

UiT

NORGES  
ARKTISKE  
UNIVERSITET

Institutt for arkeologi og sosialantropologi

## På egen hånd

*Avstandsstrategier og autentisitet i Seattle-undergrunnen*

---

**Erik Lønne**

*Masteroppgave i sosialantropologi. Mai 2015*







# **På egen hånd**

Avstandsstrategier og autentisitet i  
Seattle-undergrunnen

**Erik Lønne**

Masteroppgave  
Institutt for arkeologi og sosialantropologi  
Universitetet i Tromsø  
Mai, 2015

## **Takk**

Først og fremst vil jeg rette enorm takknemlighet til mine informanter som tok så godt vare på meg under feltarbeidet og gjorde skam på myten om «The Seattle freeze». Jeg ønsker også å si tusen takk for all konstruktiv kritikk, oppmuntrende ord og rettleiding fra min veileder Bror Olsen. I tillegg vil jeg òg nevne min bror, Lars, som har bistått med uvurderlig hjelp på den tekniske fronten.

Stor takk til øvrig familie og venner.

# Innhold

<b>1</b>	<b>Innledning</b>	<b>3</b>
1.1	Seattle . . . . .	7
<b>2</b>	<b>Metodiske refleksjoner rundt det uformelle</b>	<b>10</b>
2.1	Demografi og taus kunnskap . . . . .	11
2.2	Tilgang og inngang . . . . .	12
2.2.1	Sentrale øyeblikk og gjennombrudd . . . . .	13
2.3	Roller og etikk . . . . .	15
<b>3</b>	<b>Subkulturell historie i musikk og forskning — et teoretisk rammeverk</b>	<b>18</b>
3.1	En kort innføring i punk og bebop . . . . .	18
3.2	Subkultur-teori i samfunnsvitenskapen . . . . .	20
3.2.1	Kritikk og post-subkultur . . . . .	22
3.3	Hegemoni og ideologi . . . . .	24
3.3.1	Markedskrefter, kulturindustri og internett . . . . .	27
3.4	Subkulturer og normalitet . . . . .	28
3.4.1	Avvik og selvpålagt eksil . . . . .	30
3.5	Communitas og anti-struktur — den spontane og kreative tilværelsen . . . . .	32
3.6	Politiske motivasjoner og utopi . . . . .	33
<b>4</b>	<b>Avstandsstrategier — subkulturens natur</b>	<b>36</b>
4.1	Arbeid som nødvendig onde . . . . .	37
4.2	Indie og DIY . . . . .	40
4.3	En skjult og subtil tilhørighet og avstand . . . . .	43
4.3.1	Romlige strukturer og flyktige karrierer . . . . .	43
4.3.2	Skjulte arenaer og estetisering av det alternative . . . . .	46
4.3.3	Stedets identitet og forestilte fellesskap . . . . .	50
4.4	Å skjønne «greia» — å være medlem av DIY-miljøet . . . . .	53
4.4.1	Resiprositet og gaveutveksling . . . . .	55
4.4.2	Ulikhet som likhet . . . . .	59
4.5	Å ta tilbake undergrunnen . . . . .	61
<b>5</b>	<b>Meningen med subkultur og DIY-ens paradokser</b>	<b>64</b>
5.1	En gjennomgående trend i flere utgaver . . . . .	65

5.2	Autentisitet . . . . .	68
5.2.1	Individualistisk egalitet og eksklusivitet . . . . .	72
	<b>Konklusjon</b>	<b>76</b>
	<b>Litteraturliste</b>	<b>79</b>

# 1 Innledning

Denne avhandlingen tar for seg et musikkrelatert undergrunnsmiljø i Seattle. Studiet befinner seg innenfor den subkulturelle retningen i sosialantropologien, og ser på den sosiale organiseringen av en liten flik av et stort musikkmiljø, i en enda større by.

Selv om Seattle mest av alt er kjent for sin musikalske fortid, er det det kontemporære bildet av hva jeg kaller et DIY-miljø<sup>1</sup> jeg er opptatt av. Det overordnede forskningsspørsmålet er hva DIY betyr for de involverte aktørene i dag, og hvordan disse menneskene uttrykker, ikke bare tilhørighet til eget miljø, men også avstand til andre bevegelser og miljøer. Det sistnevnte aspektet er viktig for den videre forståelsen av avhandlingens analytiske sider. Begrepet *avstandsstrategier* må forstås som en overordnet tematisk rød tråd, og vil stå sentralt i de følgende kapitlene. Grunnen til dette er begrepets sentrale plass i DIY-miljøets struktur og organisasjon. I tillegg argumenteres det for at slike strategier innehar en grunnleggende plass i etterkrigstidens subkulturer, og fortsetter å prege de i dag. Avstandsstrategier viser til den dialektiske funksjonen som ligger i det å skape tilhørighet til en gruppe samtidig som en viser motstand gjennom grenseprosesser til andre miljøer.

I forlengelsen av disse avstandsstrategiene tar avhandlingen for seg hvordan et ideologisk skille oppstår mellom DIY-fenomenet, på den ene siden og såkalt «hipness», på den annen side. Hipness må i denne sammenhengen forstås i et musikkhistorisk lys, og i kobling til svart subkultur og hipsterbegrepets bakgrunn fra midten av 1900-tallet. Og ikke minst utviklingen begrepet har hatt. Hipsterne var spesielt knyttet til bebop-musikken, røffe ghetto-miljøer og en idealisering av «livet på kjøret» (Olsen, 2004). I tillegg til en fremheving av kompleksitet, kreativitet og ikke minst integritet blant aktørene i miljøet (Shapiro og Hentoff, 1966 [1955]), lå det implisitt i hipsterens praksis, en understreking av kontroll og forståelse av å være bedre og sterkere enn andre. Deres musikalske habitus handlet om banebrytende innovasjon og det å markere et skille mellom mainstream og subkultur. Dette sistnevnte skillet kan en se i subkulturer helt opp til dagens situasjon. Selve forståelsen av hipness-begrepet har derimot endret seg. Kredibiliteten og integriteten forbundet med hipsteren har i stor grad forflyttet seg til DIY-ens arena og etterlatt et mer uthult hipness-begrep som kobles til det å la seg styre av det kommersielle i stedet for å ta utgangspunkt i egen aktivitet.

---

<sup>1</sup>DIY. Kort for «do-it-yourself».

Dagens hipster ligner mer på Hentoffs (1961) beskrivelse av jazzens publikum på 1960-tallet.

«(...) much of the audience is more open to the unexpected than many of the musicians. As noted, part of that audience may be receptive mainly for superficial reasons based on a desire to belong to the innermost circle of hipsters» (ibid., s. 41).

DIY-musikeren søker det autentiske og fremelsker det som for han fremstår som «ekte». Denne personen er altså ikke nødvendigvis opptatt av det absolutt nyeste og mest innovative. Faktisk kan hans smak og musikalske habitus fremstå nokså konservativ. Den samtidige forståelsen av hipsteren da, er som Hentoff skriver, en som er på jakt etter det nyeste og det som fremstår som det mest innovative, i håp om å være en del av den indre sirkelen. Altså en form for innovasjon for innovasjonens skyld. Hipness kategoriseres som noe negativt av mine informanter, som det vil vise seg. I tillegg fremhever DIY-miljøet egalitære og kollektive verdier, og ses på som det motsatte av hipness-begrepets individualistiske karakter. Likevel er det mulig å se paradokser i diskusjonen mellom disse to fenomenene. Dette vil jeg komme tilbake til.

Men hvorfor er det slik at det autentiske selvet og uttrykket har blitt idealet for identitetskonstruksjoner blant rebelske musikere i marginale posisjoner i det sosiomusikalske landskapet? Avhandlingen vil senere vise hvordan kampen for det autentiske, paradoksalt nok, kan ses som et forsvar av en av de mest sentrale kulturelle verdiene i den senmoderne vesten. Ved å se på opprinnelsen til begrepene *selv* og *person*, kan vi relatere noe av det mest særegne og karakteristiske ved aktørenes praksis i undergrunnen til en diskusjon angående konstitueringen av identiteter i den senmoderne konteksten. Autentisitet er derimot ikke noe som kun preger subkulturene, men en kilde til kontinuerlig diskusjon og kamp i et større sosiomusikalsk bilde. Dette gjelder spesielt i forholdet mellom subkulturer og det populærmusikalske. Relasjonene mellom disse to preger begge sidenes konstituering av identiteter, hvordan de utvikler seg, og kan i stor grad relateres til autentisitetsidealet og dikotomien *falsk* og *ekte*.

Avhandlingen baserer seg i hovedsak på feltarbeid gjort i Seattle, våren 2014. Under tiden der ble jeg godt kjent med hva jeg kaller DIY-miljøet. Dette spesifikke miljøet har sin tilknytning til en av de nordlige delene av byen, «The university district», eller bare «The U-district». Bydelen er hjem



til mange studenter og hoveduniversitetet i Seattle, *University of Washington*. Ikke alle mine informanter bodde innenfor grensene av universitetsområdet, men den største delen av konserter, øvinger og andre arrangementer foregikk der. Hver av de ulike bydelene i Seattle kan sies å ha sine egne karakteristikk og musikkmiljøer. Dermed er det viktig å presisere i innledningen at jeg sikter til musikerne i U-district-området når jeg refererer til DIY-miljøet i bestemt form. Det finnes flerfoldige fraksjoner av slike miljøer rundt om i Seattle, men mitt feltarbeid har da foregått i den nordlige delen av byen.

I tillegg til å basere mine analyser på data fra Seattle, vil mine egne erfaringer fra min hjemby Tromsø, spille inn på refleksjonene rundt det å være en del av undergrunnen. I Tromsø er jeg en del av et lignende miljø som det i Seattle, hvor jeg organiserer konserter, skriver om miljøet i en fanzine og spiller i band. Dette bidrar til at jeg har opparbeidet meg en god del erfaringer og har mulighet til å gjøre observasjoner av hverdagen som musiker, og det å være en del av den såkalte undergrunnen. Noe som på den ene siden gjør det vanskeligere for meg å få øye på enkelte deler ved et slikt miljø, ettersom jeg selv er så dypt inne i dets habituerte disposisjoner og væremåter. Men likevel gjør at jeg, på den annen side kan vise til lignende erfaringer når mine informanter i Seattle har fortalt meg om sin hverdag i *sitt* DIY-miljø. Jeg vil kommentere min rolle under feltarbeidet ytterligere i kapittel 2.

Motivasjonen som ligger bak valg av prosjekt, tema og sted ligger i et ønske om å forstå dynamikkene som preger undergrunnen. Et annet poeng som fortjener oppmerksomhet her er begrepene *subkultur* og *undergrunn*. Jeg ser på subkultur som et overordnet samlebegrep, som fanger opp flere retninger innenfor dette forskningsfeltet. Begrepet har blitt brukt til å referere til blant annet kriminelle ungdomsgjenger, homofile og transeksuelle, og musikere — som da vil være denne avhandlingens fokus. Undergrunn, på sin side, anser jeg som et begrep som retter seg mer eksklusivt inn mot det kunstneriske. En kan si at undergrunn er en type subkultur. I tillegg oppfatter jeg undergrunn som et mindre brukt begrep innenfor denne forskningsretningen, hvor subkultur virker å ha vært det foretrukne.

Noe av det sentrale med dette undergrunnsmiljøet er hvordan de konstituerer en gruppeidentitet hvor fokus retter seg mot et avstandsforhold til en større konsument- og markedskultur. Eller «mainstream» om du vil. Mainstream er et nokså komplekst begrep, og en av hovedinnvendningene mot bruken av det er om det kan forstås som noe reelt «i verden», eller kun en et kulturelt konstrukt. Sarah Thorntons (2001 [1995]) diskusjoner i

forbindelse med hennes studier av klubbkultur i England på 1980-tallet tar opp dette. Thornton retter en kritisk pekefinger mot tidligere subkulturell forskning, spesielt ved CCCS<sup>2</sup>, som hun mener har vært sterkt overromantisierende når det gjelder ungdomsgrupper. Videre er hennes diskusjon av mainstream-begrepet et forsøk på å bryte med hva hun mener er en forenklet dikotomi som gjør lite annet enn å polarisere bildet mellom subkulturer og en imaginær majoritet. Denne diskusjonen vil bli tatt opp igjen senere og det argumenteres for at bruken av mainstream- og subkultur-begrepene har noe for seg, rent reelt, og i ikke minst i forbindelse med hvordan mine informanter konstituerer sine identiteter gjennom grensesetting.

Med grunnlag i mine data fra DIY-miljøet, først og fremst i Seattle, vil jeg peke på hvordan det innenfor disse grensene er mulig å se ulikheter i mentaliteter. Dette bidrar til å dele grupperingen opp i fraksjoner. Det er for øvrig viktig å merke seg at denne splittelsen foregår først og fremst på individ-nivå. Gjennom denne diskusjonen skal jeg vise til hvordan en kan se en pågående debatt om hva DIY betyr for de ulike aktørene i miljøet, som igjen spiller inn på undergrunnens dynamiske karakter. Dette vil kunne kobles opp til autentisitetens sideideale som noe svært sentralt for mine informanter, i motsetning til «hipness». Et begrep som jeg hentydet over, anses som en negativ attributt. Denne dikotomien mellom DIY som autentisitet og «hipness» er likevel ikke så simplistisk og binær som det først kan se ut til, og jeg argumenterer for at de to, paradoksalt nok, ofte opptrer sammen.

Langs disse røde trådene skal jeg, for å si det med Geertz' begrep (1973), gjøre en «thick description». Altså danne et oversiktlig bilde av hva som ligger implisitt i undergrunns-mentalitetene, hva som karakteriserer den og hvordan en kan forstå miljøets praksis. Som alle andre musikk-miljøer verden over, tror jeg også denne gruppen er påvirket av de strukturelle forandringene som har foregått, de siste tiårene. Som jeg skal komme tilbake til i analysedelen, kan en peke på en tendens hvor en undergrunns-ethos har blitt brukt, og fortsetter å bli brukt, som et markedsføringsverktøy for band i den mer kommersielle arenaen i kampen om autentisitet. Måten dette skjer på er spesielt ved å ta i bruk virkemidler som har sine røtter i undergrunnen. Originalt var eksempelvis indie-begrepet<sup>3</sup> forbundet med den selvstendige bevegelsen av spesielt amerikanske band på 1980-tallet (Azerrad, 2001), men har i løpet av de siste tyve årene blitt forvandlet til en sjanger-betegnelser.

---

<sup>2</sup>En nærmere gjennomgang av denne teoretiske retningen vil bli gjort i kapittel 3.

<sup>3</sup>«Indie». Kort for «independent», eller selvstendig.

Det samme kan ikke sies om DIY-begrepet, som fortsatt virker å være en beskrivelse av en ideologi, eller en «state of mind». Altså ikke en karakteristikk ved et spesifikt lydbilde. Likevel har utviklingen satt igang prosesser utenfor det kommersielle, blant artister som mine informanter. Det blir viktig for dem å yte motstand mot en uthuling av deres praksis, og spesielt DIY-begrepet, som representerer det autentiske ved deres kunstneriske uttrykk. En slik motivasjon kommer til syne gjennom avstandsstrategiene som fungerer som grensesetting mot et uønsket verdigrunnlag, på samme tid som det har en samlende funksjon for grupperingens kollektivitet.

Avhandlingen vil illustrere hvordan ulike aktører presenterer forskjellige innfallsvinkler, eller subkulturelle «løsninger» (jf. Cohen, 1997 [1955]) til en utfordring som alle musikere møter. Nemlig hva deres musikalske praksis skal representere i form av ideologisk innhold. Eller, hvordan deres musikalske produkter presenteres og håndteres ved ulike former for publisering. Dette er naturlig nok ikke noe alle mine informanter, eller musikere generelt sett, tar bevisst stilling til, men noe som er umulig å ikke berøre når en først deler sitt uttrykk med andre.

## 1.1 Seattle

Seattle er ikke en by med lang fartstid som stormetropol. Helt opp mot slutten av 1980-tallet var byen et tilsidesatt kapittel i amerikansk kontekst. Både bokstavelig talt med sin perifere posisjon i det nord-vestre hjørnet av landet; og billedlig, med en lavmælt identitet. Men med multinasjonale selskapers inntog på 1980-tallet, og kanskje viktigere, byens flerårige posisjon som det mest spennende i den musikalske verden i første halvdel av 1990-tallet (Azerad, 2001), endret dette seg. Dagens Seattle er en progressiv og pulserende storby, noe større en Oslo, med ca. 650 000 innbyggere. Men selv om byen har gjennomgått store forandringer de siste tiårene fortsetter musikken, og undergrunnsbevegelser, å prege den.

Selv om jeg skriver om det samtidige forsøker jeg ikke å se bort fra den enorme innvirkningen Seattle har hatt på undergrunnsestetikk, og måten den har blitt tolket verden over. Også i en kommersiell forstand. Og det var et naturlig sted for min del da jeg skulle studere nettopp subkulturer og undergrunnsmusikk. En kan kanskje ikke påstå at byen er like sentral i trender og bølger i musikkmarkedet i dag, men fortsetter likevel å være et sted med florerende bandkultur; både i stor og liten skala — med både internasjonale plateselskaper og små undergrunnsmiljøer.

I tillegg til å være et sentralt sted for musikk er byen en av de mer progressive og liberale i USA.<sup>4</sup> Som en av mine informanter uttrykte det: «Seattle is a liberal hole in the US».<sup>5</sup> Med dette refererer jeg både til et sosialt aspekt, med tanke på rettigheter for tidvis undertrykte grupper, og til et økonomisk aspekt. Da med henhold til multinasjonale selskapers tilstedeværelse i byen<sup>6</sup>. Det sistnevnte aspektet anser jeg for å ha en relevanse for min egen analyse ettersom møtet mellom frie, artistiske uttrykk og en mektig konsumkultur er et sentralt punkt i avhandlingen. I og med at en sterk kapitalkraft sameksisterer med en rik undergrunnskultur er det i min interesse å se nærmere på hvordan DIY-aktørene stiller seg til en materialistiske maktstrukturer gjennom sin symbolbruk og strategi. Seattle kan derfor være et bilde på bruken av avstandsstrategier i møtet mellom det kommersielle og kunstneriske.

Når jeg snakker om sted i denne avhandlingen, refererer jeg ikke kun Seattle som by, men også til husene hvor konsertene, øvingene, innspillingene og trykking av kassetter fant sted. I tillegg til de fleste av mine informanter også bodde der. Jeg ser på disse stedene, eller «spaces» som de gjerne ble kalt, som et sentralt premiss for hvordan «avstandsstrategier» uttrykkes og manifesteres. Jeg mener å se at disse stedene blir rom i en utvidet forstand, hvor mine informanter uttrykker sine selvpålagte eksil-roller som såkalte avvikere (jf. Becker, 1963). I tillegg fremstår husene med det som utopiske, anti-materialistiske landskap. Stedene blir en forlengelse av aktørenes identiteter gjennom en institusjonalisering av kategoriavgrensninger. Husene fungerer som et nyttig redskap å tenke med når diskusjonen beveger seg inn mot aspekter som omhandler individuelle og kollektive identiteter i undergrunnen.

I det følgende vil jeg systematisk og analytisk gå gjennom mine empiriske data fra mitt feltarbeid. Avhandlingen vil ta for seg DIY-miljøets sosiale organisasjon, stedets funksjon, hvordan subtile avstandsstrategier uttrykkes i praksis og hvordan dette bidrar til både utestengelse og innlemmelse. Mot slutten av analysen vil jeg også komme tilbake til diskusjonen angående autentisitetssidealet og hipness, og hvorfor dette får en så sentral plass i konstitueringen av undergrunnsidentiteter. I kapittel 2 vil jeg nå presentere mine metodiske refleksjoner, som beskriver hvordan jeg gikk frem i felten, med

---

<sup>4</sup>I en studie gjort ved MIT (Massachusetts Institute of Technology) er Seattle inne blant de tre øverste når det gjelder liberal politikk, sammen med San Fransisco og Washington D.C. (Dizikes, 2014).

<sup>5</sup>Ingen informantsitater i denne avhandlingen vil bli oversatt.

<sup>6</sup>Både Microsoft og Amazon har sine hovedkvarter i, eller rett utenfor Seattle.

henhold til innsamling av data, strategier som antropolog og etiske betraktninger. Jeg skal så, i det tredje kapitlet, skissere et historisk og teoretisk rammeverk som vil være grunnlaget for den videre analysen. Jeg vil etterstrebe å knytte mitt arbeid til tidligere subkulturforskning, hvordan slike studier har utviklet seg, og; hvordan jeg selv posisjonerer meg i forhold til disse.

## 2 Metodiske refleksjoner rundt det uformelle

Den metodiske strategien jeg har benyttet meg av, henger tett sammen med hva slags type miljø jeg møtte på og hvilke utfordringer jeg sto ovenfor i feltarbeidssituasjonen. Først og fremst ønsker jeg å berøre noen aspekter ved den sosiale situasjonen forskeren møter under feltarbeidet. Hvem er det snakk om, hvor befinner vi oss og hva skjer.

Spradley (1980) forklarer den sosiale situasjonen som en tredelt affære. I denne situasjonen finner en «place», «actors» og «activities», og sier videre at det kan være fruktbart å se på helheten av «(...) a social situation as a *kind of place*» (1980, s. 40, hans uthevelse). Med hensikt på å skape et oversiktlig bilde av hva en studerer og hvem som befinner seg innenfor feltet, kan det være nyttig for antropologen å forsøke å definere noen grenser eller ytterlinjer. Det er naturlig nok viktig å tenke på at det på sett og vis er imaginære ytterlinjer og ikke et fysisk rom som en «fanger» sine informanter og deres aktiviteter i. Adrian Holliday (2008 [2007]) presiserer at en slik avgrensning naturlig nok er en konstruksjon, for å skape oversiktlighet fra et forskningsstandpunkt. Om dette skriver Holliday at, «Small cultures do not exist except in the minds of the people who conceptualize them» (ibid., s. 40). Konseptene som tillegges det sosiale feltet en befinner seg i, enten som aktør eller forsker er altså imaginære konstruksjoner som skapes i et møte mellom forsker og informanter. I samtaler med mine informanter har de selv vært aktive i å bruke DIY-begrepet for å beskrive egen praksis. Om det kommer fra egen refleksjon, eller om det tildels er på grunn av min bevisstgjøring rundt nevnte begreper, kan en ikke være helt sikker på. Men jeg tillater meg å fortsette med bruken av dette begrepet, ettersom det ble møtt med forståelse fra mine informanters side. Jeg ser på DIY- og undergrunns-begrepene som en naturlig måte å kategorisere hva og hvem jeg studerer.

Ut fra mine informanters utsagn og mine observasjoner, vil jeg beskrive noen elementer ved dette miljøets sosiale modell. Og i forlengelsen, hvordan det kan brukes til å trekke tråder til noe generelt angående det å være produsent av kunstneriske uttrykk av tilhørighet og motstand i den senmoderne vesten. Med denne forståelsen som utgangspunkt for hvordan en møter aktørene innenfor feltets grenser, vil jeg nå ta for meg noen aspekter ved min tilnærming til de som konstituerer denne subkulturelle grupperingen.



## 2.1 Demografi og taus kunnskap

DIY-miljøet er relativt kompakt. Medlemsmassen er ikke stor, og aktivitetene foregår som regel innenfor et mindre geografisk område. Som jeg nevnte i innledningen kretset dette felleskapet av musikere og andre kunstnere rundt en av de nordlige bydelene i Seattle, kjent som U-District. Når jeg sier «andre kunstnere» er dette fordi ikke alle var musikere eller direkte tilknyttet produksjon av musikalske uttrykk. Noen av mine informanter rettet seg mer mot design og det grafiske. Disse personene var på sin måte en inkorporert del av miljøet, selv om de ikke spilte musikk selv. Min informant Kurt<sup>7</sup>, eksempelvis, spilte ikke musikk, men designet t-skjorter og platecover for band og bodde i et hus hvor det var hyppig konsertvirksomhet. Rollene til personer som Kurt var mer komplertær til det musikalske i og med at de produserte de visuelle sidene.

Sett bort fra disse menneskene, var stort sett alle mine informanter i U-District tilknyttet to eller flere band. De fleste jeg møtte på spilte sammen med en jeg allerede hadde møtt, eller kunne introdusere meg for nye personer i miljøet. Dette strakk seg på ingen måte ut i altfor mange retninger, og det var som regel de samme menneskene jeg så på hver konsert. Jeg vil anslå at den tetteste kjernen besto av fire, fem band. Dette i tillegg til noen perifert tilknyttede medlemmer i utkanten. Mitt lille studiefelt besto av rundt fire til fem hovedinformanter, og de ble min inngang til kunnskap om DIY-miljøet. Aktørene i miljøet representerer en ideologi som er nokså gjennomgående i Seattles musikk-bevegelser. En slik ideologi representerer både noe unikt for denne gruppen, og kan si noe om subkulturer generelt sett. Kort fortalt handler det om å ta full kontroll over sitt eget kunstneriske uttrykk. Dette kommer jeg tilbake til.

Dette DIY-miljøet, som alle andre antropologiske felt, er et mangefasettert et. Det er komplekst og spriker ut i ulike retninger, hvor av en god del er aspekter en aldri får tid til å berøre. Felten er, som Holliday kaller det, «(...) a fluid picture» (2008 [2007] s. 17), og er et resultat av spesifikke kontekstuelle omstendigheter. Det er ingen bestemt måte å ta seg inn i det, for forhåpentligvis å få tilgang til den «tause kunnskapen» (Müller, 1996). I tillegg til dette er det et overordnet mål for antropologen, å danne seg et bilde av hvordan verden fungerer gjennom informantenes øyne. Altså å se verden fra «The native's point of view» (Geertz, 1973). Min hverdag i Tromsø kan tidvis ligne på den sosiale arenaen jeg var en del av i Seattle. Det er derfor naturlig

---

<sup>7</sup>Personnavn i denne avhandlingen er anonymisert.

å sette lys på min egen rolle i et felt som bygger på et erfaringsgrunnlag som ligner min egen musikalske habitus. Denne metodiske problematikken vender jeg tilbake til om litt. Først skal jeg se på noen definerende øyeblikk i min inngang i felten.

## 2.2 Tilgang og inngang

Begynnelsen av feltarbeidet i Seattle besto for det meste av utforskning og lesing på nett. Jeg gikk gjennom alt hva jeg kunne finne av spor og lenker på sosiale medier og lokalt forankrede gratisaviser og blogger. Jeg var interessert i møter, frivillige organisasjoner som promoterte underrepresentert musikk, utesteder og generelle konsertarenaer. Det jeg til slutt kom over var en frivillig basert radiostasjon lokalisert i det som kalles «Central District», eller «CD». Hollow Earth Radio<sup>8</sup> arrangerer hvert år i mars en månedslang festival, som heter «Magma Fest». Idéen bak festivalen, og en mentalitet som ligger dypt i HERs ideologiske ryggrad, er å vise frem band som trenger en scene å stå på. Det er ofte musikere som er under 21 år<sup>9</sup> og dermed ikke kan spille på konvensjonelle steder hvor det serveres alkohol. Det at ungdom under myndighetsalderen skal ha muligheten til å se og spille konserter var et viktig tema, spesielt for mine informanter ved HER. På plakatene til de fleste av konsertene i DIY-miljøet sto det som regel presisert «all ages». Altså, alle kunne komme inn, uavhengig av alder. En av mine informanter ved HER, Mark, forklarte at de var nøye med å arrangere konserter for de under 21 år, spesielt i Seattle, siden de bak seg hadde en lang kamp for å loven på sin side.<sup>10</sup> For Mark selv var det å inkludere de yngste i miljøet noe helt sentralt ved DIY-ideologien.

Lederen ved HER, Aaron, sa ved et av møtene jeg deltok på: «We are about being different (...). We're for the outsider and underrepresented music». Selv om HER og det resterende DIY-miljøet i U-district ikke hadde altfor mye med hverandre å gjøre, og var på hver sin kant av byen, var det lett å kjenne igjen ideologiske elementer i begge grupperes fremtredelse. Begreper

---

<sup>8</sup>Ofte forkortet til «HER» i muntlig tale. Jeg tilbrakte for øvrig stort sett hver søndag ved HER som frivillig.

<sup>9</sup>Myndighetsalderen i USA.

<sup>10</sup>Seattles byråd satte i kraft en lov ved navn «Teen Dance Ordinance» i 1985 som tok for seg å regulere ungdommers aktiviteter. Det å få bukt med loven som gjorde det svært vanskelig å arrangere konserter for de under 21 år har vært en lang kamp for undergrunnsaktører i Seattle. Loven ble avskaffet i 2002 (Cameron, 2013).

som *underrpresentert* og *annerledes* kom ofte frem i samtaler med personer, både fra HER og U-District. Selv om jeg mesteparten av tiden oppholdt meg nord i byen, var HER en viktig «input» og de frivillige der bidro til ulike vinkler angående subkulturelle aspekter.

Én av disse Magma Fest-konsertene ble en viktig inngangsbillett til DIY-miljøet. I HERs svette kjellerlokaler møtte jeg Beth, en av de frivillige ved radiostasjonen – som med tiden ville bli en av mine viktigste informanter. I tillegg til å være en nyttig guide i storbyen, er hun musiker selv og en aktiv person i DIY-miljøet.

### 2.2.1 Sentrale øyeblikk og gjennombrudd

Med henhold til innpass i miljøet kom et annet viktig øyeblikk uka etter, da jeg var på en ny konsert, denne gangen i bydelen Ballard. På scenen denne kvelden, i lokalene til hva som på folkemunne kalles en «dive bar»<sup>11</sup>, sto Neighbors. Neighbors var et av de mest sentrale bandene som kretset rundt det nå nedlagte «Heartland», et selvstendig øvingslokale og konsertscene sentralt i U-District. Gjennom Chloe, bassisten i Neighbors, fikk jeg invitasjon til bandøvinger, konserter og fester. Jeg fikk med det inngang til både aktører i miljøet og aktivitetene.

Sammen med Chloe bodde også Wendy og David. I tillegg til å være kjæresten var Wendy og David også aktive i flere band i miljøet. Wendy, på sin side, spilte i to band, hvor av et av de, Peeping Tomboys, var et fellesprosjekt med Chloe. David, som i likhet med Wendy spilte trommer, var med i flere prosjekter under min tid i Seattle. Mest aktiv var han i bandene Heavy Petting og Hana and The Goose, men var også en bidragsyter til et prosjekt som het Leatherdaddy. Disse tre personene, i tillegg til nevnte Beth, ser jeg på som mine hovedinformanter. Det var disse som bidro mest til min forståelse av DIY-miljøets sosiale organisasjon og konstruksjon av subkulturelle identiteter. Jeg kommer nærmere inn på mine informanter senere.

For å gå tilbake et lite skritt kan en si at min strategi rundt inngangen til felten var en «snøballstrategi». For å si det noe banalt. En strategi som tildels hviler på tilfeldigheter og flaks. Ved å møte én person som jeg oppfattet som relevant, tillot det meg å spille på dette individets nettverk. På denne måten fikk jeg som antropolog tilgang til «Related social situations», og videre: «Social situations with similar activities» (Spradley, 1980). Dette nettverket

---

<sup>11</sup>En type bar som gjerne karakteriseres som uformell. En annen betegnelse kan også være «neighborhood bar».

av aktører som spiller i hverandres band, bor sammen, er kjærester, produserer hverandres plater og så videre, åpnet seg altså for meg ettersom jeg hadde en inngangsbillett i en av aktørene innenfor miljøets grenser.

Etter å ha etablert kontakt med det som skulle bli mine informanter, benyttet jeg tiden til å delta på flest mulig konserter og øvinger. Ved å være mest mulig synlig ved aktivitetene i miljøet ønsket jeg å normalisere min tilstedeværelse. Så godt det lar seg gjøre. Som regel spilte ett av bandene en konsert hver uke og det var dermed nok å ta del i. I og med at de fleste konserter og øvinger foregikk hjemme hos mine informanter, eller i venners hus, var de fleste sosiale situasjoner veldig avslappet og uformelle. Dette spilte inn på måten jeg gikk frem for å samle data.

Den metodiske strategien jeg benyttet meg av under feltarbeidet var stort sett moderat, deltagende observasjon og nokså ustrukturerte intervjuer. Med moderat, deltagende observasjon refererer jeg til en måte å forholde seg i en dual rolle, både på utsiden og innsiden på samme tid (Spradley, 1980). Jeg var hverken totalt svøpt inn i aktivitetene, eller kun en flue på veggen. I feltarbeidet forsøker en hele tiden å leve opp til den ideelle måten å være tilstede, eller «Being There» (Sluka og Robben, 2007). Mens jeg var tilstede ved eksempelvis bandøvinger, var jeg i rommet hvor øvingene foregikk mens jeg tok notater, og deltok til tider i diskusjonene om sangenes utvikling. Jeg var altså i en dobbel rolle, som observatør, men også samtalepartner. Grunnen til et slikt valg av posisjonering i felten var ikke annet enn at det føltes mest «naturlig».

I tillegg til denne moderate, men deltagende observatørrollen utførte jeg også ustrukturerte intervjuer for å kunne gå gjennom spesifikke tema som jeg tidligere i feltarbeidet ikke følte jeg hadde fått snakket nok om med mine informanter. Grunnen til at jeg valgte å ikke gjennomføre for mange slike intervjuer var hvordan jeg leste den sosiale konteksten. Dette miljøet er ganske så uformelt strukturert. Noe jeg tror er tilfelle ved andre lignende miljøer også. Det er få eller ingen formelle strukturer som regjerer innad blant aktørene. Dette igjen kan fortelle noe om både de praktiske og ideologiske sidene ved DIY-miljøet. Det er flate maktstrukturer nettopp fordi det er smått. Med ett et miljø blir stort, forsvinner anti-strukturen, hierarkier dannes og arbeidsdelingen kommer til syne. Holder en det smått, er det lettere å holde det «rent», i en Mary Douglas-aktig forstand (1979). Med «rent» kan en tenke seg et ønske om å holde miljøet tilstrekkelig unna det som ikke responderer med aktørenes kunstideologiske motivasjon. Dette har i hovedsak å gjøre med en avstand til blanding av kommersiell tenking og kunst.

## 2.3 Roller og etikk

Strukturen og rollene i DIY-miljøet er av en flytende karakter, og det er tydelig at kommunikasjon foregår for det meste i muntlig form. Det skjer i det en møter på hverandre, eksempelvis på konserter eller øvinger. Ved sjeldne anledninger treffes noen av aktørene til mer strukturerte møter, som da nevnte Heartland ble lagt ned. Men som sagt, dette skjer sjeldent. Min strategi, i stedet for å strukturere samtale for mye, ble dermed å ta tak i tema og diskusjoner når de kom naturlig frem i samtaler. Selv om jeg og min feltnotatboks tilstedeværelse nok preget settingen. For det er ikke til å komme unna at forskeren fargelegger konteksten på en eller annen måte. Til en viss grad kan en si at jeg støtte på et rolledilemma i feltarbeidssituasjonen. På samme tid som jeg hadde rollen som en del av DIY-miljøet, var jeg ovenfor mine informanter også i en rolle som forsker. Selv om situasjonen er en noe annen, kan en med kobling til Barths (2004 [1994]) rolleanalyser si at sistnevnte rolle hadde en dominerende prioritering ovenfor førstnevnte. Denne rollen var en forpliktelse jeg aldri kunne tre ut av i løpet av feltarbeidet. Forskerrollen under feltarbeidet vil alltid prege antropologens handlinger, og noe som igjen alltid vil prege «relasjonens iboende attributter».<sup>12</sup>

Selv om både jeg og mine informanter kanskje så min tilstedeværelse som mer eller mindre normalisert, så er det fortsatt slik at jeg var der for å forsøke å lese et manuskript som mine informanter har skrevet og fylt med sine meninger og erfaringer (Geertz, 1973). For å si det med Stuart Hall er målet å avdekke tegnenes — eller symbolenes — ideologiske dimensjon. For å kunne gjøre det, må en «(...) disentangle the codes through which meaning is organized» (1977, refert i Hebdige 1979, s. 14). Slike koder er hva Hall kaller «maps of meaning» (ibid.). Implisitt i tegnene som mine informanter fremviser, eksempelvis klær og musikk, finner en mening innskrevet. Som Hebdige så (1979) presiserer, opptrer alltid tegn og ideologi sammen. Klarer en som mottaker å lese av meningene som senderne har skrevet inn i tegnene kan en bevege seg nærmere den ideologiske dimensjonen. Et eksempel kan være hvordan mine informanter innreder sine hus og øvingslokaler, et aspekt av symbolikk og ideologi som er ladet av mening. Ved Heartland, eller huset

---

<sup>12</sup>Dette begrepet henter Barth fra Hsu (1965). Barth skriver: «Slik jeg forstår dette, er altså de «iboende attributtene» de spesifikasjonene som ingen part i angjeldende relasjon kan fornekte i sin atferd uten å fornekte hele relasjonen (2004 [1994] s. 67). Altså var min rolle som forsker implisitt innskrevet i alle mine handlinger og interaksjoner med mine informanter under feltarbeidet, og noe jeg ikke kunne unnslippe.

«Magic Lanes», var rommene enkelt innredet. Det er lite såkalt staffasje, og det finnes ikke mer enn hva som er nødvendig for at en skal kunne spille musikk og bo der. Den romlige strukturen kan fortelle oss noe om ideologiske elementer, og på egen hånd være en katalysator for symbolikk. Med det mener jeg hvordan det er mulig å lese ut fra husenes utforming, en grunntanke om simplistisk og anti-materiell ideologi. Det kunstneriske uttrykket, i dette tilfelle musikken, får den sentrale plassen i rommet, og materielle objekter havner bak i rekken av prioriteringer. Dette kan kobles opp til noe som står sentralt i mine informanternes kunstideologiske fundament, nemlig hva en kan kalle «kunst for kunstens skyld». Hva som menes med det er hvordan unødvendige og forstyrrende elementer rundt selvet uttrykket kuttes ned til et minimum. Rommets struktur og organiserende funksjon går jeg grundigere inn på senere i avhandlingen.

Selv om jeg på ikke vavr i nærheten av mitt eget hjem, kan en si at dette feltarbeidet er en type «Anthropology at Home» (Hau'ofa, 1982). Om jeg hadde gjort feltarbeid i eget musikkmiljø i Tromsø hadde nok utfordringene vært større, men likevel er det visse likhetstrekk til min situasjon når Hau'ofa skriver, «'Anthropology at home' may be a growing phenomenon and a healthy one at that, but we must guard against the growth of extreme subjectivity and extreme relativism» (1982, s. 222). Utfordringen blir at jeg lett kan la mine antagelser bli sannheter. Problemet er altså en mulig blindsoner der mine erfaringer tas som utgangspunkt og kan hindre meg i å se aspekter ved mine informanternes praksis, som ikke er ulike mine egne erfaringer.

Med dette berører en også andre sider ved det metodiske, mer i den etiske forstanden. Jeg tenker her på forholdet til mine informanter, ettersom det under et feltarbeid med såpass uformelle rammer naturlig nok blir tette rammer. Først og fremst vil jeg peke på at personnavnene i avhandlingen er pseudonymer. Selv om jeg ikke anser min empiri som sensitiv i noen forstand, er dette kutyme og noe jeg anser som riktig. Min data berører deres meningsutvekslinger og diskusjoner, men tar ikke for seg personlige opplysninger som på noen måte vil kunne skade deres renommé. Jeg presiserer at jeg ikke kommer til å benytte meg av etternavn, ettersom det ikke vil være nødvendig eller forsvarlig.

Videre ser jeg det som relevant å peke på at jeg som forsker har et ansvar i å legge frem mine informanternes erfaringer og meninger i en så virkelighetsnær kontekst som mulig. Holliday er inne på dette (2008 [2007]) når han skriver: «It is crucial here for the researcher to remember that the grouping she has defined must not be reified into something it's not» (s.41). Dette kan



kobles opp mot deler av den postmodernistiske kritikken av det antropologiske feltarbeidet (Sluka og Robben, 2007). I tillegg til å mene at selve felten antropologer studerer er konstruert, går personer som Berger langt i å si at feltarbeidet er en inntrengende handling i folks liv og kan ses på som, «(...) the hidden configuration of western hegemonic power» (1993, referert i Sluka og Robben, 2007 s. 18). Den skarpeste postmodernistiske kritikken har roet seg noe, men likevel er det ikke til å komme bort fra at antropologens rolle i informanternes liv til en viss grad er av en slik inntrengende art som Berger skriver om. I den subkulturelle forskningskonteksten, har kritikken vært noe lik, men mer rettet mot en overromantisering av ungdomsopprør og marginale grupper<sup>13</sup>. Spesielt angående det siste poenget etterstreber jeg gjennom denne avhandlingen å unngå et overspill av mine informanternes praksis. Jeg argumenterer ikke for at dette er en revolusjon av monstrøse proposjoner, men heller en historie om et undergrunnsmiljø som dyrker et autentisitetideal gjennom kritikk og avstand til en større konsum- og markedskultur.

Ved å bruke mest mulig av mine informanternes egne betegnelser på egen praksis håper jeg å styre unna reifisering av deres hverdag.

I det foregående har jeg gitt en introduksjon til hva slags miljø det er jeg har gjort feltarbeid i, og sett nærmere på valg av metodiske strategier. I mine begrunnelser ligger det et underliggende poeng om at min metodiske tilnærming var nokså uformell for å tilpasse meg konteksten jeg befant meg i. Ved bandøvinger, konserter, mine informanternes hjem eller deres arbeidsplasser har jeg lest situasjonene som avslappet og lite formelle. Ut fra en slik vurdering har jeg ansett minst mulig bruk av strukturerte intervjuer som mest naturlig. Som jeg har nevnt har jeg preget situasjonene med min generelle tilstedeværelse som forsker. Det at jeg faktisk var der som antropologistudent er et faktum jeg gjorde klart tidlig i mine bekjentskap med mine informanter. Men det er noe jeg tør påstå ikke sto som en hindring i innsamling av data. I det følgende, gjennom kapitler som vil ta for seg det teoretiske og det analytiske, vil jeg kikke på hvordan de ulike delene av mine informanternes erfaringsverden bidrar til å konstituere undergrunnsmiljøet de danner sammen.

---

<sup>13</sup>Se eksempelvis Thornton (2001 [1995]).

## 3 Subkulturell historie i musikk og forskning — et teoretisk rammeverk

I det forrige kapittelet, som tok for seg det metodiske, så jeg nærmere på nøkkeløyeblikk ved feltarbeidet og metoder rundt datainnsamling. I det følgende vil jeg rette fokus mot de teoretiske perspektivene som er utgangspunktet for den videre diskusjonen. Denne delen av avhandlingen vil plassere studiet i en historisk kontekst, både i forhold til musikk og til forskning. Dette er nødvendig for å kunne forstå utvikling av forskning på subkulturer, og utvikling av subkulturene selv. En slik historisk gjennomgang vil også legge grunnlag for tesen om hvordan avstandsstrategier er et gjennomgående aspekt i konstruksjonen av subkulturer.

Jeg skal belyse noe av diskusjonen som har pågått rundt begrepsbruken i denne forskningsretningen, spesielt når det gjelder forholdet mellom subkultur og mainstream. Flere sentrale personer i studiet av subkultur har gjennom kritikk ønsket å bevege seg bort fra noen av begrepene og argumenterer for at de over tid har mistet sin relevans (se eksempelvis Muggleton, 2000). Jeg argumenterer gjennom de resterende kapitlene at subkultur- og mainstreambegrepene fortsatt har en relevans i forskningen. Dette kan spores til det iboende paradokset i forholdet mellom kulturelle verdier og kommersialisering. Om en ser til hverdagslige praksiser, som dette DIY-miljøet, vil en se tegn på forsvar av det autentiske idealet og ikke kun et samfunn gjennomsyret av kommersialisme.

### 3.1 En kort innføring i punk og bebop

Det første å ta tak i her er historien til det omtalte DIY-miljøet. Og en av flere uungåelige inspirasjoner og et sammenlignbart fenomen en kan se til er punkrocken. Selve punk-epoken sies å ha vært over før den egentlig startet, men estetikken og ideologien har levd gjennom utallige ulike bevegelser i musikk og kunst generelt. Hva det gjelder forståelsen av punkens hovedtematikker i samfunnsvitenskapelige sammenhenger, skriver Widdicombe og Woffitt:

Punk, like all working-class subcultures, was said to be a form of social and political resistance to dominant cultural hegemony which was achieved through the 'ritual' adoption of subcultural style (1995, s. 186).

Punken var nokså ekstrem i sin fremtredelse og praksis. På det musikalske plan vokste den frem som en misnøye med patriarkalske og sjåvinistiske holdninger fra musikkindustriens side. På det sosiale plan handlet det om et oppgjør og klassekamp. Widdicombe og Woffitt fortsetter med å si: «Punk was raucous; it was characterised by (often avowed) musical incompetence and lyrics urging rebellion. (...) Punks rejected the separation between artist and audience (...)» (1995, s. 11). Dette poenget sier noe om subkulturenes natur, spesielt undergrunnsmiljøer med røtter i rock og punk. I kunstideologiene som preger slike miljøer er terskelen ofte lav for det å lage musikk, eller spille i band. Som sitatet beskriver er det ønskelig å bryte ned barrierene mellom de som står på scenen og de som lytter. Dette bidrar videre til en oppmuntring til at alle som vil skal kunne uttrykke seg gjennom musikk. Helligjøringen av artister som guddommelige figurer som preget spesielt første halvdel 1970-tallet ble i undergrunnsmiljøene i tiårene etter rettet en kritisk pekefinger mot. Band og publikum skulle ikke lengre være skilt av hverken fysiske eller metaforiske barrierer. Et konkret eksempel på dette er hvordan fysiske scener ofte ikke eksisterer i det hele tatt, altså at både de som spiller og de som lytter står på gulvet sammen under en konsert. Flere eksempler på dette kommer jeg tilbake til.

Punken latterliggjorde og vrenget populærkulturens konvensjonelle bilder av både det hverdagslige og det kunstneriske (ibid., s. 186). Denne dikotomien, mellom subkulturene og mainstreamen, har i veldig lang tid vært viktig for aktørene i miljøer som er skapt i kraft av opposisjonelle og alternative ideologier. Likevel, som Widdicombe og Woffitt påpeker, vil en ikke kunne finne en universell definisjon på hvordan subkulturer fremtrer i sin symbolikk og praksis. Og slik er det heller ikke med Seattles DIY-miljø. Selv bare i Seattle vil en finne lokale variasjoner, fra bydel til bydel. Men likevel, avstanden til det kultur-hegemoniske og estetiseringen av det alternative kan en se som en gjennomgående faktor i de fleste subkulturer.

Et annet subkultur-tilfelle som kan bygge opp under denne tanken, finner vi i jazzens verden. «Bebop», eller «bop», er også en historie om opposisjon og konstitueringen av identiteter i motstand til det konforme. Som Scott Knowles DeVaux (1997) skriver, sto jazz ved et veiskille rundt starten av 1940-tallet. Jazzen sto sterkt på den populærmusikalske, amerikanske scenen, og det var spesielt swing-musikerne som var de store stjernene. Det DeVaux setter ord på er hvordan flere av musikerne på denne tiden følte at sjangeren og jazzens i seg selv behøvde nye impulser. Og ikke minst frigjøre seg fra de kommersielle tøyene. Swingen ble sett på som gammeldags og utdatert,

og bebopen ble dermed et definerende punkt i en prosess som handler om frigjøringen av artisten, og hvordan jazz tok steget mot å bli kunst:

«(...) the gradual shedding of its associations with dance, popular song, and entertainment (...). Bebop is the logical culmination of this process — the moment at which jazz became «art», declaring its autonomy by severing once and for all its ties to commercial culture» (DeVeaux, 1997 s. 15).

Som punken handlet bebop om avstander til det hegemoniske. Som DeVeaux skriver, sier dette noe om en utvikling i musikkhistorien som preget hele 1900-tallet og fortsetter å være et element en kan se i dannelsen av subkulturelle miljøer i dag. Hva jeg sikter til her, er hva DeVeaux kaller den *musikalske modernismen*, og viser med det til møtet mellom musiker og marked, kunstner og industri. Slike moderne musikalske prosesser i subkulturer som bebopen og punken handler om en frigjøring av artisten. I tillegg til å handle om en estetisering av det alternative, forteller det en historie om hvordan idealiseringen og dyrkingen av det autentiske selvet er en del av selve kjernen i den subkulturelle helheten. For bebopere som Charlie Parker eller Thelonious Monk (Hentoff, 1961) finner en ikke det autentiske uttrykket i den kommersielle sfæren, men i en frigjørelse og avstand fra nettopp dette. Bebopen befester individualismen i musikeren og tilbyr redskaper og konsepter for å uttrykke avstanden. Hipness-mentaliteten musikerne fremviste var i seg selv en slik avstandsstrategi, og en måte å danne en grense til den kommersialiserte swing-musikken som preget jazzen (DeVeaux, 1997).

Slike avstandsstrategier har preget etterkrigstidens subkulturer. Også mine informanter i DIY-miljøet har sine versjoner av dette og viderefører en subkulturell tendens som omhandler konstituering av undergrunnsidentiteter med rot i det opposisjonelle.

## 3.2 Subkultur-teori i samfunnsvitenskapen

Videre ønsker jeg å fokusere på historien rundt forskning på det subkulturelle. Det har siden 1950-tallet blitt flere innen sosiologi og antropologi som har tatt i bruk begrepet subkultur, anvendt det i forskning, så vel som å rette kritikk mot det. I utviklingen av subkulturell forskning er det nødvendig å peke på to spesielt innflytelsesrike skoler som på hver sin måte har formet studier av etterkrigstidens subkulturelle stilarter. Den første av disse to er

den såkalte «Chicago-skolen». Forskere som Erving Goffman (1959), Albert Cohen (1997 [1955]) og ikke minst Howard S. Becker (1963) preget lenge denne tradisjonen. Som Sarah Thornton skriver (2001 [1995], s. 11) var denne retningen en av de store pådriverne av kvalitativ, empirisk forskning. Og brøt i forlengelsen av det en del grenser hva det gjelder mikrososiologiske studier.

Dette handler om hvordan forskere som Becker og Goffman så nærmere på menneskers konstruksjoner av egen person i interaksjon med andre aktører. Den andre skolen, og den største katalysatoren for både forskningen på subkultur og kritikk av det, er «CCCS<sup>14</sup>», også kjent som Birmingham-skolen. Denne skolen hadde flere likhetstrekk til sine kolleger i Chicago, men den store endringen var først og fremst hvordan fokuset skiftet fra små lokaliteter til makroperspektiver hvor subkulturer ble sett på som spektakulære indikatorer på etterkrigstidens klassekamp i Storbritannia (Bennett og Kahn-Harris, 2004). I Birmingham ble også kategorien «ungdom» og ungdomskultur svært sentralt i deres studier av stilistisk gjenkjennelige subkulturer (f. eks. «teddy-boys» og «skinheads»).

En kan, med Dick Hebdige (1979), si at den subkulturelle forskningen vokste ut av en urban etnografisk tradisjon som spesialiserte seg på avvikere og ungdomsmiljøer, ofte innenfor den kriminelle sfæren. Også min studie kommer til å trekke tråder til avviker-tradisjonen, men det skal jeg komme nærmere inn på om litt.

I tillegg til å hente inspirasjonen fra Chicago-skolens arbeid, baserte CCCS konseptet om subkulturell motstand på Antonio Gramscis hegemoni-teorier. Gramscis (1971) teorier går ut på det faktum at elitens makt ikke kan opprettholdes gjennom fysisk dominans og undertrykkelse etterhvert som det kapitalistiske systemet utvikler seg. I det moderne kapitalistiske samfunnet må derimot makten til «the bourgeoisie» legitimeres gjennom ideologi, altså hegemonisk kontroll (referert i Bennett og Kahn-Harris, 2004). En slik dominans går ut på å overbevise den kontrollerte massen om at makten er normal og naturlig. Men dette betyr ikke at de undertrykte klassene ikke gjør opprør mot elitene som definerer den hegemoniske makten. Og et slikt premiss er hva Birmingham-skolens forskere relaterte seg til i sine studier. Opprør mot en ideologisk og tilsynelatende naturalisert makt.

---

<sup>14</sup>The Center for Contemporary Cultural Studies.

### 3.2.1 Kritikk og post-subkultur

Subkulturell forskning, som all annen forskning har måtte tåle kritikk og revisjon ettersom nye stemmer har kommet til. Bennett og Kahn-Harris (2004) skriver blant annet i sin bok «After Subculture», om hvordan kritikk rettet mot CCCS har vært en sentral del i utviklingen av subkulturell forskning. For det første har kritikere rettet en pekefinger mot det faktum at det har vært for få studier på kvinners rolle i subkulturer (McRobbie og Garber 1976, referert i Bennett og Kahn-Harris, 2004). Selv om store deler av subkulturene kan sies å ha vært dominert av menn, betyr det på ingen måte at kvinner ikke har vært delaktige eller pådrivere av slike miljøer.<sup>15</sup>

En videre kritikk av CCCS er en manglende relativisme i forhold til geografisk spesifisitet og lokale variasjoner. Waters skriver langs disse linjene at: «Geographical specificity is a factor in subcultural studies that cannot be overlooked [and consequently] works need to tone down their stress on the universality of subcultures (...)» (1981, referert i Bennett og Kahn-Harris, 2004 s. 8-9). Dick Hebdige, som selv blir kritisert for sine noe rigide modeller, er selv inne på det samme når han, som Waters, noterer seg viktigheten av lokale varianter og spesifisitetens sentrale posisjon i slike studier: «(...) each subculture representing a distinctive 'moment' – a particular response to a particular set of circumstances (...) are therefore indispensable to a study of subcultural style» (1979, s. 84). Det både Waters og Hebdige er inne på er hvordan subkultur-begrepet og forskningen — i likhet med det enda mer besværlige kulturbegrepet — må ta hensyn til lokale og regionale forskjeller i studier av ulike grupperinger og miljøer. Kritikerne etterlyser videre forskning utover antagelsen om den universalistiske, homogene og hvite arbeiderklasse subkulturen. Som Muggleton skriver har dette vært mer en teoretisk antagelse og ikke et empirisk bevist faktum (2000, referert i Bennett og Kahn-Harris, 2004).

Subkultur, som begrep, kan si noe om hva det er en studerer. Men selve tilfelle, den sosiale situasjonen, handlinger, praksis og ideologier må ikke reifiseres til å bli en universell mal forskeren følger i sine dypdykk i ulike felt. Som Hebdiges sitat presiserer er enhver subkulturell utforming et svar til en spesifikk kontekst som aktørene befinner seg innenfor. Ettersom konteksten rundt den skifter, vil også den respektive subkulturen gjennomgå endringer som vil påvirke aktørenes praksis og organisasjon.

Kritikken av subkulturell forskning har blant annet ført til en fragmen-

---

<sup>15</sup>Et eksempel er «Riot Grrrl»-bevegelsen. Se eksempelvis Reddington (2007).



tering av forskningen. Et konsekvens av dette er den post-subkulturelle retningen. Denne bærer med seg trekk av det postmodernistiske og peker på subkultur-begrepets overflødige rolle. Spesielt Muggleton (2000) har vært sentral her. De post-subkulturelle forskerne peker på hvordan en form for supermarkedstil preger den samtidige situasjonen og det ikke lenger er mulig å kategorisere en slik flyktighet under ett begrep. Også mainstream-begrepet har vært under kritikk i den senere tid, kanskje spesielt fra Sarah Thorntons (2001 [1995]) side. For Thornton er mainstreamen langt mer dynamisk og ikke så forenklet som hun mener den fremkommer i eksempelvis Hebdiges tekster. Kan en i det hele tatt snakke om en reell mainstream, bestående av en konvensjonell og ukritisk folkemasse? For Thornton er det heller slik at en må snakke om avstandene som til enhver tid eksisterer mellom aktører og grupperinger – ikke presist kategoriserte samlinger av personer som kan merkes enten som subkulturelle eller å tilhøre en såkalt mainstream.

Likevel kan er det vanskelig å slippe idéen om subkulturer i opposisjon til en eller annen form for mainstream. Om en eksempelvis tar noe så enkelt som listene over de mest populære låtene i Apples musikkjeneste iTunes, eller sangene som er avspilt flest ganger i strømmetjenesten Spotify er resultatet ofte svært likt. Tar vi oktober-måned 2014 som et eksempel, så kunne en finne artisten Taylor Swifts låt «Shake It Off» på førsteplass begge steder. Samme artist var å finne på toppen av den amerikanske hitlisten Billboard i samme tidsrom. Nå er dette naturlig nok et ganske så banalt eksempel, men med tanke på de enorme massene med mennesker som kjøper og strømmer låtene til for eksempel Taylor Swift, og på en annen side, grupperinger av mennesker som aktivt ikke ønsker å være en del av denne målgruppen; forteller det noe om at det faktisk finnes motsetninger. Altså, vi er ikke vitne til et gjennomkommersialisert samfunn, men en situasjon hvor noen ønsker å forsvare en motstand mot det kulturelle hegemoniet. Jeg skal gå lengre i denne refleksjonen senere, men poenget er det relasjonelle aspektet som mennesker bygger sine identiteter på. Om en snakker om en mainstream eller konformitet i musikkens verden, er det også relevant å snakke om subkulturer.

Avslutningvis i denne delen vil jeg peke på viktigheten av skillet mellom våre analytiske konstruksjoner og empiriske observasjoner fra felten. Altså hva forskeren leser ut fra sine notater og hva aktører selv snakker om som sin virkelighet. Poenget her, er det at en innen hvilken som helst gruppering, om en kategoriserer det som subkultur, arbeiderklasse eller bourgeoisie vil finne mindre variasjoner innad i miljøet som kan bryte med forestillingene en har på forhånd. Jeg kommer til å peke på dette når jeg skal se på hvordan

det også innenfor mine observasjoner i Seattle-undergrunnen er skillelinjer mellom ideologiske interesser og praksiser. Dette vil da handle om mine informanternes dyrking av det autentiske på samme tid som de distanserer seg fra en hipness-mentalitet. Mellom linjene ligger dog flere paradokser, men dette skal jeg vende tilbake til.

### 3.3 Hegemoni og ideologi

Bourdieu (1995 [1979]) hevder at det innenfor enhver gruppering av mennesker finnes det et felles sett med (både) skrevne og uskrevne regler. Uttalt kunnskap, men også implisitt kunnskap.<sup>16</sup> En slik «doxa» kan en finne overalt, også blant grupperingen av musikere som jeg har studert. Likevel er det også slik at en grupperings doxa vil kontinuerlig være under en eller annen form for kritikk og rekonstruering. Dette fordi ingen sosial situasjon eller organisasjon kan sies å være i et fullstendig equilibrium. Det vil være ortodokse aktører som forsøker å forsvare den regjerende hierarkiske organisasjonen, og på den annen side heterodokse aktører som ønsker å utfordre situasjonen. Albert K. Cohen (1997 [1955]) snakker om mye av det samme når han skriver om «How subcultural solutions arise». Cohen snakker imidlertid ikke om en doxa, men kulturelle modeller, og presiserer at disse, « (...) continually change» (ibid., s. 48). Cohens poeng er hvordan aktører i subkulturen som står ovenfor det han kaller problemer, løser dem med såkalte «exploratory gestures». Det aktørene gjør er å symbolisere sine problemer eller misnøye med den nåværende situasjonen gjennom slike handlinger, og forsøker med det å starte en prosess av utforskning av nye løsninger. Dette gjøres sammen med eventuelle andre aktører som måtte være enig i utfordringene. Resultatene av slike «gestures» og samhandling om nye veier er enten en endring av doxaen, eller de kulturelle modellene, som igjen leder til endring i praksisen. Cohen nevner at et annet resultat av en slik prosess kan være oppstarten av en ny subkultur.

Gjennomgangen over har vist hvordan subkulturer konstitueres på et opposisjonelt grunnlag. Studier, spesielt ved CCCS, har fokusert på det kulturindustrielle hegemoniet og opprørene rettet mot dette. Her har som sagt Gramscis (1971) teorier vært sentrale. Før jeg går videre, skal jeg kikke på en annen teori som er sentral i diskusjonen om konsum og massekultur.

---

<sup>16</sup>Slik kunnskap er kjent for medlemmene i gruppen, men tas for gitt eller er mer eller mindre automatisk.

Adorno og Horkheimer (2011 [1969]) påpeker den lammende effekten den masseproduserende kulturindustrien har på sine konsumenter. I *Opplysningsens Dialektikk* (ibid.) snakker de om hvordan konsumenter ledes til å tro at tilbudet de blir presentert gjennom film, radio og fjernsyn er et resultat av deres krav til produsentene av underholdningen. Kulturindustrien, ifølge Adorno og Horkheimer, er organisert på den måten at det er få produksjons-sentre og en bred mottaksflate. Med andre ord, det er en mindre elite som styrer hva mottakerne av produktene ser, hører og leser. Resultatet, skrives det, er et samfunn som er «(...) fremmedgjort for seg selv» (2011 [1969] s. 155). Som hos Gramsci er det en dominerende part, og en dominert part.

Kritikken fra Adorno og Horkheimers handler om massebedraget publikum blir utsatt for, og den fordummende effekten de mener kulturindustrien har på dem. Dette kan, teoretisk sett, kobles til de kapital-kritiske teoriene Marx presenterer gjennom sine verk; spesielt *Kapitalen*. På samme måte som den moderne konsumenten av underholdning hos Adorno og Horkheimer *fremmedgjøres* gjennom det som fremstår som frie valg, fremmedgjøres arbeideren hos Marx (1992 [1984] referert i Birkeland) fra produktet av sitt arbeid. Også hos Marx, er det en mindre elite som styrer produksjonen og skaper hegemoni gjennom en normalisering av det delte arbeidet og den klassebaserte organiseringen av pengesystemet og samfunnslagene. En felles konsensus dannes om at løsningen arbeiderne får presentert er en naturlig utvikling, rettferdig og representerer det normale.

En annen måte å se på naturligjøringen av det presenterte kulturtilbudet er gjennom begrepet *ideologi*. Ideologi skjuler seg i det naturlige («taken-for-grantedness») og ubevisste (Hebdige 1979). Ideologi, som hegemoniet, gjemmer seg i den såkalte sunne fornuften og fremstår som en naturlig løsning. Som Althusser presiserer, ideologi er «(...) profoundly *unconscious*» (1969, referert i Hebdige (1979) s. 12, hans uthevelse). Kulturindustrien er et eksempel på en slik naturligjøringen som gjemmer sin ideologi i illusjonen om den frie konsumenten. Musikk-lytteren presenteres med store mengder valg av musikk og passiviseres.

Et problem med populærmusikk for blant andre Adorno, Horkheimer og den britiske litteraturkritikeren F. R. Leavis (Brake 1995 [1985]) er hvordan den opptrer som falsk (for de som står i opposisjon til den) og for noen: mindre verd. Mindre verd fordi den tjener det kapitalistiske systemet som ikke ser kunstneriske verdier (kunst for kunstens egen skyld), men profitten som er mulig å generere ut av et visst produkt. Og fordi musikken blir nettopp dette; et *produkt*. Dette igjen, påvirker i stor grad, hvordan noen ser på

den musikalske autentisiteten. For Adorno og Horkheimer gjelder spørsmålet om autentisitet også andre medier, men det vil her handle om det musikalske. For massekultur-kritikere er en profittjagende ideologi og autentisitet ikke forenelig. Et autentisk, musikalsk produkt må ikke nødvendigvis være originalt eller innovativt, men ha nettopp kunsten i sentrum. Populærmusikalske produkter blir i dette dikotomiparet (autentisitet og profitt) et symbol på, med Marx (1992 [1984]), en varefetisjisme konstruert for et passivt publikum.

Relasjoner og motsetninger er sentralt i alle identitetskonstruksjoner, også i en den verden som mine informanter skaper. Når en snakker om subkulturer er det viktig å minne på at de ikke oppstår i historieløse vakuum på siden av resten av samfunnet. Clarke et al. (1997 [1975]) påpeker at det er nettopp *på grunn av* historisk kontekst at spesifikke subkulturer oppstår og oppfattes slik det gjør — både for de som deltar i dem, og for de som ser den utenfra. Det er gjennom de relasjonelle aspektene, som Taylor (1994) viser til, at våre erfaringsverdener dannes. I denne situasjonen har vi på den ene siden, det autentiske, med artisten i full kontroll over produksjonsprosess og produkt. På den annen side, det falske og konstruerte, med profittjagende aktører som styrer produksjonsforhold og prosess.

Reddington hevder autentisitet har blitt et svært sentralt, men også et vanskelig spørsmål for både musikere og kritikere. Reddington,<sup>17</sup> med referanse til Attali hevder at musikk alltid reflekterer de kontemporære reglene og verdiene som til enhver tid står høyt i kurs i samfunnet («The code of music simulates the accepted rules of society» (2007, s. 167)). Når disse endres over tid, vil også musikken som produseres av artistene endre sine former. Rockemusikk, som tradisjonelt sett har hatt rollen som utbryter fra det konforme, kan til tider fortsatt være en utbryter på denne måten. Men dette varer som regel kun kort tid, før den kulturelle industrien, som Reddington sier: «(...) corrupts it» (2007, s. 168). I likhet med Reddington poengterer Hebdige hvordan:

«(...) the resistant qualities of any given subcultural style is ultimately compromised because of its incorporation and commodification by the fashion industry» (1979, referert i Bennett og Kahn-Harris, s. 6).

Med historiske eksempler fra ulike subkulturer og studiene av de kan en slå fast at slike grupperinger er svært dynamiske av natur. Ofte på grunn av

---

<sup>17</sup>The Lost Women of Rock Music, 2007.

miljøenes korte levetid. Det autentiske må til enhver tid beskyttes fra en mainstream som ønsker å inkorporere subkulturens stilistiske trekk. Undergrunnen vil hele tiden, som Reddington også peker på, forsøke å vrenge på stiler og kategorier for å skape det alternative og autentiske. Diskusjonen om autenticitet vil bli plukket opp igjen i de mer analytiske delene av avhandlingen. Men det nevnes allerede nå, på grunn av dens sentrale posisjon i avhandlingen. I tillegg ligger det tett opp til den ideologiske grunnmuren hos mine informanter og påvirker dermed DIY-miljøets kritikk og subversive praksis.

### 3.3.1 Markedskrefter, kulturindustri og internett

Om en ser på den moderne musikkhistorien, har selve plate- og musikkindustrien (plateselskap, management, promotører etc.) hatt varierende grad av hegemoni, til ulike tider. Plateselskapenes gullåra sies gjerne å ha vært på slutten av 1960-tallet og store deler av det påfølgende tiåret. På tiden hadde de store selskapene — også kjent som «The big six» (Capitol, CBS, MCA, PolyGram, RCA og WEA) — stor påvirkningskraft når det gjaldt hva som ble gitt ut, og hvem som ble spilt på radio og fjernsyn (Azerrad, 2001). Michael Brake (1995 [1985]), i boka *Youth Culture*, setter tall på dette og skriver hvordan nitti prosent av det amerikanske musikkmarkedet på denne tiden var kontrollert av disse seks. Brake påpeker hvordan det bare i 1974 ble brukt over fire milliarder amerikanske dollar i verden på musikkrelaterte produkter. Slike tall sier mye om hvilken makt og markeds kontroll slike selskaper satt med.

Selskaper som disse besitter ikke lenger en slik makt som den gang, og gjennom flere tiårs utvikling med små og store musikk-revolusjoner kan en si at markedet på sett og vis har blitt nokså fragmentert i forhold hva det en gang var. Når det er sagt, så er det ikke noen tvil om at musikkindustrien fortsatt har en form for dominans, selv om makten de besitter og graden av den går i bølger. Med internettets inntog på tidlig 1990-tall kan musikkmarkedet og muligheten til å promotere egen musikk sies å ha blitt kraftig demokratisert. Ikke bare var dette en enorm endring for de som lagde musikken, men naturligvis også for de som ønsket tilgang til den. Piratkopiering og ulovlig nedlasting har lenge vært sett på som plateselskapenes dødsdom, og nå i det senere år har også såkalt streaming, eller strømming, vært en truende faktor mot musikkindustrien inntektsmuligheter. Men, skal en tro nyere undersøkelser på området holder dette på med å endre seg. Ifølge IF-

PIs undersøkelser har ulovlig nedlasting av musikk gått kraftig ned de siste årene, og streaming er den formen for lytting som dominerer brukermarkedet (Gjestad, 2015).<sup>18</sup> Hva kan en slik utvikling tyde på?

Det det kan bety, er at gjennom å ta kontroll over det digitale markedet tar plateselskaper tilbake noe kontrollen i form av hva som får størst plass i strømmetjenestene for eksempel. Det gjelder først og fremst reklamen en møter i slike tjenester. Men noen videre prognose er det nok for tidlig å si noe om.

Som Brake (1995 [1985]) poengterer må man gi konsumentene og brukerne av underholdningen, som musikk-tjenester, noe autonomi fra forskningens side. Frankfurter-skolens teoretikere ser på kulturindustrien som en type superstruktur med stor makt over massene som bruker deres produkter. Strukturalistiske innfallsvinkler har dog pekt på senere (Brake 1995 [1985]) hvordan det er mulig å se på konsumet av populærkultur som mer autonomt og selvstyrt. Når det er sagt er de foregående kulturindustrielle kritikkene sentrale å ha med videre i analysen, og generelt i arbeidet med subkulturer og populærkultur. Først og fremst, med henhold til *denne* subkulturen, hvor en pågående diskusjon angående autentisitet i kunst i opposisjon til det konforme foregår. Idealet om autentisitet er noe som på samme tid skiller musikkrelaterte subkulturer fra mainstream, men som også skaper diskusjon og skiller *innad* i subkulturene. Dette har å gjøre med ulikheter i ideologisk forankring, og utspiller seg når aktører hviler på forskjellige motivasjoner i forhold til musikalske uttrykk. I tillegg kommer det til syne i kulturkritikken som undergrunnensaktørene viser med henhold til standardiseringen av subkulturelle symboler. Dette vil vise seg i den videre gjennomgangen av begrepene *indie* og *DIY*, *hipness* og *autentisitet*, ved å sette de opp mot hverandre.

### 3.4 Subkulturer og normalitet

DIY-miljøet handler mye om å være på konstant forflytning bort fra det konforme. Subkulturer er ofte ved frontlinjene når det kommer til estetisk og stilistisk innovasjon. Trender og stiler som inkorporeres i mote- og musikkindustri, har dermed ofte sitt opphav i innovative subkulturer. Det kan være hele «stilpakker», eller bare små deler av en total estetikk. «Musikk og motebransje er med på å drive fram en pluralisering av samfunnet nettopp

---

<sup>18</sup>Det er viktig å merke seg at denne statistikken kun gjelder for Norge.

fordi deres virksomhet bidrar til å gjøre det subkulturelle normalt» (Olsen, 2004, s. 153).

I perioden 1989 til 1995 havnet band fra Seattle, og byen selv, på alles lepper. Plutselig gikk ungdommer i hele verden med hullede jeans og rutete skjorter knytt rundt livet. Akkurat som sine «grunge»-helter Kurt Cobain og Mark Arm. Eksempelet fra Seattle og grunge-bølgen er ikke enestående, eller unikt. Det både Olsen (2004) og Hebdige (1979) setter fingeren på, altså hvordan subkulturer og fragmenter av dem kan bli massefenomener, skjer igjen og igjen. Det lille blir det store, nisjer blir det normale. Ofte altså, gjennom inspirasjon fra subkulturelle innovasjoner.

Først og fremst sier dette noe om våre forestillinger om mainstream og subkulturers forhold til hverandre. Mainstream og subkulturer, i Thorntons (2001 [1995]) øyne, er ikke så reelt som hun mener Hebdige (1979) skal ha det til. For henne er subkultur ikke mer enn en sosial konstruksjon av en avstand til mainstreamen. Thornton mener blant annet at mye av den tidligere forskningen har glemt medias rolle i diskusjonen om mainstream og subkulturer. Hun mener at denne ideen har fått leve gjennom mange subkulturelle studier og bidratt til overromantiseringen. Hennes poeng i forhold til dette er at ungdomsmiljøer og subkulturer er «(...) in many cases, phenomena of the media» (ibid., s. 116), og ikke reelle grupperinger. Dikotomiseringen og forenklingen, sier Thornton, går lengre i den akademiske diskusjonen, når forskere på feltet avgrensar subkultur-fenomener til noe som tilhører arbeiderklasser og ungdommer. Thornton er på sin måte ute etter å sette fokus på at det i mainstreamen er like mye diversitet, trender og «hipness» som i subkulturene.

Dette henger sammen med diskusjonen om kategoriseringer av grupper, spesielt i den subkulturelle konteksten. På den ene siden i argumentasjonen finner vi en aversjon mot å pålegge grupper begreper som subkultur, og på den annen side, en forsiktighet med å avskrive nettopp slike begreper; altså at de ikke kun eksisterer som konstruksjoner av enten mediene eller fra et analytisk perspektiv.

Subkulturene, som det viser seg, estetiserer motstand og det unormale. Men subkulturer er også en form for normalitet. Hverdagen som eksempelvis mine informanter skaper er en normal tilstand for dem. Den stilistiske og alternative estetikken må også forstås som en form for avstandsstrategier de benytter i konstitueringen av sine undergrunnsidentiteter. Deres konstruksjoner og begreper om seg selv og andre bidrar til forståelse om hvordan de, som alle andre mennesker, kategoriserer verden rundt seg. Gjennom dette

danner de *sin* normalitet. Slik kategorisering ligger i menneskers natur i våre møte med andre (Goffman, 1990 [1963]). I sosial interaksjon forsøker aktører å definere situasjonen for å kunne kontrollere den på best mulig måte. En kan si at alle mennesker møter hverandre med sin oppfatning av normalitet.

De foregående avsnittene i dette kapittelet har til nå sett på historiske trekk ved noen musikkrelaterte subkulturer i tillegg til enkelte deler av teoriene som har preget forskningen. Med det kan en si at subkulturer formes i opposisjon til hegemonier gjennom et ideal om autenticitet og frigjøringen av kunsten. Dette idealet bidrar til et skille som avgrenser subkulturene fra mainstreamen samtidig som det skaper diskusjon innenfor miljøenes vegger. Et viktig aspekt i disse skillene er det relasjonelle og dialogiske aspektet som står sentralt i konstitueringer av alle identiteter.

Før avhandlingen vil fokusere på det analytiske, skal jeg presentere noen ytterligere teoretiske punkter ved subkulturer.

### 3.4.1 Avvik og selvpålagt eksil

Avvikerrollen og studier av den har også vært en stor del av forskning på subkulturer. Når en berører temaet avvik er det umulig å ikke komme inn på en diskusjon angående hva det konvensjonelle er. Hva er det det avvikes fra? Dette henger sammen med våre forestillinger om normalitet. Kort fortalt kan en si at alle mennesker er avhengig av en forestilling om normalitet. Normaliteten enhver person lever i dannes på grunnlag av våre normer og verdier, som igjen er retningslinjer til oppførsel som gjennom livet internaliseres i individet (Gibbons og Jones, 1975). En kan si at normer er forventninger og både skrevne og uskrevne regler som forteller individer hva den større kollektiviteten av aktører rundt dem forventer i samhandling og interaksjon med hverandre. Og det er nettopp når disse forventningene brytes eller forstyrres at en kan snakke om avvik.

Men hva er så et avvik? På den ene siden finner en avvik i den tradisjonelle forstanden, slik de har blitt beskrevet i klassiske studier (se eksempelvis Cohen 1997 [1955] og Goffman 1990 [1963]) som tar for seg aktører som representerer ukonforme verdier som bryter med det doxiske. For det andre har en avvik som søker symbolske uttrykk gjennom stil og spesielt kunst. Slike avvik kan en kalle *styrte avvik*, og manifesteres gjennom en marginal rolle som aktører pålegger seg selv. Dette kan en si er en form for estetisering av det unormale og motstand. Idéen om det styrte avviket kommer i stor grad fra Hebdige (1979). Avvikene som subkulturelle aktører uttrykker gjennom



sine marginaliserte posisjoner er en avvisning («refusal») for Hebdege, og noe av kjernen i subkulturenes subversive praksiser. Avvisningen som det styrte avviket representerer henger sammen med subkultur-aktørenes opposisjonelle identiteter som konstitueres i en motsettende relasjon til det kulturhegemoniske. Eksempler på dette kan være mod-gruppens velkledde utseende eller punkernes skinnjakker og hanekammer. Men avviket og avvisningen må ikke nødvendigvis ligge i svært synlige symboler som disse, men kan også observeres gjennom praksis og organisering. Dette kommer jeg tilbake til.

Avvik i denne forstanden, altså gjennom symbolske uttrykk, handler om en selvmarginalisering. Personer som hipsteren er, mer enn andre, opptatt av å fremvise sin «specialness» (Hentoff, 1961). Slike aktører kan en si er veldig «on», eller på, med henhold til deres presentasjon av selvet (Goffman, 1959). For personer som understreker en hipness-mentalitet er det å vise sin hengivenhet til det nyeste et uttrykk for deres avviksposisjon. Opprettholdelsen av den unike karakteristikken ved selvet vil noen ganger innebære å tvinge seg selv til å like noe, på grunn av produktets innovative natur. Selv om alle subkulturelle aktører i ulik grad legger trykk på sine marginale selv, vil hipsteren gå lenger i både det å uttrykk sin tilhørighet til de nyeste innovasjonene i tillegg til å være veldig klar i hva han eller hun mener en må holde avstand til. Med Goffman er en slik aktør interessert i å fremvise sitt stigma, altså å vise sin unikhhet.

Avviket behøver altså ikke være det kriminelle eller det åpenbart ukonforme, slik eksempelvis bruk av narkotiske midler eller sykdom kan være. Avvik kan også være selvpålagt marginalisering som en del av en «performance» (jf. Goffman, 1959), som uttrykker en form for avvisning. Denzin er inne på dette når han sier at: «(...) a complete theory of deviance must account for misconduct that does not come to the attention of broader agencies of social control» (1970, referert i Gibbons og Jones, 1975, s. 46.). De musikkrelaterte subkulturenes aktører kan spesielt sies å ta del i denne fremførelsen, for å bruke Goffmans dramaturgiske begrep, i konstitueringen av deres identiteter. Men selv om det prates om avvik er det viktig å presisere at også slike identiteter og aktørene de tilhører, er utgaver av en form for normalitet. Den subkulturelle hverdagen innebærer sine egne normer, verdier og forståelse av hva som er det normale og unormale.

### 3.5 Communitas og anti-struktur — den spontane og kreative tilværelsen

Subkulturer, slik som DIY-miljøet denne avhandlingen tar for seg, kan beskrives som et aspekt ved spontane, vestlige overgangsritualer. Og som jeg har beskrevet over er subkulturene dynamiske av natur, og som historien viser, ofte kortlevde. Dette preger miljøenes sosiale organisasjon og relasjonene aktørene imellom. Dette avsnittet vil da omhandle hvordan den flyktige og spontane måten slike miljøer organiseres på, og hvordan det preger aktørene. Det tette samarbeidet som er karakteristisk for små musikkrelaterte subkulturer resulterer ofte i bånd som dannes gjennom resiproke relasjoner. Akkurat hva denne resiprositeten består av kommer jeg tilbake til i neste kapittel. Det jeg vil ta for meg her er dog hvordan relasjonene som observeres i subkulturene kan relateres til Victor Turners teorier om *communitas* og *anti-struktur*.

Begrepene stammer fra Turners (1991 [1969]) teorier om rituelle overgangsfaser. Og Turner igjen har basert disse teoriene på Arnold v. Genneps *rites de passage*. I Turners teorier beskriver han ritualene gjennom tre faser. Den første av disse er separasjonen, som karakteriseres av at individet eller gruppen forlater en bestemt posisjon i den sosiale strukturen. Den andre er den liminale fasen som kjennetegnes av tvetydighet og ambivalens. I denne perioden tilhører personen eller gruppen hverken det ene eller det andre. Den tredje og siste fasen er reinkorporeringen. Ved dette tidspunktet innlemmes en i en mer eller mindre stabil status, hvor en nå forventes å leve etter visse normer som tilhører denne spesifikke posisjonen. For denne studiens skyld er jeg her interessert i den andre av de tre fasene, nemlig *liminalitet*. Den liminale fasen bærer preg av mange av de samme karakteristikkene som kjennetegner subkulturer. Subkulturene er også preget av en tvetydighet og estetiserer det å ikke tilhøre noen av de tradisjonelle posisjonene i et gitt samfunn. I tillegg, på lik linje med Turners beskrivelse kan en si at subkulturer bærer likhet til det tette båndet som oppstår mellom individene i slike overgangsritualer. Et resultat, eller konsekvensen, av liminalitet er altså *communitas*.

*Communitas*, først og fremst, er av en flyktig natur og kan karakteriseres som et kameraderi som oppstår mellom aktører når de passerer gjennom visse ritualer. Turner skiller mellom tre ulike typer *communitas*. Den første er hva han kaller *eksistensiell*, eller *spontan* *communitas*, som refererer til begivenheter, eller «happenings». For det andre, er det den *normative* *communitas*, hvor gruppestrukturen over tid blir mer underlagt kontroll i form av et mer

sosialt strukturert system. Til sist viser Turner til *ideologisk* *communitas*, som refererer til utopiske sosiale modeller (1991 [1969] s. 132). Et viktig poeng er også hvordan *communitas* i sin *reneste* form ikke er noe som består over lengre tid. Som Turner påpeker er det: «(...) the fate of all spontaneous *communitas* in history to undergo what most people see as a «decline and fall» into structure and law» (1991 [1969] s. 132). *Communitas* defineres av sin ikke-statiske og anti-strukturelle karakter. Turner selv fokuserer mye av hans oppmerksomhet mot det rituelle og spesielt overgangsriter mellom ulike livsfaser. Men det *liminale* aspektet ved *communitas*, kan en finne i andre sosiale situasjoner også.

Med henhold til de tre *communitas*-modellene er det nummer én og nummer tre som har størst relevans for denne studien. Dette må forstås i forhold til mine informanters syn på egen praksis og hvordan DIY-miljøet organiseres. Sammenligningen til Turners *communitas*-begrep i denne sammenhengen, er en adaptasjon og beskrivelse av relasjonene i Seattles musikkundergrunn. Det er essensen i begrepet og måten mine informanters sosiale struktur (eller mangel på det) som er det sentrale. Som i Turners klassiske ritual-studier hvor aktørene forlater den konforme hverdagen og trer inn i en liminal sfære, plasserer DIY-miljøets medlemmer seg selv i marginale posisjoner. Resultatet av deres tilsidesatte praksis er en type *communitas* som oppstår mellom dem.

Miljøet bygges på en identifisering med det anti-materielle, det samtidige, spontane og kreative. Som Turner sier: «*Communitas* is of the *now* (...)» (1991 [1969] s. 113, min uthevelse). Som det vil bli belyst står denne samtidige og spontane flyktigheten sentralt i miljøets anti-strukturelle «organisering». Nye konsertlokaler fødes like fort som de dør, i likhet med musikalske prosjekter. Det strebes etter en kreativitet som finner sted i nuet, og avskaffes når det ikke lenger føles fruktbart lenger. I tillegg karakteriseres medlemmenes forhold til hverandre gjennom et sterkt «oss», eller «vi», som signaliserer en felles mening. Denne måte å beskrive miljøet på kan ligne på Andersons (1991 [1983]) begrep «*imagined communities*».

### 3.6 Politiske motivasjoner og utopi

Som Turner legger vekt på i sin tredje *communitas*-modell, ideologisk *communitas*, er det en modell en kan tilpasse til ulike variasjoner av utopiske modeller (1991 [1969]). Jeg skal med det gå mer inn på de mer politiske sidene ved DIY-miljøet.

Som flere innenfor det subkulturelle forskningsfeltet er inne på (Hebdige 1979, Gordon 1997 [1947], Cohen 1997 [1955]), ligger det i motivasjonen blant aktørene i subkulturene, en spesifisitet og kontekstuellet rettet kritikk. Det er noe det opponeres mot og det konstrueres så alternativer. Dette foregår ofte gjennom skjulte praksiser for å beskytte det autentiske i musikken. Som en kan lese enten implisitt eller eksplisitt av de klassiske subkulturelle studiene, er det ofte politiske motivasjoner inne i bildet. Noen subkulturerer mer enn andre. «Riot Grrrl»-bevegelsen som fant sted i Olympia i USA tidlig på 1990-tallet er et eksempel på en subkultur som har vært mer synlig i sine politiske motivasjoner enn andre, med sin klare kobling til feminisme (Reddington, 2012).

Et utopisk ideal er til tider en stor del av den helhetlige situasjonen. Også gjennom denne analysen, kan en se utopiske idealer og mer eller mindre implisitte politiske ideologier. Dette spiller for øvrig inn på relasjonene som danner grunnlaget for en type *communitas*-tendens. Solidaritet med en viss type ideologi og politisk motivasjon har også mye å si for hvordan en trer innenfor miljøets grenser og hvordan en så opprettholder et slikt medlemskap.

DIY-miljøet er som flere andre subkulturelle bevegelser, også politisk rettet. I samtaler med mine informanter var det dog lite snakk om politiske motivasjoner og det var generelt få ganger vi i det hele tatt berørte temaet. På mer direkte spørsmål om politiske tema kunne mine informanter snakke mer om det. Men selv om diskusjonene som regel ikke tok opp store politiske spørsmål, var det tydelig at underliggende politiske overbevisninger var til stede. Disse kom klarere frem gjennom samtaler om andre temaer. Da spesielt hvordan miljøet fungerte gjennom organisering, og hvordan medlemmene så på som både styrker og svakheter. Kvaliteter ved DIY-miljøets sosiale struktur, som ble trukket frem av mine informanter i samtaler med de, var ofte den flate, eller horisontale makstrukturen, i tillegg til den lave terskelen når det gjaldt å presentere din egen kunst for andre. Min informant Wendy sa om dette:

(...) There's so many people doing different things, whether it's music, or writing, or print inking, or silk screening, or making zines.<sup>19</sup> Everybody's kinda inspiring each other and helping each other. And, if you have access to, like, a medium that you wanna have access to, then everybody's willing to share their materials, which is really cool.

---

<sup>19</sup>Kort for *fanzine*. Undergrunnsavis, ofte håndskrevet og hjemmelaget.

Wendy fortsetter med å utdype hvordan scenene blir uttrykksarenaer for aktørene som gjør det mulig å dele egne prosjekter uten å møte på hindringer som manglende ressurser og penger.

Jeg skal ikke gå for langt i det analytiske riktig ennå. Men det som kan nevnes her er hvordan denne subkulturen ser ut til å være inspirert av neo-marxistiske elementer og i sin sosiale organisasjon søker etter fristed for sine uttrykk. På det generelle plan virker dette å være et gjennomgående trekk i flere subkulturer. Ethvert medlem bidrar med hva han eller hun har evne til å bidra med og det kunstneriske produktet er i hendene på musikerne. Dette bidrar til at alle medlemmene har tilgang til hva de har behov på i arbeidet med sine produkter, og kan gjengjelde med å tilby tjenester tilbake. Subkulturenes ofte små størrelser bidrar til lite eller ingen arbeidsdeling og dermed ingen utvikling av hierarkier. Med ett et miljø vokser ut av medlemmenes hender og kontroll vil dermed den flate makstrukturelle modellen forsvinne.

De politiske motivasjonene finnes også i dette miljøet, men må observeres mellom linjene. Selv om det ikke prates mye om kan en finne det implisitt i de kroppsliggjorte praksisene som uttrykkes spesielt gjennom musikken og organiseringen av miljøet.

## 4 Avstandsstrategier — subkulturens natur

Et sentralt poeng i denne avhandlingen er en forståelse av subkultur-aktørens atferd som preget av avstandsstrategier. I dette kapitlet vil disse avstandsstrategiene, blant annet, være i fokus. Jeg skal også se på husenes sentrale institusjonaliserte posisjon i miljøet, i tillegg til å vise hvordan et resiprositetsprinsipp er en viktig mekanisme i den sosiale modellen som organiserer aktørens relasjoner til hverandre. Gjennom eksempler fra feltarbeidet er det mulig å danne seg et bilde av hvordan disse strategiene kommer til uttrykk og hvordan de bidrar til både avstand og nærhet.

Implisitt i avstandsstrategiene ligger vektleggingen av det autentiske selvet og jakten på det autentiske uttrykket. Dette er en viktig motivasjon for mine informanter når de posisjonerer seg i marginale posisjoner som musikere. Det autentiske selvet og uttrykket kan forstås som noe ubesudlet og urørt av markedskrefter. Spesielt i situasjoner hvor det produseres nye låter enten på øving, eller under innspilling, vil denne mentaliteten være tydelig. I innspillingsfasen av Davids band Heavy Pettings nye EP<sup>20</sup> ble ofte lyden diskutert mens de mikset låtene i kjelleren i «The Leather Lounge». David, Ethan eller Edward kunne ofte si i slike sammenhenger at: «It needs to sound more organic». Eller «Natural». I tillegg merket jeg meg at det aldri ble brukt metronom under noen av disse innspillingene, og en kan tenke seg at dette var for å forhindre at musikken skulle høres for mekanisk ut. På denne måten måtte alle tre holde tempoet selv. Og selv om dette bød på problemer når nye spor skulle legges til, uttrykte de at det var den foretrukne måten å gjøre det på. Poenget med disse to eksemplene er hvordan det gjennom det verbaliserte og kroppsliggjorte søkes etter det ærlige og ekte. Når det gjelder det musikalske uttrykket, og produksjonen av det kunstneriske generelt sett, vektlegges det *indre* i motsetning til ytre stimuli og hjelpemidler. Eksemplet med metronomen er et banalt et sådan, men bidrar til forståelsen av mine informanternes musikalske praksis.

I begrepet avstandsstrategier, ligger det jeg ser på som en dobbel betydning. På den ene siden fungerer de som mekanismer for å markere avstand til, eller det de ikke ønsker å bli assosiert med. Denne avstanden gjelder til andre grupperinger, ideologier og mentaliteter som ikke passer inn i deres kosmologiske forankring. På den annen side fungerer disse strategiene som

---

<sup>20</sup>Kort for «*Extended Play*». Dette formatet er kortere enn et album og inneholder vanligvis tre til seks låter. Ses gjerne på som et mer tilgjengelig format for mindre band ettersom kostnader rundt innspilling og produksjon er mindre enn et fullt album.

tilhørighetsmarkører til eget miljø. Det er en viss likhet i denne duale funksjonen til hvordan Richard Jenkins (2008 [1996]) viser at en ikke kan forstå likhet blant medlemmer av en gruppering, om en ikke tar med forskjeller i beregningen. For Jenkins er denne dialektikken mellom likhet og ulikhet helt sentral for å begripe konstruksjoner av selv og gruppeidentiteter.

Et poeng som er viktig å presisere er at disse strategiene ikke er noe det snakkes om i eksplisitt manér blant aktørene i DIY-miljøet. Strategiene og mekanismene som står beskrevet i de påfølgende avsnittene i denne avhandlingen er noe jeg mener er implisitt eller tause strategier. Strategiene skjules i en praksis og måter å tale på. «Å skjønne greia», er for eksempellets skyld en måte denne atferden og praksisen beskrives på. Med det viser mine informanter til andre aktører i miljøet som handler på lik linje som dem selv og vet hvordan en ting fungerer. Et annet spørsmål som det er sentralt å spørre i denne sammenhengen er, ikke bare hvordan disse strategiene praktiseres, men også hvem de er ment mot? Jeg skal i det følgende svare på disse, og flere spørsmål hva gjelder DIY-miljøets sosiale organisering, sentrale kroppsliggjorte praksiser og identitetskonstruksjoner. Det jeg presenterer er et bilde av undergrunnsidentiteter som uttrykkes gjennom avstandsstrategier og vektlegging av autentisitetensidealet.

## 4.1 Arbeid som nødvendig onde

Som jeg har nevnt, er det ingen av mine informanter som lever av sine musikalske entrepriser. Bandene som dannes, sangene som lages, platene som gis ut og turnéene som organiseres skaper lite eller ingen profitt for disse aktørene, og kan enkelt beskrives som idealistisk virksomhet. Ved siden av bandøvinger og det rent musikalske var det slik at alle informantene mine arbeidet enten i hel- eller deltidsstillinger, ofte i relativt like jobber. Både Wendy, David, Chloe og Beth jobbet ved ulike barer og kaféer rundt om i byen og de fleste andre jeg møtte på var involvert i service-industrien på en eller annen måte. Akkurat dette ser jeg som et relevant poeng, og som en del av det som konstituerer deres undergrunnsidentiteter. I disse kafé- og barjobbene møtte mine informanter på en verden som bidro til å distansere dem fra det kommersielle og konforme samfunnet og verdier som de relaterer til det. Både David og Chloé arbeidet til tider i den samme kaféen. Dette var en kafé som lå midt i det som kalles «The Denny Triangle», hvor en på alle kanter finner gigantaktører som eksempelvis Amazon. David kunne ha følgende å si om arbeidet ved nevnte kafé: «80 percent of the poeple that come in here are

people I don't really care for», og fortsatte da jeg spurte han hvorfor:

It's just their whole style. Like, right now, there's not much happening (tidlig på ettermiddagen ved dette tilfelle), but these people and their lifestyle are very stressful, and the vibe in here kind of becomes just that. No one ever really sits down and just relax.

I en senere samtale med David går han dypere i denne tankerekken:

I can't really relate to any of the people who come in here in their suits, living in this corporate world, always chasing money and status. I think these people are pretty opportunistic.

På den ene siden viser David hvor han selv befinner seg, og den posisjonen tillegges positive verdier som «avslappet» og «rolig». Og på den annen side, hvor hans kunder befinner seg, tillegger han negative kvaliteter som «status-jag» og «opportunisme».

Michael Brake (1995 [1985]) kommenterer hvordan middelklassesubkulturer viser en nokså åpen og tydelig kritikk av sine holdninger til arbeid. Brake mener dette har vært en tendens siden 1960-tallet, og slike subkulturer har siden den gang, «(...) presented a political and cultural criticism of the establishment and which also spread the notion of an organised counter-culture» (s. 84). Middelklasse-subkulturene kommer fra en noe annen bakgrunn, og kan være noe mer diffuse enn hva arbeiderklasse-versjonene er i sin symbolikk. Ingen av mine informanter kommer fra vanskeligstilte posisjoner, men som Brake (1995 [1985]) påpeker, er det en tendens blant middelklasse-subkulturer å identifisere seg med arbeiderklassen og proletariske verdier. Mine informanter viser lignende trekk til hva Brake refererer til som bohemske motkulturer. En slik type motkultur gjenkjennes i vektlegging av det frie uttrykket og kritikk av det puritanistiske og byråkratiske samfunnet. Mye av den anti-materialistiske holdningen jeg har funnet hos mine informanter kan minne om slike bohemske idealer. En kritikk av det byråkratiske og mekaniske arbeidslivet er en sentral del av en slik ideologi. Brake skriver i forlengelsen at slike mentaliteter er noe av den sentrale essensen i ungdomskulturer, og kanskje spesielt hos arbeiderklasse-ungdom. Men tendensen til å tillegge seg symboler og tegn som forbindes med proletariatet har også vært der i andre subkulturer, som ikke nødvendigvis har noen tilkobling til



arbeiderklasseforhold. Proletariatet og arbeiderklassen er et av de fremste tegnene på motkultur til kapitalismen, og er en stor del av symbolikken i subkulturer. Et eksempel på dette er klesstilen til mine informanter. En stil som nok er inspirert av den tradisjonelle arbeiderklassen, spesielt i utkanten av Seattle. Denne stilen består ofte av enkle og praktiske plagg, som jeans og rutete skjorter. Stilen fremstår ganske så lik hos både de mannlige og kvinnelige aktørene i miljøet, og bruken av disse symbolene er et sentralt element i identifiseringen med proletariatet.

Chloe beskriver følelsen av å jobbe midt inne i det tette byindustrielle bildet: «Slowly, but surely we are captured inside these walls of tall buildings», og forklarer videre at hun aldri tilbringer tid i denne delen av byen om hun ikke skal på jobb. Alle jeg snakket med gjorde det klart at det var musikken de åndet for, men på grunn av at de befant seg på et amatør-nivå, var en jobb ved siden av prosjektene deres en nødvendighet med tanke på regninger og leiekostnader. Et begrep som eksemplifiserer den åpne kritikken av arbeidet er betegnelsen «amazombies». Dette var en karakteristikk Wendy og David brukte for å beskrive de kaffedrikkende Amazon-ansattes livsstil, og verbaliserte en forakt og avstand til en verden de ikke ønsket å ha noe med å gjøre (les: det industrielle og masseproduserende Amerika).

Men det er ikke kun gjennom det verbaliserte at forakten for den kommersialiserte livsstilen kommer frem. I en senere samtale med David uttrykte han veldig klart at han også gjennom kroppsliggjort motstand befestet et skille mellom seg selv, på den ene side, og på den annen siden de storindustrielle arbeiderne som kommer innom. Han forklarte at han i det siste hadde lagt seg for vane å ikke være så kjapp med bestillingene som han burde være, og at hans holdninger ovenfor de som kom innom syntes gjennom hvordan han behandlet de: «I have noticed that lately it's too easy for me to be distant and cold with the customers. So I need to get away from it». Dette sier han i forbindelse med at han ønsket å se etter en ny jobb, noe som kunne passe bedre med hvem han mener at han er.

Ethan, som spiller sammen med David i Heavy Petting, skilte seg noe ut ettersom han var en av de ytterst få som ikke hadde jobb i et serviceyrke. Ethan jobber som frilans-lystekniker og leide seg ut til diverse teaterproduksjoner rundt om i Seattle. Ofte da jeg møtte han arbeidet han med utforminger av ulike forestillinger som ble gjort av mindre teatergrupper. Men også Ethans måte å arbeide på, og innstillingen til jobben hans, likner de andres. Måten arbeidet prates om og mengden av engasjement og energi som går inn i det, sier noe om at dette kommer i andre rekke. Distansen til arbeidet

kan minne om hvordan Beckers (1963) jazzmusiker-informanter snakker om sine jobber som såkalte «dance musicians». Med Beckers ord er dette noen som, «(...) plays popular music for money» (s. 82). Forskjellen er at Beckers informanter finansierer sine musikalske drømmer ved å spille en annen type musikk ved siden av, primært som en kilde for inntekt, og jobber ikke som servitører eller bartendere. Men det er likheten i deres holdninger og den sosiale distansen de viser til sine «vanlige» jobber som er av interesse her. Jazzmusikerne hos Becker forteller hvordan de setter opp instrumenter, eller benytter selve scenekanten som en terskel mellom seg og sitt publikum når de spiller dansemusikk.

Distansen de markerer er sentral. På samme måte som disse jazzmusikerne setter opp fysiske barrierer kan en se lignende grensesetting, mellom mine informanter og deres «publikum», når de er på arbeid. Becker skriver: «Many musicians almost reflexively avoid establishing contact with members of the audience», og fortsetter: «(...) they habitually avoid meeting the eyes of squares<sup>21</sup> for fear this will establish some relationship (...)» (1963, s. 97). Når David er frekk med sine kunder i kaféen, eller Chloe føler seg innesperret i den industrielle sentrumskjernens, mener jeg de viser en lignende type avstand til et samfunn som preges av verdier som ikke går overens med deres egne. Motstanden mot dette kroppsliggjøres i enda mer konkret forstand når arbeidsdagen er omme og mine informanter søker til øvingslokalene hvor de kommer sammen for å skape et musikalsk uttrykk av motstand. På denne måten blir David og Wendys «amazombies» deres svar på Beckers «squares», som ble nevnt i sitatet over. «Amazombies» blir en type fellesbetegnelse på en gruppe mennesker som ikke «skjønner greia», og ikke deler deres syn når det gjelder musikk og livsstil.

## 4.2 Indie og DIY

I forberedelsen til mitt feltarbeid, i et forsøk på å forklare hva jeg skulle gjøre en studie av, benyttet jeg meg hyppig av begrepet indie. Med denne termen tok jeg sikte på å ramme inn en gruppe mennesker og et miljø som er av en selvregulerende og selvstyrende art. Et slikt type miljø var også tildels hva jeg møtte på da jeg kom til Seattle, men faktum var likevel det at min bruk av begrepet var noe feilplassert. Indie-begrepet var et ikke-eksisterende et blant mine informanter og tvert om noe som ble tillagt en mer negativ

---

<sup>21</sup>Begrep for ikke-musikere, eller de som ikke forstår seg på jazzens verden.

karakter enn hva jeg hadde sett for meg. Da jeg i diskusjon med de ba dem bruke egne ord for å beskrive sitt eget miljø og sine musikalske praksiser var DIY det foretrukne og var tydeligvis en merkelapp de selv var komfortabel med å bruke om sin egen hverdag som undergrunnsmusikere. Men hvorfor er det slik at det ene begrepet er noe de føler seg trygg på å bruke, mens det andre er et de forkaster, når de begge stort sett har samme opphav?

Skal en tro Azerrad (2001) og hans dokumentasjon av undergrunnsmusikk på 1980-tallet i USA, så ble begge uttrykkene brukt av musikere selv i denne perioden. Azerrad skriver selv i innledningen av boken: «(...) the key principle of American indie rock wasn't a circumscribed musical style; it was the punk ethos of DIY, or do-it-yourself» (2001, s. 6). Som det kommer frem av sitatet var altså DIY-begrepet en holdning, eller en praksis, implisitt i indie-ideologien. Og som en kan se av bruken i boken, benyttet de to nærmest om hverandre som det samme.

Det har vært en stor forandring i bruken av indie-begrepet de siste tyve årene. Om det på 1980-tallet var ment for å beskrive en ideologi med implisitt punk-ethos som motstand mot det kapital-drevne musikkmarkedet, synes det i dag å være en markedsføringsstrategi. Indie virker mer å være et redskap som gjør det mulig for et band å identifisere seg med undergrunnen. Når det nettbaserte musikkbiblioteket *last.fm*<sup>22</sup> karakteriserer det britiske storbandet Arctic Monkeys som nettopp indie, mener jeg det sier noe om begrepets utvikling. I begrepets originale forstand ville ikke et slikt band blitt karakterisert som indie, mye på grunn av deres enorme popularitet i «mainstreamen». Arctic Monkeys har for lengst forlatt enhver form for undergrunn, og er definitivt noe en kan kalle kommersiell musikk. Et Seattle-relatert eksempel er byens største plateselskap, Sub Pop, som definerer seg selv som «independent». Sub Pop på sin side er delvis eid av *Warner Music Group* og er dermed heller ikke selvstendig på noen måte, men bruker fortsatt indie-merkelappen i beskrivelse av egen praksis.

Det kan se ut til at indie-begrepet også er en merkelapp for lyd. Vender en tilbake til Azerrads sitat, er det klart at den originale bruken av indie-begrepet ikke gikk etter å beskrive en sjanger, som ser ut til å være tilfelle i dag, men heller ideologiske kvaliteter. Et punk-ethos kan også være et musikalsk kjennetegn, som en kan se er tilfelle blant mange band i dagens musikalske bilde. Men i flere av disse tilfellene vil jeg tro en slik punk-ethos handler om en opparbeiding av (sub-) kulturell kapital og et spill på hva jeg

---

<sup>22</sup>Se litteraturliste for url-lenke.

referer til som «hipness». Ikke en reell tilkobling til en undergrunnsbevegelse. I samtaler med min informant David, kom begrepet opp til tider, og det var tydelig at også han delte denne oppfatningen:

The term is used to sell a band.<sup>23</sup> I think it's, like, the minute you sign some sort of contract, it's not really independent anymore. But I guess the term has changed a lot, and nowadays is used more to describe a type of genre.<sup>24</sup>

Begrepet indie har altså gjennomgått noen forandringer i form og konnotasjoner siden det kom til overflaten på 1980-tallet i den amerikanske subkulturkonteksten. Hesmondhalgh kommenterer det David er inne på: «Indie is a contemporary genre which has its roots in punk's institutional and aesthetic challenge to the popular music industry but which, in the 1990s, has become a part of the 'mainstream' of British Pop» (Hesmondhalgh, 1999).

DIY-begrepet på sin side ser ikke ut til å ha forlatt undergrunnsarenaen i samme grad. Med det sikter jeg til det faktum at mine informanter helt tydelig er mer komfortabel med å bruke «DIY» i stedet for «indie», når det kommer til det å beskrive sitt eget miljø. Implisitt i denne DIY-termen tror jeg det ligger fortsatt konnotasjoner til noe autentisk, noe ærlig og virkelig; og er dermed noe mine informanter føler seg tryggere med å bruke.

---

<sup>23</sup>«Selling your band, var en frase David benyttet seg av når han skulle forklare en slik mentalitet, hvor en markedsføring av musikken virket å være en av de fremste motivasjonene for et band.

<sup>24</sup>Indie-rock, indie-pop, etc.

### 4.3 En skjult og subtil tilhørighet og avstand

I det foregående har jeg tatt opp noen elementer ved avstandsstrategier og hva de har å si for konstitueringen av både individuelle og gruppebaserte identiteter. I det følgende skal jeg si litt mer om hvordan såkalte «spaces» også er en sentral faktor når det gjelder konstruksjonen av disse identitetene.

Stedene hvor konserter, t-skjortetrykking, kassettduplikasjon og møter foregår anser jeg som kanskje den mest samlende faktoren i DIY-miljøet. Som jeg skal vise i de følgende avsnittene blir stedene sentrale institusjoner for de styrte avvikerrollene mine informanter konstituerer. I og med at slike hus er en arena hvor medlemmene styrer all aktiviteten selv eksemplifiserer de mine informaners avstand til det konforme. Dette er deres egne hus og steder hvor de har full kontroll over eget uttrykk og formidling av det. Det er da lettere å unngå utnyttelse av deres musikalske entrepriser. Seattle som katalysator for undegrunnsetetikk er et eksempel på hvordan fragmenter av subkulturer fra tid til annen pluraliseres i «mainstreamen». Konsumenter kan kjøpe en stil, selv om de ikke er tilknyttet subkulturen hvor symbolene stammer fra. Store amerikanske kjeder som *Urban Outfitters* eller *American Apparel* er ofte tydelige eksempler på slike trender, og selger nærmest hele «stilpakker», som består av alt fra musikk til klær til fotoapparat. Flere av mine informanter, som eksempelvis Beth og David, var veldig tydelig på at de ikke handlet på slike butikker. Jeg la merke til at stilen til de fleste av mine informanter som regel besto av ganske så anonyme plagg og lite symbolikk i form av logoer og merker. I motsetning til kjente subkulturer som for eksempel punk, virker det som om mine informanter var ute etter å ha en så anonym stil som mulig, og dette henger nok sammen med en nedstrippet estetikk og anti-materialistisk holdning. Denne er også lett å få øye på når det gjelder innredning av husene.

#### 4.3.1 Romlige strukturer og flyktige karrierer

Når mine informanter snakker om «spaces», referer de til hus, konsertlokaler, øvingsrom og lignende. Et «space» kan ofte være mange av disse nevnte elementene på en gang. Som det ble nevnt tidligere i avhandlingen, er det ofte slik at personer både bor, øver og arrangerer konserter på samme sted. Et av de mest sentrale stedene jeg var innom, og som mine informanter både brukte mye tid ved og snakket om, var Heartland. Heartland var et lite hus og eldre butikklokale i U-district. Utenfor var det strengt tatt umulig å se at noe som helst foregikk der, ettersom det hverken var husnummer ved

døra, vinduene hadde planker spikret over dem, og det var heller ikke noe skilt. Grunnet god lydisolering var det heller ikke lett å høre at noen spilte musikk der inne. Noe som gjorde det vanskelig for meg å finne frem første gangen. I første etasje av Heartland ble en møtt av et stort, nakent, hvitt rom med kaffebønnesekker tredd over skumgummi i taket,<sup>25</sup> et forheng i den ene enden hvor utstyr sto lagret bak, og en liten «resepsjon» ved siden av døra. Der sto en stor glasskrukke hvor publikum kunne legge sine donasjoner til bandene. Jeg bruker ordet donasjon, ikke inngangspenger, ettersom summen en ga var frivillig og egendefinert. Konsertplakater ville ofte inneholde frasen «suggested donation» etterfulgt av en viss sum, som regel fem til ti dollar. Dette var en praksis som var til for å støtte både de som bodde i huset til enhver tid, men også eventuelle band som kom innom på turné. Heartland var naturlig nok ikke det eneste stedet som fylte en slik funksjon som selvregulerte fristedet. Andre steder som ble hyppig besøkt av band og miljøets medlemmer var «The Black Lodge», «Magic Lanes» og «Werewolf Vacation».

Alle steder, eller «spaces», som fylte en rolle som enten øvingslokale, innspillingsstudio eller konsertlokale fikk navn. Navnet spilte gjerne på et tema fra populærkultur og spesifikke karakteristikk som gjaldt for dette spesielle stedet. Felles for slike steder er en flyktighet når det gjelder varighet. Huset som bopel vil gjerne bestå, men rollen som scene for kunstneriske uttrykk og sentralt samlingspunkt for likesinnede i DIY-miljøet har ofte en kortere karriere. Noe David poengterer når han sier at: «(...) the nature of DIY spaces is such that they don't last forever». I en samtale om det samme temaet, denne gangen med min informant Wendy, kommer vi nærmere inn på spørsmål om hvor lenge et hus vil ha rollen som «space»:

Not usually very long. Because it's, like, a lot of young people with a lot of big dreams, but not necessarily a lot of money. It's hard to sustain those places, but I think that's part of the fun with them too. It's, like, everybody goes really strong for a short amount of time. But you make a lot of new friends out of it!

«Spaces» er altså av en flyktig natur. Slik var det også i Heartlands tilfelle, som ble lagt ned som spillested under feltarbeidet mitt i Seattle. Ved å navngi stedet, og skape en viss aura ved det, sender en ut visse tegn om hva det handler om å være en del av det. For å vende tilbake til Cohen (1997 [1955])

---

<sup>25</sup>Disse fungerte som såkalte akustiske elementer, som har den hensikt å dempe uønsket gjenklang i rommet.

kan en forstå det slik at nye hus vokser ut av nye idéer og subkulturelle løsninger som finner sted blant medlemmene. Når nye «spaces» oppstår etter en nedleggelse av et sentralt sted som for eksempel Heartland, kan disse komme i nye varianter eller kanskje med små vridninger i fokus.

Et annet element ved stedet er de romlige strukturene som former og organiserer aktivitetene som finner sted der. Her tenker jeg mest av alt på konsert-situasjonen. I artikkelen, «The Spatial Organization of the Indie Music Gig» (1997 [1995]), snakker Wendy Fonarow om hvordan publikum plasserer seg i rommet, og hvordan de i ulike grad tar del i det som skjer på scenen. Fonarow deler opp konsertarenaen i tre deler: sone en, som er området rett ved scenen; sone to, midtparten av rommet, eller «gulvet» som hun kaller det, og; sone tre, som er området rundt baren og videre bak i lokalet. Først er det naturlig å understreke at Fonarow i sitt tilfelle snakker om konserter i et langt større format enn hva det er jeg referer til her. De provisoriske scenene i husene jeg har besøkt er små rom og eksemplifiserer grunnleggende relasjoner i DIY-miljøet og hvordan avstanden mellom de som ser på og de som spiller er minimal. Tar en huset «Werewolf Vacation» som eksempel, er ikke kjelleren hvor konsertene er stort større enn tyve kvadratmeter med plass til et titalls personer. Dette betyr at det til enhver tid kun vil være et fåtall mennesker som har mulighet til å se konsertene, og kan kan tyde på en viss eksklusivitet rundt slike «happenings».

Oppbyggingen av rommet i disse husene, hvor konsertene foregår, er uten unntak kun et rom og ingen tradisjonell scene. Bandet står rett på gulvet sammen med de som ser på. Publikum er tett inntil bandet som spiller, og nettopp dette gjenspeiler en lavterskel-ideologi som står sentralt i miljøet. I diskusjoner med mine informanter i miljøet kommer det ofte frem hvordan det å spille musikk, eller skape noe som en så deler med andre, skal være hva de kaller «low pressure», eller en lavterskelaktivitet. Idéen om den flate maktstrukturen og at det ikke finnes noen (musikalsk) elite som er hevet over noen andre, får sin manifestering gjennom måten disse konsertlokalene organiseres. Ved Heartland var den romlige strukturen den samme, og en av de mest aktive aktørene der, Kyle, sier følgende: «At Heartland, the band doesn't disappear backstage.<sup>26</sup> People hang out and you talk the bands that are playing». Ofte er det også slik at en gjerne kjenner de som spiller. Gruppen av mennesker som befinner seg på en konsert, både band og publikum, har som regel en forutgående kobling til hverandre. Ved å ikke ha en tradisjonell

---

<sup>26</sup>På Heartland, og ved de andre husene, fantes det ingen form for backstage.

scenekant og et fysisk skille mellom publikum og artist forsvinner barrierene. Dette kan være grunnen til at mange plukker opp et instrument selv for så å starte sitt eget band.

Om en går tilbake til Fonarow (1997 [1995]), er det slik at det på konsertene i DIY-miljøet for det meste vil handle om hva hun kaller sone én. I og med at lokalet er lite og det ikke finnes noen scene i tradisjonell forstand, er det nesten umulig å etablere noen andre soner i rommet. Alle kan naturlig nok ikke stå på «første rad», og noen vil bli stående noe lengre bak. Men dette endrer seg ofte i løpet av kvelden ettersom slike konserter fort kan bli ganske voldsomme i og med at publikum beveger seg mye (både frivillig og ufrivillig). Fonarow skriver at sone én er: «(...) the domain of greatest and most frenetic activity» (1995, referert i Gelder og Thornton (red.) (1997), s. 361), og dette gjelder ofte hele rommet. Det kan relateres til det faktum at publikum og band kjenner hverandre godt ved disse sammenkomstene og har en personlig kontakt med hverandre. For det er nødvendigvis slik at størrelsen på konsertene og antall aktive medlemmer tilsier at det ikke vil være altfor mange vilkårlige publikummere ved såkalte «house shows». Som jeg observerte ved konsertene jeg var på, var det som regel de samme menneskene som gikk igjen ved nesten enhver anledning. Selv om det ble snakket om et inkluderende og åpent miljø, vil jeg påstå at det ligger et godt stykke forarbeid i det å bli en del av den indre sirkelen i DIY-samholdet. Senere vil det bli presentert noen nøkkelpunkter med henhold til det å bli et medlem av denne grupperingen, og hvordan det er viktig «å skjønne greia». I forlengelsen av dette skal jeg snakke om hvordan sosial kapital og resiprositet inngår i en innlemmelse i miljøet og opprettholdelse av medlemskap.

Før det vil jeg si litt om lokasjonenes skjulte og tildels hemmelige aspekt. Noe som på flere måter spiller inn når det gjelder avstandsstrategier, selvpålagt eksil og hva det gjelder å ta kontroll over eget uttrykk.

#### **4.3.2 Skjulte arenaer og estetisering av det alternative**

Steder, eller «spaces», som mine informanter kaller dem, tror jeg spiller en viktig rolle i det å manifestere undergrunnsverdier og er en del av de styrte avvikerroller. Hos Becker tar musikerne jobber i hva de selv mener er den konforme arenaen, fylt av såkalte «squares», eller «streitinger». Dette fordi de trenger pengene og for å kunne spille musikken de egentlig ønsker å spille (som ikke har den samme økonomiske gevinsten). Hos mine informanter er situasjonen en litt annen ettersom de bruker musikken som en ideologisk



praksis, og ikke en kilde til økonomisk vinning. Ved å ha «normale» jobber ved siden av, står de da fritt til å styre sin musikalske praksis dit de måtte ønske, uten å måtte tenke på hvordan neste leie skal betales. Dette bidrar til et møte mellom det konforme og det marginale, og er i forlengelsen med på å konstituere «(...) the feelings of isolation musicians have from the larger society (...)» og virker videre inn på hvordan «(...) they segregate themselves from audience and community» (begge sitat Becker, 1963, s. 83). Det er ikke i min studie av dette DIY-miljøet ved noen tilfeller snakk om avvik i den tradisjonelle forstanden. Altså kriminelle handlinger. Men som Becker gjør klart, behøver det ikke være lovbrudd inne i bildet for at en skal kunne snakke om avvik. Det er gjennom mine informaners praksis en kan få øye på en deres systematisk kritikk av en større samfunnsstruktur. Måten musikk konsumeres på står blant annet sentralt i kritikken. Mark, som var en de ledende skikkelsene ved Hollow Earth Radio, mente noe av det viktigste DIY-miljøet gjorde var å presentere den underrepresenterte kunsten. Og på den måten kunne en vise andre hvordan det eksisterer alternativer til det en får presentert gjennom TV og radio. Spesielt siden de arbeidet med radio og hadde muligheten til å vise frem diversiteten i musikkmiljøet, var dette et tema som ofte ble diskutert ved møter blant radiostasjonens medlemmer.

Den avvikende kvaliteten blir i seg selv en appellerende faktor ved undergrunnsidentitetene. Å være avvikende bærer med seg en kobling til autenticitet og unikheter som er svært grunnleggende aspekter i mine informaners identitetskonstruksjon som musikere. Dette eksemplifiseres når flere av dem konseptualiserer seg selv som rare eller pinlige. I en samtale med Beth om klesvalg og stil er hun aktiv i det å plassere seg selv i den avvikende rollen når hun sier: «If I don't wear some clothing article that's not just a little bit excentric, I don't feel like me». Hennes valg av ord i denne sammenhengen nokså treffende for den styrte avvikerrollen hun stiller seg selv i. Som ordboken<sup>27</sup> definerer, er «Excentric» noen eller noe som er «Not placed centrally or arranged symetrically about a centre». Og nettopp en slik definisjon setter ord på posisjoneringen til både Beth og andre informanter i dette miljøet. Men i stedet for å spille rollen som den åpenbart opposisjonelle avvikereren med svært eksplisitt symbolbruk, mener jeg å kunne observere at de heller tar et skritt unna og minimerer den mest synlige symbolbruken. Beth var kanskje den mest eksplisitte i sin symbolbruk, men også hun var nokså minimal sammenlignet med mer «ekstreme» subkultur-aktører.

---

<sup>27</sup>New Oxford American Dictionary.

I sin egen arena, med større makt over det kunstneriske uttrykket, forsøker de å ta kontroll over en undergrunnsetetikk som over en lengre periode har blitt inkorporert i hva Hebdige kaller «The commodity form» (1979, s. 94). Altså subkulturelle tegn som har forlatt sin originale kontekst og er uten opprinnelig ideologisk forankring. I DIY-miljøet strippest uttrykket for all overdådig og unødvendig staffasje. Som klesvalgene og innredningen av husene eksemplifiserer, står det anti-materielle og simplistiske i fokus.

Som jeg nevnte i innledningen av dette avsnittet, mener jeg at mine informanter tar steget vekk fra det konforme sosiomusikalske landskapet, og tar på seg roller som avvikere. En kan se på denne distanseringen som en måte å:

(...) protect the musician from the interference of the square audience and, by extension, of the conventional society. Its primary consequence is to intensify the musician's status as an outsider, through the operation of a cycle of increasing deviance (Becker 1963, s. 96).

Stedene i seg selv bidrar til denne selvsegregeringen Becker og Hebdige (1979) er inne på. Stedet, som mål på avvik og marginal plassering, øker med at miljøet isolerer seg innenfor egne grenser. «Spaces», som Heartland, eller Werewolf Vacation, ser jeg også på som skjulte eller til og med gjemt. Som jeg skrev over slet jeg med å lokalisere Heartland første gangen jeg skulle dit for å høre på en øving. Et annet sentralt sted, «The Black Lodge», bidro til den samme utfordringen. Etter å ha fått en halv fot innenfor miljøet informerte Beth meg raskt om hvordan The Black Lodge også sto for mange av konsertene som hun selv interesserte seg for. Som ved Heartland og Werewolf Vacation var det også her mennesker som var bosatt samtidig som de booket band. The Black Lodge var lokalisert lenger sør i byen, nesten helt ned mot sentrumskjernen. Først og fremst er det slik at disse arrangementene er vanskelig å vite om, om en ikke kjenner noen på innsiden eller selv er en del av miljøet som musiker. Det finnes som regel aldri noen nettsider som kan gi deg informasjon, sosiale kommunikasjonskanaler som Facebook brukes minimalt og adressene står som regel ikke omtalt på åpenbare steder. Dermed er det nokså vanskelig å se eller vite at det faktisk foregår noe som helst i disse bygningene, bortsett fra når dørene åpnes et par ganger i løpet av kvelden når noen skal ut for å røyke og lyden fra bandene innenfor strømmet ut. Det er da også helt nødvendig at en kjenner noen eller vet om et band som skal spille

ved slike «spaces». Jeg la merke til, da konserter først *ble* annonsert eksempelvis på Facebook, at bandet som skulle spille gjerne la ut et telefonnummer etterfulgt av: «Text for address». Om en var interessert i konserten og ville finne ut hvor det hele skjedde, måtte en ta direkte kontakt med de som skulle spille. Dette var som regel ikke nødvendig ettersom de fleste kjente hverandre og hadde fått den informasjonen gjennom muntlig kommunikasjon. Slike tilfeller av promotering på sosiale medier så heller ut til å være mer vanlig om et band dro ut av byen og spilte i et hus i eksempelvis Portland<sup>28</sup>.

The Black Lodge er et sortmalt murhus klemte mellom to relativt anonyme barer og et bilverksted langs en motorvei-åre som krysser gjennom Seattle fra nord til sør. Innenfor blir en møtt av nedtaggete vegger, sorte, slitte møbler og en lengre gang som leder til konsertrommet. Heller ikke her finner en noen tradisjonell scene og igjen står artisten sammen med publikum på gulvet. Som husnavnene jeg var inne på tidligere er det tydelig at hvert sted har sin identitet og sitt eget tema som kan ses igjen i hvordan det er «innredet». Ved Werewolf Vacation, som da har tatt på seg et slags Halloween- eller skrekkfilm tema, finner en spindelvev, hodeskaller og edderkopper. Heartland, på sin side, var en helt hvit bygning, både inne og ute, og nokså sparsommelig innredet. Noe som gikk igjen i nesten alle husene. Det var tydelig, spesielt i de delene av husene hvor bandene spilte og øvde, at det var musikken som sto i fokus og lite annet. En ble møtt av lite staffasje og forstyrrende objekter. Treffende nok referer også ordet Heartland til den mest sentrale delen av en region eller et land. Og nettopp dette huset var nok også det stedet som var mest i sentrum for mine informanter, i hvert fall i starten av mitt feltarbeid. Ettersom det ble lagt ned under min tid i Seattle, kunne det se ut til at nevnte Werewolf Vacation tok mer og mer over den rollen. Ikke bare tror jeg det er mulig å se spesifisiteter ved subkulturer (jf. Hebdige, 1979) som helheter, men også mindre nisjer og hva en kan kalle sub-subkulturer innad i miljøene. Noe slike steder representerer. Wendy er inne på dette når hun sier:

Each of the DIY venues (...) attract different people also. So, when you have the choice between DIY venues, it definitely, like, segregates a little bit. Not in a way that's super extreme! It's like The Black Lodge you get more of, like, the crusty punks and, like, Heartland, you get more of the... I don't know... Like art music, experimental music.

---

<sup>28</sup>Den største byen i Oregon, som da er Washingtons nabostat i sør.

I og med at hvert sted har sin tematikk og sine tilhengere følger det også med at medlemmene i miljøet vil trekke dit hvor de føler seg mest hjemme. De ulike stedene representerer forskjellige subkulturelle løsninger som vil respondere bedre med noen aktører enn andre.

### 4.3.3 Stedets identitet og forestilte fellesskap

En kan se på stedet som en institusjonaliserende kraft i form av dets symbolske kategorisering og evne til å utgjøre en byggekloss i individets og fellesskapets identitetskonstruksjoner. Den romlige dimensjonen som jeg skrev om tidligere handler for såvidt ikke bare om hvordan selve det fysiske rommet organiserer aktivitetene som foregår der til enhver tid. Som jeg har indikert er det også mulig å se på stedene med en utvidet forståelse i form av hvordan de tilskrives mening av DIY-miljøets medlemmer. Trond Thuen skriver i artikkelen, «Stedets Identitet», hvordan måten «(...) folk oppfatter steder på, som unike eller tilhørende en type eller kategori av steder, har noe å si for hvordan folk oppfatter seg selv i forhold til andre» (2003, s. 59). Det Thuen snakker om her er hvordan steder bidrar til kategorisering av brukerne og i forlengelsen er med på å konstruere deres oppfattelse av sitt eget selv og sine medaktører. I måten disse husene er delvis hemmelige og skjulte, mener jeg at de sentrale verdiene som omhandler eksil og sidestilte musikalske praksiser blir en del av mine informanternes biografier og tar bosted i dem. Denne identitetskonstruksjonen går begge veier, fra medlemmene av miljøet og tar plass i huset, og andre veien. Stedets egenskaper som etterhvert tar «plass i veggene», for å si det slik, kan bare som Thuen beskriver, «(...) verdsettes av enkeltindividet (...) (ibid. s. 63); men kan også til tider kommuniseres til andre. På denne måten har steder, som Werewolf Vacation, både kollektive og individuelle aspekter. For å forstå denne sosiale mekanismen bedre kan en trekke en tråd til Jenkins (2008 [1996]), som jeg har nevnt påpeker viktigheten ved å alltid ta ulikhet med i beregningen når en snakker om likhet. Thuen er inne på noe lignende når han så sier hvordan «Folk skaper fellesskap gjennom å kontrastere seg til andre, og stedlige fellesskap symboliseres gjennom oppfatninger om forskjellighet til naboen» (2003, s. 64). Denne dialektikken som er så grunnleggende for både kollektive og individuelle identitetskonstruksjoner kan en se igjen i min studie. Men det er også viktig å presisere at stedene naturlig nok tolkes ulikt innad i miljøet. Som sitatet fra min informant Wendy over også viser til. Det er nødvendigvis slik, at også innen subkulturer som dette vil en kunne finne nisjer og subkategorier i sin egen

rett. Husene blir i så måte manifestasjoner av ulike vinklinger og mentaliteter i subkulturen.

Undergrunnsmiljøet som en helhet kan ligne på hva Anderson (1991 [1983]) refererer til som «Imagined communities». Anderson på sin side snakker om «communities» på nasjonalskala — men prinsippet kan være godt å tenke med, selv i mindre versjoner. Anderson skriver hvordan slike samfunn er forestilte, nettopp fordi de fleste av aktørene som er involvert aldri vil kjenne majoriteten av befolkningen i gruppen. Også i et småskala-format som det jeg snakker om, kan en se lignende tendenser. I motsetning til Andersons tilfelle, vil jeg påstå at mine informanter, innenfor grensene av hva de kaller «The DIY community», kjenner en ganske stor del av medlemmene, selv om mesteparten av disse personene vil befinne seg i periferien og forholdene til hverandre vil være relativt overfladiske. Men snakker en med medlemmer av miljøet, gis det et bilde av en samlet masse av aktører som streber mot de samme målene. Det beskrives, med Andersons ord, som «(...) a deep, horizontal comradeship» (1991, s. 7). Dette kan være tilfelle i flere subkulturer, nettopp å gi et bilde av en samlet masse som drar mot et felles mål. I dette tilfelle snakkes det ofte om en inkluderende lavterskel-arena, hvor enhver av de involverte står fritt til å dele sine uttrykk, uten å være i fare for at det blir dømt som feil, eller mindre verdt. En slik holdning kommer til syne når David, Chloe eller Wendy snakker om andre band i miljøet, og lokal musikk generelt sett. Andres band, og spesielt nære venners prosjekter, snakkes veldig varmt om. Et eksempel på en slik anledning var da Chloe og Wendys band ble intervjuet under en studentradiosending mellom et par låter, og benyttet da anledningen til å ramse opp en lang rekke band fra lokalmiljøet de ønsket å promotere. Dette tror jeg ikke nødvendigvis alltid henger sammen med at eksempelvis Chloe mener at bandene hun snakker om er hennes absolutte favoritter, men heller en form for resiprositet. I tillegg kan det se ut til at vennskap veier tyngst ved flere anledninger. Dette skal jeg vende tilbake til.

Poenget i denne sammenhengen er hvordan bildet som skapes av miljøet utad ikke alltid gjenspeiler den reelle situasjonen, med tanke på den interne differensieringen som foregår. Stedene representerer de ulike vinklingene, eller «niches» som Wendy beskriver dem som. Jeg tror ikke nødvendigvis dette er unikt for dette miljøet, men noe som foregår i de fleste miljøer. Baserer jeg meg kun på mine informanters utsagn om miljøet, males et bilde av en samlet gruppe med like motivasjoner. Og til en viss grad er nok også dette rett. Det finnes et kollektivt driv mot det å etablere alternative scener hvor det å uttrykke seg gjennom musikk er et allemanseie, og hvor barrierene

mellom artist og publikum er ikkeeksisterende. Dette gjelder både for mine musikerinformanter, og for mine informanter ved Hollow Earth Radio. Og i dette drivet mot det alternative blir det spilt på såkalte avstandsstrategier, som redskap i et forsøk på å signalisere både tilhørighet til de rundt deg selv i miljøet, og avstand til det konforme.

Utover den kollektive representasjonen presentert av mine informanter, kan en si at denne subkulturen er av en prosessuell og dynamisk natur. Med det mener jeg at ulikheter i ideologier kan bidra til nye nisjer og retninger i et undergrunnsmiljø som dette over tid. Et slikt skifte og nye subkulturelle løsninger kan utløses av diskusjoner rundt ideologi, eller en endring i miljøets sosiale organisasjon. Et eksempel på dette er det at Heartland ble lagt ned. Noen umiddelbar virkning er vanskelig å få øye på, men en slik endring kan være en katalysator for strukturelle og ideologiske nyvinninger. I en samtale med Wendy, om nedleggelsen av Heartland, sa hun at: «I think there's a shift happening right now, and people are kind of, like, trying to redirect energy, and put it into something new». Heartland var en såpass sentral institusjon i DIY-miljøet at medlemmene vil nødvendigvis måtte finne nye løsninger. Og dette betyr kanskje at noen vil trekke mot et spesifikt «space», mens andre vil finne et annet sted mer interessant. Jeg har ment å kunne observere at en viss fraksjon av miljøet, i månedene etter nedleggelsen, så ut til å løfte frem huset Werewolf Vacation som en ny sentral institusjon. Andre type spillesteder, enten av det mer tradisjonelle slaget eller som tilhører en annen nisje, virker på sin side uaktuelt for dem å koble seg til. Et eksempel på et slikt sted var «Cairo». Cairo var originalt en klesbutikk, som ble gjort om til en scene enkelte kvelder hver måned. Et slikt sted representerer en klar ytterlinje når det gjelder de ideologiske grensene hos mine informanter. Blandingen av kommersialitet og kunst virket å være noe som musikerne tok avstand fra. Wendy sa om Cairo, «I feel like it isn't so much about the music, as it is about *the scene*», og understreker med det et sentralt skille. For Wendy, David og resten av mine informanter tror jeg et sted som «Cairo» representerer det motsatte av det autentiske. Begrepet «scene» i seg selv, kom opp ved flere anledninger som et negativt ladet konsept en tilla deler av miljøet som la for stort trykk på «hipness». David selv var også tydelig i hans meninger angående dette:

It's those kind of people who work really hard on selling their band (...). The people that talks a lot about «the scene» are often those who are looking to make something out of it. For me,

the music they make is kind of boring, not really that interesting.

En må se slike utsagn som tydelige representasjoner av deres (kunst-) ideologier. Når det musikalske uttrykket forsvinner ut av sentrum og blir det perifere forsvinner også det autentiske elementet for dem. Det er tydelig at de ikke klarer å identifisere seg med steder som blander en kommersiell virksomhet med det musikalske. Denne aversjonen gjelder også mennesker som er tydelig opptatt av å begrepsfeste deres miljø som en type bevegelse; som «scene»-begrepet tilsier. Stedene de velger å knytte seg til kan i så måte ses som en representasjon og manifestasjon av deres ideologier og hvor de føler seg mest hjemme. Ved slike steder finner de andre mennesker som deler deres visjon for de samme subkulturelle løsningene. Husene blir med Thuens ord «(...) grunnlag for tilskrivning av sosial identitet, altså tilhørighet i en kategori av 'innbyggere'» (2003, s. 75). Andre, som ikke deler de samme subkulturelle verdiene, vil knytte seg til andre steder og danne andre subkulturelle løsninger. For det er viktig å minne på at miljøet og aktørene jeg skildrer her, er kun én av mange ulike versjoner av løsninger på kontekstuelle utfordringer de møter som kunstnere. Den neste subkulturen vil kanskje ligne i struktur, men har et annet ideologisk grunnlag som forankring for sin praksis.

Som det også er mulig å se er denne diskusjon som, mellom det autentiske uttrykket og såkalt «hipness», noe som foregår på individnivå — ikke kollektivt. Etvert medlem i DIY-miljøet vil til enhver tid trekke mot de stedene som han eller hun føler tilsvarer eget kunstideologiske verdigrunnlag. Det er slik fragmenteringer av et miljø oppstår, og det er slik nye nisjer og sub-subkulturer dannes. Som David påpekte i en samtale med meg om «spaces», så har det vært mange før Heartland, og det vil være mange som kommer senere. Prosessen med steder, som med aktørene i miljøet, er av en dynamisk art og vil hele tiden være på vei mot nye løsninger. Men det er naturlig nok ikke kun husene som spiller inn i undergrunnsmiljøets sosiale modell. Avhandlingen vil i det følgende se på noen flere variabler en må ta hensyn til i diskusjonen om denne subkulturen.

#### 4.4 Å skjønne «greia» — å være medlem av DIY-miljøet

I dette avsnittet går jeg inn på hva det ligger i å være medlem av DIY-miljøet. Som jeg var inne på i slutten av forrige avsnitt er det slik at subkulturer, med henhold til den dynamiske naturen som så ofte karakteriserer de, er i kontinuerlig endring. Disse endringene kan spores til en kontinuerlig redefinering og

diskusjon rundt grenser, grensesetting og ideologiske og symbolske markører. Som Cohen (1997 [1955]) peker på, så er «(...) all human action (...) an ongoing series of efforts to solve problems» (s. 44, referert i Gelder og Thornton). For å si det med andre ord; alle handlinger som utføres er et forsøk på å finne løsninger på spørsmål og konflikter. Dette er naturlig nok ganske så generelt sagt, men kan på flere måter tilrettelegges mot diskusjonen. Om en ser på det i denne sammenhengen kan en si det slik at DIY-miljøet er en subkulturell løsning. På samme tid kan en si at denne kollektive handlingen er et slags systematisk avvik, utført av en gruppe aktører, mot det store, kapitaldrevne samfunnet.

Når det gjelder det å bli medlem av miljøet og opprettholdelsen av dette medlemskapet vil jeg her peke på *to* sentrale aspekter. Det første (1) av disse er *sosial kapital* (jf. Bordieu, 1995 [1979]). Som det har blitt nevnt i tidligere kapitler, så er det slik at økonomisk kapital spiller liten rolle på dette nivået. Det er lite penger å tjene på salg av kassetter (eller vinyl, for de få bandene som har råd til å produsere det), og de små summene med penger en får fra spillejobber går som regel til bensin (om bandet er på turné) eller utstyr. Dermed er det klart at det er andre former av kapital som spiller inn i større grad.

Sosial kapital er et av flere velkjente begrep fra Bordieus (1986) sosiologiske analyser av det franske samfunnet. For Bordieu er denne typen kapital faktisk eller potensielle ressurser, knyttet til institusjonaliserte forhold i et stabilt nettverk — bestående av to eller flere personer. For å få et slikt nettverk til å gå rundt, og for å kunne realisere utgivelser og produksjon av eksempelvis t-skjorter og plakater, er den sosiale kapitalen en besitter helt nødvendig i et slikt miljø. Nye bekjentskap som stiftes på en konsert, eller under en innspilling betyr ikke nødvendigvis bare nye venner, men er ofte en måte å øke tilskudd i banken av sosial kapital. For Bordieu er det implisitt i en slik kapitaltype at partene i forholdet besitter en «(...) specific competence» (1986, s. 249). Det er ikke slik at medlemmene innlemmer nye aktører i sitt nettverk kun med bakgrunn i deres kunnskap om opptaksutstyr eller duplisering av kassetter. Men det er kanskje heller slik at nye medlemmer finner en raskere vei på innsiden *om* de besitter en spesifikk kunnskap. I dette legger jeg på ingen måte en påstand om at mine informanter er fullt ut strategisk rettet og profitorienterte aktører, slik som Barth til en viss grad postulerer i sine prosessanalytiske teser (2004 [1994]). Det er nok derimot slik at nye vennskap stiftes gjennom en dualitet av interesse for den andre parts personlige karakteristikk samtidig som deres ekspertise innenfor et



visst felt. Noen ganger vil vennskapet komme først, andre ganger en gjensidig forståelse av at den andre kan tilby noe som vil fremme deres egen praksis. De fleste i dette DIY-miljøet har en eller annen form for kompetanse eller kunnskap som de kan tilby. Være det tegning, trykking, lydteknisk kunnskap, eller lignende. Og dette blir nok ofte en billett inn i miljøet som sådan.

#### 4.4.1 Resiprositet og gaveutveksling

Det er også mulig å se på denne delen av den sosiale organisasjonen som en type gaveøkonomi. Selve institusjonaliseringen av relasjoner medlemmene imellom, og opprettholdelsen av dem hviler i stor grad på et resiprositets-prinsipp (2), som er det andre sentrale aspektet ved medlemskap i miljøet jeg vil se på her. Og når en snakker om gaveøkonomi og resiprositet, er det vanskelig å unngå Marcel Mauss (2011 [1995]) og hans teorier om gaven. Med henhold til min egen empiri er det som regel ikke snakk om fysiske gaver som utveksles, som det i stor grad er hos Mauss, men heller tjenester og støtte. For å få ordet ut om din egen musikk, for å få nye mennesker til konsertene og for å få noen til å kjøpe kassetene du trykker opp, er en slik resiprositetspraksis nødvendig. Denne praksisen er på all mulig måte innvevd i den sosiale kapitalen og nettverkene som institusjonaliseres. Wendy, beskriver slike nettverk: «Because in order to, like, market your music and reach out to an audience thats', like, beyond your music, you wanna create bonds with other people». Senere i samme diskusjon går hun videre i dette:

A lot of people that are going to each other's shows are all friends with each other. And they all have, like, their own projects going on, and so are going other people's shows in order to support them — and in turn support themselves in a way. 'Cause now if they, like, give then they're gonna get som sort of return.

Gjennom sin sosiale kapital av institusjonaliserte relasjoner, bygd på gaveutveksling av støtte, setter Wendy ord på hvordan en «markedsfører» sin egen praksis i undergrunnen. Ved å gå på andres konserter støtter en seg *selv* i tillegg til å støtte sine venner. Fordi det å møte opp på sin venns konsert kan ses på som en slags gave, danner det en forventning til at tjenesten gjenyttes når en selv spiller konsert neste gang. «Projects», som Wendy snakker om, betyr nødvendigvis ikke alltid musikalske prosjekter, men som regel er det relatert til et band på en eller annen måte. For å illustrere resiprositets-prinsippet ved medlemskapet i DIY-miljøet ytterligere, kan en se på to videre eksempler.

Det første eksemplet kommer fra en innspillings situasjon ved et av husene. En av de fire personene som bodde i The Leather Lounge var Thomas. Dette huset befant seg for øvrig sørøst i byen og dermed ikke det mest involverte huset i miljøet på grunn av sin geografiske posisjon. I tillegg til å arbeide i en platesjappe, var han utdannet lydtekniker og drev små innspillingsprosjekter i kjelleren. Innspillingen jeg observerte var arbeidet med Davids band Heavy Pettings utgivelse. Lydmessig og i forhold til spillestil kan en kanskje si at Heavy Petting skilte seg noe ut i forhold til de andre bandene, som Peeping Tomboys og Neighbors. I stedet for å følge hva en bredt kan karakterisere som post-punk og alternativ rocke-stil, som var mer tilfelle for de andre bandene, virket kameratene i Heavy Petting mer relatert til stilarter kjent som «math rock», og tildels «emo». Disse stilartene kjennetegnes ofte av komplekse rytmefigurer og dynamiske arrangementer.<sup>29</sup> Til tider er disse sjangerne ganske så røffe, og det er nok kanskje grunnen til at bandet fant tonen med Thomas. Thomas er trommeslager i bandet Leatherdaddy, som nok er inspirasjonen til husets navn, som David også spilte sammen med en viss periode. Leatherdaddy spiller til en viss grad ganske så lik musikk som Heavy Petting, men strekker seg enda lenger i retning av heavy rock.<sup>30</sup> De går også lengre i bruk av dystre inspirasjonskilder i fremstillingen av bandet, som da navnet gjenspeiler.<sup>31</sup>

Sett bort fra sjangerkarakteristikker er innspillings situasjon i The Leather Lounge et godt eksempel, med henhold til resiprositetsprinsippet. I løpet en periode på rundt to måneder befant Heavy Petting seg i kjelleren i huset et par ganger i uken hvor de spilte inn instrument for instrument og i etterkant mikset låtene sammen med Thomas. De siste justeringene av lydbildet, også kjent som å mastre, ble dog gjort av en annen kamerat av bandet. Ved denne anledningen fikk Thomas en liten sum penger av bandet, ca. 300 dollar.<sup>32</sup> Men det er generelt sett ganske sjeldent i miljøet. Grunnen til dette er nok det at Thomas stiller med ekstra kunnskap og «pondus» med tanke på hans utdannelse i lydteknikk. David uttrykte også at han og resten av bandet følte de måtte kompensere for tiden de tilbrakte med ham. Bruken

---

<sup>29</sup> «Math rock» henter mye av sin inspirasjon fra andre komplekse musikk sjangre, slik som prog-rock.

<sup>30</sup> «Heavy rock» har sine røtter i garasjerocken fra 1960-tallet, og bruker ofte virkemidler som vrenge gitarer og aggressivt lydbilde.

<sup>31</sup> Begrepet «Leatherdaddy» viser til en mannlig dominant part i et seksuelt forhold. Ofte forbundet med BDSM.

<sup>32</sup> I overkant av 2000 kroner.

og fremstillingen av noen andres kunstneriske uttrykk som regel betalingen som kreves. Når navnet ditt dukker opp på kassetten til et populært band i miljøet, bygges det opp en kredibilitet rundt kunstneren som kan ses som en del av transaksjonen mellom medlemmene, om en fortsetter å følge analogien til en Mauss-aktig gaveøkonomi.

Om en holder seg til David og Heavy Petting, kan en følge opp med et lignende eksempel, men denne gangen rundt det grafiske. I huset Werewolf Vacation var det stor fokus på den grafiske siden av det kunstneriske. Flere av de som bodde de ble hyppig brukt av bandene til å designe cover til kassetter i tillegg til t-skjorter. I anledning den nye utgivelsen til Heavy Petting tegnet en av beboerne ved Werewolf Vacation, Matthew, coveret. T-skjortene som også ble laget rundt denne dine sto Kurt for — en av de andre beboerne i huset. Kurt og de andre ved Werewolf Vacation hadde i garasjen, ved siden av scenen hvor konsertene ble arrangert, såkalt «silk screen-<sup>33</sup>» utstyr. Dette var de, såvidt jeg forsto, alene om å eie innenfor dette miljøet. Noe som plasserte de i en god posisjon, nærmest et monopol, når det gjaldt det å kunne tilby trykking av t-skjorter til sine venners band.

Når det gjelder trykking og duplisering av kassetten, som var det foretrukne formatet, skjedde det i liten grad hjemme hos noen, men heller ved mer profesjonelle bedrifter. Og var med det et av de ytterst få elementene ved den musikalske praksisen som de ikke utførte selv eller overlot til sine nære venner.

Det viktige her er hvordan denne praksisen representerer solidariteten medlemmene viser ovenfor hverandre og for miljøet i seg selv. Jeg skal kommentere dette noe nærmere.

Det kan være vanskelig å få et nøyaktig svar på hva som kommer først: sans for din venns musikk nettopp fordi en er venner, eller et vennskap som oppstår på grunn av en fascinasjon for noen andres musikk. I dette miljøet kan en nok se eksempler på begge deler. På den ene siden vil det være en god del av de som møter opp konsertene som er oppriktig store fans av uttrykket til et av bandene. Men på den annen side, så vil det også være de som møter opp fordi en ønsker å vise sin støtte og solidaritet for sine venners prosjekter, noe som flere av mine informanter understreket til tider («dette er ikke min type musikk, men de er mine venner»). Selv om det siste er tilfelle, at solidaritet er grunnen til at en oppsøker en konsert, vil

---

<sup>33</sup>En trykkemetode, ofte i forbindelse med t-skjorter, hvor et motiv trykkes gjennom et fint silkestoff og over på den ønskede overflaten. Gjøres som regel for hånd.

dette sjeldent bli pekt på. Vennskapet i denne sammenhengen er også en viktig institusjon som spiller en stor rolle i et slikt miljø. Som Olsen peker på kan vennskapet ses på som institusjonen som har tatt over for de forvitrede, tradisjonelle grunnelementene i menneskers identitetskonstruksjoner, som familien (Brøgger, 1997). Brøgger påpeker hvordan vennskapet som institusjon passer forestillingen om et fritt og uhemmet selv. Venner er altså noen vi kan dele med, uten å risikere noe. Solidaritetsfølelsen og følelsen av forpliktelse mellom medlemmer vil være for stor til at kritikk av selve det musikalske uttrykket vil bli satt lys på. På denne måten risikerer ikke en veldig mye ved deling av eget uttrykk blant de andre i miljøet. Forpliktelsen til solidaritet og fravær av negativ kritikk kan være et tegn på at kritikk av andre, vil være en slags kritikk av miljøet selv. For nettopp muligheten til å kunne dele sitt artistiske uttrykk ligger i den lavterskel-orienterte grunnmuren i DIY-miljøet. Selv om mine informanter fremhever en purisme i forhold til deres uttrykk i søket etter det ekte, blir musikken sekundær når det kommer til vennskap. Om en venns musikk ikke er sammenfaller med egen smak, er ikke dette noe en uttrykker verbalt. Støtten til venners uttrykk og ikke minst til oppbyggingen av lavterskel-elementet i DIY-ideologien gjør at kritikk av andres prosjekter fremkommer sjeldent.

En slik sterk forpliktelse til solidaritet gjør det aktuelt å trekke en tråd til Durkheims begreper om *mekanisk* og *organisk* solidaritet (1984 [1893]). I motsetning til tidligere tider hvor arbeidsdelingen mellom mennesker hadde vært liten og de fleste dyrket sin egen mat, levde nokså like liv og var for det meste avhengig av egen arbeidskraft (mekanisk solidaritet), brakte menneskets voldsomme omveltninger og moderne innovasjoner et nytt liv på banen. Arbeidsdelingen ble større, differansene vokste, og selv om individualismen økte, var avhengigheten av hverandres kunnskap og kompetanse stor. Det organiske solidaritetsbegrepet, som er av størst interesse her, spiller på Durkheims analogi til hvordan menneskene spiller rollen som ulike delene i et legeme eller en organisme. For at maskinen som samfunnet er, skal kunne fungere, må de ulike delene holdes vedlike og fungere optimalt. I forlengelsen kan det påstås at samtidig som denne resiprositetsmekanismen er sentral, spiller også et solidaritetsprinsipp inn på hvordan DIY-miljøet fortsetter å fungere. Befrielsen av det musikalske uttrykket fra bindende konvensjoner, og den utopiske anti-hierarkiske idéen bidrar til en uutalt solidaritetsfølelse når konserter arrangeres og personlige uttrykk deles. Ved å støtte andre, støtter en både det kollektive og til gjengjeld sitt eget uttrykk. Selv om kanskje ikke musikken som spilles sammenfaller med egen smak, så vil det være å bryte

med miljøets kunstideologiske grunnlag, å ikke møte opp til andres konserter, som da er kutyme i miljøet; *spesielt* om du og ditt eget band spiller samme kveld. Dette er en viktig del av «å skjønne greia».

Sistnevnte begrep kjenner jeg meg igjen i, både fra feltarbeidet i Seattle, og fra mine erfaringer i Tromsø. Det oppsummerer det sentrale i å føle solidaritet med sine medmedlemmer, og det å peke på hvordan en annen aktør har forstått hvordan ting på innsiden fungerer med henhold til patronisering og respekt for hverandres uttrykk. Som jeg forstår det kan det også benyttes i forhold til det å uttrykke glede over et visst lydbilde som noen skaper. «Å skjønne greia», under produksjon av en låt eller lytting, viser til at dine medmusikanter i bandet har truffet elementer som en selv ofte har inkorporert i eget lydbilde. Et bånd skapes derav til det en hører og de som skaper det. Poenget ved refleksjonene over er hvordan resiprositet og organisk solidaritet er sentrale byggeblokker i den sosiale modellen som danner DIY-miljøet. Dette er kanskje ikke eksklusivt for akkurat et dette miljøet. Men poenget er heller at disse elementene forblir såpass sentrale fordi en større utbredelse av arbeidsdeling og hierarkier vil raskt ha en nedbrytende effekt på et miljø som består av aktører som lever av hverandres kompetanser og kunnskap.

#### 4.4.2 Ulikhet som likhet

Jeg ønsker nå å koble sammen avstandsstrategi-begrepet med refleksjonene rundt resiprositet og solidaritet som har preget de siste avsnittene.

Både Marianne Lien (2001) og Marianne Gullestad (1989) tar for seg likhet og ulikhet i gruppeidentifikasjon. Gullestad (1989, referert i Lien, 2001) presenterer gjennom sine studier begrepet «likeverd som likhet», et begrep som i forskning på norske forhold har hjulpet å forstå hvordan nettopp likhet fungerer som skillelinjer og grensesetting mot det som oppfattes som annerledes og fremmed:

(...) en gjensidig bekreftelse av likhet og en samtidig nedtoning av ulikhet inngår som viktige element i sosialt samvær mellom folk i Norge. Likhet blir altså en forutsetning for sosial samhandling (Lien, 2001 s. 87).

Om en snur litt på Gullestads begrep, er det mulig å relatere det til DIY-miljøet i Seattle. Gjennom mine informanters plassering av seg selv i en tilsidesatt posisjon gjennom både kroppsliggjort og verbal praksis, kan en si

at at *ulikhet* blir et symbol for *likhet*; og i forlengelsen blir en samlende kraft for miljøet. Det er altså ikke snakk om «*equality as sameness*», som det er hos Gullestad, men heller «*inequality as sameness*». Alle mine informanter har ulike behov og er ulike i forhold til hva slags musikalsk uttrykk de ønsker å representere. De spiller forskjellige sjangre og har ulike musikalske preferanser. Likevel har de det tilfelles at de deler et ideologisk fundament, og ønsker å representere et alternativ; og ikke minst hva de mener er et autentisk uttrykk. Det de samles rundt er en tanke om å være *ulik sammen*. Denne understrekingen av ulikhet og «annerledeshet», kommer tydelig frem når det snakkes om personlige kvaliteter som verdsettes i eget selv og hos andre.

To begrep som ofte ble brukt av mine informanter når en slik annerledeshet skulle uttrykkes var «weird» og «awkward».<sup>34</sup> Wendy sier eksempelvis når hun beskriver seg selv og de andre i bandet Peeping Tomboys:

(...) none of us are super, super social people. We're all, like, a little awkward. And part of the fun of going to Heartland was, like; a lot of the people were pretty awkward (...). It was just, like, a community that fit with us.

Det å være en rar, litt pinlig og introvert er alle positivt ladete kvaliteter som vektlegges hos mine informanter når de skal beskrive seg selv og andre i miljøet. Det å plassere seg selv og sine medmedlemmer i slike kategorier er en del av avstandsstrategiene. Slik kategorisering og grensesetting er med på å sette dem selv opp i binære begrepspar vis-à-vis «de andre». Beth gir uttrykk for det samme, når hun forteller om hennes frivillig-arbeid ved Hollow Earth Radio: «(...) I just have a lot of fun at HER. Because everyone is really weird, and I'm really weird».

Det både Beth og Wendy viser er nettopp denne måten personene i DIY-miljøet viser en «trang» til å plassere seg i et «self-imposed exile»; slik Hebdinge (1979 [1987]) beskriver det. På denne måten, verbaliserer og kroppsliggjør de, gjennom stiluttrykk og væremåte distansen de ønsker å holde til hva jeg bredt refererer til som det konforme. Gullestad (1989, referert i Lien, 2001) er inne på nettopp slik distansering til det fremmede.<sup>35</sup> Lien skriver hvordan: «Avstandsskaping gjør formidlingen av sosiale grenser — og den avvisning som ligger implisitt i disse — litt mer subtil» (2001, s. 87). Kunsten

<sup>34</sup>«Weird» kan nokså presist oversettes til *merkelig* eller *rar*, mens «awkward» har flere konnotasjoner og muligheter. Mest nærliggende er *klønete* eller *pinlig*.

<sup>35</sup>Gullestad selv betegner det som «avstandsskaping som strategi».

som frigjørende kraft og tilsidesatt tilværelse skapes gjennom avstand til det uønskede og er med Hebdige, en avvisning («refusal») av hegemoniet. Altså et valg om å ikke ta del i det. Hegemoniet ved denne anledning, må en forstå som en kulturindustri som den Adorno og Horkheimer (2011 [1969]) beskriver. DIY-miljøet opponerer gjennom en symbolsk praksis bygd på «kunst for kunstens skyld» mot «kunst som kommoditet», eller vare. Noe som en må forstå som en del av deres kunstideologiske forankring.

Dette miljøets likhet gjennom ulikhet ligner Liens Båtsfjord-informanters behandling av hverandre. Selv om hennes informanter vet at innbyggerne i bygda er ulik dem selv ses de fortsatt på som likeverdige gjennom hvordan «(...) de handler eller unnlater å handle på» (2001, s. 108). Dette i motsetning til Gullestad hvor det er en forutsetning om at en må være lik for å behandles som likeverdig. Mine informanter erkjenner hverandres resiprositetsbaserte handlinger gjennom støtte, slik Liens informanter setter pris på «ålreite» eller «fine» folk. Også i miljøet i denne studien er det klart for aktørene, som David, at ikke alle deler hans musikalske smak. Men støttende og solidariske handlinger som bygger opp under en videreføring av den sosiale undergrunnsmodellen danner et syn på hverandre som likeverdige på tross av ulikheter som eventuelt måtte være der.

## 4.5 Å ta tilbake undergrunnen

I det foregående har avhandlingen fokusert på organisatoriske trekk som preger DIY-miljøet, hvordan medlemskap i denne undergrunnen fungerer og hvordan steder kan ses på som manifestasjoner av aktørenes kunstideologiske og artistiske overbevisninger. Mot slutten har jeg også sett på hvordan en kan se på ulikhet og annerledeshet som en mekanisme for samhold.

Dette har foregått under det hovedtematiske begrepet avstandsstrategier. Meningen bak bruken av begrepet er et forsøk på å samle noe av det mest sentrale ved undergrunnsbevegelser. Avstandsstrategiene fungerer, slik Gullestad (1989, referert i Lien, 2001) påpeker, som «symbolske gjerder». En kan si de er metaforiske gjerder, sterkt ladet med den respektive aktørens symboler. Gjerdene fungerer som grensepunkter mellom aktørene selv og andre miljøer og bevegelser som kretser rundt de. For mine aktører er det en kulturindustri ladet med tradisjonelle konvensjoner og kommersialiserte varianter av undergrunnens egne symboler det oppones mot. Men samtidig fungerer avstandsstrategiene som en samlende kraft. Fellesstrekket jeg vil understreke her er *ulikhet*. Som avstandsstrategiene fungererer ulikheten i form

av en positiv bekreftelse, på en dobbel måte. Altså som noe som understreker annerledesheten *og* bekrefter aktørenes likhet til hverandre. Ulikheten blir likheten innad i miljøet, og det handler om å være annerledes sammen. Det å være rar og klønete («weird» og «awkward») blir positive verdier som danner fellesskap og inklusjon. Og med inklusjon får en alltid eksklusjon med på kjøpet (Jenkins, 2008 [1996]).

I tillegg til dette har avsnittene rettet seg mot resiprositet som et sentralt prinsipp. Også i forhold til inklusjon i miljøet og hvordan dette opprettholder medlemskap. Som Lien sier, «Å gi og motta gaver er et tegn på at man er innenfor» (2001, s. 96). Som jeg viste til over, har det ikke så mye med materielle gaver å gjøre, men heller «utveksling av støtte» til hverandres prosjekter. Først og fremst kan det være på grunn av den økonomieiske kapitalens fravær. For å drive ens egne prosjekter fremover blir denne sosiale økonomien et viktig premiss. «Gavene» befester solidaritet og relasjoner mellom aktørene.

Hva er så alle disse mekanismene, resiprositetsprosedyrene og strategiene en fortelling om?

Azerrad (2001) skriver i innledning av boka, «Our Band Could Be Your Life», hvordan Nirvanas kapring av førsteplassen på *Billboard*-lista fikk en journalist til å annonsere at kampen var vunnet («We've won»). Kampen som journalisten viste til, var kulminasjonen av arbeidet som hadde blitt lagt ned i løpet av det forrige tiåret for å bevise at musikken som ble tilbudt lyttere, ikke representerte hva som faktisk eksisterte i de amerikanske undergrunnsmiljøene. Men var dette en seier? Slutten på en revolusjon? Kanskje. Men sannsynligvis ikke. Som det ble nevnt er dette heller et bilde på bølgene som beveger seg gjennom musikkfeltet fra tid til annen. Altså hvordan subkulturene pluraliseres for en bredere masse. Slik som Olsen (2004) skriver, inkorporeres visse subkulturelle elementer over tid i en mainstream og mister sin originale ideologiske forankring. Det hele handler om å selge og kjøpe symboler på kredibilitet. I tiårene som har fulgt kan det ikke sies å ha vært noen ny form for musikkrevolusjon, og det påstås heller ikke at DIY-miljøet i denne studien er starten på en. Det kan tyde på at de store musikkrevolusjonenes tid er forbi, selv om det har vært forsøk på å omvende den tradisjonelle måten musikk konsumeres.<sup>36</sup> Det ser det heller ut til at musikk*industrien* som sådan, har begynt å strekke seg etter mer kontroll. Dette gjelder spesielt i forhold til strømmetjenestene, hvor brukere møtes av

---

<sup>36</sup>Eksempelvis *Napster*, og senere *Pirate Bay*.



endeløse rekker av reklame for nye artister som selskapene vil de skal høre på. Strømmetjenestene (hovedsaklig Spotify) var for øvrig også et område som stort sett ingen av mine informanter tok del i med sine musikkprosjekter. Dette kommer jeg tilbake til.

I Seattle møtte jeg også på et ganske klart bilde på hvordan en subkulturs estetikk og symboler tas i bruk av industrien og blir kommersielle fenomener. Ved et av byens største museer, EMP,<sup>37</sup> het en av hovedutstillingene «Taking punk to the masses», og tok for seg Nirvana og andre lokale band fra 1990-tallet. David uttrykte i en samtale at navnet på utstillingen, i hans øyne, var tåpelig. Det som opprinnelig var en bevegelse og en strøm av nye idéer hadde blitt det konforme.

Jeg nevner disse aspektene avslutningsvis i dette kapittelet, fordi jeg tror det kan fortelle noe karakteristisk om, ikke bare denne subkulturer og livet som musiker i den senmoderne konteksten. Ved første sveip over dagens musikklandskap, kan det hele virke ganske flatt. Prosessen med å skape ditt eget uttrykk, for så dele det med «hele verden» er demokratisert og mulig for de fleste. En kan på sett og vis si at alt er kommet til overflaten og det er lite som er subtilt og skjult. Jeg mener at nettopp dette er noe av drivkraften bak subkulturer som dette DIY-miljøet. Altså det å «opt out», eller ta avstand til det konforme, og så skape sine egne arenaer. Arenaer som såkalte «spaces» er delvis skjulte, og musikk deles blant utvalgte få. Det kan virke som det ligger en drivkraft i et ønske om å ta undergrunnen *tilbake* under bakken. Der en kan, i en større grad, kontrollere det kunstneriske selv.

Dagens musikalske arenaer er kanskje mer komplekse enn noen gang. Spesielt med tanke på hvordan en selv posisjonerer seg som musiker, hvor alt ser ut til å være gjort før. Aktører må gjennom en jungel av stilsurfing og konstitusjonen av selvet er en regelrett bricolage<sup>38</sup> av utallige variabler. Mine informanter dyrker det autentiske og distanserer seg på samme tid til det som oppfattes som falskt og «uekte» gjennom avstandsstrategier. De musikalske uttrykkene de produserer begrenses til de som skjønner «greia» og det blir med det færre «om beinet».

I neste kapittel skal jeg se nærmere på autentisitetens sentrale posisjon, i tillegg til forholdet mellom DIY-fenomenet og «hipness».

---

<sup>37</sup> *Experience Music Project*.

<sup>38</sup> Jf. Lèvi-Strauss' begrep (1966).

## 5 Meningen med subkultur og DIY-ens paradokser

Handlingene og strategiene, både verbaliserte og kroppsliggjorte, som har blitt beskrevet i det foregående inngår i mine informanternes kunstideologiske fundament. Dette fundamentet gjør det mulig å danne seg en forståelse av motivasjonen og inspirasjonen bak miljøets praksis. Gjennom ulike eksempler har jeg til nå vist hvordan avstandsstrategier bidrar til å konstituere både kollektive og individuelle undergrunnsidentiteter. I tillegg er det også mulig gjennom det kunstideologiske fundamentet å se hvor og hvordan DIY-miljøets aktører er forskjellige. En hendelse fra mitt feltarbeid vil kunne eksemplifisere dette.

«Mao house» var et av de mindre aktive husene i DIY-miljøet i U-District. Selv om det lå nært både Heartland og Werewolf Vacation, virket det ikke som om dette huset helt hadde fått befestet sin rolle som et fullverdig «space» i miljøet. Dette hadde først og fremst å gjøre med lav hyppighet i antall konserter og aktiviteter som foregikk der. Den ene konserten som fant sted ved dette huset i løpet av mitt feltarbeid, ble i løpet av kvelden stoppet av politiet ettersom lydnivået på bandene ble for høyt. Selv om huset var ganske så skjult,<sup>39</sup> slik de andre, lå det tettere inn mot andre boliger og det var vanskeligere å dekke til konserter der. Og dette var kanskje en del av forklaringen på hvorfor «Mao house» ikke hadde blitt et av de mer brukte stedene i miljøet. Men selv om konserten ble stoppet kunne omstendighetene gi eksempler på hvordan ideologier kan differere mellom aktørene.

Da jeg kom til huset, rundt én time før konserten skulle begynne, var det fortsatt en del arbeid som gjensto. I motsetning til de fleste andre hus, hadde ikke Mao House en dedikert scene som til enhver tid var rigget opp for øving og konsert. Møbler måtte flyttes og instrumenter settes opp. «Scenen» ble et av hjørnene i stua, og stolene og bordene ble flyttet ut i hagen. Ved dette tidspunktet var det mulig å se en forskjell i prioriteringer og ideologi blant aktørene. For flere av de som skulle spille denne kvelden, deriblant David, Ethan og Edward i Heavy Petting, var det tydelig at det å møte opp tidlig for å hjelpe til med rydding og opprigg var et likeså sentralt aspekt ved konserten som selve spillingen. David og Ethan skulle i tillegg spille med Leatherdaddy, men de resterende tre medlemmene i *det* bandet møtte ikke

---

<sup>39</sup>«Mao House» lå litt over gatenivå, opp en trapp og bak store busker og trær og var dermed veldig vanskelig å få øye på.

opp før de skulle spille selv. Det ble klart da jeg pratet med David senere at de andre tre i bandet hadde tilbrakt tiden før konserten sin på en bar lengre bort i gaten. David uttrykte stor misnøye ovenfor sine bandmedlemmer og det var tydelig at det her oppsto en krasj mellom dem. En slik oppførsel var hva David kalte «rock star mentalities» og motsa et sentralt aspekt ved undergrunnsideologien. David tok det som et tegn på manglende respekt for arrangører og de andre de skulle spille med.

De aller fleste av aktørene i det lille DIY-miljøet virket å dele Davids oppfatning om dette. Noe som igjen viser tilbake til den sterke fellesskapsfølelsen og markeringen av solidaritet med andre medlemmer. En kan kanskje forstå Davids misnøye med slike mentaliteter fordi det er en fare for miljøets sosiale modell. Som jeg var inne på i forrige kapittel, hviler den sosiale modellen til dette miljøet på et resiprositetsprinsipp hvor det utveksles støtte og tjenester. Om denne solidariteten og fellesskapsfølelsen ikke tas vare på, vil også mye av kraften i bevegelsen forsvinne. Så når David, Ethan, Edward og andre møter opp tidlig for å rigge, rydde og hjelpe til, er dette også en form for markering av solidaritet og respekt ovenfor de andre medlemmene i DIY-miljøet.

Mine informanters handlinger og utsagn i det foregående eksempelet kan si noe om deres kunstideologiske fundering, og jeg skal la dette være grunnlaget for den resterende diskusjonen i dette kapitlet.

## 5.1 En gjennomgående trend i flere utgaver

Som det ble nevnt i kapittel 3, kan en forstå kunstideologi som aktører eller gruppers bruk av kommunikasjonsmidler og kunstneriske komponenter som deler av ritualer, seremonier og praksis (jf. Klausen, 1977). Som Klausen viser til, med referanse til Boas, har alle mennesker en trang til å skape. Vi kommuniserer gjennom symboler og tegn, ladet med meninger og verdier vi har fylt de med. Mennesker kommuniserer sine løsninger til kontekstuelle utfordringer gjennom sine konstruerte symbolikker, som for eksempel musikk. Implisitt i all slik symbolikk og kunstneriske utsagn finnes ideologiske fundament; altså en mening og et budskap med deres praksis. Dette henger sammen med den kontekstuelle situasjonen den spesifikke kunstneriske retningen eller grupperingen fødes inn i. En kan si, med Klausen, at kunsten blir «samfunnsmessig kommunikasjonsutstyr». Aktører «snakker» på den måten gjennom sine uttrykk, og forfekter ideologier som kan leses mellom linjene. Det kommuniseres urettferdighet, styrke, svakhet, og som Klausen skriver,

«makt, rang og prestisje» (ibid., s. 59).

Det bringer diskusjonen inn på et sentralt poeng om subkulturer i en generell forstand. Som jeg har vist gjennom empiriske eksempler fra mitt eget feltarbeid i Seattle, er marginaliseringen av selvet og motstand i ulike former et gjennomgående tema å spore hos alle. Og slik er det også i subkulturell historie etter andre verdenskrig. Fra Hentoff (1961) til Hebdige (1979), og til raverne hos Thornton (2001 [1995]) er avstand et nøkkeltema. I mine egne analyser har jeg valgt å beskrive dette som avstandsstrategier, og hvordan dette bidrar til en konstituering av undergrunnsidentiteter. Slike avstandsstrategier er en rød tråd som binder den subkulturelle verden sammen. Et eksempel som jeg har vist til over, er hvordan bandene i DIY-miljøet unngår de konvensjonelle plattformene som spillejobber på barer eller utgivelse av musikken sin på Spotify eller lignende strømmetjenester. I stedet velger de å skape sine egne arenaer, ved siden av, som alternativer. Hos Becker (1963) setter musikerne opp fysiske barrierer mot sitt publikum og snakker om de i nedlatende termer, som for eksempel «squares». Et annet eksempel er hvordan bebop-musikerne hos Hentoff og Shapiro beskriver utviklingen av sjangeren, som en planlagt avstandsstrategi til «mainstreamen». Dizzy Gillespie forteller hvordan han og pianisten Thelonious Monk utviklet svært komplekse arrangementer slik at mindre talentfulle musikere ikke kunne kopiere de. Og i tillegg for at kun et lite utvalg andre ville kunne forstå og «føle» musikken, slik de selv gjorde (1966 [1955], referert i Olsen, 2004). I min egen studie bygges barrierer ned mellom artist og publikum, men avstand skapes mot for eksempel «amazombies».

Poenget er hvordan alle disse eksemplene skisserer et bilde hvor avstandsstrategier og plasseringen av selvet i marginale posisjoner er et tilbakevendende tema.

I motsetning til eksempelvis David Muggleton (2000) og Sarah Thornton (2001 [1995]), tror jeg bruken av subkultur-begrepet dermed fortsatt kan ha relevans i kontemporær forskning av slike miljøer. Muggleton eksempelvis, som er preget av den postmodernistiske kritikken av forskningen, mener at selve subkultur-konseptet har mistet sin betydning. I det legger han at «(...) the breakdown of mass society has ensured that there is no longer a coherent dominant culture against which a subculture can express its resistance» (2000, s. 48). Videre, med henvisning til Connor (1991, referert i Muggleton, 2000), hevder han at subkulturene og deres symbolikk egentlig bare er en del av en kommersiell medie- og reklamemaskin, konstruert i den vestlige hverdagen. For Thorntons del studerer hun et moderne ritual (jf. «houseparties»),

og ikke noen permanent subkultur. I Muggletons argumentasjon kan en også skimte en relativt sentral motsigelse når han går fra å mene at en dominant massekultur er i ferd med å forvitne fra vår forståelse av omverdenen til å si at subkulturens praksis er en del av nettopp denne vestlige massekulturelle maskinen. Det er nok ingen som vil motsi påstanden om at verden rundt oss drastisk har skiftet struktur, spesielt de siste tiår. Kommunikasjon går raskere, og med tanke på kunstperspektivet, er det mulig å dele en låt eller et stykke musikk med noen på andre siden av kloden i løpet av et øyeblikk. På mange måter kan en si at verden blir mindre, selv om befolkningstallet øker. Vi blir flere og flere, men føler oss kanskje mer alene og på egen hånd. Men i lys av min empiri og musikalske erfaring er det ikke riktig å si at en dominerende massekultur er i ferd med å forsvinne, snarere tvert i mot. I stedet er det snakk om en gradvis omorganisering og endring av plattformer. Det mest fremtredende eksempelet på dette er strømme- og kjøpetjenester slik som Spotify, iTunes og Wimp. I hvert fall når vi snakker om musikk. Her har de musikkindustrielle kreftene en stor mulighet til å komme i kontakt på et nokså personlig plan med enorme mengder konsumenter og foreslå akkurat hva de bør lytte til, hver gang eksempelvis Spotify åpnes på datamaskinen. Dette skjer gjennom reklamer, spillelister og forslag som blir tilsendt på e-post eller sosiale medier som Facebook. På denne måten kan selskapene i stor grad definere lytteres preferanser og smak ved å dyrke illusjonen om et fritt valg i en enorm verden av musikalske retninger.

Og finnes det en mainstream, finnes det subkulturer, i flerfoldige variasjoner og utgaver. Et viktig poeng i Charles Taylors (1994) artikkel, «The Politics of Recognition», er hvordan vår menneskelige eksistens baserer seg på det dialogiske: «We need relationships to fulfill, but not to define ourselves» (1994, s. 33). Subkulturene, som mine informanter ved Hollow Earth Radio presiserer, kroppsliggjør og *representerer det underrepresenterte*. Musikken mine informanter i U-district lager og spiller er manifesteringer av deres kunstideologier som baserer seg på samhold gjennom avstandsstrategier. Vi trenger relasjoner for å realisere oss selv, men vi kan definere oss i motsetning til fenomener som «mainstream». Om det gjelder mods, teddy boys, bebopere eller punkere vil store deler av deres identitetskonstruksjon kunne spores til avstandsstrategier. Dermed, når en skriver om subkulturer skriver en også om motstand og kamp.

## 5.2 Autentisitet

I et analytisk perspektiv, i forbindelse med hva som ble presentert ovenfor, er det mulig å se to typer av paradokser ved DIY-fenomenet. Det relasjonelle aspektet knytter også diskusjonen til person og selv, som faghistorisk sett regnes som spesifikke begreper knyttet til moderne vestlig kultur (Taylor (1994), Mauss (1997 [1955]), Mead (1934) og Dumont (1986)). Historien om personbegrepet er historien om individet, som i vesten har blitt dyrket frem som det unike og det enestående.

Et sentralt aspekt ved det senmoderne selvet er dets metafysiske fundering og moralske karakter. Ifølge Mauss ble begrepet etablert av romerne, men ytterligere fundert gjennom kristendommen. Og det er herfra en kan spore mye av forståelsen vi har av våre egne selv i dag. Gjennom kristendommen ble menneskers fokus vendt mer innover og muligheten til å være en selvstendig moralsk kraft ble mer fremtredende. Gud finnes i alle mennesker, men veien til ham fantes i enkeltmenneskers moralske valg. Med en slik utvikling i menneskers forståelse av selvet, fikk det individualistiske større og større plass. En kan si at en større makt nå lå i menneskets egne hender med henhold til konstitueringen av identiteter. Personen ble en egen moralsk instans og kunne søke til det indre i seg selv for å finne svarene han eller hun søkte, i stedet for å definere seg etter en ytre eller ekstern konformitet (Taylor, 1994). I forlengelsen av dette, opp mot vår egen tid, har denne idéen manifestert seg i det senmoderne selvet. Som Taylor påpeker ses det indre selvet, som noe en må kjempe for å beskytte mot «(...) outward conformity» (ibid., s. 30). Helliggjøringen av Gud har i vår senmoderne epoke blitt til en *helliggjøring av selvet*. Svarene på de store spørsmålene er noe individet kan finne dypt i seg selv. Men paradokset Taylor beskriver er at dette selvet ikke formes i et vakuum uten påvirkning fra ytre stimuli. Konstitueringen av det autentiske selvet er en høyst relasjonell prosess. Dette peker tilbake på det dialogiske elementet som er basisen for konstruksjonen av alle selv. Vi konstruerer disse selvene gjennom avstand og fellesskap, i motsetning til de som vi ikke vil ha noe med å gjøre, og i likhet med våre medsammevørende.

Idealet om det autentiske selvet er en idé om noe eget, noe som skapes i kontakt med ens indre selv, som mine informanter spesielt realiserer gjennom den musikalske virksomheten. Dette betyr at kommersiell tenking ses som å true den autentiske, verdifulle kjernen i subkulturelle uttrykk. Men Taylors (1994) poeng er at dette idealet ikke er noe mindre relasjonelt enn andre konstruksjoner eller praksiser dannet av mennesker. De sosiale relasjonene

konstruerer vår forståelse om hvem vi er, hvem vi *ikke* er, hvordan vi ønsker å fremstå, hvordan vi ønsker å handle osv. Vi befinner oss alltid i en dialog med verden rundt oss.

Det jeg har forsøkt å etablere i de foregående avsnittene er hvordan idealet om det autentiske selvet er en av de mest fundamentale idéene i den senmoderne, vestlige individualismen. Denne forestillingen om individualisme, som har autentisitet som kjerneverdi, er paradoksalt nok under angrep av et annet sentralt trekk ved vestlige senmoderne samfunn, nemlig kommersialisme. Dette er i dette rommet, eller paradokset, at subkulturene vokser frem.

Mainstream og det konforme amerikanske samfunnet er den relasjonelle motparten som er med på å konstituere undergrunnsidentitetene. Det paradoksale er da at mine informanter, i denne autentisitetsskampen, *forsvarer* et av de mest sentrale idealene i det vestlige samfunnet — på samme tid som de konstituerer sine opposisjonelle identiteter mot den konforme kommersialismen. På den annen side er det ikke unaturlig at mine informanter forsvarer nettopp et slikt ideal. Dyrkingen av det autentiske selvet er i dag også en kritikk av det kapitalistiske storsamfunnet. Kapitalister tjener på store konsumentmasser som søker de samme løsningene og produktene i søket etter sine identiteter. En understreking av det autentiske og unike idealet kan da ses på som en opposisjon mot nettopp et slikt system. En motreaksjon som ønsker å belyse det særegne i person og musikk. Dette henger også sammen med estetiseringen av det alternative. I forhold til kunsten representerer også det kapitalistiske systemet en implisitt kommersialisme og underminerer det frie kunstneriske uttrykket. Nettopp det å befri det musikalske fra det kommersielle er noe av kjernen i mine informanters kunstideologi.

Når mine informanter snakker om den «organiske lyden» i studioet, eller beskriver seg selv som «rare», eller «awkward», estetiserer de det unormale samtidig som de underbygger et ideal som ligger dypt implisitt i det vestlige mennesket. I tillegg til påvirkningen i denne retning forårsaket av kristendommen, peker Taylor (1994) på hvordan dette idealet spesielt fant sin plass i våre identitetskonstruksjoner etter opplysningen og gjennom 1800-tallets filosofer som Herder. Tanken som stammer fra denne tiden er hvordan det finnes «(...) a certain way of being human that is *my way*» (ibid., s. 30, Taylors uthevelse). På samme tid som de altså dyrker et ideal som har en sentral plass i den vestlige mentaliteten, kritiserer de også en utvisking av særegenhet.

Men autentisiteten er ikke bare subkulturenes domene. I de aller fleste musikalske bevegelser, også i den mest kommersielle populærmusikken, ser

vi en «(...) quest for authenticity» (Barker og Taylor, 2007). Men hvorfor er denne jakten etter autenticitet så sentral i musikkens verden? Autenticitet er noe som ligger dypt i den vestlige individualismen og berører identitetsbygging i stor grad. Men spesielt i musikken er dette tydelig. Det autentiske i kunsten er tett koblet til et indre selv, noe som fremstår som ubesudlet og ekte; en forlengelse av et uttrykk som er en del av individet som har skapt det. Dette er en attributt som flest mulig ønsker å assosiere seg med. Det skaper et bilde av kredibilitet. Musikken og musikeres fetisjering av det autentiske bunner i valget som alle kunstnere står overfor når de skal forme sin kunstneriske identitet: «skal jeg være kunstner, eller kommersiell artist?»<sup>40</sup> Befinner en seg utenfor den kommersielle arenaen er det enklere å koble sitt uttrykk til autenticitetsidealet i og med at en ikke er bundet av kontrakter eller selskaper som aktivt er med på å forme hvordan en som artist høres eller ser ut. Men det betyr ikke at ikke en autenticitetskamp ikke foregår i populærmusikkens verden. Store popstjerner derimot kan ikke benekte sine roller og må aktivt bruke andre virkemidler for å berøpe seg den autentiske merkelappen. En artist som Lana Del Rey for eksempel skapte en alternativ-ethos rundt hennes musikalske personlighet ved bruk av en spesifikk visuell stil i hennes musikkvideoer, og hip-hop-artister snakker om å «keep it real» (Lena, 2012). Men lyttere og fans blir skuffet når de finner ut at det autentiske bildet av artisten viser seg å kun være markedsføring. Det kan for eksempel være at artisten ikke skriver sine egne låter, men spiller på roller knyttet til andres produkter.

Et annet eksempel, som sosiologen Jennifer C. Lena tar opp, er hvordan et punk-band som Green Day ikke anses som autentisk. Hennes poeng er hvordan autenticitet og fetisjeringen av det ikke blir et tema før musikkindustrien kommer på banen for å utnytte potensialet i et band og lyden de har skapt. Utfordringen, ser det ut til, for artister som har tatt steget inn i populærmusikken, er å holde fasaden inntakt. Selv om de har signert en kontrakt, ønsker de fortsatt å fremstå som autentiske og ekte. Dette fordi, som Lena (2012) påpeker, «authenticity sells». Når er et stort rockeband som Foo Fighters spiller inn et album i en garasje i stedet for et toppmoderne studio er det en måte å koble seg til et autenticitetsideal, og for å skape et bilde av at de fortsatt lager «ekte» musikk. Den virkelige situasjonen er at lyttere og fans vil høre at deres favoritter og idoler er vanlige, ofte litt alternative

---

<sup>40</sup>Hentet fra et intervju med gitarist Knut Schreiner i Trondheim Callings festivalhefte, 2015.



artister, som spiller inn album i garasjer og ikke lytter til hva plateselskapene ønsker. Opprettholdelsen av myten om den autentiske kunstneren står sentralt i dette spillet. De som klarer å «fake it» (Barker og Taylor, 2007) best mulig, vil fremstå som ekte, og deres musikk som ektefølt.

I bunnen av hele denne diskusjon om autentisitetsskampen i populærmusikk spesielt, men også i forhold til subkulturene, ligger en trang til å kategorisere; mellom *falskt* og *ekte*. Musikere i de fleste musikalske arenaer baserer sine praksiser på en visjon om det ekte uttrykket. For aktører i kommersiell musikk handler dette om spilletid på radio og en appell til et marked. For aktører i subkulturene baserer de også sin praksis på dyrkingen av det ekte, men i større grad en demonisering av falske, og konforme (Williams, 2006). Det autentiske er for subkulturene noe av kjernen, og er en viktig brikke i avstandsforholdet til det konforme. For mine informanter virker det som det å blande det autentiske med det kommersielle ikke er en mulighet. Når noen «sells their band», som David sier, forlater de muligheten til å kunne snakke om sitt uttrykk som autentisk.

I DIY-miljøet er det altså viktig å fremstå som «ekte». Som mitt empiriske eksempel over viste, inngår det i dette at en må vise at en er med å arbeide, hjelper til, og ikke hever seg over slike oppgaver. Implisitt i DIY-ideologien ligger idéen om felles ansvar, og i slike tilfeller kommer det tydelig frem. Dette er spesielt viktig for de som skal spille selv. En slik mentalitet henger sammen med dyrkingen av et proletariske ideal, som estetiserer den strevsomme arbeideren. I DIY-ens ryggmarg finner vi en tanke om at ingenting kommer gratis og skal noe skje, må det gjøres selv. En negering av denne fundamentale «sannheten» er en fornektig av DIY-ens ideologiske kjerne og byr, som jeg har vist, på gnisninger mellom aktørene. Understrekingen av å være «ekte» er en kontinuerlig prosess og rolle som spilles. Å fremheve dette er kanskje enda viktigere for musikere i den populærmusikalske delen av situasjonen. En kan si at den kommersielle musikeren på sin side kategoriseres automatisk (jf. det engelske uttrykket «by default») som *ikke-autentisk*, mens musikeren i subkulturen, som i dette DIY-miljøet, oppfattes som den *autentiske*. Den kommersielle musikeren vil på grunn av det forsøke å nærme seg den autentiske subkulturen i innkorporering og estetisering av dens symboler, mens aktørene i subkulturen kontinuerlig må uttrykke sin avstand og verne om sine sentrale symbolikker, og forsøke å unngå en uthuling av egen praksis. Om den populærmusikalske industrien så klarer å fange opp noe av den subkulturelle essensen og inkorporere det i det kommersielle vil det bli vanskelig for de subkulturelle aktørene å forsvare autentisiteten til symbolene

og estetikken forbundet med dem. Grunge-bølgen fra Seattle er et eksempel på dette. Denne stilen begynte i den nord-vestlige amerikanske undergrunnen og ble etterhvert et populærmusikalsk fenomen. En slik kulminering markerer på sin måte en avslutning for en subkulturell stil; det øyeblikket den blir en del av den konforme arenaen. Dette kan resultere i utfasing av subkulturen, og nye subkulturelle løsninger og nisjer vil kunne vokse frem.

Hver side i kampen om autentisitet etterstreber det samme idealet, men av ulike grunner, og ulike forutsetninger med henhold til oppfattelsen av deres grad av «ekthet». For mine informanter er deres gjør-det-selv-ideologi kjernen i understrekingen av autentisitetsidealet. Den populærmusikalske artisten kan ikke vise til det samme utgangspunktet og må dermed spille på andre elementer for å kunne spille den samme rollen. Dette vil ofte være i form av visuelle virkemidler eller en verbalisert identifisering med alternative bevegelser. Denne drakampen mellom det subkulturelle og det populærmusikalske kan en kanskje si er en tilnærmet evig prosess på grunn hvor verdifullt autentisitet kan sies å være; hvor den ene siden forsøker å forsvare det og den andre tilnærme seg det.

### 5.2.1 Individualistisk egalitet og eksklusivitet

Mange av mine informanters utsagn vitner om en aversjon mot det som både Hentoff (1961) og Sarah Thornton (2001 [1995]) refererer til som «hip», eller «hipness». Som jeg har vist er hipness en mentalitet som dyrker det nye og det innovative. Hipness er på et vis innovasjon for innovasjonens skyld. Mine informanter snakker ikke om at deres musikk nødvendigvis må være noe originalt eller innovativt, men prater heller om at det må være «ekte» og organisk. Her representerer hipness en eksklusiv holdning som ekskluderer og anser egen praksis som bedre enn andres og representerer det individualistiske. Dette står i motsetning til mine informanters ønske om å fremheve det subkulturelle fellesskapet og det kollektive.

David snakket i innledningen av dette kapittelet om «rock star mentalities» og «attitudes» i kritikken av de som ikke stilte opp til rigging, og så denne oppførselen som en uttrykk for deres selvpoppfattelse som en slags «specialness» (jf. Hentoff, 1962).

En annen variabel som brukes brukes i avstanden mellom DIY-mentaliteten og hipness-tendensen er humor. Humor brukes for å distansere seg fra rockestjerne-mentalitetene og på samme tid understreke at det er musikken som er i fokus. Da jeg pratet med David om valg av bandnavn, kom han inn

på dette:

«Heavy Petting was a band name that came up amongst us as a joke, you know (...). But it eventually stuck as everything we came up with otherwise was *too* serious, and it didn't feel honest. So it's like, we're pretty silly guys who, I think, take writing music very seriously»

Humor er en strategi for å sentrere musikken i begivenhetene og vise at det som foregår rundt ikke er like viktig. I tillegg kan det også ses på som en sikkerhetsmekanisme, som min informant Wendy selv nevnte, for å dempe forventninger til seg selv og de en deler musikken med. Når det er sagt, virket det som det for mine informanter var viktig å ikke blande musikken og humoren i for stor grad. Som sagt er det viktig at det er det musikalske uttrykket som får oppmerksomhet og ikke det som foregår ved siden av. Senere i vår samtale sa David at, «I try not to play with irony too much (...). I feel like it can come of a as a little bit obnoxious. Maybe dishonest at times too». Det er tydelig at humor, og tildels ironi, er tillatt i visse sammenhenger, som med bandnavn. Men går det for langt bryter det med det autentiske idealet. Spesielt i sammenheng med det musikalske uttrykket. Det kan da oppleves som uekte og ikke oppriktig. En kan si at DIY-aktørene tar seg selv alvorlig på andre måter enn hipsterne, som kanskje går enda lenger i sin bruk av ironi i musikk.

Et annet punkt kan hjelpe å belyse differansen i miljøet videre. Så godt som alle mine informanter pekte på, at deling, eller «sharing», sto som en av de mer sentrale verdiene i DIY-miljøet. Dette har jeg vært inne på tidligere, i forhold til resiprositetsprinsippet og solidaritet.

Hvis en går tilbake til refleksjonene angående det utopiske samfunnet og de tildels marxistiske holdningene som ser ut til å prege mine informanternes tankegang er deelementet noe som er en del av denne ideologien. Wendy beskriver dette aspektet ved miljøet som en form for dialog. Denne dialogen som foregår gjennom deling av kunst og ens egen arbeidskraft bidrar til prosessen som hele tiden former og reformerer miljøets sosiale struktur. I tillegg preger delingen miljøet fordi det differerer og skaper skiller. Slik som eksempelet over viste, var det noen som tok del i den delte aktiviteten i forkant av konserten, mens andre valgte å møte opp *kun* til det tidspunktet de selv skulle spille, for så å forsvinne igjen. Hvis en spiller videre på hvordan en slik organisering fungerer kan en si at enhver person «(...) arbeider etter

evne, får etter behov» (Øgrim, 2006). Når det så er personer som *ikke* arbeider for samholdet etter den evnen de har til rådighet skaper det ubalanse blant medlemmene og i det relasjonelle aspektet. Dette vil i lengden prege den sosiale strukturen og det dialogiske aspektet medlemmene imellom og bidra til reformering av konstallasjoner og organisering. David, reagerte på noen av sine bandmedlemmers manglende innsats og evne til arbeid og deling. Og dette var noe som kom til å prege hans relasjon til de senere. Det kulminerte til slutt i at han forlot Leatherdaddy og fortsatte kun i bandene Heavy Petting og Hana and The Goose. Bildet rundt denne situasjonen var nok mer komplekst og det hvilte nok ikke kun på denne ene hendelsen. Men likevel kan eksempelet ses på som en et ledd i prosessene som foregår i et slikt miljø når noen av aktørenes handlinger ikke samsvarer med den doxiske oppfattelsen av hvordan praksisen bør fungere.

Deling i DIY-miljøet handler også om det å inkludere nye mennesker innenfor miljøets grenser. I hvert fall er dette noe det prates hyppig om blant aktørene selv. Ved et møte i etterkant av Heartlands nedleggelse ble det tatt opp hva DIY betød for aktørene som var regelmessige deltakere. Idealet om ikke-eksklusivitet<sup>41</sup> var noe som ble tatt opp både her og i samtaler med flere av mine informanter ved andre tidspunkt. Slik min informant David forklarte det var det miljøets oppgave å være åpen for nye personer. Altså, det ligger i det ideologiske fundamentet at en ikke bare deler på arbeidsoppgavene innad, men også ønsker å dele selve DIY-miljøet med nye potensielle medlemmer. Men tilfelle tror jeg heller er slik at miljøet, gjennom såkalte avstandsstrategier og sin delvis skjulte praksis, skaper nettopp en slags eksklusivitet. Og denne eksklusiviteten blir på sin måte en «hipness» gjennom selektiv kommunikasjon, eller til og med ikke-deling. Hva jeg mener med det er hva jeg har pekt på tidligere i avhandlingen i forhold til skjulte spillesteder, selektiv kommunikasjon av konserter og minimal deling av musikk — enten på utvalgte nettsider eller smale fysiske formater som kassetter. Det er bare de som «skjønner greia» og besitter en viss mengde subkulturell kapital i form av relasjoner, kontakter og informasjon som i det hele tatt vil kunne vite om stedene og konsertene. Det er naturligvis ikke et lukket miljø på den måten at det er umulig å finne ut om det og dermed bli en del av det. Noe som jeg selv er et bevis på. Poenget er heller at miljøets praksis er såpass skjult og setter seg selv i såpass marginale posisjoner at det er en betraktelig større

---

<sup>41</sup>«Exclusivity». Viser til noe som er forbeholdt til en spesifikk person, gruppe eller et område.

utfordring å ta del i det enn mer synlige miljøer som promoterer seg selv mer aktivt.

Dette forteller noe om undergrunnsmiljøets natur i forhold til praktiske aspekter og ideologi. Ved å holde et miljø smått og rimelig homogent, er det lettere å unngå hierarkiske strukturer og økt arbeidsdeling, som raskt vil kunne vokse ved økt medlemsmasse og størrelse. Og med henhold til den ideologiske funderingen, som er en historie om en streben etter det utopiske sosiale landskapet med basis i flate maktstrukturer og fri flyt av kunstneriske uttrykk, er det nødvendig å holde det smått for å holde det mest mulig «rent» (jf. Douglas, 1979) for kommersiell tenking og hierarkisering.

Det paradoksale, som jeg forsøker å understreke, er hvordan det prates om et åpent miljø og en avstand til «hipness»-mentalitet og «specialness» (jf. Hentoff, 1961). Dette samtidig som det praktiseres en eksklusivitet i forhold til utvidelse og deling av miljøet. En kan kalle dette individualistisk egalitet, som kanskje beskriver hvordan slike miljøer faktisk fortsetter å oppstå, og består. På den ene siden konstitueres de opposisjonelle undergrunnsidentitetene gjennom den dialogiske relasjonen til mainstreamen, og på den annen side er det nødvendig — for å ha mest mulig kontroll rent praktisk og samsvare med det kunstideologiske fundamentet — å holde nivået til en viss størrelse. Resultatet er nødvendigvis, som mine informanter uttrykte det selv: et lite og homogent miljø. En slik praksis er et produkt av interaksjon mellom mennesker som responderer med hverandres ideologiske grunnverdier, og naturligvis en utelukkning av andre som ikke «skjønner greia». Med en gang miljøet eventuelt på aktivt vis ville forsøkt å utvide størrelsen, mener jeg hierarkiene ville dukket opp, arbeidsdelingen økt og klarere differanser og fraksjoner ville kunne synes mellom aktørene. Selv om mine informanter snakker om det i negative termer, er og blir DIY-en en form for «hipness» gjennom sin selektive, skjulte og ikke minst *eksklusive* form for musikalsk praksis.

## Konklusjon

Subkulturer er avstand. Avstand uttrykkes gjennom symbolbruk som har en dobbel funksjon. På den ene siden danner symbolbruken grenser mellom eget miljø og andre grupperinger, og på den annen side er denne avstanden med på å skape samhold innad i gruppen.

I denne avhandlingen har jeg beskrevet en slik subkultur. DIY-miljøet i U-district i Seattle presenterer sine subkulturelle «løsninger» i form av musikalske uttrykk og sosial organisering («All human action is problemsolving» (Cohen, 1997 [1955])). Avstandsstrategiene er kritikk av kommersiell tenking og inngår i en kunstideologi som plasserer subkultur-aktørene i marginale posisjoner. På siden av det konvensjonelle sosiomusikalske landskapet skaper mine informanter sine arenaer for frie uttrykk. Målet bak en slik praksis er en utopisk organisering med flat maktstruktur og ingen påvirkning av kommersielle krefter.

Avstandsstrategiene som jeg har presentert i kapitlene ovenfor forteller oss noe generelt om subkulturene. Etterkrigstidas musikkrelaterte subkulturelle praksiser er av en opposisjonell art. Dette har jeg vist gjennom både historiske eksempler fra velkjente subkulturer og data fra egen empiri. Enhver subkultur konstituerer kollektive og individuelle identiteter som en motsats til noen etablerte og konvensjonelle verdier. Dette gjøres ved å danne praksiser på siden av konforme arenaer og på egne premisser. Mine informanter arrangerer for eksempel konserter hjemme i egne hus, hvor også øvinger og innspillinger foregår.

Mennesker konstituerer sine identiteter i relasjon til sine likesinnede og i opposisjon til fiender, utedkommede og ulike kategorier av «andre» (Quinn og Macrae, 2005). I subkulturene er altså opposisjons-aspektet sentralt. Jeg argumenterer for at plasseringen av selvet i marginale opposisjonelle posisjoner henger sammen med autentisitetsdealer i vestlige identitetskonstruksjoner. Idéen om den unike personen har en viktig plass i den senmoderne oppfatelsen av identitet, både i subkulturene og i populærmusikken, selv om de tilnærmes på ulike måter.

Et slikt fokus på autentisitet har i analysen av denne empirien gjort det mulig å se det første av to paradokser ved DIY-fenomenet. Dette paradokset handler om hvordan mine informanter konstituerer sine identiteter i opposisjon til konvensjonell vestlig kultur og på samme tid forsvarer et av de mest sentrale idealene i moderne vestlig individualisme (Taylor, 1994). Den subkulturelle fremhevingen av autentisitetsidealet må forstås som en kritikk

av kommersialisme og kapitalisme, men også som en utbredt verdsetting av ekthet og ærlighet i kunstproduksjon. Slik verdsetting blir antitetisk til kommersiell tenking i musikk-produksjon spesielt hvor uttrykk endres i prosesser der salgbarhet styrkes. Autentisiteten blir en symbolsk makt for å markere sin ytring og posisjon.

Det andre paradokset jeg har vektlagt er koblet til forholdet mellom DIY-fenomenet og hipness-begrepet. Jeg peker her på at DIY-miljøet i sin praksis av avstandsskaping uttrykker en motstand til hva vi kan kalle en «hipness-mentalitet». En slik mentalitet, i tråd med Hentoff (1961), forstås som en uekte verdsetting og fremelsking av det nyeste. En kan forstå det som innovasjon for innovasjonens skyld. I tillegg fremhever hipness en eksklusivitet og individualistisk tilnærming til sin kunsproduksjon. Det paradoksale er likevel hvordan DIY-miljøet på sin egen måte utviser en form for hipness gjennom skjult og eksklusiv organisering av sin musikalske praksis. En eksklusivitet som motsier deres dele-ideologi.

Gjennom sine avstandsstrategier, kroppsliggjør mine informanter det iboende paradokset i forholdet mellom kulturelle verdier og kommersialisering. En praksis som dette negerer forståelsen av vårt samfunn som gjennomkommerialisert. I forsvaret av autentisitet ligger en implisitt motstand mot kapitalismen og dyrking av det unike og den frie uttrykkelsen. En slik motstand mot kapitalisme og kommersialisme finnes derimot ikke bare i subkulturer som denne, men også i annet hverdagsliv. I Daniel Millers perspektiv er shopping, som ofte anses sterkt forbundet med det kapitalistiske systemet, en handling basert på kjærlighet til familien (Miller, 1998). Miller argumenterer for at shopping handler om mer enn hedonistiske individer fanget av materialistiske behov. Hans resonnementer postulerer en forståelse av hvordan slike hverdagslige handlinger handler om å ta vare på våre nærmeste. I forlengelsen av en slik tankegang er det mulig å se aktørers hverdagslige praksiser, som forsvar mot et samfunn gjennomsyret av kapitalismen. I min egen studie har vi sett at til og med musikken blir sekundær når det kommer til kjærligheten eller vennskapet til andre i miljøet. Sosialitet blir viktigere enn musikk. Dette samholdet mellom aktørene ser en også i hvordan det snakkes om at menneskene i gruppen er rare og annerledes. Personer som David, Wendy, Beth og Chloe har ulike preferanser og behov, men finner fellesskap i at de er annerledes *sammen*; altså, samholdet understrekes av deres felles ulikhet.

I forhold til forskningen har jeg i en historisk gjennomgang sett på noen av de viktigste bidragene til vår forståelse av subkulturer i dag, som eksempelvis CCCS. Forskning på subkultur kan kanskje sies å være ved et veiskille, analy-

tisk sett. Flere sentrale stemmer har rettet kritikk mot forskningen, og enkelte vil avskaffe bruken av subkultur-begrepet. Jeg, med bunn i min empiri, har i denne avhandlingen argumentert for at både subkultur- og mainstream-begrepet fortsatt er relevant i vår samtidige forskning. Det relasjonelle aspektet som ligger til grunn for vår forståelse av identitetskonstruksjon tilsier relevans av både subkultur og konformitet, som reelle fenomener, ikke bare analytiske konstruksjoner.



## Litteraturliste

- Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (2011 [1969]) *Opplysningens Dialektikk*. Oslo, Spartacus Forlag.
- Anderson, B. (1991 [1983]) *Immagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, Verso.
- Azerrad, M. (2001) *Our Band Could Be Your Life. Scenes from the American Indie Underground*. New York, Back Bay Books.
- Barth, F. (2004 [1994]) *Manifestasjon og prosess*. Oslo, Universitetsforlaget.
- Becker, H. (1963) *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*. New York, The Free Press.
- Bennett, A. & Kahn-Harris, K. (2004) *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Hampshire, Palgrave Macmillan.
- Birkeland, Å. (1992) *Marx — Arbeid. Kapital. Fremmedgjøring*. Oslo, Falken Forlag.
- Bourdieu, P. (1995 [1979]) *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo, Pax Forlag.
- Bourdieu, P. (1986) The Forms of Capital. I Richardson, J. (red.) *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. London, Greenwood Press, s. 241-258.
- Brake, M. (1995 [1985]) *Comparative Youth Culture. The Sociology of youth culture and youth subcultures in America, Britain and Canada*. London, Routledge.
- Brøgger, J. (1997) *Roller og rollespill*. Bergen, Fagbokforlaget.
- Cameron, K. (2014) *Mudhoney. The Sound and the Fury From Seattle*. Minneapolis, Omnibus Press & Voyageur Press.

- Clarke, J. et al. (1997 [1975]) Subcultures, Cultures and Class. I Gelder K. & Thornton S. (red.) *The Subcultures Reader*. New York, Routledge, s. 100-112.
- Cohen, A. K. (1997 [1955]) A General Theory of Subcultures. I Gelder, K. & Thornton, S. (red.) *The Subcultures Reader*. New York, Routledge, s. 44-55.
- Dizikes, P. (29. juli 2014) *Study: Contrary to image, city politicians do adapt to voters* [Internett] Cambridge, MA, MIT. Tilgjengelig fra: <https://newsoffice.mit.edu/2014/city-politicians-do-adapt-to-voters-0729> [Lest 6. mars 2015].
- Douglas, M. (1979) *Purity and Danger*. London, Ark.
- Dumont, L. (1986) *Essays on Individualism: Modern Ideology in Anthropological Perspective*. Chicago, University of Chicago Press.
- Durkheim, E. (1984 [1893]) *The Division of Labor in Society*. New York, Free Press.
- Fonarow, W. (1997 [1995]) The Spatial Organization of the Indie Music Gig. I Gelder, K. & Thornton S. (red.) *The Subcultures Reader*. New York, Routledge, s. 360-373.
- Geertz, C. (1973) *The Interpretation of Cultures*. New York, Basic Books.
- Gibbons, D. C. & Jones J. F. (1975) *The Study of Deviance. Perspectives and Problems*. New Jersey, Prentice Hall.
- Gjestad, R. H. (2015) Ulovlig musikknedlasting nesten borte. *Aftenposten*, 6. februar 2015 [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.aftenposten.no/kultur/Ulovligmusikknedlasting-nesten-borte-207890471.html> [Lest: 22. mars 2015].
- Goffman, E. (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York, Anchor Books.

- Goffman, E. (1990 [1963]) *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. London, Penguin Books.
- Gordon, M. M. (1997 [1947]) The Concept of the Sub-Culture and its Application. I Gelder, K. & Thornton, S. (red.) *The Subcultures Reader*. New York, Routledge, s. 40-44.
- Hau'ofa, E. (1982) Anthropology at Home: A South Pacific Islands Experience. I Fahim, H. (red.) *Indigenous Anthropology in Non-Western Countries*. Durham, Carolina Academic Press, s. 212-222.
- Hebdige, D. (1979) *Subculture. The Meaning of Style*. New York, Routledge.
- Hentoff, N. (1961) *The Jazz Life*. New York, Da Capo Press.
- Hesmondhalgh, D. (1999) Indie. The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre. *Cultural Studies*. Vol. 13, s. 34-61.
- Holliday, A. (2008 [2007]) *Doing and Writing Qualitative Research*. London, Sage Publications.
- Jenkins, R. (2008 [1996]) *Social Identity*. New York, Routledge.
- Klausen, A. M. (1977) *Kunstsosiologi*. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag.
- Lena, J. C. (2012) A Visit From the Credibility Squad. *Pacific Standard Magazine* [Internett]. Tilgjengelig fra: <http://www.psmag.com/books-and-culture/lana-del-rey-hip-hop-grunge-rick-ross-authentic-music-50442> [Lest 5. mai 2015].
- Lévi-Strauss, C. (1966) *The Savage Mind*. Chicago, Chicago University Press.
- Lien, M. E. (2001) Likhhet og verdighet: Gavebytter og integrasjon i Båtsfjord. I Lidén et al. (red.) *Likhetens Paradokser. Antropologiske undersøkelser i det moderne Norge*. Oslo, Universitetsforlaget, s. 86-109.

- Mauss, M. (1997 [1955]) A category of the human mind: the notion of person; the notion of self. I Carrithers, M., Collins, S. & Lukes, S. (red.) *The Category of the Person. Anthropology, Philosophy, History*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Mauss, M. (2011 [1995]) *Gaven. Utvekslingens form og årsak i arkaiske samfunn*. Oslo, Cappelen Akademiske Forlag.
- Mead, G. H. (1934) *Mind, Self and Society: From the Standpoint of a Behaviorist*. Chicago, Chicago University Press.
- Miller, D. (1998) *A Theory of Shopping*. Cambridge, Polity Press.
- Muggleton, D. (2000) *Inside Subculture. The Postmodern Meaning of style*. Oxford, Berg.
- Müller, H. (1996) Veier inn i den «tause kunnskapen». *Norsk Antropologisk Tidsskrift*. Vol. 7, s. 225-232.
- Olsen, B. (2004) *Revolusjonen som ikke kom. En teori om nyskaping i populærmusikk*. Dr. Polit. avhandling. Universitetet i Tromsø.
- Quinn, K. A. & Macrae, C. N. (2005) Categorizing Others: The Dynamics of Personal Construal. *Journal of Personality and Social Psychology*. Vol. 88, s. 467-479.
- Reddington, H. (2012) *The Lost Women of Rock Music. Female Musicians of the Punk Era*. Sheffield, Equinox Publishing.
- Shapiro, N. & Hentoff, N. (1966 [1955]) *Hear Me Talkin' To Ya*. New York, Dover Publications, Inc.
- Sluka, J. A. & Robben, A. C. G. (2007) Fieldwork in Cultural Anthropology: An Introduction. I Sluka, J. A. & Robben, A. C. G. (red.) *Ethnographic Fieldwork. An Anthropological Reader*. Oxford, Blackwell Publishing, s. 1-32.
- Spradley, J. P. (1980) *Participant Observation*. Belmont, Wadsworth.

- Taylor, C. (1994) The Politics of Recognition. I Gutman, A. (red.) *Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition*. Princeton, Princeton University Press, s. 25-73.
- Thornton, S. (2001 [1995]) *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge, Polity Press.
- Thuen, T. (2003) Stedets identitet. I Thuen, T. (red.) *Sted og tilhørighet*. Kristiansand, Høyskoleforlaget, s. 59-76.
- Turner, V. W. (1991 [1969]) *The Ritual Process. Structure and Anti-structure*. New York, Cornell University Press.
- Widdicombe, S. & Wooffitt, R. (1995) *The Language of Youth Subcultures. Social Identity in Action*. Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf.
- Williams, J. P. (2006) Authentic Identities. Straightedge Subculture, Music, and the Internet. *Journal of Contemporary Ethnography*. Vol. 35, s. 173-200.
- Øgrim, T. (2007) Kommunismen funker best! *Tidsskriftet Rødt!* Vol. 3A, s. 2-15.

### **Nettartikler uten forfatter**

- Last.fm (31. mars 2014) *Arctic Monkeys. Biography* [Internett], Last.fm. Tilgjengelig fra: <http://www.last.fm/music/Arctic+Monkeys/+wiki> [Lest: 15. februar 2015].

