samstemte. Formuleringer som ”hyggelig”, ”åpent” og ”inkluderende” går igjen hos samtlige informanter. Det snakkes om ”samhold og god kommunikasjon”. Om det å ville ”bygge opp om hverandre og reklamere for hverandre”. ”Konkurransen mellom aktørene er fraværende”. At det er lite konkurranse på scenen settes i sammenheng med at det kanskje ”ikke er noe særlig karriere å gjøre her”: ”Har du lyst til å holde på med støy så er det veldig lite spenn å tjene”. Men at det er ”veldig lite albuer”, ses også i forhold til den type mennesker som er en del av scenen. Igjen framheves fraværet av en ”macho-kultur” som relevant:

Det er veldig hyggelig. Og det handler jo kanskje om at hele den der macho-greia liksom ikke er til stede, av en eller annen merkelig grunn. Man skulle jo tro at den var det, når man hørte musikken. Men alle de folkene som holder på med det, eller de aller fleste, er jo sånne koselige, lune folk.

Og det er flere karakteristikker som går igjen i beskrivelsen av støyaktørene: ”Det er veldig mye *nerder*, spesielt på lyd”. ”Folk har en genuin interesse for veldig mye. Det er veldig mye *samlere*”. En av informantene innrømmer for eksempel at hun ikke greier ”å hive kabler som er ødelagte”. Historier om folk med omfattende platesamlinger går også igjen. Alle som er i

miljøet, virker å være ”nokså ekstremt interessert i musikk”, og informantene presiserer at det gjelder alle former for musikk, ikke bare den typen de selv spiller. En av dem sier at han etter å ha vært gjennom *metal*, *punk*, *alternativ rock* og *støy*, har ”kommet tilbake til de mer streite tingene”, etter at han ”ble voksen”. Å være ”ekstremt” musikkinteressert er neppe spesielt for støy scenen, men bredden i disse aktørenes interesse er kanskje det. Og igjen kan det synes som at *lidenskap* og *engasjement* fungerer som en form for legitimering på scenen. Kanskje kan man gå så langt som til å inkludere disse aspektene i støy scenens interne logikk. Det kan virke som at støyaktørenes engasjement og ”bredde” også gjenspeiler seg i deres publikum:

Det var en kompis som sa det, at den jevne støyfan, altså den som går på konserter eller kjøper plater, den har gjerne en veldig bred musikalsk interesse. Ofte så er støy noe du kommer til når du har vært gjennom veldig mye annet; når du har vært opptatt av det, og det, og det. Hvis du har en voldsom musikkinteresse, så er støy en slags naturlig – jeg skal ikke si konklusjon – men det er liksom sånn at du går dit. Så det er for dem som har en voldsom musikkinteresse. Og da tror jeg kanskje du får en bredde. Støy har abstrakte kvaliteter. Det at du kan høre så mange forskjellige typer musikk i det, - at du kan trekke paralleller til at det høres ut som frijazz, eller heavy metal, eller avantgarde, eller hva det måtte være.

Dette peker tilbake på hvordan Langdalen (2002) opplever publikumsgruppene som mindre segregerte nå enn tidligere. Samtidig er det et viktig poeng at de sosiale elitens musikksmak kan synes å være endret. Gripsrud (2002:16) framholder at elitene ikke er ”*snobber* lenger, de er *altetende* – et stykke på vei”. Han argumenterer for at ”en ganske stor, utdannet elite kan sies å ha adgang til både den `høye´ og den `lave´ kulturen; de kan veksle mellom – men også blande – `barbariske´ og `rene´ estetiske opplevelser. De har *dobbelt adgang*, kunne en si, til det beste i begge sfærer” (Gripsrud 2002:23). Bourdieu (1996b) setter en slik dobbel adgang i forbindelse med en anerkjennelse av å være erklært ”innenfor”. Det er innstiftelsesritualene som sørger for ”overtredelser” er tillatt: ”Den som er sikker på sin kulturelle identitet, kan leke med det kulturelle spillets regler” (ibid.:35). Ved å være innstiftet gis det altså adgang til en viss bredde. Og det kan virke som at nettopp den bredden det henvises til i støyaktørenes uttalelser, bidrar til å avverge at det danner seg ulike grupperinger innenfor støy scenen. Ingen av informantene opplever at det foregår ”klikkdannelser” i miljøet: ”Det er faktisk som en stor familie”. Men selv i de beste familier vil det finnes et overhode, eller hva?

5.7 ”Få autoriteter som bruker autoriteten sin til å si hva som er bra eller dårlig”

Selv om det kanskje ikke er så mye penger å tjene på å drive med støy musikk, så er det stor aktivitet på scenen. Konserter, plateutgivelser og medieoppslag tilsier at *noen* blir sett og hørt. Det må nødvendigvis innebære at noen er i *posisjon* til å fremheve noe foran noe annet. Som jeg har vært inne på i kapittel fire, er kunst- og kulturfeltet et verdi- og symbolmettet felt, noe som innebærer at noen kunstneriske ytringer har høyere verdi enn andre. Bourdieu er trolig den som i størst grad har rettet fokus mot maktkampene som utspiller seg innenfor feltet, og i stridens kjerne står en kamp om posisjoner; posisjoner som innehar makt til å avgjøre hva som er godt eller dårlig, innenfor eller utenfor. Hvordan kan situasjonen på støy scenen beskrives i forhold til dette? Ifølge Bourdieu (1993) er det posisjonskampene som strukturerer feltet, og dermed vil strukturen være uløselig knyttet til meningsproduksjonen om støyens estetikk. Her er spørsmålet om kvalitet sentralt. Men på direkte spørsmål om hvorvidt det finnes noen som har større påvirkningsmulighet enn andre innenfor scenen, kommer informantene igjen med samstemte henvisninger til det inkluderende og kameratslige miljøet rundt norsk støy musikk.

Nei, jeg oppfatter ikke at det er noen som sitter i en posisjon som gjør at de kan... - det er klart, hvis for eksempel en av de sentrale aktørene skriver en plateanmeldelse eller lager en liste, så er det sikkert mange som leser den og har lyst til å sjekke det ut. Men da er det nok mer fordi at de har hørt på musikken til vedkommende og liker den og kan gå ut fra at noe av det her må være brukbart, at det er en sjanse for at de har en felles smak eller noe sånt. Men jeg føler ikke at det er noen som sitter og skal være trendsettere eller sånn sett er noe kulere enn andre. Det er ikke noen sånne stilistiske føringer her.

En av informantene tilkjenner at i de tilfellene som norske støy artister blir gitt ut på etablerte og meritterte plateselskap som *Smallsound Supersound* eller *Rune Grammofofon*, så blir det ”veldig toneangivende for hva som er bra, eller hva som får fokuset”. Fordi disse selskapene har kapital til å drive en annen type markedsføring enn de små plateselskapene innenfor scenen, så blir det ”liksom den støy plata det kommersielle markedet får høre om”. Men det er altså ingen av informantene som opplever at noen på scenen forsøker å innta en ledende posisjon. ”Faktisk ikke. De utfordringene der møter man i større grad med andre arrangører”, sier en av informantene, og henviser til jazzmiljøet: ”Det er der utfordringene ligger, ikke oss imellom. Da tror jeg heller at vi hjelper hverandre med å få ting opp og fram”. Flere av informantene gir tydelig uttrykk for at de har støtt på kamper om posisjoner i andre musikk miljøer de tangerer eller jobber innenfor. De ”skjønner hvor spørsmålet kommer fra”.

Igjen ser vi hvordan støyaktørenes grensemarkeringer blir tydeligere ved at de skaper avstand til andre musikkmiljøer, når stilt overfor konkrete problemstillinger. Informanten i avsnittet over opplever at posisjonskamper til en viss grad preger jazzmiljøet, *i motsetning til* hvordan det er på støyscenen. Men at ingen av informantene oppfatter at slike kamper utspiller seg på støyscenen, betyr imidlertid ikke at de ikke har reflektert over problemstillingen. En av dem som jobber mye med booking, sier det slik: ”Det kan jo hende at min stemme er litt tyngre, i og med at jeg på en måte setter meningene mine *i verk*. Men jeg tror ikke det egentlig har noe slags påvirkning på hva folk mener ellers”. En informant som må kunne sies å være en av pionerene på scenen, og dermed burde ha muligheter til å innta en markant posisjon, benekter at han står bakerst i konsertlokalet og nikker eller rister på hodet til det som skjer på scenen:

Jeg prøver bare å være positiv til alt som foregår. Hva jeg synes er kult, det blir som sagt noe jeg egentlig holder for meg selv. Hvis noen spør, så kan jeg si hva jeg synes. Men jeg ser verdien av at det er en aktivitet, mye heller enn at man skal bygge opp et smakshierarki.

Flere av informantene framhever det subjektive aspektet ved å bedømme kvalitet: ”Det er ting som jeg ofte holder for meg selv, eller som jeg av og til uttrykker, hvis det er noe som jeg synes er veldig bra”. Men de innrømmer også at det er mye støy musikk som blir ”forferdelig kjedelig”: ”Det er veldig få som greier å holde det gående i mer enn en halv time uten at det blir kjedelig”. På den ene siden handler kanskje dette om de abstrakte kvalitetene i musikken. Musikkskribenten Simon Reynolds (2006) har imidlertid sin egen teori om dette fenomenet:

To be shocked (i.e. get you hit) requires that the individual be immersed to some degree in a culture or value system. But noise hipsters have uprooted themselves so successfully from their parent culture, they can cope with absurd levels of outrage/dissonance, and therefore require extreme after extreme in order to feel stimulated/mindblown (Reynolds 2006:57).

Men hvordan bedømme kvalitet i støy musikk? ”Det er noen plater her og der som blir klassikere, som er sånn vanvittig gode. Så høres det kanskje nesten helt likt ut som alt mulig annet, men det er noe der”. En annen informant presiserer at det kanskje ikke høres sånn ut for ”det nye øret”, men at han helt klart hører ”hva som er god støy”: ”For min egen del så har jeg klare... ja, jeg skal ikke si kriterier for det, men jeg hører god støy og mindre god støy”. Flere viser til støy som sjangeren hvor det ”kanskje er vanskeligst å definere hvorfor noe er bra”.

Du kan ikke sette kvalitetskriterier så tydelig som du kan i jazzen, for eksempel. Eller i rocken. Du har ikke en kanon som er så tydelig definert. Og det kan være bra fordi noe bare er vrent inn på tapen, eller det kan være bra for at han fyren har sittet og jobbet med båndene sine i tjue år. Du kan ikke høre forskjell. Det er jo det som gjør at det er en slags åpenhet i det.

Det at ting høres ”nesten helt likt ut” og at man ikke kan ”høre forskjell”, sier noe vesentlig om mangelen på håndverksmessige kvalitetskriterier i støymusikken. Men samtidig som man kan ha problemer med å sette ord på *hva* det er som gjør at noe bra eller dårlig, understreker en av informantene at det finnes ”et slags kollektivt lydøre for det”: ”Vi er enige om at de partiene var helt fantastiske, og der var det litt kjedeligere”. Det eksisterer altså en form for kvalitetshierarki her, men støyaktørene er i liten grad villig til å snakke om det. De ønsker ikke å legge ”stilistiske føringer” til grunn for sin bedømmelse av kvalitet, og er heller ikke interessert i å bygge opp et ”smakshierarki”. Hvis man skal trekke parallellen til Bourdieu (1993), og særlig hans studie av litteraturfeltet, ville det være naturlig å tenke seg at musikalsk kvalitet fungerer som en spesifikk kapital innenfor støyscenen. Fordi det kan være vanskelig å kvalitetsbedømme støymusikk (i hvert fall for det ”nye” øret), vil imidlertid denne kapitalen være forbeholdt noen ganske få spesialister. Og kanskje kan dette sies å være en av årsakene til at den norske støyscenen er relativt liten av omfang.

Men er det slik at støyscenen er et felt uten klare estetiske hierarkier, og preges av mangelen på en ”dominerende smak”? I så fall sørger dette for nok et brudd med kunstfeltets logikk. Mangset (2004:54) framholder at ”alle kunstverdener er preget av sterke skillelinjer mellom den høye og den lave kunsten, det vil si av et *hierarkisk verdisystem*”. Selv på felt hvor det ikke finnes tydelige håndverksmessige skillelinjer mellom god og dårlig kunst, i tråd med hva informantene gir uttrykk for her, og som også må sies å gjelde deler av samtidsbilledkunsten, er det et kjennetegn ved kunstfeltet at det ”alltid” vil etablere seg slike skillelinjer. Her lener Mangset seg på kultursosiologen Raymonde Moulin, som i sin analyse av det internasjonale billedkunstfeltet finner at kvalitetshierarkier ”stadig skapes og gjenskapes av en koalisjon av maktfulle internasjonale aktører” (Moulin 1992 etter Mangset 2004:54). Her er det også verdt å minne om hvordan Langdalen (2002) knytter profesjonalitet opp mot kvalitet på en utøvers kunstneriske prestasjoner. Hvem kunstfeltet definerer som profesjonelle kunstnere, er sterkt forbundet med kvalitetskriterier. I grensedragningen mellom kunstnere og ikke-kunstnere, går Moulin (1992 etter Mangset 2004:60) inn for en ”vurdering av likesinnede”, men hun stiller

samtidig spørsmål ved hvordan vi egentlig kan bedømme kvalitet ”i en periode preget av estetisk anomi, når det ikke fins noe normativt evalueringskriterium og ikke noe estetisk eller teknisk vurderingskriterium”. Aktørene på støyscenen synes å løse problemet med å lytte til sitt eget ”øvede” øre, og gjennom en åpen og inkluderende holdning hvor høy aktivitet settes i fokus, heller enn utviklingen av kvalitetshierarkier. Og igjen blir bildet av støyscenen som et mulig tilfluktssted relevant: Kanskje er støyscenen nettopp et ”tilfluktsrom” fra de estetiske hierarkienes ubønhørlige dommer.

5.8 ”Den forener”: Om støymusikk i transporten mellom pop og kunst

Vi har nå sett hvordan støyscenen på flere måter bryter med kunstfeltets logikk. Og gjennom informantenes uttalelser har det blitt tydelig hvordan støyaktørene distanserer seg fra både jazzfeltet og rockescenen. Og selv om jeg har argumentert for at støyscenen kan være et slags tilfluktssted i norsk musikk- og kulturliv, vil det være naivt å tro at støyscenen er en ”øde” øy, som ikke påvirkes av noen. Det er da heller min hypotese at støyscenen befinner seg nettopp i *transporten mellom pop og kunst*. Som nevnt i innledningen, var det en periode fra rundt 2005 og et par år framover, hvor en rekke aktører innen både populærmusikken og kunstfeltet bidro til å sette støymusikk på dagsordenen. Når det framstår naturlig for så forskjellige aktører som Norsk Rockforbund og OCA å plassere støymusikk innenfor grensene av sin virksomhet, så er det grunn til å spørre hvordan støyaktørene selv forholder seg til dimensjonen pop/kunst. Jeg har tidligere vært inne på at denne dimensjonen synes helt sentral med tanke på hvor vi kan plassere støyscenen i kulturfeltets sosiale geografi. Og flere av informantene sier seg faktisk enige i en slik hypotese. ”Det interessante med støymusikken er jo at den har evnen til å være begge deler”, at den har ”et slags innpass på et veldig bredt plan”:

Det går veldig mye på at støymusikken er det ekstreme uttrykket innenfor veldig mange felt, innenfor musikk og kunst. Ser du innenfor musikken, så er liksom støymusikken... den forener, den er på en måte midtpunktet. Hvis man setter opp sjangrene i et kakediagram, på en måte, så er støymusikken i midten. Man kan ha jazz til vest, metal i øst, og i midten har du støymusikken – der det kan forenes. Det har en relevans innenfor både musikk og kunst.

Dette gir gjenklang til støyens plass i musikkhistorien, og dens forbindelse til ”innovasjon”. Og det virker som at de fleste informantene har det helt greit med betegnelser som ”i midten” og ”i transporten mellom”. En av dem understreker at ”støymusikken alltid har vært en sånn gråsoner, som verken er fugl eller fisk”. For informantene er ikke interessert i at støymusikken

hører til verken pop eller kunst. Samtidig som de framhever åpenhet, gir informantene igjen uttrykk for en motstand mot disiplinering. ”Det er mer sånn at når vi blir invitert, så kommer vi”. Og mens noen aktører bare ser det som positivt at både populærmusikken og kunstfeltet finner støymusikken interessant, er andre mer skeptiske: ”Jeg synes ikke det er noe interessant å knytte støy opp til noe i seg selv. Når folk gjør det, så føler jeg ofte at det er for å oppnå kredibilitet i forhold til noe”. En annen informant sier at han av og til får ”følelsen av at folk gjør det for å ha et eksperimentelt alibi”. Redningen er heldigvis alltid nær:

Og det er jo alltid litt sånn interessant, hvis en føler litt sånn i fare for å bli for kommersiell, hvis en absolutt ikke ønsker det, så er det ikke så veldig mange grep du skal gjøre for å bli veldig eksperimentell igjen. Samtidig så synes jeg ikke at det skal være en sånn greie der man gjemmer seg vekk i ett eller annet lokale og spiller musikk for de samme 20 personene som er interesserte – herregud – altså, det er jo egentlig ingenting som er bedre enn hvis en støyartist får lov til å spille på den største scenen på Øyafestivalen, eller noe sånt.

For det er liten tvil om at støy bryter med konvensjonene. Flere av informantene trekker inn dette med *avantgarde*, og en av dem mener at støy ”er med på å pushe grensene, både for hva som er akseptert, hva som er musikk, og hva det går an å gjøre”. Andre sier at støymusikk oppjonerer mot noe, om ikke direkte, så ved sin eksistens. ”Det kan være på alle måter: i traktering av instrumenter, i volum, i performancegrad, eller i mangelen av performance”. De presiserer imidlertid at støymusikken i Norge ikke er politisk. De synes heller ikke å ha *behov* for å opponere mot noe. En av informantene understreker at det er ”mer interessant å få folk til å like det”, noe han tror kanskje er vanskeligere ”enn å sjokkere med støymusikk”. Og det kan virke som at aspektet med å ”få folk til å like det” handler mye om kontekst:

Jeg tror vel egentlig at hvis man skulle tenke på sånne krysskoblinger, så er det kanskje mer nærliggende å relatere det til scenekunsting. Der har det vært brukt ganske mye støyting, egentlig. Men på grunn av at det brukes i forbindelse med ett eller annet som har en slags mening, så endres på en måte oppfatningen av lyden fullstendig. Sånn at da er den plutselig helt spiselig for mange som ellers ikke ville gidde å høre på det.

Denne informantens forbindelse til scenekunstfeltet er verdt å merke seg. For eksempel så har Friteatergruppen *Verk Produksjoner* i flere oppsetninger brukt musikalske uttrykk som ligger tett opp mot støymusikk. Flere musikere med en viss tilknytning til støyscenen har også vært involvert i moderne danseforestillinger, blant annet Stian Westerhus og Maja S. K. Ratkje.

Samlet sett gir informantene uttrykk for et veldig pragmatisk forhold til de ulike aktørene som på en eller annen måte tangerer støyscenen. ”Jeg føler egentlig at jeg møter godvilje stort sett de fleste steder, det er ikke så mye motstand. Men om de er viktige, det vet jeg ikke... det er så vanskelig å måle”. Flere av informantene tror imidlertid oppmerksomheten kan bidra til å skape et større publikum, at det blir som en ”informasjonskanal som introduserer støymusikk til noen som kanskje ikke har hørt om det”. Det ses også som positivt at organisasjoner som *OCA* og *Ny Musikk* har en ”litt mer akademisk tilnærming” til musikken. *Ny Musikk* trekkes også fram som en aktør som ”gjør veldig mye spennende ting”, og som bidrar til en frodigere konsertflora for den mer eksperimentelle musikken i Norge.

I forhold til media framholder informantene hvordan ”mangel på kompetanse” er den største utfordringen, og at vinklingen ofte blir veldig ensidig. En informant sier at god mediedekning på mange måter er ”det eneste som mangler” i Norge: ”Vi har steder å spille på, interessante artister, plateselskap som formidler det, vi har et publikum... ja, vi har alt dette. Men det er veldig lite smart som blir skrevet om det”. Her gir informanten til en viss grad uttrykk for en misforstått ”genialitet”. Og kan man egentlig forvente kompetanse om støymusikk ”der ute”, når det knapt finnes et kvalitetshierarki? Aktørenes manglende interesse for å ”spille spillet” med pressen må også ta noe av skylden, innrømmer en informant. En siste informant hevder at støyscenen uansett er ”en scene som er helt uavhengig av ytre popularitet”, noe som er meget interessant i forhold til støyscenens relative autonomi. Støymusikken synes å dyrkes for sin egen del, ikke for å tekkes visse sjangerkrav eller publikums smak. Og kanskje er det her kjernen ligger, at dette er en gjeng med hyggelige folk fra rundt 20 til 50 år, som kommer til ”å gjøre greia si” uansett. En av informantene oppsummerer det slik:

Og så føler jeg også at hvis man virkelig skal gå ned til hva det er med støy, så er det viktigste for meg det sanselige. At det er godt for øret, liksom. At det kiler i øret. På samme måte som [...] at du reagerer på berøring. Det er en rent sanselig opplevelse av musikken. Og jeg tror kanskje det er derfor det har fått litt medvind, for når folk hører det så er det veldig umiddelbart. Selv om det er ganske ekstremt og fjernt fra det som folk har hørt ellers. Jeg tror for eksempel folk tar støy enklere enn de tar modernistimprov[isasjon], som er stille og har masse koder. Når de ser noen som står og hamrer på en kontaktmikrofon, så skjønner de det. Det er egentlig en veldig enkel greie.

6. KUNSTNERROLLER À LA CARTE

I denne andre delen av analysen ønsker jeg å fokusere på *hvordan støyaktørene inntar ulike kunstnerroller* i forhold til sitt virke, og knytte disse rollene opp mot *hvordan yrkestilværelsen fortøner seg for aktører innen et relativt marginalt felt i norsk musikkliv*.

6.1 ”Først så gikk jeg jo i korps – teller det?” Informantenes etableringshistorier

Vi har allerede blitt litt kjent med informantene, gjennom deres uttalelser i den første delen av analysen. Men hva er deres bakgrunn, og hvordan de har etablert seg innenfor akkurat denne sjangeren? Å slippe til informantene med sine egne etableringshistorier er ikke uproblematisk. Bourdieu er blant dem som har påpekt at det å fortelle sitt livs historie ikke er å presentere seg selv, men å *konstruere* seg selv (Mangset 2004:33). Her kan man altså komme til å havne i en situasjon hvor informantene til en viss grad bare ”husker” det som passer inn i tilværelsen de fortsatt holder på å konstruere, og at det oppstår sprik mellom de konstruerte biografiene og de faktiske biografiene. I sin studie av utvelgelsesprosesser ved rekruttering til kunstnerrollen, framhever Mangset (2004:25) at dette spriket ikke nødvendigvis er noe problem, men at det stiller en overfor et annet analytisk utbytte. Her vil jeg rette søkelyset mot det Mangset (ibid.) kaller ”spenningsfeltet mellom historisk overleverte og sosialt konstruerte myter (jf. den karismatiske kunstnerrollen) og mer eller mindre objektive mulighetsbetingelser”, - et perspektiv hvor den konstruerte biografien kan være minst like interessant som den faktiske.

På spørsmål om når de begynte å sysle med musikk, skiller informantenes historier seg i liten grad fra andre oppvekstskildringer. Det er ”obligatoriske” runder med korps, piano og fiolin i barndommen. Gjerne litt gitarundervisning i ungdomsskolealder. Ingenting spesielt. Men så er det kanskje noe allikevel, som avslører at disse menneskene, allerede tidlig i livet, hadde en hang til å utforske lyd på ukonvensjonelle måter. For eksempel beskriver en av informantene korpstilværelsen sin slik: ”Etter hvert så fikk jeg en saksofon, og da syntes jeg det var gøy å stappe forskjellige ting ned i den. Jeg likte jo ikke marsjer og korpsmusikk, og det synes jeg fortsatt er helt pyton”. En annen informant begynte å spille fiolin og piano allerede i fire-femårsalderen. Innen hun var åtte, hadde hun begynt å komponere på piano:

Jeg hadde ikke undervisning i piano – jeg hadde det i fiolin, der spilte jeg klassisk musikk og der lagde jeg ikke noe eget – men på piano, det var bare en sånn frisone. Og da husker jeg

blant annet et stykke jeg hadde, som het *Steinras*. Og det hørtes ut som det. Det var albuer på klaviaturet og pedalen nede og sånn.

For andre igjen begynner det å utvikle seg først da de kommer opp i 15-årsalderen. Flere av informantene forteller om deltakelse i ymse band innen sjangere som *punk*, *hardcore*, *rock* og *metal*. Men, som en av dem sier: ”Det gikk ikke så veldig bra, fordi jeg alltid ville dra det i en eller annen sånn drøy retning”. Og flere av informantene forteller lignende historier, med formuleringer som ”så bare eskalerte det”, og ”så har det bare blitt mer og mer alternativt”. Historier om nokså ensomme musikalske tilværelser, etter hvert som kompisene faller fra:

Deres musikalske interesse... ja, vi delte den til et visst punkt da vi oppdaget metal. De likte *opp til Metallica* – så gikk jeg videre, men de gikk ikke videre – mens jeg gikk videre til frijazz og avantgarde og støy og alt det der. Men for dem så stoppet det der, det var liksom dødt. Så jeg hadde ingen å spille med heller. Selv om jeg tvang dem til å være med på noen av de første tapene mine.

Dette er også historier om gutteromstilværelser, hvor det drives utstrakt eksperimentering med lyd. Flere av de eldre informantene beskriver hvordan gammelt radioutstyr og kassettspillere med opptaksfunksjon får gjennomgå. En av dem forteller at han var ”et enmanns metalband, uten at det var metal”. Innen *metal* fant han imidlertid et nettverk, og begynte å brevveksle med folk fra hele verden. I dette nettverket ble det også utvekslet musikk, gjennom såkalt *tape trading*, hvor man byttet kassetter. Informanten innrømmer å ha tatt alle tilgjengelige midler i bruk: ”Jeg laget taper, og så kopierte jeg på skolen. Jeg snek meg til det i friminuttene, da de andre var ute og spilte fotball, så var jeg inne og kopierte kassetcover”. Fra å lage og utveksle musikk i randsonen av *metal* var veien kort til å oppdage et internasjonalt nettverk som drev med støy musikk. Han forteller at det bare ”var måneder” før han kom i kontakt med støyfolk gjennom dette nettverket.

For de noe yngre informantene synes det å være pc’er, nedlastbare gratisprogrammer og redigering av digitale lydopptak som er verktøyene i oppstarten. Uavhengig av ”generasjon” forteller alle informantene entusiastisk om gleden ved å finne fram til andre mennesker som arbeider innenfor de samme musikalske uttrykkene som dem, særlig her hjemme i Norge. At sjangerbetegnelsen *støymusikk* kanskje ikke utkrystalliserer seg før senere, spiller ingen rolle. Det handler i første rekke om å oppdage noen andre som jobber med kvaliteten i lyd som det

bærende elementet i musikken, i stedet for det melodiske eller rytmiske. Og om det å finne et fellesskap rundt en kanskje ukonvensjonell forståelse av musikk. Informantenes uttalelser gir imidlertid også uttrykk for grensebygging, mellom et ”oss” som ville videre og *ville mer*, og ”de” *som ble igjen* med melodi og rytme. Og selv om jeg ikke tviler på at det ligger en genuin interesse og utforskertrang bak den soniske eksperimenteringen, aner jeg også et visst snev av elitisme her, med gjenklang til avantgarden (da i betydningen ”de som innfører ny retning”). Her dyrkes det originalitet og brudd med etablerte konvensjoner, og søken etter originalitet gir gjenklang til den karismatiske kunstnermyten, i tillegg til fornyelsesimperativet hos Becker (1982). Samtidig synes det å ligge mer utforskertrang enn kallmystikk i informantenes etableringshistorier.

6.2 ”Jo, jeg har ideer bak alt!” Om å spille mye og under mange navn

Men hva forteller informantene om veien fra ensomme musikalske eksperimenter på gutterom rundt omkring i landet, til en norsk støyscene der ”alle kjenner alle”? Som nevnt i kapittel tre, var opprettelsen av *Norwegian Noise Orchestra* et bevisst initiativ i forhold til å skulle samle flere av aktørene som holdt på med støymusikk. Når folk hadde møtt hverandre og etter hvert ble kjent, oppstod det en rekke nye band og andre prosjekter på kryss og tvers av miljøene. Og kanskje er det betegnende for støyscenen at *Norwegian Noise Orchestra* fortsatt er en nokså løs konstellasjon, uten faste medlemmer. Man skal nemlig ikke grave dypt i materien for å se at svært mange av aktørene på støyscenen inngår i en rekke ulike band og ad hoc-prosjekter, i tillegg til å spille under flere forskjellige alias. En av informantene sier at han er ”oppe i seks-sju alias bare for egne prosjekter, så kommer bandprosjekter ved siden av”. En annen forteller at han som regel må sjekke hjemmesiden sin ”for å huske på alle bandene”. Han innrømmer dog at aktiviteten til de ulike prosjektene varierer: ”Det er jo noen som er veldig periodisk aktive, og noen er vel nærmest inaktive, mens andre faktisk gjør litt”. Forklaringen på at han deltar i så mange prosjekter, er tilsynelatende pragmatisk: ”Det er litt etter hvem man faktisk har lyst til å spille med, og så er det litt forskjellige musikalske uttrykk, og ofte blir det nesten sånn at man har lyst til å spille et annet instrument, og så blir det et eget band med det”.

Flere av informantene tyr til lignende forklaringsmodeller på denne ”prosjekthypigheten”. Enkeltprosjekter kan settes i gang ”bare man har en eller annen grunnidé, eller ett eller annet man har lyst til å gjøre, som ikke nødvendigvis er et levedyktig prosjekt, men som kan bli en bra plate”. Og de understreker at det ligger egne ideer eller konsepter bak alle ulike alias og

bandnavn. Det er bare én av informantene som sier at han kun spiller under sitt eget navn, og inngår i løse konstellasjoner fra prosjekt til prosjekt. Ytterligere to av informantene spiller utelukkende under eget navn, men er medlem av ett eller flere band eller faste konstellasjoner.

Her opplever jeg at støyscenen står i et absolutt motsetningsforhold til kunst- og kulturfeltet for øvrig, hvor *navnet*, som selve merkevaren, dyrkes nærmest hemningsløst. Støyaktørene opererer da heller med så mange alias og bandnavn at de *ikke* blir gjenkjent: ”Man har liksom ikke ett band man satser på. Selv om jeg spiller med noen som for så vidt er litt mer kjent enn andre, så er det jo sånn at hvis folk [utenfor scenen] spør meg om hvilke band jeg spiller i, så sier jeg ´Ingen band du har hørt om´ - og det vil som regel stemme”. Flere av informantene gir faktisk eksplisitt uttrykk for at de ”ikke vil at folk skal ha full oversikt”. En informant som har vært med på svært mange utgivelser, framhever at han ”vil at det skal være et slags puslespill” å skaffe seg innsikt i hans virke som musiker. Det er flere mulige tolkninger av dette. For det første er støy musikk et såpass marginalt uttrykk, at det å satse alt på bygging av én merkevare uansett aldri vil ha noen særlig kommersiell verdi. Så hvorfor da ikke leke seg med en rekke ulike konsepter og navn? Samtidig så ligger det et element av mystifisering her. Gjennom å nærmest ”teppebombe” publikummet sitt med ulike alias, bandnavn og konstellasjoner, sørger støyaktørene for at deres egen musikalske produksjon blir omgitt av en viss mystikk. Her er det fristende å trekke linjer tilbake til de mange ”obskure” platesamlingene som ble omtalt i kapittel 5.3, og argumentere for at dette spillet med publikum bidrar til mytedannelser knyttet til støyaktørene som musikere eller kunstnere. Og her kommer vi på mange måter tilbake til kunstfeltet igjen, i forhold til hvordan den karismatiske kunstnermyten er nært forbundet med synet på kunstneren som en figur man aldri helt kan få grep om eller forstå motivene til.

Uavhengig av holdningen til alias og banddeltakelse, framhever flere av informantene at *høy produksjon* er et kjennetegn ved støyscenen. Det er imidlertid ikke lett å få tak på hva denne produktiviteten skyldes. Ingen av informantene sier noe som tyder på at det er økonomiske motiver som ligger bak, for eksempel ved at man kan tjene mer på platesalg eller motta mer offentlig støtte ved å opprettholde en høy produksjon. Én av dem viser heller til egenskaper ved støy musikk som fenomen som en mulig årsakssammenheng:

Med støy så er veien fra idé til resultat veldig kort. Du trenger bare litt software, som du kan laste ned, eller du trenger noen pedaler... altså, du trenger veldig lite, og det er veldig enkelt. Og du kan gjøre det selv. Ja, så det blir veldig kort vei fra idé til produkt, eller resultat. Det går

veldig fort. Mens med et band, hvis du er gitarist, så må du ha en bassist og en trommeslager, og kanskje en sanger. Så du må finne de folkene. Og så må du komme overens med dem. Og så må du finne et øvingslokale, og så må du ha instrumenter. Og så må dere øve inn låtene, og spille dere sammen. Det er en helt annen prosess. Et støyprosjekt kan du gjøre på en uke.

Der jeg tidligere var inne på at man kunne ane et snev av elitisme i støyaktørenes uttalelser, blir vi her stilt overfor et scenario hvor det kan være lett å avskrive dem som useriøse. Her er det altså ikke snakk om å lære seg verdien av et håndverk, eller om *å øve seg god*. Men igjen mener jeg at det er nærliggende å trekke paralleller til de avantgardistiske retningene innenfor billedkunsten. Er det ikke en nokså ”vanlig” innvending mot store deler av samtidskunsten at ”dette kunne jo hvem som helst ha gjort”? Jeg finner imidlertid ingenting som tyder på at støyaktørene ”tar lett på det” når det kommer til musikken de skaper. De framstår heller som svært reflekterte i forhold til hva de ulike prosessene krever av dem. Blant annet beskrives det å spille live og å gå i studio for å spille inn musikk som ”to veldig separate ting”: ”Det å spille en konsert og det å lage en plate er veldig forskjellig. Det er en helt annen lytteopplevelse, så da må du jobbe forskjellig”. Denne bevisstheten til prosess synes igjen å henge sammen med en grunnleggende holdning til produksjon, som illustrert i sitatet nedenfor:

Ja, jeg er en av de som har gjort ekstremt mye. Og det er flere grunner til det. For det første så tror jeg at det blir bedre musikk hvis jeg jobber mye med musikk, hvis jeg jobber intensivt og at det er en kontinuerlig prosess. At man ikke jobber for å lage et hovedverk, og tenker ”ja, nå har jeg klart det”. Jeg tror det er bedre bare å jobbe, og være i bevegelse hele tiden. Jeg ser at artister som jeg har sansen for, gjør det samme. De har en veldig høy produksjon. Se på jazzen: Miles Davis og John Coltrane. Også innen kunsten, som Picasso, som gjorde enormt mange arbeider. Jeg tror det er en sunn greie, det med å ha en høy produksjon. Jo mer du jobber, jo lengre videre kommer du.

6.3 ”Jeg tror jeg ligger på minussiden foreløpig”: Om aktørenes yrkestilværelse

Hittil har informantene gitt tydelig uttrykk for at støy musikk ikke er noe man blir rik av å holde på med. Så hvordan fortøner deres yrkestilværelse seg? Tre av informantene sier at de lever av musikken, men presiserer at de da også jobber med andre musikalske uttrykk og gjør mer enn ”bare” støy. Alle disse har kunstfaglig utdanningsbakgrunn, og har hatt som mål å kunne leve av utøvende virksomhet. De hadde bestemt seg *tidlig*. Men de forteller om mange ”strøjobber”, ”drittjobber” og uker på ”luft og kjærlighet” på veien mot målet. Og selv om de

lever av musikken nå, forteller de om at ”det går i bruktbil” og hvordan de aldri kommer til å bli rike av det. Disse informantene legger heller ikke skjul på at de jobber mye, og at konsert- og turnévirksomhet med rundt 150 reisedager i året har sin pris:

For di at det er en såpass marginal sjanger, og at honorarene er mindre, så må man ha en konsertfrekvens som er veldig høy. Med mindre man finner andre settinger, andre større prosjekter man kan jobbe med, for eksempel til film eller teater eller sånne ting som det. Konsertvirksomheten, den er ganske... ja, det er et ganske slitsomt liv.

Ifølge Heian, Løyland og Mangset (2008) skiller denne beskrivelsen seg lite fra den norske kunstnerpopulasjonen for øvrig. Forfatterne understreker at det er nokså vanlig at kunstnere har mange jobber, og at det for mange kan være vanskelig å skille mellom arbeidstid og fritid. Allikevel er altså inntekten lav, og mange fulltidskunstnere avhenger av økonomisk hjelp fra en ektefelle eller partner med høyere inntekt (ibid.). For støyaktørene som lever av musikken, er imidlertid ikke dette et mål alene; de ønsker heller ikke å måtte ”gjøre mer enn det man virkelig har lyst til å gjøre”. Og nettopp dette aspektet er viktig for flere av informantene som sier at de faktisk *ikke* har lyst til å leve av musikken: ”Jeg vil ikke leve av musikken, for jeg tror at da må jeg gjøre kompromisser i forhold til det kunstneriske. Jeg tror det er veldig usunt for musikken”. Her er det verdt å minne om at støyscenen kan sies å høre hjemme under feltet for begrenset produksjon (Bourdieu 1993), og at støyaktørene i stor grad kan sammenlignes med hvordan Lorentzen (2009) beskriver småskalaproduzenten. Siden det kommersielle potensialet i støymusikken er forsvinnende lite, kan man forstå at informantene tviler på om ”det er verdt slitet” å kunne leve av musikken:

Jeg vet ikke... jeg har jo kontakt med jazzfolk og improvfolk, og så ser jeg at de må gjøre prosjekter som de kanskje bare er femti prosent for. Og så tenker jeg at jeg ikke har lyst til å være der. Jeg har lyst til å vite at når folk går for å se en konsert med meg, så er det noe jeg står hundre prosent for. Det er hellig det der med musikk. Det er hellig for meg.

Her er også overlevningene fra den karismatiske kunstnerrollen og kunstfeltets ”omvendte” økonomi svært tydelig. Og hvor vi plasserer støyscenen i kulturfeltets sosiale geografi synes ikke å være avgjørende i så henseende. Gripsrud (2002:25) mener at populærmusikkfeltets verdsettelse av individuell kreativitet er helt i tråd med det romantiske idealet vi finner i den

karismatiske kunstnermyten: ”Populærmusikalske artister er dermed å betrakte som kunstnere, selv om de befinner seg utenfor den etablerte Kunstinstitusjonen”.

Flere informanter sier at ikke har ”drivet” som trengs for å skulle leve av musikken: ”Det er jo noen få som klarer det, men det er folk som jobber veldig mye og er ekstremt målbevisste”. En informant uttrykker det som et mål ”bare å kunne få lov til å utøve det”. Formuleringen grunner kanskje i at flere av informantene sier at støymusikken er et økonomisk tapsprosjekt så langt. Det å gi ut plater ”kan spe på inntekten i noen perioder kanskje, litte grann, også noen spillejobber her og der, men det er jo ikke i nærheten av å dekke de utgiftene man har. Det kan kanskje finansiere musikkutstyret man kjøper, hvis man er heldig”. Flere informanter medgir at det som kommer av inntekter gjerne skytes inn i musikken igjen, enten i form av å få finansiert noen turneer eller for å få gjort noen flere utgivelser:

Hvis man starter først med å gi ut et par kassetter eller CD-R'er, i marginale 20 eksemplarer eller 50 eksemplarer, så bygger det på seg. Og så tenker du at nå har jeg tjent litt penger, så nå kan jeg trykke en vinyl eller en cd, og så gjør du det. Altså, det er jo kostbart, så det er veldig få andre som har lyst til å ta risikoen for å gjøre det, og det blir hovedsakelig i egen interesse å få det til. Selvfølgelig, hvis det er din egen musikk, så spytter du inn penger i det. Og kanskje etter hvert, så begynner du å gi ut andre folk sine ting også, hvis det går bra med den ene plata, og så baller det bare på seg.

Noen av informantene, av de som ikke lever av musikken, har jobbet eller jobber med andre former for estetiske uttrykk ved siden av, blant annet grafisk design og scenekunst. Resten av informantene har ”vanlige” jobber. De eneste som svarer umiddelbart ”ja” på spørsmål om de er komfortable med å bruke betegnelser som ”musiker” eller ”kunstner” i omtalen av seg selv, er de samme som lever av musikk og har en kunstfaglig utdanning. Dette bidrar til å bekrefte utfordringene knyttet til skillet amatør/profesjonell, som ble diskutert i kapittel fire. For det at disse tre er de eneste av informantene som vil kalle seg musikere eller kunstnere, betyr ikke at resten av informantene er amatører. Ut fra min forståelse er også de profesjonelle utøvere. Her er det også interessant hvordan flertallet av informantene oppgir å være tilknyttet en eller flere interesseorganisasjoner innenfor musikkfeltet. Noen av dem har også vært med på å opprette en egen organisasjon for uavhengige aktører innenfor støy og beslektede sjangre, *Loop*:

Den har vi startet opp fordi vi følte at det vi drev med ikke passet helt inn i noen andre organisasjoner. Det er selvfølgelig ikke noe i veien for å være medlem av noen andre i tillegg, men problemet med musikkorganisasjoner er at det ikke er noen av dem som på en måte dekker behovet fullt ut, altså, det er litt sånn kaotisk og veldig overlappende. Det synes jeg er et problem, at veldig mange enten må være medlem i flere foreninger eller organisasjoner, for å få dekket de behovene de har. Jeg synes kanskje musikklivet har litt å lære fra idrettslivet når det gjelder organisering.

At støyaktørene har gått til et sånt steg som å etablere sin egen interesseorganisasjon, vitner både om et visst organiseringsbehov og en slags mistillit til organiseringen på musikkfeltet for øvrig. Det kan også være et uttrykk for at det på mange måter ”er tidlig” for støyscenen ennå. Med dette mener jeg at støyscenen er en relativt ung scene. Kanskje vil vi se en økende differensiering med årene. I forhold til den nåværende situasjonen, preget av et utstrakt fravær av hierarki, blir det interessant å se hvorvidt en eventuell differensiering vil føre til tiltagende hierarkisering på scenen om noen år. Dette kan tenkes framtvunget av ytre påvirkning, hvor scenen får svekket sin relative autonomi. Her er det relevant å vise til hvordan flertallet av informantene har søkt om og mottatt offentlig støtte i forhold til musikkutøvelsen sin. Støtten er gitt både som turnéstøtte, arbeidsstipend og som støtte til utgivelser, i tillegg til at flere av de omtalte konsertseriene, festivalene og spillestedene mottar offentlig støtte. Det er da også verdt å peke på at offentlig støtte ikke nødvendigvis bare er *penger*, men også kan inneha symbolsk verdi i forhold til *hvor* denne støtten kommer fra. Innen kulturfeltet generelt, er det mye som tyder på at en bevilgning fra Norsk kulturråd (statlig støtte) står mye ”høyere i kurs” enn en bevilgning fra kommunalt nivå. Dette henger sammen med at statlig kunstnerstøtte i større grad bidrar til å legitimere og definere det utøveren holder på med som nettopp kunst, noe som igjen kan knyttes opp mot at kulturrådets støtte baserer seg på en fagfelle vurdering, heller enn en byråkratisk beslutning. Støyaktørene virker imidlertid ikke noe særlig interessert i et slikt perspektiv. De er mer opptatt av å diskutere hvordan den offentlige støtten kan få størst mulig effekt. Her synes det å være et vesentlig poeng hvorvidt støtten går til musikerne, eller til infrastrukturen rundt scenen:

Det å støtte arrangørene, det synes jeg er det viktigste. For å kunne bygge opp scener og arenaer, de møtepunktene der det skjer. Nå høres det kanskje ut som jeg er i mot å støtte kunstnerne, og det er jeg i hvert fall ikke – men det er ganske viktig å vite hvor effekten er bra. Og da bør man gi litt til alle, heller enn å gi mye til noen. Men det er kjempevanskelig. Skal du støtte bandene som er på turné, eller arrangørene som gir dem spillesteder?

En informant som jobber mye med booking, sier at arrangørene innenfor så marginale uttrykk som støy ikke kan overleve uten offentlig støtte. Samtidig sier flere av de andre informantene at støtte til turnévirkosomhet er viktig, om ikke avgjørende. Betydningen av støtten synes å øke proporsjonalt med hvor langt de skal reise og hvor lenge: ”Det er ikke avgjørende, men det gir en økonomisk trygghet til å reise ut på lengre turneer og sånne ting. Inntektsmessig er det helt håpløst å reise på USA-turné, for eksempel, eller på Japan-turné”. Det kan være grunn til å minne om at flertallet av utøverne vi snakker om her, er folk med full jobb som bruker feriene sine til å dra på turné. Og da er det selvfølgelig flott ”når staten kan si: `Her, ta disse pengene og dra til USA og spill konserter´... det er fantastisk”. ”Men jeg ville gjort det uansett”.

6.4 ”Nettverk er virkelig alfa og omega!” Om å gjøre det selv

Og nettopp det med å gjøre det ”uansett”, synes å være en gjennomgangstone blant aktørene. Selv om flertallet av informantene ikke lever av musikken, er de bevisste i forhold til behovet for å opprettholde et visst aktivitetsnivå og betydningen av å gjøre ting selv. Å operere innen et såpass marginalt felt som støyscenen betinger at ”man jobber for det”, i like stor grad som utøvere innen andre kunstneriske uttrykk. For eksempel sier samtlige av informantene at det å ha mulighet til å spille konserter, er uløselig knyttet til nettverket de har. ”Hvis du skal spille konserter, hvis du skal gi ut plater, hvis du skal distribuere platene dine, hvis du skal gjøre hva som helst, egentlig – så må du være veldig aktiv på det”. ”Musikere reiser rundt og spiller på hverandre sine scener”. Det handler om å ”ta tak i de tilbudene som kommer”: ”Hvis man for eksempel blir booket til en festival, så tenker man at hvis jeg først skal reise ned der, så kan jeg kanskje spille noen flere konserter, og tar man kontakt med litt forskjellige folk, og så blir det plutselig en lengre turne ut av det”. Informantene gir imidlertid ikke uttrykk for at de har noen bevisst markedsføringsstrategi for å skaffe seg spillejobber. Det er heller sånn at flere av dem synes ”det er litt ekkelt å spørre om å få spille”, og sier at de er ikke er gode til å selge seg selv. En informant omtaler nettverk som valuta: ”Hvis du kjenner så mye folk og har så mye godvilje, så er det egentlig en form for valuta”. Dette kan med hell settes i sammenheng med bildet av hva som kreves av kulturentreprenøren i det nye kulturarbeidslivet: ”De må stole mer på sosial kapital, i form av uformelle nettverk og kompetanse, heller enn på formell kompetanse og prosedyrer i sine karrierestiger” (Mangset/Røyseng 2009:14).

I forhold til hva som kan sies å være den viktigste distribusjonskanalen for musikken deres, mener flere av informantene at konserter og turnévirkosomhet ”gagner mest”: ”Da kommer man ut og spiller for x antall mennesker, og så kjøper x antall mennesker platene etter konserten”. Det er heller ikke tvil om at internett er svært viktig: ”Det hadde nok ikke vært så lett å gjøre ting, både å booke konserter og selge plater, hvis det ikke hadde vært for nettet”. Mange bruker sosiale medier som MySpace og YouTube, og de fleste har en eller flere hjemmesider. En av informantene konkluderer slik:

Det er en kombinasjon, vil jeg si. Plater, i form av det å kunne bytte med folk og gjøre musikken tilgjengelig i varighet. Konserter, fordi de som kommer da får sett hva du driver med og ofte så dukker det opp noen nye ansikter også. Og så har du nett som du bruker for å kunne kontakte folk, og de kontakter deg, og du har en sånn gående kommunikasjon med de tusen bekjente i andre deler av verden. Så jeg vil si at det er en salig blanding.

Her er informanten inne på ytterligere to faktorer som kan sies å være kjennetegn ved den norske støyscenen. For det første er det dette med *plateselskap*. ”Ja, om ikke plateselskap i tradisjonell forstand... det er som sagt veldig få som gjør det for å bli rike”. Men ”det er nok en liten overflod av plateselskap i Norge knyttet til støy”. Etter at støyaktørene har listet opp alias og bandprosjekter, er det nemlig nokså vanlig at man finner ett eller flere plateselskap på listen. ”Hver mann sitt plateselskap!”, sier en av informantene entusiastisk. Og det er kanskje ikke så langt fra sannheten. Selv om det ikke er *alle* på scenen som driver egne plateselskap, så er det flere aktører som driver mer enn ett. Antallet er dermed betydelig når man tenker på størrelsen på scenen. Ca 50 norske plateselskaper er tilknyttet interesseorganisasjonen *Loop*. Selv om ikke alle er rene støylabels, så gir det allikevel en indikasjon på omfanget. Og på spørsmål om hvorfor han tror det finnes så mange, svarer en av informantene at det nok har ”litt med de nerdegreiene å gjøre”. Men flere av informantene legger vekt på at det er ”mye humor også”. Det at de kan prøve ut nye konsepter og bidra ytterligere til ”støyjungelen”. Men det ligger også en god slump idealisme og genuin interesse bak: ”Grunnen til at jeg liker å ha plateselskap, er fordi jeg liker å ta del i både andres musikk og å være med på å realisere deres utgivelser og utveksle kontakter, men også på selve utgivelsesfronten det å kunne være med å produsere noe som er interessant”. Dette bidrar til å illustrere hvordan støyaktørene gjerne inntar flere roller innenfor scenen. Mangset (2004:53) understreker hvordan den sterke arbeidsdelingen mellom aktører innenfor Beckers kunstverdener gjerne betraktes som ”hellig” eller selvfølgelig: ”Ifølge konvensjonene bør de ulike aktørene holde seg ved sin lest”. Her

bryter støyaktørene med konvensjonene på den måten at de bytter på å være kjernepersonell (utøver) og hverandres støttepersonell (for eksempel plateselskap). Dette må sies å være et spesielt kjennetegn for støyscenen.

Den andre faktoren informantene i sitatet over er inne på, er dette med *bytting*. Informantene avslører at det eksisterer en internasjonal bytteøkonomi innenfor støy musikken. ”Når alle har egne selskap, så blir det mye bytting”. Og det virker nesten som at mange bytter først, og så selger de det de har igjen: ”De eksemplarene man har igjen, prøver man liksom å selge til dem som ikke har noe å bytte”. Denne bytteøkonomien har også gjenklang til Lorentzens (2009) småskalaartist, som inngår i en form for symboløkonomi hvor det foregår en utstrakt bytting av både varer og tjenester. For støyaktørene ser vi nok en gang hvordan *engasjement* fungerer som legitimering:

Jeg tror du har gått litt feil hvis du skal lage støy for å tjene penger, rett og slett. Og vi som gir ut plater, gir jo ikke ut plater for å... ja, du får begynne med noe annet hvis du skal tjene masse penger på det. Det sier seg jo selv at de som gir ut ting, både plateselskaper og artister, gjør det fordi de er engasjert i det de driver med. Og da er det ikke noe som er bedre enn å kunne få tak i musikk bare ved å bytte.

Og både nettverkstanken og opprettelsen av egne plateselskaper kan sies å være forankret i et dypere idealistisk tankesett som kalles *DIY*: do it yourself. Som jeg var inne på i kapittel tre, er *DIY* på mange måter en arv fra punken, og en filosofi som preger flere undergrunns miljøer. Også Lorentzen (2009) peker på *DIY* som en arv fra punken, og knytter filosofien til ønsket om kunstnerisk kontroll, troverdighet og kredibilitet. Informantene virker da også å være enige i at graden av *DIY* er et kjennetegn ved støyscenen: ”Den er liten, og for å få ut musikken din så må du nesten bare gjøre det selv”. ”De etablerte kanalene er på en måte ikke åpne for det vi driver med, så hvorfor skal man drive og slite for å komme seg inn der når man kan gjøre det selv?”, spør en informant. Lorentzen (2009) mener at ”den entreprenøriske vendingen” blant musikere på 2000-tallet er å betrakte som et brudd med populærmusikkens autenticitetskriterium, formulert som en motsetning mellom autenticitet og kommersialitet. Dette handler i stor grad om et skille mellom autentiske oppgaver (som å lage ny musikk) og aktiviteter av rent forretningsmessig karakter (som markedsføring og salg). Med henvisning til Becker (1982) og hans teori om arbeidsdeling, hvor en utbredt strategi er å kvitte seg med oppgaver som kan anses som ”skitne”, opplever Lorentzen det som paradoksalt at

artistentreprenøren faktisk *ønsker* å gjøre alt selv. ”Et mulig holdepunkt er hvordan selve diskursen rundt det å gjøre alt selv synes å peke i retning av kunstnerisk troverdighet, ikke ulikt punkens DIY-filosofi”, framholder hun (Lorentzen 2009:72). For støyaktørene synes det også å handle om en iboende skepsis til kommersielle krefter. De har på mange måter hoppet bukk over forsøket på å bli fanget opp av den etablerte musikkbransjen, og gått rett på ”å gjøre det selv”. Det er mye som tyder på at idealismen og engasjementet for scenen er dypt forankret i støyscenens logikk:

Det idealistiske, og at man har små formater. Og at man gjør det fordi man har lyst, rett og slett – for da har man jo kontroll på hvordan det blir utformet, og hvem som skal ha plata i distribusjon. Også fordi det er folk som har kjærlighet til det miljøet, og til apparatet rundt. Man har lyst til å være med på det.

7. Å MALE PORTRETTER

I innledningen til denne oppgaven var jeg ikke mindre ambisiøs enn at jeg satt som mål for arbeidet mitt å skulle komme fram til et mest mulig helhetlig *kulturelt portrett* av den norske støyscenen. Og la meg bare få minne om at det finnes mange ulike måter å male portretter på, og samtidig understreke at jeg i hvert fall ikke tilhører en naturalistisk tradisjon. Nå kan man kanskje påstå at det å skrive en masteroppgave er som å male med sjablong, all den tid man må forholde seg til visse maler og rammer for arbeidet. Jeg føler allikevel at jeg har kunnet følge støyaktørene dit de har villet ta meg med sine fortellinger. Og selv om jeg kanskje maler med en vel bred pensel noen steder, så opplever jeg at jeg har latt støyaktørene komme til orde, samtidig som den nødvendige fargepaletten er der, i form av min teoretiske forankring. Etter å ha skissert støyens plass i musikkhistorien, har jeg tatt utgangspunkt i Bourdieus feltbegrep og Beckers kunstverdener med tanke på å skulle beskrive støyscenen. Videre har jeg sett på de ulike kunstnerrollene som kan sies å stå til støyaktørenes disposisjon, og knyttet disse opp mot teorier om det nye kulturarbeidslivet.

Med bakgrunn i at støyscenen er et svært aktivt felt, innrømmer jeg at det føles rart å rydde bort malesakene nå. Ideelt sett skulle dette portrettet ha vært et *work in progress*, med stadige justeringer i form av nye strøk. Noen karakteristiske trekk er imidlertid på plass. I analysen har jeg sett på hvordan støyaktørene forholder seg til grensemarkeringer som *sjanger* og selve begrepet *støyscenen*. Selv om aktørene tenderer mot å ville unngå disiplinering gjennom slik kategorisering, innrømmer de samtidig at grensemarkeringer har noe for seg. Dette settes også i sammenheng med ritualer. Her kan det se ut til at det å være en *aktiv og engasjert deltaker* er det som legitimerer en tilhørighet på støyscenen. Innstiftelsesritualet tar for eksempel form av å bli booket til å gjøre en konsert, eller å gi ut en støyplate med egen eller andres støymusikk. Det er innstiftelsesritualene som bidrar til en følelse av ”innenfor”.

Jeg har også forsøkt å synliggjøre betydningen av støymusikk som et livefenomen. Først i forhold til en hypotese om at det å spille og oppleve støymusikk live, er uløselig knyttet til meningsproduksjon omkring støyens estetikk. Livesituasjonen kan bære preg av å være en svært *fysisk* opplevelse, noe som gir gjenklang i begreper som *katarsis* og *askese*. Videre er livesituasjonen viktig fordi det på mange måter er her *støyscenen utspiller seg* som et sosialt felt. I den sammenheng har jeg blant annet sett på hvordan støyaktørene forholder seg til det å stå på en scene, til hverandre og til sitt publikum. Konklusjonen er at støymusikk kan fungere

som *mentalhygiene*, på samme tid som støyscenen synes å være et *tilfluktssted*, preget av et *fravær av hierarki*. Dette fraværet gjør seg utslag både i forhold til kvalitetsvurderinger og i et tilnærmet nøytralt syn på de ulike støyaktørers posisjoner. Her bryter støyscenen radikalt med kunstfeltets logikk. Informantene framhever at støyscenen er ”den hyggeligste” scenen å være i, og forteller om en utstrakt åpenhet. På et tidspunkt under gjennomføring av intervjuene, skal jeg innrømme at jeg nesten ble irritert, og tenkte ”Er det mulig at alle er så inkluderende og greie med hverandre?”. Etter å ha jobbet som kulturbyråkrat i flere år, og vært i befatning med et bredt spekter av miljøer innenfor kunst- og kulturfeltet, kan jeg ikke akkurat si at dette er et vanlig fenomen. Hvis dette bare hadde vært et felt som var så marginalt at ingen ble sett eller hørt, og at det dermed ikke var noen posisjoner å kjempe om, men det er jo ikke tilfellet.

Støyscenen blir absolutt sett og hørt. Faktisk i en slik grad at både populærmusikkfeltet og kunstfeltet oppfatter støymusikk som innen rekkevidde av sin virksomhet. Samtidig nekter aktørene på støyscenen å knytte scenen opp mot verken det ene eller det andre. Det er da også min hypotese at støymusikken oppstår i transporten mellom pop og kunst, og at støyscenen befinner seg i denne transporten. Så vil kanskje noen mene det er ”å feige ut” å ikke ta valget mellom pop og kunst. Jeg mener imidlertid at støyscenen skiller seg i så stor grad fra begge, at det ville være kunstig å gjøre noe annet enn å opprettholde posisjonen ”i transport mellom”. Dette forsterkes av at informantene knytter støymusikk og støyscenen opp mot alt fra rock, metal, jazz og improvisasjonsmusikk, til samtidsmusikk, scenekunst og billedkunst. Og selv er de aktive grensekryssere, som beveger seg med tilsynelatende letthet innefor begge sfærer.

At støy ikke kan sies å høre til populærmusikkfeltet, handler i stor grad om at den ikke er *populær*. Støymusikk er heller ikke basert på elementer som groove, rytme og melodi, som er uløselig knyttet til populærmusikkens estetikk (Gripsrud 2002). Allikevel har støymusikken noe til felles med populærmusikken, i det at den på mange måter er *umiddelbar*. Støymusikk kan heller ikke sies å høre til kunstmusikken eller kunstfeltet for øvrig. For det første bryter den med konvensjonene knyttet til instrumentbruk. Støymusikken er heller ikke opptatt av referanser og koder, og den er ofte improvisert, heller enn nedskrevet. Til gjengjeld bryter støyscenen med både populærmusikkfeltet og kunstfeltet i sin ”anti-holdning” til det å dyrke kunstnernavnet som en merkevare. I stedet opererer støyaktørene under så mange alias og i så mange bandkonstellasjoner, at selv det mest dedikerte publikummet har problemer med å holde oversikt. Generelt kan man si at støyscenen kjennetegnes av høy produksjon.

Samtidig er det ikke tvil om at det kommersielle potensialet i støymusikken er forsvinnende lite, og at de fleste støyaktørene bruker mer penger på støy enn det de tjener. Stilt overfor et vell av nye kunstnerroller, gjerne satt i sammenheng med utfordringene knyttet til det *nye kulturarbeidslivet*, er det en viss tendens til entreprenørskap hos støyaktørene. Særlig i forhold til DIY-aspektet, og hvordan de kan ses i forhold til Lorentzens teori om småskalaartisten. Bytteøkonomi er et vesentlig begrep i så måte, og det kan virke som at denne bytteøkonomien bidrar til å konstituere fellesskapet på scenen, på samme måte som at støyaktørene hopper inn og ut av rollene som henholdsvis kjernepersonal og støttepersonal for hverandre. Men dersom støyaktørene virkelig skulle kunne velge kunstnerroller ”à la carte”, så er det ingen tvil om at det fortsatt er den karismatiske kunstnerrollen som ville selge mest.

Dette bidrar til å synliggjøre hvordan støyscenen både bryter og sammenfaller med kunstfeltet for øvrig. I så henseende fungerer både Bourdieus feltbegrep og Beckers kunstverdener som nyttige analyseverktøy, uten at jeg har kunnet gå systematisk til verks i forhold til å skulle applisere alle momentene i disse teoriene på støyscenen. Her er det også et poeng at Bourdieu selv, ifølge Broady (1991), nødig ville ha brukt feltbegrepet på en så begrenset sosial gruppe som støyscenen. Han ville nok heller ikke ha slått seg til ro med det fraværet av hierarki som jeg finner på støyscenen. I forhold til Becker, så representerer hans kunstverden en mindre utviklet teori, som jeg har vært inne på i kapittel fire. Følgelig er den på mange måter enklere ”å få til å passe”. Støyscenen sørger imidlertid også her for et vesentlig brudd, i forhold til at støyaktørene opererer som både kjerne- og støttepersonal, i motsetning til hvordan Becker (1982) framholder konvensjonen om at ”alle bør bli ved sin lest”.

Avslutningsvis: Det var aldri noe mål for meg at dette portrettet av den norske støyscenen skulle bli *pent*. Men det er oppriktig ment, og nå er i hvert fall et tidligere ubehandlet felt i norsk musikk- og kulturliv til en viss grad dokumentert. Og selv om støymusikk trolig aldri vil nå ut til de store massene, tror jeg også at støyscenen er oppriktig om sin åpenhet, og at den virkelig *er* for alle spesielt interesserte. Og i en tid da selvhjelpshyllene hos bokhandelen er fulle av bøker som skal lære oss å puste, sørger støymusikken for at pusten min er akkurat der den skal være.

LITTERATURLISTE

- Abbing, H. (2002). *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- Andersen, S. (2005). I and You: Moving the meaning in experimental music. *I: Verksted # 4, 2005 Sonic North*. Oslo: Office of Contemporary Art Norway, s. 39-46
- Aslaksen, E. (2004). Kunstlivets grenseland: Om amatører og profesjonelle. *I: Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*. Røyseng, S. og Solhjell, D. (red.). Telemarksforskning-Bø, Bø i Telemark, s. 218-233
- Attali, J. ([1977] 1985). *Noise: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Barker, C. (2003). *Cultural Studies. Theory and Practice*. London/Thousand Oaks/New Dehli: Sage publications
- Beck, U. (2000). *The Brave New World of Work*. Cambridge: Polity Press
- Becker, H.S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press
- Bourdieu, P. ([1979] 2005). *Distinksjonen*. Oslo: De norske bokklubbene
- Bourdieu, P. (1986). Produksjonen av tro. *I: Pierre Bourdieu. Kultursociologiska texter. I urval av Donald Broady och Mikael Palme*. Lidingö: Salamander, s. 148-236
- Bourdieu, P. (1992a). Några egenskaper hos fälten. *I: Pierre Bourdieu. Texter om de intellektuella*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag, s. 40-52
- Bourdieu, P. (1992b). Men vem skapade skaparne? *I: Pierre Bourdieu. Texter om de intellektuella*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag, s. 53-76
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press
- Bourdieu, P. (1996a). *Rules of Art*. Stanford: Stanford University Press
- Bourdieu, P. (1996b). *Symbolsk makt*. Oslo: Pax forlag
- Broady, D. (1991). *Sociologi och epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. Stockholm: HLS Förlag
- Cox, C. & Warner, D. (2006). *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York/London: Continuum
- Cowell, H. ([1929] 2006). The Joys of Noise. *I: Cox, C. & Warner, D. Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York/London: Continuum, s. 22-24
- Danielsen, A. (2006). Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum. Oslo: Norsk kulturråd

- DeNora, T. (1999). Music as a technology of the self. *I: Poetics*, 27/1999, s. 31-56
- Ellmeier, A. (2003). Cultural Entrepreneurialism: On the Changing Relationship between the Arts, Culture and Employment. *I: The International Journal of Cultural Policy*, Vol. 9, No 1, 2003, s. 3-16
- Featherstone, M. (1991). *Consumer Culture & Postmodernism*. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage publications
- Fetveit, H. (2007). Vorøreruvelhjemme? *I: 3t*, nr 25-2007, s. 6-7
- Fonarow, W. (2006). *Empire of dirt: The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*. Middletown: Wesleyan University Press
- Frith, S. (1992). The Cultural Study of Popular Music. *I: Grossberg, L., Nelson, C. & Treichler, P. (ed.). Cultural Studies*. New York/London: Routledge, s. 174-186
- Grenager, L. (2008). Kvinnelig komponist? *I: Lorentzen, A. og Kvalbein, A. (red.). Musikk og kjønn – i utakt?* Oslo: Norsk kulturråd, s. 45-50
- Gripsrud, J. (2002). Populærmusikk mellom kunst og marked. *I: Gripsrud, J. (red.). Populærmusikken i kulturpolitikken*. Oslo: Norsk kulturråd, s. 8-104
- Hegarty, P. (2007). *Noise/Music: A History*. New York/London: Continuum
- Heian, M.T., Løyland, K. og Mangset, P. (2008). *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Rapport nr 241/2008, Telemarksforskning-Bø
- Heinich, N. (1996). *The Glory of van Gogh. An Anthropology of Admiration*. Princeton: Princeton University Press
- Hensley, C. ([1997] 2006) The Beauty og Noise: An Interview with Masami Akita of Merzbow. *I: Cox, C. & Warner, D. Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York/London: Continuum, s. 59-61
- Høstaker, R. (2006). Sosiale felt – en kritisk analyse. *I: Agora*, nr 1-2 2006, s. 171-197
- Johannesen, A., Tufte, P.A. og Kristoffersen, L. (2006). *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode*. Oslo: Abstrakt forlag
- Johnson, R. (1993). Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture. *I: Bourdieu, P. The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press, s. 1-25
- Kvale, S. (1997). *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Ad Notam Gyldendal
- Langdalen, J. (2002). *Musikkliv og musikkpolitikk. En utredning om musikkensemblene i Norge*. Oslo: Norsk kulturråd
- Lehmann, B. (2002). Harmoniens bakside. *I: Sosiologi i dag*, nr 1-2/2002, s. 13-50.

- Lorentzen, A. og Kvalheim, A. (2008). *Musikk og kjønn – i utakt?* Oslo: Norsk kulturråd
- Lorentzen, A. (2009). Artistentreprenører som ”gjør det selv”. I: *Kulturelt entreprenørskap*. Bergen: Fagbokforlaget, s. 69-105
- Mangset, P. (1998). *Kunstnerne i sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet*. Oslo: Norsk kulturråd
- Mangset, P. (2004). ”Mange er kalt, men få er utvalgt”. *Kunstnerroller i endring*. Rapport nr 215/2004, Telemarksforskning-Bø
- Mangset, P. og Røyseng, S. (2009). *Kulturelt entreprenørskap*. Bergen: Fagbokforlaget
- Neset, A. H. (2005). Positive Germs: A survey of Norway’s noise. I: *Verksted # 4, 2005 Sonic North*. Oslo: Office of Contemporary Art Norway, s. 11-24
- Pouncey, E. (2002). Rock Concrète: Counterculture Plugs in to the Academy. I: Young, Rob (ed.). *Undercurrents: the Hidden Wiring of Modern Music*. Wire/Continuum, London, s. 153-162
- Reynolds, S. (2006). Noise. I: Cox, C. & Warner, D. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York/London: Continuum, s. 55-58
- Roe, T. (2002). Generation Ecstasy: New York’s Free Jazz Continuum. I: Young, R. (ed.). *Undercurrents: The Hidden Wiring of Modern Music*. London: Continuum/Wire, s. 249-262
- Rudi, J. (2007). Støy i musikk og kunst. I: *3t*, nr 25-2007, s. 26-35
- Russo, M. & Warner, D. (2006). Rough Music, Futurism, and Postpunk Industrial Noise Bands. I: Cox, C. & Warner, D. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York/London: Continuum, s. 47-54
- Russolo, L. ([1913] 2006). The Art of Noises. I: Cox, C. & Warner, D. *Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York/London: Continuum, s. 10-14
- Ryen, A. (2002). *Det kvalitative intervjuet. Fra vitenskapsteori til feltarbeid*. Bergen: Fagbokforlaget
- Røyseng, S. (2006). *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Doktoravhandling, Universitetet i Bergen.
- Sangild, T. (2003). *Støjens æstetik*. København: Multivers
- Sinker, M. (2002). Destroy All Music: The Futurists’ Art of Noises. I: Young, R. (ed.). *Undercurrents: the Hidden Wiring of Modern Music*. London: Continuum/Wire
- Stavrum, H. (2008). Kjønnede relasjoner innenfor rytmisk musikk. I: Lorentzen, A. og Kvalheim, A. (red.). *Musikk og kjønn – i utakt?* Oslo: Norsk kulturråd, s. 59-76

Thagaard, T. (2009). *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode*. Bergen: Fagbokforlaget

Varèse, E. ([1962] 2006). *The Liberation of Sound. I: Cox, C. & Warner, D. Audio Culture: Readings in Modern Music*. New York/London: Continuum, s. 17-21

Avisartikler og andre medier:

Hammershaug, B. (2006). *Alarmprisen åpner for støy og hyller blodfans*. Intervju med Monica Larsson publisert på nettstedet www.ballade.no 19.01.06. Lokalisert på <http://www.mic.no/nmi.nsf/doc/art2006011816051572202792> [24.01.06]

Johnson, G. (2007a). Høvikodden og musikken – del 1. Publisert på www.ballade.no 23.08.07. Lokalisert på <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2007082309414468869764> [23.07.10]

Johnson, G. (2007b). Høvikodden og musikken – del 2. Publisert på www.ballade.no 24.08.07. Lokalisert på <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2007082409155673802700> [23.07.10]

Lande, F. (2007). Støy på hjernen. Intervju med Lasse Marhaug publisert på nettstedet www.oslopuls.no 31.07.07. Lokalisert på <http://oslopuls.aftenposten.no/?service=redirect&sourceid=1913209> [31.07.07]

Mosnes, T. (2006). *Selger støy til verden*. Intervju med Hild Sofie Tafjord og Maja Ratkje i Dagbladet 28.04.06

Pedersen, B. E. (2006). *Støy – vår tids musikk*. Intervju med Arvid Skancke-Knutsen i Dagsavisen 10.02.06

VEDLEGG - INTERVJUGUIDE

Innledning

Norsk støy musikk synes å ha fått stadig mer oppmerksomhet de siste årene, både gjennom medieomtale, som tema for ulike publikasjoner, gjennom festivalprogrammering osv. Allikevel er den såkalte støyscenen et tilsynelatende lite dokumentert felt. I arbeidet med denne oppgaven ønsker jeg å bruke en antropologisk/etnografisk tilnærming til støyscenen, og da særlig ved hjelp av et allment kultursosiologisk perspektiv. Formålet med oppgaven er altså å beskrive, analysere og gjøre rede for et felt som i akademisk og kulturhistorisk forstand ikke synes å være systematisk behandlet tidligere. En viktig del av dette arbeidet vil være å gjennomføre intervjuer med sentrale aktører som i større eller mindre grad er tilknyttet den norske støyscenen. Jeg ser for meg å gjennomføre 10-12 intervjuer totalt.

Jeg har med meg en intervjuguide, hvor jeg har formulert en rekke spørsmål med sikte på å belyse ulike aspekter ved den norske støyscenen. Vi trenger imidlertid ikke å følge denne intervjuguiden slavisk. Det beste er om vi får en samtale som går noenlunde fritt, og jeg ser gjerne at du kommer med andre informasjonen og synspunkter som du tror kan være viktige for mitt prosjekt.

Jeg vil gjerne få lov til å gjøre opptak av intervjuet. Det er nesten nødvendig for at jeg skal kunne få en nøyaktig dokumentasjon av hva du sier. Intervjuet vil bli skrevet ut og brukt som grunnlag for en vitenskapelig tekst (masteroppgave). Utskriften av intervjuet kan oversendes for sitatkontroll dersom ønskelig. I oppgaveteksten vil du kunne bli sitert, men du vil bli anonymisert. Det vil si at det ikke skal være mulig å føre et bestemt utsagn tilbake til deg. Hele eller deler av masteroppgaven kan komme til å bli publisert, både i opprinnelig og i noe omskrevet form.

Deltakelse i prosjektet er frivillig. Du har til enhver tid rett til å avbryte din deltakelse i prosjektet, uten at dette skal få negative konsekvenser for deg. Du kan når som helst ta kontakt med meg dersom du har spørsmål vedrørende din rolle i prosjektet.

Oppgaven inngår som en del av en mastergrad i tverrfaglige kulturstudier ved Høgskolen i Telemark, avdeling for allmennvitenskapelige fag (BØ). Min hovedveileder under arbeidet er professor Per Mangset, biveileder er Sigrid Røyseng.

Er det noe du lurer på før vi starter?

Etableringshistorie

1. Hvor gammel var du da du begynte å sysle aktivt med musikk, og hvilke(t) instrument(er) begynte du med å spille?
2. Begynte du å spille innenfor et annet musikalsk uttrykk enn eksperimentell musikk og støy? Hvis ja, hvilket? Og når begynte du så å interessere deg for støy?
3. Er det noen spesielle genre, musikalske uttrykk, komponister eller utøvere du har hørt mye på, og som har inspirert deg?
4. Kan du fortelle litt om hva slags musikalske uttrykk du er opptatt av og jobber med?
5. Er du medlem av noen band, grupper eller andre konstellasjoner? Hvor mange alias spiller du eventuelt under?
6. Jobber du også med noen andre former for estetiske uttrykk? Hvis ja, hvilke(t)?

Yrkestilværelse

7. Greier du å leve av virksomhet knyttet til det å utøve musikk? Hvis nei, hva annet jobber du med?
8. Er det eller har det vært et mål for deg å kunne leve av virksomhet knyttet til det å utøve musikk?
9. Identifiserer du deg med betegnelser som musiker eller kunstner?
10. I hvilken grad søker du om og mottar offentlig støtte til din musikalske virksomhet?
11. Hvilken betydning har en eventuell offentlig støtte for deg og din musikalske virksomhet, eller for din yrkestilværelse generelt?
12. Er du tilknyttet noen bestemt interesseorganisasjon eller fagforening knyttet til den delen av virksomheten din som går ut på å utøve musikk?
13. Hva tenker du om fremtiden, vil du fortsette å lage og utøve musikk? Ser du for deg å bli værende i miljøet rundt den norske støyscenen?

Kjønn

14. Temaet ”musikk og kjønn” står stadig på dagsorden, - tenker du at det har noen betydning for deg som utøver at du er mann/kvinne?
15. Har du møtt reaksjoner på at du er mann/kvinne innenfor den norske støyscenen?
16. Husker du spesielle episoder hvor du har tenkt ”dette har noe med kjønn å gjøre”?
17. Forventes det at kvinnelige støymusikere skal spille på en annen måte enn mannlige?
18. Er det mulig å argumentere for at støymusikk er en ”gutte-greie”, noe maskulint?

Støyens estetikk

19. I hvilken grad mener du at man faktisk kan snakke om en støyscene her i Norge?
20. Hva mener du kan sies å kjenne seg igjen i støyscenen sammenlignet med andre musikk- eller kunstfelt?
21. Dersom du ble bedt om å komme med et anslag, hvor mange vil du tro er tilknyttet den norske støyscenen på en eller annen måte?
22. Hvordan vil du beskrive rekrutteringen til støyscenen, - kommer det nye, unge folk til?
23. Fremstår det klare grupperinger eller miljøer innenfor den norske støyscenen? Hvis ja, mener du at disse ulike grupperingene kan ha utspring i geografi, utdanningsbakgrunn, musikalske uttrykk eller andre "samlende" faktorer?
24. I hvilken grad finnes det et skille mellom det som er anerkjent og det som ikke er anerkjent innenfor støyscenen?
25. Vil du si at det finnes enkelte utøvere eller miljøer med stor påvirkningsmulighet til å definere hva som er inne og ute, godt eller dårlig?
26. Kan du forstå at noen vil ha problemer med å anerkjenne støy som musikk?
27. I hvilken grad mener du at man kan snakke om støymusikk som en egen genre?
28. Opplever du at støy hører mest hjemme innenfor kunstfeltet eller populærmusikken?
29. I hvilken grad er kommersialisering et tema innenfor den norske støyscenen?
30. Vil du si at støymusikken oppjonerer mot noe, som andre musikalske uttrykk eller felt?
31. Hva vil du si at er kvalitet innen støymusikken? Hvor går skillet mellom god og dårlig støymusikk? Finnes det en form for kanon?
32. Vil du si at det finnes mange forskjellige musikalske uttrykk innenfor den norske støyscenen? I så tilfelle, hvilke?
33. Hvordan stiller du deg til påstanden om at støy i overveiende grad er et livefenomen?

Formidling og distribusjon

34. Finnes det bestemte arenaer som er spesielt viktige for den norske støymusikken i dag, for eksempel festivaler, spillesteder osv.?
35. Hvor viktig er nettverk og kontakter? Inngår du i noen bestemte nettverk som er viktige for deg?
36. Hvordan jobber du for å skaffe deg spillejobber? Har du bestemte strategier for å markedsføre deg selv eller band du er med i?

37. Hva er den viktigste distribusjonskanalen for musikken din; konserter, plateutgivelser, eller nettsteder som MySpace?
38. Støyscenen synes å være preget av en "Do It Yourself"-holdning (DIY); hva tror du er årsaken til at folk tar saken i egne hender, oppretter egne plateselskap, festivaler osv.?
39. Hva slags forhold har du til det å stå på scenen, til det å opptre? Tenker du på hvordan du fremstiller deg selv på scenen?
40. Kan du beskrive en typisk støykonsert? Hva er det som gjør om noe blir bra eller dårlig i livesammenheng; er det samspillet på scenen, kommunikasjon med publikum eller tekniske faktorer som i størst grad spiller inn?
41. Hvor viktig er publikum? Og har du en bestemt oppfatning om hvem "støypublikummerne" er?
42. I hvilken grad oppfatter du medieoppslag og egne publikasjoner om støy musikk som en anerkjennelse for støyscenen/støy som musikalsk uttrykk?
43. Har organisasjoner som *OCA*, *Ny Musikk*, *Norsk Rockforbund*, osv. noe å si for støyscenen og tilværelsen som støy musiker?

Bakgrunnsspørsmål

44. Kjønn
45. Fødselsår
46. Nasjonalitet
47. Hvor bor du i dag, og er dette det samme stedet du bodde størstedelen av din barndom og ungdom (i utlandet, i en større norsk by, på landsbygda, eller på et norsk småsted)?
48. Hva slags utdanning har du? Her er jeg interessert i en oversikt over utdanningen du måtte ha både innen estetiske fag og annen utdanning.
49. Er det andre medlemmer av familien din som har utdanning innenfor estetiske fag, eller som utøver et estetisk/kreativt yrke? Hvis ja, hvilket yrke?
50. **Avslutningsvis**; er det noen andre spørsmål som du mener at jeg burde ha stilt? Er det noe mer du har lyst til å si som du tror det kan være viktig for meg å vite?