



Musikk og kjønn: Status i felt og forskning

Av
Anne H. Lorentzen
og
Heidi Stavrum



Telemarkforskning-Bø

**TF-notat nr 5/2007
20. april 2007**

© Telemarksforsking-Bø 2007
TF-notat nr. 5/2007
ISSN 0802-3662
Pris: kr. 125

Telemarksforsking-Bø
Postboks 4
3833 Bø i Telemark
Tlf: 35 06 15 00
Fax: 35 06 15 01
www.telemarksforsking.no

INNHold

1	Innledning-----	5
2	Forskning på musikk og kjønn-----	7
2.1	Forbindelsen til den feministiske forskningen-----	7
2.2	Populærmusikkforskningens forbindelse til cultural studies-tradisjonen-----	7
2.3	Den internasjonale forskningen på populærmusikk og kjønn-----	8
2.4	Norske forskningsbidrag i relasjon til kjønn og musikk-----	9
2.4.1	Tematikk i den norske populærmusikkforskningen-----	9
2.4.2	Pågående forskningsarbeider-----	10
2.4.3	Utforskede sider ved det norske musikkfeltet-----	11
3	De kjønnede frontene i norsk musikkliv-----	13
3.1	Antallet kvinnelige og mannlige musikkutøvere-----	14
3.1.1	Medlemsfordelingen i GramArt-----	14
3.1.2	GramArts medlemsbase som kilde til empiri-----	14
3.1.3	Kjønnsfordelingen blant sangartistene-----	15
3.1.4	Den nye jenteinvasjonen – bølge eller skvulp?-----	16
3.1.5	Kjønnsfordelingen mellom instrumentalistene – endring eller status quo?-----	16
3.1.6	Kjønnsfordelingen blant medlemmene i Norsk Jazzforbund-----	18
3.1.7	Kjønnsfordelingen blant komponistene – status quo eller tilbakegang?-----	18
3.2	Kjønnede fronter og endringstendenser-----	20
3.2.1	Rock og pop-----	20
3.2.2	Jazz-----	21
3.2.3	Andre sjangere-----	23
3.3	Den offentlige diskursen om musikk og kjønn-----	25
3.4	Musikkpublikummets kjønn-----	26
4	Hva bør et seminar om musikk og kjønn fokusere på?-----	27
4.1	Ulike seminarmodeller-----	28
5	Referanser-----	31
6	Vedlegg-----	36

1 INNLEDNING

Fra tid til annen dukker debatten om kjønnede skjevheter i musikklivet opp i norske medier. Som regel er det den åpenbare mangelen på kvinnelige utøvere i enkelte deler av musikkfeltet som blir gjenstand for debatt: Hvorfor finnes det ikke flere kvinnelige jazzmusikere? Komponister? Dirigenter? Lydteknikere? Og hvorfor synger alle kvinnelige popartister, mens mannlige musikere spiller bass og trommer? I skrivende stund har VGs musikkjournalist Stein Østbø nettopp kommet med et utspill om mangelen på voksne kvinnelige artister, og stiller det retoriske spørsmålet ”Finnes det egentlig noe mer uhipt enn kvinnelige norske artister over 40 år?”¹ I nettavisen Ballade går også debatten, blant annet om hvilke tiltak som bør settes i gang for å øke kvinneandelen blant medlemmene i Norsk Jazzforum og Norsk Komponistforening².

Kunstfeltets og musikkens kjønnsaspekter er imidlertid overraskende lite belyst i norsk samfunnsfaglig og humanistisk forskning om kunst og kultur, på samme måten som kjønn i liten grad har stått på den kulturpolitiske agendaen i Norge. Dette står i sterk kontrast til den likestillingspolitiske diskursen som preger det norske samfunnet forøvrig, særlig i forhold til politikk og næringsliv, arbeids- og familieliv. Kanskje skyldes dette utskillingen av kunsten som et autonomt praksisområde, noe som har medført en blindhet i forhold til å vurdere kultur- og kunstarbeidsmarkedet som et hvilket som helst annet arbeidsmarked. Et unntak i denne sammenheng er et økende fokus på kjønnede aspekter ved norsk film og filmproduksjon som i den senere tid har avstedkommet både utredninger så vel som debatter knyttet til kvoterings- og mentorordninger som kan styrke kvinners deltakelse som produsenter og innholdsleverandører både foran og bak kamera (Enehaug, Hetle et al. 2004). Musikkfeltet har en rekke likhetstrekk med filmen både på utøversiden og på produksjonssiden hva angår kjønns sammensetning og oppgavefordeling, men har dersom man ser bort fra enkelte spredte (tilløp til) debatter, stort sett fått leve sitt eget liv utenfor offentlighetens kritiske søkelys.

Forfatterne av dette notatet tror at tiden er overmoden for å også sette søkelyset på musikkens kjønnede aspekter. Dette ble ikke minst klart etter debatten som kom i kjølvannet av den NRK-produserte TV-serien om norsk rock. Serien anskueliggjorde etter manges mening på en forbilledlig måte hvordan historieskriving også i den ”politiske korrekte tidsalder” kan medvirke til å usynliggjøre kvinnelige utøvers medvirkning og rolle i norsk pop og rock, ikke minst i forhold til hvordan grensdragninger mellom sjangerkategorier kan virke marginaliserende i denne sammenheng (Lorentzen 2004). I den senere tid synes også mediene selv å utvise en økende bevissthet i forhold til populærmusikkens kjønnetet. Vi har i løpet av det siste året sett hvordan musikkjournalister aktivt går ut og kritiserer kollegaer som de mener begår kjønnede overtramp, noe som for eksempel fant sted etter at en musikkjournalist knyttet det han mente var et mindre bra album fra Bertine Zetlitz til at hun hadde vært gravid da platen ble produsert³. Det kan altså ha blitt mindre stuerent blant musikkjournalister å formulere seg på måter som kan bli oppfattet som kjønnsdiskriminerende. Samtidig utvises det blant musikk-

¹ Stein Østbø: ”Førti og ferdig”, VG, 27.03.07

² Maja Ratkje: ”Morgenbladets midtsidepike”, www.ballade.no, 23.03.07

Carl Kristian Johansen: ”Rekrutteringen må starte tidlig”, www.ballade.no, 26.03.07

Petter Petterson: ”Kjønnsbalanse i jazz og annen musikk”, www.ballade.no, 28.03.07.

³ Se for eks. <http://ballade.no/nmi.nsf/doc/art2007012515200287104600>

journalistene en viss utålmodighet i forhold til den treghet som synes å karakterisere både kvinneunderskuddet så vel som den kjønne arbeidsfordelingen i populærmusikkfeltet. Her er det nok å vise til den såkalte ”jenteinvasjonen” som ble lansert av musikkjournalistene i forbindelse med Bylarm 2007: Dette utløste en meningsutveksling blant journalistene selv, knyttet til hvorvidt det virkelig var snakk om en jentebølge og konsekvensene av en eventuell slik bølge i forhold til mannlige utøvere (Bakke 2007; Bekke Eidem 2007). Men også utøverne selv, og da først og fremst de kvinnelige utøverne, synger ut i media når de føler seg forulempet på et kjønn grunnlag. Sist eksemplifisert gjennom lydteknikeren Nina Buflaten utspill i Ballade om fordommer mot kvinnelige lydteknikere⁴, og Maja Ratkjæs indignasjon over å ha blitt italesatt av musikkjournalisten Ole Martin Ihle som ”Morgenbladets midtsidepike”⁵. Også enkelte av organisasjonene synes å ha begynt å bevege på seg, og Norsk Jazzforum setter som den kanskje første musikerorganisasjonen i Norsk sammenheng et spesielt fokus på kjønn under det kommende årsmøtet i april 2007.

Det har den siste tiden kommet enkelte tilstandsrapporter, også på departementsnivå, som viser den prosentvise fordelingen av menn og kvinner i ulike posisjoner i kunstfeltet (Kirke- og kulturdepartementet 2006). Dette er viktige bidrag til å kartlegge situasjonen i kunstfeltet generelt, og i dette notatet søker vi å følge opp dette ved å presentere tallmateriale fra musikkfeltet som ikke har vært publisert tidligere. For å utarbeide en kulturpolitikk som er egnet til å møte de utfordringer som kjønnsaspektene ved kunstfeltet og musikkfeltet skaper, trengs det imidlertid også kunnskap som trenger under overflaten av tall og formelle posisjoner. Det trengs kunnskap som viser hvilke forståelsesmåter, talemåter, praksisformer og selvforståelser som bidrar til å produsere og bære oppe den rådende og seiglivede kjønnsstrukturen på feltet. Som dette notatet også vil peke på, finnes det i norsk sammenheng per i dag en del forskningsarbeider som bidrar med denne typen kunnskap. Bidragene er etter vår oppfatning foreløpig for få og for preget av mangel på kontinuitet til å kunne danne et omfattende kunnskapsfelt. I notatet har vi likevel gjort et forsøk på å kartlegge og systematisere den kunnskapen som er utarbeidet i Norge og internasjonalt om musikk og kjønn, som vi har kjennskap til. Det sier seg imidlertid selv at et dette notatet ikke må betraktes som en komplett redegjørelse.

Notatet er et svar på en henvendelse som vi fikk fra Musikkinformasjonssenteret (MIC) i januar 2007, om, på bakgrunn av våre forskningsarbeider om musikk og kjønn, å utarbeide en oversikt over noen hovedtendenser knyttet til musikkfeltets kjønnethet. I utgangspunktet har mandatet vårt vært å gå inn i musikkfeltet generelt og inkludere alle dets sjangere, og dette har vi så langt som mulig forsøkt å gjøre. Likevel vil nok notatet preges av at vår kunnskap er størst om forhold knyttet til det vi med en vid betegnelse kan kalle populærmusikkfeltet, da tenker vi først og fremst på sjangerne rock, pop og jazz. I deler av notatet berører vi også sider ved tematikken musikk og kjønn som fram til nå ikke har blitt gjenstand for akademiske studier. I noen tilfeller har vi derfor tillatt oss å komme med betraktninger og vurderinger basert på våre inntrykk og oppfattelser av hvordan musikkfeltet arter seg.

⁴ <http://ballade.no/nmi.nsf/doc/art2006112909232458517738>

⁵ <http://ballade.no/nmi.nsf/doc/art2007032310512975883268>

I notatet vil vi først beskrive det som vi kjenner til er gjort av samfunnsvitenskapelig og humanistisk forskning om musikk og kjønn (kapittel 2). I kapittel 3 går vi inn i den empiriske virkeligheten og ser på kjønnete fronter i musikkfeltet og eventuelle endringstrekk knyttet til feltets kjønnsmessige arbeidsdeling. I notatets siste kapittel (kapittel 4) presenterer vi våre synspunkter på hva som vil være viktige problemstillinger å ta opp på et seminar om musikk og kjønn, og videre hvilke forskere og feltaktører som eventuelt kan være aktuelle bidragsyttere på et slikt seminar.

2 FORSKNING PÅ MUSIKK OG KJØNN

2.1 Forbindelsen til den feministiske forskningen

Problematismen av kjønnets betydning innenfor kulturfeltet generelt og musikkfeltet spesielt er et relativt ungt forskningsfelt som må ses i sammenheng med fremveksten av kvinne- og kjønnsforskning som eget fagfelt. Tidlige arbeider knyttet til kjønn og musikk kom da også i forlengelsen av den tidlige kvinneforskningens oppgjør med de ulike fagdisiplinenes innebygde fallosentrisme. Det ble hevdet at de ulike disiplinenes kunnskapsgrunnlag var fundert i et mannlige perspektiv som tok utgangspunkt i menns erfaringsverden. De første arbeidene i den feministiske musikkvitenskapen må knyttes til denne vendingen. Her var Susan McClary en pionér i forhold til å påpeke hvordan fallosentrismen ikke bare gjennomsyret musikkvitenskapens analytiske begrepsapparat, men også hvordan komposisjonsteknikker og derfor også musikken selv kunne knyttes til den samme fallosentrisme (McClary 1991). Inspirert av den feministiske kritikken av historiefaget, begynte andre arbeidet med å grave frem glemte og underkjente kvinnelige utøvere og komponister, noe som også ledet frem til en problematisering av kanoniseringsprosesser og hvordan disse medvirket til å skrive kvinner ut av musikkhistorien (Dahm 1985; McClary and Leppert 1987; Shepherd 1987; Wolff 1987; Citron 1993; Tomlinson 1993; Green 1997; Tucker 1997; Pendle 2001; Tucker 2002). I tillegg undersøkte man hvordan musikk som moderne kulturell og sosial praksis kunne forstås i et historisk perspektiv, herunder også i sammenheng med fremveksten av en kapitalistisk produksjonsmåte og et fremvoksende borgerskap (Bowers and Tick 1986; Neuls-Bates 1996). Forskningen innenfor den feministisk orienterte musikkvitenskapelige grenen omfatter også arbeider i tilknytning til kjønn og kunstmusikk (Born 1995; Born and Hesmondhalgh 2000), og kjønn og kolonial og postkolonial teori (Monson 1995).

2.2 Populærmusikkforskningens forbindelse til cultural studies-tradisjonen

De første forskningsarbeidene knyttet til kjønn og populærmusikk må ikke bare ses i sammenheng med den feministiske vendingen, men også i forhold til fremveksten av cultural studies-tradisjonen, og den såkalte britiske Birminghamskolen (Lorentzen 2000). Den kjønnete populærmusikkforskningen var fra første stund koblet til analysen av populærkultur mer generelt (i seg selv et nytt og radikalt akademisk prosjekt). Denne forskningen viste en særlig interesse for forbindelsen mellom høykultur og lavkultur, herunder også såkalte subkulturelle grupper i samfunnet, noe populærmusikkforskningen raskt adopterte.

De første studiene knyttet derfor an til populærmusikkens rolle i populærkulturen, herunder bl.a punkens funksjon som identifikasjonsfremmende element (Hebdige 1979; Hebdige 1979; Frith 1980). Den feministiske kritikken, representert ved Angela McRobbie, var i denne sammenhengen tidlig ute og kritiserte den tidlige subkulturforskningen for å være kjønnsblind og for å like mye reprodusere tradisjonelle kjønnskonvensjoner i populærkulturen som å analysere dem (McRobbie 1991). Rock som musikkuttrykk og kulturell praksis var lenge det foretrukne forskningsobjektet for en gryende populærmusikkforskning, særlig anført av Simon Frith, som må sies å ha vært banebrytende i denne sammenheng. Ikke bare skrev han noen av de første ansatsene til en rocksosiologi, men han var også muligens den første, sammen med Angela McRobbie, til å skrive frem forbindelser mellom rock og seksualitet (Frith 1978; Frith 1980; Frith [1978] (1990)). Her begikk Frith og McRobbie det feiltrinn (noe de selv har påpekt senere) å knytte rock til seksualitet og maskulinitet i essensialiserende termer. Mens de i 1978 beskrev rockens seksualitet som et *uttrykk* for en mannlig seksualitet, ville de i dag ha slått fast at seksualitet og maskulinitet er noe som *konstrueres* i rock. Dette er også et grunnleggende premiss for langt de fleste forskningsarbeider på rock, pop og jazz som legger et sosialkonstruksjonistisk perspektiv til grunn i dag.

2.3 Den internasjonale forskningen på populærmusikk og kjønn

Den samfunnsvitenskapelige orienterte forskningen internasjonalt spenner sjangermessig i dag over forholdet mellom kjønn og rock (Cohen 1991; O'Brien 1995; Bayton 1998; O'Brien 2002; Dickinson 2004), kjønn og heavy metal (Walser 1993; Grønnerød 1996a; Grønnerød 1996b), kjønn og punk (Raphael 1996; Leblanc 1999), kjønn og indie-rock (Bannister 2006), kjønn og pop (Steward and Garrat 1984), kjønn og elektronisk musikk (Bradby 1993; Marsh and West 2003), kjønn og blues (Dahl 1984; McClary 2000; Evans 2007; Sagee 2007), og kjønn og jazz (Dahl 1984; Monson 1995; Dahl 2001).

Tematisk spenner populærmusikkforskningen internasjonalt over problemstillinger knyttet til musikk og kjønn i utdanningssystemet (Solie 1993; Green 1997), kjønn og identitetskonstruksjoner (Greig 1997; Bennett 2000), kjønn og komposisjon (McClary and Leppert 1987), kjønn og musikkkritikk (Weisethaunet and Lindberg 2000; McCleod 2001), musikk og maskulinitetskonstruksjoner (Bannister 2006), kjønn og musikkproduksjon (Mayhew 2004; Warwick 2004; Wolfe 2005), og kjønn og kolonial og postkolonial teori (Monson 1995).

Den humanistiske forskningstradisjonen generelt og den musikkvitenskapelige forskningstradisjonen spesielt, synes å være mer innrettet mot studier av tekster og representasjoner enn studier av den sosiale organiseringen av musikkfeltet. Dette synes også å gjelde for forskningsarbeidene innrettet mot musikk og kjønn. Den humanistiske forskningen har dessuten kanskje i enda større grad enn den samfunnsvitenskapelige forskningen rettet seg inn mot å studere forholdet mellom musikk, kjønn og *seksualitet* (Bradby 1994; Brett, Thomas et al. 1994; Whiteley and Hawkins 1997; Whiteley 2000; Austern 2002; Burns and Lafrance 2002; Auslander 2004; Rodger 2004). Det finnes dermed en rekke arbeider som søker å analysere frem seksualitetskonstruksjoner i både musikkuttrykk og representasjon mer generelt. Spennet

er også her stort fra rock og pop, og blues, til elektronisk musikk og opera (Koestenbaum 1993; Hawkins 2003; Dickinson 2004; Hawkins 2004; Evans 2007; Sagee 2007). Den internasjonale humanistiske forskningen har også i større grad enn den samfunnsvitenskapelige inkorporert kolonial og postkolonial teori i teoriutvikling og forskning, dette ser en blant annet i en del musikkvitenskapelig forskning på jazz (Monson 2003; Monson 2003).

2.4 Norske forskningsbidrag i relasjon til kjønn og musikk

Musikk og kjønn er en ung og relativt marginal forskningstradisjon i Norge. Det som er skrevet av akademisk arbeid i Norge om kjønn og musikk er i hovedsak skrevet med utgangspunkt i populærmusikk. Disse arbeidene igjen er i hovedsak skrevet med utgangspunkt i humanistiske og sosialkonstruksjonistiske perspektiver, innenfor fagdisipliner som sosiologi, kulturvitenskap, medievitenskap, musikkvitenskap og sosialantropologi, samt interdisiplinære tilnæringer mellom disse. Det finnes også kunnskapsbidrag av journalistisk art knyttet til kjønn og rock og pop og hip hop og rap (Holen 2004; Breen and Drecker 2006). Vi står imidlertid ikke overfor et stort tilfang av norske forskningsarbeider. Det er i hovedsak snakk om spredte (hovedfags)arbeider, gjort av personer med en spesiell interesse for området (Skjerdal 1997; Vinge 1999; Lorentzen 2000; Onsrud 2004; Stavrum 2004; Amundsen 2006; Kolstø 2006; Natvig 2006). Den forskning som finnes er heller ikke resultatet av at dette området har vært spesielt prioritert eller fremmet på noen som helst måte, verken av myndigheter eller forskningsmiljøer. Hittil har det heller ikke vært snakk om noen merkbar grad av intern mobilisering blant forskerne selv i forhold til å etablere forskerettverk på tvers av miljøer og institutter/fagområder.

Den norske "forskningsfronten" på populærmusikk er i det hele tatt så liten at det kan være vel verdt å inkorporere arbeider fra andre steder i Norden, samt arbeider innenfor en norsk kontekst som kanskje ikke eksplisitt jobber med kjønnsperspektiver, men som på en indirekte måte skriver kjønnen frem. Her tenker vi først og fremst på Odd Are Berkaak og Even Ruud, som i sine inngående analyser av rockebandet *Sunwheels* i et sosialantropologisk perspektiv, sammen med bla.a svenske Johan Fornäs, fortsatt representerer de tykkeste beskrivelsene av homososial mannlig "bonding" i gutterockeband i en nordisk kontekst (Berkaak 1989; Berkaak and Ruud 1992; Berkaak and Ruud 1994; Fornäs, Sernhede et al. 1995; Ruud 1997). Også Kate Augestad's hovedfagsarbeid om Sissel Kyrkjebø kan trekkes frem her, særlig med tanke på det hun har skrevet om den kvinnelige sangerens kjønnete konnotasjoner (Augestad 1994). Alle disse arbeidene har vært med på å danne grunnlaget for videre analyser som legger kjønnsperspektiver mer eksplisitt til grunn. Forskere som mer eksplisitt har jobbet med et kjønnsperspektiv i nordisk sammenheng er for eksempel Jarna Soilevuo Grønnerød, som har analysert hvordan kvinnelige heavy metal-musikere i Finland konstruerer kjønn innenfor en mannsdominert sjanger (Grønnerød 1996a; Grønnerød 1996b).

2.4.1 Tematikk i den norske populærmusikkforskningen

Tematisk har de norske forskningsarbeidene i hovedsak konsentrert seg om stemmen og vokalistposisjonen i jazz og populærmusikk (Augestad 1994; Stavrum 2004; Stavrum 2005; Amundsen 2006; Natvig 2006), bandformasjoner og homososiale tendenser i rock og jazz

(Skjerdal 1997; Annfelt 2000; Lorentzen 2000; Lorentzen 2001; Lorentzen 2002a; Annfelt 2003; Stavrum 2004) og kvinnelige musikere som spiller typiske rockeinstrumenter og som danner band (Skjerdal 1997; Vinge 1999; Lorentzen 2001; Kolstø 2006). Det finnes også enkelte mindre arbeider knyttet til kjønn og musikkannmeldelser (Narjord Bloch Helmers 2004).

Mens de første arbeidene teoretisk var under sterk innflytelse fra cultural studies-tradisjonen, har de senere års arbeider i større grad basert seg på poststrukturalistisk inspirert teori generelt, herunder også såkalt skeiv teori. Innenfor skeiv teori (queer teori) legges det større vekt på kjønn og seksualitetsperspektiver, noe som særlig kommer til uttrykk i Trine Annfelts og Marianne Natvigs arbeider om henholdsvis kjønn og jazz og kjønn og stemme (Annfelt 2002; Annfelt 2003; Annfelt 2004; Natvig 2006).

Arbeidene som er gjort med utgangspunkt i samfunnsvitenskapelige fag er særlig knyttet til hvordan kjønn konstrueres i relasjon til musikalske praksiser og hvordan musikk fungerer som identitetsskapende element og som grunnlag for kjønnskonstruksjoner. Arbeidene undersøker også hvordan kjønn ligger til grunn for den sosiale organiseringen av populærmusikkfeltet, særlig med henblikk på hvordan det går med kvinnelige musikere som velger en annen karriereveg enn sangerens (Lorentzen 2000). Sentralt i disse arbeidene står også den kvinnelige musikerens kamp for å bli anerkjent på lik linje med sine mannlige kollegaer (Lorentzen 2001; Lorentzen 2002a; Stavrum and Lorentzen 2004; Stavrum 2005).

De humanistisk orienterte arbeidene er som allerede nevnt med få unntak, innrettet mot angloamerikanske artister/musikere og deres musikalske og visuelle iscenesettelser. Et unntak i denne sammenheng er den nevnte analysen av Sissel Kyrkjebøs stemme og visuelle uttrykk, gjort av Augestad. De humanistisk orienterte arbeidene er også som nevnt over mer innrettet mot seksualitetsperspektiver. Marianne Natvigs masteroppgave om Antony and the Johnsons er et ferskt arbeid i denne sammenheng (Natvig 2006), mens Stan Hawkins nok er den som har jobbet lengst med denne typen perspektiver (Whiteley and Hawkins 1997; Bennett, Hawkins et al. 2004; Hawkins 2004). Hawkins er også den som kanskje i sterkest grad dyrker et internasjonalt nettverk av forskere både med henblikk på kjønn og seksualitetsperspektiver i norsk musikkvitenskap.

2.4.2 Pågående forskningsarbeider

Musikkviteren Erik Steinskog (Universitetet i Bergen) er i startfasen av et prosjekt som utforsker ulike maskulinitetskonstruksjoner i populærmusikk, med utgangspunkt i coverlåten og coverversjoners skeive potensial. Her trekker han veksler både på musikkvitenskap og såkalt skeiv teori.

Så langt forfatterne kjenner til, er det i dag bare ett doktorgradsprosjekt som arbeider med kjønnsperspektiver på populærmusikk. Anne Lorentzen (Høgskolen i Telemark/Institutt for medier og kommunikasjon, UIO) jobber med det første norske prosjektet innrettet mot å belyse kjønnsarbeidsdelingen innenfor populærmusikkproduksjon. Her undersøker hun hvordan

kjønn og musikalsk forfatterskap konstrueres og knyttes til ulike subjektposisjoner i musikkproduksjonsprosessen.

Forfatterne kjenner i øyeblikket bare til to pågående masteroppgaveprosjekter som tematiserer kjønn og populærmusikk. Ingen av disse har et spesifikt fokus på det norske populærmusikkfeltet. Sosiologistudenten Pernille Birkeland er i gang med et prosjekt om jenter i den britiske hip-hop/grime-sjangeren. Birkeland skriver i prosjektbeskrivelsen sin at hun må til England for å finne informanter til prosjektet sitt, ettersom det ikke skal finnes kvinnelige artister i Norge innenfor denne sjangeren. Siri Brockmeier skriver ellers en master ved Nord-Amerikastudier om jenter i hardcoresjangeren.

Listen over pågående forsknings og hovedfagsarbeider er neppe uttømmende, og representerer bare de arbeidene vi selv har fått kjennskap til.

2.4.3 Utforskede sider ved det norske musikkfeltet

Det finnes i dag lite eller ingen forskning på den klassiske delen av musikkfeltet, verken knyttet til feltets musikere eller komponister. Andre helt utforskede områder er kjønnskonstruksjoner i rap, hip/hop og elektronisk musikk, den såkalte impro- og frijazzscenen, dansebandmusikk, countrymusikk, folkemusikk og i musikkproduksjon mer generelt.

Et utforsket område som går på tvers av alle sjangrene er knyttet til forholdet mellom kreativitet og kjønn, herunder komponistens mannlige konnotasjoner, og musikkproduksjon som et i overveiende grad maskulint konnotert område. Det har vært hevdet at nye musikkproduksjonsteknologier har demokratisert musikkproduksjonen, men musikkproduksjonens ulike funksjoner og posisjoner er fortsatt det mest mannsdominerte området av alle. Dette gjelder trolig også internasjonalt. Prosjekter som utforsker sammenhengen mellom musikkteknologi og kjønn og musikalsk kreativitet og kjønn, og den kjønnete arbeidsdelingen i musikkstudioet er praktisk talt ikke eksisterende, hvis vi ser bort fra Lorentzens pågående doktorgradsarbeid, jfr. punkt 2.4.2

Det er så vidt vi kjenner til ingen arbeider som eksplisitt tematiserer mannlige musikeres kjønn og seksualitetskonstruksjoner, med unntak av Annfelts arbeid i forhold til jazz. Mens det for eksempel finnes flere arbeider som analyserer den kvinnelige vokalisten i jazz, synes det å mangle studier av den mannlige sangeren innenfor alle sjangrer. Her vil et sentralt analytisk spørsmål være knyttet til hvordan den mannlige sanger forholder seg til de feminine konnotasjonene som tilligger denne posisjonen. Samtidig vil vi understreke at studier av den kvinnelige sangerrollen fortsatt også er underbelyst, noe som også gjelder for sammenhengen mellom instrumentvalg og kjønn mer generelt.

Det er i det hele tatt et stort behov for flere arbeider som belyser kjønn og seksualitet i norsk musikkliv, innenfor både samfunnsvitenskap og humaniora. Særlig er det behov for prosjekter som integrerer parametere som kjønn, alder, seksualitet og etnisitet, samtidig som vi vil understreke at behovet for arbeider som primært er rettet inn mot kjønn og musikk og kjønn og

seksualitet mer generelt, på ingen måte er uttømt. I denne sammenheng vil vi særlig påpeke at sammenhengen mellom heteroseksuelle kjønnskonstruksjoner, instrumentvalg og arbeidsdeling er underbelyst. Det savnes dessuten arbeider som belyser maskulinitets og femininitetskonstruksjoner uavhengig av det biologisk markerte kjønn, innad og på tvers av musikalske sjangrer, og det savnes humanistisk orienterte arbeider som belyser hvordan musikere og artister også innenfor en norsk kontekst konstruerer kjønn i musikk og visuelle uttrykk.

Andre studier som mangler, er undersøkelser av musikkbransjen som sådan. Her tenker vi på kjønns sammensetningen i plateselskaper, innenfor distribusjon og produksjon, men også kjønnede seleksjonspraksiser i utvelgelsen av artister som får platekontrakt, mv. I denne sammenheng behøver vi også studier innrettet mot å undersøke om og i hvilken grad offentlige og andre støtteordninger og stipendieordninger eventuelt blir forvaltet på måter som virker skjevfordelende i forhold til kjønn. Presset på de tildelende instanser som fordeler støttemidler til produksjon av fonogrammer og turnevirksomhet, men også innkjøpsordningen, har økt formidabelt de senere år⁶. Det vil være av interesse å undersøke hva slags eksplisitte og implisitte kriterier som legges til grunn for tildeling av midler og hvordan disse bidrar til å eventuelt løse opp i eller forsterke etablerte kjønnsstrukturer.

Norgesnett, Norsk Rockforbund, by:Larm, festivaler og jazz og rockeclubber er eksempler på instanser som mottar offentlig støtte for å fremme og støtte artist- og bandutvikling. Vi vet imidlertid lite om det finnes kjønnede seleksjonsmekanismer innenfor disse, som slår ut i forhold til hvilke artister og musikere som får muligheten til å turnere, spille på festivaler, klubber, mv. Vi vet heller ikke mye om hvordan kjønn konstitueres internt i de nevnte instansenes organisasjonsstrukturer. Dette gjelder på ledesnivå, men også i de mer ”operative” leddene. Kvinnelige lyd- og lysteknikere er for eksempel en minoritet som det har vært lite oppmerksomhet rundt, hva angår rekruttering og arbeidsforhold. Dette gjelder ikke bare pop- og rockefeltet: alle sjangere (klassisk, jazz, folkemusikk osv) har bransjemessige og institusjonelle mekanismer som kan tenkes å ha betydning for de kjønnede relasjonene blant utøvere og feltaktører.

Når det gjelder hvordan kjønn slår ut i forhold til økonomi og levekår blant norske musikere og artister, vil den forestående undersøkelsen av kunstneres levekår kunne gi ny kunnskap, både med henbikk på antallet kvinnelige og mannlige utøvere innenfor ulike sjangere, men også med henblikk på forhold knyttet til kjønn og inntekt, kjønn og stipendfordelinger osv⁷. En forutsetning er naturligvis at det prioriteres å jobbe frem denne kunnskapen, og at den ikke forsvinner i generelle tallstørrelser.

Når kjønn diskuteres blant musikere eller i media, hevdes det ofte at kjønnede skjevheter i det profesjonelle musikklivet bunner i forestillinger produsert på et tidligere stadium, enten på musikkskolenivå eller på barne- og ungdomsskolenivå. For å framskaffe kunnskap om hva

⁶ Kilde: Fond for utøvende kunstnere, 2006.

⁷ Levekårsundersøkelsen blir gjennomført av Telemarksforsking-Bø på oppdrag fra Kulturdepartementet, resultatene vil foreligge sommeren 2008.

kjønn betyr i forhold til rekruttering av profesjonelle musikere, er det nødvendig å forske på hvordan kjønne forestillinger skapes gjennom musikkopplæring. Her vil det være relevant å gjennomføre undersøkelser på alle nivå, helt fra barnas første møte med musikkopplæringen og fram til ungdommer møter det profesjonelle musikklivet i høyere musikkutdanning. Det vil også være av interesse å studere hvordan kjønn konstrueres i musikalske og kulturelle tilbud rettet mot barn og unge, for eksempel innenfor ordninger som Den Kulturelle Skolesekken.

Til slutt vil vi poengtere at det generelt er et behov for å samle og styrke forskningsinnsatsen på feltet. Dette er viktig både med tanke på rekruttering av forskere og i forhold til tildeling av ressurser. En styrking av forskningen på musikk og kjønn er også viktig med henblikk på kontinuitet over tid, slik at en fra forskningshold kan gjøre strategiske valg av empiriske nedslagsfelt, samt etablere et bedre grep om endringstendenser. Det er videre behov for å stimulere til samarbeid på tvers av faggrenser, ved hjelp av incentiver som kan øke dialogen mellom forskere og fagdisipliner, både nasjonalt og internasjonalt. Det må også stimuleres til nye arbeidere i form av prosjektmidler, stipender, doktorgradsmidler, post doc midler osv.

3 DE KJØNNEDE FRONTENE I NORSK MUSIKKLIV

Ofte starter utspill som handler om musikk og kjønn, både journalistiske og forskningsmessige, med statistiske oppregninger av hvor mange kvinnelige og mannlige utøvere som finnes i et felt eller i en sjanger. Et eksempel på dette var Trond Giskes utspill i Adresseavisen i Trondheim i høst: hvor han påpekte at kvinneandelen blant studentene på jazzlinja ved NTNU er lavere enn kvinneandelen i bispekollegiet⁸. Men fordelingen av mannlige og kvinnelige utøvere på de ulike musikkfeltene sier ikke alt om musikken som kjønnfelt: man ser ofte en tendens til at i de deler av feltet som har omtrent like mange kvinnelige som mannlige utøvere, er det som regel de mannlige utøverne som innehar de mest anerkjente og privilegerte posisjonene. Dette gjelder også i kunst- og kulturlivet mer generelt, blant annet innenfor teater, litteratur og film. I denne delen av notatet vil vi ikke bare forsøke å beskrive hvor mange kvinnelige og mannlige utøvere som finnes i de ulike delfeltene i musikklivet, men også peke på hvordan kjønn som betydningskategori synes å bli spilt ut innenfor ulike sjangere. I den første delen av kapittelet (kap 3.1) presenterer vi nye tall fra norske musikerorganisasjoner som viser noen interessante tendenser hva angår fordelingen av mannlige og kvinnelige musikere innenfor ulike sjangere. I kapittelets andre del (kap 3.2) vil vi forsøke å si noe om hvordan og på hvilke måter kjønn utspiller seg innenfor ulike sjangere. I den tredje og siste delen av kapittelet (kap 3.2) kommer vi inn på hvordan kjønn utspilles i musikkfeltets omgivelser, i dette tilfellet tenker vi på i mediene, i kulturpolitikken og blant musikernes publikum.

⁸ Det står faktisk bedre til i den norske kirke mht kjønnsamenesetningen blant prestene, enn blant jazzmusikerne, se bl.a. Likestillingscenteret (2005). [Likestillingsbarometeret](#). Oslo, Likestillingscenteret.

3.1 Antallet kvinnelige og mannlige musikkutøvere

Musikkjournalister har det siste året hevdet at det nå skal ha skjedd en såkalt ”kvinnebølge” innenfor norsk populærmusikk. Sist dette ble slått opp som en nyhet var i forkant av bransjetreffet by: Larm i februar 2007, skjønt journalistene heller ikke da var helt enige med hverandre. Der Aftenposten så en ”jentebølge”, ja sågar en ”jenteinvasjon”, så Dagbladet et lite ”skvulp” (Bakke 2007; Bekke Eidem 2007). Gir medlemstallene fra de ulike musikerorganisasjonene oss noe grunnlag for å si noe om dette i det hele tatt, og i så fall hva? Vi har i sakens anledning samlet inn fersk empiri fra artist- og utøverorganisasjonene GramArt, Norsk Jazzforbund, NOPA, NKF, og komponistgruppen i Ny Musikk.

3.1.1 Medlemsfordelingen i GramArt

Vi skal begynne med å ta utgangspunkt i GramArt, som er forkortelsen for Grammofonartistenes forening. GramArt presenterer seg på sine nettsider som en landsomfattende interesseorganisasjon for etablerte og uetablerte grammofonartister med medlemmer innenfor alle sjangere og i alle aldersgrupper⁹. GramArt henvender seg først og fremst til musikere innenfor det GramArt selv kaller for ”pop, rock og underholdningsmusikk” og utgjør et organisatorisk supplement til Musikernes Fellesorganisasjon (MFO). MFO organiserer i tillegg til frilansmusikere innenfor alle sjangere også pedagoger og yrkesmusikere innenfor orkestrene, og dermed også sjangerkategorier og ansettelsesforhold som i mindre grad er representativt for utøvere innenfor kategorien populærmusikk. Det er også nettopp GramArts innsnevring av målgruppen som ligger til grunn for at organisasjonen i denne sammenheng antas å være bedre egnet til å gi et mer representativt bilde av kjønns sammensetningen blant utøvere av populærmusikk, enn MFO.

Kvinneandelen blant organiserte populærartister i Grammofonartistenes forening (GramArt) utgjør per i dag bare 18 %, en andel som ikke har endret seg de siste 5 årene¹⁰. Av disse 18 % oppgir ca. 59 % av de organiserte kvinnelige artistene stemmen som sitt hovedinstrument. Blant de mannlige artistene er det til sammenligning ca 15 % som oppgir stemmen som hovedinstrument. Ved første øyekast er det altså lite som har endret seg fra 2002, da utredningen ”Populærmusikken i Kulturpolitikken”, presenterte tallmateriale med utgangspunkt i GramArts medlemslister, i et forsøk på å si noe generelt om kjønnsfordelingen i norsk rock og pop (Lorentzen 2002a). Konklusjonen da var at ”kvinner synger” og ”menn spiller”. Men hvor mye stemmer egentlig denne situasjonsbeskrivelsen med dagens situasjon?

3.1.2 GramArts medlemsbase som kilde til empiri

Som empiri betraktet lider GramArts medlemsbase av en viss upålitelighet, og det av flere grunner som vi her skal spare leseren for. Det som kan nevnes er at upåliteligheten er knyttet til endringer i måten å holde regnskap over medlemsbasen på, men også relativt sykliske ”se-

⁹ http://www.gramart.no/gramart/hovedsiden/om_gramart

¹⁰ Tallene tar utgangspunkt i GramArts (Grammofonartistenes forening) medlemsmasse anno 01.01.2007 og viser til den relative kvinneandelen, en prosentandel som ikke har endret seg siden 2002, da disse tall første gang ble innhentet. Lorentzen, A. (2002a). Om kjønn i rock og pop. Populærmusikken i kulturpolitikken. J. Gripsrud. Oslo, Kulturrådet. Rapport nr. 30.. Se tabell 1, vedlegg 1, for tallene for 2007.

songmessige” variasjoner knyttet til verving og medlemsfrfall med til dels store konsekvenser for hvor mange medlemmer som til enhver tid er tilsluttet GramArt. Disse usikkerhetene har medført at vi har måttet gjøre visse avveininger av hvilke data som kan brukes og hvilke som er så usikre at de bør tillegges mindre vekt.

Problemene knyttet til å bruke GramArts medlemslister som grunnlagsmateriale for en diskusjon av kjønns sammensetningen i rock og pop må likevel ikke skygge for de mulighetene for kunnskap som tross alt også er til stede, ikke minst med tanke på tallfestingen av selve *kjønnsbalansen* som sådan, som fremstår som relativt ”stabil” uavhengig av medlemstillinger på ulike tidspunkt. Vi har valgt å basere vurderingen av endringer på hvordan mannlige og kvinnelige musikere i GramArt fordeler seg med tanke på hovedinstrument, slik dette fremkommer i GramArts medlemslister i perioden 2004–2007. Når vi derimot gjør vurderinger av hvordan medlemstilfanget som sådan har utviklet seg *over tid*, fester vi mest lit til medlemsveksten slik den fremkommer i den relativt korte perioden fra 01.01.2006 til 01.01.2007, fordi dette er den perioden som GramArt selv hevder å ha mest pålitelige tall fra hva angår antall medlemmer¹¹.

Et annet problem i forhold til å ta utgangspunkt i tallfordelingen fra GramArt som ikke ble påpekt i utredningen fra 2002, er knyttet til GramArts *artistbegrep*. Organisasjonen favner nemlig ikke utelukkende det som kan betegnes som *frontfigurartistene*, dvs. sangere og instrumentalister som opptrer som solister eller frontfigurer, men favner også musikere og utøvere innenfor rock og pop i bredere forstand, for eksempel medlemmene i et rockeband, frilansmusikere som har medvirket på en annen artists innspillinger mv. Å gå automatisk ut fra at medlemstallene i GramArt også speiler kjønnsfordelingen blant norske *frontfigurartister*, kan med andre ord tilsløre viktige aspekter ved den kjønnete arbeidsdelingen. Vi skal derfor gjøre en distinksjon mellom ”sangartister” og ”musikere” i GramArt. Som vi skal se byr dette på et overraskelsesmoment i forhold til vedtatte sannheter om kjønns sammensetningen i norsk rock og pop.

3.1.3 *Kjønnsfordelingen blant sangartistene*

Dersom vi ser på GramArts medlemmer som helhet, kommer som allerede nevnt de kvinnelige utøverne svært dårlig ut, med en andel på vel 18 % av den totale medlemsmassen. Dersom vi imidlertid ser bort fra alle instrumentalistene og utelukkende konsentrerer oss om de av medlemmene som oppgir *stemmen* som hovedinstrument, blir situasjonen straks en annen¹². Da ser vi at blant de som har oppgitt stemmen som hovedinstrument er det hele 53,2 % menn og 46,8 % kvinner (se figur 2, vedlegg 2). Dette viser at kjønnsfordelingen mellom menn og

¹¹ Det er også innenfor denne perioden at GramArt har økt sin verveaktivitet betydelig, ikke minst med tanke på arrangementer som By:Larm, noe som bidrar til å sannsynliggjøre den veksten i antall medlemmer som GramArt også selv mener at de kan dokumentere innenfor denne perioden. Hvorvidt denne veksten skal tilskrives en reell vekst i antall *nye artister*, eller om det dreier seg om musikere som tidligere har vært organisert i Musikernes Fellesorganisasjon, er et annet spørsmål, noe vi kommer tilbake til i drøftingen under.

¹² Her er vi naturligvis på det rene med at det også finnes frontfigurer som spiller på andre instrumenter enn stemmen, og disse blir vi dessverre nødt til å se bort fra i denne sammenheng. Ikke fordi de ikke er artister, men fordi tallene fra GRAMART ikke gir noe grunnlag for å skille ut noen instrumentalister fra andre. Derimot er det grunn til å tro at de fleste som registrerer seg i GRAMART med stemmen som hovedinstrument også vil operere som frontfigurer eller sangerartister.

kvinner innenfor kategorien ”sangartist” er langt jevnere enn det forskningen hittil har reflektert over. Faktisk så er det slik at i den samme perioden hvor musikkjournalister har innvarslet en ny ”kvinnebølge” blant norske artister, så har den mannlige sangartistandelen i GramArt ikke bare vært større enn den kvinnelige, men den mannlige andelen av sangerne har også hatt en sterkere *økning* enn andelen kvinnelige syngende artister.

Dersom vi legger til grunn den mest usikre perioden med henblikk på tallmaterialets reliabilitet, nemlig perioden 2004-2007, viser det seg at økningen i andelen mannlige sangartister er på mer enn 100 %, fra 146 til 294 sangere, mens den kvinnelige andelen sangtister til sammenligning økte med ”bare” vel 90 %, fra 136 til 259 sangartister (se figur 3, vedlegg 2). Legger vi de tallene med minst usikkerhet til grunn, tallene fra 2006-2007, står vi også overfor en anselig økning av mannlige medlemmer i kategorien sangerartister, denne gang i form av en 50 % økning fra året før. Selv om økningen av kvinnelige sangerartister også er høy, litt i overkant av 35 %, er den likevel 15 % mindre enn den mannlige tilveksten.

3.1.4 Den nye jenteinvasjonen – bølge eller skvulp?

Hva så med spørsmålet om den nye såkalte ”kvinnebølgen” i norsk musikk? Kan den avskrives eller bekrefte? Tallene fra GramArt gir dessverre ikke noe grunnlag for å konkludere endelig i dette spørsmålet, siden tallene ikke nødvendigvis er representative, særlig i årene før 2006. Herunder kommer usikkerheten knyttet til det faktum at vi heller ikke kan gå ut fra at alle de nyregistrerte artistene i GramArt er *nye* artister, og vi kan ikke vite om det er slik at alle syngende artister og musikere faktisk organiserer seg. Og om de så gjorde, så er GramArt heller ikke den eneste relevante organisasjonen de kan slutte seg til; Musikernes fellesorganisasjon (MFO) er som sagt en mulighet, Norsk Artistforbund et annet. Dersom vi likevel legger til grunn at medlemsandelen i GramArt i det minste kan oppfattes som en *indikator* i denne sammenheng, kan vi antyde følgende scenario: Det finnes visse holdepunkter for å anta at det har vært en sterk nyrekruttering av kvinnelige artister de siste årene, vel og merke dersom vi innsnevrer artistkategorien til sangerkategorien. Denne veksten, dersom den i det hele tatt er uttrykk for en reell tilvekst av artister, kan imidlertid og uansett *ikke* taes til inntekt for noen isolert ”jentebølge”, ettersom ”guttebølgen” faktisk har vært enda større i de siste tre årene. Begge de journalistiske synspunktene, hhv. ”bølge” og ”skvulp” har derfor i en viss forstand noe for seg, på samme måte som de også begge i en viss forstand tar grundig ”feil”.

3.1.5 Kjønnfordelingen mellom instrumentalistene – endring eller status quo?

Den skeive kjønnfordelingen mellom kvinnelige og mannlige musikere minker altså dramatisk dersom vi legger til grunn tall som sammenligner mannlige og kvinnelige sangartister i GramArt. Men hvordan står det egentlig til med kjønnfordelingen blant den gruppen av artister i GramArt som gjerne går under betegnelsen ”instrumentalister”? Ser vi nærmere på medlemstallene og hvordan medlemsmassen fordeler seg i forhold til hva den enkelte oppgir som sitt hovedinstrument, ser vi at det først og fremst er her den skjeve kjønnfordelingen slår markant ut, og det i favør av de mannlige musikerne. I likhet med tallene som ble presentert i rapporten Populærmusikken i kulturpolitikken, sprer de mannlige musikerne seg også i 2007 utover en rekke instrumentgrupper, på samme måte som hovedvekten av hovedinstrumentval-

gene ligger innenfor typiske ”bandinstrument”-kategorier, dvs. elbass, gitar, trommer og keyboard (Lorentzen 2002a).

Det er blant disse instrumentgruppene at den største medlemsøkningen til GramArt muligens kan sies å ha funnet sted i løpet av hele perioden 2004-2006. Dette er en medlemsøkning som forøvrig kan synes å ha vært ganske formidabel. Dersom vi legger medlemsutviklingen innenfor hele perioden til grunn, med alle de usikkerheter som dette er forbundet med, antyder tallene en noe nær *fordobling* fra 1237 medlemmer fra 01.01.2004, til 2422 ved inngangen av 2007. Denne fordoblingen gjenspeiles også innenfor en rekke av musikerkategoriene og altså ikke bare med tanke på økningen i antall sangere. Faktisk har også andelen mannlige bassister, trommeslagere og gitarister mer enn *fordoblet* seg innenfor alle disse kategoriene innenfor denne perioden.

Andelen kvinnelige musikere har til sammenligning vært svært beskjeden relativt sett (vi snakker her om en relativ økning på mellom 0,1 til 0,5 prosentpoeng!). Men samtidig er det slik at det også her har skjedd bevegelser blant de kvinnelige instrumentalistene, som begynner å få flere rene musikerkollegaer enn før. For også andelen *kvinnelige instrumentalister* blant flere av de samme instrumentgruppene har hatt en respektabel relativ økning innenfor perioden 2004-2007, selv om de absolutte tallene er svært beskjedne sammenlignet med de mannlige instrumentalistene. Her snakker vi nemlig også om en noe nær fordobling av antall kvinnelige trommeslagere (fra 6 trommeslagere til 10), mer enn en fordobling av bassister (fra 3 bassister til 7), en nærmere tredobling av kvinnelige gitarister (fra 15 til 42), og en nærmere firedobling av kvinnelige pianister (fra 4 til 18). Tendensen kan fortolkes som en bevegelse i retning av at kvinnelige artister velger å organisere seg i band i noe større grad enn tidligere, hvor det å gå solo ellers har vært normen.

Som en foreløpig konklusjon kan vi si at kjønnsstradisjonelle instrumentvalg fortsatt står sterkt blant musikerutøverne i GramArt, men at det samtidig er mulig å spore endringstendenser som gir grunnlag for en forsiktig optimisme. Her skjer endringene på to fronter hvis vi skal legge de fremlagte tallene til grunn. Sangartistrollen kan ikke (lengre?) forstås som et entydig kvinneyrke i pop og rock, ettersom det faktisk per i dag kan se ut som om det finnes flere mannlige sangartister enn kvinnelige, og ikke omvendt, slik myten om kvinner og musikk vil ha oss til å tro. Kjønnstereotypien ”syngedame” anvendt som et uttrykk for hvilke yrkesvalg kvinner og menn typisk gjør når de skal velge yrkeskarriere i artistbransjen, kan derfor avkrefte, eller må i større grad anvendes også i forhold til ”mannlige syngedamer”. Samtidig vet vi ikke i hvilken grad de mannlige sangerne det her er snakk om er soloartister, eller om de fronter et band, men dette har vi heller ikke oversikt over blant de kvinnelige sangerne. Typiske bandinstrumenter er fortsatt ”gutteinstrumenter”, dersom vi legger den relative fordelingen av hovedinstrumentvalg i GramArt blant menn og kvinner til grunn¹³. De mannlige musikerne synes i det hele tatt jevnt over å ha et bredere spekter av musikerroller eller posisjoner å velge

¹³ I den grad det kjønnsdelte musikerarbeidsmarkedet kan sies å gjenspeile det ”profane” arbeidsmarkedet, så synes det ikke å eksistere yrkeskategorier eller posisjoner som er ”ikke-berørbare” for de mannlige musikere, slik forholdet synes å være det for de kvinnelige musikerne og i det alminnelige arbeidsmarkedet forøvrig.

mellom, deres valgfrihet synes kort sagt å være betraktelig større enn de kvinnelige musikerne. Forskjellene her viser imidlertid tegn til å krympe, selv om det foreløpig ikke er noen grunn til å rope opp om en ”jentebølge”, langt mindre en ”jenteinvasjon”.

3.1.6 *Kjønnsfordelingen blant medlemmene i Norsk Jazzforbund*

Ferske tall fra Norsk Jazzforbund bekrefter hovedinntrykket av at det å spille instrumenter fortsatt er en ”gutteting”. Skal vi utelukkende se på andelen kvinner i organisasjonen tyder kvinneandelen i Norsk Jazzforbund på at jazz som sjanger er mindre kvinnevennlig enn andre populære sjangerkategorier som rock og pop. Av organisasjonens 523 medlemmer er det 76 kvinner, noe som utgjør en andel på 14,5 %. Dette er mindre enn andelen kvinnelige utøvere i GramArt, hvor kvinnene altså utgjør 18 %. Ser vi på hvordan jazzforbundets medlemmer fordeler seg på instrument, finner vi imidlertid et sammenfall med hvordan de kvinnelige musikerne i rock og pop fordeler seg på instrumentgupper i GramArt. Av en medlemsandel på 15 % er nemlig bare 3,7 % av Norsk Jazzforums kvinnelige medlemmer instrumentalister (hvorav de fleste blåsere), mens 10,9 % er vokalister. Dette tilsvarer langt på veg situasjonen i GramArt per 01.01.2007, hvor andelen kvinnelige sangere utgjør 10,7 % av totalen, og der de kvinnelige instrumentalistene utgjør 3,4 %.

En viktig skillelinje i jazz til forskjell fra rock og pop synes å gå ved sangmikrofonen. For mens de kvinnelige jazzutøverne langt på veg overlapper pop-rock utøverne med tanke på hvordan de fordeler seg mellom stemme og instrumenter, fremstår sangerrollen som et langt mindre attraktivt alternativ for de mannlige jazzutøverne enn for de mannlige rock- og poputøverne. En viktig årsak til dette kan muligens spores i jazzens kjerneverdier knyttet til improvisasjon, noe vi kommer tilbake til i den senere drøftingen.

Skal vi dømme etter rekrutteringen av kvinnelige utøvere til jazzlinja ved NTNU de senere år, er det ingen grunn til å tro at det foreliggende bilde kommer til å endre seg til det bedre i årene som kommer, med mindre organisasjonene og utdanningsinstitusjonene griper fatt i dette på en systematisk og målrettet måte¹⁴.

3.1.7 *Kjønnsfordelingen blant komponistene – status quo eller tilbakegang?*

Når det gjelder kjønnsfordelingen blant komponistene, peker tallmaterialet fra alle kildene vi har til rådighet omtrent i samme retning. I populærkomponistenes forening NOPA utgjør andelen kvinner i underkant av 13 %, noe som faktisk representerer en relativ nedgang på et halvt prosentpoeng fra 2002¹⁵. Tallene fra NOPA er imidlertid et usikkert mål, fordi organisasjonen både organiserer tekstforfattere som skriver for musikk, og populærkomponister. Nå er tekstforfatter og låtskriver i mange tilfeller overlappende kategorier for populærkomponistens vedkommende, i alle fall innen sjangere som pop, rock og singer-songwriting, men det er også mange populærkomponister som bare skriver musikk, og andre som bare skriver tekster. Her er vi avhengig av å få mer spesifiserte tall fra NOPA før vi kan si noe sikkert. Et annet forhold

¹⁴ Se denne lenken for å en liste over studentene på jazzlinja frem tom 2004: <http://www.ntnu.no/jazzlinja/studentene.htm>

¹⁵ Pr. 31/12-06 hadde NOPA 623 medlemmer, hvorav 80 kvinner, en andel som utgjør 12,84%. Tilsvarende tall i 2002 var 511 medlemmer hvorav 68 kvinner, noe som utgjør en kvinneandel på 13,3%.

er at NOPA heller ikke organiserer alle populærkomponister. Det er derfor ikke slik at tallene fra NOPA kan taes som et helt og holdent representativt uttrykk for situasjonen blant populærkomponistene.

Kjønnsfordelingen blant de seriøse komponistene er ikke noe jevnere enn blant populærkomponistene, skal vi tro Norsk Komponistforening. Her utgjorde kvinneandelen i 2001 9,6 %, noe som da tilsvarte 11 av 115 medlemmer. I 2007 har andelen sunket til 9,3 %, noe som i dag innebærer at bare 13 av i alt 140 medlemmer i NKF er kvinner. Den samme nedgangen i andelen kvinnelige komponister finner vi i Ny Musikk's komponistgruppe. Mens den mannlige andelen i denne gruppen utgjorde 85 % i år 2000, er den i 2007 steget til 93 %. Kanskje desto mer nedslående ettersom Ny Musikk's komponistgruppe er et tilbud for unge komponister som ennå ikke har søkt om opptak i Norsk komponistforening, noe som tegner et dystert bilde av potensialet for nyrekruttering innenfor komponistforeningen. Vi har heller ikke hos de sistnevnte organisasjonene noen garanti for at medlemstallene er representative for antallet komponister i feltet som sådan, ei heller for kjønnsfordelingen mellom dem. Usikkerheten knyttet til representativitet i denne sammenheng er først og fremst at NKF etter sigende skal stille relativt høye krav til opptak, noe som muligens har den konsekvens at organisasjonen har færre medlemmer enn den kunne ha hatt med en lavere terskelpolitikk, hva nå dette måtte innebære. Om dette rammer kvinner mer enn menn finnes det imidlertid så langt ikke noe grunnlag for å hevde.

Det kanskje mest interessante tallmaterialet for vårt vedkommende kommer imidlertid fra TONO, som innkasserer økonomisk vederlag for bruk av musikk på vegne av komponister, tekstforfattere og musikkforlag. Ved utgangen av 2006 utgjorde den mannlige andelen av rettighetshaverne i TONO 80 % av medlemmene, mens den kvinnelige utgjorde 16,7 %. De resterende 3,2 % av medlemmene er ikke kategorisert etter kjønn, av den enkle grunn at de ikke er registrert med personnummer. Vi vet dermed ikke om andelen kvinnelige komponister er nærmere 20 %, eller om den "anonyme" medlemsgruppen på 3,2 % først og fremst representerer en mulig økning i andelen menn. Også disse tallene er heftet med en viss usikkerhet, og det av flere grunner enn de allerede nevnte ikke-kategoriserte medlemmene. Ett forhold er knyttet til at det blant TONOs medlemmer også finnes tekstforfattere, og det i et antall vi ikke kjenner. Et annet er at det totale medlemstallet også inkluderer 1061 medlemmer som er døde, som TONO ikke har kategorisert med henblikk på kjønn i sine arkiver. Et tredje forhold er knyttet til at TONOs medlemstall også inkluderer musikkforlag. Disse er imidlertid i mindretall i denne sammenheng, ettersom de utgjør bare 182 av 12867 registrerte medlemmer. Til gjengjeld kan vi gå ut fra at alle som med en viss "seriøsitet" skriver musikk og tekster til musikk i Norge i dag er medlemmer av denne organisasjonen, av den enkle grunn at det er TONO som forvalter de musikalske verkene og krever inn penger for bruk av den på vegne av rettighetshaverne. Ser vi med andre ord situasjonen i TONO og de øvrige organisasjonene under ett, virker det ikke usannsynlig med en kjønnsfordeling på minst 80 % i favør av de mannlige komponistene, og en andel på rundt 17 % for de kvinnelige.

Som en kuriositet kan det nevnes at betegnelsen for rettighetshavere til åndsverk i TONO fortsatt går under betegnelsen ”opphavsmann”, slik forøvrig det også fortsatt deles ut ”Spellemannspriser”.

3.2 *Kjønnede fronter og endringstendenser*

3.2.1 *Rock og pop*

Kjønnsarbeidsdelingen i rock og pop er som vi har sett over relativt bastant, med sangerrollen som den mest foretrukne posisjonen for kvinnelige utøvere, og med mannlige musikere spredt over alle instrumentgrupper, også i sangerrollen. Menn synes i det hele tatt å befinne seg innenfor de fleste posisjoner i rock og pop, uavhengig av om vi snakker om på eller bak scenen. En fullstendig diskusjon av dette ligger åpenbart utenfor mandatet til dette notatet, men vi skal likevel kort forsøke å peke ut det som fremstår som de viktigste frontene i rock og pop hva kjønn angår, og hvordan disse kan forklares.

Frontene i rock og pop har tradisjonelt gått *mellom* rock og pop med henblikk på en lang rekke forhold, deriblant også kjønn som organiserende konstituent. Da rocken vokste frem og begynte å konstruere seg selv som noe annet enn pop, skjedde dette gjennom en rekke utavgrensinger, som ikke minst kan knyttes til utviklingen av en egen rockestetikk og en egen rockkritikk, som satte en hel rad av motsetninger i spill overfor hverandre (Michelsen, Weisethaunet et al. 2005). Gjennom en rekke motsetningspar av typen original-kopi, autonom-kommersiell, ekte-falsk mv ble rock konstruert som et autentisk og maskulint konnotert musikkuttrykk. Konstruksjonen skjedde gjennom en appropriering av de positivt konnoterte sidene i motsetningsparene, som i neste omgang ble koblet til forestillinger om maskulinitet. Det som stod igjen ble konstruert som ”pop”. Popen kom slik til å representere rockens utside, eller sagt på en annen måte; popen ble alt det rocken ikke ønsket å være. Den feministiske kritikken av rock har påpekt hvordan de elementer som her ble konstituert som rockens utside, også ble tilegnet feminine konnotasjoner. I kjølvannet av at popen generelt ble oppfattet som et belastet musikkuttrykk, sett fra et rockestetisk ståsted, ble det skapt et grunnlag for en polarisering mellom menn og kvinner og mellom maskulinitet og femininitet, med den konsekvens at kvinner lenge ble regnet som uegnet til å spille rock, slik de også i langt mindre grad ble tilegnet en type autentisitet eller skapende evner som kunne gis verdi innenfor det rockestetiske regimet.

De norske arbeidene som har forsket på kvinnelige utøvere som har trosset denne polariseringen, i den forstand at de har plukket opp rock som musikkuttrykk og spiller typiske rockeinstrumenter, finner at mange kvinnelige rockemusikere svarer på denne stereotypifiseringen med å etablere egne kriterier for autentisitet. Gjennom å konstruere egne versjoner av rock og å etablere egne band bestående av bare jenter, eller alliere seg med ”kvinnevennlige” mannlige musikere, skaper de et rom for seg selv i rocken, i et forsøk på å bli sett som musikere først, og kjønn etterpå (Skjerdal 1997; Lorentzen 2001).

Myten om kvinnelige musikeres manglende talent for rock, i kombinasjon med rockens homososiale karakter, har altså medført problemer for kvinner som har søkt å etablere alternative karriereveger til sangerrollen. Forskning i norsk og skandinavisk sammenheng dokumenterer at kvinnelige musikere kan ha en vanskeligere veg å gå i forhold til å bli akseptert som likeverdige musikere (vel og merke innenfor de instrumentgrupper som allerede er merket eller ladet som maskuline og som rockeeinstrumenter), med henblikk på å bli integrert i manneband, få oppdrag som frilansmusikere mv. Usikre karriereutsikter må derfor ta deler av skylda for at så få kvinnelige utøvere blir instrumentalister, selv om dette ikke forklarer alt.

Forklaringene så langt har imidlertid kanskje vektlagt de negative aspektene i for stor grad, og forskningen har vært for opptatt av å utforske de utøverne som etablerer seg i motstand til den gjengse norm, dersom en kan formulere seg slik om et forskningsfelt som kun teller en håndfull arbeider på hovedfagsnivå. Faktum er likevel at vi kjenner altfor lite til de *positive* begrunnelsene for å plukke opp en utøverrolle som sanger, på samme måte som sangerrollen i den forskningen som hittil har vært gjort, kan ha blitt reproduisert som en sekundærposisjon, en posisjon som det ikke er knyttet like stor musikalsk status til som det å traktere teknologier og instrumenter. Dette står i sterk kontrast til hvordan sangerposisjonen konstrueres som en begjærlig posisjon innenfor en rekke massemedier, og det er derfor grunn til å tro at sangerrollen kan by på en rekke muligheter for å konstruere begjærlige kjønnede bilder, enten dette er snakk om bilder som bryter med eller bilder som bekrefter tradisjonelle kjønnsbilder. På samme måte har forskningen heller ikke grepet fatt i hvordan sangerrollen konstrueres av mannlige sangere i forhold til kjønn og seksualitet, selv om det som vi har sett over er en paradoksal overvekt av mannlige sangere, paradoksal med tanke på hvordan sangerrollen i overveiende grad har kommet til å konnotere femininitet.

Forskningen på rock-pop-polariteten i norsk sammenheng begynner å bli gammel, og det er ting som taler for at rock-pop dikotomien ikke står like sterkt lengre, slik det også er ting som taler for at autensitets- og originalitetsmarkørene har forflyttet seg mer i retning av elektroniske og digitalt funderte lydbilder enn "gitarøs" og tradisjonell rock. Andre forhold som taler for at pop-rock dikotomien er på vikende front, er knyttet til hvordan sjangergrensene i norsk musikkliv på mange måter synes å være langt mindre rigide enn før, både på et diskursivt nivå så vel som på et praksisnivå. Det tradisjonelle skillet mellom rock og pop aksentueres i langt mindre grad innenfor musikkritikken, slik også utøverne selv synes å bevege seg på tvers av sjangergrenser. I hvilken grad dette også innebærer en mindre polarisering av kjønnskonstruksjoner vet vi imidlertid foreløpig ikke noe om.

3.2.2 Jazz

Jazzfeltet i Norge har som nevnt en stor overvekt av mannlige utøvere, og det er også stor overvekt av menn blant lærere og studenter ved jazzutdanningene. Som nevnt synes jazzfeltet i enda større grad enn pop- og rockefeltet å ha beholdt den tradisjonelle kjønnede arbeidsdelingen, hvor de mannlige utøverne spiller klassiske bandinstrumenter som trommer, bass og gitar, mens de i tillegg er i flertall på jazzens tradisjonelle solistinstrumenter saksofon og trompet. De kvinnelige utøverne er først og fremst vokalist, og i den grad de er til stede på

andre instrumenter er det gjerne som pianister. I motsetning til situasjonen blant populærmusikkartistene, befinner det seg nesten ingen mannlige vokalist i jazzfeltet. Når det gjelder endringstendenser i jazzfeltet, er den påståtte ”jentebølgen” også her noe overdrevet. Det har likevel skjedd en merkbar endring i løpet av de aller siste årene, i form av at det nå finnes noen få kvinnelige instrumentalister, for eksempel i jazzutdanningene, i motsetning til tidligere hvor det så godt som ikke har eksistert noen.

Forskere har lansert flere forklaringer på hvorfor jazzen er så dominert av menn: Den amerikanske jazzhistorikeren Linda Dahl peker blant annet på at jazzmiljøet som sådan er mannsdominert: klubbeiere, bookingagenter, journalister og kritikere er også ofte menn, noe som skaper få tilgjengelige rollemodeller for kvinner i feltet (Dahl 1984). Jazzlivet har tradisjonelt sett vært vanskelig å kombinere med hjem og familie, og Dahl skriver videre om hvordan ugunstige arbeidstider og usikre økonomiske forhold har skapt vanskeligheter for kvinnelige jazzutøvere. For å forklare mannsdominansen innenfor jazz, er det i tillegg nærliggende å trekke paralleller til forskning på rock, hvor myten om rockebandet som homososialt broderskap blir beskrevet som et sentralt ledd i konstitueringen av rock som en maskulin praksis. I forskning om rock blir også lav kvinneandel forklart ut i fra de tradisjonelle maskuline konnotasjonene knyttet til behandling av instrumenter og teknisk utstyr (Lorentzen 2000; Lorentzen 2001). Som Trine Annfelt har skrevet om, kan man si at også jazzfeltets band og institusjoner preges av en form for maskulint broderskap, eller en ”hegemonisk maskulin diskurs”, som Annfelt kaller det, som gjør det vanskeligere for kvinnelige utøvere å finne tilgjengelige posisjoner i feltet (Annfelt 2002; Annfelt 2003; Annfelt 2004).

Det kan også være fruktbart å forstå jazzfeltet som preget av en heteronormativ kjønnsorden. Heteronormativitetsbegrepet er hentet fra såkalt *queer theory*, og i begrepet forsøker en å beskrive den bestemte form for normativitet som organiserer våre forestillinger om kjønn og våre kulturelle forståelser av kjønn. Heteronormativitet er knyttet til heteroseksualitet og en forståelse av kjønn som binært konstituert: Tokjønnsmodellen som heteronormativiteten er basert på, er også hierarkisk, og i det heteronormative kjønnshierarkiet har maskulinitet forrang over femininitet: Maskulinitet vurderes som noe ”bedre” eller ”høyere” enn femininitet (Grønnerød 1996a; Mühleisen 2002). I jazzfeltets sosiale orden finner man igjen denne heteronormativiteten, særlig i forbindelse med den sterke oppvurdering av maskuline idealer og forestillinger. Musikerposisjonen, som nesten uten unntak befestes av menn, er den privilegerte posisjonen i jazzfeltet, mens vokalistposisjonen med sine feminine konnotasjoner er underordnet.

Denne underordningen av vokalistposisjonen i jazz, henger ikke bare sammen med de kvinnelige utøvernes kjønn, men må også ses i sammenheng med det musikalske uttrykket/den musikalske tradisjonen som jazzvokalist ofte befinner seg innenfor. Flere jazzforskere har pekt på at det ligger historiske årsaker bak forståelsen av at instrumenter oppfyller jazzens musikalske idealer bedre enn stemmen (Eriksen 2001; Onsrud 2004). Espen Eriksen hevder blant annet at den historiske og diskursive ”kunstifiseringen” av jazz har ført til at virtuose improvisasjoner og kompleks harmonikk med rot i jazzens bopstil, i stor grad har blitt stående som

sentrale kjennetegn på hva jazz *er*, mens de populærmusikalske elementene i jazzen har blitt neglisjert og nedvurdert (Eriksen 2001). Her er man inne på noe av kjernen i forhold til kvinnelige vokalistes anerkjennelse, eller eventuelt mangel på sådan: Jazzvokalistenes nære forbindelser til jazzens ”populære” side fører til at de automatisk plasseres i en annen posisjon enn sine mannlige ”kunstjazz”-kolleger, og de oppnår dermed ikke den samme anerkjennelsen som de ”ekte” jazzmusikerne.

For aktører som slutter opp om den diskursive konstruksjonen av ”jazz som kunst” er det ifølge Eriksen viktig å distansere seg fra populærmusikken og den kommersielle musikkverdenen. Som Eriksen også påpeker, føyer denne oppfatningen om at kunsten og kunstneren skal fornekte det kommersielle seg inn i en tradisjonell forståelse av kunstfeltet.

I Stavrum's studie av jazzfeltet i Norge, viser det seg at de kvinnelige vokalistenes anerkjennelsesstrategier i stor grad handler om å tilegne seg de ettertraktede ”maskuline” og på samme tid ”kunstfiserende” verdiene i feltet (Stavrum 2004; Stavrum and Lorentzen 2004; Stavrum 2005). I Stavrum's studie kommer det også til syne påfallende ulikheter i kvinnelige og mannlige musikers fortellinger om stil, utseende og frykten for det kommersielle stempelet. Det ser ut til at de (kvinnelige) vokalistene i større grad enn de (mannlige) instrumentalistene automatisk blir satt i sammenheng med de kommersielle/populære sider av feltet, og at de dermed må bruke mye energi på å distansere seg fra dette.

Som nevnt har det den siste tiden kommet til noen unge kvinnelige instrumentalister i det norske jazzfeltet: Disse utfordrer de gjengse oppfatningene og forståelsene av hva jazzmusikere er, og Stavrum's studie viser hvordan det skaper stor oppmerksomhet og overraskelse når en kvinnelig trommeslager eller bassist inntar scenen. Oppmerksomheten som disse kvinnelige utøvere får, er stort sett positiv, og det uttrykkes fra flere hold at det er ønskelig å øke antallet kvinner i disse posisjonene. Det gjenstår imidlertid å se hvorvidt disse nye instrumentalistene representerer en ”bølge” eller et ”blaff”, og hvorvidt bransjen eventuelt vil sette inn noen spesifikke tiltak for å øke den kvinnelige andelen instrumentalister.

Når det gjelder det man kan kalle jazzfeltets ”handlingsarenaer”, finnes det så langt vi kjenner til ingen tall eller oversikt over kjønnet arbeidsdeling. I bransjebladet ”Jazznytt” har det vært en del diskusjon knyttet til at norske jazzfestivaler og jazzklubber har hatt en stor overvekt av mannlige musikere og band med bare mannlige medlemmer på programmet, uten at det er gjort noen systematisk undersøkelse om dette. Det er også vanskelig å si noe om kjønnsbalansen i jazzens organisasjoner, klubber og festivaler uten å ha konkrete tall å vise til.

3.2.3 Andre sjangere

Et problem som melder seg når en skal beskrive kjønnede fronter og diskutere kjønnede betydninger innenfor alle musikkfeltets sjangere og delfelter, er at det ikke finnes forskning eller statistikk som beskriver situasjonen godt nok. Vi har heller ikke innenfor rammen av dette oppdraget hatt kapasitet til å gå inn i flere felt/sjangere for å innhente tall som kan gi oversikt og/eller påvise eventuelle endringstendenser. Betrachtingene i dette avsnittet må derfor anses

som våre tolkninger basert på vår umiddelbare kjennskap til og forståelse av de ulike sjangerne.

Innenfor klassisk musikk ser det ut til at vi finner igjen tendensen knyttet til at menn besitter de mest anerkjente posisjonene i feltet: Vi vet at det blant norske komponister og dirigenter er en stor overvekt av menn, mens vi kan anta at det blant ”vanlige” musikere i de klassiske orkestrene er en mer jevn fordeling mellom kjønn. I en statistisk oversikt som ble lagt fram av kulturministeren på kvinnedagen 8.mars i år, kan man lese at den prosentvise fordelingen av kvinner og menn i det kunstneriske personale i orkestrene er henholdsvis 62 % og 38 %, mens det i det administrative personalet hos orkestrene er en prosentvis fordeling på 55 % menn og 45 % kvinner¹⁶. En svakhet med denne statistikken, er imidlertid at man ikke kan utlede hvor mange/antallet personer det her er snakk om, man ser heller ikke hvilke orkestre som er med i utvalget. Innenfor den klassiske musikken er det nok også tendenser til kjønnete forskjeller i forhold til hvilke instrumenter kvinner og menn spiller, umiddelbart kan en anta at flere kvinnelige utøvere synger, spiller piano eller strykeinstrumenter, enn spiller blåseinstrumenter eller slagverksinstrumenter.

Den nye kunstmusikken eller ”improscenen” er en relativt liten og ung musikkform i Norge, men dette synes å være en scene der kvinnelige komponister markerer seg sterkt både som teknologibrukende komponister og som konsertutøvere. Om dette virkelig representerer et økende tilfang av kvinnelige komponister er imidlertid uklart, ettersom den relative kjønnsfordelingen i for eks Norsk Komponistforening synes å være uendret.

Innenfor folkemusikken har den tradisjonelle mannlige posisjonen vært spelemennene, mens de kvinnelige utøverne har vært i flertall blant kvederne. Det finnes imidlertid en del unge kvinnelige felespillere, så her kan det tenkes at det er noe som er i ferd med å endre seg. Innenfor folkemusikken har det også eksistert kvinnelige spelemenn tidligere: blant annet var det mange aktive kvinnelige felespillere i Nordfjord og på Sunnmøre i første halvdel av 1800-tallet. Selv om disse var mange og betydningsfulle, har de ikke fått en stor plass i historieskrivningen på feltet¹⁷.

Innenfor sjangeren Hip hop/rap er det svært få kvinnelige utøvere, både i Norge og internasjonalt (Lia 2002; Holen 2004; Reilstad 2004). Denne musikk sjangeren, som i stor grad henter inspirasjon fra den amerikanske hip hop/rap-tradisjonen, har også et tekstlig og visuelt innhold som av mange hevdes å være sexistisk og å formidle et nedlatende kvinnesyn. Det har vært en del oppmerksomhet rundt den maskuline dominansen i denne sjangeren i media, blant annet i forbindelse med at musikkprisen Norwegian Hip Hop Awards i 2004 ikke hadde noen kvinnelige nominerte (Lia 2002)¹⁸. Musikkjournalisten Øyvind Holen skriver også i sin bok om hip hop i Norge at i årene mellom 2000 og 2004 ble bare 4 av 57 norske hip hop albumutgivelser lagd av kvinnelige utøvere. Lia og Rose diskuterer imidlertid hvordan enkelte nye

¹⁶ <http://www.regjeringen.no/upload/KKD/Vedlegg/seminar%20for%20kvinner%20i%20kulturlivet%208%20mars%202007%20uten%20logo1.pdf>

¹⁷ Kilde: Musikeren Sigrid Moldestad, intervjuet i NRKs tv-program Store Studio, 16.04.07.

¹⁸ <http://www.nrk.no/musikk/3705985.html>

kvinnelige hip hop-artister i USA opponerer mot de stereotype kvinnebildene som presenteres i hip hop og rap, og framstår som selvstendige artister på lik linje med sine mannlige kolleger (Rose 1994; Lia 2002; Rose 2004; Rose 2004). Artister som Queen Latifa, Salt'n Pepa, Lauren Hill og Erykah Baduh er eksempler på artister som ifølge Rose bidrar til å endre de kjønne diskursene i hip hop og rap. Hvorvidt man ser en lignende tendens i Norge, er imidlertid usikkert.

Også sjangere som danseband og country/roots er delfelter med mange band og utøvere i Norge. Så langt vi kjenner til, finner man her igjen noen av de samme strukturene som i andre deler av populærmusikkfeltet: de fleste bandene består av bare mannlige utøvere, mens de få kvinnelige utøverne framstår som soloartister (for eksempel Heidi Hauge, Anne Nørdsti og Jenny Jensen). Det kan se ut til at vi finner igjen noe av den homososiale "bandmytologien", slik vi kjenner den fra populærmusikken også i disse sjangerne. Eksempelvis kan man lese i boka "Spellemannsblod. Historien om Ole Ivars", om hvordan Ole Ivars startet sin karriere med "gitar på gutterommet" (Møllersen 2006). Videre beskrives det "elleville" bandlivet med turnering og groupies, et liv "hvor bandet går foran alt".

3.3 Den offentlige diskursen om musikk og kjønn

De siste årene har man gradvis sett en økende offentlig oppmerksomhet knyttet til kjønn i kunst- og kulturlivet generelt, og til musikk og kjønn spesielt. At det har dukket opp debatter knyttet til dette både i mediene og i kulturpolitikken, samt at forskere og utøvere interesserer seg for temaet, kan i seg selv sies å representere et slags endringstrekk. Både det at musikkbransjens organisasjoner, som Norsk Jazzforum og MIC, og kulturministeren setter temaet på dagsorden, tyder på at temaet er i ferd med å bli løftet opp på et mer institusjonelt nivå enn det har vært hittil.

Selv om det å italesette et fenomen tyder på større oppmerksomhet og interesse enn om fenomenen forblir fortiet, er det likevel slik at den offentlige diskursen om musikk og kjønn inneholder noen bestemte forestillinger og oppfatninger om hvordan kjønn tenkes å stå i relasjon til kunstfeltet spesielt og musikkfeltet generelt. Debatten om problemstillinger knyttet til kjønn og musikk som vi finner i aviser, bransjetidsskrifter og på nettsteder, har likhetstrekk med debatten om kjønn i andre deler av kulturlivet. Debattanter som er talskvinner for kvoteringsordninger eller andre politiske tiltak for å jevne ut kjønnsmessige skjevheter, blir ofte møtt med argumenter knyttet til at hvilket kjønn man har ikke skal gi noen form for særbehandling: Hvis man er kvalitetsmessig god nok og "har noe å melde", får man anerkjennelse i kunstfeltet, og det betyr lite eller ingenting at du er mann eller kvinne. Her ser det ut til at forestillingene om kunstens kvalitet, særpreg og autonomi fører til at det er vanskelig å få gjennomslagskraft for argumenter om at sosiale strukturer er gyldige på samme måte i kunstfeltet som andre samfunnsområder.

Selv om flere journalister og kritikere har blitt mer bevisste på hvordan referanser til utøvernes kjønn brukes i artikler, anmeldelser og omtaler, ser man fremdeles eksempler på at kvinnelige utøvere ofte blir gjenstand for et ekstra "kvinnefokus". Så langt har også debatten om

musikk og kjønn i realiteten vært en debatt om musikk og kvinner: Så lenge kjønn får lov til å være ensbetydende med ”kvinner i musikk” og menns kjønn får lov til å fremstå som kjønnsnøytral norm, er sjansene store for at kjønnsforståelsene og kjønnspriviligene vil fortsette å bli reproduisert i menns favør. Sjansene er ikke minst store for at mannlige musikere får lov til å fortsette med å tenke at kjønn ikke er noe som angår dem, og at kjønn primært er noe som handler om kvinner og som kan overlates til kvinnelige musikere å ”ordne opp i”.

Kjønn har aldri før vært satt så tydelig på agendaen i kulturpolitikken som etter at Trond Giske ble kulturminister. Særlig i forbindelse med utarbeidelsen av en ny stortingsmelding om film, har han engasjert seg i forhold til å finne ut av de kjønne mekanismene som finnes i bransjen. 8. mars i år, på kvinnedagen, la han også fram statistikk over kjønnsfordelingen ved de store kunstinstitusjonene, og ønsket med dette å markere startpunktet for et større fokus på kjønn i kulturpolitikken framover. I reaksjonene på Giskes arbeid med å sette kjønn på dagsorden, finner vi imidlertid igjen de samme frontene som i mediedebatten om kunst og kjønn: kunstens autonomi framstår som svært sterk, og det synes som om det er en motstand mot å overføre politiske virkemidler brukt i andre deler av samfunnet inn i kunstfeltet.

3.4 Musikkpublikummets kjønn

Musikksmak og musikkbruk er intimt forbundet med identitetsprosesser (Frith 1998). Som sosiale aktører konstruerer vi vår selvidentitet ved hjelp av en rekke kulturelle ressurser, deriblant musikkpreferanser, som også blir retningsgivende for hvordan vi blir betraktet av andre. Innenfor musikken går dette begge veier; en musikk sjanger henter sin legitimitet (eller mangel på sådan) fra det publikum det betjener, og lytteren kan posisjonere seg selv og fremme sin kulturelle kapital innenfor et bestemt sosialt eller kulturelt segment gjennom å flagge musikkpreferanser (Bourdieu and Østerberg 1995; Gripsrud and Hovden 2000). Boyband er i så måte et eksempel på en sjanger som har scoret lavt på kredlista, fordi dens publikum primært antas å være tenåringsjenter (McRobbie 1991). I norsk sammenheng kjenner vi ikke til spesifikke arbeider hvor denne type problemstillinger har vært drøftet spesielt i forhold til kjønn.

Når det gjelder musikkbrukernes og musikkpublikummets kjønn, har det ifølge Arild Danielsen i det hele tatt ikke vært stor forskningsmessig interesse for å finne fram til kjønne forskjeller i forhold til tilgang på og bruk av kulturgoder (Danielsen and Norsk kulturråd 2006). Danielsen har imidlertid tatt for seg ulike deler av det norske kulturpublikummet, og påviser blant annet at det eneste feltet i SSBs kulturbruksundersøkelser som er ut til å være dominert av et mannlige publikum, er kategorien ”konserter med populærmusikk (ibid:75). Dominansen av menn er imidlertid ikke like stor som hos utøverne i feltet. Ifølge Danielsen skyldes dette at populærmusikk er en vid kategori, og at kjønnsforskjellene antagelig ville vært annerledes hvis en hadde delt inn populærmusikk i underkategorier som pop, rock, metal, blues og moderne jazz. Videre viser Danielsen at det er en liten overvekt av kvinnelig publikum på opera og konserter med klassisk musikk. Når det gjelder endring i folks kulturvaner og kulturbruk, har den danske samfunnsøkonomen Trine Bille gjort en studie av kulturbruk i Danmark i åre-

ne 1964-2004¹⁹. Kjønn er ikke i tematisert i så stor grad i de foreløpige publikasjonene fra denne undersøkelsen, men Billes datamateriale er svært interessant med tanke på å finne fram til endringstendenser knyttet til kjønn og kultur deltakelse og kulturbruk.

4 HVA BØR ET SEMINAR OM MUSIKK OG KJØNN FOKUSERE PÅ?

Bakgrunnen for at vi fikk i oppdrag å skrive dette notatet, var blant annet å framskaffe kunnskap som kunne danne grunnlaget for å arrangere et seminar om musikk og kjønn. Målsettingen med seminaret som MIC mfl. ønsker å arrangere, er ifølge Svein Bjørkås å få tak i noen hovedtendenser i utviklingen i musikkfeltets mange delfelt med vekt på kjønn. Videre er det ønskelig å kunne si noe vesentlig om den aktuelle utviklingen i kjønnsbetinget arbeidsdeling i de ulike sjangerne, i musikkfeltets institusjoner, i utdanningene, i bransjen og blant musikkpublikummet. Som det kommer fram både i bestillingen av dette notatet og i teksten, finnes det et begrenset antall forskningsbidrag om musikk og kjønn, og den forskningen som finnes er både tematisk og sjangermessig avgrenset til noen områder. Innenfor en del tema og problemstillinger som vi ville synes var interessante å belyse, vil det rett og slett ikke finnes aktuell forskning som kan presenteres²⁰. I slike tilfeller kan et seminar som dette være en fin anledning til å få musikere og andre feltaktører i tale, og en kan tenke seg muligheten for å arrangere ulike workshops eller temabølker, hvor bestemte tema blir belyst fra ulike synsvinkler, på en måte som kan bidra til å frambringe ny kunnskap uten at man nødvendigvis tar utgangspunkt i forskningsbidrag.

Et bredt anlagt seminar bør sette et generelt fokus på kjønnete mønstre og mekanismer i ulike musikkjangere, og en bør forsøke å kontrastere og sammenligne ulike musikkjangere med tanke på kjønn. I tillegg til at seminaret bør søke å legge tall på bordet som kan si noe reelt om kjønnsfordelingen blant landets musikere og eventuelle endringstendenser knyttet til disse tallene, bør en også ha et faglig fokus som går utover statistikken: En bør se på arbeidsdeling og posisjonering innenfor de ulike sjangrene, og så langt som mulig prøve å besvare spørsmål knyttet til hva kjønn betyr, og til hvordan og hvorfor kjønn blir gjort relevant og tillagt betydning på ulike arenaer i musikkfeltet. Et bredt anlagt seminar om musikk og kjønn bør etter vår mening ikke bare fokusere på musikkfeltets utøverside: også musikkbransjen som sådan, samt musikkutdanningene, musikkpublikummet og musikkjournalistikken må inkluderes som tema. Dette gjelder også for populærmusikkens produksjonsside, både med tanke på arbeidsdeling og konstruksjoner av kreativitet, så vel som med tanke på hvordan endringer innenfor estetiske preferanser og musikkproduksjonsteknologier også kan tenkes å ha positive ringvirkninger på samarbeidsrelasjoner og adgang til feltet, så vel som kjønnete slagsider.

Seminaret bør søke å se utover Norges grenser, men også utover musikkarbeidsmarkedets grenser. Vi vet at Norge er et konservativt land med tanke på kjønnsfordeling i arbeidsmarke-

¹⁹ Bille, Trine (under utgivelse): Cohort Effects, age effects and period effects in the participation in the arts and culture in Denmark 1964-2004.

²⁰ Se kapittel 2.4.3 for nærmere presisering av utforskede sider ved musikkfeltet.

det generelt, men også i kunstarbeidsmarkedet er kjønnsstreggheten markant. Det vil derfor være av interesse å undersøke i hvilken grad Norge skiller seg fra andre skandinaviske land, på samme måte som det vil være relevant å diskutere i hvilken grad musikkarbeidsmarkedet skiller seg fra for eksempel filmbransjen og arbeidsmarkedet for øvrig: Hvilke likhetstrekk finner vi? Kan vi lære noe av tilnærmingene til problemstillinger som har med kjønn og arbeidsmarked i andre land og bransjer?

Et annet tema som det kan være aktuelt å diskutere på et seminar som dette, er hvordan offentlige støttemidler og kulturpolitiske virkemidler står i relasjon til kjønningen av musikk- og kulturfeltet. Her vil det være viktig å sette fokus på hvordan kulturpolitiske virkemidler kan tenkes å påvirke kjønnsbalansen i musikkfeltet: Hvordan kan vi unngå at offentlige støttemidler bidrar til å sementere og reprodusere kjønnede mønster? Er kvotering et politisk virkemiddel som i sterkere grad bør tas i bruk også i kulturfeltet, eller krever kunstfeltets egenart at man ikke kan benytte seg av de samme politiske virkemidlene for utjevning av kjønnsforskjeller som i andre deler av samfunnet? I forlengelsen av dette kan man tenke seg at man også inviterer musikerorganisasjonene til å delta, og si noe om hvordan de ser for seg at de kan sette kjønn på dagsordenen innenfor sin egen organisasjon. Kanskje kunne man tenke seg egne seminarer som utelukkende konsentrerer seg om hvordan man kan jobbe strategisk med denne type spørsmål innenfor de ulike organisasjonene.

For forfatterne av dette notatet er det viktig å påpeke overfor arrangørene av et eventuelt seminar om kjønn og musikk at ikke kjønn i dette tilfellet blir ensbetydende med kvinner, og at seminaret ikke blir et seminar om kvinner og musikk. En bør derfor søke å tematisere hvordan både mannlige og kvinnelige musikere er kjønn, og hvordan seksualitetskonstruksjoner og seksualitetsanordninger generelt kan tenkes å ha betydning for organiseringen av musikk som felt og praksis.

Når det gjelder aktuelle bidragsytere på et bredt seminar om musikk og kjønn, bør en så langt som mulig forsøke å finne fram til personer som kan presentere forskningsbidrag på bakgrunn av ulike fagperspektiver og fagtradisjoner. En bør også prøve å kombinere presentasjon av forskningsbidrag med bidrag fra feltets egne aktører, det være seg musikere, bransjefolk, musikkjournalister eller musikkpedagoger. På samme måte som seminaret tematisk ikke bør avgrensnes til å omhandle kvinner, bør det heller ikke bli et seminar fylt opp av bare kvinnelige innledere og deltakere. En bør derfor arbeide for at også musikkfeltets mannlige aktører blir involvert, både som innledere og deltakere.

4.1 Ulike seminarmodeller

MIC ønsker at vi skal skissere ulike alternativer for et seminar om musikk og kjønn hva angår bredde og tematikk: Hvis en som foreslått ovenfor, ønsker å arrangere et bredt anlagt seminar, kan en tenke seg en inndeling i noen felles presentasjoner med relevans for flere sjangere og ulike deler av feltet, samtidig som andre deler av seminaret deles inn i bolker som vies mer spesifikke tema. Hvis en ser for seg å arrangere et smalere anlagt seminar, og først og fremst ønsker å fokusere på å presentere forskningsbidrag, kan det være hensiktsmessig å fokusere

på populærmusikk (i vid forstand) – det vil si med et spesielt fokus på sjangerne rock, pop og jazz. Det er innenfor disse musikk sjangerne vi foreløpig har sett mest forskning og debatt knyttet til kjønnede problemstillinger.

Et annet alternativ er å tenke seg flere seminar som kan bygge på hverandre i en slags trinnvis modell: I første rekke bør man prioritere på de forskningsarbeidene som faktisk finnes, og trekke inn både internasjonale og norske forskere som bidragsyttere på et én- eller todagers seminar. Videre kan man tenke seg å enten utvide et slikt seminar med en ekstra dag, eller arrangere et helt eget seminar, viet til feltaktører. Her kan feltaktører innlede og presentere, og en kan arrangere ulike workshops og temabølker rettet mot ulike deler av bransjen og ulike sjangere/delfelt. På et seminar hvor feltaktører står i fokus, kan man ta opp tema som går på hva en konkret bør gjøre (politisk og/eller organisatorisk) for å forbedre kjønnsbalansen i norsk musikkliv.

Basert på det vi har presentert i notatet, har vi nedenfor har vi laget en oversikt over ulike tema og bidragsyttere som kan være aktuelle å innlemme på seminar(er) om musikk og kjønn²¹. Den tematiske kategoriseringen er foreløpig nokså vid. Hvis en ønsker å gå videre i planleggingen av et seminar, bør en spisse temaene tydeligere enn det vi har gjort her.

Tema: forskning	Aktuelle bidragsyttere
Kjønn i musikkvitenskapen	Internasjonale navn: Susan McClary Fra Norge: Erik Steinskog
Kjønn og seksualitet i pop og rock	Internasjonale navn: Simon Frith, Sheila Whiteley, Sarah Cohen, Mavis Bayton, Johan Fornäs, Jarna Soilevu Grønnerød. Fra Norge: Marianne Natvig, Stan Hawkins, Hans Weisethaune, Odd Are Berkaak, Even Ruud, Anne Danielsen, Anne Lorentzen
Kjønn og musikkproduksjon	Internasjonale navn: Paula Wolf, Jacqueline Warwick, Emma Mayhew. Fra Norge: Anne Lorentzen
Kjønn og jazz	Internasjonale navn: Ingrid Monson, Linda Dahl, Sherrie Tucker. Fra Norge: Heidi Stavrum, Trine Annfelt, Silje Valde Onsrud.
Musikkpublikummets kjønn	Trine Bille (Danmark) Arild Danielsen, Jostein Gripsrud
Kunstnerens levekår, rekruttering til kunsteryrket – med spesielt fokus på kjønn	Knut Løyland, Per Mangset og Mari Torvik Heian
Kjønn og kunst/kultur generelt	Rune Gade ²² . Fra Norge; Wenche Mühleisen, Jørgen Lorentzen.

²¹ Listen er basert på vår kjennskap til dette feltet, vi tar derfor forbehold om at det naturligvis også kan finnes andre interessante bidragsyttere som vi ikke i skrivende stund kjenner til.

²² Gade, R. (2001). Maskuliniteter : køn og kunst. København, Informations Forlag.

Tema: felt- og bransjeaktører	Aktuelle bidragsyttere
Politisk	Kulturminister Trond Giske, representanter fra Norsk Kulturråd
Interesseorganisasjoner	Representanter fra Norsk Jazzforum, Norsk Rockforbund, Komponistforeningen, MFO, NOPA osv.
Utdanninger	Representanter fra høyere musikkutdanninger, AKKS, kulturskoler. Representanter fra musikkutdanninger i Norden, for eksempel svensk folkehøgskole med egen ”tjej”-klasse.
Journalister	Øyvind Holen, Marta Breen, andre musikkritikere – fra bransjeblader og riksdekkende aviser.
Utøvere/andre	Kristin Jensen (daglig leder for AKKS Trondheim og vokalist i Hopalong Knut), Sigrid Moldestad (spelekvinne, som har gjort historiske undersøkelser knyttet til kvinnelige spelemenn i Nordfjord og på Sunnmøre på 1800-tallet), Nina Buflaten (student ved kulturstudiet ved HIT + frivillig ved Kroa i Bø, startet debatt på www.ballade.no om kjønn og lydteknikere i musikkbransjen), Maja Ratkje, Rockettothesky, Elin Vister.

5 REFERANSER

- Amundsen, I. K. (2006). The big picture : om iscenesettelse av stemmen. Oslo, I.K. Amundsen.
- Annfelt, T. (2000). Jazz som maskulint rom. Trondheim.
- Annfelt, T. (2002). Kropp og kjønn i kulturen. Individuell identitet, kjønnsbilder og kroppsdebatter. Individ, identitet og kulturell erfaring. Kulturpolitikk og forskningsformidling bind II. S. Bjørkås. Kristiansand, Kulturstudier nr 25, Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Annfelt, T. (2003). Jazz as masculine space, Kilden.
- Annfelt, T. (2004). Kjønnede diskurser i musikk. Kultur og kjønn. K. Melby and S. Gerrard. Bergen
- Kristiansand, Kulturstudier nr 38. Kristiansand: Høyskoleforlaget: 177 s.
- Augestad, K. (1994). 'Å, gosjameg!' : en analyse av Sissel Kyrkjebø's gjennombrudd som populærmusikalsk artist. Bergen, [K. Augestad].
- Auslander, P. (2004). "I Wanna Be Your Man: Suzi Quatros's musical androgyni." Popular Music 23(1): 16.
- Austern, L. P. (2002). Music, sensation, and sensuality. New York, Routledge.
- Bakke, S. O. (2007). Dette bør du vite om Bylarm. Dagbladet. Oslo: 46-47.
- Bannister, M. (2006). "'Loaded': indie guitar rock, canonism, white masculinities." Popular Music 25 (1): 19.
- Bayton, M. (1998). Frock rock : women performing popular music. Oxford, Oxford University Press.
- Bekke Eidem, Å. (2007). Jentebølge på by:Larm. Aftenposten. Oslo: 8-9.
- Bennett, A. (2000). Popular music and youth culture : music, identity and place. Basingstoke, MacMillan Press.
- Bennett, A., S. Hawkins, et al. (2004). Music, space and place : popular music and cultural identity. Aldershot, Ashgate.
- Berkaak, O. A. (1989). Erfaringer fra risikosonen: Opplevelse, Utforming og Traderingsmønster i Rock and Roll. Oslo, UIO, Institutt for Sosialantropologi.
- Berkaak, O. A. and E. Ruud (1992). Den påbegynte virkelighet studier i samtidskultur. Oslo, Universitetsforl.
- Berkaak, O. A. and E. Ruud (1994). Sunwheels : fortellinger om et rockeband. Oslo, Universitetsforl.
- Born, G. (1995). Rationalizing culture : IRCAM, Boulez, and the institutionalization of the musical avant-garde. Berkeley, University of California Press.
- Born, G. and D. Hesmondhalgh (2000). Western music and its others : difference, representation, and appropriation in music. Berkeley, Calif., University of California Press.
- Bourdieu, P. and D. Østerberg (1995). Distinksjonen : en sosiologisk kritikk av dømmekraften. Oslo, Pax.
- Bowers, J. M. and J. Tick (1986). Women making music : the Western art tradition, 1150-1950. Urbana, University of Illinois Press.
- Bradby, B. (1993). "Sampling sexuality: gender, technology and the body in dance music." Popular music 12(2): pp 155-76.
- Bradby, B. (1994). Freedom, Feeling and Dancing: Madonna's Songs Traverse Girls' Talk'. Gendering the reader. S. Mills. New York, Harvester Wheatsheaf: pp. 67-95.
- Breen, M. and A. M. Drecker (2006). Piker, vin og sang : 50 år med jenter i norsk rock og pop. Oslo, Spartacus.

- Brett, P., G. C. Thomas, et al. (1994). Queering the pitch : the new gay and lesbian musicology. New York, Routledge.
- Burns, L. and M. LaFrance (2002). Disruptive divas : feminism, identity & popular music. New York, Routledge.
- Citron, M. J. (1993). Gender and the Musical Canon. Cambridge, Cambridge University Press.
- Cohen, S. (1991). Rock culture in Liverpool : popular music in the making. Oxford, Clarendon Press.
- Dahl, L. (1984). Stormy weather : the music and lives of a century of jazzwomen. London, Quartet Books.
- Dahl, L. (2001). Morning glory : a biography of Mary Lou Williams. Berkeley, University of California Press.
- Dahm, C. (1985). Hvor er den kvinnelige Beethoven? Kvinnenes kulturhistorie. K. m. f. Vogt. Oslo, Universitetsforlaget. **2**: 87-90.
- Danielsen, A. and Norsk kulturråd (2006). Behaget i kulturen en studie av kunst- og kulturpublikum. [Oslo] Bergen, Norsk kulturråd
I kommisjon hos Fagbokforl.
- Dickinson, K. (2004). 'Believe' : vcoders, digital female identity and camp Music, space and place : popular music and cultural identity. A. Bennett, S. Hawkins and S. Whiteley. Aldershot, Ashgate: 163-179.
- Enehaug, H., A. Hetle, et al. (2004). Når menn velger menn og kvinner velger menn : synspunkter på bruk av kvinnelige ressurser i norsk filmbransje : rapport fra et forprosjekt. Oslo, Arbeidsforskningsinstituttet.
- Eriksen, E. (2001). Fertile crossings in jazz : en problematisering av definisjon og stil i jazz på slutten av det 20.århundre. Oslo, [E. Eriksen] Universitetet i Oslo. Institutt for musikk og teater.
- Evans, D. (2007). "Bessie Smith's 'Back-Water Blues': the story behind the song." Popular Music **26**(1): 19.
- Fornäs, J., O. Sernhede, et al. (1995). In Garageland : rock, youth and modernity. London, Routledge.
- Frith, S. (1978). The sociology of rock. London, Constable.
- Frith, S. (1980). Rocksosiologi. Kbh., Notabene.
- Frith, S. (1998). Performing rites : evaluating popular music. Oxford, Oxford University Press.
- Frith, S. o. A. M. ([1978] (1990)). Rock and sexuality. On Record: Rock, Pop, and the Written Word. S. F. a. A. Goodwin. London, Routledge.
- Gade, R. (2001). Maskuliniteter : køn og kunst. København, Informations Forlag.
- Green, L. (1997). Music, gender, education. Cambridge, Cambridge University Press.
- Greig, C. (1997). Female identity and the woman songwriter. Sexing the groove : popular music and gender. S. Whiteley and S. Hawkins. London, Routledge: XXXVI, 353 s.
- Gripsrud, J. and J. F. Hovden (2000). (Re)producing a cultural elite? : a report on the social backgrounds and cultural tastes of university students in Bergen, Norway.
- Grønnerød, J. S. (1996a). Girls Rockbands: The reproduction of gender hierarchy. Conference on Music, Gender and Pedagogics, Göteborg, Sweden.
- Grønnerød, J. S. (1996b). Girls who play heavy metal. A route to female empowerment. Frø og Frukt, Nordisk kvinne og kjønnsforskning i dag., Oslo.

- Hawkins, S. (2003). Feel the beat come down: house music as rhetoric. Analyzing popular music elektronisk ressurs. A. F. Moore. Cambridge New York, Cambridge University Press: 80-102.
- Hawkins, S. (2004). On performativity and production in Madonna's 'Music' Music, space and place : popular music and cultural identity. A. Bennett, S. Hawkins and S. Whiteley. Aldershot, Ashgate: 180-190.
- Hebdige, D. (1979). Style as Homology and Signifying Practice. On record: rock, pop and the written word. S. Frith and A. Goodwin. London, Routledge: 56-65.
- Hebdige, D. (1979). Subculture : the meaning of style. London, Methuen.
- Holen, Ø. (2004). Hiphop-hoder : fra Beat Street til bygde-rap. Oslo, Spartacus.
- Kirke- og kulturdepartementet (2006). St.prp. nr. 1 (2006-2007) for budsjettåret 2007. Oslo, Departementet.
- Koestenbaum, W. (1993). The queen's throat : opera, homosexuality, and the mystery of desire. New York, Poseidon Press.
- Kolstø, L. (2006). Seks jenter om elgitaristrollen : forteljingar om musikk, identitet og kjønn. [Trondheim], L. Kolstø.
- Leblanc, L. (1999). Pretty in punk : girls' gender resistance in a boys' subculture. New Brunswick, N.J., Rutgers University Press.
- Lia, K. (2002). Kvinner revolusjonerer rappen. Morgenbladet. Oslo.
- Likestillingssenteret (2005). Likestillingsbarometeret. Oslo, Likestillingssenteret.
- Lorentzen, A. (2001). Kjønn i musikkstudioet: Forhandlinger om posisjoner i musikkskapning og musikkteknologi. Oslo: 10 s.
- Lorentzen, A. (2001). "Kvinnelige rockeartister – kuriøse sjarmtroll eller respekterte musikere?" Kvinneforskning(3).
- Lorentzen, A. (2002a). Om kjønn i rock og pop. Populærmusikken i kulturpolitikken. J. Gripsrud. Oslo, Kulturrådet. **Rapport nr. 30**.
- Lorentzen, A. (2004). "Serien om Norsk Rock - historieskriving med mer enn én politisk slagside." Retrieved 14.01.05, 2004, from <http://www.mic.no/nmi.nsf/home/ballade?opendocument&url=http://www.mic.no/nmi.nsf/doc/art2004111809592460134126>.
- Lorentzen, A. H. (2000). Kjønnen eller frikjønnet? : rock som diskursiv praksis. Bergen, [A.H.Lorentzen].
- Marsh, C. and M. West (2003). The Nature/Technology Binary Opposition Dismantled in the Music of Madonna and Bjørk. Music and technoculture. R. T. A. Lysloff and L. C. Gay. Middletown, Conn., Wesleyan University Press: 346-357.
- Mayhew, E. (2004). Positioning the producer : gender divisions in creative labour and value Music, space and place : popular music and cultural identity. A. Bennett, S. Hawkins and S. Whiteley. Aldershot, Ashgate: 149-162.
- McClary, S. (1991). Feminine endings : music, gender, and sexuality. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- McClary, S. (2000). Conventional wisdom : the content of musical form. Berkeley, University of California Press.
- McClary, S. and R. Leppert (1987). Music and society : the politics of composition, performance, and reception. Cambridge, Cambridge University Press.
- McCleod, K. (2001). "A critique of rock criticism in North America." Popular music **20**(3): 47-60.
- McRobbie, A. (1991). Feminism and youth culture : from 'Jackie' to 'Just seventeen'. London, Macmillan.
- Michelsen, M., H. Weisethaunet, et al. (2005). Rock criticism from the beginning : amusers, bruisers, and cool-headed cruisers. New York, Peter Lang.

- Monson, I. (1995). "The problem with race, gender and cultural conceptions in Jazz Historical Discourse. ." Journal of the American Musicological Society **Volume XLVIII**(3).
- Monson, I. (2003). Art Blakey's African diaspora.
- Monson, I. (2003). The African diaspora : a musical perspective. New York, Routledge.
- Mühleisen, W. (2002). Kjønn i uorden : iscenesettelser av kjønn og seksualitet i eksperimentell talkshowunderholdning på NRK fjernsynet. Oslo, Unipub.
- Møllersen, B. M. B. (2006). Spellemannsblod : historien om Ole Ivars. [Oslo], Schibsted.
- Narjord Bloch Helmers, A.-K. (2004). Et sexy eksemplar av arten. Analyse av fire konsertanmeldelser. Kjønn og journalistikk i mediene. E. Jahr. Kristiansand, IJ-forl.: 184 s.
- Natvig, M. (2006). I am a bird now. Iscenesettelse av androgyne stemmer i popmusikken. Musikkvitenskap. Oslo, Universitetet i Oslo. **Master:** 153.
- Neuls-Bates, C. (1996). Women in music : an anthology of source readings from the Middle Ages to the present. Boston, Northeastern University Press.
- O'Brien, L. (1995). She bop : the definitive history of women in rock, pop and soul. London, Penguin.
- O'Brien, L. (2002). She bop II : the definitive history of women in rock, pop and soul. London, Continuum.
- Onsrud, S. V. (2004). Sang- kvinners selvfølgelige praksis i jazzfeltet? Kjønnsperspektiver i norsk jazz. En diskursorientert studie med utgangspunkt i intervjuer av kvinnelige jazzsangere. Oslo, The university of Oslo.
- Pendle, K. (2001). Women & music : a history. Bloomington, Indiana University Press.
- Raphael, A. (1996). Grrrls : viva rock divas. New York, St. Martin's Griffin.
- Reilstad, J. I. (2004). Raplyrikk under dobbel ild. . Morgenbladet Oslo.
- Rodger, G. (2004). "Drag, camp and gender subversion in the music and videos of Annie Lennox." Popular Music **23**(1): 13.
- Rose, T. (1994). Black noise : rap music and black culture in contemporary America. Hanover, N.H., Wesleyan University Press.
- Rose, T. (2004). A style nobody can deal with : politics, style and the postindustrial city in Hip Hop.
- Rose, T. (2004). Never Trust a Big Butt and a Smile. That's the joint! : the hip-hop studies reader. M. Forman and M. A. Neal. New York, Routledge.
- Ruud, E. (1997). Musikk og identitet. Oslo, Universitetsforl.
- Sagee, A. (2007). "Bessie Smith: 'Down Hearted Blues' and 'Gulf Coast Blues' revisited." Popular Music **26**(1): 10.
- Shepherd, J. (1987). Music and Male Hegemony. Music and society : the politics of composition, performance, and reception. S. McClary and R. Leppert. Cambridge, Cambridge University Press: 151-172.
- Skjerdal, M. (1997). She is a rebel! : kvinner, kjønn og rock i et sosialantropologisk perspektiv. [Trondheim], M. Skjerdal.
- Solie, R. A. (1993). Musicology and difference : gender and sexuality in music scholarship. Berkeley, Calif., University of California Press.
- Stavrum, H. (2004). "Syngedamer" eller jazzmusikere? : fortellinger om jenter og jazz. Bø, [H. Stavrum].
- Stavrum, H. (2005). "Wow – hu kan jo spille jo – om jenter og jazz i Norge." Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift (2).
- Stavrum, H. and A. Lorentzen (2004). Syngedamer i gutteklubb. Dagbladet. Oslo: s. 40.
- Steward, S. and S. Garrat (1984). Signed, Sealed and Delivered: True Life Stories of Women in Pop, Pluto Press.
- Tomlinson, G. (1993). Music in renaissance magic : toward a historiography of others. Chicago, University of Chicago Press.

- Tucker, S. (1997). "Telling performances: jazz history remembered and remade by the women in the band." Women and Music. A Journal of Gender and Culture(1).
- Tucker, S. (2002). "Big ears: Listening for gender in jazz studies. ." Musicology(Spring 2001/2002): 3.
- Vinge, J. (1999). Jenter, rock og den maskuline virkeligheten : en studie av et jentebands møte med rockediskursen. [Bergen], [J. Vinge].
- Walser, R. (1993). Running with the Devil : power, gender, and madness in heavy metal music. Hanover, NH, University Press of New England.
- Warwick, J. (2004). 'He's got the power' : the politics of production in girl group music Music, space and place : popular music and cultural identity. A. Bennett, S. Hawkins and S. Whiteley. Aldershot, Ashgate: 191-200.
- Weisethaunet, H. and U. Lindberg (2000). Amusers, bruisers & cool-headed cruisers : the field of Anglo-Saxon and Nordic rock criticism. Århus, [U. Lindberg].
- Whiteley, S. (2000). Women and popular music : sexuality, identity and subjectivity. London, Routledge.
- Whiteley, S. and S. Hawkins (1997). Sexing the groove : popular music and gender. London, Routledge.
- Wolfe, P. (2005). A Studio of Her Own The Art Of Record Production Conference University of Westminster, London.
- Wolff, J. (1987). Foreword: The ideology of autonomous art. Music and society : the politics of composition, performance, and reception. S. McClary and R. Leppert. Cambridge, Cambridge University Press: 1-12.

6 VEDLEGG

Tabell 1: Kjønnsfordeling Gramart 2007 etter hovedinstrument

Kjønnsfordeling Gramart etter hovedinstrument										
pr. 01.01.2007										
Kjønn	Bass	Fiolin	Gitar	Keyboard	Piano	Saksofon	Slagverk	Vokal	Ingen	Total
Menn absolutte tall	200	15	529	110	54	16	188	294	576	1982
Kvinner absolutte tall	7	7	42	1	18	3	10	259	93	440
Prosent menn	8,3 %	0,6 %	21,8 %	4,5 %	2,2 %	0,7 %	7,8 %	12,1 %	23,8 %	81,8 %
Prosent kvinner	0,3 %	0,3 %	1,7 %	0,0 %	0,7 %	0,1 %	0,4 %	10,7 %	3,8 %	18 %
										N=2422

Figur 2 og 3 Sangartister i GramArt

Figur 2: Kjønnsfordeling blant sangartister i GramArt per 01.01.2007	
Kjønn	Vokal
Menn absolutte tall	294
Kvinner absolutte tall	259
Prosent menn	53,2 %
Prosent kvinner	46,8 %
	N=553

Figur 3: Medlemsøkning blant sangartister i GramArt 2004-2007				
Medlemsøkning mannlige sangartister				
	År	Medlemstall	Økning i abs. tall	Økning i prosent
Medlemmer per 01.01	2004	146	0	0
Medlemmer per 01.01	2005	171	25	17,1 %
Medlemmer per 01.01	2006	221	75	51,4 %
Medlemmer per 01.01	2007	294	148	101,4 %

Medlemsøkning kvinnelige sangartister				
	År	Medlemstall	Økning i abs. tall	Økning i prosent
Medlemmer per 01.01	2004	136	0	0
Medlemmer per 01.01	2005	158	22	16,2 %
Medlemmer per 01.01	2006	211	75	55,1 %
Medlemmer per 01.01	2007	259	123	90,4 %