

Innholdsliste

Forord	5
Innleiing	7
1. Teori: Populærmusikk som kategori, identitetsmarkør og kulturarv	11
1.1 Populærmusikk og relaterte sjantrar	11
1.2 Industri, sosiale prosessar og verdivurderingar	17
1.3 Musikkhistoriske narrativ	22
1.4 Globalisering, nasjonalitet og kulturarv	26
2. Rockheim – Det nasjonale museet for populærmusikk	33
2.1 Kulturpolitisk utgangspunkt	33
2.2 Rockheims hovudutstilling – ein gjennomgang av Tidstunnellen	36
2.3 Narrativet i Tidstunnellen – kulturhistorie og personlege erfaringar	45
2.4 Interaktivitet og tekstleg formidling	56
2.5 Sjantrar og kategorisering	62
2.6 Internasjonale parallellar og nasjonalt særpreg	66
2.7 Rockheims identitet og verdivurderingar	75
2.8 Rockheims temporære utstillingar – Motorpsycho på museum	83
3. Progrock og formidling av sjantrar – ei utømeleg kjelde til usemje	91
3.1 Sjangernarrativ og kategori-modell	91
3.2 Norsk progrock	95
3.3 Formidling av sjantrar og Motorpsychos progressivitet	102
4. Konklusjon	109
Appendiks	115
Kjeldeliste	123

Forord

Populærmusikk har alltid vore eit slags grunnlag for musikkinteressa mi. Ulike sjangrar som rock, heavy-metal og progrock gjorde meg interessert i å drive med musikk, og medførte mykje diskusjon rundt kva som ligg i slike sjangeromgrep og kva som er det verdifulle i musikken. I utdanningssystemet vart dette møtt av klassisk musikkhistorie; ein ganske annan tradisjon og ein interessant kontrast. Musikkvitskaplege emne som Musikk og globalisering, Jazzstudiar og Populærmusikkstudium la grunnlaget for den teoretiske vinklinga i oppgåva, og Rockheim som studieobjekt gjer det mogleg å kombinere desse tematiske interessefelt. I tillegg har erfaringa mi som omvisar på Ivar Aasen-tunet (dokumentasjons- og opplevingssenter for nynorsk skriftkultur) gjort meg interessert i denne typen formidling. Her har eg sett korleis besøkande sine haldningar til utstillingsmaterialet vert styrande for opplevingane deira. Samtalar med Rockheims tilsette, gjennomgang av utstillingane deira og tilhøyrande litterær kjeldesamling har vore fruktbart for å utvikle min eigen kompetanse på norsk populærmusikk, og på ulike metodar og utfordringar når det gjeld musikkformidling.

Takk for inngåande diskusjonar og god rettleiing frå professor John Howland, språkleg støtte frå professor Geir Hjorthol, og stor takk til Rockheims samarbeidsvillige og imøtekomande tilsette.

Trondheim 28. april 2016

Innleiing

Det er ikkje alltid at band og artistar vert omtalte ved at ein knyter dei til bestemte sjangrar. Særpreg og musikalsk innovasjon kan framstå som noko udefinert. Men når ein først skal prøve å forklare musikk, vert ein nøydd til setje den inn i ein større samanheng, og førestellingar om sjangrar og andre kategoriar snik seg uunngåeleg inn. Og sjølv det å setje musikk mellom eller utanfor sjangrar vert del av ein kategorial samanheng, med utgangspunkt i det ein freistar å sleppe unna. På godt og vondt er sjangrar ein del av den etablerte diskursen rundt populærmusikk, og ei djupare forståing av både dei avgrensande og dei historie- og felleskapsproduserande eigenskapane sjangrane har, er naudsynt for å forstå musikalsk utvikling og partikularitet.

For å nærme meg dette problemfeltet har eg valt som mitt primære studieobjekt Rockheim – Det nasjonale museet for populærmusikk i Noreg. Nærmare bestemt vert populærmusikalske narrativ (korleis ein fortel historie) studert gjennom Rockheims utstillingar og tilknytte tiltak, med sjangeren progrock og bandet Motorpsycho som belysande døme. Målet med oppgåva er å skildre og drøfte Rockheims val og historieforteljande metodar, med særleg vekt på den rolla sjangrar og sjangernemningar spelar i den samanhengen. Problemstillinga for oppgåva er: Korleis vert Noregs populærmusikkhistorie fortalt av Rockheim, og kva plass og funksjon har sjangrar i denne formidlinga?

Studieobjektet er delvis valt ut frå praktiske omsyn: Rockheim ligg i Trondheim, der eg er student. Men den viktigaste grunnen er at denne institusjonen gjer det mogleg å nærme seg det prinsipielle spørsmålet om korleis eit museum er med på å forme folk si forståing av kultur- og musikkhistorie. Når eg legg så stor vekt på sjangeraspektet, er det fordi det spelar ei viktig rolle både i den musikkritiske diskursen og i meir uformelle samtalar om musikk, både blant utøvarar og andre musikkinteresserte. I oppgåva ser eg spesielt på progrock, som er prega av omdiskuterte rammevilkår og sjangernarrativ. Denne sjangeren illustrerer dermed den store grada av kompleksitet ved sjangernemningar. Bandet Motorpsycho, som eg nyttar som døme, har hatt stor innverknad i norsk og internasjonal populærmusikk over fleire tiår. Det er eit band med ei musikkform som i seg sjølv utløyser diskusjonar rundt sjanger. Difor eignar det seg godt for ei drøfting av det mangetydige ved populærmusikken.

I nokon grad har undersøkinga mi ein komparativ komponent, ved at eg samanliknar Rockheims formidling av populærmusikkens historie med den vi finn ved liknande institusjonar. Dette gjeld prosjekt som Rock 'n' Roll Hall of Fame i Cleveland og særleg Popsenteret i Oslo. Dette er interessant i seg sjølv, men kan vonleg også ha ein meir generell nytteverdi for komande studiar.

Tidlegare litteratur om populærmusikalske narrativ og sjangerproblematikk går mykje djupare enn det eg rekk å ta for meg i denne oppgåva, men ein grunnleggjande gjennomgang og diskusjon er naudsynt for å setje dei meir partikulære delane av oppgåva i eit forskingshistorisk og diskursivt lys. Fabian Holt (2007) er ei sentral kjelde i denne oppgåva. Han ser på korleis sjangerbestemmingar og sjangerdrøftingar er prega av verdivurderingar frå ulike hald, og på korleis sjangrar har påverka kvarandre. Holt dreg inn relevante idéar og diskusjonar frå ulike litterære kjelder, mellom anna Simon Frith – som har vore ei sentral stemme i diskursen rundt populærmusikk. Roy Shuker (2008) skriv om ulike nivå av musikalsk kategorisering og syn på populærmusikk i forhold til kulturarv og internasjonale forhold. Hegarty og Halliwell (2011) si drøfting av progrock-narrativ vert samanlikna med andre kjelder og perspektiv på sjangeren. Den mangfaldige karakteren til studieobjekta gjer at belysande kjelder om nærliggande tematikk vert trekte inn.

Rockheim er det sentrale bindeleddet mellom dei ulike delane av oppgåva, og fungerer som institusjonell ramme for studien min. Munnlege intervju vart utført med Rockheims direktør Sissel Guttormsen, «rockhistorikar» Terje Nilsen, konservatorane Morten Haugdahl og Synnøve Engevik og tidlegare konservator Ivar Håkon Eikje. Intervjua med Rockheims tilsette hadde ein open, refleksiv og diskusjonsprega karakter. Tema for intervjua vart valde med utgangspunkt i problemformuleringa i oppgåva og dei ulike arbeidsoppgåvene og yrkestitlane til dei tilsette. Synspunkt rundt utveljing og formidling i hovudstillinga var sentralt, i lag med Rockheims identitet, målgruppe og ulike prosjektgreiner. Sitat som demonstrerer sentrale synspunkt og forklaringar er integrerte i hovudteksten, men ut frå den store mengda intervjumateriale (70-100 minutt per intervjuobjekt) er somme sitat også plasserte i eit appendiks. Dersom ikkje anna vert oppgjeve, er siterte intervju utførte av meg sjølv.

I tillegg vert egne observasjonar og refleksjonar rundt ulike utstillingar og arbeidet til Rockheim nytta som utgangspunkt for drøfting. Ulike synspunkt og ytringar vert også presenterte gjennom sitat frå avisartiklar. Studiet av formidling av populærmusikk og tilknytte sjangrar gjennom alternative vinklingar og presentasjonsformer vert nytta for å trekkje fram samanhengar og ulikskapar mellom desse. Eg freistar ikkje å stadfeste noka absolutt vurdering eller nokon teoribasert analyse av Rockheim eller dei andre studieobjekta, sidan dette ville medført ei nyttelaus leiting etter objektivitet.

I det første kapittelet vert sentrale tema for teoretisk drøfting av populærmusikk tekne opp. Tidlegare litteratur og teoretisering vert knytt opp mot studieobjekta i oppgåva. Sjangrar vert drøfta som historiske kategoriar og ut frå tilhøyrande verdivurderingar knytt til musikk-industri, sosiale prosessar og samanlikning mellom sjangrar. Denne tematikken vert knytt til historieskriving og ulike trendar i populærmusikalske narrativ. Rockheims rolle som museum og forvaltar av nasjonal musikkhistorie og kultur gjer at ei drøfting av globalisering, kulturarv og museumsformidling vert naudsynt for å forstå vala dei har teke i utstillingane sine.

Andre kapittel tek i hovudsak for seg Rockheims historiske narrativ i hovudutstillinga deira. Den kulturhistoriske bakgrunnen for eit norsk populærmusikkmuseum vert drøfta, etterfølgt av ein gjennomgang av Tidstunnellen. Den underliggjande koplinga til kulturhistorie gjennom ei kronologisk oppdeling vert knytt til drøfting rundt slik formidling, og samanlikna med føregåande og liknande utstillingar. Interaktivitet og varierende tekstleg formidling i utstillinga vert kopla til reaksjonar frå ulike aktørar. Kategorisering og sjangrar si rolle i utstillinga vert drøfta noko kortfatta, sidan ein meir inngåande diskusjon rundt dette er kopla til progrock og Motorpsycho i neste kapittel. Utveljing og presentasjon av norske band og artistar i hovudutstillinga vert sett i lys av populærmusikkens internasjonale karakter (nemning av «band» vert nytta i hovudteksten implisitt som «band og artistar»). Rockheims identitet vert drøfta i lys av institusjonsnamnet, medieomtale og Rockheims ulike greiner og formidlingsopplegg. Dette vert knytt til verdivurderingar blant dei tilsette, som har ulike faglege bakgrunnar. Dei temporære utstillingane til Rockheim vert drøfta, med hovudfokus på den noverande utstillinga om Motorpsycho.

I det tredje kapittelet tek eg for meg progrock og formidling av sjangrar. Innleiingsvis vert koplinga mellom sjangerdefinisjonar og historiske narrativ demonstrert gjennom Hegarty og

Halliwell (2011) si drøfting av Bill Martin sitt forslag til ein «modell» for progrock. Diskusjon rundt norsk progrock vert sett i lys av dei andre nordiske landa, med musikkmagasinet Tarkus som ei sentral kjelde. Eg drøftar spesielt Rockheim si framstilling av progrock. Granskinga av denne spesifikke sjangeren vert nytta til å sjå nærmare på konsekvensane av Rockheim sin presentasjon av sjangrar og definisjonsnektande band som Motorpsycho.

1. Teori: Populærmusikk som kategori, identitetsmarkør og kulturarv

1.1 Populærmusikk og relaterte sjangrar

There are genres of music and music between genres, but not music without genre.
(Holt 2007, s. 180)

Ifølgje Holt er populærmusikk ei mektig kulturell og økonomisk kraft i moderne kapitalistiske samfunn (2007, s. 1). Historiske hendingar og sosiale grupper har vorte knytte opp til spesifikke musikalske uttrykk, og salbarheita til musikken er for nokre det fremste aspektet ved denne kategorien. I hovudutstillinga til Rockheim, Tidstunnelen, er populærmusikkens tilknytning til kulturell utvikling framheva.¹ Holt skriv at populærmusikk i seinare tid har møtt aukande aksept som markør for ny musikalsk utvikling, noko som i akademiske kretsar tyder større legitimitet som forskingsobjekt. Men som studium er populærmusikk eit uorganisert felt. Holt poengterer at dette medfører ein stor diversitet, men også diskontinuitet og manglande korrelasjon, spesielt mellom «reint musikalske» og kulturelle vinklingar (sst. s. 2). Førstnemnde vinkling viser til aspekt som melodiføring, harmonikk og rytmikk. Sistnemnde viser blant anna til framføringspraksis og *image*.

«Populærmusikk» er ein vag, omstridd paraplykategori eller «metasjanger». Joshua Clover forklarar den sistnemnde nemninga med at kategorien i tillegg til det enorme omfanget er basert på noko anna enn musikalsk form (2004, s. 246). Men populariteten som ligg implisitt i namnet – som ofte vert knytt til salbarheit – gjeld ikkje absolutt: «Critics and fans will often forward some band as ‘pop’, despite even limited cultural exposure, generally because of the way they sound (that is, the term is used as shorthand for ‘music that sounds like it could be popular’)» (sst. s. 246). Progrock er eit døme på ein sjanger som har gjennomgått historiske svingingar i popularitet, med høgdepunktet midt på 70-talet, ein etterfølgjande nedgang og eit visst oppsving på 90-talet. Ein snever definisjon av populærmusikk ville då indikert at sjangeren mellombels (eller permanent) fall utanfor populærmusikkategorien.

¹ Merk at det her er snakk om ei vid tyding av det vage omgrepet «kultur», knytt til menneskeleg atferd og tankeverksemd, ikkje berre avgrensa til kunst, litteratur og musikk.

Metasjangeren «kunstmusikk» vert ofte posisjonert som den estetiske motparten til populærmusikk, ein haldningstendens som har møtt mykje kritikk i nyare tid (Shuker 2008, s. 207). På neste kategoriale nivå finn ein sjantrar med relativt vide definisjonar (m.a. *heavy metal* og *rap*), som ifølgje Roy Shuker oftast har meir etablerte musikalske fellestrekk og gjensidig forståing blant dei som omtalar dei, enn metasjantrar. Han skriv at «subsjantrar» eksisterer innanfor rammene til etablerte sjantrar som har sett ulike stilistiske utviklingsspor, og dermed oppstår på grunn av behov for indre differensiering (sst. ss. 119-20). Progrock er eit døme på dette, som med sine tilhøyrande estetiske verdikonfliktar viser korleis forholda mellom subsjantrar og den overordna sjangeren kan vere problematisk. Som eit godt døme på kor omfattande slik kategorial underdeling kan vere, anbefaler eg å sjekke nettsida «Map of Metal» (Galbraith og Grant). Sida presenterer subsjantrar av heavy metal, «fusjonsjantrar» og relaterte sjantrar gjennom ei biletleg geografisk framstilling.

Populærmusikalske omgrep kan ofte skape misforståingar. Somme sjangernemningar vert vekselvis nytta som synonym eller for å skilje nyansar eller klare skilje. Shuker påpeikar at både «pop» og «rock» tidvis vert nytta som substitutt for «populærmusikk», samtidig som dei ofte vert nytta som polariserande motstykkje til kvarandre. I nyare bruk – inkludert Rockheim sin – hamnar dei begge under populærmusikk som metasjanger, samtidig som begge to kan verte rekna som separate metasjantrar (Shuker 2008, s. 120).

Shuker skriv at omgrepet «pop» har ei lang og innfløkt historie, men som paraplyomgrep vart det først nytt om eit særskilt musikalsk produkt retta mot tenåringar på 50-talet, spesielt i Storbritannia. I følgje Shuker vart omgrepet «rock 'n' roll» popularisert og først nytta som sjanger i USA på 50-talet. Han skriv at den oppstod i samanheng med at rhythm and blues, spelt av svarte artistar, vart meir popularisert i denne perioden, og tilpassa det kvite publikummet i USA. Shuker skriv vidare at «rock» utvikla seg som ein slags mindre metasjanger, for å femne om alle subsjantrane som utvikla seg frå midten av 60-talet (i tillegg til å verte nytta som forkorting). Dette omfattar hard rock, blues rock, progressiv rock, heavy metal og indie rock (Shuker 2008, s. 123). Forholdet mellom progressiv rock og «prog» er eit siste døme på denne typen terminologisk problematikk. I følgje Hegarty og Halliwell vert sistnemnde ofte berre nytta som forkorta form av ordet, men har i seinare tid ofte vorte nytta som adjektivform, eller som ein vidare kategori som er mindre definert enn musikken frå

opphavet i England på 70-talet (2011, s. 9). Disse eksempla demonstrerer ei av utfordringane Rockheim står overfor i sine presentasjonar av artistar og musikalsk utvikling.

Holt sitt forslag til definisjon av ein musikalsk sjanger er at den refererer til ein særskild type musikk, i ein bestemt kontekst eller samanheng som omfattar produksjon, sirkulasjon og «signification». Sistnemnde viser til den intrikate måten musikk refererer til andre musikalske uttrykk og førestillingar om musikkhistorisk utvikling på. Holt understrekar at sjangrar ikkje berre har basis i musikken, men også i konvensjonar knytte til den, som vert delt av ulike grupper menneske (2007, s. 2).

Omgrep som «sjanger» og «stil» vert ofte nytta om kvarandre i daglegtale. Skilnadene er vanskeleg å fastslå objektivt, sidan dei vert nytta med ulike tydingar i ulike samanhengar (Holt 2007, s. 13). Det franske ordet *genre* tyder «slekt» eller «art». Det har opphav i det latinske ordet *genus*. I tillegg til «sjanger» nyttar eg «kategori» som ein meir generaliserande term.

Definisjonane av og bruksområda til sjangrar har vorte påverka av historisk utvikling og nye perspektiv i musikken dei referer til. Sosiale og kulturelle forhold endrar seg over tid, og dermed også forståinga av sjangrane. Dette gjeld det Tzvetan Todorov kallar «historiske sjangrar», i motsetnad til «teoretiske» (eller «abstrakte») sjangrar (1976). Han skriv i hovudsak om litterære sjangrar, men forståinga hans kan overførast til musikk. I følgje Todorov har begge typene sjanger eit diskursivt, teoretisk element, men ikkje alle teoretiske sjangrar har nedfelt seg i kulturhistoria. Han påpeikar sjølv det ikkje-absolutte aspektet ved teorien sin (sst. s. 165). Det ujamne overlappingsforholdet mellom dei to kategoriane gjer at Todorov framhevar historiske sjangrar som mest diskursivt interessante (s. 170). Holt nemner ensemble-sjangrar som «akustisk musikk» og sosiale sjangrar som «bakgrunnsmusikk» som døme på teoretiske sjangrar (Holt 2007, s. 16).

Det er viktig å påpeike at sjølv om sjangrar er konstruerte, abstrakte omgrep, får dei innverknad i den sosiale røynda når menneske let dei verke inn på tankane og handlingane sine, som bevisst vidareføring eller brot med musikkhistoriske tradisjonar. Dette forholdet kan leie til uvisse rundt dynamisk skiftande terminologi. Holt poengterer i denne samanhengen at usemje og stridigheit om terminologi og definisjonar ofte er sentrale delar av historia til

spesifikke typar musikk, og inngår såleis i den kulturelle dynamikken knytt til musikken. Han nyttar historiske skifte som døme på dette; som overgangen då «country» i stor grad erstatta «hillbilly music», og når jazz vart knytt til kunstmusikk. Spørsmålet han stiller er om slike endringar i nomenklaturen forårsaka eller vart konsekvensen av endringar i musikken (2007, s. 4). Fasiten på slike dilemma er nok at ein kombinasjon av potensielle teoriar har spelt inn, men i ulik grad i ulike høve.

Eldre sjangeromgrep som «rock», «jazz» og «klassisk» dannar ofte utgangspunkt for sjangerdiskusjonar. Desse eksempla er omfattande paraply- eller metasjangrar, med djuptgåande implikasjonar knytte til forhold som kultur, sosial klasse og musikalsk og historisk utvikling. Dette medfører at dei komplekse historiene til desse kategoriane spelar inn på diskusjonar om ny musikk, noko som vert problematisk når ein ikkje har tilnærma same kjennskap til og målestokkar for desse sjangeromgrepa. I kva grad nye musikarar sjølve har reflektert over omdiskuterte sjangerhistorier og -problematisering knytt til det musikalske uttrykket deira, har nok i praksis ikkje så mykje å seie for korleis musikken deira vert motteken. Men når ein freistar å nytte kategoriane i diskusjonar rundt musikk med ulike grader av spesifisitet – som undersjangrar eller band – vil desse forholda spele inn. Progrock er eit godt døme på dette, då ein ikkje kan forstå denne historiske sjangeren utan ei viss innsikt i musikalske retningar og estetiske diskusjonar rundt rock, klassisk musikk og andre sjangrar.

Sjangrar er per definisjon ekskluderande, fordi dei freistar å avgrense spesifikke musikalske uttrykk frå andre. Som Holt påpeikar, medfører dette ofte ei stor grad av skepsis, sidan slik kategorisering ofte verkar *reducerande* (2007, s. 3). Dette tyder at eit kompleks vert forenkla, og nokre element vert oversett eller bagatelliserte i forhold til «norma» sjangeren fastset. Kombinert med måten fans identifiserer seg med bestemte artistar og sjangrar på, og forventingane dette skapar, opnar desse forholda for «navigasjonsvanskar» mellom musikalske uttrykk for musikarar. Løysinga vert ofte å identifisere seg med meir enn éin sjanger, somme gongar gjennom uttrykk som «inspirert av» eller «påverka av». At dette skaper problem for ei oversiktleg framstilling av musikkhistorie og ein spesifikk sjanger som progrock, seier seg sjølv.

Motorpsycho si relativt frie vandring gjennom ulike sjangerlandskap gjennom den 25 år lange karrieren deira har medført ei interessant problemstilling for mange fans, som kanskje identifiserer seg med det musikalske uttrykket på eitt eller nokre få av albuma deira.² Eggum og Bergan skriv:

Selv om de på overflaten har sveipt innom de fleste rockegenrene, fra støy til pur pop, har det karakteristiske Motorpsycho-soundet ligget på lur [...]. Motorpsycho har brukt elementer fra 70-tallets progrock, kombinert det med en miks av hardrock fra samme periode og moderne metal og hardcore, grønsjpop og psykedelia – ambient gitar-rock har de selv kalt det. (2013, s. 358)

Denne framstillinga av bandet (i likskap med nesten alle eg har lese) poengterer i tillegg til stor stilistisk endring ein slags enkelt identifiserbar musikalsk identitet eller «sound», som dannar grunnlaget for appellen deira. Motorpsycho er eit godt døme på korleis sjangrar kan vere eit innfløkt men sentralt verkemiddel for framstilling av kompleks populærmusikk-historie, og dette understrekar behovet for inngåande studiar av musikalske kategoriar.

Holt poengterer at sjangrar har fått relativt lite merksemd i akademisk skriving, trass i veksande interesse for spørsmål om kultur og identitet i musikkstudiar dei siste tiåra. Han ser ei årsak til dette i at sjangergrenser i musikk er meir flytande enn andre kunstformer, mellom anna film (2007, s. 4). Progrock har hatt ei viss akademisk interesse, med blant andre Bill Martin, Edward Macan og Kevin Holm-Hudson som viktige stemmer i samtalen. Dei drøftar mellom anna relevansen til og eventuelt stadfestinga av eit kronologisk avgrensa progrock-narrativ. Eit sentralt tema i denne samanhengen er rammene til sjangeren som kategori, ofte bundne til musikalske verkemiddel henta frå andre sjangertradisjonar.

Holt skriv at populærmusikalsk produksjon går føre seg på mange ulike plan, blant anna vert utfordring av kategori-grenser ofte gjennomført på individnivå. Som nemnt i innleiinga, vert slike forsøk på å «finne si stemme» ofte positivt mottekne av fans, som eit teikn på innovasjon. Holt nemner at slike tendensar skapar grunnlaget for «indie»-artistar og -plateselskap, der avstand frå standardisering og «mainstream» musikkproduksjon er eit estetisk ideal (sst. s. 5). Ifølgje Holt har stor distribusjon og sirkulasjon av kulturelle produkt

² Noverande besetning består av Bent Sæther (bass og vokal), Hans Magnus Ryan (gitar og vokal) og Kenneth Kapstad (trommer). Bandmedlemmane nyttar også ymse instrumentbidrag og samarbeidspartnerar.

medført ytterlegare kompleksitet til pålagd kategorisering av musikk. Denne utviklinga bidrog også til den generelle akademiske avstanden frå modernistiske paradigme som strukturalisme og evolusjonisme, som tidlegare underbygde forenklande musikkhistoriske narrativ. Men slike haldningar er lite produktive i seg sjølve, som David Hesmondhalgh har poengtert: «We need to know how boundaries are constituted, not simply that they are fuzzier than various writers have assumed» (sitert etter Holt 2007, s. 6). Holt understrekar at målet hans ikkje er å definere sjangrar, men å forstå dei betre (sst. s. 8). Grunna den flyktige, subjektive karakteren til sjangrar nyttar eg i stor grad den same innfallsvinkelen for å sjå på korleis dei påverkar folk si forståing for og oppfatning av musikk. Dette går direkte inn på mi tolking av formidlingsprosessen til Rockheim.

Eric Weisbard drøftar problemet med partikulære studiar av band:

But the process makes it very hard to generalize about pop at all. One can always think of an exception, to the point that escaping categories seem to be the music's most compelling feat – and any attempt to structure an interpretation the work of humorless pedants. Musicians make fun of critics; critics make fun of academics; academics raise an eyebrow in a discreet footnote at everybody else's pretensions to 'authenticity'. Quite the muddle. (2004, s. 3)

Sitatet viser til haldningsproblem rundt sjangerstudiar og nytteverdien deira. I tillegg viser Weisbard til det problematiske diskursive forholdet mellom ulike folk som skriv om populærmusikk. Dette er relevant for Rockheim, som har tilsette med ulike bakgrunnar, frå journalistikk, akademia og museumskuratering.

Holt tek opp arbeidet til Simon Frith, og understrekar den relativt store avstanden hans frå det «somewhat distanced theoretical gaze» til tidlege publikasjonar om populærmusikk (Holt 2007, s. 6). Holt nyttar uttrykket «armchair research», som viser til den generelle mangelen på direkte, inngåande forsking – ein sit i staden og funderer i godstolen (sst. s. 8). Metaforen uttrykkjer manglane til strukturalistiske, reduktive teoriar på ein god måte, sidan avstanden frå reelle forhold og oppfatningar vert poengtert. Frith påpeiker blant anna at kategoriar som sjangrar er så sterkt integrerte i tenkjemåten rundt ulike musikalske uttrykk og ved verdivurdering av musikk, at ein ofte tek sjangeren for gitt (Frith 1996, s. 75). Menneske sitt

systematiseringsbehov gjer det farleg lett å oversjå skiljet mellom samansette kulturuttrykk og språklege formuleringar knytte til dei.

Sjangrar vert nytta i ulike samanhengar, knytt til ulike definisjonar og parameter. Frith skriv at musikkmagasin og liknande gjennom sjangrar prøvar å styrke fellesskapskjensla til ulike individuelle konsumentar (Frith 1996, s. 88). Døme på dette er magasinane *Prog* og *Classic Rock*. Shuker poengterer at slike magasin støttar plateindustrien gjennom kritikk og diskusjon rundt trendar, samtidig som dei gir spesifikke band og sjangrar (som dei bidreg til å definere) kulturell verdi (2008, s. 170). Ifølgje Holt skaper delte konvensjonar rundt sjangrar eit felles utgangspunkt for kommunikasjon for musikarar og musikkinteresserte. I den såkalla «kulturindustrien» – velkjent skildra og kritisert av Theodor Adorno – vert dei nytta for å samle konsumentar i gunstige grupper. I følgje denne vinklinga vert musikk kategorisert for å fylle smaksbehova til flest mogleg, for maksimal økonomisk profitt (Holt 2007, s. 2).

1.2 Industri, sosiale prosessar og verdivurderingar

Frith nyttar World Music som døme på korleis ein *label* i stor grad vart danna for å samle ulike konsumentgrupper. Ein label viser her til ein slags musikalsk merkelapp, med overlappande, men delvis annleis funksjonar enn musikalske sjangrar. Skiljet mellom slike omgrep er flytande, spesielt ved kvardagsbruk. Frith skriv at når plateselskap prøver å effektivisere marknadsprosessen gjennom labels, tek dei utgangspunkt i eit handterbart forhold mellom label og smaken til konsumentar. Dette skjer gjennom idealisering og konstruksjon av ein «fantasikonsument». Ifølgje Frith omfattar dette førestellingar både om demografi (sosiologisk vinkling) og kva aktuell musikk betyr for lyttarane (ideologisk vinkling). Frith nyttar «indiemusikk» og «Women's music» som døme på korleis sider ved produksjon og sosiopolitiske haldningar kan vere meir relevante for definisjonar enn musikalske likskapar, og dermed er naudsynte i ein presentasjon av populærmusikkhistorie. Frith poengterer at slike kategoriar berre gir mening som ei motstilling til mainstream eller dominerande kultur, og at desse sidene derfor er avhengige av kvarandre (1996, ss. 85–87).

Holt skriv at ei kjensle av historisk tradisjon og anerkjenning frå musikarar og lyttarar skil sjangrar frå labels og marknadskategoriar som «top 40» og «chillout music». Sistnemnde fungerer i hovudsak som ei tilpassa ompakking av ulike musikalske uttrykk for å nå eit breitt publikum (2007, s. 18). Desse fell inn under Todorovs «teoretiske» sjangrar, utan rot i

historiske musikalske tradisjonar. Holt hevdar at populærmusikalske sjantrar kan verte sett som små kulturar, med ein overgripande identitet basert på mange ulike sosiale sambindingar. Han poengterer at sjantrar på sett og vis alltid er integrerte i kulturar, men i svært varierende grad (sst. s. 20). Når ein forsøker å definere sjantrar, kan ulike aspekt verte vektlagde, og ofte fleire samtidig. Frith skriv at å basere seg på musikkindustriens avgrensingar både reflekterer marknadskategoriar og musikkhistorie (Frith 2007, s. 271). Progrock er eit døme på dette, for som Kevin Holm-Hudson poengterer, vart sjangeromgrepet opphavleg nytta vesentlig meir inklusivt enn industriens seinare kategoriseringar (2008, s. 18).

Adorno hevdar at kulturindustrien konstruerer ein illusjon om valfridom gjennom overflatiske variasjonar i standardisert musikk, der subjektet er fullstendig undertrykt (Adorno 1941, henta frå Storey 2006, s. 76). Men som Jason Toynbee påpeikar, er det for enkelt å seie at populærmusikk vert einsidig utnytta og dominert av den kommersielle industrien (2000, s. 3). Han skriv at kulturelle markadar er problematiske for industrien, med si «flyktigheit» gjennom subjektiv assosiering med ulike og nye uttrykk, som svekkjer industriell kontroll over musikalsk aktivitet (Toynbee 2000, s. 128). Dette bryt med marxistiske tankar om «commodification» og overskot ved produksjon som ikkje gagnar muskarane. Som Toynbee skriv kan ein også stille spørsmål til i kva grad musikk gjennomgår ei musikalsk standardisering ved å verte utsett for commodity-forma (sst. s. 6). Der er definitivt ein samanhengen mellom økonomisk suksess og artistisk suksess som ofte finn stad i populærmusikk, og som kan underbyggje motivasjon til musikalsk verksemd. Men Toynbee påpeikar at alternativ motivasjon som jakt etter berømmelse eller institusjonell autonomi (sjølvstende) kan vere minst like viktig (s. 8). Motorpsycho kan nyttast som døme på sistnemnde. Dei tapte ein innbiten juridisk strid om rettighetene til tidlegare utgjevingar med plateselskapet Voices of Wonder (Huse 2001).

Frith skildrar sjantrar som del av distinkte sosiale sfærar med komplekse samspel mellom muskarar, lyttarar og mediekkanalar, som han kallar «genre worlds» (1996, s. 88). Eg kjem ikkje til å gjere bruk av dette omgrepet, sidan det framstår som eit forsøk på konkret avgrensing av spesifikke delar av kulturbiletet (noko eg ikkje ser nytteverdien av for min innfallsvinkel til populærmusikk). Og som Holt poengterer, er ikkje slike sfærar nødvendigvis knytte til etablerte sjantrar, men kan til dømes vere knytt til kulturell bakgrunn eller spesifikke instrument. Han poengterer også dei flytande grensene og det relativt uavhengige

sampelet mellom ulike individuelle sfærar, sjølv om idéen botnar i eit abstrakt syn på samanhengar mellom ulike sosiale aspekt (Holt 2007, s. 6). For studiet av Rockheim si kopling mellom populærmusikk og kulturell utvikling kan Frith sin idé vere forklarande for grunnleggjande mekanismar mellom slike aspekt, utan at det vert leita etter skjematisk avgrensa sfærar ut frå spesifikke sjangrar.

Holt skriv at den sosiale basisen for sjangrane ligg i innverknaden og krafta dei har i kulturell praksis og på stader og folk. Dette er knytt til institusjonar, magasin og internettsider, og til såkalla «scenes».³ I følgje Holt vert sistnemnde nytta som samlande eller spesifiserande kategori for musikalske uttrykk bundne til avgrensa geografiske område. Kommunikasjonen som konstituerer den sosiale basisen til ein sjanger, skjer i det Holt kallar eit *nettverk*. Ifølgje Holt vert nettverk i stor grad påverka av det han kallar «center collectivities», etterfølgd av utbreidde kulturelle og estetiske «forhandlingar». Han skriv at slike kollektiv består av spesialiserte subjekt, med ei viss grad av anerkjenning. Døme på slike er fan-fellesskap med stor innverknad, kritikarar, og ikkje minst ikoniske band. Men Holt understrekar at slike spesialiserte subjekt ikkje har noka form for autonom fullmakt, og at massemedia og involverte bedrifter (industrien) har ei stor rolle i slike kommunikasjonsprosessar (2007, ss. 18-21).

Sjangerdefinisjonar kan også skifte fokus til ideologisk verknad. Frith skildrar dette som framstilling av fellesskap, kjensler og estetiske haldningar (2007, s. 271). Ein kan ikkje skrive om populærmusikk utan å støyte på alle sitt yndlingsproblembarn, «autentisitet»; eit omgrep som vert direkte eller indirekte nytta like ofte som det vert problematisert og kritisert. Eg har ingen ambisjonar om å sette klare rammer rundt dette særst subjektive og sosialt ladde omgrepet, men skriv om det på grunn av den unektelege relevansen det har for populærmusikk. Frith tek for seg nokre interessante aspekt ved dette omgrepet. Han skriv at autentisitet ofte er sterkt knytt til kritisk *verdivurdering*, og gjennom sjangrar lyttar somme då etter «det kjende» og om det ein høyrer er «tradisjonen tru». Han skriv at dette også gjeld sosiale aspekt ved musikk knytte til haldningar og ulike verdisyn (Frith 1996, s. 89). Men Frith poengterer at testing og tøyning av sjangerreglar tradisjonelt sett i populærmusikk er tillate og kanskje også påkravd, i ein balanse som kan innfri eller bryte forventingar i ulik

³ For meir inngåande drøfting av musikalske «scenes», sjå: Sarah Thornton, *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital* (Cambridge: Polity Press, 1995).

grad. Han skriv også at «ideologisk bagasje» er essensielt for verdivurderingar i musikk, som alltid er del av ein sosial samanheng (sst. ss. 93–95).

Motorpsycho er eit døme på kontinuerleg innovasjon og sjangerbaserte forventingsbrot som blir relativt godt mottekne.⁴ Men ein kan diskutere om rolla deira som «indie»- eller «undergrunnsband» har endra seg frå startfasa på 90-talet med veksande popularitet og anerkjenning frå ulike hald. Dette gjelder utmerkingar som tre spelemannsprisar, Nord-Trøndelags kulturpris og eiga temporær utstilling på Rockheim (Bjørkås og Kleven 2015). Verdivurderingar er også sentrale for Rockheim si utveljing og formidling av materiale. Marion Leonard skriv om utstillingar av populærmusikk: «Value judgements always inform which exhibition ideas are given the green light and shape the way stories are told within displays» (2010, s. 180). Dette gjeld særleg Rockheim, med sitt nasjonale omfang av band, i tillegg til mangfaldet av kulturelle koplingar dei potensielt kan presentere.

Clover skriv om Adorno si skildring av populærmusikk som estetisk verdiløus (frå teksten hans *On Popular Music* frå 1941).⁵ Clover skriv at grunnlaget for denne vurderinga er at den kommersielle essensen i denne musikken fører til standardisering, der små variasjonar berre fungerer som ei «produkt-differensiering». Manglande variasjon og utfordring av tradisjon gjer at musikken kan «verte seld automatisk» og ikkje krev nokon innsats frå lyttaren. Trass i at ein i seinare tid er «so over Adorno and his European elitism» (Clover 2004, s. 252), er tiltrekkinga til denne typen verdivurdering framleis verksam, om enn i tilpassa form (sst.). Clover poengterer at kritisk vurdering nesten alltid har eit fokus på det eksepsjonelle, som viser til ein varig verdi (musikk som kan verte «klassisk»). Han hevdar også at modaliteten til *song-hits* ikkje er innovasjon, men intensitet; den mest ekstreme versjonen av ei kjend form. (sst. 251-256). Ei slik vurdering står i kontrast til verdivurderinga i den «klassiske» tradisjonen, som ifølgje Anne Desler er sentrert rundt krav om innverknad på anna musikk i samtida og varig autonom anerkjenning – den ibuande, kunstnariske verdien vert verdsatt av historieskrivarane (2013, s. 387).

⁴ VG-lista fungerer som indikator, sjølv om den ikkje gir ein fullstendig representasjon av popularitet (www.vg.no).

⁵ Adorno sin idé om «populærmusikk» er prega av historisk bruk av omgrepet og hans eiga kategorisering.

Men Clover seier seg einig i Adorno sin argumentasjon for at populærmusikk har ein relativ verdi når den reflekterer «problematiske sosiale relasjonar» under seinkapitalismen (sst. 252-253). Adorno ser desse som interne sjølvmotseiingar som kan reflektere samfunnets skjulte motseiingar (Zuidervaart 2015). Dette kan lesast som at ei kopling til sosiohistorisk kulturell setting – og refleksjon over forholdet mellom denne og musikken – er essensielt for å forstå verdien i populærmusikk. Rockheim si kulturelle vinkling kjem i teorien godt overeins med eit slikt verdisyn.

Holt skriv at sjangrar kan assosierast med ulike verdisyn, og dette skaper spenning mellom sjangrar (2007, s. 23). Som nemnt har pop og rock, trass i hyppig blanding og kopling av omgrepa, ofte ulike estetiske haldningar knytte til seg. Det er verdt å ta for seg desse tendensane – utbreidd bruk gjer at dei i stor grad påverkar haldningar til populærmusikk. Shuker skriv at pop musikalsk sett ofte vert definert gjennom tilgjengelegheit, kommersiell orientering (i motsetnad til «kunstnarisk»), og fokus på utforgløyemelege refreng eller «hooks» (Shuker 2008, s. 122). Frith hevdar at tekstane i popsongar som regel baserer seg på klisjéar og allmenne kjensler som kjærleik, sorg og sjalusi (Frith 2007, s. 170). Ifølgje Shuker vert idéar om autensitet ofte nytta av rockefans til å distansere seg frå pop. Han meiner at større grad av autensitet då ofte svarar til større kunstnarisk integritet og ærlegdom (som motsetnader til kommersialisme), kreativitet og tidvis politisk tilknytning. Han nemner at sistnemnde historisk sett vert knytt til 60-talets *counterculture* («motkultur») og protestrørsle. Shuker skriv at blant anna magasinet *Rolling Stone* var aktivt innanfor denne politisk venstreorienterte framstillinga av rock (2008, s. 123). Dette illustrerer Frith sitt poeng om den samlande agendaen sjangerspesifikke magasin og liknande kan ha, og rolla deira i sjangerhistorier. Eit sentralt musikkmagasin for norsk progrock vert drøfta i kapittel 3. Dei ideologiske motsetnadene nemnt ovanfor kan gjere at rockefans ikkje set pris på at musikken dei identifiserer seg med, vert kopla til kommersiell pop, og medverkar til negative haldningar til somme av Rockheim sine val.

I eit intervju oppsummerte Frith dei underliggjande tydingane verdivurderingar kan ha:

Det handler ikke bare om hvorvidt vi synes musikk er bra fordi at den låter bra, verdivurderingene kommuniserer også noe om hvordan vi ønsker å leve – mer som et politisk budskap. Så i *Performing Rites* var jeg interessert i å se hvordan jeg som sosiolog kunne vise hvordan populærmusikk faktisk

fungerer som en arena for konstruksjonen av etiske og estetiske posisjoner. (Frith, henta frå Nærland 2012, s. 65)

Sitatet viser kvifor identifisering med populærmusikk kan vere så viktig for fans, og dermed kan vekke motreaksjonar rundt innlemming og presentasjon av spesifikk musikk i Rockheim si utstilling og Hall of Fame. Walser understrekar poenget: «Ultimately, judgements of music are judgements of people» (2003, s. 38). Verdivurderingar og personleg identifisering med utvald musikk er derfor sentralt når aktørar i ettertida freistar å presentere musikkhistorie.

1.3 Musikkhistoriske narrativ

Populærmusikalske narrativ (korleis ein fortel historie) er ei problematisk affære, blant anna fordi kategoriar ofte er særleg rotete innan populærmusikk. Som Holt skriv har diskursen i stor grad vore av ein «munnleg» karakter, altså mindre pålagt institusjonelle rammer og samordning. Han poengterer at det sosiokulturelle aspektet ved framføring, komposisjon og mediering gjennom skiftande forhold og trendar forsterkar denne effekten. Holt skriv at dette til dels er annleis enn den akademiske tilnærminga til klassisk musikk, der historikarar tidlegare har fremja ein strukturalistisk og kanondannande tradisjon, som ofte vert kritisert for å gi eit reduserande narrativ (2007, ss. 14-15). Eit sentralt narrativt verkemiddel i slike kanoniseringstradisjonar er idéen om ei biletleg rett linje gjennom tid, der sentrale komponistar/artistar følgjer etter kvarandre gjennom ein slags arvegang eller «overføring av fakkelen».

Denne typen narrativ er også populær innan jazzhistorikk, skildra og kritisert av Scott DeVeaux. Han skildrar dette som ei «[e]nvisioning of jazz as an organic entity that periodically revitalizes itself through the upheaval of stylistic change while retaining its essential identity» (DeVeaux 1991, s. 541). Ifølgje DeVeaux vert organiske, evolusjonsbaserte modellar ofte nytta, der utvalde innovatørar til dømes vert samanlikna med «frø» for den uunngåelege utviklinga i musikken.⁶ Som Holt skriv, har tidlegare ideologiske koplingar mellom evolusjonsteori og kultur vist seg mangelfulle, sidan kulturelle uttrykk ikkje kan systematiserast og vurderast ut frå universelle standardar (Holt 2007, s. 13). DeVeaux

⁶ DeVeaux siterer blant anna: Barry Ulanov, *A History of Jazz in America* (New York: Viking Press, 1952); og Alan Morgan og Raymond Horricks, *Modern Jazz: A Survey of Developments Since 1939* (London: Gollancz, 1956).

påpeikar ein annan sentral tendens i denne typen narrativ; at utviklinga kjem innanfrå musikken sjølv («essensen»):

While the social context for the music is rarely ignored entirely (if only for the human interest it adds to the narrative), it is generally treated as, at best, a secondary cause – the cultural static of political or social upheaval that may color the process of development but is ultimately external to it. (DeVeaux 1991, s. 541)

Leo Treitler nyttar omgrepet «kriseteori» for å skildre modernistiske endringar innanfor idéar om tonalitet – med Schönberg som frontfigur – som overtok den romantiske tradisjonen på 1900-talet (Treitler 1989, s. 124). DeVeaux knyt denne teorien til den konvensjonelle skildringa av «overgangen» frå *swing*-æraen til *bebop* (DeVeaux 1991, s. 543). DeVeaux ser den narrative vinklinga i teorien som ein stillstand i utviklinga av det musikalske språket, fordi det har vorte «oppbrukt». Den «naturlege» progresjonen vert skildra som ei vidareutvikling eller utviding av musikalske verkemiddel som vert henta innanfrå musikken sjølv. *Bebop* vert skildra som eit naudsynt brot, samtidig som den vidarefører essensen i jazz («ei ny grein»). I følge DeVeaux vart dette påstått å vere naudsynt på grunn av ekstern innverknad frå kommersialisme på jazz (1991, s. 543).

Element frå denne typen narrativ er også vanlege i populærmusikalske narrativ. Eit døme på dette er subsjangrane progrock og punkrock, der sistnemnde (til liks med *bebop* overfor *swing*) ofte vert skildra som eit naudsynt brot med «blindgata» progrock innanfor utviklinga av rock som sjanger (Hegarty og Halliwell 2011, ss. 2-3). Døma demonstrerer ulike verdisyn på musikk. *Bebop* vert ofte tolka som ein positiv overgang i retning kunstmusikk (Deveaux 1991), medan punk vert sett som ein positiv overgang i stikk motsett retning. Bill Martin (1998) argumenterer for progrock som ei ideologisk rettkomen vidareføring av rock, og ein positiv «progresjon» i retning kunstmusikk. Dette viser problematikken knytt til historieskriving basert på klare, oversiktlege overgangar. Keith Negus skriv om framstillinga av rock i denne tida:

The idea of a 'rock era' is based on a particular experience of rock (biographical, geographical, generational and social) which fails to allow for how musical forms are transformed and move on in different ways across the planet, acquiring new significance in different situations and as part of different dialogues. (Negus 1996, s. 139)

Manglane Negus omtalar, er tydelege for progrock. Innverknaden og nærværet til sjangeren vert skildra av Per Kristian Olsen et al.: «Da punken fikk definisjonsmakt på slutten av 1970-tallet, falt progrocken til band som Yes og Emerson Lake and Palmer i unåde. Men på 1990-tallet var den tilbake, og kunne spores hos Motorpsycho og Seigmen» (2009, s. 229). Motorpsycho demonstrerer dermed behovet for å drøfte sjangrar utanfor historiske storheitsperiodar og «avslutta epoker».

Holt poengterer ein viss systematikk i populærmusikalske narrativ. Enkelte omgrep og vinklingar har hatt ein sterk global sirkulasjon, i tillegg til at ein finn nasjonale og lokale konvensjonar (2007, s. 15). Han peikar blant anna på organiske, fysiske og romlege metaforar, som også er hyppig brukt i andre typar kategoriserande diskurs. Døme på førstnemnde er utsegner som at sjangrar vert «fødde», «modnar», «greina» og «døyr» (til dømes i jazznarrativa DeVeaux kritiserer). Vanlege fysiske metaforar inkluderer «tung beat», «tørr sound» og «heavy metal». Romlege metaforar vert ofte nytta om musikalske uttrykk utanfor rammene til tidlegare etablerte sjangrar, til dømes «hybrid mellom salsa og rock» og «crossover». Som Holt påpeikar kan slike metaforar vere nyttige forklaringsverktøy, men at den biletlege, forenklande karakteren deira må understrekast (sst. s. 14). Eg kjem ikkje til å klare å unngå all bruk av slike metaforar, då dei er djupt integrerte i det musikalske metaspråket, men ei bevisstgjerjing er forhåpentlegvis nyttig.

Antti-Ville Kärjä tek for seg Jukka Sarjala si kategorisering av tre trendar og ulike innfallsvinklar i musikkhistorieskrivinga (Kärjä 2006). Desse er sjølvsagt teoretiske og ikkje gjensidig ekskluderande, men gir ei nyttig strukturering av narrative fokusområde. Rockheim si løysing kan samanliknast med desse trendane. Den første trenden vert kalla «author-and-works-centered», og har i følgje Kärjä ei biografisk eller stilhistorisk vinkling. Den er prega av fremjing av utvalde geni, slik som det klassiske narrative skildra i første avsnitt i dette delkapittelet. Den andre trenden er «social history», der musikk vert studert i relasjon til *omgjevnaden*. Ifølgje Kärjä gjeld dette forståinga av musikk i samfunnet generelt, måten folk (særskilt kritikarar) tenkjer på musikk på og korleis den vert konseptualisert. Kärjä skriv at denne trenden likevel ofte kan basere seg på tradisjonelle verdihierarki og klare skilje mellom «musikalske» og «ikkje-musikalske» element. Sarjala kallar den tredje trenden «constructivist», og tek i følgje Kärjä utgangspunkt i at musikk ikkje er autonom (med ibuande eigenverdi) og ikkje kan skiljast frå sin sosiohistoriske kontekst (Kärjä 2006, s. 5).

Sarjala skildrar måten kulturhistorikarar innanfor denne trenden tek for seg «how a perceiver, a witness and a member of culture acts» (sitert etter Kärjä 2006, s. 5) og er ifølgje Kärjä eit standpunkt der kulturelle produkt som musikk ikkje har meining eller verdi utanfor sine kulturelle kontekstar (sst.). Rockheim – med sitt fokus på kulturell kontekst – hamnar nok ein stad mellom dei to siste kategoriane. Men korleis dei stiller seg til «tradisjonelle verdihierarki» (eg har alt teke for meg verdivurderingar knytte til kunst og innovasjon) og grenseoppgangen mellom ulike element, er ei vurdering som må kome etter ein meir inngåande gjennomgang av utstillingane deira.

Populærmusikk har tydeleg sine egne kanontradisjonar, der ei samling utvalde band ofte vert opphøgde som «grunnleggjarar» og pionerar innanfor bestemte sjangrar. Inkludering og ekskludering gjennom lister, der band og album vert rangerte etter kriterium som «viktigast» eller «mest essensielt», kan i prinsippet samanliknast med akademisk utveljing av somme komponistar som «innovative geni». Holt skriv at innleiingsvise forhandlingar rundt ein sjangerkanon ofte ligg til grunn for utbreidd forståing av omgrepet, og skjuler kompleksiteten i uttrykka sjangeren femner om (2007, s. 20). Slike utval og lister vert ofte årsak til innbitne interessekonfliktar blant fans og andre involverte partar, på grunn av populærmusikkens rolle som identitetsmarkør og kjensleladd diskusjonstema. Kärjä skriv at konstruktivisme-trenden i historieskriving kanskje er best rusta til å unngå kanonbaserte narrativ (som ofte vert kritiserte), men han meiner ingen historikarar klarer å unngå kanondanning fullstendig. Han skriv at sjølv det å bevisst unngå kanoniserte studieobjekt er med på å definere ein bestemt kanon, og er del av vidareutviklinga av denne (Kärjä 2006, ss. 5-6).

Det Sarjala kallar forfattar-og-verk-sentrerte narrativ (tilknytt kanontradisjonen) har i seinare tid vorte funne svært mangelfulle. Realiteten rundt musikkskaping er vesentleg meir kompleks, blant anna skildra av Toynbee: «Music is a continuous process of social exchange: of editing out, feeding back, arguing, sharing ideas, acclaiming some trends, and rejecting others» (2004, s. 177). Trendane Toynbee nemner vert, slik eg forstår dei, forsterka av språkleg/musikalsk generalisering – som bruk av sjangrar. Han skriv vidare at utøvarar hentar musikalske element frå eit «historisk felleslager». Dette medfører at alle musikarar er «remixers», som omformar og set sitt personlege preg på tilgjengeleg materiale. Toynbee påpeikar også at musikalsk innovasjon kjem gradvis. Han skriv at «so-called greats» (opphøgde artistar) kan bidra til utviklinga av ein musikalsk stil gjennom innverknaden som

følger med suksess, men at dei aldri er så radikalt originale som mykje journalistikk og fan-diskusjon hevdar (sst. s. 177). Weisbard oppsummerer denne diskursive haldninga, og peikar på eit mogleg utfall: «There are no unifying theories of pop anymore. [...] taking possession of a personalized narrative of music history may be emerging as a critical element of listener participation» (2004, s. 8.) Denne vinklinga er sentral for narrativet til Rockheim.

Rockheim står i ei særstilling når det gjeld oppfatninga av eit norsk populærmusikalsk narrativ. I si rolle som statleg utnemnd institusjon får den kulturhistorisk vinkla utstillinga deira (og andre tiltak, som deira utgåve av Rock and Roll Hall of Fame) ein viss autoritet, som også medfører inngåande gransking og vurdering frå populærmusikalske aktørar (m.a. musikarar og fans). Tidstunnellen deira er delt opp i rom baserte på tiår, med ulike kulturelle referansar, teknologiske presentasjonsformer tilpassa kvart tiår og varierende grad av sjølvstyring og strukturering av tilgjengeleg informasjon. Desse løysingane vert drøfta seinare, med det stilendrande og sjangerforvirrande Motorpsycho som eit interessant døme.

1.4 Globalisering, nasjonalitet og kulturarv

Rockheim si framstilling av norsk populærmusikk frå 1950-talet fram til i dag er kopla til det laust definerte og omstridde omgrepet *globalisering*. Avgrensinga av kulturhistorie til eit nasjonalt perspektiv er problematisk, og måten ein bind eit slikt narrativ til internasjonal utvikling på, vert sentralt. Oversand skildrar globalisering som eit «sentralt kodeord for å forstå samfunnsutviklingen de siste 20 årene» (2012, s. 15). Som han påpeikar har internasjonal sirkulasjon av menneske, informasjon og kulturelle uttrykk vorte vesentleg større mot slutten av førre hundreår, og møtet mellom ulike menneske og uttrykk skapar ringverknader (sst. ss.15-19).

Oversand tek for seg ein viktig forfattar innanfor denne diskursen, antropologen Arjun Appadurai. Eit av hovudpoenga hans er spenninga i globalisering mellom kulturell homogenisering og heterogenisering. Homogenisering viser til ei assimilering eller utjamning, heterogenisering viser til lokal inkorporering, tilpassing eller hybridisering. Den sistnemnde sida av globaliseringsmodellen forklarar tilførsla av eit større mangfald av kulturelle uttrykk. Oversand påpeikar utviklinga av ein slags «global fellesskap» rundt kulturell og musikalsk praksis og konsumpsjon, sjølv om den ikkje er einsretta (2012, ss. 17-18). Dette aspektet har utvikla seg eksponensielt gjennom masseproduksjon av medium som musikk og tilhøyrande

video, og den etterfølgjande utviklinga av ekstremt lettvinntilgang til dei gjennom internett (Brandellero og Janssen 2015, s. 230).

Roland Robertson skildra møtet mellom prosessane ovanfor som globalisering av det lokale og «lokalisering» av det globale, forkorta til «glokalisering». Han henta uttrykket frå japansk marknadsføringsdiskurs, der det viser til det generelt problematiske forholdet mellom det universelle og partikulære (Robertson 1992, ss. 173-174). Det kan verke bisart at ein prosess som fell inn under same omgrep medfører to tilsynelatande motsette resultat. Shuker skildrar det som eit innbyrdes innverknadsforhold, der lokale musistar tek del i overlappende produksjonskontekstar (til dømes internasjonale plateselskap med lokale greiner eller samarbeidspartnarar), og ei «krysspollinering» av lokale og internasjonale musikalske uttrykk. Han påpeikar ein konsekvens av dette: lokale kulturprodukt kan ikkje likeframt koplaster med nasjonal kulturell identitet (Shuker 2008, ss. 209-210).

Ei av utfordringane til Rockheim er korleis ein skal framstille ein del av ei nasjonal musikkhistorie som har oppstått i ein så kompleks kontekst. Eit døme på slike prosessar er korleis norske band behandlar ein utanlandsk sjanger som den opphavleg britiske progrocken, og viser korleis sjangrar kan verte spreidde, tilpassa og etterkvart tolka om. Holt skriv at teoriar definitivt har nytteverdi, men at det er viktig at definisjonar vert forstått som diskursive verkty og ikkje «fasiten», då dette kan skape diskursive barrierar og illusjonar om ibuande eigenskapar i musikken som ikkje er der (2007, s. 15). I denne samanhengen viser «verktya» nemnt over til måten ei nasjonsbasert kulturhistorie er knytt til internasjonale uttrykk, og korleis dette forholdet tidvis er så tett at nasjonale vinklingar lett kan vere for snevre til å gje eit realistisk bilete.

Biddle and Knights skriv at «glokal» vinkling (og tilhøyrande internasjonaliserande paradigme basert på kulturell og økonomisk utvikling) diskursivt har kjempa mot nasjonal identifisering av musikk gjennom demystifisering (2007, s. 6). Dei viser til Benedict Anderson, som skildrar nasjonen som «imagined community» (Biddle og Knights 2007, s. 5). Forståinga hans er basert på at ei stor gruppe individ opplever og identifiserer seg med eit felles narrativ, trass at kvart individ faktisk møter berre ein brøkdel av dei andre. Biddle og Knights skriv at adjektiv som «mytisk» og «nostalgisk» har vorte nytta for å skildre opplevinga av ein nasjonal identitet (sst. s. 5). Denne diskursen verkar inn på vala til

Rockheim, der nasjonalitet fungerer som narrativt bindeledd, stilt overfor internasjonale sjangrar og musikalske trendar. Dette er relevant både for Rockheim si rolle som statleg støtta institusjon og for framstillinga av populærmusikk som bestemt av nasjonalhistoriske rammer i den aktuelle perioden (frå 50-talet og fram til notida).

Biddle og Knights skriv at fokuset på det globale/lokale som eit binært forhold nærmast har freista å teoretisere nasjonalstaten ut av biletet. Dei argumenterer for at nasjonar – i lag med andre mellomstore sosiale einingar – er eit naudsynt ledd i kjeda av innverknad mellom globalt og lokalt nivå. Dei hevdar relevansen til nasjonen mellom anna ligg i at den framleis til ei viss grad kan verke inn på global kapital og kultur gjennom «beskyttande» tiltak. Eit døme på dette er nasjons- eller språkbaserte spelelistekvoter (Biddle og Knights 2007, s. 6). Eit anna døme er oppretting av museum. Crane skriv: «In the past three decades, many European governments have redefined the museum as a major repository of cultural heritage and cultural memory [...]. Museums perform significant roles in sustaining and transmitting global cultural alternatives to commercial culture» (Crane 2002, s. 14). I Rockheim sitt tilfelle vert rolla deira «sustaining and transmitting» eit kulturelt alternativ (norsk populærmusikk) som også i stor grad er knytt til kommersialisme, men som no har fått ein stadfesta kulturell verdi i statens auge.

Wallis og Malm skriv om musikkindustri i «små land», ein implisitt kontrast til USA. Dei skriv om haldningar til dominerande internasjonal populærkultur:

Quite a few Swedes, in common with the inhabitants of so many small nations, still feel an inferiority complex towards their own culture. [...] Large sectors of youth, with no small measure of encouragement from the media, assume that anything from the other side of the sea (in a westerly direction) must be better than locally grown music. (Wallis og Malm 1984, s. 65)

Sitatet er over 30 år gammalt, og må sjølvstundt verte sett frå eit historisk perspektiv. Men den skildra haldningstendensen viser tydeleg motivasjongrunnlaget for å drive beskyttande og styrkande tiltak rundt lokal/nasjonal musikk. I Rockheim si historiske framstilling må ein også ta stilling til slike haldningar gjennom åra, og innverknaden desse har hatt på musikken i samtida.

Frith hevdar at utanlandsk lokal adaptasjon av USA sin populærmusikk i tillegg til blandingar med ulike lokale uttrykk alltid har eit imitasjonselement, ein referanse til noko «meir autentisk». Han skriv at dette heng saman med ein slags ideologisk og uttrykksmessig «eksepsjonalitet», som britisk rock også hadde på 60- og 70-talet. Men på same måte som den mellombelse posisjonen britisk rock hadde, hevdar Frith at USA sin populærmusikk, sjølv om den har ein særeigen global appell, ikkje lenger er eksepsjonell på dette feltet (2004, ss. 21-23). Dette heng saman med globaliseringa nemnt ovanfor, og det Oversand kallar utviklinga av ein «global fellesskap».

I kva grad ein institusjon som Rockheim vel å vektleggje internasjonale eller globale narrativ i utstillingane sine, er avhengig av faktorar som mengda materiale kontra plass og tiltenkt tid for besøkande si oppleving av det, og kulturpolitiske forhold som statsstøtte og nasjonalisme. I følgje Lily Kong kan ein sjå fremjinga av nasjonal og lokal *heritage* («kulturarv») gjennom «gjenoppdaging» som ein slags motreaksjon mot kulturell og økonomisk globalisering («utjamning»). Ho skriv at dette heng saman med internasjonal konkurranse om kulturell prestisje, og økonomiske faktorar knytt til turisme (1999, ss. 2-3). Slike interesser bør vurderast som medverkande grunnlag for vala til Rockheim.

Amanda Brandellero og Susanne Janssen skildrar kulturarv som ein politisk utveljingsprosess: «It involves the selection of elements which are deemed symbolic of the past, expressive of 'desired' rather than 'necessary' continuity and of their relationship to culture and society in general» (2014, s. 225).⁷ Skildringa deira av meir «ynskt» enn «naudsynt» kontinuitet viser til problematikkk rundt historiske narrativ, då sosiokulturell kompleksitet kan gjere at framstilling av strukturell kontinuitet verkar lite truverdig, men potensielt meir lettforståeleg. Måten Rockheim nyttar narrative verkemiddel som kronologi (rom fordelte på tiår), tilknytt kulturhistorie, teknologi og sjangrar viser denne verdivurderinga mellom kompleks, uoversiktleg musikkhistorie og potensielt forenklande framstillingar.

Statsstøtte av populærmusikk er relativt nytt historisk sett. Shuker hevdar dette heng saman med haldningar til kultur, der såkalla høgkultur som klassisk musikk har vore fokuset for

⁷ I 2010 vart eit europeisk forskingsprosjekt starta, med temaa populærmusikk, kulturarv, kulturelt minne og kulturell identitet. Eit av fokusområda deira er måten kulturinstitusjonar – blant anna museum – framsyner populærmusikk (Brandellero et al. 2014, ss. 219-220). Ein del av resultatata deira er derfor nyttige for å samanlikne med Rockheim sine val og metodar.

statleg subsidiering (2008, s. 206). Han skriv: «‘Popular culture’ is constructed in opposition to this, as commercial, inauthentic and so unworthy of government support» (Shuker 2008, s. 206). Som tidlegare nemnt har populærmusikken blitt møtt med aukande grad av aksept som markør for musikalsk og sosiokulturell utvikling, og dermed som ein del av kulturarven. Rockheim uttrykkjer dette forholdet på heimesida si: «En av Rockheims sentrale oppgaver er å bygge opp en samling som dokumenterer populærmusikkens *sentrale plass* [mi utheving] i norsk kulturhistorie fra 1950-tallet og frem til i dag» (www.rockheim.no: a).

Der er ei rimeleg klar kopling mellom auka akademisk interesse for studiar av populærmusikk og relaterte kulturarv-institusjonar som museum. Statleg støtte har stor innverknad på begge desse områda. Talet på slike institusjonar, med noko varierende namn («opplevingscenter» o.l.) har auka rundt om i Europa dei siste åra.⁸ Rockheim vert i den samanhengen ein del av ei internasjonal utvikling av populærmusikkens rolle i institusjonalisert kulturarv. Jostein Gripsrud (2002) skriv at pop og rock i Noreg fekk direkte statlege støtteordningar først tidleg på 90-talet. Han nemner «det utvidede kulturbegrepet» (introdusert i norsk kulturpolitikk på 70-talet), og viser til ei gradvis utvikling vekk frå tidlegare hierarkiske haldningar til kultur (s. 9). Ifølgje Terje Nordby (2014) strekte denne «utvidinga» seg utanom tidlegare krav til kultur knytte til «kunst» og relatert estetikk, men held seg til idéen om «danning» som noko eintydig positivt (ss. 95-96).

Shuker har eit sentralt poeng når det gjeld framhevinga av det nasjonale i kulturpolitikken (med referanse til statleg støtte av canadiske artistar): «It is misleading to automatically assume that local musicians embody and support a Canadian cultural nationalism in their work» (Shuker 2008, s. 214). Glokalisering og den historiske globale karakteren til populærmusikk skaper diskursive problem i denne samanhengen. Artistar kan til ein viss grad velje kva slags musikk og kulturuttrykk dei vil tileigne seg, og nasjonalitet kan då vere misvisande som sentral narrativ vinkling for somme artistar. Motorpsycho er eit døme på dette. Som Sæther kommenterer: «For Motorpsycho har ikke Norge noen spesiell prioritet. [...] Jeg har en teori om at jo lavere du ligger i moderlandet, jo større kan du bli» (Sæther 1996, henta frå Olsen et al. 2009, s. 227). Globale trendar (blant anna artistane sitt forhold til sjangrar) kan då i somme tilfelle vere det viktigaste utgangspunktet for ei framstilling av

⁸ Til dømes British Music Experience (2009), Swedish Rock and Roll Hall of Fame (2013) og Roskilde Museum – Danmarks Rockmuseum (2016).

desse artistane. Ei forståing av desse trendane vert då høgst nødvendig informasjon, og er noko Rockheim sine besøkande har eit varierende forhold til.

Nasjonalitet og idéar om det spesifikt norske har vore, og er nok til ei viss grad framleis, eit sentralt haldepunkt for utveljingsprosessen når kulturarven skal definerast (Biddle and Knights, s. 11).⁹ Nordby konkretiserer: «Vår faktiske kulturarv er det vi til enhver tid vet om vår egen historie» (2014, s. 97). Han nemner klassiske døme på symbol på norsk folkeidentitet (som vart populariserte på 1800-talet etter unionsoppløysinga med Danmark og den tilhøyrande nasjonsbygginga): eventyr frå Asbjørnsen, rosemåling, bunad og folkemusikk. Nordby poengterer at gransking av desse elementa avslører klare internasjonale inspirasjonskjelder og samtidige fellestrekk (sst. s. 106-107). Språk er eit sentralt nasjonalt identitetsmerke, og har i somme historiske høve fungert som ein indikator på norsk autentisitet.¹⁰

Ifølgje Brandellero og Janssen skaper tradisjonelle tilnærmingar til kulturarv ugunstige *boundaries*, spesielt med omsyn til felt som populærmusikk. Dei skriv at dette særskilt gjeld formidling utført av «ekspertar», og framstillinga av kulturarv som ein del av fortida – skild frå notida (2014, s. 225). Dette medfører haldningsproblem rundt kulturarvinstitusjonar, då folk flest sitt forhold til identitetsdefinerande populærmusikk hamnar på andre sida av den symbolske «grensa». Den konvensjonelle oppfatninga at museum oftast rommar «høgkultur», er også sentral (Ballé 2002, s. 136). Skiljet frå notida vert ut frå mi eiga erfaring nokre gongar framstilt med utsegner som at «museum rommar berre daude ting». Bent Sæther skriv i samband med den nye temporære utstillinga om Motorpsycho:

Å havne på noe så selvmotsigende som et ‘museum for rock’ er nesten å spille fallitt, og innrømme at hjernedød dansedisko, pre-fab rosa Barbie-tomhet og pop-fluff vant, at rocken – og vi med den – er død og uaktuell og best egnet på museum. (Henta frå Lien 2015, s. 6)

⁹ Dette har seinare vorte knytt til framandfrykt og «vi-mot-dei-mentalitet», men dette er ikkje ei sentral vinkling i denne oppgåva. For ei drøfting av dette, sjå Oversand 2012, ss. 23-30.

¹⁰ Dette gjeld særleg bruk av dialektar. Olsen et al. skriv om ei språkleg overgangsperiode i norsk rock på 70-talet. På baksida av Åge Aleksandersens debutalbum (7800 Namsos, 1975) såg plateselskapet seg nøyde til å forsvare dialektbruken på baksida av coveret, og poengterte at valet ikkje var gjort ut frå noko ynske om komisk effekt eller påtatt originalitet (Olsen et al. 2009, s. 83).

Dette er ei høgst aktuell problemstilling for Rockheim. Haldningar potensielle besøkande og uttalte kritikarar har til museum som ein upassande arena for populærmusikk, skaper behov for identitetsfremjande tiltak frå deira side. Dette gjeld slikt som namnet på institusjonen deira, kommunikasjon gjennom media, utforming av utstillingane og utvida tilbod som del av prosjektet. Sistnemnde inkluderer aktivitetar knytte til interaktivitet, aktiv musikkskaping og presentasjon av notidig musikk. Dette demonstrerer ei diversifisering av tilbodne kulturelle aktivitetar som Ballé skriv at museum har vorte meir opptekne av for oppnå breiare allmenn appell og relevans i eit moderne samfunn (2002, s. 140).

2. Rockheim – Det nasjonale museet for populærmusikk

2.1 Kulturpolitisk utgangspunkt

Robert Dyrnes et al. skriv om den opphavlege interessa for eit slags arkiv for norsk pop/rock. Dei skriv at denne auka på 80- og 90-talet i samband med opprettinga av Norsk jazzarkiv og Norsk visearkiv. Etter Konferansen for norske lydarkiv og bibliotek i 1998 vart det danna eit arbeidsutval som skulle «utrede spørsmål som organisering, institusjonstilhørighet, form, innhold og økonomi» (Dyrnes et al. 2002, s. 4).¹¹ Dette resulterte i *Innstilling om etablering av Institutt for norsk populærmusikk* (2002). Dokumentet omhandla grunnlag for instituttsetableringa og det som på dette tidspunktet var tenkt som eit utvida arkivprosjekt. Innstillinga fungerte ikkje som noko arbeidsdokument for det som seinare vart Rockheim, men dei skriv om dette på nettsidene sine som ein del av prosessen mot museumsprosjektet (www.rockheim.no: a).¹² Innstillinga viser ein del perspektiv på og haldningar til formidling av norsk populærmusikk som det er interessant å samanlikne med dagens museum og opplevingssenter.

Dyrnes et al. skriv om problematikken rundt sjangermangfald:

Alene den (overordnede) stilretningen vi kan kalle ‘rock’, har eksistert i et utall varianter også i Norge. Det er i denne sammenheng antagelig nok å nevne noen av de viktigste hovedbølgene i kronologisk orden: Rock ’n’ roll, shadows-musikk, beat, r&b [sic], psychedelia, pop, progrock, punk, new wave, garasjerock, black metal – kort sagt en vrimmel av musikalske uttrykk, med sine spesifikke og tidstypiske koder. I tillegg kommer alle tenkelige hybrider og avarter gjennom femti år med levende historie. Denne omskiftelige kvaliteten utgjør en stor utfordring for de som ser verdien av å dokumentere denne delen av moderne, norsk kulturhistorie. Det er nettopp dette som Institutt for Norsk Populærmusikk har som mål å ta tak i. (Dyrnes et al 2002, s. 5)

Den siste setninga i sitatet poengterer at sjangrar er eit sentral punkt for forskning og formidling i prosjektet, trass i den uoversiktlege, komplekse karakteren til slik kategorisering.

¹¹ Etter gradvise medlemskifte og -supplementering besto utvalet av: Norsk Rockforbund (Robert Dyrnes), Rikskonsertene (Helge Gaarder), NRK Platearkivet (Marit Hamre og Ole Andreas Hagen), Norsk Musikkinformasjon (Aslak Oppebøen) og nettavisa Ballade (Arvid Skancke-Knutsen og kulturarkeolog Willy Bakken) (Dyrnes et al. 2002, s. 4).

¹² Det er også verdt å påpeike avstanden i tid til opninga av Rockheim i 2010.

Formuleringa «spesifikke og tidstypiske koder» kan tyde på eit mål om konkret formidling av ulike sjangrar.

Dyrnes et al. nyttar omfanget av oppgåva (som er omtalt ovanfor) som grunnlag for kva slags sjangrar som fell utanfor rammene til prosjektet. Dei skriv at «sjangre som revy- og slagermusikk, dansebandmusikk, musikaler og operetter [vil] ikke [...] falle inn under instituttets prioriterte arbeidsoppgaver» (Dyrnes et al. 2002, s. 5). Ein kan diskutere verdivurderingane som går fram av desse avgrensingane, og av formuleringar dei nyttar som «rocken og dens beslektede uttrykksformer» og «rock/populærmusikk». Dei poengterer også dei vage definisjonane av metasjangrar, og skriv:

Vel vitende om at populærmusikk-termen også har sine svakheter – mye jazz, klassisk og folkemusikk er også populær musikk – velges mellom to onder ‘populærmusikk’ framfor ‘rock’. Norsk populærmusikk dekker alt som ikke faller inn under klassisk, jazz, folkemusikk eller samtidsmusikk – m.a.o. alt som hører inn under begrepet pop/rock. (Dyrdal et al. 2002, s. 18)

Problematiseringa deira og den negative definisjonen («alt som ikke faller inn») speglar Shuker (2008) si skildring av ulike nivå innanfor populærmusikalske sjangrar. Dyrdal et al. nyttar hybridkategoriar som viserock og jazzrock for å demonstrere problemet med avgrensing, og skriv: «Instituttet skal være sjangerinkluderende og ikke ekskluderende. Det vil til enhver tid måtte gjøres enkelte avgrensninger, men disse bør gjøres fra gang til gang ovenfor et konkret materiale, og ikke prinsipielt eller ideelt» (Dyrnes et al. 2002, s. 19). Denne problematikken er også høgst aktuell for utstillingane til Rockheim, som presenterer eit utval frå norsk populærmusikkhistorie. I utstillingar er det også eit spørsmål om korleis ein presenterer og refererer til sjangrar i formidlinga. På den eine sida er det vanskeleg å hanskast med vage definisjonar og risiko for forenklande generalisering, men ein kan ikkje nekte for sjangrar sitt historiske nærvær som tradisjonsberarar og verkty for stilmessig orientering innanfor populærmusikk.

Innstillinga tek også for seg dei internasjonale relasjonane til materialet. Dyrnes et al. skriv: «Et arkiv over norsk populærmusikk vil også være et historisk kartotek over fordommer, brytninger, tendenser, trender og talenter – et dokument over nasjonens evne til å ta inn over seg internasjonale strømninger og gi disse en nasjonal drakt» (2002, s. 8). Omgrepet «drakt»

er ein rimelig vag metafor, men indikerer at ei forståing av inspirerende tendensar og trendar (ofte knytte til sjangrar) er naudsynt for å forstå dei norske uttrykka, og at forholdet dermed bør framhevast. Dei skriv også:

Ingenting kommer av seg sjøl, ei heller har norsk rock oppstått av ingenting. De store foregangslandene har vært England, Sverige og USA. For å ha mulighet til å forske på dette området, bør det også inkluderes materiale med artister fra disse landene». (Dyrnes et al. 2002, s. 21)

Det er verdt å gjenta at desse sitata handlar om eit utvida arkivprosjekt, men dei viser tydeleg målet om ei underliggjande internasjonal perspektivering av norsk populærmusikk.

Dyrnes et al. skriv at norsk populærmusikk er:

[T]ilsynelatende godt ivaretatt av media, ressurssterke plateselskaper og oppgående bransjeorganisasjoner, men den historiske dokumentasjonen er i virkeligheten lemfeldig og nærmest ikke-eksisterende. Ingen sentral institusjon har hittil tatt på seg å samle og spore opp informasjon, sette den i en lett tilgjengelig sammenheng for den alminnelig interesserte, og ikke minst å gjøre den aktuell for eventuell framtidig forskning. (2002, s. 5)

Dei viser her til behovet for systematisk dokumentasjon, og knyter det seinare i teksten til kulturbevaring. Når det gjeld formidling, er den sentrale formuleringa «lett tilgjengelig sammenheng for den alminnelig interesserte». Dei skriv elles i innstillinga mykje om underliggjande kategorial, internasjonal og kulturell kompleksitet knytt til norsk populærmusikk, men spørsmålet vert kva slags aspekt som må fjernast, flyttast eller forenklast for å oppnå ein lett tilgjengeleg samanheng. På oppdrag frå Kulturrådet skreiv ei samling forskarar ein rapport med bakgrunn i innstillinga. Der skreiv Jostein Gripsrud om vurdering av organisatoriske løysingar:

[S]ærlig to hensyn [må] tas: for det første at samlingen virkelig dekker sitt område best mulig og ordnes mest mulig rasjonelt og brukervennlig, og for det andre at det fins tilstrekkelig med materielle ressurser (lokaler, utstyr) og personale til at arkivet eller senteret faktisk kan yte fullgod service til brukere og dessuten arbeide utadventt, altså drive formidlingsvirksomhet overfor allmennheten. (Gripsrud 2002, ss. 102-103)

Rockheim skriv at statens senter for arkiv, bibliotek og museum (ABM-utvikling) i 2005 avgjorde at ei større satsing på norsk populærmusikk skulle utførast, og dei fleste store byane i Noreg leverte inn forslag til løysingar (www.rockheim.no: a). Dei skriv deretter:

ABM-utvikling mener at Trøndelagsalternativet nå framstår som det sterkeste alternativet. Årsaken til dette er at et museum/opplevessenter for pop- og rockehistorie kan utvikles som en videreføring av de funksjonene Ringve Museum allerede har som nasjonalt museum for musikk og musikkinstrumenter, og dermed dra nytte av Ringve Museums kompetanse på disse områdene. Samtidig har alternativet sterk lokal og regional politisk forankring. (ABM-utvikling 2005, s. 33)

Sitatet viser at namnet på prosjektet framleis var prega av uvisse, og som nemnt i ein etterfølgjande stortingsproposisjon (2005/2006) at Ringve musikkmuseum skulle fungere som eit «fagleg ankerfeste» (www.rockheim.no: a). Det vert dermed relevant å trekkje inn Ringve sine formidlingsmetodar for ei samanlikning (www.ringve.no: a). Det står også i stortingsproposisjonen at «det nasjonale senteret får i oppdrag å gjøre avtale med institusjonar i Oslo (Schouskvartalet [sic]), Halden, Kristiansand, Bergen, Stavanger og Tromsø, slik at disse kan samarbeide i et nettverk» (www.rockheim.no: a). Eit sentralt ledd i dette potensielle nettverket vart Popsenteret i Oslo, eit anna «museum og opplevingscenter» for norsk populærmusikk. Formidlingsløysingane og narrativa i desse institusjonane vert drøfta etter ein omtale av narrativet i Tidstunnellen.

2.2 Rockheims hovudutstilling – ein gjennomgang av Tidstunnellen

I dette underkapittelet vert formidlinga og innhaldet i hovudutstillinga til Rockheim skildra og eksemplifisert, som bakgrunn for seinare drøfting. Rockheim skriv i brosjyren sin:

«Materialet og historiene formidles både ved hjelp av interaktiv utstillingsteknologi og gjenstander fra samlingen. På Rockheim ønsker vi at publikum skal være aktive og utforskende – det gjelder å prøve seg frem!» (Rockheim 2012, s. 2). Dei skriv at Stacey Spiegel ved Parallell World Labs var ansvarleg for utstillingsarkitektur og teknologiløysingar til det som då heitte «Opplevessenteret for pop og rock» (www.rockheim.no: a).

Teknologiløysingane i Tidstunnellen gjeld i hovudsak ulike interaktive brukargrensesnitt som styrer framstilling av videoar, bilete og artiklar på skjermar og tilhøyrande musikk på PA-anlegg eller høyretelefonar. Nokre av brukargrensesnitta er integrerte i teknologiske nyvinningar som vart populariserte i dei aktuelle tidsperiodane utstillinga tek føre seg.

Tidstunnellen er delt opp etter tiår, med nokre kronologisk åtskilte stasjonar i same etasje av bygget. Omvisarar går rundt i utstillinga og svarar på spørsmål, informerer besøkande om brukargrensesnitt og fortel historier om den aktuelle musikken. Eg tek med mi personlege oppleving av Tidstunnellen i denne delen av oppgåva, sidan ei forsøksvis objektiv skildring ikkje er dekkjande for å forklare oppfatningane mine, og sidan Rockheim framhevar personlege opplevingar som ein sentral del av formidlinga si.

Det første som møter ein i sjette etasje er den såkalla «Hedersveggen». Denne består av seks store, kopla skjermar og rørslesensorar som let ein spele av musikkvideoar frå kvart tiår. Om lag 100 band er representerte (Haughdahl 2015, s. 58). Heidringa er som resten av utstillinga knytt til tiår, og ein kan lure på om band som har vore aktive på tvers av tiår har større sjanse for å hamne på Hedersveggen, eventuelt kva tiår dei skal plasserast under.

Utstillinga startar med 1950-talet, og rommet som er avsett til dette tiåret ser ut som ein garasje. Veggjar og vegghyller viser fram ulike kommersielle produkt, reklamer og nyttegjenstandar som bilverktøy og ski. Ein kan bla i magasin, og eit par veggskjermar viser magasinframsider og reklame (rørsledetektorar aktiverer innhaldsendring på desse skjermene). Ein radio let ein lytte til program frå tiåret, med ein autentisk, manuell søkefunksjon. Det mest iaugefallande i rommet er nok sportsbilen, ein raud Ford Thunderbird (registreringsskiltet hevdar «Trønderbird»). Ein kan spørje seg kor representativ bilen er for den allmenne norske 50-talskulturen. Brukargrensesnittet til den musikkhistoriske delen av rommet er ein omkopla jukeboks. Denne let ein spele av ulike presentasjonar med video, bilete, tekst og tilhøyrande musikk fordelt på to eller tre av fem skjermar, forma som vindauge i garasjen. Jukeboksen let ein også spele av opptak frå nokre utanlandske og norske konsertar. Ein enkelt besøkande styrer altså mediepresentasjonen for alle i rommet, og rommet vert dermed ein meir eller mindre frivillig parallell til musikkavspeling på denne tida.

Ulike musikalske trendar, blant anna den store interessa for «populærmusikk» og slagertradisjonen vert formidla gjennom presentasjonar i 50-talsrommet. Slagertradisjonen sitt tekstlege innhald vert omtala med eit fokus på «ufarlige tekster om kjærlighet», og populærmusikk med ein lettsindig, somme tider humoristisk karakter

(Rockheim 2010, skjermene i 50-talsrommet).¹³ Ein eigen presentasjon handlar om «Innflytelsen fra utlandet». I denne presentasjonen vert ulike sjangrar og stilar (m.a. blues, rock og skiffle) presenterte gjennom eitt eller nokre få lyddøme, medan ulike amerikanske og britiske artist- og bandnamn raskt glir forbi i nedre kant av ein av skjermene. Eg kjenner att ein god del av namna, men få vert verande i medvitet sidan presentasjonen går vidare så raskt. Men nokre trådar og indikasjonar på musikalsk samanheng vert kanskje verande. Etterpå vert «innflytelsen» illustrert gjennom ein svart-kvitt animasjon av skip som kryssar Atlanterhavet, og radiosignal frå England via Radio Luxembourg, ein internasjonal radiokanal som spelte populærmusikk. Der var ingen forklarande tekst i animasjonen, men eg opplevde symbolikken rundt spreining av musikk, menneske og kultur som ganske tydeleg. Reaksjonar i Noreg til rocken vert formidla gjennom avisoverskrifter, som framhevar usikkerheita og frykta til foreldregenerasjonen. Vantrua ein føler over slike reaksjonar i dag kan verte forsterka ved at ein ser korleis journalistar faktisk formulerte seg. Norske artistar vert presenterte gjennom lyddøme, bilete og avisartiklar som poengterer popularitet, og somme gongar med internasjonale parallellar. Eit døme er Per Asplin, som vert presentert gjennom ein avisartikkel der det står at han var meir populær enn Elvis i Noreg (Rockheim 2010, skjermene i 50-talsrommet). Tekstane er korte i 50-talspresentasjonane, og som regel sidestilte med bilete. Dette gjer at eg definitivt ikkje opplever det som tungt tilgjengeleg kunnskap.



Figur 1: Biletet til venstre viser 50-talsrommet i Tidstunnelen, 60-talsrommet er vist til høgre (Foto: Rockheim/Geir Mogen 24. juni 2010).

¹³ Merk at 2010 er årstalet utstillinga vart opna, men noko utskifting og tekstleg redigering har funne stad sidan den gong. Haugdahl fortel mellom anna at somme band har vorte lagt til på Hedersveggen og i 80-talsrommet (intervju per e-post, 26.04.2016)

60-talsrommet ser ut som ei stove med ein sofakrok vendt mot eit lite svart-kvitt-fjernsyn. Nytte- og pyntegjenstandar er plasserte rundt om i rommet, i tillegg til skjermar som viser platecover. Eg vert mint om besøk hos eldre slektningar (hadde ikkje farmor den omnen?). Dei tre veggane består av skjermar, som i utgangspunktet viser stoveveggar. Kollasjar av avisartiklar, reklame, bilete og live-klipp vert viste på veggane når ein utløyser ein av rørslesensorane rundt om i rommet. Fjernsynet viser tekstleg presentasjon av eit tema kopla til kollasjane og lyddøma, og går vidare til ny informasjon om temaet når ein av sensorane vert utløyst på nytt. Ein må strekkje ut handa for å aktivere nærmaste sensor når ein sit i sofaen (eg funderer på om ikkje fjernkontrollen var funne opp på dette tidspunktet). Når ein presentasjon er avslutta, viser skjermen opptak frå «pausefiskane» til NRK, akvariet som kanalen viste i pausane mellom programma på denne tida. Ein omvisar fortel at dette konseptet var live-opptak, og at sjåarar brukte å ringe inn for å varsle NRK når ein fisk døydde. Rommet har 12 presentasjonar som vert spelt av i fast rekkjefølgje. Inga oversikt over tematikken i presentasjonane eller tal på presentasjonar vert formidla tekstleg. Eit eige hjørne er sett av til Bent Sølves Orkester, med lyttedøme, ein skjerm med avisartiklar, bilete, plansjar, samt sceneantrekket til vokalist Vigdis Mostad.

Presentasjonane i 60-talsrommet handlar som dei i 50-talsrommet om musikalske trendar, spesifikke band og relaterte fenomen som det populære radioprogrammet «Ti i skuddet». Bandet Beatniks vert skildra som inspirert av stilen «skiffle», utan at denne vert forklart. Dette var ein av sjangrane som vart presenterte i presentasjonen i 50-talsrommet om «Innflytelsen fra utlandet», men lyddømet derifrå sit ikkje særleg sterkt i medvitnet mitt. Ein slags norsk variant av den engelske trenden «Mersey Beat» vert nemnd: «Bergen Beat». Gruppa Human Beings sin musikk vert skildra som «beat med mye soul», og det vert nemnd at «blues fikk etterhvert stor betydning» for uttrykket deira (Rockheim 2010, fjernsynet i 60-talsrommet). Bandet Difference vert skildra gjennom band dei var «inspirerte av», i tillegg til The Beatles sitt album «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band». I presentasjonen av bandet The Pussycats vert mykje av fokuset lagt på manageren Sten Ekroth og hans rolle som promoter av bandet i ein norsk marknad med preferanse for utanlandske band (sst.). Etter fire-fem presentasjonar i 60-talsrommet sit eg att med litt informasjon om mange ulike band og fenomen.

70-talsrommet er forma som innsida av ein turnébuss. Ein skjerm i fronten av «bussen» viser eit opptak av landeveg i Lofoten. Doble sete er plasserte i to rader, med ein pult med nedfelt trykkskjerm til kvart setepar. Skjermene let ein bla i fire ulike nummer av eit fiktivt musikkmagasin, «Rockheim Musical Express» (RME), som «har latt seg inspirere av flere av 70-årenes musikkaviser» (Rockheim 2010, RME nr. 1, s. 10). Magasinet inneheld artiklar skrivne av Rockheim sine konservatorar og omhandlar i hovudsak tidsaktuelle band, i tillegg til somme musikalske trendar, festivalar og medieprogram. Når ein trykkjer på eit av bileta i magasinet, viser skjermar langs veggane live-opptak frå konsertar. Skjermene er forma som vindauge, og når ingen musikkvideo er vald, viser desse også landevegen. To par høyretelefonar per stasjon gjer det mogleg å høyre musikken til videoane. Brukargrensesnittet i dette rommet er fordelt på åtte stasjonar, og let dermed ein eller to besøkande styre presentasjonen av audiovisuelt innhald. Det fragmenterte grensesnittet, i kombinasjon med avisformatets lengre tekstar, gjorde at eg brukte desidert lengst tid i dette rommet, noko eg sannsynlegvis framleis ville gjort om eg ikkje hadde eit særskilt fokus på progrock (som hadde høgdepunktet for sin popularitet i dette tiåret).

Avisformatet framstår veldig oversiktleg. Vi finn innhaldsoversyn på venstre sida av dei ulike magasinutgåvene, og under kvar overskrift inne i magasinet er der ein utheva, kortfatta ingress som let ein vurdere om ein vil lese heile artikkelen. Somme sjangrar eller stilartar har eigne artiklar, blant anna viser, punk og danseband. Ulike aspekt som språk, folkemusikk-inspirasjon og forsøk på internasjonal lansering har eigne fokusområde i magasinet, samtidig som slik tematikk dukkar opp i andre tekstar. Sjangrar vert som i dei føregåande tiåra ofte nemnde, men sjeldan skildra. Rockheim skriv blant anna: «Tross åpenbare likheter, avvek den norske dansebandtradisjonen fra den svenske. Blant annet tok den i større grad opp i seg elementer fra country, på bekostning av slagere» (Rockheim 2010, RME nr. 3, s. 10). Dei lengre tekstane i 70-talsrommet er ofte prega av små historier, som at tidlegare medlemmar av bandet Aunt Mary har spelt i bandet Green Onions, som ein gong varma opp for The Rolling Stones (Rockheim, RME nr. 3, s. 2). Trass i større tekstmengd opplever eg ikkje at tekstane går særleg mykje djupare, men heller at ein får høve til å lese fleire detaljar og små historier om karrierane til artistar og band.



Figur 2: Biletet til venstre viser 70-talsrommet, 80-talsrommet er vist til høgre (Foto: Rockheim/Geir Mogen 24. juni 2010).

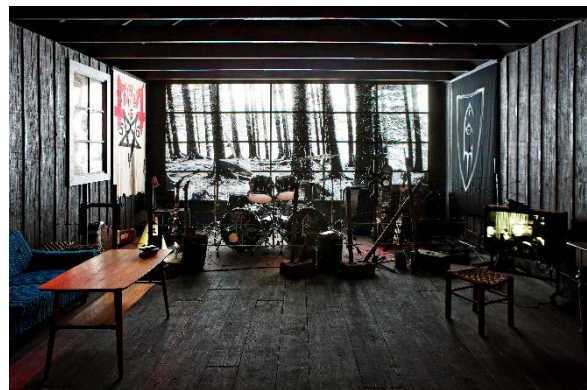
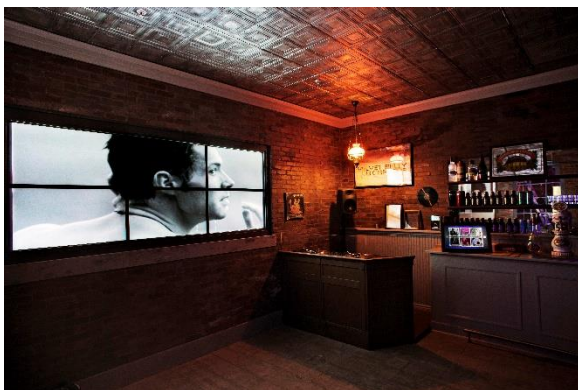
80-talsrommet har tre lerretveggar som viser ein kollasj av små overlappende bilete vigde til eit band eller ein artist. På ein skjerm på venstre sida av ein miksepult framfor rommet kan ein bla mellom band, indikert gjennom platecover. Desse er ikkje kategoriserte på nokon tydeleg måte. Posisjonsendring av faderane (brytarane) på miksepulten bles opp eit av bileta på lerreta, og ein musikkvideo vert spelt av, eventuelt vert bilete eller autentiske avisartiklar (ikkje skrivne av Rockheim sine tilsette) store nok til at ein kan studere dei. Mange av avisartiklane er i låg oppløysing når dei vert blesne opp, og dermed svært vanskelege å lese (med unntak av dei store overskriftene). Eg får assosiasjonar til «TV-zapping», raskt, overflatisk inntak av mykje forskjellig informasjon. Nokre av bileta og videoane har tilhøyrande «fun facts», vist i informasjonsbobler som sprett opp framfor ein del av biletet. Ein vegg bak miksepulten er dekt av «heidersplater» som viser salstal for ulike album og nokre plansjar for musikkprisar.

Døme på tematikk i boblene er bandets besetning, utgjevingsår og salstal for album, små historier og mottaking av musikkprisar som Spelemannsprisen. Der er ingen indikator på kva slags bilete eller videoar som har informasjons-bobler, så eventuell søking etter tekstleg formidling krev ei viss leiting. Dette er kanskje meint å vekke ei kjensle av «oppdaging», men tidssvinnet er ugunstig når andre besøkande oppheld seg i rommet.

90-talsrommet er forma som ein kaffibar. Ein betalingsdisk og ein kaffimaskin er plassert langs eine vegg, medan ein diskjockey-stasjon er plassert i eine hjørnet av rommet. Nokre konsertplakatar er ramma inn langs veggane. Rommet vekker gode assosiasjonar til intime konsertar, men også til mindre gode minne om forsøk på danseaktivitet. Tre horisontalt

orienterte skjermer langs eine vegg spelar av musikkvideoar, som ein blar gjennom på ein trykkskjerm. To kollasjar av musikkvideoar og bilete er også tilgjengelege, «Bergensbølgen» og «Undergrunn». To store trykkskjermer er nedfelte i bord attmed barkrakkar, som let ein spele av musikkvideoar og låtar gjennom høyre-telefonar, lese autentiske avisartiklar og sjå bilete av ulike band.

Innhaldet på trykkskjermene er ikkje sorterte etter historiske sjangrar, men etter eit unikt kategorisystem. Elleve kvite symbol med raude rammer er orienterte i ein roterande sirkel på skjermene. Døme på symbol er elektrisk gitar og mikrofon, miksebord, cowboyhatt, solbriller og ølglas. Dei fleste av desse kategoriane let ein velje blant tre-seks band, medan kategorien «lydkabelendar» let ein velje blant subkategoriane *ambient*, *drum 'n' bass* og *house/techno*. Kategoriane rommar bilete og autentiske avisartiklar om eit utval band, som oftast med eit par lyttedøme eller musikkvideoar. Innhaldet er orientert hult til bulter, og overlappar kvarandre (ein må leite fram spesifikt innhald ved å dra i det på trykkskjermen). Kategoriane i 90-talsrommet er baserte på ulike parameter. Nokre er baserte på instrumentasjon og lydbilete (gitar og mikrofon peikar mot singer/songwriter-tradisjonen), medan andre går på lyttaroppleving. Kategorien «knyttneve» peikar kanskje mot eit politisk engasjement? Fordelinga av artiklar, lyddøme og bilete mellom kategoriane er svært varierende. Blant anna har bandet Vamp sju lyttedøme og ingen bilete eller artiklar, medan songaren Trine Rein og hiphop-gruppa A-team ikkje har lyttedøme. Motorpsycho er sterkt representerte, med 14 musikkvideoar, 10 artiklar og fleire bilete enn eg klarte å få oversikt over (Rockheim 2010, trykkskjermene i 90-talsrommet).



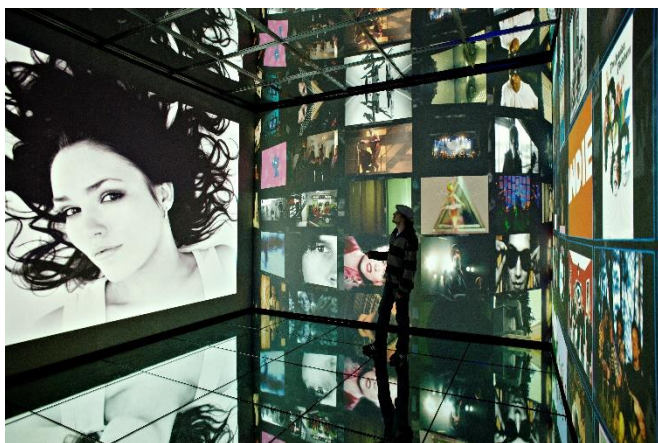
Figur 3: Biletet til venstre viser 90-talsrommet, svartmetallrommet er vist til høgre (Foto: Rockheim/Geir Mogen 24. juni 2010).

Dei fleste romma i Tidstunnellen manglar ein fjerde vegg eller har opne dører. Eit rom med døra igjen er vigd til svartmetall, eit grep eg les som at ein no skal utanfor populærmusikkens allfarveg. Eg fekk i ettertid vite at dette rommet er kronologisk kopla til 90-talsrommet. Rommet er ein kopi av spelelokalet til bandet Mayhem, ein omforma låve. Instrument og gitarforsterkarar er stilte opp i enden av rommet i sceneoppsett. Bak «scena» er der ein skjermvegg som i utgangspunktet viser ein skog med tilhøyrande naturlydar (m.a. fuglekvitter og bekkerisling). Brukargrensesnittet er kopla til ein kassettspele, og kassettar med ulike bandnamn ligg strødde på eit bord. Når ein set ein kassett inn i spelaren, blinkar eit raudt lys i taket nokre gongar, og bandlogoen dukkar opp på skjermveggen (med glidande overgang til bandnamnet i klartekst).¹⁴ Deretter vert ein tekstleg presentasjon av bandet vist, samtidig som ein låt av det aktuelle bandet vert spelt av. Tekstpresentasjonen går etter om lag ni sekund over til ein musikkvideo. Bandteksten fyller ofte to avsnitt, og det vert derfor ganske vanskeleg å lese alt før teksten forsvinn. Returen til skogstemninga etter at ein låt er ferdig, er ein interessant kontrast. Eit gammaldags fargefjernsyn er stilt opp langs sida, og viser ei nyhendemelding som er knytt til brannstiftingar og valdshandlingar av band-medlemmar og frykt for svartmetall-miljøet. Koplinga mellom ein enkelt sjanger (med enorm underdeling), (sub)kulturell identitet og reaksjonar frå folk utanfor miljøet gjer rommet unikt i Tidstunnellen.

Bandpresentasjonane på skjermveggen rommar ulik informasjon. Besetning vert ofte nemnd innleiingsvis, etterfølgd av sjangerbestemming, tekstleg tematikk og ei kort skildring av musikalske element. Sistnemnde vert formidla frå varierende vinklar: bandets skildring av seg sjølv, formuleringar som «musikken blir beskrevet» og meir nøytrale skildringar. Eit døme på sistnemnde er omtalen av Darkthrone: «Deres rå og hurtige musikk ga dem status som en av pionerene innen norsk svartmetall» (Rockheim 2010, svartmetallrommet). Mayhem vert skildra som «blant de aller første svartmetallbandene», i tillegg vert utkledding og sceneshow poengtert. Gorgoroth vert knytt til ein satanistisk tematikk, Enslaved til vikingtida og norrøn mytologi. Det korte tidsrommet tekstane er vist i (ni sekund) gjer at eg opplever leseprosessen som noko stressande.

¹⁴ Tyding av skrifta i svartmetallogoar er ikkje ein kunst alle meistarar.

2000-talsrommet har tre skjermveggar og spegelplater som dekkjer golv og tak. Skjermveggane viser eit sylinderoorientert rutenett, der kvar rute er eit bilete eller ein kategori. Dei to veggane på høgre og venstre side når ein kjem inn i rommet let ein blåse opp bilete og informasjon om band eller kategoriar i tiåret, medan skjermveggen rett forut spelar av musikkvideoar. Dei ulike funksjonane til skjermveggane vert ikkje formidla. Brukar-grenesnittet består av laserpeikarar som ein kan bla rundt med i dei dynamiske rutenetta. Band er kategoriserte etter sjangrar og ymse andre kategoriar, men ein kan også bla gjennom dei meir fritt. Døme på kategoriar er «Norsk», «Pop», «Elektronisk pop», «Idol» og spesifikke årstal. Det ein ikkje finn i dette rommet, er gjenstandar. Dette er kanskje meint å reflektere digitaliseringa av medium og den typen sosial interaksjon som internett har medført.



Figur 4: 2000-talsrommet i Tidstunnellen (Foto: Rockheim/Geir Mogen 24. juni 2010).

Kategoriane har tilhøyrande korte tekstar, med varierende tematikk. Dei internasjonale inspirasjonskjeldene som prega dei første tiårsromma er ikkje til stades, og sjangerkategoriane vert i hovudsak formidla gjennom band-døme. Under kategorien «Rock» står det: «2000-tallet var et bra tiår for den norske rocken. Motorpsycho og Bigbang holdt koken. Turboneger og Dumdum Boys gjorde comeback. Madrugada ga publikum gåsehud med sin melankolske rock» (Rockheim 2010, skjermveggane i 2000-talsrommet). Sju band vert nemnde som «andre sterke rockeband» (sst.). Den melankolske rocken til Madrugada er den einaste musikalske skildringa i sjangerpresentasjonen, dei andre formuleringane antyder popularitet eller ei form for levedyktigheit («holdt koken»). Under «pop» skriv Rockheim om endra lytte- og kjøpsvanar knytte til nedlasting. I rutenettet skiftar band plassering ut frå kategoriar som sjangrar og år, og ein finn dei dermed i ulike kontekstar (sidestilt med ulike assortement av

band). Somme artistar finn ein under meir enn ein sjanger (Kurt Nilsen er plassert både under «pop» og «idol»), og årstalskategoriane verkar som ei alternativ differensiering av banda i dei andre kategoriane. Band vert knytte til årstalskategoriane gjennom oppstartsår, plateslepp eller kommentarar som «gjorde seg særlig bemerket» (sst.). Eg får assosiasjonar til internett i dette tiårsrommet, der ein leitar seg fram gjennom ei overveldande mengd medium og informasjon gjennom søkjemotorar.

Langs eine vegg ved heisinggangen står tre store trykkskjermar, der ein kan bla gjennom eit utval frå NRK P3 Urørt (www.urort.p3.no). Dette er ein kanal for uetablerte norske artistar, som let kven som helst høyre musikken deira. Dei promoterer også jamleg nye band. Rockheim sine skjermar viser eit utval relativt populære band på Urørt, som vert oppdatert om lag kvar tredje månad. Ein kan stusse litt over nytteverdien til desse skjermene når nettsida til Urørt er tilgjengeleg for alle.

Etter ein runde i Tidstunnellen sit eg att med eit samansett inntrykk. Romma i utstillinga er svært ulike når det gjeld kulturelle og teknologiske presentasjonsformer, i tillegg til tekstleg framstilling med omsyn til mengd og formidling (m.a. presentasjonar, avisartiklar og kategoriale tekstar). Tekstane fokuserer på spesifikke band, med sjangerbestemming, stilartar og internasjonale parallellar eller inspirasjonskjelder for å forklare musikalsk uttrykk (i lag med musikkvideoar og lyttedøme). I tillegg får medium som aviser, radio- og fjernsynsprogram, og til slutt internett, ei sentral rolle i historieforteljinga. Det er vanskelig å avgjere i kor stor grad personlege opplevingar av konkrete utstillingar formar oppfatninga av det overordna narrative til Rockheim og i norsk populærmusikkhistorie generelt. Personleg sakna eg meir inngående tekstleg formidling i store delar av utstillinga, men perspektivet mitt på Tidstunnellen er prega av bakgrunnen min som musikkvitar, og sidan eg skriv ei oppgåve om innhaldet og narrative, har eg eit kritisk vurderande syn som gir meg ei ganske anna oppleving enn dei fleste besøkande. Men i dei neste delkapitla vil eg prøve å sjå Tidstunnellen ut frå perspektivet og behova til ulike potensielle besøkande, og vurdere grunngjeving og konsekvensar av vala rundt formidlingsløyisingar og innhald.

2.3 Narrative i Tidstunnellen – kulturhistorie og personlege erfaringar

Formidlingsmodellen i Tidstunnellen er tydeleg prega av moderne trendar på museumsfronten. Susana S. Bautista skriv at museumsbesøkande (særleg yngre) i dag er

vande til «immediacy, visual enticement, less entry barriers, and an abundance of publicly available information» (Bautista 2013, s. 5). 80-, 90- og særleg 2000-talsrommet verkar som det tilbyr ei slik informasjonsmengd, ut frå talet på separate artiklar, bilete, lyttedøme og videoar ein kan velje mellom. Men mykje av denne informasjonen er tilgjengeleg på ulike nettsider (m.a. Wikipedia og Youtube), og spørsmålet vert då kva Rockheim kan tilby som internett ikkje kan. Rockheim sitt fokus er tydeleg på kulturell kontekst, og på fysiske eller digitale representasjonar av tidsriktige gjenstandar og stader. Rockheim stiller også ut instrument og ulike musikkteknologiske apparat langs den såkalla «Instrumentveggen» (nokre av instrumenta har vore brukte av kjende norske artistar).¹⁵ I tillegg til kulturell kontekstualisering og presentasjon av fysiske objekt kan Rockheim tilby ei særige framstilling av informasjon og medium, eit tilrettelagt historisk narrativ.

Men som tidlegare nemnt er narrativ og kategoriar som sjantrar vanskelege tema i populærmusikk. Marion Leonard skriv at museumsutstillingar, «blockbuster exhibitions» og «halls of fame» ofte har eit fokus på kritisk eller kommersielt suksessfulle musistar, eller kritisk opphøgde sider og tidspunkt i populærmusikkhistoria (2010, s. 180). Konservatorar som ynskjer å framstille historie med ein viss avstand frå slike forenklande tendensar, møter eit problem som Sarah Thornton omtalar slik: «The first (often unspoken) difficulty encountered by historians of popular culture concerns its heterogeneous, informal and unofficial character: it is difficult to distinguish cause and effect and ascribe agency» (1990, s. 87). Den heterogene karakteren gjer at historieformidling basert på «årsak og verknad» (slik som dei evolusjons- og essensbaserte narrativa DeVeaux kritiserer) vert særleg problematisk i samband med populærmusikk.

Rockheims direktør, Sissel Guttormsen, fortel om historiske museumsnarrativ:

Formidling i musea har endra seg veldig over dei siste 20-30 åra. Spesielt endå lenger tilbake var museum veldig belærande institusjonar. No jobbar vi mykje meir i dialog, og det har vore eit slags «mantra» dei siste 10 åra å vere i dialog med publikum. [...] Kunnskap i dag går begge vegar; museum skal sjølvstendig produsere kunnskap, men vi seier ikkje lengre at vi sit med sanninga om ting. Vi må stille spørsmål ved ting, og det er kanskje vår viktigaste oppgåve. (Guttormsen, intervju 04.02.2016)

¹⁵ Denne er under fornying på noverande tidspunkt. Det har difor ikkje vore mogleg å studere den i samband med denne oppgåva.

Ein finn att synet på museum som «belærande institusjonar» i det Eilean Hooper-Greenhill (som baserer seg på Michel Foucault) kallar «disiplinerande samfunn». I denne modellen presenterer intellektuelt overlegne ekspertar (konservatorar) eit narrativ til offentlegheita for passiv konsumpsjon. Formålet er å gjere denne offentlegheita til ein nyttigare ressurs for staten (Hooper-Greenhill 1989, ss. 68-71). McLean og Cooke skriv at museum er stader der identitetsbaserte narrativ ikkje berre vert framstilte og artikulerte, men også «discursive sites» der identitetar kan formast (2000, s. 149). Dei skriv at tid og stad vert framstilt på spesifikke måtar gjennom utveljing og presentasjon av ulike typar materiale, som kan påverke besøkande si haldning til eigne opplevingar og oppfatningar av sin eigen sosiale kontekst.

I nyare tid har mange museum og liknande prosjekt gått vekk frå «belærande» narrativ og sett den personlege publikumsopplevinga i sentrum.¹⁶ Rockheim har utforma tidstunnellen sin med eit fokus på besøkande som aktive deltakarar i formidlingsprosessen, som dei skriv i brosjyren si: «I utstillingen styrer du selv avspilling av lyd, bilde og musikkvideoar. På denne måten blir du aktivt med på å skape historier og opplevelser» (Rockheim 2012, s. 3).

Guttormsen presenterer den nye rolla til museum etter den såkalla «museumsreformen»,¹⁷ som stemmer godt overeins med idéen om *discursive sites*: «Museum er ikkje lenger berre ein stad der du kjem og ser på ting, men er på eit vis møtestader der ting kan skje i forhold til den verksemda vi held på med» (Guttormsen, intervju 04.02.2016). Den reelle effekten av slike formidlings-forsøk er vanskeleg å vurdere, men den er avhengig av at utstillingar kan verte assosiert med personlege erfaringar og av haldningar til utstillingstematikken.

Laurajane Smith skildrar idéen om «a hegemonic ‘authorized heritage discourse’ [autorisert kulturarvdiskurs]. This discourse takes its cue from the grand narratives of nation and class on the one hand, and technical expertise and aesthetic judgement on the other» (2006, s. 11).

Dette har parallellar til Foucaults «disiplinerande samfunn». Alternativet til denne diskursen er kulturarv som kulturell prosess. Smith knyter dette blant anna til minne og identitetsbygging: «Unlike traditional work on heritage issues, work on memory has often explicitly emphasized subaltern¹⁸ and not necessarily nationalizing narratives» (2006, s. 58). Rockheim sitt nasjonale perspektiv, med institusjonens status som «Det nasjonale museet for

¹⁶ Døme: «Experience Music Project» i Seattle og «British Music Experience» (som skal attopnast i Liverpool).

¹⁷ For meir om denne prosessen, sjå: ABM-utvikling (2005, s. 17-18).

¹⁸ Sannsynlegvis nytta i den kulturteoretiske tydinga «relatert til marginaliserte eller undertrykte folkegrupper» (www.oed.com, henta 22.02.2016).

populærmusikk», plasserer museet utanfor den minnediskursen som Smith skriv om, og orienterer seg meir i retning av ein autorisert kulturarv-diskurs. Smith poengterer at desse vinklingane ofte vert omtala i opposisjon til kvarandre: «Memory may be seen as subjective and not always reliable, whereas history is about the accumulation of fact within an authorized narrative» (2006, s. 58).

Smith viser til John Urry, som skriv om måten fortida vert kontinuerleg redefinert i notida (Urry 1996, s. 46). Slike prosessar skjer gjennom «activities of remembering and reminiscing, which take place in the context of interactions between people and their environments, including heritage sites and museums» (Smith 2006, s. 58). Det verkar som at Rockheim prøver å forsterke ein slik prosess i Tidstunnelen, gjennom si simulering av stereotypiske stader (kulturell bakgrunn) knytt til musikken i tiårsromma. Dei to prosjektleiarane som hadde hovudansvar for tekstane og utvalet i Tidstunnelen, var Ivar Håkon Eikje og Terje Nilsen.¹⁹ Eikje forklarar at idéen var å trekkje besøkande inn i ei utviklingshistorie, der ulike soner vekkjer personlege minne som kan erfarast og delast av dei besøkande. Han fortel om tematikken Rockheim formidlar:

Det er musikkhistorie som mange har eit nært forhold til og ein kompetanse på. Tidlegare i musikologien har ein gjerne hatt ei sterk kuratorstemme. Vi ynskte å leggje det fram meir ope, med dei utfordringane det naturlegvis får for framstillinga. Det er så enkelt som å ta folk på alvor. Det var ganske bevisst at det er få forteljarstemmer, til dømes i tydinga etikettar («dette er ein jukebox, den vart laga i 1965»). Det var meir eit forsøk på å lage eit miljø. Det var også eit viktig formidlingsgrep å ha guidar, som vi på eit tidspunkt kalla «profesjonelle besøkande», nokon som kan gå rundt og mingle litt og setje i gong samtalar. Så det var eit forsøk på å lage soner rundt kulturhistorie. Mitt inntrykk ut frå tilbakemeldingar er at dette har fungert rimelig bra i praksis, men at det kan leie til at folk går forbi ein del ting. (Eikje, intervju 05.02.2016)

Avstanden frå ei sterk kuratorstemme til fordel for stimulering av personlege minne og refleksjon som formidling, svarar til Bautista si skildring av autorisert kulturarvdiskurs og kulturarv som prosess (med tilknytt minnediskurs) som alternativ vinkling. Rockheim skriv at dei er «Norsk populærmusikks kollektive hukommelse» (2012, s. 2). Alle besøkande sine haldningar til ulike aspekt ved norsk populærmusikkhistorie vert dermed på eit vis legitimert,

¹⁹ Eikje var tidlegare konservator ved Rockheim og jobbar no i forskingsavdelinga på Nasjonalbiblioteket. Nilsen har tittelen «rockhistorikar» ved Rockheim og har dei første fire tiåra som fokusområde.

som deira bidrag til det «kollektive minnet». Det Eikje nemner som «utfordringar», ligg då i at definisjonar (av sjangrar og stilartar) er særleg problematiske, sidan integrering av klare, oversiktlege definisjonar i utstillinga lett kan stå i konflikt med personlege haldningar. Å «ta folk på alvor» som Eikje nemner, handlar då om forkunnskapar og tillit til besøkande sin evne til å dra eigne slutningar. Eg kjem meir inn på dette når det gjeld sjangrar og internasjonale parallellar. Som Eikje framhevar Nilsen den utfyllande rolla til omvisarane:

Det er forskjell på å skrive bok og lage utstilling, der må ein tenke heilt forskjellig. Ikkje alt skal vere sjølvforklarande; vi har 20 omvisarar som går rundt i utstillinga heile tida,²⁰ og som skal vere i stand til å forklare for publikum kva dei må gjere for å ta del i historia. (Nilsen, intervju 01.02.2016)

«Hovedutstillingomviser» (Rockheim 2010) er eit dokument for omvisarane på Rockheim som inneheld utvalde stikkord, forklaring av brukargrensesnitt og ymse bakgrunnsinformasjon og småhistorier om band og hendingar i dei ulike tiåra. Dette indikerer den typen rettleiing og tilleggsinformasjon omvisarar er meint å kunne tilby besøkande. Døme på stikkord er «Musikksmak og kvalitetsvurdering, rock vs. jazz» for 50-talet og «Inspirasjon fra utlandet, men tilpassing til det norske (folkemelodier i rockedrakt)» for 60-talet (Rockheim 2010). Det verkar som det er ein interessant tematikk omvisarane potensielt kan dele med besøkande.²¹ Men slik variabel, «levande» formidling let seg vanskelig vurdere i denne typen studiar, på grunn av manglande kvantitative data om kva som faktisk vert formidla muntleg. Det er likevel verdt å nemne som ein sentral del av formidlingsmodellen til Rockheim.

Tidstunnellen verkar tydeleg basert på det Mitchell Morris kallar «generational objects».²² Han forklarar at slike «objekt» vert utkrystallisert i ungdomsåra og fungerer som komplekse, tidsbestemte identitetsmarkørar for aspekt som politikk, estetikk og moralitet. Morris skriv at populærmusikkens evne til å skape og formidle felleskap for mange gjer den til eit sentralt objekt. Ifølgje Morris forsvarar ulike individ sine objekt lidenskapleg på grunn den personlege identifikasjonen med objekta (Morris 2013, ss. 6-9). Han skriv: «Historical

²⁰ Haugdahl fortel at per 20. april 2016 er det 17 omvisarar i deltidsengasjement, og 6 i faste stillingar. Omvisarane er tilsette i varierende tidsrom, mellom 5-15 månadar (2016).

²¹ Haugdahl fortel at der mogleg å få omvisingar om spesifikke tema, mellom anna spesifikke tiår og teknologisk utstyr (2016).

²² Omgrepet vart først nytta av: Christopher Bollas, *Being a Character: Psychoanalysis and Self Experience* (New York: Hill and Wang, 1992).

narrative and canon making are among the activities that translate generational objects out of their temporally bound constituencies and allow them to circulate in altered forms in our metagenerational culture» (Morris 2013, s. 10). Eikje poengterer rolla til musikk som opptak, «klingande objekt» (2016), som lyttarar kan identifisere seg med anakronistisk – ein høyrer ikkje berre på samtidsmusikk. Plasseringa av band i Rockheim sitt kronologiske narrativ gjer at dei vert presenterte for publikum som har opplevd dei på ulike stadium av livet. Dei kan vere *generational objects* for dei som har vakse opp med dei, medan andre oppdagar dei etter den aktive karrieren deira.

Sjangrar og internasjonale parallellar (til dømes band-førebilete) vert ofte nemnde i Tidstunnellen, men som oftast utan forklaring av musikalske eller kulturelle koplingar til desse. Denne vinklinga kan gjere at den kronologiske oppdelinga kjem endå meir i framgrunnen som narrativt bindeledd. Konservator Morten Haugdahl fortel om tiårsoppdelinga i utstillinga:

Skal ein presentere historie vert ein nøydd til å gjere somme grep. Eg synest 10-årssystemet fungerer som eit formidlingsgrep, samtidig som det sjølvsgt er «løgnaaktig» å sette ting i tiårsbåsar. (Intervju 01.02.2016)

I ein artikkel om Motorpsycho knyter Haugdahl bandet opp mot tiårsoppdelinga på Rockheim. Han skriv at dei er sterkt representerte i 90-talsrommet. Hedersveggen presenterer dei med opningssporet frå plata *Blissard* (1996) medan dei vert kortfatta nemnde i 2000-talsrommet (2015, s. 58). Som Haugdahl fortel: «Det er i stor grad 90-tals Motorpsycho som vert formidla» (intervju 01.02.2016). Han skriv: «Desenniene [tiåra] er med på å styre fortellingen som blir formidlet i utstillingen, og det kuraterte utvalget av digitalt innhold reflekterer dette» (2015, s. 58). Haugdahl skriv at dette illustrerer ei vanleg framstilling av bandet som eit «90-talsband», sjølv om dei kontinuerleg har utvikla sitt musikalske uttrykk og utført ambisiøse prosjekt, som har leia til nye fans i yngre aldersgrupper (ss. 59, 66). Haugdahl fortel om tendensen til denne typen framstilling av bandet: «Den generasjonen som høyrde på Motorpsycho på 90-talet, har no framstående plassar i media og kulturlivet, så det er naturleg at det skjer på den måten» (intervju 01.02.2016). Det verkar som at Motorpsycho (som 90-talsband) fungerer som eit *generational object* og at nye, unge lyttarar si identifisering med bandets seinare sound kan oppfattast som ei slags utfordring av dette

objektet. Bent Sæther fortel: «Det er det som er håpløst med å være Motorpsycho: folk har oppdaget oss på så forskjellige tidspunkt, og forventer mye forskjellig av oss» (Holen 2002).

Fokus på personlege opplevingar, knyter Rockheims appell til nostalgi. Dette prøver ein å oppnå blant anna gjennom utstilling av gjenstandar frå fortida som symbolsk eller meir direkte vekkjer nostalgi hjå publikum. Jukeboxen i 50-talsrommet og møblane og fjernsynet i 60-talsrommet er døme på slike gjenstandar. Men kva så med yngre besøkande, som ikkje har opplevd den aktuelle musikken og kulturelle bakgrunnen i si eiga levetid? Andy Bennett (2008) nyttar populariserte delar av britisk og amerikansk 60- og 70-tals rock (framheva som «Classic Rock» i nyare tid) som døme på «received nostalgia» (motteken nostalgi). Han skriv at dette vert kopla mot ei framstilling av denne perioden sin ungdomskultur som prega av optimisme og «expansive horizons» (Bennett 2008, s. 273). Ifølgje Bennett vert yngre lyttarar presenterte for denne tida gjennom media som «a golden age when popular music was ‘better’ and was taken more ‘seriously’ by consumers as an important aspect of their lives» (2008, s. 273). Dei subjektive verdivurderingane i slike framstillingar er tydelege. Den er prega av *generational object*-mentaliteten, der ein spesifikk generasjon opphøgjer sine eigne identitetsmarkørar.

Smith viser til Kevin Walsh, og drøftar risikoen rundt selektiv, nostalgibasert historieformidling (Smith 2006, s. 201). Walsh skriv at personar med reelle minne om tema i utstillingar har moglegheit til å drive kritisk kontekstualisering basert på eigne erfaringar, medan yngre besøkande står i fare for å motta «dekontekstualisert og depolitisert nostalgi» (Walsh 1992, ss. 98-99). Ein person som har levd i Noreg på 50-talet, vil nok sjå sportsbilen i 50-talsrommet med ei viss kritisk kontekstualisering rundt kva forhold den eigentleg illuderer, mens yngre besøkande kan ende opp med å sjå denne symbolske framstillinga som nærare reell historisk framstilling enn den eigentleg er.

Det kronologisk underbygde narrativet i Tidstunnellen, med tilhøyrande kultur- og mediesimulering gjennom interaktiv teknologi, er ei samansett løysing som naturlegvis ikkje har vorte utforma i eit vakuum. Rockheim har henta inspirasjon frå liknande, føregåande prosjekt, og det er derfor verdt å sjå litt nærmare på alternative narrative vinklingar og verkemiddel i slike institusjonar, i tillegg til andre norske musikk institusjonar. Eikje fortel om inspirasjonskjelder for Rockheim:

Vi hadde i alle fall i starten litt kontakt med både Experience Music Project i Seattle og Rock and Roll Hall of Fame i Cleveland, sidan desse også jobba med pop/rockhistorie. Vi var også mykje rundt og såg på utstillingar og jobba med «nymusikologien»; *experience*-retta formidling som kom på den tida. Ein heilt vesentleg tenkar rundt dette var prosjektdirektøren Arvid Esperø. Det kom også viktige impulsar frå utstillingsfirmaet vi jobba med. (Eikje, intervju 05.02.2016)

Rock and Roll Hall of Fame i Cleveland («Rock Hall») har mange ulike utstillingar og opplegg, men den nærmaste parallellen til Tidstunnellen er den todelte utstillinga deira, «Cities and Sounds». Dei skriv om utstillinga: «The exhibits examine the impact that the music made on the evolution of rock and roll» (www.rockhall.com). Omgrepet «evolusjon» knytt til ein sjanger kan tyde på at det er snakk om ei noko problematisk narrativformidling (sjå DeVeaux 1998). Utstillinga er oppdelt i seksjonar knytt til byar (i USA, med unntak av London og Liverpool), sjangrar/stilar og ulike tidsrom på mellom fire og 14 år, med eit utval band i kvar seksjon. Desse aspekta vert skildra gjennom plansjar. Somme av desse har forteljande avsnitt knytte til kulturelle og økonomiske forhold i byane/tida, andre fremjar utvalde høgdepunkt i tidsrommet (knytt til månad eller årstid ved bestemte årstal). Kvar seksjon har ulike gjenstandar (m.a. bilete, dokument, notar og instrument) bak monterglas og tilhøyrande etikettar. Relevante årstal, eigarskap og anna informasjon vert gjeve på etikettane.

Det kan verke som Rock Hall representerer ei formidling i retning av den «sterke kuratorstemma» som Eikje tek avstand frå når han omtalar Tidstunnellen slik: «Det var ganske bevisst at der er få forteljarstemmer, til dømes i tydinga etikettar» (intervju 05.02.2016). Tidsperspektivet er annleis strukturert i «Cities and Sounds» (ikkje basert på tiår), og det geografiske fokuset finn ein lite av i Tidstunnellen. Koplinga mellom musikk og kulturelt miljø (basert på byar i «Cities and Sounds») er felles, men i Tidstunnellen er dette grunnlaget for heile formidlinga og lokalt særpreg vert i lita grad vektlagt (Bergen Beat og Trønderrock er unntak). Ei logisk medverkande årsak til denne skilnaden er storleiken på landa og folketalet i byane (grunnlag for markant diversitet). Rock Hall framhevar i stor grad opphavsmenn og -stader for ulike stilar, sounds og «movements» innanfor eller knytt til rock 'n' roll, medan ei av Rockheim sine utfordringar er å formidle musikk som i stor grad er inspirert av desse uttrykka og trendane.

Guttormsen fortel: «Vi ser ofte til England og kva som skjer på museumsfronten der. Dei er ofte i forkant når det gjeld formidling» (intervju 04.02.2016). Leonard skriv om museumsutstillingar som presenterer populærmusikk, med fokus på den engelske utstillinga «The Beat Goes On» (2008-2009) som ho var leiande konservator for.²³ Ho skriv om narrativet og tilrettelegginga for dette i utstillinga:

The exhibition was organized into a number of themes and each of these became zones within the gallery space.²⁴ [...] The content was organized thematically rather than in a chronological manner and there were a lot of free standing sections and archways through the space to encourage flow of visitors. (Leonard 2010, s. 175)

Ei slik anakronistisk utstilling (ut frå romleg plassering) leier sannsynlegvis til meir fokusert refleksjon over ulike aspekt ved populærmusikk. Til dømes kan besøkande som er særskilt interesserte i musikkteknologi studere heile temasona «Sound and Technology» i detalj. Ulempa er at besøkande som er interesserte i spesifikke band eller ulike aspekt ved spesifikke musikkhistoriske periodar, ikkje finn all relevant informasjon på same stad. Eikje nemner *tematisering* som eit potensielt alternativ for tiårsformatet i Tidstunnellen, men målet deira om kulturell kopling gjorde at kronologisk avgrensing vart vurdert som best eigna. Eikje referer til dette som å kunne «gå inn i ei tid» gjennom simuleringa av kulturell bakgrunn – som plattform for personleg attkjenning (2016). Leonard skriv om måla til «The Beat Goes On», som forsøkte å tilby:

A multisensory environment, which encourages social interaction and offers the visitor free-choice to engage with different aspects which pique their interest. [...] Their emotional engagement with the exhibits, along with physical and cognitive engagement with various interactive elements will work to aid their learning, building on the knowledge that they already have. (2010, s. 175-176)²⁵

²³ «A major exhibition celebrating and investigating aspects of Merseyside's [fylke i England] popular music past from 1945 to the present day» (Leonard 2010, s. 171).

²⁴ Disse temaa var «Sounds of the City», «Sites and Scenes», «Musicianship», «Sound and Technology», «Image and Design», «Global Impact» og «Hearing New Sounds» (www.liverpoolmuseums.org.uk).

²⁵ Ho viser til: Lynn D. Dierking, «Museums, affect, and cognition: The view from another window», *Beyond Cartesian Dualism: Encountering Affect in the Teaching and Learning of Science* (Dordrecht: Springer, 2005), 111–122.

Dette tilbudet, og ønsket om emosjonelt engasjement (blant anna gjennom nostalgi) og utnytting av forkunnskap, svarar til Eikje si skildring av Tidstunnellen som eit «ope miljø» der personelege erfaringar står sentralt (intervju 05.02.2016).

Ringve musikkmuseum var som nemnt meint å skulle fungere som eit «fagleg ankerfeste» for Rockheim, og koplinga mellom institusjonane var sentral for at det nasjonale senteret hamna i Trondheim (www.rockheim.no: a). Guttormsen var tidlegare konservator ved Ringve, og samanliknar formidlingsmetodane i hovudbygninga på Ringve med Tidstunnellen:

«Hovudbygninga var også ein slags tidstunnell og ei reise gjennom instrumenthistorie frå 1700-talet til ca. 1950» (intervju per e-post, 10.03.2016).²⁶ Ringve presenterer utstillinga si slik: «Her vandrer man sammen med en omviser fra rom til rom og møter instrumenter og musikalier som står åpent framme i rommene, omgitt av husets godt bevarte interiør og tapet fra siste del av 1800-årene» (www.ringve.no: b). Miljøet ein møter i hovudbygninga, er av ein ganske annan karakter enn det i Tidstunnellen. Ringve viser i større grad fram møblement og instrument som eksemplifiserer det «beste av det beste» innanfor det mange reknar som «høgkultur»,²⁷ medan Tidstunnellen er basert på daglegdagse gjenstandar og attkjenning (sportsbilen er eit unntak). Men den grunnleggande tanken om gjenstandar og dekor som kulturell bakgrunn hos Rockheim kan ha vorte inspirert av Ringve.

Guttormsen fortel at Victoria Bache (grunnleggaren av museet) baserte den opphavlege utstillinga på omvisarar som kunne demonstrere instrumenta. Ho skildrar dette som eit sjeldan fokus på levande formidling:

Dette var ei tid der montrar og gjenstandar bak glas vart presenterte i form av saklege infoetiketter. Men i fru Baches museum i hovudbygninga på Ringve fanst det knapt montrar i det heile tatt. Desse tankane har Ringve ført vidare. Spelande omvisarar er/var framleis hovudattraksjonen i hovudbygninga. (Intervju per e-post, 10.03.2016).

Denne formidlingsmodellen verkar som ein tydeleg inspirator for Tidstunnellen, med sitt fokus på omvisarar, mediekonstellasjonar og små historier framfor «saklege infoetikettar».

²⁶ Hovudbygninga er stengd på noverande tidspunkt grunna brannen 03. august 2015.

²⁷ Bache plasserte blant anna «rokoko-inspirert møblement som ramme rundt 1700-tallsinstrumentene. Og hun arrangerte et salongmiljø i Rødstuen ved hjelp av mahognimøbler i Chippendalestil» (www.ringve.no: b).

Ein skilnad er at omvisarane på Rockheim ikkje demonstrerer instrument; dette vert heller opp til dei besøkande sjølve i opplevingsromma i fjerde etasje.

Ringve har også ei omfattande instrumentutstilling, «Låven», med ulike tematiske soner. Denne utstillinga er basert på instrument i montrar, somme etikettar med bakgrunnsinformasjon og informasjon gjennom korte presentasjonar frå ein audioguide. Norske folkeinstrument har eit visst fokus, men ein finn instrument frå «heile verda» (www.ringve.no: c). Ein kan spele på eit knippe instrument, eit interaktivt element i eit elles meir konvensjonelt museumsformat. Der finst to instrumentavdelingar med tilhøyrande plansjar som er verdt å nemne. Ein er «Jazz, hot og swing» og den andre er «Rock». Eit visst fokus i plansjane er naturleg nok instrumentasjon, med det meste går på tilhøyrande kultur; mellom anna haldningar og reaksjonar på musikken. Rockeplansjen er høveleg innleidd med eit sitat av Andy Warhol: «Rock er en tilstand [...] der musikk, klesmote og livsstil ikkje kan skilles fra hverandre» («Låven», Ringve). Denne «smakebiten» av Rockheim sin tematikk (populærmusikk frå 1950-talet og kopling til kulturhistorie) vitnar om ein slags overgang, at Rockheim «tek over stafettpinnen» der Ringve si historieforteljing tek slutt.

Popsenteret i Oslo vart prosjektert etter at Trondheim fekk retten og statsstøtta til det nasjonale senteret. Dei opna i 2011, og vert drive av Kulturetaten under Oslo kommune (Popsenteret 2013). Institutt for norsk populærmusikk fokuserte først på å «få den politiske aksepten for et nasjonalt pop- og rockarkiv» (Bjørge 2004), men etterkvart gjekk dei inn for å få det nasjonale senteret plassert i Oslo (sst.). I ein stortingsproposisjon frå 2006 vart det vedteke at senteret skulle ligge i Trondheim, og dette (Rockheim) fekk i oppdrag å samarbeide med andre regionale senter i eit nettverk (Popsenteret 2013). Desse institusjonane kan altså reknast som samarbeidspartnarar, men også konkurrentar.

Popsenteret har også ei kronologisk musikkhistorisk utstilling:

I Historievandringen danner musikk, instrumenter, klipp og teknologiske nyvinninger et bilde av populærmusikken i Norge gjennom tidene. I en 'trasé' over to etasjer fremheves populærmusikk i sin fulle bredde. Det mange tror er et begrep kun for pop og rock, viser tvert i mot til musikken som til en hver tid er populær. Visste du for eksempel at revy og jazz var den mest populære festmusikken blant ungdom på 30-tallet?
([www.popsenteret](http://www.popsenteret.no): a)

Definisjonen av populærmusikk Popsenteret legg til grunn (slett ikkje den einaste i omløp), gjer kanskje at dei unngår somme av forventingane som Rockheim møter ut frå namnet, som eg kjem meir inn på i samband med Rockheim sin identitet. I tillegg til å femne om eit større tidsrom («fra de første kommersielle innspillingene i 1904 og frem til i dag») vert innspelings- og avspelingsteknologi nytta som eit sentralt narrativt verkemiddel på Popsenteret (www.popsenteret.no: b). Sistnemnde er kanskje meint å framheve musikk som lyttarfenomen. I motsetnad til Tidstunnelen er ikkje Historievandringa basert på interaktivitet og valfridom innanfor eit stort utval materiale. Bilete, videoklipp og gjenstandar er sidestilte med korte plansjetekstar, og språklege bilete er sporadisk integrerte langs veggane som erstatning for tiårsoppdeling. Døme på dette er «Tunge år – lett musikk» i tida rundt andre verdenskrig og «Musikk i fred og friluft» i overgangen til 70-talet (Popsenteret). Dette framstår som eit historisk narrativ med ei tydlegare forteljarstemme enn det i Tidstunnelen. Eit mindre utval band, sjangrar/stilar og hendingar vert kontinuerleg presentert som ein del av historia, uavhengig av besøkande sin innverknad.

Popsenteret har også ei interaktiv avdeling. Ein plansje som skildrar dei ulike interaktive stasjonane har overskrifta «Let frem dine egne minner» (Popsenteret). Ein trykkskjerm nedfelt i eit bord gjer det mogleg å sjå ei oversikt over spelestadar i Oslo-området gjennom tidene («Her kan du finne minner fra legendariske steder!»), og viser dermed eit visst regionalt fokus i Popsenteret (sst.). Dei har eit rom dei kallar «Tidsmaskinrommet», som er ein slags kompakt versjon av kultur- og mediesimuleringa i Tidstunnelen. Mellom anna veggar, eit bord og rammer er skjermar/lerret som viser ulike tidsriktige gjenstandar og medieprogram etter kva tiår ein vel. Det er tydeleg at dei på same måte som Rockheim vil fremje kulturell tilknytning og personlege erfaringar (minne) i formidlinga si av populærmusikk, sjølv om det ikkje er så tydeleg integrert i den historiske utstillinga. Koplinga mellom desse elementa og musikkhistorie framstår derfor sterkast i Tidstunnelen, medan Popsenterets strukturelle skilje er meir oversiktleg. Basinga på interaktivitet og valfridom i eit kulturtilknytt miljø i Tidstunnelen har prega den tekstlege formidlinga i utstillinga, noko som har medført ulike reaksjonar.

2.4 Interaktivitet og tekstleg formidling

Som tidlegare påpeika er dagens publikumsbesøkande ifølgje Bautista vande til visuell stimulering, store mengder offentleg tilgjengeleg informasjon og «less entry barriers»

(2013, s. 5). Ho argumenterer for at museum i nyare tid generelt sett har lukkast i å finne ein *balanse* mellom den akademiske («scholarly») museumsstandarden for samling, forskning, konservering og utstilling samtidig som dei freistar å «meet the needs of a much wider and diverse public» (sst. s. 5). For Rockheim verkar interaktivitet som eit sentralt element for å dekkje slike behov.

I fjerde etasje på Rockheim finn ein ulike opplevingsrom. På «Rockheim Jam Station» står det konvensjonelle populærmusikkinstrument som trommer, bass og gitar. Ein kan spele på desse samtidig som det vert spelt av norsk populærmusikk. «Hiphop-rommet» let ein manipulere grunnleggjande miksing av norske hiphop-låtar, og ein kan teste ei digital simulering av «tagging» med laserpeikar. På «Ronni-rommet» kan ein lære rockeriff av ein projisert Ronni Le Tekrø (gitarist i TNT). Tekrø står på ein fjelltopp og tiltalar publikum som potensielt komande felles rockegudar (ein ser nesten ikkje at det er *green screen*). Rockheim skriv om denne etasjen: «Deltakelse og samhandling er en viktig del av Rockheims formidlingsfilosofi» (www.rockheim.no: b).

Integreringa av interaktive element har ført til ulike reaksjonar. I ein artikkel med intervju med blant andre Sissel Guttormsen kommenterer journalist Linn Carin Dirdal: «Interaktivitet er et nøkkelord for landets populærmusikkmuseer. Er det fare for at essensen, musikken, havner i bakgrunnen?» (Dirdal 2014). Guttormsen svarar: «Det avhenger av type utstilling, men det som er aktuelt for oss er å sette musikken inn i en kontekstuell sammenheng. Det er ikke et mål å ha utstillinger som er konserter» (sst.). Rockheim skriv på nettsida si at «Rockheim danner grunnlag for opplevelser og fortellinger som gir økt innsikt i musikk, mennesker, kultur og samfunnet rundt oss» (www.rockheim.no: a). Dei nemner her musikk først, men påpeikar elles ikkje noko utprega fokusområde. Dette stemmer godt overeins med sitatet til Guttormsen, og indikerer då i grove trekk at Rockheim si hovudutstilling vert framstilt «as advertised».

I same artikkel refererer Dirdal musikkmeldar og kritikar Audun Vinger, som reflekterer over populærmusikkmusea i Noreg (inklusive Rockheim, Popsenteret og Rock City):

Etter det han beskriver som en noe laber start hvor fokus syntes å være på 'brillene til Åge Aleksandersen' opplever han at populærmusikkmuseene i landet i dag fremstår som mer seriøse. Han skulle likevel ønske at de

opptrådte mer på linje med andre kunstinstitusjoner ved å gi ut flere publikasjoner, og at det stadige fokuset på å tilfredsstille bredden var mindre. (Dirdal 2014)

Vinger rosar Popsenteret sine temporære temautstillinger, men har også innvendingar: «De burde gjøre mer som er smalere». Han kritiserer samtidig Popsenteret for å tilby avgrensa innhald til fordel for populære interaktive element (sst.). Journalist Aksel Kielland gir ei liknande vurdering i si krasse melding av Rockheim, der han skildrar dei som «en institusjon hvor informasjonen kjemper – og taper – mot formidlingsgrepen» (Kielland 2011, s. 61).²⁸ Vinger si vurdering av populærmusikkmusea i Noreg (skildra av Dirdal) er at balansen Bautista nemner er forskyvd til fordel for «the needs of a much wider and diverse public» (2013). Dette kjem fram av Vinger sitt utsegn om «fokuset på å tilfredsstille bredden». Eit av behova Bautista nemner er «less entry barriers», og i *Innstilling om etablering av Institutt for norsk populærmusikk* (2002) vart det nemnt eit mål om å «sette [populærmusikken] i en lett tilgjengelig sammenheng for den alminnelig interesserte» (Dyrnes et al. 2014, s. 5). Det kan verke som den faglege eller tematiske «djupna» dei nemnde kritikarane ser etter ikkje passar inn med dei norske institusjonane sine mål om lett tilgjenge og brei appell, og spørsmålet er om desse vinklingane kan verte kombinerte i same utstilling – eventuelt i same institusjon. Faktorar som spelar inn på dette er mellom anna målgruppe, valfridom og informasjonsmengd.

Leonard skriv om målgruppa til organisasjonen bak utstillinga «The Beat Goes On»:

As this was the first major popular music exhibition which NML [National Museums London] was to develop, it was hoped that music enthusiasts who might not usually come to the permanent exhibitions at the museum might be attracted. It was hoped that, with an emphasis on interactivity, the exhibition might also attract teenagers and people in their early twenties who are under-represented in the visitor profile. This age group is [sic] generally hard to reach for museums as visitor survey reports undertaken by MLA [Museums Libraries Archives-partnership] have shown. (2010, s.175)

Leonard framhevar her, på same måte som Bautista, interaktivitet som ein måte å utvide «besøksprofilen» (målgruppa) i retning av yngre aldersgrupper på. Det er ikkje usannsynleg at

²⁸ Kielland framstår svært føredømmende, vist gjennom kommentarar som at «[a]uraen av sosialdemokratisk kulturpolitikk er påtakelig på fleire hundre meters avstand» (2011, s. 61).

dette også var ein faktor for Rockheim si vektlegging av interaktiv formidling. Ein kan diskutere om denne tette koplinga mellom ungdom og interaktiv *experience* botnar i ei viss undervurdering av oppfatningsevna denne aldersgruppa har overfor tekstleg formidling, men eg går ikkje meir inn på dette. Leonard skriv om formidlingsmodellen i «The Beat Goes On»:

It was hoped that the non-linear design of The Beat Goes On, along with a layering of information, would allow different entry points into the subject enabling visitors with a passing or more developed interest in a particular aspect to learn more. [...] Information was layered so that it could be navigated quickly but could also hold the attention of people wanting greater detail. (2010, s. 176)

I teorien let altså ein slik kombinasjon av valfridom og lagdeling av informasjon besøkande tilpasse museumsopplevinga si ut frå ulike forkunnskapar og spesifikke interesser når det gjeld populærmusikk.

Når det gjeld Tidstunnellen, har Rockheim ulike brukargrensesnitt og mengd/type informasjon i dei ulike tiårsromma sine (sjå gjennomgangen av Tidstunnellen). Med unntak av 60-talsrommet kan ein velje kva slags presentasjonar, videoar og anna informasjon ein vil gjere tilgjengeleg, men dei andre romma har ulik tydeleggjering av kva innhald ein kan forvente. 50-talspresentasjonane er relativt tydelege, sjølv om titlar som «lokale helter» kan vere litt tvitydige. 70-talets avisformat er veldig oversiktleg, med oversikt over artiklar på framsida av magasina og utheva ingressar for kvar artikkel som kan indikere om ein er interessert i å lese heile artikkelen. 80-, 90-tals- og metallrommet er fullstendig orienterte rundt band, men dei symbolske kategoriane i 90-talsrommet kan vere ganske vanskelege å tolke. Rutenetta på 2000-talsrommet sine skjermveggar er litt forvirrande, og nytteverdien av kategoriane er avhengig av forkunnskapar hos dei besøkande – om ein har oversikt over sjangrar eller veit kva spesifikt årstal bandet dei er interessert i sannsynlegvis er plasserte under. Det er også verdt å nemne at dei fleste romma har felles grensesnitt, altså kan ikkje enkeltpersonar styre innhaldet. Unntaka er 70-talsrommet med åtte stasjonar og 90-talsrommet med to stasjonar (i tillegg til separat avspeling av musikkvideoar og eit par kollasjar med bilete og musikk. Eikje fortel om variasjonen mellom tiårsromma:

Eigentleg laga vi 10-12 forskjellige utstillingar som vi kopla saman, så formidlingsgrepa er veldig ulike. Bruken av slike ulike inngangar kom av at

folk er forskjellige: nokre likar å veive med armane, andre orienterer seg godt ved å lese, andre lyttar godt, osv. (Eikje, intervju 05.02.2016)

Eit problem med denne løysinga er at mange også er mest interesserte i bestemte tiår eller spesifikke band, og at tilfeldigheter avgjer om preferansane for tematikk og brukargrensesnitt korrelerer.

Bilete og video er til stades i alle romma, men tekstleg formidling varierer. I grove trekk: 50-talsrommet tilbyr valfridom blant presentasjonar som gir middels detaljert informasjon, medan 60-talet tilbyr ein føreåtbestemd serie av liknande presentasjonar.²⁹ I 70-talsrommet kan ein velje fritt blant dei mest inngåande tekstane i utstillinga, som er prega av artikkelformatet. At artiklane i dette rommet er skrivne av Rockheim sine tilsette (i hovudsak Eikje og Nilsen), gir desse ein vesentleg anna funksjon enn dei historiske artiklane og utdrag frå slike i dei fleste andre tiårsromma. 70-talsartiklane er kuratert historieforteljing i form av eit simulert avisformat, medan dei autentiske avisartiklane presenterer haldningar og vinklingar rundt populærmusikk i dette medieformatet. 80-talsrommet tilbyr relativt lite (det meste er «fun facts») og 90-talsrommet tilbyr ikkje noko tekstleg formidling frå konservatorane si side.³⁰ Metallrommet presenterer band gjennom tekstleg skildring i korte tidsrom (før musikkvideoar). I 2000-talsrommet kan ein lese om ymse kategoriar og band, med mindre tekstmengd enn i dei tre første tiårsromma.

Leonard skriv om tilrettelegging for publikumsvanar (basert på forskingsresultat)³¹ i «The Beat Goes On»:

[M]useum visitors [are] more likely to read exhibition text if it is presented in short 'bite sized' pieces using familiar words and written in an informal style. While not all text would be read by all visitors, panels which were too dense or detailed might be ignored by everyone, rendering them not so much a source of information as a missed opportunity for communication.

²⁹ Nilsen nemner at ein i 60-talsrommet saknar ei moglegheit for omvisarane til å bestemme rekkefølga av presentasjonane, slik at besøkande som er interessert i spesifikke emne, raskt kan få tilgang til desse (Nilsen, intervju 01.02.2016). Dette verkar som eit kritisk mangel, og det er tryggjande at dette er budsjettert og planlagt for 2016 (sst.).

³⁰ Men autentiske avisartiklar og utdrag frå slike vert funne i 50-, 60-, 80- og 90-talsrommet.

³¹ Ho viser til: Stephen C. Bitgood og Donald D. Patterson, «The Effects of Gallery Changes on Visitor Reading and Object Viewing Time», *Environment and Behavior* 25 (1993), ss. 761–781; og Eilean Hooper-Greenhill, *Museums and Their Visitors* (Routledge: London, 1994).

The communication of the exhibition was achieved through a variety of different media including mechanical and computer interactives, moving image, audio points, objects, images and text. (2010, s. 176)

Ein finn att idéen om uformell, «bite sized» informasjon i fleire av romma i Tidstunnellen, mellom anna i 50- og særskilt 80-talsrommet. Den siste setninga til Leonard vitnar om ein liknande type formidling som den i Tidstunnellen, der forteljande tekst (når den er til stades) vert jamleg sidestilt med ulike medium og brukargrensensnitt.

Eg opplevde at tilrettelegging for eit slags djupdykk i norsk populærmusikkhistorie (eit meir inngåande «lag») var avgrensa til 70-talsrommet, og at valet dermed var teke for meg. Både når det gjeld navigering og lagdeling av informasjon, er det vanskeleg å seie noko om Tidstunnellen som heilskap, sidan variasjonen er så stor.³² Men alle romma har mykje *innhald*, i tydinga separate artiklar eller omtalte band for kvart tiår, og det ville ha teke fleire timar å gå gjennom alt ved eit enkelt besøk. Målet er kanskje å inspirere til fleire besøk, samtidig som utveljingsprosessen sannsynlegvis var (og framleis er) ei stor utfordring med omsyn på omfanget av det potensielle utstillingsmaterialet.

Terje Nilsen fortel at dei medietilknytte teknologiløysingane vart avgjerande for varierende formidling og tekstmengd i dei ulike tiårsromma, som vart tilpassa etter at brukargrensensnitta var på plass (intervju 01.02.2016). Dei lengre tekstane i 70-talsrommet hadde altså utgangspunkt i avisartikkelformatet. Ivar Håkon Eikje (tidlegare konservator ved Rockheim) fortel om ei oppblomstring av norske musikkaviser seint på 70-talet, og at formidlinga i Tidstunnellen er kopla opp mot mediehistorie. Dette verkar som ei logisk presentasjonsform, med omsyn på den historiske rolla til desse media (m.a. fjernsyn og internett) som kanalar for populærkulturelle uttrykk som musikk. Eikje forklarar at 80-talet opphavleg var «eit forsøk på å seie noko om musikkvideoen som musikkformidlar» (intervju 05.02.2016), der ein kan setje saman musikk og bilete, sistnemnde med fun-facts i bobler inspirert av MTV. Ifølgje Eikje var

³² Konservator Synnøve Engevik fortel om det markante skiljet når det gjeld tekstmengd mellom 70- og 80-talsromma: «Ein byrja med innsamling og kuratering på 50-talet, og spesielt Terje [Nilsen] og Ivar [Håkon Eikje] jobba intenst med dei første tiåra. Eg kom inn heilt på slutten av prosjektorganiseringa, og skulle samle inn materiale på 90- og 2000-talsrommet. Ein fekk utstillinga på plass, men ein rakk ikkje å jobbe like godt på 80-, 90- og 2000-talsrommet» (Engevik, intervju 04.02.2016).

det tanken å dra musikkvideoidéen lengre, men avgrensande faktorar som økonomi og tidspress gjorde at den meir effektive studiokoplinga vart dominerande i dette rommet (sst.).

Om den store variasjonen i tekstleg innhald frå Rockheim si side (ikkje medrekna autentiske avisartiklar) fortel Eikje: «Det var meint at guidane – som kan opne for dialog – skulle kunne utdjupe dei delane av utstillinga som ikkje er så «hardt» eller direkte formidla gjennom tekst, og at gjenstandar skulle kunne danne utgangspunkt for diskusjon» (intervju 05.02.2016). Dialog og diskusjon er sentrale stikkord for narrativet i Tidstunnellen (som er prega av ei moderne utvikling innanfor museumsformatet), der målet er å gi publikum ein personleg, reflekterande inngang til norsk populærmusikk og -kultur. Det kan verke som om denne vinklinga har medført at populærmusikalske *sjangrar* har fått ei slags sekundær rolle på Rockheim. Det skal vi no sjå nærmare på.

2.5 Sjangrar og kategorisering

Eikje fortel om rolla til sjangrar i Tidstunnellen: «Ei utstilling er jo også ei form for musikkhistorieforteljing, men ut frå oppdraget vårt i hovudutstillinga prøver ein å gje eit breitt, representativt litt-av-alt-perspektiv. Då vert sjangrar og stilar viktige forskjellsteikn, og ein kan spele på kontrastar» (intervju 05.02.2016). Eit problem med desse måla er at eit representativt utval (basert på popularitet eller andre faktorar) indikerer ei vektlegging av somme sjangrar, ikkje «litt av alt». Dette vert drøfta meir inngående rundt Rockheim sine verdivurderingar. Eikje nemner eit døme på slik bruk av sjangrar:

Wenche Myhre er for eksempel i ein heilt annan sjangertradisjon enn rockeband som Cool Cats og Beatniks på 60-talet. I den forstand er sjangrar hensiktsmessige for å vise både det eigenarta ved den enkelte og forskjellen ifrå andre som heldt på innanfor eit visst tidsrom. (Eikje, intervju 05.02.2016).

Sjangrar spelar kanskje ei større rolle som indikator på skilnad enn som berar av tradisjonsutvikling (sjangernarrativ) i Tidstunnellen. Band vert som oftast presenterte kvar for seg, utan gjennomført samling rundt ein sjanger i utvikling.³³ Ei slik framstilling unngår nokre av dei diskursive fellene rundt sjangernarrativ, men for sjangrar som progrock medfører fråvær av

³³ Eit nemneverdig unntak er samlande skildring av haldningsendringar innanfor «rock» på 70-talet, som vert drøfta i seinare delkapittel. Som nemnt tidlegare fortel Nilsen at dei teknologiske tilpassingane i dei ulike tiårsromma er avgjerande for den tekstlege formidlinga. Dette gjeld også i kor stor grad sjangrar vert tekne opp.

samlende/generaliserande skildring eit formidlingsproblem. Som eg kjem meir inn på om denne sjangeren gjer ei komplisert historie og flytande definisjonskriterium at omgrepa «progrok»/»progressiv» lett kan medføre usikkerheit og misforståingar.

Kategoriane i 90-talsrommet viser ei interessant løysing på utfordringa med flytande sjangergrenser, kontra behovet for kategorisering ut frå målet om eit lettfatteleg historisk narrativ. Systemet i dette rommet vart utvikla før opninga i 2010, og Eikje fortel:

Dei visuelle teikna gjer at ein står litt meir open for tolking når det gjeld sorteringa ein er nøydd til å gjere i ei utstilling. Hadde eg skrive «pop» og «rock», så kunne ein alltid diskutert kva som var kva til ein var blå. Det er eit forsøk på å formidle mykje materiale. Ikona er meint å gi nokre assosiasjonar, og indikerer stilistiske likskapar eller tendensar utan å presse musikk inn i for stramme kategoriar. Dette er eit døme på «kor mykje skal ein styre tanken?», samtidig som ein er nøydd til å sortere materialet og gjere det brukarvennleg. (Eikje, intervju 05.02.2016)

Eikje nemner «mykje materiale», noko eg etter eit par rundar i tidstunnellen kan skrive under på. Stort tematisk omfang og avgrensa plass er ein faktor som kan vere med på å forklare den relativt svake vektlegginga på skildring av sjantrar og samanlikning av desse i utstillinga. Haugdahl har fått ansvaret for ein revisjon av innhald og til ei viss grad presentasjon i 90-talsrommet.³⁴ Han fortel at «ein av tinga som er vanskeleg med sjantrar, er om det er rett å setje ting i bås» (Haugdahl, 2016). Han fortel at kategoriane hadde uuttalte titlar, men han meiner desse ville vore problematiske om dei vart formidla tekstleg. Han nemner blant anna ølglas-kategorien som døme:

Kategorien heitte opphavleg «studentrock», og det var nok eit slags hjelpemiddel som hang igjen frå då dei begynte å tenke [tidleg i kategoriseringsprosessen]. Men der var også ting som ikkje passa inn i studentrock, som er ein problematisk kategori. «DH-rock» [«distrikthøgskulerock»] som vart brukt om ein del musikk på 90-talet, vart kanskje brukt meir som eit negativt stempel på enkelte band. [...] Ein vanskelig ting med sjantrar er kven som skal plasserast i lag, og eg har bytta om på ein god del. Eg trur enkelte artistar ville hatt problem med å verte plasserte saman med «den typen artistar». [...] Eg likar kategoriane,

³⁴ Haugdahl fortel om framtidsplanar for 90-talsrommet: «Noko ber preg av at ein hadde hastverk, at ein skulle ha ferdig ei utstilling. Ein har valt ut ein del ting fordi ein faktisk sit på materiale. No sit vi på mykje meir materiale, så no kan ein i større grad kuratere eit utval. Musikkvideoar eller i alle fall noko musikk skal vere på kvar einaste underkategori, og det er det jo ikkje no» (2016).

men dei opphavlege namna som var sett på kategoriane, finn eg problematiske. Knyttneven heitte «undergrunn», som er eit omgrep som kan bety alt og ingenting. Solbrillene sto for «kommers», som også er kjempeproblematiske som kategori. Men så lenge dei originale titlane ikkje er uttalte, ser eg ikkje noko stort problem med symbola. (Haugdahl, intervju 01.02.2016)

Ein kan sjå likskapstrekk med *labels* i somme av dei originale titlane i 90-talsrommet (sjå Frith 1996). Kategorien «studentrock» verkar som eit døme på tankar rundt «fantasikonsumantar», med geografisk og sosial førehandstru om lytterane til musikken som kategorien rommar. «Undergrunn» er ein type kategori som er vagt definert som alternativet til mainstream kultur, på same måte som med omgrep som «alternativ» og «indie». Om slike uttrykk peikar mot musikalsk/lydleg uttrykk, produksjon eller politisk budskap, er det som Haugdahl poengterer vanskeleg å seie noko om (det «kan bety alt og ingenting»). Problematikken rundt symboltolking er alltid til stades i kulturhistorie, men løysinga i 90-talsrommet er kanskje særskilt forvirrande når det neste tiårsrommet har den tydelegast strukturerte kategoriseringa i utstillinga.³⁵ Det vil også vere særskilt vanskelig å tolke kategoriane for besøkande utan den relevante historisk kulturelle forståinga, til dømes utanlandske eller yngre besøkande – som ikkje opplevde det norske kulturlivet på 90-talet. I kor stor grad ein skal «styre tanken», som Eikje nemner, er definitivt ei utfordring, og om ikkje anna demonstrerer systemet i 90-talsrommet problematikken rundt kategorisering av populærmusikk for besøkande.

Haugdahl fortel at han no jobbar med forklarande tekst til kvar kategori. Han omtalar desse som «historiske tekstar som speglar den store variasjonen, fragmenteringa og endringane som skjer på 90-talet og som peikar på ting i tida» (sst.). Fragmenteringa Haugdahl nemner, er knytt til hybridisering og eksperimentering på tvers av sjangeruttrykk, eit fenomen som på noverande tidspunkt er lite utforska i Tidstunnellen. Haugdahl fortel om *crossover*-fenomenet:

Den elektroniske musikken kjem inn for fullt, og det vert greitt å leike med elektroniske synthesizerar, jazzen og populærmusikken glir over i kvarandre på ein heilt annan måte på 90-talet. Metallen leikar med jazzen, med folkemusikken. Jazzen leikar med DJ-musikken. Det skjer mykje interessant på 90-talet som eg trur det er greitt å få ut i små tekstar, sjølv om også

³⁵ I 2000-talsrommet er alle band samla under ein eller fleire kategoriar i klartekst, blant anna historiske sjangrar (m.a. rock, pop og hardcore).

kategoriane og musikken eg legg ut snakkar for seg. (Haugdahl, intervju 01.02.2016)

Slik eksperimentering med musikalske verkemiddel på tvers av sjangerkonvensjonar medfører ynskte eller uynskte brot på forventningar blant lyttarar (sjå Frith 1996), og kompliserer forståinga av omgrep som «populærmusikk». Dette er særleg relevant for Rockheim når det gjeld diskusjon rundt Hall of Fame og dei temporære temautstillingane deira. Den siste kommentaren til Haugdahl er interessant frå eit formidlingsperspektiv. Symbolsk kategorisering og kontekstualisering (kven vert plasserte i lag?) er ein type «mjuk» formidling som er i tråd med Rockheim sine mål om at besøkande skal vere med på å «skape historier». Med andre ord kan ein del av utstillingsformidlinga bestå av eit potensial for å sjå samanhengar. Eikje fortel om slike grep:

Det meste i utstillinga er vist gjennom artistar og band. Der er nokre stader vi gjer andre grep, til dømes med radioprogrammet «Ti i skuddet». I ein av artiklane i 70-talsrommet sidestilte eg Vømmøl og Alex. Førstnemnde var knytt til det kommunistiske Mai-selskapet, medan Alex nettopp hadde flykta frå det kommunistiske Polen. Koplinga er ikkje veldig eksplisitt i avisa, men omvisarar kan velje å tematisere dette for besøkande. Så ein kan løfte det litt vidare frå sjanger-stil-artist-fokuset. Ein kan finne slike ting i utstillinga. I andre tilfelle kan det i staden for politikk til dømes gjelde teknologiske ting. (intervju 01.02.2016)

Denne typen formidling er såpass open og subjektiv at forsøksvise tolkingar lett kan føre til at ein finn utilsikta samanhengar og parallellar. Men frå konservatorane si side kan også utilsikta koplingar verte lesne positivt, som ei stadfesting av besøkande si rolle i historieforteljninga. Eit døme på ikkje-eksplisitt sidestilling (som nok er tilsikta) er samlinga av deLillos, Dumdum Boys og Jocke & Valentinerne i det ukategoriserte 80-talsrommet, som ofte vert omtala i lag.

Eikje kommenterer rolla til autentiske avisartiklar i Tidstunnellen:

Der har du noko som supplerer eller eventuelt motseier det sjangermessige eller stilistiske. Eller understrekar det om du vil, men i alle fall kommenterer det. Desse er kronologisk sorterte, og er altså samtidige kommentarar om tiåret ein er i. (Intervju 05.02.2016)

Mange av dei historiske artiklane er omtalar av album og liknande, og sjangerdiskusjon vert då nytta i varierende grad, men som regel overflatisk.

Det verkar som dei konkrete bandskildringane i Tidstunnellen stort sett er avgrensa til særtrekk som er lettfattelege utan noko musikkteoretisk kunnskapsgrunnlag (instrumentasjon, språk, tekstleg tematikk, sceneshow). Forhold utanfor det reint «musikalske» vert løfta fram, som kulturell tilknytning, produksjon, popularitet og reaksjonar frå lyttarar. Slike aspekt vert tidvis formidla gjennom små historier om ymse hendingar i karrierane til banda og artistane. Sjangernemningar vert som regel nytta til overflatisk identifisering («med element frå ...»). Slik bruk av sjangernemningar som «buzzwords» medfører ein fare for mangelfull formidling og potensielle misforståingar, noko eg kjem meir inn på i kapittel 3. I tillegg vert band ofte indirekte skildra gjennom samanlikningar med internasjonalt kjende inspirasjons-kjelder.

2.6 Internasjonale parallellar og nasjonalt særpreg

Internasjonal populærmusikk har ein sentral plass i Rockheims historiske narrativ. Arno van der Hoeven og Amanda Brandellero skriv at arkivarar og konservatorar med mål om å presentere «local and national manifestations of popular music» står overfor Danny Kaplan sitt omgrep «translation as erasure» (2015, s. 47). Kaplan forklarar dette som ei slags «omsetjing» av globale modellar (i dette tilfellet musikalske sjangrar og stilar), der eksterne opphavsstader vert skjulte og «funne opp på nytt». Dette skjer gjennom ei tilpassing til lokal/nasjonal historie og særpreg, for å halde oppe ein slags nasjonal autentisitet. Han skriv at dette som oftast skjer umedvite, gjennom den samla effekten av at ulike aktørar «omset» og gir nasjonal meaning til globale uttrykk (Kaplan 2012, ss. 229-232). Rockheim si gjennomgåande kopling mellom materialet sitt og internasjonale band og trendar i dei tre første tiårsromma kan verke som ei heilgardering mot dette fenomenet.

Ein av artiklane frå POPID (europeisk forskingsprosjekt om populærmusikk og kulturarv) tek føre seg ei undersøking av populærmusikalske museum og arkiv i Nederland. Van der Hoeven og Brandellero skriv: «Museums and archives give places meaning by engaging with the particular ways in which international developments such as punk and hippie culture resound into specific localities» (2015, s. 47). Dei skriv at Haags Historiske Museum kalla Haag for «Nederlands Liverpool» på grunn av den internasjonale suksessen til dei lokale banda Golden Earring og Q65. Dei hevdar at «[n]arratives of popular music heritage often revolve around

local manifestations of global phenomena» (sst. s. 48). Dei knyter dette til idéen om lokal identifisering kombinert med globalisering – glocalisering (sst.). Rockheim nyttar ein del slike vinklingar i utstillinga si. Dei dreg ein parallell mellom Per Asplin og Elvis Presley i 50-talrommet, og i 60-talsrommet skriv dei at «Dream var det nærreste Norge kom band som Cream og The Jimi Hendrix Experience» (Rockheim 2010, Tidstunnellen). Om bandet Folque skriv dei: «Resultatet var en norsk klingende variant av engelske Fairport Convention, Steeleye Span og Albion Country Band» (Rockheim, RME nr. 3, s. 6).

Ei anna tilbakevendande vinkling i Tidstunnellen er «først i Noreg». Coverplata *Ready Teddy* (1958) av Per «Elvis» Granberg vert skildra som «en av de første rockeplatene i Norge» (Rockheim 2010, skjermane i 50-talsrommet). Ein kan sjå denne vinklinga som ei slags nasjonal vidareføring av innovasjon som estetisk grunnlag for utveljing. Ein finn mellom anna slike vinklingar i Rock Halls utstilling «Cities and Sounds», der dei skriv om utvalde representantar for «the psychedelic scene» i San Fransisco på 60-talet: «The most innovative and popular groups – The Grateful Dead, Jefferson Airplane, [...] – changed the way music was performed and experienced» (Rock Hall). Men i Rockheim si utstilling får formuleringa «først i Noreg» kanskje i like stor grad ei rolle som geografisk, historisk indikator. Rockheim si framstilling av (særleg tidleg) norsk populærmusikkhistorie som kopiering av internasjonale trendar, gjer at slike innskot framstår som forsøk på å fastslå *når* ulike trendar vart imitert eller tilpassa nasjonalt.

Gestur Gudmundsson skriv om rockefans i denne perioden: «In the 1950s, listening to rock also meant dreaming of American consumer life» (1999, s. 52). Han knyter dette til det velkjende fenomenet at norske musikarar tidlegare heldt seg til kopiering (covering) av den amerikanske og etterkvart britiske rocken (sst.). Sett i dette perspektivet får integreringa av den prangande sportsbilen (sjå Figur 1) mest ein symbolsk karakter for gjennomsnittlege norske rockefans, ein ynskt identitetsmarkør knytt til utanlandske musikkstjerner.

Internasjonale parallellar vert hyppig nytta som stilistisk kopling og narrativt verkemiddel i dei tre første tiårsromma i Tidstunnellen (særleg i 50-talsrommet). Men utan vidare forklaring vert dette «implisitt forteljing» (Eikje, intervju 05.02.2016). Dette føreset kunnskap om utanlandske artistar hos dei besøkande, og på grunn av omfanget av referansar Rockheim

nyttar, vil nok dei fleste ha hol i «referansebasen» sin. Nilsen kommenterer denne problematikken:

Det gir oss visse utfordringar. Kjem folk inn som ei gruppe, kan dei få ei forklaring ved høve. Men det krev at ein har ein viss kunnskap om pop/rock; dei fleste har høyrte om Beatles og Stones og Dylan og alt det der. Noreg, på same måte som andre land, er ein blåkopi av internasjonal pop/rockhistorie. (Nilsen, intervju 01.02.2016)

Ein kan sjølvsagt lure på kor vanleg det er for ulike besøkande å ha oversikt over ymse kanoniserte artistnamn frå ulike periodar, men det er vanskeleg å svare på utan å drive statistisk undersøking. Personleg står eg kanskje dårleg stilt til å anslå dette, sidan musikkinteressa i omgangskretsen til ein musikkvitar nok er høgre enn gjennomsnittet. Som Haugdahl poengterer:

Vi som er interesserte i musikk har ofte ei overdriven tru på at andre også er det. Dersom ein spør ein tiandeklasse om kor mange som har høyrte om Beatles, kan ein få seg eit brutalt møte med røynda. (Haugdahl, intervju 01.02.2016)

Dette heng saman med idéen om *generational objects*, og oppfatninga av spesifikke historiske band som særleg viktige. Overflatiske koplingar mellom band er i utgangspunktet problematiske, og vert drøfta meir inngåande i kapittel 3.

Ein kan også sjå dette frå synsvinkelen til utanlandske besøkande. Alle tiårsromma tilbyr den tekstlege informasjonen på engelsk,³⁶ noko som viser at utanlandske turistar er ein del av målgruppa. For personar med minimal kunnskap om norsk populærmusikk (sjølv om til dømes bandet A-ha er ganske internasjonalt kjende) er informasjon som nasjonalt kan reknast som allmennkunnskap (kven er Åge Aleksandersen?), vere naudsynt informasjon i Tidstunnelen. Meir inngåande historisering bygd på slik forkunnskap ville derfor vore problematisk.

³⁶ 90-talsrommet har på noverande tidspunkt ikkje noko kuratert tekstleg formidling.

Det manglar i stor grad skildring av musikalske sjangrar og trendar i 80- og 90-talsrommet, og i 2000-talsrommet er karakteristikken annleis enn i dei tre første tiårsromma.³⁷ Internasjonale linjer for utvikling eller inspirasjon vert ikkje trekte. Rock som sjanger i dette tiåret vert nesten berre skildra gjennom døme på norske band. Pop vert knytt til endra lytte- og kjøpevanar, utan nokon geografisk indikator. I dokumentet for omvisarar heiter det: «Norske artister er store i både innland og utland» (Rockheim 2010). Romma for tidlegare tiår integrerer internasjonale førebilete, medan dette på 2000-talet framstår som langt mindre viktig. Det finst ein liknande overgang i Popsenteret si Historievandring, der internasjonale stilskaparar vert framheva fram mot slutten av 70-talet (Sex Pistols er siste framheva internasjonale referanse). Desse overgangane og tekstane i 2000-talsrommet i Tidstunnellen reflekterer kanskje ei meir gjennomført globalisering innanfor populærmusikk, ein «global fellesskap» rundt kulturell og musikalsk praksis og konsumpsjon (Oversand 2012) – eller i det minste ein meir utbreidd idé om dette.

Van der Hoeven og Brandellero påpeikar ein annan tendens i nederlandske populærmusikk-narrativ, ei heidring av lokal musikk internasjonale anerkjenning. Dei skildrar dette som «adding meaning to the local by virtue of its international reverberation» (2015, s. 48). Dyrnes et al. skriv til forsvar for det planlagde instituttprosjektet: «Noen har også oppnådd til dels stor oppmerksomhet utenfor landets grenser, og vært med på å plassere Norge i en positiv, internasjonal kontekst, innenfor et av de aller mest universelle av alle kulturuttrykk» (2002, s. 5). Sitatet framhevar internasjonal kulturell prestisje, ein faktor som også kan ha underbygd vinklingar som «internasjonal suksess» i Rockheim si utstilling. Dei skriv: «Tidlig på 70-tallet så man tydeligere konturer av norsk rockemusikk som eksportvare. Ambisiøse band som Aunt Mary, Saft og Popol Vuh viste vei. Satsingene deres viste at norsk rock var i ferd med å få selvtillit» (2010, RME nr 3, s. 10). Rockheim skriv i 80-talsrommet: «Stage Dolls gjorde suksess i Japan og hadde japansk fanklubb» (2010). Ynske om internasjonal suksess («make it abroad») verkar som ei sentral drivkraft for ein del band i dette tidsrommet, og vert dermed eit aspekt som treng spesifikk skildring i det historiske narrative (sjølv om ein sjølv sagt finn liknande ambisjonar overalt elles i verda).

³⁷ 80-talsrommets informasjonsbobler («fun-facts») er kanskje eit format der slike trekk ikkje passar inn. Men det vert nemnt at det var vanlegast å synge på engelsk.

Internasjonal anerkjenning kan ha medverka til svartmetallens særeigne posisjon i Tidstunnellen. Sjølv om sjangeren kronologisk høyrer heime i 90-talsrommet, er tileigninga av eit eige rom til ein enkelt sjanger heilt klart ei slags verdivurdering. Nilsen kommenterer: «Det einaste som er typisk norsk, er kanskje svartmetall. Elles har vi vore ein kopi av alt som skjer i utlandet» (intervju 01.02.2016). Kommentaren peikar kanskje mot ei positiv vurdering av svartmetall som norsk innovasjon i internasjonal samanheng. Forfattar Håvard Rem presenterer ulike grunnar til å «fortelle historien om svartmetall» (2010, s. 10). I tillegg til faktorar som manglande historisk dokumentasjon og ideologiske og kulturelle forhold,³⁸ nemner Rem at «[h]istorien har en uvanlig virkningshistorie. Det er lenge siden et norsk kulturuttrykk har oppnådd begrepsstatus innenfor en populærkultur som er så global som metallmusikk» (sst. s. 10). Rem viser her til koplinga mellom norsk svartmetall og omgrepet «andrebølgesvartmetall».³⁹ Han skriv at ei av hovudårsakene til aukande tal på nydanningar av svartmetallband i Noreg på 2000-talet var at «de ledende norske svartmetallbandene for alvor begynte å slå gjennom internasjonalt, og derfor fikk mye positiv oppmerksomhet også nasjonalt» (s. 249).

Rockheim si fordeling av plass og ressursar til svartmetall kan seiast å vere lite representativ for norske lyttevanar, men er kanskje i større grad ein representasjon av den kulturelle koplinga som Eikje kallar å «gå inn i ei tid». Rem framhevar svartmetallens rolle som stigmatisert motkultur i Noreg, og skriv at slike motkulturar har «en påvirkningskraft som gjerne har vært betydelig større enn oppslutningen» (s. 10).⁴⁰ Intervjuet om reaksjonar på svartmetallkulturen (som vert kontinuerleg spelt av på eit fjernsyn i svartmetallrommet) styrkar ei slik lesing av Rockheim si vektlegging av dette aspektet ved sjangeren.⁴¹

Suksess og anerkjenning utanlands kan også ha vore medverkande til Motorpsycho sin sterke representasjon på Rockheim. Olsen et al. skriv at «Motorpsycho har helt siden debuten solgt flere plater ute i Europa enn her hjemme» (2009, s. 225). Bandet vann TONO sin Edvardpris i

³⁸ Mellom anna rolle som motkultur, stigmatisering og assimileringstid overfor allmennkultur.

³⁹ Dette er også understreka på Map of Metal: «The Second Wave of black metal emerged in the early 1990s and was largely centered on the Norwegian black metal scene» (Galbraith og Grant).

⁴⁰ Eg opplever sjølv at dei aller fleste i Noreg har eit forhold til denne sjangeren, sjølv om ryggmergsreaksjonen til mange (i større grad før enn no) er utbrot som «huff!»: ei slags «vurdering» som sjeldan er basert på reell forståing av det musikalske eller kulturelle mangfaldet innanfor denne sjangeren.

⁴¹ Nokre svartmetallband er også representerte i 2000-talsrommet. I tekstpresentasjonen av Satyricon påpeikar Rockheim i generell haldningsutvikling: «Svartmetall hadde nådd ut til det brede lag av folket» (2010).

2010, der juryen blant anna poengterte: «For sitt arbeid har de oppnådd stor anerkjennelse, både i Norge og internasjonalt» (Eik 2010). Motorpsycho vart innlemma i Rockheim sin Hall of Fame i år (2016), og i informasjonsteksten for dei nominerte står det: «Bandet spiller over store deler av verden, der de følges av et nettverk av entusiastiske ‘psychonauts’» (Hagen 2015). Eikje poengterer at utveljingskriteria i Hall of Fame og Tidstunnellen er ulike (Eikje, intervju 05.02.2016), men Motorpsycho sin internasjonale suksess verkar som ein viktig del av den kritiske appellen deira. Nils Henrik Smith skriv om sitt møte med Motorpsycho, gjennom ein artikkel som skildrar dei som «eit band i verdensklasse»: «Norske band var ikkje i verdensklasse, det var noko alle visste. Dei to konseptane var gjensidig utelukkande, i den grad at omgrepet ‘bra til å vere norsk’ var ei ståande, ironisk vending i språket» (2015, s. 27). Sitatet viser til ei haldning (sett på spissen) der populærmusikk først vert truverdige ved internasjonal suksess. I andre tilfelle og historiske samanhengar er det det spesifikke *nasjonale* som blir lagt til grunn for positive vurderingar.

Norsk særpreg i populærmusikken vert framheva i større grad i 70-talsrommet enn dei føregåande romma. Ifølgje konservatorane reflekterer dette haldningsendringar i det norske musikkmiljøet (Dette kjem også fram i tekstutdraga nedanfor). Visebølgja på 70-talet vert skildra som generell trend, der bruk av norsk språk, men også internasjonal påverknad vert framheva:

Fra slutten av 1960-tallet møtte den nordiske visetradisjonen for alvor en amerikansk singer and songwriter-tradisjon, fra Woodie Guthrie og Peter Seger, Bob Dylan og Joan Baez. Dette farget deler av den norske visetradisjonen og dens posisjon i det populærmusikalske landskapet. [...] Tross innflytelse fra det store utland, brukte mange av de unge norske sangerne sitt eget morsmål i visene sine. Tekstene var ofte politiske og sterkt samfunnskritiske, og ble framført enkelt og akustisk. (Rockheim 2010, RME nr. 2, s. 4)

Grunnen til at denne tradisjonen får særleg merksemd kan ha å gjere med at den vert spora så langt tilbake i Noregs historie (Haugan et al. 2008, ss. 87-88), og dermed gir inntrykk av ein slags nasjonal «autentisitet».

Dyrkinga av folkemusikk var ein sentral del av nasjonsbygginga i Noreg. Reelt geografisk opphav til særtrekka i tradisjonen er omdiskutert, men folkemusikken har fått ein sentral plass

i norsk identitet og kulturhistorisk oppseding (Haugan 2008, ss. 87-88). Dette gjer den til ein sterk kandidat for tradisjonell kulturarvforvaltning, der nasjonalt særpreg er fokuset. I 60-talsrommet vert det poengtert at The Vanguard og andre «shadowsband» spelte instrumentalversjonar av norske folkemelodiar. Rockheim skriv om veksande urban interesse for folkemusikk på 70-talet, og poengterer ein internasjonal trend: «Flere var dessuten blitt opptatt av denne musikken som et verdensomspennende fenomen» (Rockheim, RME nr. 3, s. 9). Den internasjonale parallellen vert vidareført ved skildringa av bandet Folque, der konservatorane skriv at dei kombinerte «felespill med el-gitar og rockekomp, stev og tradisjonelle danser med rockens former og farger. Resultatet var en norsk klingende variant av engelske Fairport Convention, Steeleye Span og Albion Country Band» (sst.). Skildringa er fokusert på instrumentasjon, i tillegg til oppramsing av samanlikningar. Det musikalske uttrykket vert skildra biletleg («former og farger»). Framstillinga av møtet mellom utanlandsk populærmusikk og nasjonal folkemusikk vert presentert som ein internasjonal trend, og i lita grad framheva som sentralt i norsk populærmusikkhistorie som uttrykk for ei meir «autentisk norskheit».⁴²

Språk er eit tilbakevendande tema i Tidstunnellen. Rockheim skriv: «Mange betraktet fortsatt rocken primært som anglo-amerikansk musikk. Mange norske band sang derfor på engelsk, men stadig flere følte også behov for å uttrykke seg på eget morsmål» (Rockheim 2010, RME nr. 3, s. 8). Nilsen hevdar at dette fokuset i RME ikkje var eit bevisst val, men at «det var ein naturleg del av det musikalske uttrykket som skjedde der og då» (intervju 01.02.2016). Rockheim nyttar eit sitat frå Thor Greni (frontfigur i bandet Undertakers Cirkus) for å illustrere kor viktig språkvalet var: «Hvis et popband som henvender seg til unge mennesker skal ha noen berettigelse i dag, må vi begynne å synge på norsk, på vårt eget språk, i stedet for å stå og synge usammenhengende og uforståelige ting på engelsk» (2010, RME nr. 3, s. 8). Vidare i artikkelen står det at Undertakers Cirkus sin bruk av blåserekke vart samanlikna med band som Chicago, og at dei henta inspirasjon frå norrøn mytologi til somme av songtekstane sine (sst.). Låten deira «Riil Køntri Music» viser ein ironi som eksemplifiserer det Frith skriv om imitasjonselementet ved adaptasjon av opphavleg amerikanske musikkformer andre stader i verda (2004, ss. 21-23).

⁴² Trass i at Folque ifølgje bandmedlem Morten Bing hadde ambisjonar i ei slik retning: «Vi hadde for såvidt en slags ideologi om at vi skulle lage en *norsk rock*, som var bygd på et norsk tonespråk» (Esperø 17. oktober 2004).

Bandet Høst vert først skildra gjennom internasjonale parallellar, men får så eit nasjonalt særpreg: «Til å begynne med var Høst sterkt påvirket av engelske progrockband som Genesis og Yes og svenske November. Etter hvert fant de sin egen norske rockestemme» (Rockheim 2010, RME nr. 4, s. 3) Det verkar som at språkbruk vert nytta som ein indikator på nasjonal identitet, og eit teikn på sjølvstende og ei viss lausriving frå internasjonale uttrykk.

Gudmundsson skriv om denne språktrenden i Norden:

Until 1967 music performed in the native language was almost always classified as pop, but copies of American or English songs, performed in English, had an almost exclusive right to the categories of 'rock' or 'beat', and thereby, to youth culture authenticity. As the definition of authenticity shifted to artistic self-expression, there was a growing demand that this new music should be performed in the native language of the group and the audience. (Gudmundsson 1999, s. 52)

Gudmundsson fortel: «In Sweden, Denmark and Norway, [...] many artists gained credibility through their innovative use of their own language» (sst. s. 53). Thor Grenis sitat om «berettigelse» og Gudmundssons «autensitet» og «kredibilitet» er like vage definisjons-messig.

Ein kan spørje kvifor språkbruk i populærmusikk somme tider har vorte så sterkt profilert. Ove Larsen skriv om språkbruk og den geografisk meir spesifikke dialektbruken: «Når man synger teksten på dialekt, synger man ikke bare 'teksten' som sådan, men dialektbruken gir samtidig konnotasjoner til felles historie, geografi, folk og tilhørighet» (2003, s. 153).⁴³ Desse stikkorda viser til det som ofte vert kalla ein nasjonal/lokal identitet. Det er også verdt å nemne målstriden i Noreg, og politisk aktivitet som har gjort at dialektbruk i Noreg har større aksept i offentleg samanheng enn i mange andre land.⁴⁴

Vise- og slagertradisjonen var altså knytt til norsk språkbruk. Så kvifor vart rocken hengjande etter? Larsen poengterer rockens verdsomfattande spreining og popularitet, og skriv at «et påfallende trekk ved denne utviklingen er oppfatningen av rock som uttrykk for det globale» (2003, s. 156). Gudmundsson skriv om ein gradvis overgang hos rockefans i Norden, frå deltaking i «draumen om Amerika» til ei nærmare kopling til global «mainstream kultur»

⁴³ I 2000-talsrommet er ein av kategoriane sett av til dialektbruk («språk»). Dei poengterer at dette fungerer som lokal/regional skilnadsindikator, «fordelt over mange sjangre» (Rockheim 2010, skjermveggen i 2000-talsrommet).

⁴⁴ For meir informasjon om dette, sjå: Ottar Grepstad, *Viljen til språk* (Oslo: Samlaget, 2006).

(1999, s. 52). Han skriv at i overgangen til 70-talet inkluderte dette ein rock prega av kreativitet, politisk engasjement og idéar om autentisitet (sst.). Desse utviklingstendensane i rocken og innlemminga av Noreg i globaliseringa kan nok vere med og forklare fokuset på språk og dialektbruk i norsk rock, og dermed også i Rockheim si kulturorienterte hovudutstilling. Dialektbruk og nasjonal tematikk i songtekstane peiker mot «glokaliseringa» som ei tovegs rørsle.

Ein annan sentral faktor for nasjonalt særpreg er massemedia. Fleire artiklar og presentasjonar i Tidstunnellen tek for seg medieprogram og tilhøyrande musikk.⁴⁵ Arnt Maasø skriv om den historisk sentrale rolla til radioen for spreieing og konsumering av populærmusikk: «I NRK fra 50-talet og fremover var *nyere* sjangre og stilarter innanfor populærmusikken lenge henvist til spesial-programmer og til sporadiske og enkeltstående programmer og konsertoverføringer» (2002, s. 361). Han skriv også: «Formateringspraksisen i radio og fremveksten av TV-reklame for musikk [later til] å ha et sterkt *potensial* for å bidra til konsentrasjonen om relativt få artister og, kanskje enda viktigere, om et fåtall etablerte sjangrer» (sst. s.387). Inkluderinga av artiklar og presentasjonar om slike medieprogram i Tidstunnellen verkar derfor som eit rettkome narrativt val, og samsvarar med Biddle og Knights si framheving av beskyttande tiltak (eller mangel på slike) som eit sentralt moment i prosessane rundt populærmusikk i ei nasjonal-historisk vinkling (Biddle og Knights 2007, s. 6). Rockheim tek opp dette aspektet, og skriv: «Med sine markedstilpassede utgivelser stod plateselskapet Treff i kontrast med mye annan musikk fra 70-årene, både kunstnerisk og kommersielt» (Rockheim 2010, RME nr. 2, s. 7).

I Tidstunnellen vert nasjonale særtrekk som språk, kombinasjon med tradisjonsmusikk og historisk regulering gjennom industri og medium kopla til utanlandske føregangsbilete og globaliserte musikalske trendar. Det norske framstår ikkje berre som norsk, og det vert formidla relativt tydeleg at kulturell identitet ikkje berre er lokal eller nasjonal. Val av innhald og framheving av sin identitet gjennom utstillingar og ulike greiner av institusjonen verkar som ei kompleks problemstilling for Rockheim.

⁴⁵ Plateserien «Treff» (basert på cover av utanlandske «hits») vert skildra i 60- og 70-talsrommet. I 70-talsrommet tek Rockheim også opp NRK-programmet «Norsktoppen», som eksklusivt spelte norskspråklege låtar. Fjernsynsprogrammet Videoteket vert skildra i 70-talsrommet, og TV-serien Idol (konkurranse for popvokalistar) er ein eigen kategori i 2000-talsrommet.

2.7 Rockheims identitet og verdivurderingar

Guttormsen fortel om Rockheim sitt mandat i forhold til Nasjonalbiblioteket⁴⁶ (NB):

NB har eit bevarings- og digitaliseringsanvar, og tek vare på tekstmateriale, audiomateriale, ikkje-offentleggjort musikk, privatarkiv og foto. Rockheim har oppgåva å formidle mykje av dette materialet, i eit tett samarbeid med NB. I tillegg har Rockheim åleine oppgåva å samle inn, dokumentere, stille ut og formidle gjenstandar. Dette gjeld ting som musikkinstrument, kostymer og provinsielle ting knytte opp mot band og artistar i perioden Rockheim tek føre seg: ca. 1950 og fram til i dag – og framover. (Guttormsen, intervju 04.02.2016)

Rockheim har møtt ulike forventningar til regionalt fokus i si nasjonale, historiske framstilling. Dette er også kopla til sideprosjektet Rock City Namsos, der lokalhistorisk forankring som premiss for stadval har stått overfor faktorar som økonomisk levedyktigheit.

Guttormsen fortel om rolla til Rockheim som nasjonalt senter:

Det er ei utfordring. Vi skal oppfattast som relevante, men er plasserte midt i landet. Vi skal ikkje vere eit lokalt museum for Trondheim og Trøndelag, men skal tene heile landet. Det var ei forventning under oppbygginga av Rockheim at det skulle vere «navet» i eit slags nettverk for heile landet. Det fungerte med vekslande resultat. I ein periode då ein skulle skape eit nytt museum, var det vanskelig å også tilpasse seg «satellittar» rundt om i Noreg. Nokre av nettverka har vi halde på, og vi har ein intensjon om å utvikle samarbeidet. (Guttormsen, intervju 04.02.2016)

Guttormsen fortel at nettverkssamarbeidet blant anna har bestått av kartlegging av musikkmiljø, som Bergen Beat og Haldensrocken. Bibliotek og andre samlarar rundt om i landet fungerer som bidragsytarar i denne samanhengen. Ho fortel at *minne* er eit sentralt tema i innsamlingsstrategien for dei neste fem åra, spesielt frå artistar som var aktive på 50-talet og utover som snart er borte (sst.).

Guttormsen drøftar misforståingar om Rockheims tematiske omfang på grunn av namnet, som i utgangspunktet var ein arbeidstittel frå og med 2007:

⁴⁶ Nasjonalbiblioteket er ein statleg institusjon. «Verksemda omfattar innsamling, bevaring og tilgjengeleggjering av publisert innhald innanfor alle typar medium» (www.nb.no).

Dersom namnet står åleine, er det litt misvisande. Det er mange som trur at vi berre held på med rock. Men Rockheim har ein hale etter seg: «Det nasjonale museet for populærmusikk». Eg brukar alltid å ha med den, og slik få forklart kva Rockheim eigentleg er. Vi har hatt ei utfordring med dette i forhold til Hall of Fame; vi har fått mange både saklege og usaklege innspel. (Guttormsen, intervju 04.02.2016)

Den første utveljinga til Rockheims Hall of Fame i 2011 vekte sterke motreaksjonar, blant anna fordi det populære 60-talsbandet The Pussycats ikkje var nominerte. Avisklipp frå denne tida viser kritikk på ulike plan, med fellestrekket at utveljingskriteria ikkje vart definerte og kommuniserte tydeleg (Grønneberg 2011). Journalist Ole Jacob Hoel hevdar blant anna at kvinnelege artistar vart kvotert inn (4 av 15 nominerte), og trønderar ut (1 av 15). Han hevdar sistnemnde tyder på at «Rockheim er redd for å fremstå som for trøndersk» (Hoel 2011). Anders Grønneberg skriv at kvotering og fråvær av ikoniske band på lista gir inntrykk av ei «historieløyse», som «kan tyde på at juryen er for ung» (Grønneberg 2011). Desse og andre kritiske stemmer i debatten poengterer at den første innlemminga set ein presedens, i form av «en symbolhandling med stor signaleffekt» (Grønneberg 2011). Dåverande direktør Petter Myhr kontrar med at dei 15 første nominerte ikkje er «de beste og viktigste. Da ville jo de kommende års nominasjonslister bli kjedeligere og kjedeligere» (henta frå Grønneberg 2011). Hoel skriv:

Juryen viser spennet 'Hall of Fame' skal betjene. Inspirasjonskildene, syngedamene, cabareteunderholdere, de største stjernene, de viktigste låtskriverne, bransjefolk, jazzfolk, verdensmusikk-utøvere. Men det som er spesifikt for Rockheim er rocken, musikk laget fra ungdomsopprøret tok til for alvor på 50-tallet. Alf Prøysen er et produkt av en annen generasjon, som 'alltid' har vært inne i den offentlige varmen. De viktigste artistene fra rockeopprøret og fremover, de som tråkket opp stiene, gjorde sjangeren populær, brøt grenser og sørget for at norske artister ble tatt på alvor er de som bør hedres i 'Hall of Fame'. (Hoel 2011)

Dette sitatet er fullt av verdivurderingar knytte til rock som sjanger. Idéen om ungdomsopprør som ein gjennomgåande del av sjangeren sin identitet er problematisk ut frå omsynet til mangfaldet av musikalske uttrykk og haldningar denne metasjangeren femner om. Alf Prøysen vert representant for visetradisjonen, som historisk sett har hatt relativt høg kulturell status og popularitet sidan slutten av 60-talet («visebølgja»). Framhevinga av innovatørar («stitrakkarar»), grensebryting og heving av rock som uttrykk («ble tatt på alvor») er ein type

vurdering som eg drøftar meir etterkvart. Frå motsett kant kan musikalsk engasjerte aktørar kritisere Rockheim for favorisering av rock innanfor populærmusikkhistoria. Namnet på museet vert noko problematisk i desse samanhangen, om det enn verkar som ein terminologisk bagatell for andre.

I innstillinga frå lydarkivkonferansen i 2002 vart det nemnt sjangerspesifikke avgrensingar, der blant anna danseband- og revymusikk fall utanfor det planlagde instituttets «prioriterte arbeidsoppgåver» (Dyrnes et al., s. 5). Rockheim verkar mindre opptekne av denne typen sjangeravgrensingar. Der er ein artikkel om danseband i RME, og den temporære utstillinga «De gjerne har det godt!» tek blant anna for seg revymusikk på 60-talet (Nilsen 2015). Guttormsen kommenterer avgrensingar baserte på sjanger:

Vi er på veg mot musikalske retningar som er veldig sjangeroverskridande i seg sjølv, blant anna i møtet mellom jazz, rock og ny musikk. Det vert vanskeleg å vere ekskluderande. Vi synest danseband er ein del av populærmusikksjangeren. Det går heller ikkje berre på musikken, men heile kulturen. I den temporære utstillinga «Innenfor – utenfor» hadde vi foto frå tre ulike musikkmiljø: hip-hop, danseband og black metal. Felles for desse er at dei har spesifikke publikum som er litt utanfor [mainstream kultur]. Vi har også denne typen diskusjon om Hall of Fame, der vi for andre år innlemmar artistar knytte til jazz. Spørsmål ein må stille i samband med dette er: Kvar skal ein setje grensene, og kvifor skal vi lage faste, spesifikke grenser? (Guttormsen, intervju 04.02.2016)

Kvar sjangerrelaterte grenser skal setjast, er utan tvil ei vanskeleg problemstilling (sjå Holt 2007). Når det gjeld kvifor, så handlar det vel i Rockheim sitt tilfelle om formidling av ein tydeleg identitet, og forventningar utanfrå til denne. I mangel på ei innsnevring av prosjektet sitt ansvarsområde (m.a. når det gjeld sjangrar) kan dei møte stadig utvida forventningar: «De inkluderte denne artisten i marginen av ‘populærmusikk’, kvifor ikkje desse andre?»

Guttormsen fortel også om endringa av institusjonsnamn frå «opplevingscenter» til «museum»:

Då etablerings- og prosjektfasa var over, jobba ein med å skape eit opplevingscenter. Utstillingane speglar dette: tanken er oppleving, interaktivitet og spennande teknologi (på den tida). Men det står i stortingsmeldinga at vi skal samle på ting, og korleis skal eit opplevingscenter behandle dette? Rockheim vart også ein del av Museene i

Sør-Trøndelag, og museumsrolla kom dermed naturleg. Gjennom museumsrolla set ein heilt andre standardar i forhold til innsamling, handtering og formidling. Eg trur det var uproblematisk då den avgjerda vart teken. (Guttormsen, intervju 04.02.2016)

Institusjonen si kopling til museum var tydeleg også i utgreiingsoppdraget frå ABM-utvikling (2005).⁴⁷ Men koplinga mellom populærmusikk og opplevingsretta institusjonar har vore ein tydeleg trend, som sannsynlegvis var inspirert av den føregåande interaktive trenden i vitenskapsmuseum.⁴⁸ Experience Music Project i Seattle var ein sentral forgjengar i denne samanhengen. Grunnleggjaren Paul Allen skriv om sitt val av institusjonsnamn:

I didn't want to call it just a museum. I wanted to give it a name that would capture the idea of experiencing many things directly. So yes, we have things in display cases to look at, but it's more than that. [...] The idea is to provide visitors with as many opportunities as possible for direct communication about and exploration of music. (Allen, henta frå Bruce 2000, s. 12)

Det kan verke som denne typen institusjon står i ein viss symbolsk opposisjon til tradisjonelle haldningar rundt museum som autoritær «samfunnsoppseidar». Guttormsen fortel om det ein kan kalle ideologisk motstand mot Rockheim:

I starten var mange skeptiske. Ein gjengangar var at «pop og rock har ingen ting å gjere på museum». Eg synest det er ei merkeleg haldning, for det er jo ikkje snakk om å kneble musikken her. Det er snakk om å setje den i eit system, og ta den på alvor og løfte opp populærkulturen, vise kva slags tyding all populærkultur og populærmusikk faktisk har i samfunnet. Det må vi ta på alvor. Den har vore her ganske lenge. (Guttormsen, intervju 04.02.2016)

I sin master om mediedebatten rundt opprettinga av Rockheim argumenterer Tora de Zwart Rørholt for at motstanden mot museet (i avisinnlegg stort sett uttrykt av artistar) hang saman med symbolikken rundt prosjektet (2007, s. 53). Ho viser til sosiologen John Fiske, som skriv

⁴⁷ «ABM-utvikling mener at opprettelse av et museum/opplevelsessenter bør sees i sammenheng med museumsreformen. Nye dokumentasjonsområder bør så sant det er mulig legges til eksisterende strukturer, og det er derfor naturlig at et slikt senter etableres eller utvikles som en del av en konsolidert enhet» (ABM-utvikling 2005, s. 18).

⁴⁸ Vitenskapsmuseet The Exploratorium i San Fransisco hadde allereie i 1975 ei interaktiv avdeling om musikk, der ein la vekt på subjektiv oppleving, valfridom og eit forsøk på «demystifisering» av musikk (Isaacs 1975).

at populærkultur oppstår «innanfrå og nedanifrå» og dannar sosial meining i konflikt med maktstrukturar (2011, s. 2). Opprettinga av museet kan verke som ei endring av dette strukturelle forholdet, når staten gjennom institusjonalisering tek kontroll over presentasjonen av norsk populærmusikk («utanfrå og ovanfrå»). Dette gjeld særleg rock, med sin historiske autentisitet knytt til motstand og sjølvstende. Fiske skriv: «Popular culture is always in process; its meanings can never be identified in a text, for texts are activated, or made meaningful, only in social relations and in intertextual relations» (2011, s. 4). Haldninga dette sitatet representerer, kan ha medverka til Rockheim sitt val om å la besøkande sjølve vere aktive deltakarar i den kulturhistoriske Tidstunellen.

I tillegg til forventningar knytte til namnet på institusjonen har Rockheim ei ekstra utfordring når det gjeld formidling av identiteten sin. Eg siktar her til alle dei ulike greinene i prosjektet: Tidstunellen, Hall of Fame, temporære utstillingar, ulike formidlingsopplegg,⁴⁹ biletgalleri, kunnskapsbasen Rockipedia, Mediateket,⁵⁰ konsertar og ymse interaktive stasjonar i bygget. Eikje poengterer at Tidstunellen og Hall of Fame har ulike utveljingskriterium: «Det har vore eit slags mål at det i utstillinga er ‘nedanfrå og opp’ historie,⁵¹ som er inviterande og kulturtilnærmande. Det ligg andre verdivurderingar bak heiderspriskonseptet» (Eikje, intervju 05.02.2016). Men sistnemnde skaper ein viss medialest, og vert såleis ein identitetsfremjar og indikator for verdivurderingane til Rockheim som heilheit.

2000-talsrommet står i ei særstilling når det gjeld formidling av musikalske og kulturelle trendar, slik konservator Synnøve Engevik påpeikar:

Det har vore ei enormt relevant problemstilling for oss heile vegen – det er utruleg vanskelig å drive med samtidsdokumentasjon, å prøve å ha avstand til ting som skjer no. Det er enklare å sjå korleis ting heng saman når ein får det litt på avstand. (Engevik, intervju 04.02.2016)

Dette heng saman med Urørt-stasjonane i sjette etasje på Rockheim. Popsenteret har også ei avdeling knytt til Urørt, og ein forklarande plansje ved sida av fangar kanskje opp den symbolske verdien i integreringa: «Popsenteret vil her vise de artistene Urørt til enhver tid

⁴⁹ «Rockheimkunnskap», «Instrumentkunnskap» og «Musikkforedraget» vert tilbodne om varierende tematikk ved utvalde høve.

⁵⁰ Ein lesebok med eit relativt beskjedent utval populærmusikk-literatur og musikkmagasin.

⁵¹ Dette speglar populærkulturforståinga til Fiske (2011).

anbefaler. Dette er *fremtiden* [mi uth.]» (Popsenteret). Desse stasjonane tek dermed «samtidsdokumentasjonen» i 2000-talsrommet endå eit steg lengre («fremtiden»). Grepa framstår som eit ynske om å fremje (eller legge til rette for) eit syn på populærkultur som kontinuerleg prosess (Fiske 2011), og slik unngå dei ugunstige «grensene» mellom fortid og notid som ifølgje Brandellero og Janssen (2014) pregar tradisjonelle tilnæringsmåtar til kulturarv. I tillegg viser Urørt-stasjonane til ein del av musikklivet som ikkje får plass i eit historisk narrativ: band som ikkje eller knapt er populære nok til å leve av musikken. Samtlege av intervjuobjekta ved Rockheim poengterer at dei tilsette har ulike faglege bakgrunnar og tilknytte innfallsvinklar og haldningar til formidling av populærmusikk. Ein gjennomgang av slike kommentarar demonstrerer problematikken rundt verdivurderingar på Rockheim. Terje Nilsen har bakgrunn som musikkjournalist, og har skrive to omfattande oppslagsverk for pop- og rockeband i Trondheim på 50- og 60-talet og 70- og 80-talet respektive, der han også skriv om musikalske trendar og hendingar (Nilsen 2007 og 2009). Han fortel om kontrasten mellom dette formatet og Rockheim sine utstillingar:

Ein må sjå på dei tiåra med litt andre auge når ei skal lage eit museum, elles hadde det vorte eit veldig svært museum. Eit døme er Vømmøl Spellmannslag på 70-talet. I Trøndelag var dei veldig populære, i tillegg til å vere særeigne når det galdt språkbruk og musikalsk uttrykksform. Men Eikje [frå Haugesund) visste om mange frå Haugesund som aldri hadde høyrte om Vømmøl. Slike situasjonar leier til naudsynt diskusjon mellom kollegaer om kva som gjer eit band interessant for oss som eit nasjonalt museum, og kva som er kriteria. (Nilsen, intervju 01.02.2016)

Nilsen poengterer omfanget av potensielt utstillingsmateriale, og demonstrerer problematikken knytt til utveljing. Adjektiva han nyttar («populære» og «særeigne») vitnar om kriterium som kan vere vanskelege å stadfeste (særleg sistnemnde). Ei mogleg haldning kan vere at band må ha vore begge deler for å få plass i utstillinga. Geografiske skilnader når det gjeld slike oppfatningar utgjer, som Nilsen poengterer, ein risiko når enkeltpersonar gjer vurderingane. Konservator Morten Haugdahl fortel om utveljingsproblematikk i 90-talsrommet:

Det handlar også om kva klipp ein vel ut, og kor mykje kontekst ein skal presentere. Skal ein vise fram artistar? Folk som jobbar her har ulike tankar om dette. Er jobben vår å hylle artistar gjennom populærmusikkens historie eller er det noko meir, er vi eit museum som prøver å seie noko om Noregs historie? (Haugdahl, intervju 01.02.2016)

Haugdahl har historikarbakgrunn og verkar interessert i å integrere meir kontekst i Tidstunnellen. Dette kjem fram av dei tidlegare nemnde planane hans i 90-talsrommet om å integrere «historiske tekstar som speglar den store variasjonen, fragmenteringa og endringane som skjer på 90-talet og peikar på ting i tida» (sst.). Nilsen fortel om formidlinga i Tidstunnellen ut frå si oppfatning av målgruppe:

Vi skal i utgangspunktet tilfredsstille besteforeldre med barnebarn. Det er ikkje ei utstilling for nerdar og ekspertar og dei som er spesielt interesserte. Vi skal ha ei utstilling som viser både Wenche Myhre og Motorpsycho og på ein folkelig måte forklarar kvifor dei er her, og ikkje minst kva dei har gjort. Det er ein viktig filosofi vi har, at vi ikkje skal gjere det så vanskelig at folk ikkje skjønar det. Mange kan sikkert klandre oss for det og hevde at det er lettvin, men vi har jo samtidig skiftande utstillingar der vi kan gå djupare ned i materien. (Nilsen, intervju 01.02.2016)

Biletet «besteforeldre med barnebarn» gjekk att hos intervjuobjekta mine ved Rockheim. Det vart nytta for å skildre ein særeigen appell ved Tidstunnellen: besøkande i ulike aldersgrupper har varierende kompetanse innanfor tematikken i dei ulike tiårsromma og kan informere kvarandre og dele historier. I akkurat dette høvet vert dei kanskje mest nytta for å kontrastere «nerdar og ekspertar». Eg kjem tilbake til framhevinga av temporære utstillingar som komplimenterande til den meir lettfattelege Tidstunnellen. Når det gjeld utveljing av band, seier Nilsen: «Det er ikkje VG-lista som styrer innhaldet; det er musikalske kriterium som er grunnlaget for kvifor artistane er her. Ein artist må på ein måte ha sett djupe spor etter seg» (Nilsen, intervju 01.02.2016). Ein kan sjå ein parallell til denne haldninga i Rock Hall (i Cleveland) sine kriterium for innlemming i institusjonen deira: «The criteria for consideration would be those artists whose work has had a long-lasting significance and made an impact on the history of rock» (George-Warren 2009, s. 9). Desse verdivurderingane av musikk i seg sjølv, i lag med koplinga til kulturell omgjevnad i Tidstunnellen, peikar mot den narrative vinklinga Jukka Sarjala kallar «social history» (Kärjä 2006, s. 5).

Eikje (med bakgrunn frå musikkvitenskap) er usikker på Nilsen si utsegn om «ekspertar» og «folkeleg måte», og kommenterer:

Mitt utgangspunkt har vore at folk er forskjellige, har ulike interesser, evner og mål med eit slikt besøk. Målet er då at alle skal finne noko. Vi er ikkje inne på nokon estetiske vurderingar, eg opplever det meir som eit slags

tverrsnitt. Det er meir eit forsøk på å gå inn i eit tiår, kva lydar var der då, og tidsånd. Men ein må naturlegvis gjere eit utval, og i Tidstunnellen vart dette ofte pragmatisk; kva hadde ein tid til? Det handlar mindre om å vurdere kvar artist sitt bidrag. (Eikje, intervju 05.02.2016)

Dei to konservatorane demonstrerer i dette tilfellet ei viss usemje angående målgruppe og utveljing. Idéen om eit «tverrsnitt» og «lydar i tiåret» knyter utvalet til popularitet. Dette verkar som ein uunngåeleg faktor når eit sentralt mål med utstillinga er at besøkande skal kjenne att musikken. Der er nok også ein korrelasjon mellom popularitet og musikalsk/kulturell innverknad, sjølv om dette ikkje er eit reint årsak-verknadsforhold. Popularitet og salstal vert jamleg formidla i Tidstunnellen, noko som viser at dette aspektet vert tillagt ein viss verdi. Eikje si distansering frå estetiske verdivurderingar (musikkens eigenverdi) og vektlegging av tidsånd (eit noko problematisk omgrep som viser til utbreidde haldningar og idèar) korrelerer i størst grad med det Sarjala omtalar som den «konstruktivistiske» trenden i musikkhistorieskrivinga (Kärjä 2006, s. 5). Guttormsen uttrykkjer ei liknande haldning, men poengterer i likskap med Eikje at avstand frå verdivurderingar mest er eit ideal å strekkje seg etter:

Vi driv ikkje med musikkritikk, og behandlar ikkje musikk som «god eller dårleg», det er ikkje det som er relevant for oss. Nokre var kanskje redde for at vi skulle verte ein slags «smaksdommar». Samtidig er vi heilt sikkert ikkje nøytrale, for det ligg ei slags verdivurdering i alle val ein gjer. Vi har ein heidersvegg, og der gjer vi nokre val når vi innlemmar folk. Men når vi lagar temporære utstillingar og andre temporære formidlingsprosjekt, så er det konteksten som er viktig for oss. Og det er på ein måte oppdraget vårt, på lik linje med kva som helst slags anna kulturhistorisk museum. Vi jobbar med «dei gode forteljningane», som vi prøver å kontekstualisere på ein god måte. (Guttormsen, intervju 04.02.2016)

Det er tydeleg at dei ulike greinene av prosjektet (m.a. Hedersveggen, Hall of Fame og temporære utstillingar) er knytt til ulike verdivurderingar. Skilnadane kan nok vere vanskelege å differensiere, både for Rockheims tilsette og for besøkande. Den siste formuleringa til Guttormsen («dei gode forteljningane») viser til eit aspekt ved utveljing i utstillinga som Eikje går meir inn på: «Det er ein av forskjellane mellom å skrive ein vitenskapleg tekst og drive populærformidling. Ein må på godt og vondt tabloidisere litt, fordi det skal treffe ei brei gruppe. Det ein gir frå seg litt er det analytiske» (Eikje, intervju

05.02.2016). Eikje fortel at utveljing i Tidstunnellen ofte var «pragmatisk», og svarar på om tilgang på materiale forma historieformidlinga:

I somme tilfelle var det nok tilgang på materiale som gjorde at nokon ting byr seg meir fram, men det er òg mogleg å jobbe opp eit materiale. I 60-talet var det til dømes ikkje mange foto å finne av Dream [band] som vert vist der, så vi måtte finne fotografane som hadde det materialet. Det var ei forteljing vi ynskte å fortelje, og det var nok ei stilistisk vurdering; det fortalde om ein overgang frå beat-musikken inn i psykedelia, imot jazzfeltet, som den Rypdal-forteljinga er eit godt døme på. I andre tilfelle var det nok tilgang på materiale som gjorde at nokre ting byr seg meir fram. Så kriteria for utveljing er ikkje konsekvente, «heldigvis» meiner eg. Elles hadde ein fått den sterke kuratorstemma, at her skal ein berre fortelje om artistane som har selt meir enn 100 000, eller var stilskaparar, eller her skal vi berre «fortelje historie». Men på eitt eller anna nivå ligg det vurderingar om val, som det går an å – og som vi kanskje bør – vere ueinige om. (Eikje, intervju 05.02.2016)

Den faglege bakgrunnen og haldningane til dei tilsette gjer at Rockheim sine verdivurderingar er prega av noko usemje på partikulært nivå, og som Eikje poengterer kan dette faktisk vere eit sunnheitsteikn. Engevik (med bakgrunn i kunsthistorie) meiner at dei tilsette utfyller kvarandre, og kommenterer: «Vi omtalar musikken forskjellig ut frå bakgrunn. Det er fort gjort å verte litt blind, at ein står i ein leir og trur det er verda» (Engevik, intervju 04.02.2016). Risikoen for Rockheim er at eventuelt manglande korrelasjon mellom vinklingane til dei tilsette kan føre til fragmentert eller motseiande formidling. Engevik fortel at dei tilsette har jamlege KAF-møter (kulturarvforvaltning), som opnar for diskusjon og ei viss samkøyring av meir individuelle fokusområde, mellom anna temporære utstillingar.

2.8 Rockheims temporære utstillingar – Motorpsycho på museum

Rockheim skriv om sine midlertidige utstillingar: «Her utdypes temaer fra musikkhistorien og samtidskulturen, både lokalt, nasjonalt og internasjonalt» (Rockheim 2012, s. 8). Konseptet med slike «djupdykk» er sannsynlegvis inspirert av Ringve, som har hatt skiftande temautstillingar sidan før Rockheim opna (www.ringve.no: d). Engevik fortel om val av tema for desse temporære utstillingsprosjekta i fjerde etasje, og forklarar rolla deira i forhold til Tidstunnellen:

Vi har tenkt heile vegen at fjerdeetasjen skal ha moglegheit til å ta opp ein del ting som ikkje er tekne opp i hovudutstillinga, og som ikkje høyrer

heime der. Den [Tidstunnellen] skal vere ein *introduksjon* [eiga uth.], med tilknytt kulturhistorie frå 1950-talet til i dag – og det er jo massivt. Og då vert det litt på overflata. Samtidig er noko av Rockheim sitt vesen at ein prøver å vere inkluderande, og å ha eit mangfald. Så det har jo verkeleg vore alt mogleg. (Engevik, intervju 04.02.2016)

Problemet med denne komplement-strategien ligg i karakteren til dei temporære utstillingane – dei er berre tilgjengelige i eit avgrensa tidsrom. Men dette er nok den einaste praktiske måten å fysisk representere partikulære aspekt ved populærmusikk i djupna, ut frå avgrensande faktorar som plass, tid og økonomi. Det er sjølvsagt også ein måte for Rockheim å stadig appellere til gjentekne besøk. Delar av forskinga og framstillingane deira vert også tilgjengelege for ettertida gjennom nettsidene deira og somme publikasjonar.⁵² Engevik fortel vidare om utstillingane:

Innverknad frå utlandet er ein tematikk som ikkje er teken opp i veldig stor grad i hovudutstillinga, med unntak av peiking på utanlandske førebilete. Vi har hatt ein del internasjonale [temporære] utstillingar, fordi populærmusikken i utgangspunktet er ein angloamerikansk ting. (Intervju 04.02.2016)

Engevik sitt ordval («peiking») stemmer overeins med mi eiga vurderinga av Tidstunnellens internasjonale parallellar (sjå tidlegare drøfting). Dei mest internasjonalt orienterte temporære utstillingane til Rockheim er fotoutstillingar,⁵³ som gir meining praktisk sett. Meir inngåande studiar og innsamling av fysiske objekt fell meir naturleg i landa der aktuelle band kjem frå, eller har vore mest aktive. Det vil også vere i desse landa interessa for å lage utstilling om band er størst, også fordi kunnskapsnivået hos fansen er størst der. Haugdahl fortel om dei første utstillingane:

Begge dei to første temporære utstillingane omhandla ting som er ganske usynlege i tidstunnelen og fortel litt andre historier, og dette er ein ting som er viktig for meg. Ein merkar alltid eit utval i populærmusikkhistorie. I undergrunnsutstillinga «Network of Friends» fortalde eg blant anna ei

⁵² I ei essaysamling laga i samband med den kjønnsrelaterte utstillinga «I Dreamt I Was a Real Boy», skriv Engevik at den standardiserte diskografiske vinklinga i pop- og rocknarrativ ikkje alltid dekkjer populærmusikk som kulturelt fenomen, sidan live-framføringar er ein sentral del av folk sitt forhold til denne musikken. Ho skriv at diskografivinklinga gjer at somme populære band fell utanfor historieskrivinga (Engevik 2013, s. 12).

⁵³ Mellom anna «Icons of the 60s» (2010), «Innenfor utenfor» (2012) og «Pattie Boyd – George, Eric & Me – a personal collection» (2014).

historie om punk og hardcore seint på 80- og tidleg på 90-talet i Noreg.⁵⁴ Denne handlar blant anna om den litt «gløymde historia» om måten norske band kom seg ut og turnerte i utlandet. [Manglande kulturell status gjer at] noko musikk ikkje vert rekna som «verdige» [i historieskrivinga].⁵⁵ Eg synest det er vår oppgåve å framheve slike ting, sidan det langt ifrå var marginale fenomen. (Haugdahl, intervju 01.02.2016)

Framhevinga av nettverka si rolle for utbreiing av populærmusikk speglar det Holt (2007) skriv om nettverk som sentrale for den sosiale basisen og kommunikasjon rundt populærmusikk. Dette aspektet stemmer også overeins med Rockheims mål om kulturell kopling, sidan nettverkskonseptet er sosiokulturell verksemd rundt populærmusikk i praksis. Haugdahl fortel også at sjangeren punk i tidsrommet han skildrar ofte fell utanfor standardiserte vinklingar, fordi sjangeren vert rekna som «over» i historieskrivinga (intervju 01.02.2016). Dette viser eit mål om å skrive musikkhistorie utanfor forenkla sjangernarrativ.

Guttormsen fortel at formidlingsopplegga til Rockheim ofte vert knytte til tematikken i temporære utstillingar, slik at dei kan fungere som ei forlenging av utstillingsformidlinga (intervju 04.02.2016). Dette demonstrerer i teorien valfridom og lagdeling av informasjon innanfor ulike tema, og verkar som ei gunstig samkøying. Tematikken i dei temporære utstillingane verkar (i lag med Hall of Fame-annonsering) som det mest framheva og annonserte opplegget til Rockheim, og særleg interesserte besøkande har då høve til å skaffe seg spisskunnskap utan kontinuerlig å måtte sjekke programmet for formidlingsopplegga.⁵⁶

Engevik har hovudansvar for den nyaste temporære utstillinga om Motorpsycho: «Supersonic Scientists» (2015-2016), som set fokus på studioarbeid og plata *Trust Us* (1998). Engevik fortel at utstillingstittelen også er namnet på eit fag- og formidlingsprosjekt, som består av den temporære utstillinga, ei bok og ei samleplate frå bandet. Ho fortel at sistnemnde på ein måte er ei «best of»-plate, utan at Motorpsycho ville kalle den det – dei har ifølgje seg sjølve ingen «hits» (Engevik, intervju 04.02.2016). Haldninga til bandet vitnar om ei distansering frå det Holt kallar ei ompakking av musikk for å nå eit breiare publikum (2007, s. 20). Albumets fulle tittel er *Supersonic Scientists: A Young Person's Guide to Motorpsycho* (2015), og har

⁵⁴ For meir informasjon om denne utstillinga, sjå www.rockheim.no: c.

⁵⁵ Haugdahl nemner «puddel-heavy» som døme på ein subsjanger som sjeldan vert inkludert i historiske framstillingar (2016).

⁵⁶ Dersom besøkande sjekkar nettsidene til Rockheim om det annonserte utstillingstemaet, vert dei også informerte om spesialomvisingar og liknande.

med ein låt frå kvart av dei tidlegare studioalbuma deira. Tittelen på plata viser ei bevisst imøtecoming av den yngre delen av fan-basen (med litt humor), og albumkonseptet vitnar kanskje om ei framheving av bandets karriere som samanhengande heilskap – trass i at enkelte «fans og eks-fans» i følgje Haugdahl omtalar dei meir pop-orienterte albuma rundt tusenårsskiftet som «The Dark Ages» (2015, s. 65). Bokdelen av prosjektet er ei essaysamling der 15 ulike forfattar skriv om eitt av albuma til Motorpsycho og om låten frå albumet som er utvald til samleplata. Bidragsytarane er mellom anna forfattarar, musikkjournalistar og musikarar.⁵⁷ Engevik og Haugdahl har kvar sine artiklar, der dei skriv med utgangspunkt i fokusområda sine i utstillinga.

Delar av utstillinga er kopla til interaksjon med interesserte fans av bandet under utviklinga av prosjektet, med mål om ein «dialog med publikum». Dette føregjekk gjennom ein blogg som Haugdahl var hovudansvarleg for, som også dokumenterer utviklingsprosessen fram mot opninga av utstillinga.⁵⁸ Ein trykkskjerm i utstillinga let ein spele av innsende spelelister med Motorpsycho-låtar, som viser preferansar for ulike tidspunkt og divergerande uttrykk i den 25 år lange karrieren til bandet (sentrert rundt 90-talet).⁵⁹ Inkluderinga av lyttarhaldningar og -initiativ i denne utstillinga kan ein sjå som framheving av eit element som er særleg viktig for Motorpsycho,⁶⁰ men også som eit komplement til Tidstunnellen og populærmusikk-narrativ generelt. Det same gjeld fokuset på studioteknikk.⁶¹

Rockheim skriv om «Supersonic Scientists»: «Utstillinga vil ha et større fokus på selve innspillingene og arbeidet som blir gjort i platestudioet, altså på den ofte skjulte prosessen som leder fram mot sluttproduktet; albumet» (www.rockheim.no: d). Engevik går meir inn på dette temaet:

⁵⁷ Mellom andre den tidlegare trommeslagaren i bandet, Håkon Gebhardt.

⁵⁸ Haugdahl, Morten og Synnøve Engevik. «Supersonic Scientists». Henta 01.04.2016, frå supersonicscientists.rockheim.no.

⁵⁹ Denne innsamlinga fungerte som ei statistisk kjelde for artikkelen hans i essaysamlinga, som er sitert i drøftinga av tårssystemet i Tidstunnellen i kapittel 2.3.

⁶⁰ Den dedikerte fanbasen vert ofte løfta fram i omtalar og liknande, og Olsen et. al skriv at «knapt noen har hatt så lojale fans» (2009, s. 225). For meir inngåande refleksjon over rolla som «fan av Motorpsycho», sjå Harstad (2012).

⁶¹ Eit sitat av Sæther er vist på miksepulten i utstillinga: «Det som skjer i studio med oss, er at tredve-førti-femti prosent av det som gjør en Motorpsycho-innspilling spennende, det skjer når vi mikser» (Rockheim 2015).

Å studere innspeling er å fokusere på to aspekt ved musikalsk praksis som konvensjonelle musikkstudiar har ein tendens til å ignorere: det teknologiske og det kommersielle. Det er også å stille spørsmål ved etablerte idear i vår kvardagslege musikkforståing, som posisjonen til den individuelle musikalske skaparen og mytologien rundt det musikalske verket. (2015b)⁶²

Engevik knyter særleg desse tendensane til rock, som sidan den kritiske oppvurderinga av sjangeren frå midten av 60-talet har stått i opposisjon til «kommersiell pop» (2015b). Sitatet peikar mot det Sarjala kallar «author-and-works-centered» narrativ (Kärjä 2006, s. 5), og Engevik fremjar utstillingstematikken som eit alternativ til slike vinklingar.

I dette prosjektet vert studioprosessen sentrert rundt innspelinga av albumet *Trust Us* (1998). Engevik sin tekst i essaysamlinga (2015a) er sentrert rundt ei relativt djuptgåande analyse av nokre av låtane på albumet (fokus på «Vortex Surfer»), der ho ser på låtstruktur, harmoniske og rytmiske verkemiddel, instrumentasjon, digitale effektar, klang og tekstur. Engevik integrerer også si personlege oppleving av låtane gjennom språklege bilete og liknande.⁶³ Ho knyter analysen til sitat frå bandet om studioprosessen og tekstleg tematikk på albumet, i tillegg til dei fleirfaldige sjangerreferansane i musikken til Motorpsycho, mellom anna psykedelisk rock, progressiv rock, punkrock og grunge (sst.).

Ein større plansje i utstillinga omtalar lydstudioet der dette albumet vart spelt inn, Athletic Sound, og ulike aspekt vert skildra. Kompet til albumet (gitar, bass og trommer) vart spelt inn live, med PA-forsterking av trommene for å oppnå volumbalanse med dei forvrengde gitarforsterkarane. Rolla til teknikar og produsent vert framheva.⁶⁴ Det vert også akustikk og klang i opptaksrommet, sistnemnde også oppnådd gjennom ymse digitale effektar og mikrofonteknikk. Det vert også nemnt eit «organisk» element – fleire musikarar spelar inn saman, som opnar for «improvisasjon, spontane innfall, musikarar som er menneskelige, spelar feil og varierer tempo» (Rockheim 2015, utstillinga *Supersonic Scientists*).

⁶² Ho viser til: Simon Frith og Simon Zagorski-Thomas, *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field* (Farnham: Ashgate, 2012).

⁶³ Til dømes i skildringa hennar av eit mellomparti på «Vortex Surfer»: «Nokre svake og skingrande fiolinskjelv i bakgrunnen, før det heile svulmar opp – BAM! Grunnen er i rørsle. Alt står på spel» (Engevik 2015a, s. 41).

⁶⁴ Kai Andersen var teknikar og Helge Sten var produsent (Rockheim 2016, utstillinga *Supersonic Scientists*).

Plansjen er knytt til den mest unike avdelinga i utstillinga: ein analog miksepult stilt framfor ein reproduksjon av Motorpsycho-oppsettet i Athletic Sound. På miksepulten kan ein justere volumet til dei 24 separate spora til råmiksen (før miksing, mastering, og digitale effektar som klang) av låten «Psychonaut» frå *Trust Us*. Journalist Martin Anfinsen skildrar potensialet i konstallasjonen: «Nysgjerrig på hva romklang gjør med trommelyden? Hva saga og shehnaien bidrar med? Hvordan Sæthers stemme klinger isolert fra låtas massive ur-groove? Her illustreres slike spørsmål intuitivt, pedagogisk og helt fritt for overforklaringer» (Anfinsen 2015). Høvet til å isolere eitt eller nokre få element gjer at dei framstår mykje klarare, inkludert element skildra som «organiske» på den tilhøyrande plansjen. Ein kan gradvis byggje seg opp ei forståing for det komplekst samansette lydbiletet til låten, på ein interaktiv måte som speglar Rockheims ideal om besøkande sin innverknad i formidlinga.



Figur 5: Utstillinga Supersonic Scientists. Studiooppsett av instrument til venstre, intervjustasjon og miksebord til høgre (Foto: Rockheim/Benedikte Skagen 16. oktober 2015).

Ein annan sentral del av utstillinga er dei tre intervjustasjonane. Besøkande kan her spele av mange timar med intervjustuttar relatert til eit utval av albuma til Motorpsycho, som vart filma i samband med prosjektet. Intervjuobjekta er den konstante basen i bandet: gitarist og tidvis vokalist Hans Magnus Ryan («Snah») og bassist og hovudvokalist Bent Sæther, i tillegg til noverande trommeslagar Kenneth Kapstad og Håkon Gebhardt, som var trommeslagar frå 1991 til 2005. Dei tek opp tema som utstyr, studioarbeid samanlikna med livespeling og reaksjonar på jamlege omveltingar av det musikalske uttrykket deira. Det store omfanget av materiale framstår noko uoverkommelig, og speglar Tidstunnelens valfridom blant ei total innhaldsmengd som overgår inntakstida ved eit normalt besøk på museum. Anfinsen kommenterer: «[S]om helhet kunne materialet tjent på en tydeligere dramaturgisk hånd» (Anfinsen 2015). Nokre ting som vert tekne opp her, er av ein karakter tilpassa muntleg språk,

og videoformatet er då klart best eigna (det tilbyr mest informasjon, inkludert kroppsspråk). Den sterke integreringa av bandmedlemmanes egne røyster framstår nok som eit kvalitetstempel for fans, sidan det viser bandet sin velvilje til prosjektet og til open, retrospektiv diskusjon rundt sitt eige uttrykk og utvikling.

Andre tema vert tekne opp gjennom plansjar og objekt som instrument og teknisk utstyr. Forsterkarar og effektpedalar vert også løfta fram, i tråd med fokuset på «sound» og studioproduksjon. Rolla til manageren (og kona til Sæther) Cecilie Lykke får plass,⁶⁵ og det gjer også dårlige og gode erfaringar med plateselskap. Desse organisatoriske ledda i musikkverksemda vert – i lag med eit undergrunnsnettverk knytt til hardcoresjangeren i starten av karrieren deira – kopla til Motorpsychos internasjonale suksess. Den velbrukte og no utlånte «Hatebassen» til Sæther vert omtalt som «ein del av vår nasjonale kulturarv» (Rockheim 2015). Dette viser eit bevisst forhold til symbolhandlinga mange legg i innlemminga av eit rockeband på museum. Det visuelle uttrykket til bandet vert vist på ein plansje, og dette er kanskje også grunnlaget for inkluderinga av ein skjerm der ein kan spele av bandets musikkvideoar. Desse er mellom anna tilgjengelege på Youtube, men når dei vert oversiktleg presenterte side om side i utstillinga, demonstrerer dei diversiteten i det visuelle uttrykket til Motorpsycho gjennom åra.

Engevik fortel om den tekstlege formidlinga i utstillinga: «Eg synes det er fint at dei som ynskjer å fordjupe seg har høve til det, men det bør vere tekst på fleire nivå i ei utstilling» (intervju 04.02.2016). *Supersonic Scientists* har først ein ingresstekst som forklarar kva utstillinga handlar om i to korte avsnitt, noko lengre tematekstar på to-tre avsnitt og forklarande etikettar kopla til dei utstilte gjenstandane. Engevik kommenterer at ho i ettertid synest tekstane burde ha vore kortare, sidan dei fleste besøkande berre brukar nokre få minutt i utstillinga. Ein finn også ei multimedial lagdeling knytt til studiofokuset i utstillinga. Miksebordet tilbyr ei språklaus, intuitiv og interaktiv tilnærming, videointervjua viser bandets munnlege refleksjon over eigen studiopraksis og plansjen om lydstudioet skildrar studioteknikkar, utstyr og grunnleggjande musikalske aspekt. Engevik skildrar miksepulten i studio som ein slags «fysisk variant» av essayet sitt (intervju 04.05.2016), som med sin

⁶⁵ Engevik fortel også at Lykke sytte for ein sentral del av det fysiske utstillingsmaterialet, mellom anna i form av kassar med masterband og videomateriale (2016).

inngåande analyse representerer eit siste lag i formidlinga. Besøkande vel sjølv kva lag dei vil utnytte, og eventuelt rekkefølga av desse.

Engevik fortel om utstillingsprosessen og val av tematikk: «Det er viktig for Rockheim at vi tilsette har følarar ute og pratar med folk dersom vi skal vere relevante her og no, men også at vi stolar på vår eiga magekjensle i forhold til kva som er viktig å ta opp» (intervju 04.02.2016). Det er tydeleg at Rockheim ser desse utstillingane som eit høve til å belyse aspekt ved populærmusikk som sjeldan får merksemd i standardiserte historiske narrativ (og i den «introduksjonsprega» Tidstunnelen). Guttormsen poengterer at dei tilsette har ulike nettverk knytt til bakgrunnane deira, mellom anna i akademia og muskar- og journalistmiljø (intervju 04.02.2016). Ho fortel:

Gjennom kontaktane våre får vi meir kredibilitet, og vert omtala på ein annan måte. Folk ser at vi faktisk jobbar for dei, for den kulturen. Og så må vi passe på at vi ikkje vert for institusjonaliserte, det trur eg er viktig. (Guttormsen, intervju 04.02.2016)

Ut frå tidlegare drøfta reaksjonar på hovudutstillinga, og særleg Hall of Fame, verkar dei temporære utstillingane som eit høve til å jobbe meir utovervendt (offentleg synleg), og slik unngå mistru grunna museets historiske rolle knytt til «ovanfrå og ned»-formidling. Fokuset i Motorpsycho-utstillinga på ein «dialog med publikum» speglar dette. Guttormsen samanfattar formålet med dei temporære utstillingane: «Ein måte å utnytte kunnskapen i huset på, i tillegg til å invitere publikum inn i ei litt djupare verd» (intervju 04.02.2016).

3. Progrock og formidling av sjangrar – ei utømeleg kjelde til usemje

3.1 Sjangernarrativ og kategori-modell

Kevin Holm-Hudson skriv at «progressiv rock» opphavleg vart nytta som term for engelske band som frå overgangen til 1970-talet utfordra somme av sjangerkonvensjonane i rocken (2008, s. 9). Lengre, komplekse låtstrukturar vart knytte til kunstnariske ambisjonar (relatert til klassisk musikk), i lag med inkorporering av musikalske element frå fleire ulike sjangrar og stilar (sst.). Progrock har vorte forsøkt definert av ulike aktørar, med perspektiv som reflekterer historiske endringar i bruken av sjangeromgrepet frå høgda av popularitet på 70-talet og fram til nyare tid. Hegarty og Halliwell skriv:

Prog is an incredibly varied genre based on fusions of styles, approaches and genres, and [...] taps into broader cultural resonances that link to avant-garde art, classical and folk music, performance and the moving image. One of the best ways to define progressive rock is that it is a heterogeneous and troublesome genre – a formulation that becomes clear the moment we leave behind characterizations based only on the most visible bands of the early to mid-1970s. (2011, s. 3)

Hegarty og Halliwell argumenterer for ein open og inkluderande definisjon av progrock, som skil seg frå meir avgrensa definisjonar basert på dei mest kjende banda på 70-talet. Nokre av desse er Genesis, Yes og Emerson Lake and Palmer (2011, s. 3). Martin skriv at kritikarar ofte har skildra progrock i denne tidlege fasen snevrare enn det musikarar og andre aktørar innanfor denne musikkforma gjorde i samtida (Martin 1996, s. 44).

Hegarty og Halliwell meiner at ein trass i mål om utviding av snevre definisjonar basert på periode og stil, treng ein slags modell for å i det heile kunne skrive om sjangrar. I si vidaste tyding kan omgrepet «progressiv» gjelde all rock som «gjer noko litt annleis», men ei slik forståing gjer omgrepet diskursivt ubrukeleg og reflekterer i lita grad den historiske bruken av sjangernemninga (2011, s. 4). Som Frith påpeikar, er ei viss utfordring av sjangerrammer ofte forventa av fans (1999, s. 93). Eg har ikkje tenkt å gjere bruk av ein spesifikk modell, men kjem til å nytte diskursen rundt progrock for å vise korleis sjangerdefinisjonar og sjangernarrativ heng saman. Her skal eg ta opp spørsmålet om kvifor progrock som (problematiske) kategori har eit komplekst forhold til anna musikk. Eg skal i den samanhengen samanlikne forståinga av sjangeren i Noreg generelt med Rockheim si handtering av han i

Tidstunnellen. Denne drøftinga er også naudsynt for å forstå Motorpsycho si gradvis aukande tilknytning til sjangeren i løpet av karrieren sin.

Hegarty og Halliwell hentar ein del nøkkelpunkt frå Bill Martin sin modell, som definerer progrock ut frå bestemte kriterium knytt til tidsrommet 1968-78.⁶⁶ Men dei kritiserer somme av kriteria i modellen til Martin ut frå konsekvensane dei får for kva band som vert ekskluderte i dette sjangernarrativet (2011, s. 5). Desse forfattarane tek utgangspunkt i ein historisk sjanger (sjå Todorov 1976) med somme teoretiske haldepunkt (utvida «kriterium»), samtidig som dei tek omsyn til at deira spesifikke bruk av desse haldepunkta ikkje reflekterer heile omfanget av reell bruk av sjangeromgrepet på ulike stader og tidspunkt.

Hegarty og Halliwell framhevar karakteristikken «utvida form», som viser til ukonvensjonelt lange låtar, soloar, album og konsertar – samanlikna med tendensar i anna rock (2007, s. 11). Martin flettar denne karakteristikken inn i omgrepet «utstrekking», som i ei meir heilskapleg tyding også omfattar utviding av etablerte sjangergrensar (1998, s. 180). Hegarty og Halliwell nyttar omgrepa «sounds, ideas and styles» for å femne om elementa som vert henta frå ulike sjangrar gjennom slik utstrekking. Dei inkluderer også musikkteknologiske nyvinningar, kreativ bruk av studio og opptaksteknikkar (2011, s. 13). Dei nyttar denne vinklinga for oppnå ein vidare definisjon av progrock som sjanger, og dermed eit meir omfattande narrativ. Ei snever lesing av «utvida form» vert problematisk dersom ein ynskjer eit progrock-narrativ som inkluderer band som på 80-talet gjekk vekk ifrå å lage lange låtar (2011, s. 185). Vinklinga deira verkar også som eit naudsynt premiss for ikkje å måtte dele album av progrockband opp i «prog- og ikkje-proglåtar» utifrå lengd, sidan mange slike album også har relativt korte låtar.⁶⁷

Ein av dei sentrale karakteristikane til Martin er ein «ekte syntese av musikalske former» (1998, s. 100). Martin nyttar bruk av cembalo og sitar som døme. Han hevdar at sjølv om band som føregreip progrocktradisjonen (etter hans definisjon), som The Beatles, nytta slike instrument, framstår dei i progrocken som om dei «has been part of the music all along» (sst.). Denne avgrensinga framstår noko diffus og subjektiv, men gir mening med omsyn til dei

⁶⁶ Det er verdt å nemne at Martin kallar modellen sin «A definition rather than the definition, [...] debate and discussion on this issue should continue» (1998, s. 121).

⁶⁷ Sjå til dømes Yes, *Fragile* (1971) og Genesis, *Nursery Cryme* (1971). Begge desse albuma har fleire songar på under tre minutt.

kunstnariske ambisjonane som ofte vert knytte til progrock. I den samanhengen kan dette kriteriet nyttast avgrensande om bruk av ukonvensjonelle musikalske referansar som ein «gimmick». Holm-Hudson skriv at progrock gjekk frå å vere forbunden med «eklektisk stilistisk pluralisme» til å nærmast utelukkande vise til ein spesifikk tendens, tidvis skildra som ein «symfonisk» fusjon mellom rock og europeisk klassisk musikk.⁶⁸ Han skriv at dette førte til at band som var sentrale for den tidlege utviklinga av ein slags progrocktradisjon, som Jethro Tull og Pink Floyd, vart «feia vekk» av industrien og plasserte under andre kategoriar som psykedelisk rock og hardrock. Holm-Hudson hevdar at industriens praksis med å definere sjangrar reduktivt hindra «progresjonen» i musikken på midten av 70-talet, sjølv om den på dette tidspunktet hadde kommersiell suksess (2008, s. 18). Denne hypotesen demonstrerer Holt sitt poeng om innverknaden og definisjonskrafta industrien (i lag med massemedia) kan ha innanfor sjangernettverk (2007, s. 25). Dømet viser korleis etterfølgjande historisering og verdivurderingar kan underbygge sjangernarrativ, der ein vurderer innverknaden til aktørar som musikkindustri, lyttarar og musistarane sjølve.⁶⁹

Martin argumenterer for ei sentral visjonær, utopisk haldning i progrock («at its best») med mål om sosial endring – sjølv om mykje av tematikken i progrock verkar fullstendig skild frå konkrete politiske problem. Han ser (slik som Edward Macan) musikken etter 1978 som uttrykk for eit forfall, med ei dreing vekk frå politikk til sosial kynisme og kapitalisme (1998, ss. 7-9). Som drøfta etterkvart var det politiske aspektet ved progrock særleg viktig i delar av Skandinavia.

Dei kunstnariske ambisjonane i progrock vert ofte nytta i estetiske vurderingar av sjangeren, både av tilhengjarar og uttalte kritikarar. Diskursen rundt dette er verdt å ta for seg, sidan dei har relevans for haldningar til rammene rundt progrock-narrativ. Martin argumenterer for at progrock er ei vidareføring av rock 'n' roll som ein gryande «popular avant-garde»

⁶⁸ Av somme differensiert som «symforock».

⁶⁹ Eit anna av nøkkelpunkta til Martin er musikalsk virtuositet, som ofte viser til høgt utvikla tekniske evner. Ut frå definisjonen ein vel, kan også spennvidd av uttrykk (musikalsk «vokabular») inkludertast (Martin 1998, s. 101). Ifølgje Hegarty og Halliwell vert dette aspektet ofte nytta ved kritisk distansering frå progrock, der sjangeren vert skulda for nytingssjuke, teknisk briljering og manglande autentisitet i forhold til annan rock (2011, ss. 8-9). Dei hevdar at anerkjende progrockband som Yes og særskilt King Crimson i relativt lita grad nytta virtuos briljering live, og at mange band med stor innverknad på sjangeren ikkje hadde eller ikkje demonstrerte avanserte instrumentale tekniske evner. Dei nemnar folk-baserte progrockband (m.a. Jethro Tull og Fairport Convention) og band som laga låtar med komplekse strukturar beståande av enkle element, blant anna Hawkwind (sst. s. 10).

(1998, ss. 2, 22).⁷⁰ Ifølgje Hegarty og Halliwell nyttar han dette som motargument mot kritikarar av progrock som ser sjangeren som ein slags «perversjon» av rock, med punkrock som eit naudsynt brot i «utviklinga» for å gjenopprette autentisiteten til rocken (2011, s. 8). Dei skriv at aktørane innanfor progrock frå slutten av 60-talet i stor grad var ein «sjølvbevisst» avant-garde, gjennom bevisste referansar til tidlegare musikk og innovasjon med grunnlag i rocketradisjonen. Gjennom koplinga til tidlegare utvikling og utviding av spennviddet til progrock som kategori prøver Hegarty og Halliwell å gi sjangeren større relevans for generelle tendensar i rock og anna populærmusikk i tida. Dei argumenterer også – i motsetnad til Martin (1998, s. 241) – for at «progresjonen» i musikken ikkje stogga rundt 1978, men endra konfigurasjon, og vart del av etterfølgjande diversitet (nye subsjangrar og som element i ulike musikalske uttrykk). Som vi skal sjå, er Motorpsycho eit døme på denne utviklinga. Hegarty og Halliwell nyttar dette argumentet for å distansere seg frå eit forenkla, einskapleg rock-narrativ der sjangrane psykedelisk rock, prog- og punkrock fungerer avløyssande (2011, ss. 6-7).

Noko musikk frå starten av 1980-talet og utover har vorte klassifisert som «neo-progressiv rock». Ifølgje Hegarty og Halliwell vert omgrepet ofte karakterisert gjennom band som Marillion, IQ og Pendragon. Dei skildrar denne stilen som ein reaksjon mot punk og «bannlysinga» av progrock etter 1976, samtidig som punken inspirerte til meir personleg og politisk retta tematikk. Dei peikar også på ein tendens til «kondensering» av musikalske verkemiddel i forhold til tidlegare progrock. Hegarty og Halliwell skriv at band innanfor denne kategorien har vorte skulda for manglande originalitet, samt at dei tekstleg-tematiske ambisjonane vart underminerte av eit større fokus på melodiose aspekt i album – til fordel for gjennomgåande tematisk kopling i konsept-album i tidlegare progrock (2011, ss. 183-185). Dei tek også for seg «post-progressiv rock», eit vagt definert omgrep som indikerer nye stilistiske koplingar og somme relasjonar til tidlegare progrock, og som skil seg frå etterlikning av 70-talets progrock i nyare tid (sst. s. 224).⁷¹ Slike nyare, refererande stilar er problematiske fordi grada av inspirasjon eller referansar hos slike band er tvitydig, og fordi definisjonane er bygd på musikkhistorisk forenkling. Det medfører også at bruken av «progrock» som overordna kategori vert meir kompleks.

⁷⁰ I følgje Hegarty og Halliwell viser «avant-garde» til estetisk innovasjon innanfor ulike kunstformer, og i somme tydingar av omgrepet til å stille spørsmål til «basisen for kunst» (2011, s. 7).

⁷¹ Men slik stilistisk etterlikning av 70-talssoundet har fått eit visst popularitetsoppsving, vist gjennom band som norske D'AccorD (www.karismarecords.no).

Martin skriv om progrock: «It is a phenomenon, in its ‘core’, of English culture [...]. Relatedly, in significant part, it is expressive of romantic and prophetic aspects of that culture» (Martin, 1996 s. 121). Denne nasjonale vinklinga set spesifikke avgrensingar rundt progrock-narrativ, men idéen om ei engelsk «kjerne» er problematisk.⁷² Hegarty og Halliwell peikar på musikalske bidrag frå heile Storbritannia og Irland, og skriv at den internasjonale suksessen til den britiske musikkindustrien i samtida la til rette for at svært eksperimentell musikk fann ei kommersiell opning, og at koplingar mellom ulike sjangrar var baserte på kulturell og musikalsk innverknad på tvers av regionale og nasjonale grenser. Dei argumenterer for at sjangeren ikkje på nokon grunnleggjande måte kan koplast til ei slags formlaus, ahistorisk «engelskheit», trass i at mange progrock-grupper oppstod i England i starten av den historiske tidfestinga av sjangeren på slutten av 60-talet – og den sentrale støtta frå engelske plateselskap.⁷³ Hegarty og Halliwell underbyggjer argumentet ved å påpeike dei musikalske impulsane frå klassisk, jazz og folkemusikk utanfor England,⁷⁴ og den raske spreininga av progrock rundt om i Europa og USA (2011, ss. 10-11).⁷⁵ Tilnærminga deira svarar til den internasjonalt orienterte kulturforståinga til Oversand (2012) og Shuker (2008). Og progrocken kom også til Norden, med varierende utbreiing og tilpassing.

3.2 Norsk progrock

For å skildre norsk adaptasjon (i somme tilfelle kan ein heller snakke om imitasjon) av progrock, kan ein samanlikne med dei andre nordiske landa for å få auge på norske særtrekk. Gudmundsson skriv at nokre nordiske band på denne tida bygde opp «alternative music scenes», med samarbeid mellom ulike grasrotrørsler (somme med venstreorientert politisk tilhøyrse), plateselskap og magasin. Ifølgje Gudmundsson fungerte dette særleg godt i Sverige og til dels i Danmark, medan folkemusikk var fokuset for slik aktivitet i Finland og Island. Han skriv vidare at dette fenomenet var noko svekt i Noreg på grunn av «strong left-wing cleavages» (Gudmundsson 1999, s. 54). Blant anna hadde det kommunistiske

⁷² Ei slik engelsk vinkling vert også fremja av Macan, som peikar på sosial klassebakgrunn, tilknytte institusjonar og regionale særtrekk. Han framhevar ei kopling mellom desse faktorane og det europeiske, klassiske repertoaret (m.a. vokaltradisjonen i den anglikanske kyrkja) (Macan 1997, s. 144).

⁷³ Hegarty og Halliwell nemner dei uavhengige selskapa Charisma og Virgin, i tillegg til greiner av dei større selskapa Harvest, Vertigo og Deram (2011, s. 11).

⁷⁴ Progrock er sjølvstøtt også basert på rock frå USA.

⁷⁵ Rockheim antyder den sentrale rolla til England, men nemner også eit svensk progrockband i ei referansebasert skildring: «Til å begynne med var Høst sterkt påvirket av engelske progrockband som Genesis og Yes og svenske November» (Rockheim 2010, RME nr. 4, s. 3).

plateselskapet MAI ifølgje Olsen et al. som mål å gje ut «folkets musikk» (til dømes Vømmøl Spelmannslag), og ein motvilje mot «imperialistisk» rock (2009, s. 106).

Ei politisk lesing av «progrock» (og tilhøyrande omgrep) verka inn på desse internasjonale skilnadane. Journalist Trond Valberg skriv: «I Skandinavia assosieres progressiv rock også med en venstrepolitisk ideologi» (Valberg 2007). Dette forklarar at Nilsen ser seg nøydd til å forklare adjektivet «progressiv» med referanse til den norske visebølgja på overgangen til 70-talet: «Når vi her snakker om den progressive visebølgen, så må det tolkes verbalt [politiske tekstar], da det musikalske lå på det tradisjonelle plan» (2009, s. 201). Trond Gjellum skildrar dette fenomenet som særleg aktuelt i Sverige:

I våre dager har mange progrock-interesserte fått det for seg at det på syttitallet var Sverige som var den progressive rockens viktigste arnested [...] i Skandinavia. Men det man ofte glemmer, er at progressiv rock i Sverige vel så mye betød musikk med et progressivt (sosialistisk) budskap som den progressive rocken vi vanligvis forbinder syttitallet med. Et band som Hoolabandoola Band, med sin ganske ordinære folkrock med kommunistiske tekster blir derfor i Sverige kalt et progrockband. (Gjellum 2001, s. 14)

Håkan Lahger skriv at dette svenske fenomenet – som famna over fleire ulike musikalske sjangrar – vert kalla «progg», med kopling til «Musikrörelsen» på 70-talet: «Ett sammansatt begrepp som bestod av femtio procent musik och femtio procent rörelse. Politisk og kulturell rörelse» (1999, s. 238). Denne samlande kategoriseringa i Sverige verka nok styrkande på det Gudmundsson kallar «alternative scenes», og tydeleggjer den innverknaden sjangrar kan ha for utviklinga og levedyktigheita til nettverk med ein felles identitet knytt til eitt eller fleire sjangeruttrykk (sjå Holt 2007). Dette heng saman med det fenomenet Håvard Rem omtalar som «en viss tradisjon for å fornorske noen sjangerbetegnelser» (2010, ss. 12-13).⁷⁶ Han skriv at nokre les definisjonsskilnader ut av slike språklege variantar. Nasjonale skilnader mellom ulike sjangerforståingar vert også avgjerande for historiske narrativ, utforma av aktørar i ettertid. Richard A. Toftesund frå det norske progrock-magasinet «Tarkus» skriv om danske band:

⁷⁶ Han nemner omsetjingar som black metal til «svartmetall» og heavy metal til «tungmetall».

I Danmark var den progressive rockmusikken uløselig heftet til motkulturelle utskudd i København. Om ikke alle gruppene herfra står i stil til den regulære [sic] karakteristikken av «progrock», hersker der ingen tvil om at disse artistene baserte sitt arbeid på eksperimenter med sang-strukturer, lyd- og produksjonsteknikker, instrumentalistiske nyvinninger og tekst-tematikk. (Toftesund 1999, s. 11)

Dette magasinet demonstrerer haldningar til og presentasjon av progrock nasjonalt og internasjonalt.⁷⁷ Presiseringa av ei vidare vinkling enn den «regulære karakteristikken» går igjen i magasinet. Toftesund skriv om norske progrockband (med eit omsyn på språkbruk):

Norge var neppe et mekka for sensitive og nytenkende rock-utøvere i 70-åra, men frembragte likevel navn som Junipher Greene, Aunt Mary, Popol Ace, Akasha, Vanessa, Moose Loose, Titanic, Neptune's Empire og de sørgelig obskure St. Helena – alle produkter av sin epoke og med mer eller mindre progressive repertoar. [...] De fremste forkjemperne for morsmålstekster i Norge, var likevel folkrockerne Folque [...] – selv om kanskje ikke helheten av deres utfyllende produksjon svarer til de ordinært 'progressive' kriterier. (1999 s. 11)

I ei seinare utgåve av magasinet klargjer Tarkus av kva dei meiner med «regulær karakteristikkk», eller som dei kallar det, «Marillion-effekten»: «Det at progressiv rock for mange er synonymt med det musikalske uttrykket som ble skapt på 70-tallet og de artistene som gjenskaper denne musikken i dag» (Eriksen et al. 2002, s. 2).⁷⁸ I same utgåve av magasinet nemner Gjellum banda Yes, Genesis, King Crimson, ELP og Camel som døme på populære representantar for ei slik historisk og sound-basert avgrensing. Han presenterer vanlege kriterium for ei slik forståing, og nokre av dei speglar Martin sine.⁷⁹ Avansert rytmikk vert framheva som sjangermarkør: «[Det] i manges øyne aller viktigste [...], gjerne i taktarter som kan karakteriseres som 'skjeve' og fremmedartede» (Gjellum 2002, s. 3).⁸⁰ Framhevinga viser at ulike aktørar i tillegg til å (delvis) nytte forskjellige kriterium for sjangerdefinisjonar,

⁷⁷ «Med sine 54 utgaver var [Tarkus] Norges lengstlevende spesialmagasin for progressiv rock» (www.tarkus.org). Magasinet vart publisert frå 1996-2010. Perspektivet er prega av denne tidas drøfting av progrock, men også av intervju med progrockmusikarar som var aktive på 70- og 80-talet. Magasinets redaksjon har bakgrunnar frå fanzines og radioprogram på grasrotnivå (sst.).

⁷⁸ Det kan verke som dette bandet har vorte den standardiserte representanten for neo-prog.

⁷⁹ Dei nemner: lang, kompleks songstruktur, avansert harmonikk, tonalitet og rytmikk, «basis i europeisk 'klassisk' tradisjon» og «spilt av ekte, pustende musikere» (Gjellum 2002, s. 3).

⁸⁰ Det var dette kriteriet eg sjølv fekk presentert av ein fan i mitt første møte med progrock.

vektlegg slike ulikt.⁸¹ Ut frå ståstad kan somme element ved ein sjanger også verte oppfatta som ein tendens eller konvensjon utan at det fungerer som kriterium eller indikator for sjangeren.

Ifølgje Frith er det i såkalla «fanzines» at sjangrar oftast vert systematisk knytt til haldningar og drøfta i ideologisk forstand (1996, s. 88). Dette stemmer overeins med diskusjonen i Tarkus.⁸² Gjellum presenterer ei slags vidare lesing av progrock (alternativet til «Marillion-effekten»), og knyter det opp mot adjektivet «progressiv»⁸³ og omgrepet «avant rock»:

[Det er] mer en ideologi der hovedmålet er å sprengte ut av de grensene som legger bånd på populærmusikken, enn det strengt tatt er en betegnelse på et spesielt sound. [...] dyrkingen av den frie idéen og evnen til å lage synteser av musikken i sin samtid samtidig som man prøver ut helt nye elementer. (2002, s. 3)

Frith skriv at fanzines «are surprisingly often *launched* on the premise that the music they are celebrating no longer really exists» (1996, s. 88). Han skildrar dette som augneblinken då mange sjangrar mistar sin «eksklusivitet» og i større grad vert tilgjengelege for definering. Frith poengterer at idéar om ei fortid er essensielt for sjangerdefinisjonane (sst.), og i progrock vert dette demonstrert ved at utvalde band frå slutten av 60-talet til midten av 70-talet ofte vert nytta som ein slags målestokk ved forsøkt definering av sjangerrammer.

Tilnærmingane i Tarkus speglar Hegarty og Halliwell sitt ynske om eit ope, inkluderande progrock-narrativ. I Noreg, og ut frå Tarkus sin tematikk – «med spesiell fokus på norsk og nordisk prog» (Abrahamsen et al. 2000, s. 2) – verkar ein slik bruk av sjangeromgrepet naudsynt for å kunne skrive om eit mindre snevert utval band (både aktive og tidlegare). Men Tarkus presiserte at dei ikkje planla eit fullstendig tematisk skifte: «Nå betyr ikke denne artikkelen at vi i Tarkus Magazine bryter med den progressive rocken som uttrykk. Vi skal fremdeles skrive både om de gamle heltene og om de som spiller progrock i dag» (Eriksen et al. 2002, s. 2). Når dei likevel heldt fast på «progrock» som tematikk i magasinet, vitnar nok

⁸¹ I følgje Hegarty og Halliwell er «utvida form» (sjå tidlegare drøfting) kanskje den mest velkjende karakteristikken til progrock som sjanger, både av fans og motstandarar av musikken (2011).

⁸² Det er verdt å legge merke til den tette koplinga i tid mellom Frith sine utsegner (1996) og Tarkus sine utgjevingar. Innverknaden til fanzines har sannsynlegvis i nyare tid vorte teken over av nettsamfunn og liknande.

⁸³ Mikael Åkerfeldt frå det svenske bandet Opeth frontar også ei slags ideologisk tyding, og skriv at «the word progressive should say it all. [...] for me, it's not a genre – it's the true meaning of the word» (Hughes 2014).

det om sjangeren si rolle som identitetsmarkør eller «generational object» (sjå Morris 2013) både for redaksjonen og lesarane av bladet. Gjennom dette presenterer dei også eit utvida progrock-narrativ (som ikkje slutta rundt 1978).

Valberg skriv om historisering av 70-talets musikk : «I en bredere kontekst er det mer interessant å fokusere på progressiv rock som ei utviklingslinje de fleste rockeband fulgte på den tida» (2007). Toftesund argumenterer også for ein vid definisjon av progrock i denne tida – knytt til «progressiv» som eit slags ideologisk adjektiv – sidan dette speglar historisk bruk:

‘Progrock’ var et vanlig, om enn forvirrende og uavklart ord. Da Tangerine Dream og Kraftwerk fikk sine respektive internasjonale gjennombrudd, kalte man dem i høyeste grad ‘progressive’, selv om noen øvrig ‘rock’-egenskap ved disses musikk gjerne ble avvist. Når en skal skrive om progressiv rock i nordisk 70-tallsperspektiv, vil også denne bruken av betegnelsen måtte legges etter en sådan vid definisjon. (Toftesund 2003, s. 8)

Det er tydeleg at ei samla framstilling av norsk progressiv musikk på 70-talet ikkje er heilt ukomplisert. Rockheim presenterer progrock i musikkmagasina i 70-talsrommet (RME) gjennom ulike norske representantar, og ved å nemne utanlandske førebilete og inspirasjonskjelder (utan å omtale desse). Til liks med ein del andre sjantrar vert progrock ikkje direkte skildra i Tidstunnellen. I dei følgjande avsnitta omtalar eg Rockheim sine artiklar om eit utval progrockband, før eg samanliknar vinklinga deira med andre framstillingar av nordisk progrock og sjangeren generelt (internasjonalt).

Rockheim poengterer at Prudence var eit av dei første rockebanda i Noreg som song på dialekt (tidleg på 70-talet), men skriv: «Det var likevel ikke språket, men den progressive musikkstilen som gjorde at bandet fra Namsos fikk merkelappen *trønderrock*» (Rockheim, RME nr. 3, s. 2). Denne klargjeringa verkar naudsynt, sidan språk og dialekt vart rekna som ein så sentral del av det musikalske uttrykket (Larsen 2003) – det åleine kunne sannsynlegvis danne grunnlag for eit nytt kategorialt omgrep. Bandet vert seinare i teksten skildra som «progressiv folkrock», men dette vert utelukkande forklart gjennom instrumentasjon (trekkspel, mandolin og fløyte i tillegg til standard rockeoppsett). Bruken av adjektivet «progressiv» vert ikkje forklart, og bandskildringa framstår derfor som noko mangelfull. Martin skriv om instrumentasjon i progrock: «This is no more than a kind of indicator; surely

a genre of music should not be identified merely by the sorts of instruments used to play it» (1998, s. 99). Martins ambisjonar om ein diskursiv sjangerdefinisjon er av ein heilt annan karakter enn ei bandskildring i ei opplevingsretta utstilling, men når berre instrumentasjon vert nemnt, framstår dette elementet som grunnlag for sjangerbestemminga.

Rockheim skriv om det musikalske uttrykket til det relativt kjende norske bandet Popol Vuh:

[Dei] hadde klare musikalske referansar til band som King Crimson og Edgar Winter, men allerede på debutalbumet fra 1972 viste de en tydelig egenart. Jahn Teigens kostymeskipt vitner også om en interesse for blant andre Genesis og Peter Gabriels sceneantrekk. (Rockheim 2010, RME nr. 4, s. 5)

Dei musikalske referansane og eigenarten til Popol Vuh vert ikkje skildra konkret, medan bruken av kostymeskipt framstår tydelegare. Bandet vert ikkje knytt til nokon sjangrar i klartekst. King Crimson og Genesis er kjende progrockband, så samanlikninga med desse (og sidestillinga av artikkelen med andre norske progrockband) er nok meint å fungere som alternativ til sjangerbestemming. Men som tidlegare nemnt, har slike referansar avgrensa forklaringspotensial i seg sjølv. Artikkelen inneheld blant anna historia om namnendinga til bandet (til Popol Ace), og ei lita innramma forteljing handlar om korleis musikkvideoen til låten «Queen of All Queens» vart spelt av før barnefilmen «Flåklypa Grand Prix» vart vist på kino, men at forferda foreldre fekk den fjerna. Historia er nok meint å illustrere det noko «utfordrande» imaget til bandet, og presentasjonen av det vitnar om det Eikje kallar eit naudsynt element av «tabloidisering» med tanke på målgruppa for utstillinga, på ein viss kostnad av «det analytiske» (Eikje, intervju 05.02.2016).

Bandet Junipher Greene vert innleiingsvis skildra gjennom instrumentasjon og inspirasjonskjelder: «I Junipher Greenes progressive musikalske univers var instrumenter som fløyte og orgel sidestilt med gitarer og bass. Lydidealet var de påkostede innspillingene til band som Pink Floyd og King Crimson» (Rockheim, RME nr. 4, s. 2). Produksjonsprosessen til debutplata deira *Friendship* (1971) vert skildra i detalj, og er den mest inngående skildringa av musikken til eit progressivt band i RME. Rockheim skriv: «Poplåter på 2-3 minuttar var i midlertidig ikke Junipher Greenes format, de opererte i stedet med stor musikalsk frihet» (sst.). Produksjon og innspelingsteknikk får stor merksemd i artikkelen:

Moderne lydteknikk skulle utnyttas til det fulle, og alle tenkelige effekter skulle brukas for variasjonens skyld. Vokalen ble innspilt på badet for å få best mulig klang, og gjerne sunget gjennom Leslie-høytalere. Mye av det som ble tatt opp på åtte spor fant sin plass på plata – avspilt baklengs. (Rockheim, RME nr. 4, s. 3)

Dyrt mikseutstyr vert skildra, og den høge prisen for innspelninga. Bandet fekk nok materiale til eit dobbeltalbum (det første i Noreg), og eit seinare avsnitt gir ei indirekte skildring av bandet og progrockmusikarar generelt som «ambisiøse» (sst.). Nilsen fortel om årsaka til den relativt detaljerte omtalen av musikalske og teknologiske verkemiddel på denne plata:

Grunnen til at vi gjorde det er at Friendship-skiva i ettertid har fått eit slags «manifest» over seg, fordi den er Noregs første dobbel-LP. Vi tok kontakt med Bent Åserud og Geir [bandmedlemmar], som sat på tekstlinjer, tekstark og notatar frå den tida og gjorde at vi fekk laga ei slik sak. Personleg synes eg ikkje plata er så veldig viktig, men i ettertid har den vorte ståande som ein slags bauta innanfor sin sjanger. Så det er litt tilfeldig korleis artiklane vert. Det har med tilgang til materiale å gjere, i tillegg til at vi jobba under eit intenst tidspress. (Nilsen, intervju 01.02.2016)

Formuleringa «bauta innanfor sin sjanger» gjeld nok frå ein nasjonal ståstad. Detaljane om innspelingsutstyr og -teknikkar er dei mest inngåande i Tidstunnellen (det generelt manglande fokuset på dette gjorde at det vart eit sentralt tema i den nyaste temporære utstillinga).

Rockheim skriv om den andre plata til bandet Høst frå 1976 at dei «sang fortsatt på norsk, men fremstod nå som et enda tydeligere progrockband» (Rockheim, RME nr. 4, s. 3). Ei forståing av kva det vil seie å vere eit progrockband er naudsynt for å oppfatte utviklinga til Høst, men det nærmaste ein karakteristikk av sjangeren eg fann i RME, var skildringa av Junipher Greene frå den føregåande artikkelen. Også i *Norsk Rocks Historie* (Olsen et al. 2009) er det i samband med Junipher Greene at progrock vert mest inngåande skildra, noko som underbyggjer Nilsen sine kommentarar om bandet sin status innanfor sjangeren i Noreg.⁸⁴ Det første avsnittet under bandoverskrifta er:

Rocken ekspanderte kraftig i brytningstiden mellom 1960- og 1970-tallet. Røttene i svarte rytmer og blues ble mindre tydelige. Elementer av klassisk musikk snek seg inn. Låtene buktet seg mellom markant forskjellige partier

⁸⁴ Der er ein viss relasjon mellom denne boka og Rockheim. Boka nytta materiale samla inn i samband med NRK-serien «Norsk Rocks Historie» (2004) som hovudkildegrunnlag (Olsen et. al. 2009), og Arvid Esperø var både prosjektleiar for TV-serien og den første direktøren ved Rockheim.

og var gjerne refrengfrie og preget av soloer. Instrumenter som orgel og fløyte ble en stund likestilt med gitar. Progrocken vokste fram. (Olsen et al. 2009, s. 102)

Denne presentasjonen av progrock viser til ei endring i innverknaden frå andre sjangrar på rock som metasjanger, i tillegg til å skildre tendensar innanfor låtstruktur og instrumentasjon. Dei nemnte musikalske elementa vert skildra som ein overgang («mindre tydelige», «snek seg inn»), og indikerer kanskje eit liknande syn på sjangeren som den Valberg frontar: «Ei utviklingslinje de fleste rockeband fulgte på den tida» (2007). Alt etter kva ståstad ein har, vil nok somme sakne nokre element i denne skildringa, men for ein utanforståande lesar kan den ha betydeleg nytteverdi.

3.3 Formidling av sjangrar og Motorpsychos progressivitet

Progrock som sjanger vert ofte nemnd i RME, men berre i form av bandomtalar. Nilsen kommenterer: «Vi har ikkje skrive ei forklaring på kva progrock er, og heller ikkje på sjangrar som punk eller heavy-rock. Så vi må kanskje forlange *noko* av folk som er på besøk og les desse tekstane» (Nilsen, intervju 01.02.2016).⁸⁵ Som vist er det nemnt ein god del band i RME som vert knytte til progrock, og det er dermed mykje som ikkje vert tydeleg formidla tekstleg. Det står heller ikkje noko om progrock i dokumentet for omvisarar (Rockheim 2010). Dette kan verke som eit forsøk på å unngå den diskursive problematikken rundt sjangrar, men manglande forklaring av kva konservatorane legg i sjangrane, er problematisk. For besøkande som ikkje allereie har eit forhold til sjangeren, vil nemning av den framstå som ope for tolking, medan ein person som forstår den utifrå ein spesifikk definisjon, sannsynlegvis vil lese sjangertilknyttinga i utstillinga ut frå sitt eige forhold til omgrepet.

Progrock, «prog(g)» og «progressiv» er omgrep med ulike konnotasjonar i ulike settingar, samtidig som bruken av eitt av dei kan vise til dei andre. Omgrepa kan tolkast på mange måtar, slik eg har forsøkt å vise med referanse til Hegarty og Halliwell si drøfting av sjangeromgrepet, koplinga mellom sjangeren og venstredikale politikk i Norden og sjangerdiskusjonane i Tarkus. Dette medfører at ei overflatisk kopling mellom desse omgrepa og spesifikke band er problematisk i seg sjølv, med ein eksponentiell auke av moglege

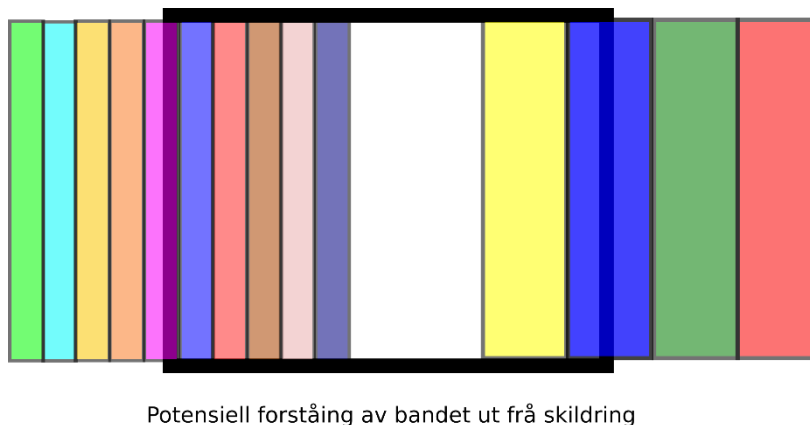
⁸⁵ Der er ein artikkel om punk i RME, men den er fokusert på tilknytte haldningar (særleg nedbryting av skiljet mellom utøvar og publikum), fanzines og opprettinga av spelestadar for musikken.

tolkingskombinasjonar når ein koplår eit band til fleire sjangrar eller stilar. Formuleringar som «inspirert av» og «med element frå» kan indikere ei forskyving av sjangerindikatorar (eller «kriterium») i retning av sjangeren som bandet vert kopla sterkast til.⁸⁶ Ein kan sjå dette som eit «koplingsspenn», som er forsøkt illustrert nedanfor.



Figur 6: Forståing av det musikalske uttrykket til eit band, utan forkunnskap eller skildring. Fargane indikerer potensielle element/kriterium i diskursivt omløp rundt dei ulike sjangrane (om aspekt som til dømes rytmikk, instrumentasjon eller tekstleg innhald). Sjangrane har ulik mengd element knytte til seg. Sjanger A kan til dømes vere progrock, medan sjanger B kan vere blues (sistnemnde er som oftast mindre prega av definisjonsdrøftingar).

Skildring: «Bandet spelar sjanger A, med element frå sjanger B»



Figur 7: Potensiell kopling av sjanger A og B til det hypotetiske bandet. Elementa/kriteria er ikkje merka, sidan personen som skildrar bandet ikkje veit kva element mottakaren les i sjangerreferansane. Formuleringa «element frå» indikerer færre element/kriterium frå sjanger B enn frå sjanger A. Koplingsspennet er den totale mengda moglege kombinasjonar av element innanfor ramma, som viser sannsyn for feilaktig/mangelfull formidling av uttrykket til bandet.

⁸⁶ Rockheim skriv til dømes: «Bluselementene var noe Aunt Mary tok med seg videre, i sterk kombinasjon med tyngre rock» (2010, RME nr. 3, s. 2). I metallrommet vert Enslaved sitt endra musikalske uttrykk skildra: «De har forsterket elementene av vikingmetall, men også utforsket mer brutal musikk, blant annet i retning klassisk svartmetall og progressiv rock» (Rockheim 2010, svartmetallrommet).

Sjangrar med stort omfang av potensielle kriterium/element medfører eit så variabelt koplingsspenn at forklaringsnytta ved uspesifiserte referansar er svært avgrensa. Progrock er eit døme på dette (sjå drøfting av ulike modellar og kriterium). Meir passive formuleringar som «med element av» indikerer kanskje eit mindre omfattande koplingsspenn (færre kriterium inn i ramma enn ein beinveges sjangerreferanse) og ei meir legitim formulering av kva det vil seie å knyte eit band til ein sjanger – svært få band passar perfekt inn i «båsan» – men dette vert i så fall vagt formidla. All språkleg kommunikasjon rundt sosiale forhold (inkludert musikalsk verksemd) er reduserande, sidan den freistar å forklare fenomen som vert opplevde ulikt. Men forsøk på å formulere ei forståing av musikalske uttrykk treng ikkje vere avgrensande. Som vist på Figur 7 prøver ikkje sjangerreferansar nødvendigvis å skildre alle aspekt ved uttrykket til eit band (indikert med kvitt område i ramma). Det sentrale poenget for å unngå feilaktig kommunikasjon er at ein uttrykkjer kva som er meint med referansane.

Denne tilnæringsmodellen kan også nyttast til overflatisk samanlikning mellom band, til dømes internasjonale parallellar og inspirasjonskjelder. Tolkingsmoglegheitene kan då stå fram klarare når det gjeld musikalske verkemiddel, sidan sjangrar omfattar ein slags vagt definert «normal» basert på uttrykket til fleire ulike band, og der det ofte er usemje om kven som skal reknast med (sjå Hegarty og Halliwell 2012). Men meir partikulære aspekt ved aktuelle band kan skape forvirring. Det kjem ikkje tydeleg fram om det er det generelle ved musikken til bandet som er vist til (sjangeren eller stilen dei vert rekna som representantar for) eller det mest «unike» ved bandet, det mest atypiske i høve til sjangerkonvensjonar (indikert som kvitt område på Figur 7). Band som vert kopla til fleire sjangrar, vidarefører det tilhøyrande koplingsspennet når dette bandet vert nytt til samanlikning med andre. Motorpsycho er både eit prakteksempel og eit skrekkeksempel på dette, og demonstrerer problema rundt formidling av slike band. Johan Harstad påpeikar denne problematikken rundt bandreferansar som svar på ei overflatisk samanlikning mellom bandet Joy Division og Motorpsycho-albumet *Blissard*:

Utsagnet blir uansett stående som noe ansvarsløst, all den tid han [journalist Axel Sandberg] ikke spesifiserer hvilke Joy Division-elementer han mener å høre på *Blissard*. Dermed kan jeg bare anta at det er snakk om dette støyelementet som ofte er tilstede både hos Joy Division og New Order» (Harstad 2012, ss. 123-124).

Bent Sæther fortel om Motorpsycho sitt forhold til sjangrar og forventningar knytte til kategorisering:

Da vi høsten 1992 bestemte oss for at på *Demon Box* skulle alle sjangergrenser oppløses og/eller overskrides, forløste det noe fint i vår oppfattelse av oss selv og av hva det vi holdt på med skulle kunne være: 'all musikk Motorpsycho spiller er Motorpsycho-musikk': bort med bokser og båser og la det flyte så fritt det bare kan! (Aspen 2014)

Trass i slike vinklingar – nytta av fans, kritikarar og bandet sjølve – er det tydelege sjangerreferansar i musikken til Motorpsycho, som er kjent for stadig å endre seg frå album til album. Ulike aktørar frontar ulike «grunnelement» i uttrykket deira. Engevik skriv: «Psykedelia, i kombinasjon med hard- og progrock frå 1970-åra, heavy metal frå 1980-åra, samt hardcore og alternativ rock frå 1980- og 1990-åra, utgjer eit kunstnarisk og musikalsk fundament for Motorpsycho» (2015, s. 39). Dette omfattande fundamentet speglar eit forsøk på å femne om heile det vide spekteret av uttrykk dei har nytta i løpet av si 25 år lange karriere. Når det gjeld spesifikke album (særleg frå tidlegare i karrieren til bandet), vert drøftinga av musikken deira som regel knytt til lang færre sjangertrekk.

Harstad skriv om det musikalske uttrykket på dobbeltalbumet *Demon Box*, prega av tilskotet av lydkunstnar, instrumentalist og produsent Helge «Deathprod» Sten:

I deres [Motorpsycho sine] øyne har grungen utspilt sin rolle [...], de har derfor i enda større grad enn før sett seg tilbake til seksti- og søttitallet, til sjangere som progrock og symfrock, til lange låter, stilarter mer eller mindre bannlyst siden punken, for å kunne bryte ut av den musikalske tvangstrøya musikkindustrien påtvinger folk. (2012, s. 69)

Harstad poengterer at Motorpsycho, i staden for å vere forma av grunge som samtidig trend og sjangertradisjon (og «gå under» i lag med denne utover 90-talet), har kombinert ymse sjangertrekk til eit meir særlege uttrykk (ss. 45-46). Nye referansar og endring i balansen mellom dei eksisterande har ført til diskusjon rundt verdivurderingar. Jørn Andersen frå plateselskapet Colours⁸⁷ skriv om Motorpsycho halvvegs inn i 90-talet: «Enkelte prøver å påstå at band som Motorpsycho og Seigmen spiller progrock, men etter min mening skal det

⁸⁷ Olsen et al. skriv at dette plateselskapet i Skien berre gav ut progrock, mellom anna banda Utopian Fields og Thule (2009, s. 229).

mer til enn å spille grønsj [grunge] med taktskifter for at det skal kunne kalles progrock» (sitert etter Enlid 1995). Andersen uttrykkjer ei haldning der Motorpsycho på dåverande tidspunkt ikkje oppfylte sjangerkrava i tilstrekkeleg grad til å verte kategorisert som progrock. Heidi Bolstad frå Tarkus skriv om uttrykket deira på *Let Them Eat Cake* (2000):

De er fremdeles like genreløse og tro mot sin musikalske idealisme, selv om formatendringen fra dobbeltalbum med femten minutter lange låter til en utgivelse på 40 minutter uten så mye som en låt over fire har fått pressen til å rope om kommersialisme (Bolstad 2000, s. 8).⁸⁸

Mange av sjanrane Motorpsycho vart knytte til på dette tidspunktet, har konvensjonelt ikkje særleg lange låtar (mellom anna punk og grunge). Men ein kombinasjon med andre element gjorde kanskje at kritiske røyster («pressen») opplevde at rockestetikken til bandet var svekt, sidan mange knyter dette og bandets nærliggande album til pop (sjå Shuker si skildring av denne konflikten rundt sjangerestetikk).⁸⁹ Motorpsycho introduserte også stryke- og blåsearrangement til uttrykket sitt på dette albumet, eit element med fleire moglege referansetolkningar.⁹⁰ Sæther fortalte Tarkus at mellom andre han sjølv og Ryan har eit nært forhold til 70-tals progrock (tidleg Genesis og Yes nemnde som døme), og at noko av musikken deira er prega av ei viss «utilgjengelegheit»:

Når det tar tid å forstå musikken, når den krever mye av deg, så får du desto mer igjen når du endelig forstår det. Det er mange som vil påstå at vi har brukt dette en del i Motorpsycho, også, det er ikke nødvendigvis så veldig lett tilgjengelig, alt vi gjør. (2000, s. 8)

Bolstad spør om Motorpsycho har vorte meir progressive, og Sæther svarar: «Neimen om jeg vet, det får andre bedømme. Vi suller bare med vårt» (Bolstad 2000). Dei seinare albuma til bandet har vorte sterkare knytt til progrock (Olsen et al. 2009, s. 227), til dømes *Little Lucid Moments* (2008) og *Heavy Metal Fruit* (2010). Dette kjem mellom anna av stadig dristigare

⁸⁸ Sæther skildrar formatendringa som ei «kompositorisk utfordring» (Bolstad 2000, s. 8), og fortel at eit eventuelt medfølgande kommersielt aspekt er ein «kjempehyggelig bi-effekt» (sst.).

⁸⁹ Eggum og Bergan skriv at Motorpsycho på *Let Them Eat Cake* var «tydelig inspirert av 60-/70-talls harmoni- og arrangementsforbilder frå Beach Boys til Bacharach, kombinert med litt prog og en passelig dose psykedelisk syre» (2013, s. 360).

⁹⁰ Beatles er kjende for å ha popularisert dette verkemiddelet, samtidig som det kan peike mot klassiske referansar i progrock eller i pop i seinare tid.

«utvida form» (låten «Gullible's Travails» i fire delar på *Heavy Metal Fruit* er 20 minutt og 42 sekund lang).

Ut frå desse døma på drøfting av Motorpsycho sine tilknytning til ymse sjangrar er framstillinga av bandet i Tidstunnelen ikkje særleg vanskeleg å forstå. I 90-talsrommets symbolske kategorisering er materiale om bandet plassert under gitarkategorien (opphavleg titulert «Rock»), medan dei i 2000-talsrommet vert skildra noko vagt:

Bandet har utforsket *en rekke musikalske uttrykk og stilarter* [mi uth.] gjennom flere titalls utgivelser. Motorpsycho markerte tusenårsskiftet med albumene *Let Them Eat Cake* og *Phanerothyme* – begge mer popinspirerte enn mange av utgivelsene fra 1990-tallet. Mot slutten av 2000-tallet ble musikken igjen tyngre og trioens samarbeidet med støykunstnere, jazzmusikere og symfoniorkestre. (Rockheim 2010)

For Rockheim er denne typen anakronistisk *crossover* ein bruk av sjangrar som ikkje reflekterer utviklinga av samtidige musikalske trendar. Såleis vil ei meir inngående skildring ikkje bringe besøkande nærmare ei forståing av eit musikkhistorisk tverrsnitt eller ei oppleving av å «gå inn i ei tid» (sjå tidlegare intervju med Eikje). Dei historie- og fellesskapsdannande aspekta rundt nemnde sjangrar vil då ikkje vere sentrale, og ein diskusjon om Motorpsycho og sjangrane dei vert knytte til, er i hovudsak ei drøfting av musikalsk uttrykk. Det er tydeleg at dette ikkje er fokuset i Tidstunnelen, der kulturell bakgrunn er berande for narrativet. Når det rett og slett ikkje er plass til ei konkret skildring av sjangerreferansane deira i eit populærmusikalsk museumsnarrativ (ut frå behovet for korte tekstar), kan det verke som Motorpsycho har lukkast i å skape eit særeige uttrykk – og slik fått tilfredsstilt definisjonsfobien sin.

4. Konklusjon

Populærmusikk har ei særeigen evne til å skape emosjonelt engasjement. Diskusjonar og forsøk på historisk konkretisering rundt dette fenomenet er sjeldan konfliktfrie, og aldri endelege. Personlege relasjonar til musikken er ein sentral faktor for korleis historia om denne vert fortald. Slik er det også i narrativet til Rockheim – Det nasjonale museet for populærmusikk. Eg har prøvd å vise korleis Noregs populærmusikkhistorie vert fortalt institusjonelt, gjennom ei undersøking av Rockheims metodar og val, samanlikna med andre historiske framstillingar. Intervju med Rockheims tilsette og refleksjonar over tilbodet og arbeidsprosessane deira har vist at dette er ein kompleks prosess, der ulike verdisyn underbygger utvalet og formidlingsløysingane deira. Sjangerens rolle har vore eit sentralt tema i studien, og ikkje utan grunn. Som Holt poengterer, har sjantrar eit stort forklaringspotensiale for den sosiale verksemda dei inngår i. Dette har å gjere med musikkens sentrale rolle i danninga av dei kulturelle og historiske førestellingane våre (Holt 2007, s. 180). Hos Rockheim fungerer sjantrar og sjangernemningar ofte som musikalske skilnadsindikatorar, i relativt lita grad som berarar av tradisjon og dei spelar inn på diskusjonar rundt institusjonens kategoriale rammer. Ei anna sentral side ved Rockheims prosjekt er det innfløkte forholdet mellom utstillingsmaterialet og internasjonale band og trendar.

Koplinga mellom nasjonalt retta kulturarvinstitusjonar og populærmusikk er historisk sett ein relativt ny, men veksande trend. Verdivurderingar knytt til begge sidene av denne koplinga har medført ulike reaksjonar. Populærmusikken er del av ein kulturell prosess. Dermed fryktar somme at den kan miste sin verdi eller aktualitet når den vert stilt ut på museum. Dette heng saman med oppfatningar av museet som ein autoritær samfunnsoppsedar, særleg i motsetnad til førestillinga om den «opprørske rocken», trass i at slike institusjonar har gjennomgått strukturelle og formidlingsmessige omveltingar i nyare tid. Desse omfattar ei diversifisering av tilbod og eit fokus på interaktivitet og personleg oppleving.

Slike vinklingar er sentrale i hovudutstillinga til Rockheim, Tidstunnelen. Denne er delt opp i tiårsrom, med ein simulert kulturell bakgrunn i form av tidsriktige nytte- og pyntegjenstadar og teknologi knytt til produksjon og særleg spreining og mottak av populærmusikk. Romma er meint som ein plattform for individuell attkjenning, og viser dermed eit fokus på det

personlege forholdet til populærmusikk. Den kronologiske framstillinga opnar for kommunikasjon mellom generasjonar, som har ulike opplevingar av musikk- og kulturhistorie. Ein risiko med denne vinklinga er at yngre og utanlandske besøkande kan møte nostalgibasert formidling, utan den naudsynte kontekstuelle forståinga. Tiårsoppdelinga er ei praktisk tilnærming til framstillinga av kulturhistoriske soner, men medfører ei strukturert framstilling av populærmusikkhistorie – idéar og musikalsk inspirasjon flyt i realiteten på tvers av dominerande trendar og «epokar». Den kulturelle bakgrunnen fungerer komplementært til den meir direkte formidlinga i utstillinga, som i lag med forklaring og forteljing frå omvisarar består av ulike mediekonstellasjonar. Den varierte, opplevingsretta formidlingsmodellen i Tidstunnellen speglar eit sitat om populærmusikk av Chris Bruce ved Experience Music Project i Seattle: «It's not a subject that lends itself easily to the silent page» (2000, s. 9).

Tekstleg formidling varierer i Tidstunnellen. Brukargrensesnitta har vore styrande for mengda og utforminga av tekstane i utstillinga – ein finn alt frå kortfatta informasjonsbobler i 80-talsrommet (visste du at Ronni LeTkrø eigentleg heiter Rolf Ågrim Tekrø?) til 70-talrommets lengre avisartiklar. Sistnemnde er det nærmaste ein kjem eit musikkhistorisk djupdykk i utstillinga, og dei varierende tekstlege framstillingane stemmer ikkje nødvendigvis overeins med besøkande sine ulike interesser og preferansar. Felles for tiårsromma er eit fokus på hendingsgang og små historier frå karrierane til utvalde band, til fordel for inngåande skildring av musikalske verkemiddel og trendar. Dette kan sjåast som ein slags reaksjon mot konvensjonelle sjangernarrativ, og er sannsynlegvis ei tematisk tilrettelegging som er meir interessant for folk flest. Kategoriseringa av band i utstillinga fungerer på ulike måtar. 1950-talsrommet og 2000-talsrommet gjev besøkande høve til å undersøkje oppgjevne tema som sjangrar og trendar, medan ein i 90-talsrommet finn band gjennom symbolske kategoriar. Somme sidestillingar av band og tema i utstillinga er meinte som tematiske kontekstualiseringar. Desse ulike tilnæringsmåtane til musikalsk kategorisering speglar kanskje mangfaldet av oppfatningar rundt dette blant fans, kritikarar og akademikarar.

Internasjonale vinklingar er gjennomgåande i første del av Tidstunnellen. Parallellar vert trekte til utanlandske inspirasjonskjelder og populære band innanfor ulike trendar. På same måte som sjangerreferansar er desse som oftast kortfatta eller berre ramsa opp, og er dermed ei form for implisitt forteljing. Formidlinga er avhengig av at besøkande har dei korrekte

referanserammene, og må eventuelt supplerast av omvisarar. Koplinga til utanlandske førebilete i dei tre første tiårsromma understrekar imitasjonselementet i tidleg norsk populærmusikk, medan fråværet av slike parallellar i dei seinare tiåra kanskje speglar ein meir gjennomført lokal adaptasjon av produksjon og konsumpsjon av slik musikk i Noreg (i samsvar med teoriar som globalisering og glocalisering). Internasjonal suksess vert løfta fram i relevante skildringar av norske band, men også som ei sentral historisk motivasjonskjelde blant musikarar (særleg frå 70-talet og utover). Norsk særpreg vert framheva, mellom anna kopling til eldre musikk- og kulturtradisjonar og bruk av språk og dialektar innanfor ulike sjangrar. Medium som radio- og fjernsynsprogram vert løfta fram som aktørar med innverknad på populariteten og levedyktigheita til somme typar musikk.

Rockheims formidling av sin eigen identitet er problematisk. Dette kjem spesielt av dei mangfaldige greinene i prosjektet, og dei ulike verdivurderingane knytte til desse. Særleg Rockheim Hall of Fame har skapt motreaksjonar rundt den årlege innlemminga av eit utval band, der haldningar til rock overfor sjangrar som pop og jazz kjem fram. Denne heidringa av band står i kontrast til somme av dei tilsette sine syn på Tidstunnellen, som dei ser på som ei opa, forsøksvis verdinøytral simulering av eit kulturelt miljø og eit musikalsk tverrsnitt i ulike tidsrom. Dei varierende bakgrunnane til dei tilsette gjer at dei har ulike innfallsvinklar til formidling av populærmusikk. Som følgje av dette vert varierende utveljingskriterium og formidlingsløysingar kontinuerleg drøfta. Dette er ein styrke for Rockheim, samtidig som det medfører ein risiko for fragmentert formidling.

Dei temporære utstillingane til Rockheim vert nytta som tematiske komplement til Tidstunnellen. Dei tilsette nyttar varierende kunnskap og faglege nettverk for å belyse sider ved populærmusikk som sjeldan får noko fokus i musikkhistoriske narrativ. Noverande utstilling handlar om Motorpsycho, med fanaktivitet og særleg studioprosessen som tematiske fokusområde. Sistnemnde vert formidla gjennom ei tekstleg og multimedial lagdeling av informasjon, der den minst tekstbaserte formidlinga skjer gjennom ein miksepult som let ein påverke lydbiletet til råmiksen av ein av låtane til Motorpsycho. Albumet *Trust Us* (1998) har ein sentral plass i utstillinga, med ein tittel som speglar ulike reaksjonar på dei stilistiske krumspringa Motorpsycho er kjende for å utsetje fanbasen sin for.

Progrock er ein omdiskutert sjanger, som sidan høgdepunktet for popularitet på 70-talet har vorte forsøkt definert og historisk avgrensa av ulike aktørar. Drøfting av ulike kriterium får konsekvensar for kva band som fell utanfor sjangertradisjonen, og rolla til sjangeren som identitetsmarkør gjer at dette har vore omstridt. Banda som danna grunnlaget for oppfatninga av sjangeruttrykket kom frå England, og internasjonal spreiding har medført varierende nasjonal tilpassing og utvikling. I Skandinavia (særleg i Sverige) har sjangeren vorte knytt til venstreradikalt politisk engasjement, til fordel for andre sjangerindikatorar. I det norske musikkbladet Tarkus Magazine argumenterer dei for ein open og inklusiv definisjon av progrock, som sannsynlegvis speglar ei interesse for å kunne ta for seg eit større spenn av relativt avgrensa norske/nordiske band kopla til slik musikk. Det er tydeleg at fastsetjing av absolutte sjangerkriterium er fåfengt. Det ligg for mykje subjektiv verdivurdering i slike prosessar, og ein ender opp med ein konfliktskapande, meiningslaus definisjon. Det hjelper lite at ein definisjon hamnar i eitt eller anna register når måten folk faktisk brukar omgrep på har ein langt større verknad på den sosiale røynda, altså på korleis folk tenkjer og kommuniserer. Men diskusjonslaus bruk av sjangernemningar er minst like problematisk.

Rockheim presenterer eit omfattande utval norske progrockband i Tidstunnellen, men tilbyr ingen direkte omtale av progrock som sjanger. Dette gjeld også dei fleste andre sjangrar og stilar, som i hovudsak vert nytta som indikatorar på musikalsk skilnad. Dette gjer at besøkande med avgrensa forkunnskapar får mangelfull formidling av musikalsk utvikling, og at besøkande med klare idéar om bestemte sjangerdefinisjonar kan feiltolke formidlinga i Tidstunnellen. Dette er særskilt aktuelt for sjangrar med eit stort omfang av potensielle kriterium og indikatorar i diskursivt omløp, noko som medfører eit stort *koplingsspenn* når dei vert overflatisk knytte til spesifikke band (sjå Figur 7 s. 97). Band kopla til fleire sjangrar er særleg problematiske, eksemplifisert ved Motorpsycho. Dei anakronistiske stil-kombinasjonane deira er vagt formulerte i Tidstunnelens avgrensa tekstlege format. Sjangrar og tilknytte narrativ kan ha stor nytteverdi som historisk diskursive verkty, så lenge ein ikkje ser dei som komplette representasjonar av fortida. Men somme medium eignar seg dårleg til ein open, reflekterande diskusjon rundt sjangrar. Forholdet mellom diskursivt potensial og det spesifikke bruksområdet til ein utstillingstekst vert då problematisk.

Rockheim demonstrerer fleire ulike trendar innanfor populærmusikalske narrativ og institusjonell framstilling av denne musikken. Den gjennomgåande koplinga til kulturhistorie

og personleg oppleving utgjer eit interessant og høgst relevant perspektiv, men har også sine utfordringar. Meir inngåande samanliknande studiar er naudsynte for å stadfeste korleis populærmusikkens historie vert fortald av ulike aktørar, og eventuelt korleis metodane rundt slik formidling kan forbeistrast. Rockheim freistar å fortelje folk i Noreg og andre besøkande om populærmusikk gjennom vår eiga historie. Det er eit utfordrande prosjekt i kontinuerleg utvikling. For å vidareutvikle dette prosjektet trengst det eit ope samarbeid med engasjerte musikkinteresserte, også musikarar. Om dei då seier seg villige til å hamne på museum.

Appendiks

Munnlege intervju vart utført med Rockheims direktør Sissel Guttormsen, «rockhistorikar» Terje Nilsen, konservatorane Morten Haugdahl og Synnøve Engevik og tidlegare konservator Ivar Håkon Eikje. Tema for intervju vart valde med utgangspunkt i problemformulering i oppgåva og dei ulike arbeidsoppgåvene og yrkestitlane til dei tilsette. Synspunkt rundt utveljing og formidling i hovudstillinga var sentralt, i lag med Rockheims identitet, målgruppe og ulike prosjektgreiner. Sitat som demonstrerer sentrale synspunkt og forklaringar er integrerte i hovudteksten, men ut frå den store mengda intervjumateriale (70-100 minutt per intervjuobjekt) er somme belysande sitat sett inn her. Spørsmåla vart i hovudsak formulerte som førespurnadar om å drøfte ulike aspekt ved utstillingane og oppgåvene til dei tilsette, og er derfor forma som tema-indikatorar før dei følgjande sitata.

Intervjusitat Morten Haugdahl

Eit munnleg intervju vart utført av forfattaren med Morten Haugdahl 1. februar 2016, ved Rockheim, Trondheim. Sitata er valde ut og skrivne om av forfattaren frå digitalt lydopptak. Noko informasjon om Tidstunnellen vart supplert per e-post 26. april 2016.

Om tillegg av konservatorskrivne tekstar i 90-talrommets system, basert på ymse medieinnhald fordelt på symbolkategoriar:

Ein er bunden til teknologien, med mindre ein gjer om alt (og det gjer vi ikkje denne gongen). Eg må presentere stoffet mitt ut frå dei teknologiske løysingane, og det kan vere frustrerande. Eller så kan ein sjå moglegheitene i det, og prøve å gjere det beste ut av det.

Om dei opphavlege titlane på kategoriane i 90-talsrommet:

Kategorien [ølgas] heitte originalt «studentrock», og det var nok eit slags hjelpemiddel då dei begynte å tenke [tidleg i kategoriseringsprosessen], som hang igjen. Men der var også ting som ikkje passa inn i studentrock, som er ein problematisk kategori. «DH-rock» [«distrikthøgskulerock»] som vart brukt om ein del musikk på 90-talet, vart kanskje brukt meir som eit stemplande, negativt ord mot enkelte band. Dette gjaldt musikk som slo an på distrikthøgskulane, og som vart brukt brukt av rockemiljø i Oslo og musikkjournalistar frå Oslo. Ein vanskelig ting med sjanger er kven som skal plasserast i lag, og eg har bytta om på ein god del. Eg trur enkelte

artistar ville hatt problem med å verte plasserte saman med *den* typen artistar. Eg har prøvd å løyse det på best mogleg måte, der ein til ei viss grad unngår den problematikken. Eg likar kategoriane, men dei opphavlege titlane som var sett på kategoriane, finn eg problematiske. Knyttneven heitte «undergrunn», som er eit omgrep som kan bety alt og ingenting. Solbrillene sto for «kommers», som også er kjempeproblematisk som kategori. Men så lenge det [dei originale titlane] ikkje vert uttalte, ser eg ikkje noko stort problem med symbola.

Om Motorpsychos kredibilitet:

Motorpsycho har alltid hatt ein slags kredibilitet, tidleg [i karrieren] ein undergrunnskredibilitet. Dei vann prisar og spelar i kyrkja og operaen. Dei har på ein måte behalde undergrunnskredibiliteten, som gjer heile undergrunnsomgrepet ganske rart.

Intervjusitat Terje Nilsen

Eit munnleg intervju vart utført av forfattaren med Terje Nilsen 1. februar 2016, ved Rockheim, Trondheim. Sitata er valde ut og skrivne om av forfattaren frå digitalt lydopptak.

Om utveljing av band i Tidstunnellen:

Det var lettare på 50-talet, for der var det ikkje så mange å velje mellom. Etterkvart som ein kjem opp i tiåra, så fekk du jo fleire og fleire artistar å forholde seg til, og kven skulle då inn og kven skulle ein jobbe med?

Om det lengre tekstformatet i 70-talsrommet:

Eg er glad for at det var 70-talet som gav den moglegheita, for frå min ståstad er 70-talet så veldig spennande. Det inneheld så mange spennande band, artistar, sjangrar, uttrykk og ting som medieutvikling.

Om reaksjonar frå publikum på Tidstunnellen:

Kommentarane vi høyrer i ettertid er at folk likar 70-talsrommet veldig godt. For der kan du slå deg ned, lese og få ein filmatisk versjon av det du les.

Om utveljing i 2000-talsrommet:

Ved opninga for fem år sidan var 2000-talet veldig kort tid sidan. Det var der og då vanskeleg å tolke kva for artistar som fortente å vere i eit museum, artistar som har sett spor etter seg og gjort noko meningsfullt. Vi ser i ettertid at vi har sett inn mange band som berre var døgnfluger, som vi ikkje såg noko meir til. Så der gjer vi nok nokre grep.

Om musikalske kriterium, med kandidatar til Hall of Fame som døme:

Ein kan vere usamde om kva som er musikalske kriterium. Vi kran gla mykje om Sissel Kyrkjebø – har ho sett spor etter seg i norsk populærmusikk historie, nok til å få ei slik heidersnemning? Mange meinte ja, eg meinte ikkje det. For det er ikkje nok å ha ei god stemme, og sjå godt ut, og ha suksess på platalistene – ein må gjere meir for å setje spor etter seg.

Om ei vidareutvikling av Rockipedia som eit komplement til Tidstunnellen:

Foreløpig fungerer Rockipedia som eit oppslagsverk for artistar og band, men det er planlagt å leggje ut saker til sommaren om blant anna sjantrar, festivalar og bransjefolk (altså ikkje musikarar). Så vi får eigne overskrifter og eigne historier i Rockipedia.

Intervjusitat Sissel Guttormsen

Eit munnleg intervju vart utført av forfattaren med Sissel Guttormsen 4. februar 2016, ved Rockheim, Trondheim. Sitata er valde ut og skrivne om av forfattaren frå digitalt lydopptak.

Om narrativet i Tidstunnellen:

Ein kunne kanskje bygd opp etter sjantrar – det er mange innfallsvinklar ein kan nytte for å byggje opp ei permanent utstilling, men i fasa ein var i trur eg tiårsperspektivet var rett val. Stereotypar rundt garasjen på 50-talet og stova di på 60-talet er gode, trygge rammer å byggje det opp rundt. Attkjenningaspektet i formidlinga her ser vi er ganske viktig, og det er enkelt for eit publikum å forholde seg til. Vi ser gong på gong at besteforeldre med barnebarn kjem inn i 50-talet, og så triggjar det mange minne som ein kan formidle til sine ved at ein vert konfrontert med både musikken ein høyrte på, bilete ein var vand til, tekst du har lytta til. Retrospektivt er det ikkje sikkert at ein gir eit «korrekt» bilete, men det har

gått såpass lang tid at ein kan gå inn i materialet på ein heilt annan måte enn det dagsaktuelle. Men det dagsaktuelle er også viktig, det kan ein vere ein slags kommentator til.

Om samanlikning av Tidstunnellen og dei temporære utstillingane:

Tidstunnellen er ikkje problematiserande, den er ei historieforteljing. Ein kan formidle på ulike måtar og nytte fokusområde, men strukturen og innhaldet i seg sjølv er dokumentarisk. Dei temporære utstillingane har eit heilt anna fokus. Der vel ein gjerne noko som er ganske smalt, men også vide tema som «humor». Det er forskjell på kor lang tid vi brukar på utstillingane, om vi også ser på det som eit forskingsprosjekt. Motorpsycho har vore eit veldig langt prosjekt, sidan det involverte så mykje dokumentasjonsarbeid og bearbeiding av mykje materiale. Den tok om lag to år å få i stand, humorutstillinga tok eit halvår. Nokre gonger går vi så vidt inn i materien og presenterer materiale som folk kanskje synest ein kan gå vidare med på eiga hand, eller får ein inspirasjon på. Der er endå mange sjangrar som vi ikkje heilt har dekt, og som det vert forventa at vi skal gjere. Dansebandkultur, elektronika, hip-hop, der er vi enno veldig unge, så vi har tida føre oss.

Om Rockheims ulike formidlingsopplegg:

Det har vore min intensjon at vi skal verte flinke på både på samlingsforvaltning og å knyte det opp mot formidling. Ikkje minst når vi lagar temporære utstillingar ser eg det som ganske naturleg at vi brukar formidlingsopplegga våre, gjerne knytt til utstillingstematikk, og at vi ikkje berre lagar mange frittstående arrangement. Rockheim-kunnskap vert ei slags forlenging av utstillingsformidlinga. Vi kan gjere det same med instrumentkunnskap og musikkforedraget.

Om negative haldningar til museum:

Eg skreiv ein kronikk om dette etter at ein av byens leiande politikarar sto og sa at «midtbyen ikkje måtte verte som eit museum». Då tenkte eg at her trengst det folkeopplysning. Når til og med politikarar omtalar musea som noko steindødt, gammalt og støvete, då er det klart at vi har ein jobb å gjere. Folk som faktisk går på museum ser at dei har endra seg veldig, men haldningar til museum som antikvariske heng framleis igjen.

Intervjusatat Synnøve Engevik

Eit munnleg intervju vart utført av forfattaren med Sissel Guttormsen 4. februar 2016, ved Rockheim, Trondheim. Sitata er valde ut og skrivne om av forfattaren frå digitalt lydopptak.

Om formatet i Tidstunnellen:

Det er ganske problematisk å dele opp i tiår når ein snakkar om populærmusikkhistorie, fordi det ikkje er naturleg. Ein har valt å gjere det i Tidstunnellen uansett, og det vert jo oversiktleg på anna vis. Det er mykje kulturhistorie i den utstillinga. Det er jo ikkje slik at musikken er veldig annleis på 90-talet enn på 80-talet, at det er eit markant skilje der. Det skjer mange viktige ting på 80-talet som er undergrunnsfenomen, som new wave eller post-punk. Dette kulminerer i mange ulike uttrykk på 90-talet. Motorpsycho er ein del av den historia, at ein på 90-talet byrjar å eksperimentere med å kombinere ulike sjangrar. Men alt har jo internasjonale forløparar, det er ikkje til å stikke under ein stol.

Om dei ulike faglege bakgrunnane til dei tilsette:

Det er positivt for Rockheim. Det gjer at vi kan nå ganske breitt ut. Terje Nilsen har ikkje universitetsutdanning, men inngåande faktakunnskap om særskilt 50-, 70- og til dels 80-talet. Han har også eit enormt nettverk med folk i musikkbransjen, som er sentralt for innsamling av materiale. Vigdis Skjelmo er musikkvitar og har med seg den ballasten. Morten Haugdahl, som også er konservator, er historikar med doktorgrad frå NTNU. Eg er kunsthistorikar. Eg synes vi utfyller kvarandre veldig godt, og eit stort hjarte for musikken er felles.

Om samarbeid med publikum (utanom spelelisteprosjektet) under utviklinga av utstillinga Supersonic Scientists:

Det var eit forsøk, og så er det noko med teori og praksis som ikkje alltid let seg sameine 100 prosent. Ein ting er å velje kva for historier som skal forteljast, men det som krev størst jobb er å samle materialet som kan fortelje historiene. Ei utstilling er ikkje ei bok, og det skal helst ikkje vere ei veggavis heller. Så då må ein ha gjenstandar eller audiovisuelt materiale som fortel det ein ynskjer å fortelje.

Om utstillingsformatet:

Å lage ei utstilling handlar om ei romleg oppleving. Det finst sikkert mange meiningar om korleis ei utstilling bør vere, men eg synest den bør vere umiddelbart fengjande samtidig som den byr på ny kunnskap og nye opplevingar. Ein må dra ut veldig korte tekstar, for dei fleste brukar kort tid i rommet, berre nokre minutt. Ein strevar generelt med museumsforskning når ein hamnar mellom to stolar. Forskinga er ikkje på universitetsnivå, og utstillingstekstar er noko heilt anna enn tekstar publiserte i bøker eller katalogar.

Om utveljing av idéar i Motorpsycho-utstillinga:

Det er jo frykteleg mykje å ta tak i rundt turnélivet til Motorpsycho; dei som liveband, det visuelle – og det er tema som vi berre så vidt tøtsjar innpå i utstillinga. Vi valde å gå djupare inn på det med studio, og i det valet måtte ein [gjere prioriteringar]. For eksempel når vi stiller ut bassgitaren til Bent Sæther, så kan vi fortelje historia om at han «stagediva» med den, og at hovudet på bassen, i lag med eine tanna til Sæther, då vart knuste. Det er ein morosam anekdote, men på grunn av at eg har valt å fokusere på korleis dei kom fram til den lyden dei kom fram til på «Trust Us», må eg heller fokusere på kva slags effektpedal han nytta i lag med bassen. Ein har den typen val på mange ulike nivå heile tida.

Om samarbeidet med Motorpsycho:

Eg er positivt overraska over det samarbeidet; eg var spent på korleis det kom til å gå. Alle har høyrte historia om at dei er så kompromisslause, at dei er kontrollfrikar som vil ha styring sjølve. Dei er jo litt «brende born» med tanke på at dei vart litt «lurte inn» med det første plateselskapet og kontrakten der, og rettsaka. Dei var litt naturleg skeptiske i starten, men vi hadde nokre gode møte der vi presenterte idear. Og så trur eg dei skjønnte at «vi kan stole på dei, dette går bra» på eit eller anna tidspunkt. Og då fekk vi berre køyre på og fekk gjennomført det vi ville. Dei kom med gode idéar og innspel sjølve, og noko av det vart revidert. Andre ting var litt for spektakulære til at vi klarte å revidere dei. Eg synest det har vore eit veldig bra samarbeid.

Intervjusitat Ivar Håkon Eikje

Eit munnleg intervju på Skype vart utført av forfattaren med Ivar Håkon Eikje 1. februar 2016, med intervjuobjekt i Oslo, intervjuar i Trondheim. Sitata er valde ut og skrive om av forfattaren frå digitalt opptak.

Om samanlikning av utstillingsprosessane på Ringve musikkmuseum og Rockheim:

Til dømes på Ringve, der eg arbeidde eit par år, har dei flotte instrumentsamlingar. Viss ein skal lage utstilling der, går du inn i magasinet og finn eit instrument eller to eller fem, opparbeider kunnskap om dei og formidlar ut frå det. I Rockheim-prosjektet måtte slike ting gjerast parallelt, så vi måtte gå etter ein del materiale ut frå det vi ville formidle. No har det vorte ein mykje betre infrastruktur på dette.

Om utstillingsprosessen og alternative løysingar:

Utstillingsarbeid er eit møte mellom fagfolk, i dette tilfellet musikkhistorikarar og liknande, og materiale som foto, klipp, gjenstandar og det kunstnariske uttrykket dette skal få, altså det designarar og teknologar held på med. Det er heile tida ein diskusjon om ulike ideal, som verkar inn på innhald og form. Dette var gjort på eit par år, så grunnstrukturen [tiårssinndeling] vart vald ganske raskt. Innanfor grunnstrukturen vart det etter kvart drøfta om det skulle vere ei garasje, guterom, danselokale eller noko sånt.

Om tekstleg formidling i Tidstunnellen og utstillingsformatet:

2000-talet er nok det nærmaste ein kjem klassiske museumstekstar reint språkleg. Ein har veldig lite plass fordi utstillingssjangeren pressar ned teksten. Når ein skal formidle ting effektivt, så har ein ikkje plass til den djupe analysen. Ein må stole på at det er integritet nok i det som er tenkt, og så gjere det kortfatta. Det er ein frustrasjon som mange av oss som har jobba med musikkhistorie kjenner på med denne typen formidling. Avisformatet på 70-talet derimot opnar for lengre tekstar. Men det som utstillinga har – i motsetnad til ein boktekst – er at ein kan oppleve det med heile kroppen, at ein får det multimediale trykket i det. Ein får sett det, høyr det, i somme tilfelle tatt på det og dersom det fungerer i Rockheim-utstillinga: opplevd og sansa det. Ein nærmar seg dermed historie på ein annan måte, og kan potensielt drive folk inn i historia og skape reaksjonar.

Om Rockipedia og ein innleiingsvis idé om parallell innsamling og formidling av informasjon på Rockheim:

Folk sit på mykje kunnskap, og Rockipedia var tenkt som ein sentral for å ta i mot materiale. Ein del av formidlingsløysingane i hovudstillinga er lagt opp til dette, der du har server-løysingar. I 80-talet er det til dømes ganske lett å kaste inn eit nytt band i miksaren, dersom ein kjem over interessant materiale. Det var tenkt at utstillinga skulle kunne vere i kontinuerleg utvikling, men eg er ikkje heilt sikkert på om dette potensialet har vorte henta ut i løpet av dei fem åra museet har vore ope.

Kjeldeliste

Bibliografi

- Ballé, Catherine. (2002). Democratization and Institutional Change: A Challenge For Modern Museums. I Diana Crane, Ken'ichi Kawasaki og Nobuko Kawashima (red.), *Global Culture: Media, Arts, Policy, and Globalization* (ss. 132-142). New York: Routledge.
- Bautista, Susana Smith. (2013). *Museums in the Digital Age: Changing Meanings of Place, Community, and Culture* Henta frå <http://eds.a.ebscohost.com/eds/detail/detail?sid=e7362917-c9c1-446b-80cd-468e1d1b5fad%40sessionmgr4003&vid=0&hid=4103&bdata=JnNpdGU9ZWRzLWxpdmU%3d&preview=false#AN=670026&db=nlebk>
- Bennett, Andy. (2008). 'Things They Do Look Awful Cool:' Ageing Rock Icons and Contemporary Youth Audiences. *Leisure/Loisir*, 32(2), ss. 259-278. doi: 10.1080/14927713.2008.9651410
- Biddle, Ian og Vanessa Knights. (2007). *Music, National Identity and The Politics of Location: Between the Global and the Local*. Aldershot: Ashgate.
- Brandellero, Amanda og Susanne Janssen. (2014). Popular Music as Cultural Heritage: Scoping Out The Field of Practice. *International Journal of Heritage Studies*, 20(3), ss. 224-240. doi: 10.1080/13527258.2013.779294
- Brandellero, Amanda, Susanne Janssen, Sara Cohen og Les Roberts. (2014). Popular Music Heritage, Cultural Memory and Cultural Identity. *International Journal of Heritage Studies*, 20(3), ss. 219-223. doi: 10.1080/13527258.2013.821624
- Bruce, Chris. (2000). *Crossroads: The Experience Music Project Collection*. Seattle: Experience Music Project.
- Clover, Joshua. (2004). Good Pop, Bad Pop: Massiveness, Materiality and the Top 40. I Eric Weisbard (red.), *This Is Pop: In Search of The Elusive at Experience Music Project* (ss. 245-256). Cambridge: Harvard University Press.
- Crane, Diana. (2002). Culture and Globalization: Theoretical Models and Emerging Trends. I Diana Crane, Ken'ichi Kawasaki og Nobuko Kawashima (red.), *Global Culture: Media, Arts, Policy, and Globalization* (ss. 1-28). New York: Routledge.
- Desler, Anne. (2013). History Without Royalty? Queen and the Strata of the Popular Music Canon. *Popular Music*, 32(3), ss. 385-405. doi: 10.1017/S0261143013000287

- DeVeaux, Scott. (1991). Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography. *Black American Literature Forum*, 25(3), ss. 525-560. doi: 10.2307/3041812
- Dyrnes, Robert, Helge Gaarder, Marit Hamre, Ole Andreas Hagen, Aslak Oppebøen, Arvid Skancke-Knutsen og Willy Bakken. (2002). *Innstilling om etablering av Institutt for norsk populærmusikk*. Oslo: Utvalget.
- Eggum, Jan og Jon Vidar Bergan. (2013). *Norsk pop og rock leksikon: fra Abel til Aabel* (2. utg.). Oslo: Vega.
- Engevik, Synnøve. (2013). Kjønnssidentitetar i norsk rock. I Rockheim (red.), *I Dreamt I Was a Real Boy*. Trondheim: Museumsforl. Henta frå <http://www.rockheim.no/wp-content/uploads/IDIWARB-katalog-mindre.pdf>.
- Engevik, Synnøve. (2015a). Vortex Surfer. I Marius Lien (red.), *Motorpsycho: Supersonic Scientists* (ss. 35-52). Oslo: Falck forl.
- Fiske, John. (2011). *Reading the Popular* (2. utg.). London: Routledge.
- Frith, Simon. (1996). *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, Simon. (2004). 'And I Guess It Doesn't Matter Anymore': European Thoughts on American Music. I Eric Weisbard (red.), *This Is Pop: In Search of The Elusive at Experience Music Project* (ss. 15-25). Cambridge: Harvard University Press.
- Frith, Simon. (2007). Towards an Aesthetic of Popular Music. *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays* (ss. 257-274). Aldershot: Ashgate.
- George-Warren, Holly. (2009). *The Rock and Roll Hall of Fame: The First 25 Years: The Definitive Chronicle of Rock and Roll As Told By Its Legends*. New York: Collins Design.
- Gripsrud, Jostein. (2002). *Populærmusikken i kulturpolitikken* (Vol. 30). Oslo: Norsk kulturråd.
- Gudmundsson, Gestur. (1999). To Find Your Voice in a Foreign Language: Authenticity and Reflexivity in the Anglocentric World of Rock. *Young*, 7(2), ss. 43-61. doi: 10.1177/110330889900700204
- Harstad, Johan. (2012). *Motorpsycho: Blissard* (Vol. 25). Oslo: Falck forl.
- Haugan, Anne Svånaug, Peter Stadius og Niels Kayser Nielsen. (2008). Musik og nationalisme i Norden; en kontingent-konstruktivistisk studie. *Studia musicologica norvegica*, 33(1), ss. 91-108.

- Haughdahl, Morten. (2015). Dominoes. I Marius Lien (red.), *Motorpsycho: Supersonic Scientists* (ss. 57-67). Oslo: Falck forl.
- Hegarty, Paul og Martin Halliwell. (2011). *Beyond and Before: Progressive Rock Since the 1960s*. New York: Continuum.
- Holm-Hudson, Kevin. (2008). *Genesis and The lamb lies down on Broadway*. Aldershot: Ashgate.
- Holt, Fabian. (2007). *Genre in popular music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hooper-Greenhill, Eilean. (1989). The museum in the disciplinary society. I Susan M. Pearce (red.), *Museum Studies in Material Culture* (ss. 61-72). Leicester: Leicester University Press.
- Isaacs, Leni. (1975). Demystified Music in the Exploratorium. *Music Educators Journal*, 61(8), ss. 45-49.
- Kaplan, Danny. (2012). Institutionalized Erasures: How Global Structures Acquire National Meanings in Israeli Popular Music. *Poetics*, 40(3), ss. 217-236. doi: <http://dx.doi.org/10.1016/j.poetic.2012.03.001>
- Kong, Lily. (1999). The Invention of Heritage: Popular Music in Singapore. *Asian Studies Review*, 23(1), ss. 1-25. doi: 10.1080/10357829908713218
- Kärjä, Antti-Ville. (2006). A Prescribed Alternative Mainstream: Popular Music and Canon Formation. *Popular Music*, 25(1), ss. 3-19. doi: 10.1017/S0261143005000711
- Lahger, Håkan. (1999). *Proggen: musikärelsens uppgång och fall*. Stockholm: Atlas.
- Larsen, Ove. (2003). Rock som uttrykk for lokal identitet – en studie av rockegruppene «Freak» og «Igor Kill and the Sitting Bulls» fra Hemnesberget. *Studia Musicologica Norvegica*, 28(1), ss. 141-161. Henta frå http://www.idunn.no/ts/smn/2003/01/rock_som_uttrykk_for_lokal_identitet_-_en_studie_av_rockegruppene_freak_og
- Leonard, Marion. (2010). Exhibiting Popular Music: Museum Audiences, Inclusion and Social History. *Journal of New Music Research*, 39(2), ss. 171-181. doi: 10.1080/09298215.2010.494199
- Lien, Marius. (2015). *Motorpsycho: Supersonic Scientists*. Oslo: Falck forl.
- Maasø, Arnt. (2002). Rollen til radio og TV i formidling av populærmusikk. I Jostein Gripsrud (red.), *Populærmusikken i kulturpolitikken* (Vol. 30, ss. 356-393). Oslo: Norsk kulturråd.

- Macan, Edward L. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Cary: Cary, NC, USA: Oxford University Press, Incorporated.
- Martin, Bill. (1996). *Music of Yes: structure and vision in progressive rock*. Chicago: Open Court.
- Martin, Bill. (1998). *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968-1978*. Chicago: Open Court.
- McLean, Fiona og Steven Cooke. (2000). Communicating Identity: Perceptions of the Museum of Scotland. I Magnus Fladmark (red.), *Heritage and Museums: Shaping National Identity: Papers Presented at the Robert Gordon University Heritage Convention 1999* (ss. 147-162). Shaftesbury: Donhead.
- Morris, Mitchell. (2013). *The Persistence of Sentiment: Display and Feeling in Popular Music of the 1970s*. Berkeley: University of California Press.
- Negus, Keith. (1996). *Popular Music in Theory: An Introduction*. Oxford: Polity Press.
- Nilsen, Terje. (2009). *Hardt og fort: rock og pop i Trondheim i 1970- og 80-årene*. Trondheim: Tapir akademisk forl.
- Nordby, Terje. (2014). Hva er norsk kulturarv? *Kirke og kultur*, 119(2), ss. 95-112. Henta frå <https://www.idunn.no/kok/2014/02>
- Nærland, Torgeir Uberg. (2012). Musikkens politiske dimensjon: et intervju med Simon Frith. *Norsk medietidsskrift*, 19(1). Henta frå https://www.idunn.no/nmt/2012/01/musikkens_politiske_dimensjon_-_et_intervju_med_simon_frith
- Olsen, Per Kristian, Sigrud Hvidsten og Asbjørn Bakke. (2009). *Norsk rocks historie: fra Rocke-Pelle til Hank von Helvete*. Oslo: Cappelen Damm.
- Oversand, Kjell og Tor Dybo. (2012). *Musikk, politikk og globalisering*. Trondheim: Akademika.
- Robertson, Roland. (1992). *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage Publications.
- Rørholt, Tora de Zwart. (2007). *Norsk rockemuseum mellom marked og stat: en studie av hvordan mediedebatten rundt etableringen av norsk rockemuseum rokker ved den norske kulturpolitikken* (Masteroppgåve, Universitetet i Bergen). Bergen: Universitetet i Bergen. Henta frå <https://bora.uib.no/handle/1956/2870>
- Shuker, Roy. (2008). *Understanding Popular Music Culture* (3. utg.). London: Routledge.
- Smith, Laurajane. (2006). *The Uses of Heritage*. Hoboken: Taylor and Francis.

- Smith, Nils Henrik. (2015). Little Lucid Moments pt1: Lawned. I Marius Lien (red.), *Motorpsycho: Supersonic Scientists* (ss. 25-31). Oslo: Falck forl.
- Storey, John. (2006). *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader* (3. utg.). Harlow: Pearson.
- Thornton, Sarah. (1990). Strategies for Reconstructing the Popular Past. *Popular Music*, 9(1), ss. 87-95. doi: 10.1017/S0261143000003755
- Todorov, Tzvetan. (1976). The Origin of Genres. *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation*, 8(1), ss. 159-170. doi: 10.2307/468619
- Toynbee, Jason. (2000). *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold.
- Urry, John. (1996). How Societies Remember the Past. I Sharon Macdonald og Gordon Fyfe (red.), *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World* (Vol. 43, ss. 45-68). Oxford: Blackwell.
- Van der Hoeven, Arno og Amanda Brandellero. (2015). Places of Popular Music Heritage: The Local Framing of a Global Cultural Form in Dutch Museums and Archives. *Poetics*, 51, ss. 37. doi: 10.1016/j.poetic.2015.05.001
- Wallis, Roger og Krister Malm. (1984). *Big Sounds from Small Peoples: The Music Industry in Small Countries* (Vol. 7). London: Constable.
- Walser, Robert. (2003). Popular Music Analysis: Ten Apothegms and Four Instances. I Allan F. Moore (red.), *Analyzing Popular Music* (ss. 16-38). Cambridge, Storbritannia: Cambridge University Press. doi: 10.1017/CBO9780511482014.002
- Walsh, Kevin. (1992). *Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-Modern World*. London: Routledge.
- Weisbard, Eric. (2004). *This Is Pop: In Search of the Elusive at Experience Music Project*. Cambridge: Harvard University Press.

Avis- og magasinartiklar

- Abrahamsen, Knut Tore, Sven Eriksen, Trond Gjellum, Jon Christian Lie og Simen Viig Østensen. (2000, desember). Tilbakemelding. *Tarkus Magazine*, 15, s. 2. Henta frå <http://www.tarkus.org/pdfs/tarkus15.pdf>
- Anfinsen, Martin. (2015, 26. oktober). Motorpsykedeliske drømmer i betong. *Ballade*. Henta frå <http://www.ballade.no/sak/motorpsykedeliske-drommer-i-betong/>

- Aspen, Håvard Margido. (2014, 7. mars). Intervju: Bent Sæther / Motorpsycho – se Motorpsycho bestige innsiktens tinder! *Ruzt*. Henta frå <http://ruz.no/intervju-bent-saether-motorpsycho/>
- Bjørge, Svein. (2004, 29. november). Institutt for Norsk Populærmusikk går inn for Oslo. *Ballade*. Henta frå <http://www.ballade.no/sak/institutt-for-norsk-populaermusikk-gar-inn-for-oslo/>
- Bjørkås, Torstein og Rita Kleven. (2015, 8. desember). Motorpsycho hedret som 'ekte rockehelter'. *nrk.no*. Henta frå http://www.nrk.no/trondelag/motorpsycho-hedret-som-ekte-rockehelter_-1.12693689
- Bolstad, Heidi. (2000, juni). Anekdoten og Motorpsycho i Skien. *Tarkus Magazine*, 13, ss. 8-13. Henta frå <http://www.tarkus.org/pdfs/tarkus13.pdf>
- Dirdal, Linn Carin. (2014, 21. februar). Popmusikk på utstilling. *Ballade*. Henta frå <http://www.ballade.no/sak/popmusikk-pa-utstilling/>
- Eik, Espen A. (2010, 16. september). Edvardprisen til Motorpsycho. *Ballade*. Henta frå <http://www.ballade.no/sak/edvardprisen-til-motorpsycho/>
- Enlid, Vegard. (1995, 10. mars). Progressiv renessanse. *Under Dusken*. Henta frå <http://org.ntnu.no/ud/dusker/html/9504/progrock.html>
- Eriksen, Sven, Trond Gjellum og Jon Christian Lie. (2002, september). Progrock kontra progressivitet. *Tarkus Magazine*, 22, s. 2. Henta frå <http://www.tarkus.org/pdfs/tarkus22.pdf>
- Gjellum, Trond. (2001, desember). Viktige progband – del 8. *Tarkus Magazine*, 15, ss. 14-15. Henta frå <http://www.tarkus.org/pdfs/tarkus15.pdf>
- Grønneberg, Anders. (2011, 5. juni). Kritikken mot Rockheim Hall of Fame fortsetter. *Dagbladet*. Henta frå http://www.dagbladet.no/2011/06/05/kultur/rockheim/rockmuseet/hall_of_fame/bjorn_jacobsen/16762461/
- Hoel, Ole Jacob. (2011, 31. mai). De største burde kommet først! *Adressa*. Henta frå <http://www.adressa.no/nyheter/article1640727.ece>
- Holen, Øyvind. (2002). Motorpsycho: Norgesmestere i rock. *Dagsavisen*. Henta frå <https://oyvindholen.wordpress.com/2010/01/12/motorpsycho-norgesmestere-i-rock/>
- Hughes, Rob. (2014, august). The Power of the Dark Side. *Prog*, 48, ss. 50-54.
- Huse, Gøril. (2001, 12. desember). Motorpsycho tapte. *nrk.no*. Henta frå <http://www.nrk.no/kultur/motorpsycho-tapte-1.855696>

- Kielland, Aksel. (2011). Vi besøker Rockheim. *ENO(3)*, ss. 60-65.
- Toftesund, Richard A. (1999, september). I møte med det fremmede. *Tarkus Magazine*, 10, ss. 6-11. Henta frå <http://www.tarkus.org/pdfs/tarkus10.pdf>
- Toftesund, Richard A. (2003, september). Prog mellom åkre, studenthybler og samfunnshus. *Tarkus Magazine*, 26, ss. 7-13. Henta frå <http://www.tarkus.org/pdfs/tarkus26.pdf>
- Valberg, Trond. (2007, 19. februar). Ragnarock: Et stykke rockehistorie – og Norges svar på Woodstock. *Ballade*. Henta frå <http://www.ballade.no/sak/ragnarock-et-stykke-rockehistorie-og-norges-svar-pa-woodstock/>

Nettsider

- Engevik, Synnøve. (2015b). Utstillinga. Henta 23. mars 2016, frå <http://supersonicscientists.rockheim.no/2015/04/utstillingen/>
- Galbraith, Patrick og Nick Grant. Map of Metal. Henta 14. mars 2016, frå <http://mapofmetal.com/#/home>
- Hagen, Audun. (2015). Nominerte til Rockheim hall of fame 2016. Henta 25. februar 2016, frå <http://www.rockheim.no/arkiv/nominerte-til-rockheim-hall-of-fame-2016/>
- Nilsen, Terje. (2015). De gærne har'e godt! Henta 26. januar 2016, frå <http://www.rockheim.no/utstillinger/skiftende-utstillinger/humor-i-norsk-populaermusikk-19-03-15-20-09-15/>
- Popsenteret. (2013). Popsenteret – historikk. Henta frå <http://www.popsenteret.no/images/Popsenteret%20Historikk%202013.pdf>
- www.karismarecords.no. D'AccorD. Henta 21. mars 2016, frå <http://www.karismarecords.no/#artists-mor>
- www.liverpoolmuseums.org.uk. The Beat Goes On. Henta 23. mars 2016, frå <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/wml/exhibitions/thebeatgoeson/index.aspx>
- www.nb.no. Mandat. Henta 29. januar 2016, frå <http://www.nb.no/Om-NB/Fakta/Mandat>
- www.popsenteret.no, a. Hovedutstilling - fast utstilling. Henta 29. januar 2016, frå <http://www.popsenteret.no/ArticleDetails.aspx?ArtId=369&mid=24>
- www.popsenteret.no, b. Om Popsenteret. Henta 29. januar 2016, frå <http://www.popsenteret.no/ArticleDetails.aspx?ArtId=1&mid=39>
- www.ringve.no, a. Ringves historie. Henta 29. januar 2016, frå <http://ringve.no/ringves-historie/>

www.ringve.no, b. Hovedbygningen. Henta 04. april 2016, frå
<http://ringve.no/utstilling/hovedbygningen/>

www.ringve.no, c. Låven. Henta 5. april 2016, frå <http://ringve.no/utstilling/l%C3%A5ven/>

www.ringve.no, d. Utstillinger. Henta 05. april 2016, frå <http://ringve.no/utstillinger/>

www.rockhall.com. Cities and Sounds. Henta 01. mars 2016, frå
<http://www.rockhall.com/exhibits/cities-and-sounds/>

www.rockheim.no, a. Om Rockheim. Henta 29. januar 2016, frå <http://www.rockheim.no/om-rockheim/>

www.rockheim.no, b. Opplevelsesrom. Henta 29. januar 2016, frå
<http://www.rockheim.no/utstillinger/opplevelsesrom/>

www.rockheim.no, c. Network of Friends. Henta 29. januar 2016, frå
<http://www.rockheim.no/utstillinger/skiftende-utstillinger/network-of-friends/>

www.rockheim.no, d. Supersonic Scientists. Henta 29. januar 2016, frå
<https://www.rockheim.no/utstillinger/skiftende-utstillinger/supersonic-scientists/>

www.tarkus.org. Tarkus Webzine. Henta 24. april, 2016 frå www.tarkus.org

www.vg.no. Motorpsycho. Henta 15. november 2015, frå
<http://lista.vg.no/artist/motorpsycho/1932>

Zuidervaart, Lambert. (2015). Theodor W. Adorno. Henta 29. mars 2016, frå
<http://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/adorno/>

Intervju

Eikje, Ivar Håkon. (2016, 5. februar). Intervju utført av forfatteren. Trondheim/Oslo. Digitalt opptak av videosamtale.

Engevik, Synnøve. (2016, 4. februar). Intervju utført av forfatteren. Trondheim. Digitalt opptak.

Guttormsen, Silje. (2016, 4. februar). Intervju utført av forfatteren. Trondheim. Digitalt opptak.

Haugdahl, Morten. (2016, 1. februar). Intervju utført av forfatteren. Trondheim. Digitalt opptak.

Nilsen, Terje. (2016, 1. februar). Intervju utført av forfatteren. Trondheim. Digitalt opptak.

Andre kjelder

ABM-utvikling. (2005). *Utredningsoppdrag – dokumentasjon og formidling av norsk pop- og rockhistorie*. Henta frå

<https://www.regjeringen.no/globalassets/upload/kilde/kkd/hdk/2005/0001/ddd/pdfv/248410-horingsnotat.pdf>

Esperø, Arvid (prosjektleder). (17. oktober 2004). Fra viserock til rock på norsk 1969-1977.

Norsk rocks historie. Oslo: NRK.

Rockheim. (2010). Hovedutstillingomviser. Upublisert dokument.

Rockheim. (2012). Rockheim: Det nasjonale museet for populærmusikk (brosjyre).