



Vegard Naustdal

Musikkproduksjon på ISAK

En studie av ungdoms musikalske praksis ved
det kommunale kultursenteret ISAK

Masteroppgave i musikkvitenskap

Trondheim, mai 2011

All the world's a stage,
And all the men and women merely players:
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts,

William Shakespeare

Forord

Å skrive masteroppgave i musikkvitenskap har vært en flott opplevelse. Ikke bare har jeg fått lov til å arbeide med det temaet jeg synes er aller mest interessant, jeg har også lært enormt masse! Å forske på ungdom og musikalsk praksis har vist seg å være en kompleks affære. Både «ungdom» og «musikalsk praksis» er store forskningsområder med utallige vinklinger. Jeg har valgt å ta utgangspunkt i Kultursenteret ISAK, Trondheim kommunes kulturhus for ungdom.

Ingen nevnt, ingen glemt, heter det i ordtaket. En sannhet med modifikasjoner. Det er mange som fortjener en takk nå som prosjektet er ved veis ende. Først og fremst vil jeg takke informantene mine som er selve grunnlaget for hele prosjektet. Uten dere hadde ikke denne oppgaven sett dagens lys. Dessuten fortjener alle de andre hyggelige menneskene på ISAK og Kulturfabrikken en stor takk for at jeg har kunnet boltre meg som jeg ville, alltid følt meg velkommen og fått svar på de dumme og åpenbare spørsmålene.

Jeg ønsker å takke alle medstudentene mine som har bidratt til å gjøre studietiden uforglemmelig, kanskje noe av kunnskapen også... Jeg vil også takke Mamma, Pappa og Håvard for korrekturlesing, nyttige innspill og sårt tiltrengte frihelger.

Spesielt ønsker jeg å takke Ingunn Sørli Øksnes for hennes trofaste tilstedeværelse på lesesalen, kritiske, nyttige og uventede spørsmål som har fått meg til å se på prosjektet på nye måter og med andre innfallsvinkler. Tusen takk! (Tenk bare på hvor kjedelig det hadde vært å sitte alene å skrive...)

Førstekonsulent Vegard Stolpnessæter fortjener en stor takk for å ha geleidet meg og mine medstudenter gjennom Universitetets mystiske papirvelde, minnet oss på diverse innleveringsfrister og generelt gjort studenttilværelsen betydelig enklere. Sist, men ikke minst, vil jeg rette en stor takk til veilederen min, Kjell Oversand, for uvurderlig hjelp, nyttige innspill, kritiske kommentarer alt dette til alle døgnets tider, og takk for oppmuntrende ord i sluttfasen av prosjektet.

Vegard Naustdal, Trondheim, 9/5 2011

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	7
1.1 Presentasjon av prosjektet	8
1.2 Oppgavens oppbygning	10
1.3 Litteratur	11
1.4 Metode	13
1.4.1 Valg av felt	14
1.4.2 Observasjon av internettaktivitet	14
1.4.3 Utvalg	15
1.4.4 Det første møtet	15
1.4.5 Informasjonsskrivet/samtykkeskjemaet	17
1.4.6 Intervjuguide	17
1.4.7 Intervjuene	18
1.4.8 Transkripsjonsproblematikk	19
1.4.9 Å studere sin egen bakgård – legitimt eller uglesett?	20
2. Teori	23
2.1 Chicagoskolen	24
2.2 Mikrointeraksjonistisk teori – en kritikk av funksjonalismen	25
2.3 Birminghamskolen – Centre for Contemporary Culture Studies	26
2.4 Kritikk mot CCCS	27
2.5 Post-subkulturell teori	30
2.5.1 Neo-tribe – en ny forståelse av ungdomskultur	30
2.5.2 Scene – orientering rundt musikksmak	32
2.5.3 Kritikk av neo-tribe og scene	34
2.6 Pierre Bourdieu som brobygger mellom aktør og struktur	35
2.6.1 Det sosiale rom	36
2.6.2 Sosiale felt	38
2.6.3 Habitus	39
3. Om musikalsk praksis på ISAK og Kulturfabrikken	41
3.1 ISAK og Kulturfabrikken	41
3.1.1 Innspillingsutstyr	42
3.1.2 Organisering	42
3.1.3 En arena for prøving og feiling	43

3.1.4 Politisk legitimitet – en forutsetning for et levedyktig kultursenter	46
3.2 Presentasjon av bandene	48
3.2.1 Hiphoppers.....	48
3.2.2 Rockers	50
3.3 Øving og bruk av Kulturfabrikken	51
3.4 Virtuell scene og bruk av internett	55
3.4.1 Virtuell scene	55
3.5 Tilgjengelighet.....	56
3.6 «Det blir et sted hvor folk gidder og samles»	58
3.7 Synlighet.....	60
3.8 Posisjonering	61
3.9 Virtuelle møtesteder. Global landsby eller lokal virtualitet?.....	63
3.10 Internettets muligheter. «...det har åpnet mange muligheter kan du si»	66
4. Om musikkindustriens hegemoni og demokratiseringsprosesser.....	71
4.1 Vestlig hegemoni	72
4.2 Adornos kritikk av populærmusikkindustrien	73
4.3 Kulturindustriens paradoks	75
4.3.1 Kulturindustri, en forutsetning for populærmusikk?	76
4.3.2 Populærmusikk – mulighet eller begrensning?.....	77
4.4 Kulturfabrikken, en del av en demokratiseringsprosess?	78
4.4.1 Hip-hop som lokal identitetsmarkør på internett	82
4.5 Populærmusikk – «folkets» musikk?.....	83
4.6 En symbolsk kamp om posisjon	84
5. Avslutning	87
5.1 Videre forskning	88
6. Litteratur	91
7. Vedlegg.....	97
7.1 Informasjons- og samtykkeskjema	97
7.2 Intervjuguide.....	98
7.3 Intervju Anders	101
7.4 Intervju Petter	115
7.5 Intervju «Hiphoppers»	127
7.6 Intervju «Rockers».....	134

1. Innledning

I lengre tid har jeg gått forbi dette huset, enten på vei ut eller på vei hjem, men alltid har jeg gått forbi. Et hvitt hus i krysset mellom Prinsens gate og Sandgata i Trondheim. Jeg har sett ungdommer med gitarer på ryggen komme og gå. Av og til har jeg også hørt den umiskjennelige lyden av band som øver. Gitarer, bass og trommer blandet med rushtrafikkens larm til en kakofoni som kan skremme vannet av gamle damer med rullator. Kanskje legger vi ikke så ofte merke til denne lyden bak skjoldet av egne hodetelefoner hvor vi haster av gårde i en hektisk hverdag. Selv synes jeg det er noe spennende med larmen på utsiden av øvingslokaler, larmen som blander seg med trafikkstøyen, larmen som kanskje forstyrrer eldre mennesker som prøver å ta seg en ettermiddagslur. For meg er det lyden av mennesker som øver, som prøver og feiler, det er lyden av band og mennesker i utvikling, og kanskje også lyden av drømmer som går i oppfyllelse...

Da jeg skulle velge tema til mastergraden min ble jeg oftere og oftere gå å tenke på disse ungdommene. Samtidig ble det stadig oftere i løpet av studietiden min hevdet i media at det sto dårlig til med rockescenen i Trondheim. Få band fra Trondheim ble valgt ut til å delta på festivalen by:Larm, og det var få trønderske band som slo seg inn på spillelistene på radio. Det ble ropt krise. Trønderrocken var dau, steindau... Samtidig har det blant folk i miljøet i lengre tid vært etterlyst flere øvingslokaler, og historier om band som har stått lenge uten øvingslokale har vært vanlige. Jeg undret meg over dette. Det virket på meg som om det ikke var overenstemmelse mellom situasjonen slik den ble fremstilt i media og den virkeligheten jeg selv opplevde som en del av miljøet.

Selv har jeg bestandig hatt et sted å øve. Det vil si, helt fra jeg begynte på musikklinja på videregående. Før den tid øvde jeg og bandene jeg var medlem av i diverse kjellere, gymsaler og kirkerom. Steder som langt i fra var tilpasset bandøving og rockemusikk. I snart 10 år har utdanningsinstitusjonene jeg har tilhørt organisert øvingslokaler slik at jeg ikke har behøvd å bruke tiden min på å lete etter øvingslokale eller bruke sparepengene mine på å betale leie. Det er ikke med lite ydmykhet jeg ser tilbake på hvor bortskjemt jeg og mine medstudenter har vært. Samtidig er det også en erkjennelse av at jeg kanskje ikke vet noen ting om hvordan det er å være populærmusikkutøver i dag. Jeg har nesten aldri stått uten øvingslokale, jeg har hatt instrument å spille på, jeg har fått gratis undervisning på både bi- og hovedinstrument, jeg har fått puter sydd under armene.

Det var noe med disse ungdommene, som holdt til i en kulturinstitusjon jeg visste lite om, som pirret nysgjerrigheten min. Hvem er disse ungdommene? Hva øver de til? Hvorfor øver de her? Hva betyr musikken for de? Og ikke minst, hvordan er det å være ung rockemusiker i Trondheim i dag? Spørsmålene var mange. Jeg bestemte meg derfor for å se nærmere på hvordan unge rockemusikere arbeider i Trondheim i dag.

1.1 Presentasjon av prosjektet

Dette prosjektet søker en forståelse av hvordan populærmusikkutøvere skaper mening rundt egen praksis. Studieobjektet er ungdom som spiller i band ved det kommunale kultursenteret ISAK. ISAK er en forkortelse for «I Sentrum for Aktiv Kultur» og tar mål av seg for å være ungdommens kulturfront i Trondheim.¹ Jeg ønsker med denne oppgaven en bredere forståelse av hvordan ungdom tar i bruk tilbudet på ISAK generelt og avdelingen Kulturfabrikken spesielt.

Dette er derimot ikke en historie om ISAK som kulturinstitusjon, og dermed heller ikke en kvalitativ vurdering av det tilbudet Trondheim kommune gir musikkinteressert ungdom. Dette er musikernes historie, det er en historie om de faste brukerne og deres hverdag som populærmusikkutøvere.

Denne oppgaven tar utgangspunkt i de faste brukerne av ISAK, og deres praksis. Gjennom en undersøkelse av hvordan de bruker tilbudet, og deres holdninger til det å spille i band, ønsker jeg å sette søkelys på hvordan musikalsk praksis er et utgangspunkt for forhandling om posisjon på den globale populærmusikkscenen. I løpet av perioden med datainnsamling har jeg blitt oppmerksom på hvordan ungdommene jeg har intervjuet ikke bare holder til innenfor institusjonens fire vegger, men at de bruker internett til å komme i kontakt med andre musikere med samme interesse. Internett og kommunikasjonsteknologi er en sentral del av ungdommenes hverdag, og dermed også en del av deres musikalske praksis. Tilgangen til, så å si, all verdens musikk og muligheten til å spre sin egen musikk på internett er resultatet av teknologiens utvikling. En slik utvikling har også hatt store konsekvenser for hvordan musikere kommuniserer. Ikke minst har musikkbransjen gjennomgått store forandringer spesielt med tanke på hvordan fildeling omtrent kan sies å ha brutt ned det tradisjonelle

¹ Se: <http://isak.no/om-isak/>

platemarkedet. Det blir derfor et sentralt poeng i denne oppgaven å se på forholdet mellom det lokale og det virtuelle, for en økt forståelse av hvordan den økte tilgjengeligheten, ikke bare til musikk, men informasjon generelt, kan sies å påvirke ungdommenes musikalske praksis. Jeg ønsker å sette fokus på hvordan ungdommene jeg har vært i kontakt med både skaper lokale og virtuelle fellesskap, og hvordan forholdet mellom disse praksisene smelter sammen.

På bakgrunn av dette synes det tydelig at *globalisering* er et sentralt begrep. Oppgaven har ikke et globaliseringsperspektiv som sådan, men i en studie av deler av det norske samfunnet i 2011 er det samtidig vanskelig, om ikke umulig, å unngå. Timothy Taylor sier: «Grand theorizing of globalization is possible, but not without attention to what people are actually doing.» (2007:115) Dette utsagnet er en god beskrivelse av denne oppgavens fokus. Dette er musikernes historie, og jeg ønsker å sette fokus på hvordan deres praksis kan belyse noen sentrale spenninger i den globale musikkscenen. Globalisering som fenomen vil dermed naturlig nok fungere som et bakteppe i denne oppgaven, all den tid mine informanter i stor grad tar i bruk informasjonsteknologi og internett i sin musikalske praksis.

Denne oppgaven opererer i skjæringspunktet mellom etnomusikologi, sosiologi og populærmusikkforskning. Populærmusikkforskning har sine røtter vel så mye plantet i sosiologisk tradisjon, kultur- og mediestudier som i en musikkvitenskapelig tradisjon, hevder Scott (2009:4). Det fører til at fokusområdet i vel så stor grad ligger på aktørene som på selve musikken. Så også i denne oppgaven. Alan P. Merriam (1963) skriver i sin artikkel *Purposes of Ethnomusicology* følgende:

...music is a product of human behaviour; behaviour depends upon concept; and concept is, in turn, shaped by a feedback from the product in which the latter is judged by the society at large in its own musical terms. It thus seems extremely important to me to realize that music sound is but a product of human behaviour; that it is not a phenomenon by and of itself, operating according to its own inherent structural principles; and that an understanding of it depends upon an understanding of behaviour, concept, and feedback upon concept. (Merriam 1963:212)

Fokuset på å studere musikk som et resultat av en kulturell kontekst, og følgelig også et resultat av menneskelig atferd, er et sentralt bakteppe i min studie av ungdom og musikalsk praksis. En etnomusikologisk innfallsvinkel setter oss i stand til å forstå forholdet mellom musikken og den kulturelle konteksten. Dette er ikke bare nyttig i studiet av fremmede kulturers musikk, men kan også gi verdifull innsikt i vår egen kultur, eller kanskje vi burde si

kulturer med tanke på hvordan internett kan sies å ha revolusjonert vår verden? Følgelig blir en av oppgavens hovedmål å belyse hvordan ungdommene jeg har intervjuet skaper meningsfulle fellesskap, eller «scener», på tvers av landegrenser, etnisitet og sosial klasse ved bruk av internett og kommunikasjonsteknologi. Med utgangspunkt i kultursenteret ISAK og avdelingen Kulturfabrikken ønsker jeg dermed å se nærmere på hvordan den musikalske praksisen til de faste brukerne også kan sies å være et resultat av en generell samfunnsutvikling.

Ut fra denne innledningen ønsker jeg å stille følgende spørsmål:

- Hvordan forvalter brukerne av ISAK de mulighetene som blir gitt, og hvordan manifesterer de seg gjennom utøvende praksis?

1.2 Oppgavens oppbygning

Denne oppgaven er oppdelt i fem deler. Den første delen er viet en presentasjon av prosjektet med noen innledende og oppklarende bemerkninger. Oppgavens første del ser også på de metodologiske aspektene oppgaven baserer seg på. Her setter jeg fokus på de utfordringene jeg har støtt på i arbeidet med kvalitativ metode, i tillegg til de utfordringene jeg har møtt i studie av, så å si, mitt eget nabolag.

Oppgavens andre del er viet sentrale teorier jeg har benyttet som bakgrunn for min analyse. Jeg har valgt å gjøre en teoretisk redegjørelse for ungdomsforskning som akademisk disiplin, både for å ha noen tråder å trekke videre i, men også for å gi et historisk bilde av hvordan denne disiplinen har utviklet seg. Teorikapittelet ender opp med noen sentrale aspekt i Bourdieus samfunnsontologi for å belyse hans forsøk på å forene aktør og struktur².

² Aktør/struktur-problemet tar utgangspunkt i hva som er den første bevegelse i samfunnet. Et strukturstyrt standpunkt tar utgangspunkt i at det finnes objektive sosiale strukturer som legger føringer for aktørenes handlingsfrihet. Et slikt teoretisk standpunkt er det vi kan kalle et «ovenfra-og-ned»-standpunkt. Det motsatte, et aktørstyrt teoretisk standpunkt tar utgangspunkt i at aktørene er frie og sosiale strukturer er et resultat av selvstendige aktørers handling. Dette standpunktet blir derfor et «nedenfra-og-opp»-standpunkt. Når det i mye sosiologisk teori beskrives som et problem som må løses, må dette tas med en klype salt. Det er ikke en absolutt motsetning mellom aktør og struktur. De alle fleste teoritradisjoner er enige om at begge eksisterer, men spørsmålet handler altså om å forklare og begrepsliggjøre hvordan aktørers handlinger og sosiale strukturer henger sammen. (Aakvaag 2008:31)

Oppgavens tredje del er den analytiske delen av oppgaven. Denne delen begynner med en presentasjon av de to bandene informantene mine utgjør, som bakgrunn for en utvidet diskusjon av deres musikalske praksis. Spesielt er det viet tid til å se hvordan informantene kommer i kontakt med andre mennesker, danner meningsfulle fellesskap på internett og forhandler om posisjoner på populærmusikkscenen. Forholdet mellom det virtuelle og det lokalt forankrede blir sentralt.

I oppgavens fjerde del ønsker jeg å heve blikket noe for å undersøke hvordan mine informanternes praksis kan belyse musikkindustriens hegemoni og hvilke konsekvenser internett kan sies å ha for aktørers valgfrihet og autonomi. Jeg tar i bruk Theodor W. Adorno og hans kritikk av musikkindustrien for å se hvordan denne kritikken kan belyse spenningen mellom industri og kreative aktører. Til slutt tar jeg frem noen element hos Bourdieu for å forene aktør og struktur.

Oppgavens femte og siste del er en oppsummerende og konkluderende del. Denne delen peker også fremover og gir noen indikasjoner på hvilke tema det kan være interessant å forske videre på. Spesielt blir spenningen mellom heterogeniserings- og homogeniseringsprosesser i samfunnet trukket frem som tema det er et behov for å se nærmere på.

1.3 Litteratur

Jeg har brukt et stort spekter av litteratur. Fra sosiologiske klassikere til etnomusikologiske casestudier, fra populærmusikkforskning til globaliseringsteori. Ungdomsforskning er en sentral del av denne oppgaven, og følgelig har det vært naturlig å vie litt oppmerksomhet til den historiske utviklingen av dette fagfeltet. Fra den såkalte Chicagoskolen, bearbeiding av de tidlige modellene gjennom Birminghamskolen, til langt mer postmoderne tilnærminger som «neo-tribe» og «scene» som analytiske rammeverk. Spesielt har Andy Bennett vært interessert i sammenhengen mellom ungdomsforskning og musikk, og skrevet flere sentrale bøker om emnet. Blant annet kan boken *After Subculture* (2004) nevnes (redigert sammen med Keith Kahn-Harris), hvor vi, i tillegg til en historisk gjennomgang av Birminghamskolen og en diskusjon av dens relevans, får servert flere casestudier som diskuterer subkulturbegrepets relevans i vårt globaliserte samfunn.

I min drøftingen av informantenes utstrakte bruk av internett for produksjon og reproduksjon av virtuelle fellesskap blir Will Straw (1991) en sentral skikkelse. Straw har i artikkelen *Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music* (1991) lanseret *scene* som forståelsesramme for musikalske fellesskap. Scene blir å forstå som en metafor for samlinger rundt musikksmak, og scenene kan følgelig opptre både som lokale, trans-lokale og virtuelle. Det er spesielt begrepet *virtuell scene* som blir anvendt i denne oppgaven.

Både Straw (1991), Maffesoli (1996) og ikke minst Muggleton (2000) har alle lansert modeller som kan omtales som post-moderne da de konnoterer grenseløse, fragmentariske og temporære fellesskap. Alle kjennetegn på det tradisjonelle industrisamfunnets sammenbrudd. Muggletons (2000) «post-subkultur»-begrep vektlegger valgfrihet som et sentralt aspekt. Frihet til å velge hvilken stil, identitet eller tilhørighet du ønsker å følge. I en global musikkultur blir disse begrep sentrale, forutsatt en vilje til å anerkjenne aktørers autonomi.

I min diskusjon av musikkindustriens hegemoni blir Theodor Adorno en sentral skikkelse. Spesielt har artiklene *On Popular Music* (1990) og *Enlightenment as Mass Deception* (1973), sistnevnte skrevet sammen med Horkheimer, hatt stor innflytelse. Som en av de sterkeste kritikerne av et massesamfunn og de konsekvensene det har for aktørenes frihet, har Adorno en sentral plass blant kulturkritikere selv i dag. I samme diskusjon har jeg benyttet meg av John Fiske, og spesielt boken *Understanding Popular Culture* (1989), for en noe mer nyansert tilnærming enn det Adorno kan synes å ha. Fiskes påpekning om at populærkultur først og fremst har røtter i «folket» står i sterk kontrast til Adornos nærmest allergiske forfatning med begrepet.

Sist, men ikke minst, tar jeg bruk av Pierre Bourdieus etter hvert så kjente forsøk på å vise hvordan smak og sosial stand gir seg utslag i kulturell praksis. Spesielt er det den sosiologiske klassikeren *Distinksjonen* (1984/1995) jeg har benyttet meg av. Denne oppgaven gjør derimot ikke et stort poeng ut av sammenhengen mellom informantenes klassebakgrunn og musikalske identitet. I større grad vil begrepene «rom» og «felt» være sentrale som analogi for «samfunn» og «scene». Følgelig vil også «kapital» bli brukt som et sentralt begrep. I den forbindelse blir også Sarah Thorntons (2007) utviding av kapitalbegrepet, med «subkulturell kapital» som analytisk rammeverk for posisjonering innen subkulturer, et begrep å merke seg.

1.4 Metode

Denne oppgaven har et klart kvalitativt preg, i den forstand at den forsøker i detalj å beskrive karaktertrekkene ved et fenomen. Datamaterialet består av kvalitative forskningsintervju. Det har vært mitt ønske å nå frem til enkeltpersonene og deres fortellinger om hvordan det er å være ung populærmusikkutøver i dag. Et kvalitativt preg på oppgaven har satt meg i stand til å belyse enkeltindividenes oppfatninger, og på den måten gjort det mulig for meg å komme tettere på informantene for å fortelle deres historie. Det kunne også være mulig å besvare deler av denne oppgaven med kvantitativ metode. En slik innfallsvinkel kunne gitt meg mulighet til å komme i kontakt med flere musikere, og hatt et større datagrunnlag som bakgrunn for noen konklusjoner og generaliseringer. Når jeg likevel har valgt å gi denne oppgaven et kvalitativt preg, er ikke det i frykt for matematiske formler eller statistikk, men rett og slett et ønske om å høre informantenes historie og å lære de å kjenne fra deres ståsted.

Både «kvalitativ» og «kvantitativ» forskningsmetode kan utsettes for kritikk. På mange måter kan man hevde at det som er styrker i den ene, er svakheter i den andre. Kvalitativ metode er på sin side kritisert for å være lite vitenskapelig. Dette har sammenheng med at utvalget av informanter i kvantitative studier ofte er større enn i kvalitative, og dermed bedre egnet til å forstå fenomenet i større skala. Å avfeie kvalitativ forskning kun på bakgrunn av mangel på et bredt utvalg, er å miste essensen i kvalitativ forskning fullstendig. Kvalitativ forskningsmetode, og forskningsintervjuet spesielt, er blitt kritisert for å være subjektivt og dermed mangle vitenskapelig verifiserbarhet. Steinar Kvale (1997) hevder derimot at forskningsintervjuet har sin styrke nettopp i form av å være subjektivt, fordi forskningsintervjuet «fanger opp variasjonen i intervjupersonenes oppfatninger om et tema og dermed gir et bilde av en mangfoldig og kontroversiell menneskelig verden.» (Kvale 1997:23) Forskningsintervjuet gir oss mulighet til å se hvordan fenomenet blir oppfattet forskjellig av mennesker, og hvordan de konstruerer mening rundt sin oppfattelse av fenomenet. Kvale (1997) bedyrer at ulike oppfatninger blant informanter i et datasett ikke er grunn nok til å forkaste datamaterialet, tvert imot. De ulike oppfatningene gir et bilde på hvor forskjellig vi oppfatter situasjoner og at objektivitet og vitenskapelighet ikke er det samme som å oppfatte et fenomen på samme måte. Hvorvidt kvalitativ metode er vitenskapelig eller ikke, vil uansett være avhengig av forskerens måte å behandle materialet på ved å påpeke svakheter og mulige feilkilder.

Kvale fremhever en fenomenologisk måte å tilnærme seg intervjuet, som er den måten jeg har arbeidet på. Den bærer preg av et ønske om å forstå verden slik du forstår den. (Kvale 1997:73) Slik sett blir formålet med undersøkelsen å innhente informasjon om brukernes oppfatning av verden, lære av deres måte å forholde seg til omverdenen på, og tolke meningen bak deres bruk av sosiale markører.

1.4.1 Valg av felt

Denne oppgaven har ungdommer som spiller i band på ISAK som arbeidsområde eller felt. Oppgaven og feltet har derfor forsøkt å begrense seg til aktivitet på innsiden av institusjonens fire vegger. Skjønt, så enkelt har det imidlertid ikke vist seg å være. Det kan virke som om begrepet «institusjonens fire vegger» både er noe misvisende og utdatert. Den utstrakte bruken av internett hos mine informanter tydeliggjør at begrepet «felt» har forandret seg fra å være et spesifikt geografisk sted, til å bli metafysiske eller virtuelle møteplasser.

Selv om teknologien har gitt oss nye muligheter og nye møtesteder er ISAK fortsatt det geografiske utgangspunktet, både for informantene mine og for denne oppgaven. De jeg har studert har alle vært faste brukere av ISAK i den forstand at de rent fysisk ofte oppholder seg i huset. Det finnes naturligvis flere årsaker til at de gjør det, men jeg ønsker spesielt å trekke frem at det teknologiske utstyret som finnes på ISAK er av en slik kvalitet og verdi, at det i skrivende stund er ganske uvanlig for målgruppen å ha råd til dette privat.

1.4.2 Observasjon av internettaktivitet

Denne oppgaven handler mye om internettaktivitet. Det være seg chatting, generell bruk av internett, facebookoppdateringer og diskusjoner på nettforum. Dette har gitt meg noen metodiske utfordringer. Når mye aktivitet foregår på virtuelle steder har det til dels vært vanskelig å observere miljøet i tradisjonell antropologisk forstand. Jeg har ikke bare kunnet være med intervjuobjektene på øving eller i studio, fulgt de som en flue på veggen, men har også måtte være en aktiv bruker av de samme internettforaene informantene bruker, for å danne meg et bilde av mekanismene i miljøet. Dette har til tider virket en smule frustrerende, da det har vært vanskelig å få oversikt over alle de ulike nettforaene. Det har ført til mye leting og endeløse timer foran dataskjermen. Samtidig kan jeg i ettertid av datainnsamlingsperioden også si at det har vært en interessant og lærerik prosess. Jeg ble nødt

til å være en aktiv deltaker i miljøet, aktivt oppsøke nettsidene og diskusjonsforumene, og på den måten har jeg samtidig fått et ganske godt innblikk i informantenes praksis ved å prøve det selv. Denne oppgaven handler ikke om hvordan *jeg* har opplevd dette, men jeg er overbevist om at denne erfaringen har bidratt både til økt bevissthet og kunnskap om miljøet.

1.4.3 Utvalg

Utvalget av informanter består av seks faste brukere og to ansatte. De seks faste brukerne utgjør to band med en fordeling på henholdsvis fire og to medlemmer i hver gruppe. Bandene har også flere medlemmer, men var av ulike årsaker utilgjengelige da de formelle intervjuene ble gjennomført.

Alle jeg har intervjuet har vært menn. I perioden jeg har fulgt informantene oppfattet jeg at det var flest mannlige brukere på ISAK og Kulturfabrikken, noe de ansatte også bekrefter. Det kan være flere årsaker til dette, men kjønnsfordeling og kjønnsperspektiv har ikke vært en prioritet i denne oppgaven.

1.4.4 Det første møtet

For å få tillatelse til å forske på de faste brukerne, tok jeg kontakt via e-post hvor jeg beskrev prosjektet. På bakgrunn av denne e-posten ble det avtalt et uformelt møte hvor jeg skulle få møte noen faste brukere og noen ansatte. Dette mente jeg ville være en icebreaker både for meg og brukerne. Samtidig kunne dette møtet være med på å skaffe meg et bilde av hvem jeg ville intervju, og en mulighet til å treffe noen brukere.

Dette møtet skulle vise seg å bli avgjørende for resten av prosjektet. På det første møtet traff jeg to av de som jobber på ISAK, Anders og Petter, som jeg senere endte opp med å intervju. De virket godt informert om hva prosjektet gikk ut på før jeg hadde presentert det, på bakgrunn av den e-posten jeg hadde sendt. Samtidig var de svært åpne og fortalte ivrig om huset, brukerne, kommende arrangement og om organiseringen. De ansatte kunne navnene på brukerne, døren til kontoret var åpen, og det kom stadig nye brukere inn og spurte etter nøkler og andre organisatoriske spørsmål. Det virket som om det var svært lav terskel for å henvende seg til de ansatte.

Etter det første møtet reviderte jeg intervjuguiden til de mer formelle intervjuene mine. Jeg så at noen av de spørsmålene jeg i første omgang hadde satt opp var irrelevante, og gjennom den uformelle samtalen med de ansatte fikk jeg større innsikt i hvilke tema det kunne være interessant å spørre om. Utfordringen med et slikt uformelt møte før selve intervjurunden er at man står i fare for å spørre samme spørsmål flere ganger, og dermed miste noe av spontaniteten i intervjuet. Samtidig har det vært viktig for meg å komme godt forberedt, stille relevante spørsmål, både for å få svar på det jeg lurte på, men også for å opprettholde interessen til å delta på prosjektet hos mine informanter.

Jeg har intervjuet både ansatte og brukere på ISAK. Naturlig nok har denne todelingen ført til at jeg har lagt vekt på ulike tema i intervjuene. Temaene jeg har tatt opp med de ansatte har dreid seg om driften av huset, om hvilke rammebetingelser de opererer med og om de ansattes rolle. Disse intervjuene ble gjort før intervjuene av brukerne. Både fordi dette var det mest praktiske, men også fordi de ansatte kunne hjelpe meg å komme i kontakt med de faste brukerne, i tillegg til å sette meg på sporet av hvilke tema det kunne være interessant å ta opp. Jeg var derimot ganske oppmerksom på at de ansatte ikke skulle velge ut informanter for meg. De ville jeg velge ut selv, både for å redusere faren for å få «forhåndsprogrammerte» informanter, men også for å kunne ha noe større frihet. Jeg fikk sendt en e-post til alle brukerne av bandrommene gjennom en felles mailliste, og mulighet til å hilse på bandmedlemmer på en omvisning.

Jeg fikk ingen respons på e-posten jeg sendte, eller informasjonsskrivet jeg hang opp. Etter flere forsøk måtte jeg dermed fire litt på kravene om å velge ut informanter selv, og ba til slutt en av de ansatte på Kulturfabrikken om å foreslå noen faste brukere for meg. Dette ble et gjennombrudd i kontakten med de faste brukerne og gav meg mange navn å velge mellom.

1.4.5 Informasjonsskrivet/samtykkeskjemaet

Siden noen av informantene kunne være under 18 år lagde jeg et samtykkeskjema som også fungerte som et informasjonsskriv³. I dette skrivet presenterte jeg temaet for oppgaven, i tillegg til noen praktiske og etiske opplysninger. Det er derimot noen fallgruver å gå i ved å informere om intervjuet. Jeg ønsket å gi de jeg skulle intervjuer noe informasjon slik at jeg vekket nysgjerrigheten deres og dermed få interessante informanter. Samtidig var det viktig ikke å gi for detaljert informasjon slik at de kunne danne seg forhåndsoppfatninger å svare det de trodde jeg ville høre. Dette kalles *forskningseffekt*. Samtidig er dette først og fremst en kritikk som kan rettes mot kvantitative metoder, men likevel verdt å merke seg også i kvalitative undersøkelser. Det ble også informert om at studien er meldt til og godkjent av Personvernombudet for forskning, Norsk Samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS, som skal ivareta personvern i slike studier.

1.4.6 Intervjuguide

For å strukturere intervjuene lagde jeg en intervjuguide⁴. Denne guiden var ganske grundig, med mange underpunkter og oppfølgingsspørsmål. Samtidig var det ikke meningen å strukturere intervjuet så slavisk at jeg skulle følge guiden til punkt og prikke, men heller som en hjelp i forkant av intervjuene for å danne meg et bilde om hva intervjuene skulle, og *kunne*, handle om. På denne måten fikk jeg et bilde av forskjellige vinklinger og tema som kunne belyses under intervjuet, og hvilke tema som hørte naturlig sammen. Selve intervjuene har i stor grad hatt en semistrukturert form. Det har vært et poeng at informantene skal få reflektere ganske fritt rundt ulike tema uten for mye styring fra min side. Jeg har lagt vekt på å høre informantenes oppfatninger og resonnement. Intervjuguiden har derfor i stor grad kun vært et hjelpemiddel, mens intervjuene i større grad har vært frie samtaler uten for mye styring fra min side.

³ Se vedlegg pkt. 7.1

⁴ Se vedlegg pkt. 7.2

1.4.7 Intervjuene

Jeg gjennomførte intervjuene på informantenes hjemmebane. Derfor har intervjuene foregått på ISAK og intervjuene av de faste brukerne i innspillingsrommene på Kulturfabrikken. Dette har jeg gjort både fordi det var praktisk i forhold til organisering, men også fordi jeg kunne se stedet de arbeider å høre musikken de lager. Intervjusituasjonen og intervjustedet kan være avgjørende for hvilket resultat man sitter igjen med. Det har ikke vært min intensjon å styre intervjuene på noen måte, men snarere å få informantene mine til å føle seg hjemme og være trygge slik at intervjuet går lettere. Dette har sammenheng med at jeg som forsker vil kunne virke skremmende i form av mitt ærend, og det kan være skremmende å bli forsket på. Derfor har det vært viktig for meg å informere i starten av intervjuene om hva prosjektet går ut på, at det ikke finnes «rette» og «gale» svar, fortelle litt om meg selv som musiker og dermed minske avstanden mellom meg som intervjuer og de som informanter. Jeg har lagt vekt på at jeg ønsker å høre hvordan de som blir intervjuet opplever situasjoner, ikke nødvendigvis hvordan de objektivt «er».

Intervjuene av de faste brukerne ble gjennomført som gruppeintervju med henholdsvis to og fire informanter i hvert intervju. Dette hadde både positive og negative konsekvenser. De positive var at informantene i større grad kunne utfylle hverandres svar, ha en naturlig dialog med hverandre hvor jeg som intervjuer i større grad kunne lytte, og at samtalen fløt lettere. Å bli intervjuet kan både virke skummelt og spennende, noe som kan resultere i at den som intervjues enten prøver å gi de svarene han tror jeg ønsker, eller at han gjør svarene mer komplisert enn nødvendig for å virke smartere. Jeg oppfatter imidlertid at informantene brukte sitt naturlige språk som en følge av at de diskuterte med hverandre, ikke bare med meg.

Repstad (1998) har også fremhevet at fordelen med et gruppeintervju er muligheten for å avdekke «reelle holdninger». (s.81) Det kan være lettere å ta opp vanskelige og kontroversielle tema når man som informant er beskyttet av kollektivet enn å stå for holdninger som enkeltperson. Jeg ønsker derimot å påpeke at kollektivets beskyttende kraft også kan virke med motsatt fortegn. Kanskje kan man utsette mot et gruppeintervju at det kan være vanskelig for enkeltindividene å si det de egentlig mener når de andre bandmedlemmene hører på. Samtale i grupper vil kunne virke begrensende hvis noen av medlemmene ikke deler de samme synspunktene og meningene som fellesskapet. Det er dermed ikke sagt at det

skjedde under mine intervju, men det er et aspekt jeg har veid opp mot fordelene ved et gruppeintervju. En annen negativ konsekvens ved et gruppeintervju var at ikke alle fikk sagt like mye. Jeg opplevde noen ganger at enkelte informanter ble avbrutt eller ikke kom til orde. Samtidig kan dette også være et bilde på hvordan interaksjon i gruppa foregår til daglig.

1.4.8 Transkripsjonsproblematikk

Å transkribere et intervju fører med seg noen utfordringer og potensielle fallgruver. I overgangen fra det talte ord til tekst må man som forsker ta noen vurderinger i henhold til hvordan språket skal fremstilles. Kvale (1997) påpeker at transkripsjonen har en tendens til å bli oppfattet som selve det solide empiriske materialet i undersøkelsen. Han tar derimot til motmæle mot en slik oppfatning og sier at: «Utskriften er imidlertid ikke klippefaste data i en intervjuundersøkelse; de er kunstige konstruksjoner av kommunikasjon fra muntlig til skriftlig form.» (Kvale 1997:102)

I overgangen fra stemme til tekst mister man viktige parameter som kroppsspråk og tonefall, som kan være avgjørende for å oppfatte det som blir sagt på riktig måte. Transkripsjonen blir dermed ikke er en kopi, men en abstraksjon. Kvale (1997) sammenligner transkripsjonen med et topografisk kart, som jo også må velge hvilke parameter det skal vektlegge i henhold til hva det skal brukes til, og blir derfor også en abstraksjon av virkeligheten. (s.104) Kroppsspråk og tonefall er vanskelig å feste til tekst, men i de tilfellene jeg mener det er avgjørende for å forstå sammenhengen, eller oppfatte situasjonen riktig, har jeg notert dette i parenteser direkte etter sitatet.

Det er viktig å påpeke at det muntlige språket skiller seg fra det skriftlige på flere punkter. Det muntlige språket kan fremstå som langt mer usammenhengende og repetitivt enn det skriftlige språket. Kvale poengterer at en ordrett transkripsjon kan føre til stigmatisering av intervjuobjektene på bakgrunn av et usammenhengende og forvirrende språk. (Kvale 1997:106) Det er derfor viktig å poengtere at transkripsjonene nettopp er transkripsjoner, altså en abstraksjon av det muntlige språket. Jeg har valgt å fremstille transkripsjonene så ordrette som mulig. Derfor ber jeg leseren om å være oppmerksom på at transkripsjonene ikke representerer informantenes skriftlige språk, men er min abstraksjon av deres muntlige språk, og må derfor ikke være grunnlag for stigmatisering av informantene.

Alle navn på både personer og band er anonymisert i denne oppgaven. I tillegg er en del personlige opplysninger fjernet fra transkripsjonen for å sikre personvernet til informantene. Anonymiseringen er gjort først og fremst for å ivareta personvernet til informantene, men også fordi informantenes navn og øvrige identitet ikke er viktig i denne oppgaven. Denne oppgaven fokuserer i langt større grad på generelle problemstillinger og er ikke et forsøk på å gi biografiske skildringer av informantene.

1.4.9 Å studere sin egen bakgård – legitimt eller uglesett?

De menneskene jeg har studert har alle vært en del av mitt nærmiljø. Som student, musiker og innbygger i Trondheim er jeg en del av kulturlivet, bruker kulturtilbudet og er med på å forme omgivelsene i likhet med alle andre. Hva har dette å si for hvordan jeg som forsker fremstiller og tolker feltet? Spørsmålet blir om jeg greier å oppfatte alle nyansene og særegenhetene i et miljø jeg selv bor i og er en del av, eller om datamaterialet bevisst eller ubevisst blir påvirket av at jeg som forsker bor midt oppe i det. I tradisjonell antropologisk forskning har det vært uglesett å forske på egen kultur. Joanne Passaro har belyst denne problematikken i sin artikkel *You can't take the subway to the field* (1997). Kritikken mot å forske på sin egen kultur bunner ut i forestillingen om at man ikke ser «tydelig nok» når man forsker på sitt eget nærmiljø. Det finnes en forestilling i tradisjonell antropologi om at man er så internalisert i sin egen kultur at man ikke ser det typiske og det interessante ved miljøet. Passaro (1997) trekker frem et eksempel fra sin egen forskning hvor kollegaene hennes hevdet at den sosiale distansen hun reiste for å komme til «feltet» ikke var stor nok for «å se klart».

Denne diskusjonen handler naturligvis om objektivitet og forestillingen om at vitenskap er basert på objektive sanne fakta. Er det i det hele tatt mulig å si noe objektivt om studier av levende mennesker, som ikke er medisin, biologi eller fysikk? Passaro (1997) trekker frem forestillingen om at den beste veien til objektivitet, forstått som etterprøvable, valid og generaliserbar kunnskap, er «otherness». Med «otherness», eller «annerledeshet» som man vagt kan kalle fenomenet på norsk, menes det at de som forskes på må være annerledes fra den som forsker. Det er ikke til å stikke under stol at det ligger noen negative konnotasjoner knyttet til primitivitet og kolonialisme i dette begrepet. Annerledesheten skal ivareta forskerens distanse og gjøre forskeren i stand til å se klart, ikke påvirket av nære relasjoner, tradisjon eller affekt. Dette er den tradisjonelle oppfatningen av feltarbeid, naturligvis påvirket av antropologiens tradisjon for fremmede land og kulturer som studiested. Passaro

(1997) hevder at forestillingen om den objektive distansen er en levning fra kolonitiden og dens behov for legitimering av studier i fremmede kulturer.

Er det ikke mulig å forske på sitt eget nærmiljø og samtidig opprettholde objektivitet? For Passaro er svaret åpenbart. Det lar seg gjøre. Spørsmålet handler i større grad om hvilke spørsmål man stiller og hvilken distanse man søker. Hun påstår: «...at this point at the close of the century, we already know that 'objectivity' is not a function of 'distance'; that 'Otherness' is not a geographical given but theoretical stance; and that we do indeed have a stake in our work.» (Passaro 1997:153) Hun understreker her nettopp at det geografiske aspektet har mindre betydning i dag. Dette har naturligvis sammenheng med at verden har endret seg drastisk fra kolonitiden, og er i dag preget av stor flyt av varer, tjenester, og ikke minst, mennesker. Alt i alt prosesser som går under betegnelsen «globalisering». Et felt er ikke lenger nødvendigvis et homogent felt, men stadig skiftende.

Because 'the field' functions as the master symbol of the discipline, even when nontraditional field sites are admitted into the canon of anthropology, we nonetheless continue to inflect them with a host of assumptions generated by a colonial worldview. (Passaro 1997:148)

På den måten ønsker Passaro å vise at det er behov for å forandre oppfatningene om feltarbeid siden «felt» også har forandret seg. Derfor kan det synes som om den etterspurte distansen likevel kan opprettholdes. Ikke gjennom geografisk avstand, men gjennom sosial distanse og bevissthet rundt fallgruver. Et felt er ikke lenger like svart/hvitt.

Det er viktig ikke å avfeie kritikken mot det tradisjonelle feltarbeidet som gammeldags og utdatert, men heller forsøke å sette den inn i vår verden preget av teknologi og flyt. I mitt prosjekt er denne kritikken også gyldig, og jeg vil avslutningsvis påpeke noen viktige punkter jeg mener legitimerer mitt valg av felt. For det første er ikke jeg, og har aldri vært, en fast bruker av tilbudet på ISAK. Jeg har vokst opp i en annen by, hatt andre rammebetingelser og kulturtilbud da jeg begynte å spille i band. Det betyr, for det andre, at de faste brukerne av tilbudet på ISAK og jeg har ganske ulik bakgrunn, både geografisk og sosialt. Det tilbudet som blir gitt til brukerne i dag står i sterk kontrast til det tilbudet jeg vokste opp med. For det tredje, som jeg allerede har vært inne på, er et felt i dag et mye mer sammensatt og komplekst fenomen enn det var før. Dette betyr at min «otherness» i forhold til mine informanter ikke blir ivaretatt av geografisk avstand, men av en teoretisk holdning.

Det jeg har prøvd å vise her er at avstanden mellom de faste brukerne på ISAK og meg tross alt er ganske stor. Dette mener jeg er med på å legitimere mitt valg av felt, og er med på å skape den nødvendige distansen mellom forsker og den som blir forsket på. Riktig nok bor vi i samme by, er preget av de samme geografiske forholdene, men har forskjellige kulturelle referansepunkt og holdninger.

2. Teori

Derek Scott (2009) har i innledningen til *The Ashgate Research Companion to Popular Music* hevdet at populærmusikkforskning er et relativt nytt studiefelt, men at studieretningen likevel har en historie preget av ulike teoretiske modeller og analytiske verktøy. (Scott 2009:3) Dette må vi forstå på bakgrunn av at populærmusikkforskning kan sies å være et resultat av kultursosiologi like mye som musikologi. Innledningsvis i dette teorikapittelet kan det være nyttig å merke seg at Scott (2009) omtaler studieobjektet som «the study of popular music reception» (s.7). Det gir et langt større fokus på aktørenes bruk av musikk som bærer av signifikante markører, enn studiet av musikken i seg selv. Fokuset blant forskere har derimot forandret seg betydelig siden ungdomsforskning etablerte seg som forskningsfelt. «The study of popular music reception has shifted its focus over the years from the 'masses' to teenagers to subcultures to scenes and to neo-tribes.» (ibid.)

Populærmusikkforskning og ungdomsforskning har i mange sammenhenger blitt knyttet sammen med en implisitt forståelse om at populærmusikk dermed er ungdommens musikk. Hvordan skal vi forstå dette? David Hesmondhalgh (2005) har forklart sammenhengen i tre punkter. For det første må sammenhengen mellom ungdom og populærmusikk forstås som en akademisk årsak, hevder Hesmondhalgh, da det finnes en sammenheng mellom visse historier i intellektuelle undersøkelser. Populærmusikk og studier av fenomenet, var i sin spede barndom da de sentrale verkene i Birminghamskolen ble produsert, og det var naturlig å gå til etablerte forskningstradisjoner for inspirasjon, hevder Hesmondhalgh. For det andre, hevder Hesmondhalgh, at ungdom spesielt i etterkrigstiden brukte mye av fritiden sin på å gå ut å danse og å høre på radio. Dermed ble populærmusikk en sentral brikke i mange ungdommers fritidsaktiviteter. Dette er ikke å neglisjere voksne menneskers bruk av populærmusikk, hevder Hesmondhalgh, men en understreking av hvor viktig populærmusikk har vært som identitetsmarkør for ungdom. For det tredje, hevder Hesmondhalgh, at sammenhengen mellom populærmusikk og ungdom må forstås på bakgrunn av hvordan det blir undervist i populærmusikkstudier på universitet. Å gi unge studenter en mulighet til å studere sin «egen» musikk vil ikke oppfordre studenter til å reflektere rundt sin tids populærmusikk, men snarere avskrekke dem, hevder Hesmondhalgh. Spenningen mellom ungdoms oppfatning av, og relasjon til musikkjangre, vil mye bedre komme til uttrykk ved studiet av sjangre som ikke er så sterkt assosiert med ungdom, hevder han. «[T]he close relationship between the study of youth and that of popular music was the result of particular historical circumstances, and the

privileging of youth in studies of music is an obstacle to a developed understanding of music and society.» (Hesmondhalgh 2005:38)

Det kan derfor være på sin plass å gi en historisk oversikt over feltet *ungdomsforskning* med spesielt fokus på ungdom og musikk.

2.1 Chicagoskolen

Noen av de første som for alvor begynte å forske på ungdom i et sosiologisk perspektiv var den såkalte Chicagoskolen⁵, med blant andre George Herbert Mead. Chicagoskolen ønsket å skape en sosiologisk modell for såkalt «juvenile delinquency⁶», som et alternativ til individualistiske kriminologiske modeller som var dominerende tidlig på 1900-tallet. (Bennett 2000) Chicagoskolen forsøkte å skape et alternativ til den dominerende psykologiske fortolkningen av avvik, som i stor grad fokuserte på en *kriminell personlighet* hos avvikende individer, for i større grad se hvordan samfunnet satte begrensninger og muligheter for aktører. (Bennett 2004:3) Forskjellen ligger i å forstå miljøet som studeres som en kultur hvor andre regler setter grenser for godkjent atferd. «The Chicago sociologists identified social space, morality and social bonds that groups perform through hard times. Their aim was to explain the social and cultural context of deviance without reducing young people's actions to symptoms of psychological inadequacy.» (Blackman 2005:3) Chicagoskolen ble derfor stadig mer opptatt av modeller som forklarte hvordan avvikende subkulturer normaliserte avvikende adferd. Blant andre er Howard S. Becker en sentral skikkelse i den såkalte andre Chicagoskolen, som fikk en oppsving i etterkrigstiden med fremveksten av symbolsk interaksjonisme, spesielt tydeliggjort av Herbert Blumer. Beckers (2005) stempingsteori forsøker å gi et bilde av hvilken type atferd som er godtatt i visse sosiale settinger, og hvordan et brudd på regler vil føre til at atferden vil bli stemplet som avvikende. For å understreke hvordan Chicagoskolen så på subkulturer som autonome arenaer hevder Becker her i dansk oversettelse:

⁵ Chicagoskolen refererer til en gruppe forskere innen sosiologi og kriminologi som rundt 1920-tallet kombinerte teori og etnografisk feltarbeid for å se på sammenhengen mellom kriminalitet og gjengkultur. De undersøkte hvordan urbaniseringen av samfunnet og økende sosial mobilitet kunne forklare årsakene til sosiale problemer.

⁶ Begrepet blir av *Oxford Dictionary of English* beskrevet som: minor crime, especially that committed by young people.

[S]ociale grupper skaber afvigelse ved at opstille regler, som skaber afvigelse, når de bliver overtrådt, og ved at anvende disse regler på bestemte personer og stemple dem som outsiders. Ud fra denne synsvinkel er afvigelse *ikke* egenskab ved den handling, personen begår, men snarere en konsekvens af andres anvendelse af regler og sanktioner i forhold til en "regelbryter". (Becker 2005:29-30 Forfatterens utheving)

Erling Bjurström (1997) har påpekt hvordan Frederic Thrasher i sin undersøkelse av ungdomsgjenger i Chicago⁷ ikke så på gjengkulturenes integrasjonsproblem som et generelt ungdomsproblem. Heller ikke William Whyte i hans studie *Street Corner Society* (1943) så gjengkultur og kriminalitet som et rent ungdomsproblem. Ungdommenes kriminalitet, det vil si de unge mennenes kriminalitet, ble oppfattet som et resultat av sosial og kulturell desorganisasjon i ungdommenes lokale miljø. (Bjurström 1997:31-32) Thrasher tok til orde for systematiske studier av de kulturmønster som utvikles blant avvikende grupperinger for å forstå ungdommenes integreringsproblem i samfunnet som helhet. (ibid.)

Subkultur har lenge vært et nøkkelbegrep i ungdomsforskningen. Blackman (2005) har vist hvordan subkulturbegrepet er sterkt knyttet til funksjonalismen⁸ gjennom Mertons avviksteori⁹. Begrepet er derimot ikke kun knyttet opp mot funksjonalistisk teori, hevder Blackman, men har hatt stor innflytelse på mange ulike teoriretninger. Blackman (2005) avliver også myten om at begrepet subkultur ikke var kjent for Chicagoskolen, og dermed årsaken til at de ikke brukte begrepet hyppig. «The functionalist argument is that youth studies proper could not begin until functionalist social theory dominated sociology and introduced the concept of subculture.» (Blackman 2005:3)

2.2 Mikrointeraksjonistisk teori – en kritikk av funksjonalismen

Mye av ungdomsforskningens tidlige historie, og følgelig også subkultur som forskningsobjekt, tar utgangspunkt i funksjonalismens determinerende kraft over aktøren. Mikrointeraksjonismens inntog til fordel for funksjonalismen kan i stor grad sies å være politisk motivert med bakgrunn i student- og ungdomsopprøret på 60-tallet. Funksjonalismen og Talcott Parsons ble utpekt som en forsvarer av «det etablerte» og dermed representant for foreldregenerasjonen. Mikrointeraksjonistenes hovedprosjekt er følgelig å kritisere Talcott

⁷ *The Gang* 1927, den første utgivelsen med et rent kulturperspektiv på unge menns avvikende atferd.

⁸ «Funksjonalisme» blir også omtalt som «strukturfunksjonalisme» for å tydeliggjøre samfunnsstrukturens determinerende kraft over aktøren.

⁹ Robert K. Merton *Social structure and anomie* (1938)

Parsons og funksjonalistenes sterkt strukturstyrte aktør. De snur så å si funksjonalismen på hodet, og det er aktøren som trer i fokus. Studieobjektet blir derfor samhandling.

Hva det kommer an på for mikrointeraksjonistene, er følgelig å studere, i detalj, alle de teknikker, prosedyrer, redskaper, strategier, metoder etc. aktører gjør bruk av når de på en aktiv og kreativ måte «konstruerer» og opprettholder en meningsfull og ordnet sosial verden. (Aakvaag 2008:64)

Det er samhandling mellom mennesker som skaper mening i tilværelsen, og det som gjør oss til mennesker, vil mikrointeraksjonistene hevde. Samfunnet blir derfor summen av de sosiale situasjoner vi som aktører skaper sammen. Mange mikrointeraksjonister er i stor grad motvillige til å erkjenne sosiale strukturer, men de fleste benekter ikke muligheten for deres eksistens. For Herbert Blumer, sosiologen som kan sies å være opphavsmannen til termen *symbolsk interaksjonisme*, er samfunnet ikke annet enn mennesker som gjør ting sammen. Mikrointeraksjonistene kan dermed sies å være villige til å erkjenne at rutiniseringen og standardiseringen av visse sosiale mønstre opptrer som sosiale strukturer, så fremt det er selvstendige og kreative aktører som står bak de. Samhandling over tid vil skape rolleforventning, symbol (språk, klassifiseringsskjemaer, kunnskaper, myter, fortellinger) og handlingsforventninger (normer). (Aakvaag 2008:69) Rolle- og handlingsforventninger gir samhandling en viss forutsigbarhet, og er en nødvendighet for samfunnets funksjonalitet. Uten denne forutsigbarheten vil samfunnet bryte sammen.

Med blant annet inntoget av en aktørorientert teoriretning i samfunnsforskningen på bakgrunn av en kritikk av funksjonalismen og dens sterkt strukturstyrte aktør, blir ungdomsopprørets nymarxistiske helt Herbert Marcuse en sentral skikkelse i overgangen til Birminghamsskolens videreutvikling av teoretiske modeller for ungdomsforskning.

2.3 Birminghamskolen – Centre for Contemporary Culture Studies

De britiske forskerne ved universitetet i Birmingham utviklet Chicagoskolens tidlige forsøk på å skape modeller for ungdomsforskning. Centre for Contemporary Culture Studies (fra nå av CCCS) prøvde å forstå, det de omtalte som, etterkrigstidens klasserelaterte ungdomsopprør som subkulturer og meningsfellesskap. Forskerne ved CCCS brukte i stor grad marxistiskinspirert ideologi som bakgrunn for sine modeller.

Drawing on the cultural Marxism of Gramsci (1971) and Althusser (1971), the CCCS interpreted post-war youth subcultures, such as the Teddy boys, mods and skinheads, as pockets of working-class resistance to the dominant hegemonic institutions of British society. (Bennett 2004:1)

Bennett (1999) trekker frem at CCCS forandret synet på ungdomsforskning på spesielt to områder. For det første ble fokuset i større grad rettet mot stilbaserte ungdomskulturer som rockere og skinheads, og i langt mindre grad ungdomsgjenger. For det andre ble det lokale fokuset til Chicagoskolen erstattet til fordel for langt mer universelle subkulturelle forklaringsmodeller. (Bennett 1999:600) I motsetning til Chicagoskolens funksjonalisme utvikler CCCS en analysemodell hvor en hegemonisk dominerende kultur blir sett i sammenheng med underordnede arbeiderklassekulturer, hevder Bjurström. (1997:74) Ungdom blir derfor en fraksjon av de ulike klassene som oppstår i en slik lagdeling. Overgangen fra å studere ungdomskultur basert på lokalitet, lokalsamfunn og kriminologiske modeller, til et makroperspektiv med fokus på klasse, skjer med utgivelsen av boken *Resistance Through Rituals* (Hall og Jefferson 1976/2006). «[S]ubcultures must also be analysed in terms of their relation to the dominant culture – the overall disposition of cultural power in the society as a whole.» (Hall og Jefferson 2006:7) I denne boken blir hovedprosjektet nettopp å vise subkulturenes posisjon i forhold til den dominerende kulturen, og at subkultur som teoretisk rammeverk kan belyse avvikende adferd som normal i visse sosiale omgivelser.

Using the original Chicago School premise that subcultures provide the key to an understanding of deviance as normal behaviour in the face of particular circumstances, *Resistance Through Rituals* (1976), the centrepiece of the CCCS research, re-worked this idea as a way of accounting for the style-centred youth cultures of post-war Britain. According to the CCCS, the deviant behaviour of such youth cultures or 'subcultures' had to be understood as the collective reaction of youth themselves, or rather working-class youth, to structural changes taking place in British post-war society. (Bennett 1999:600)

2.4 Kritikk mot CCCS

Kritikken som i etterkant er rettet mot CCCS går i hovedsak ut på at modellene for forståelse av subkulturer og ungdomskulturer i alt for stor grad reduserer ungdom ned til en gruppe med en revolusjonær politisk agenda. Bennett (2004) mener man må ta høyde for at ungdom ikke kun har revolusjonære politiske agendaer bak valg av blant annet musikkstil. For å utdype dette retter Bennett (1999) kritikk mot en rekke punkter i CCCS' forskning.

For det første blir vektleggingen av populærmusikk og andre masseproduserte varer som signifikante markører for arbeiderklasserotstand et problem, hevder Bennett. (1999:601) Riktig nok fikk ungdom i arbeiderklassen relativt gode økonomiske betingelser i etterkrigstiden, og ble dermed en av de første differensierte forbrukergruppene. Problemet er derimot forestillingen om at større valgfrihet, økt vareutvalg og bedre økonomi fører til en økt bevissthet rundt klasses tilhørighet og dermed også motstand mot de strukturelle forandringene i samfunnet. Tvert imot kan det hevdes at nettopp den økte friheten gjennom bedre økonomi fører til mindre klassebevissthet.

It could rather be argued that post-war consumerism offered young people the opportunity to break away from their traditional class-based identities, the increased spending power of the young facilitating and encouraging experimentation with new, self-constructed forms of identity. (Bennett 1999:602)

Det må med andre ord tas høyde for at forbruksmønstre hos ungdom i etterkrigstiden ikke nødvendigvis har en sammenheng med arbeiderklassens motstand mot strukturelle forandringer i samfunnet.

For det andre kan CCCS kritiseres for kun å fokusere på subkulturer som et mannsdominert fenomen. Kvinnene har liten eller ingen plass i subkulturene, og blir på mange måter «værende hjemme». CCCS oppfatter dermed ikke subkulturene som holder til innenfor husets fire vegger, hvor kvinnene, eller skal vi heller si jentene, deltar. McRobbie (1976) hevder at årsaken til fraværet av kvinner i mange subkulturelle studier også er et uttrykk for strengere regler/holdninger fra foreldrenes side til jentene enn guttene. Når det er sagt påpeker hun samtidig nettopp at hjemmet, og jenterommet spesielt, dermed ble en arena for subkulturell virksomhet. (Bennett 1999:602) På den måten overser CCCS en stor del mulige aktører i subkulturer, i tillegg til å gå glipp av spenningen mellom subkulturer og det sosiale livet i hjemmene. En slik nyansering kunne gitt verdifull innsikt i skiftende omgivelser og temporære tilhørigheter snarere enn rigide, sammenhengende grupper. (Bennett 1999:604)

For det tredje anerkjenner ikke CCCS at ungdom kan «spille» sin rolle gjennom å utforske ulike identiteter, klesstiler, hårfrisyrer og ulike musikkstiler. Det er ikke slik at ungdom fødes inn i en subkultur, men å prøve ut forskjellige identiteter er en del av det å bli voksen, hevder Frith (1983:219 i Bennett og Kahn-Harris 2004:8) Å forstå aktører som spiller roller gjør det enda viktigere å ta i betraktning de skiftende omgivelsene som omgir oss, i tillegg til å ta høyde for muligheten for tilhørighet til flere subkulturer.

For det fjerde og endelig, hevder Bennett at CCCS' forsøk på å skape makromodeller for ungdomsforskning fører til at lokale variasjoner blir oversett. Kritikerne hevder at fokuset på å skape universelle makromodeller ikke favner alle, men bare hvite, britiske arbeiderklasseungdommer. Derfor kan det virke som CCCS' forsøk på mange måter er mer ekskluderende enn inkluderende. «The category of subculture not only homogenizes the practices of youth, but fails to allow for local variation.» (Blackman 2005:7) Det betyr at den subkulturelle teorien til CCCS som reduserer ungdom ned til en gruppe, og dermed satt i bås sammen med arbeiderklassen, blir alt for generaliserende og greier dermed ikke fange opp mangfoldet og individene i ungdomskulturen.

The sociology of youth, however, remains a sociology of choice. Even the subcultural theorists of youth who (beginning in Chicago in the 1920s and ending in Birmingham in the 1970s) sought to understand youth in terms of class, focused on the class basis of *values*. Youth subcultures were identified by their styles; young people were watched at play, isolated from the routines of work and family; their concerns were derived from ideological processes – a class tradition, a cultural transmitter. Juvenile delinquents were explained in terms of labeling – attention was focused on the labelers, the police and courts and press, on leisure signs and symbols. Subcultural theorists took young people's ability to choose what to do for granted; the academic task was to *interpret* these choices. (Frith: 1981:200)
(forfatterens parenteser og uthevinger)

Simon Frith (1981) påpeker her nettopp at forskernes fokus lå på fortolkningen av valgene ungdommene gjorde, ikke på valgene i seg selv. Dermed ble det heller ikke stilt spørsmål om ungdommene i det hele tatt hadde noen valgmuligheter. En slik innfallsvinkel vil derfor kunne overse hvordan handling er determinert av strukturelle føringer.

Scott (2009) har også stilt spørsmål ved hvordan CCCS ser ut til å overse den kulturelle interaksjonen mellom kollegaer og familie. Bruken av subkulturbegrepet ser ut til å være en konflikt mellom generasjoner, hevder Scott. (2009:8) Dermed blir det vanskelig å se hvordan interaksjon mellom ulike generasjoner, enten i familien eller på arbeidsplassen, kan møtes rundt felles musikksmak. I tillegg spør Scott (2009) hvilken motstand populærmusikk kan representere, all den tid musikken er produsert av en industri. Det kan virke som et paradoks at en musikk som er produsert av en industri skal representere et klassebasert opprør.

2.5 Post-subkulturell teori

På bakgrunn av den kritikken som er rettet mot CCCS, og det man kan omtale som subkulturell teori, vokser det frem en teoriretning som kan kalles «post-subkulturell teori», som strengt tatt består av flere teoriretninger. Som vi nettopp har sett kan det tradisjonelle subkulturbegrepet kritiseres ved å hevde at det i liten grad greier å fange det store mangfoldet av subkulturer, musikkjangre og ikke minst flyten mellom de ulike subkulturene. Det blir derfor de nye modellenes oppgave å prøve å rette opp denne svakheten. Scott (2009) understreker hvordan den relative autonomien aktøren opplever ivaretas av at aktøren har rom for å forhandle om musikkens meningsinnhold. (s.8) Det betyr at aktøren i større grad sees på som fri til å tillegge musikken mening. Bennett (2004) hevder i tillegg at «subcultural divisions have broken down as the relationship between style, musical taste and identity has become progressively weaker and articulated more fluidly.» (s.11) Det baner vei for en ny forståelse av ungdoms- og populærmusikkforskning hvor «neo-tribe» og «scene» blir sentrale forståelsesrammer.

2.5.1 Neo-tribe – en ny forståelse av ungdomskultur

Michel Maffesoli (1996) har lansert begrepet «neo-tribe» som en reaksjon på det tradisjonelle subkulturbegrepet, og kan synes bedre å favne temporære og flytende tilhørigheter til ulike kulturer. For i motsetning til CCCS' noe generaliserende, og dermed også lite representative fremstilling av ungdomskultur, forsøker «neo-tribe» å se på ungdom som en mangefasettert gruppe. Dette er en fremstilling som i større grad kan være med på å belyse de stadig skiftene i vårt samfunn. For Maffesoli (1996) er subkultur et alt for stabilt og rigid system som ikke evner å oppfatte de stadige temporære gruppene som dannes i den daglige interaksjonen. Han vil hevde at det moderne samfunnet består av mange mikrointeraksjoner på en dag og at mennesker går inn og ut av grupper basert på hvem de møter og i hvilke situasjoner de møtes.

Maffesoli (e.g. 1996) proposes that contemporary western social organization has developed into a 'neo-tribal' structure in which people move between small and potentially temporary groups distinguished by shared lifestyles, values and understandings of what is appropriate behaviour. Like all tribes, these groups have an aesthetic ethic, a collective bond that involves shared values and understandings of what is appropriate behaviour. What makes this social formation 'neo' tribal, rather than traditionally tribal, is that neo-tribal memberships are plural, temporary and fluid (since people shift between varieties of neo-tribes during the course of their daily lives). In addition, neo-tribes are often elective and based around consumption practices. (Riley *et al.* 2010:348)

Maffesoli (1996) hevder at vi ikke lenger finner trygghet og stabilitet i tradisjonelle moderne institusjoner som nasjonen og familien, eller strukturelle determinanter som klasse, kjønn og religion, men at vi i større grad søker tilhørighet til lokale grupper vi føler emosjonell, fremfor rasjonell, tilhørighet til. (Riley *et al.* 2010:348) Det er forbruksmønstre og praksiser som setter aktører i stand til å forme nye, småskala sosiale konfigurasjoner som eksisterer utover tradisjonelle sosiale klassegrenser, hevder Weinzierl og Muggleton. (2003:12) Dette henger naturligvis sammen med at samfunnet vi lever i er sterkt preget av globalisering og økende flyt av varer, mennesker og tjenester. Maffesoli (1996) på sin side omtaler vårt kontemporære samfunn som «the cold, inhuman metropolis» bare for å påpeke viktigheten av de neo-tribale gruppene som holder oss varme. (s.42) Disse gruppene skaper tilhørighet og en følelse av suverenitet over egen eksistens, hevder Maffesoli. (1996) Følelsen av suverenitet over egen eksistens blir sentral da den globaliserte verden kan virke uoversiktlig og fremmedgjørende. Svaret på denne fremmedgjøringen blir å finne i båndene som oppstår i neo-tribale grupper.

Sociality and proxemics refer to the idea that in sharing a space or an activity we gain a sense of being together and an emotional attachment to the group. The 'glue' that brings people together is proxemics (being local, or near to each other in either a physical or virtual way) and the experience and pleasure of sociality that we gain from being with each other produces a sense of solidarity and belonging. (Riley *et al.* 2010:348)

At Maffesoli handler i mikrointeraksjonistisk ånd er det liten tvil om, og dette understrekes ytterligere: «Thus, to be more explicit, I would say that the *constitution of contemporary micro-groups in a network is the most final expression of the creativity of the masses.*» (Maffesoli 1996:96 forfatterens uthevinger)

Som en overgang fra «neo-tribe» til «scene» som analyseramme hevder Bennett at neo-tribebegrepet i stor grad legger vekt på musikalsk konsum og mulighetene for å konstruere identitet på bakgrunn av dette. (Bennett 2004b:225) Scenebegrepet på den annen side er både produksjons- og konsumsorientert, og favner dermed en større mengde praksiser enn neo-tribebegrepet.

2.5.2 Scene – orientering rundt musikksmak

«Scene» som analytisk begrep kommer på banen som en reaksjon på CCCS' forståelse av subkulturer som relativt stabile strukturer. Will Straw (1991) er av mange oppfattet som opphavsmannen til begrepet¹⁰, og dermed også en av de første som benytter scenebegrepet i en teoretisk sammenheng for å synliggjøre hvordan musikksmak kan danne meningsfellesskap. Straw (1991) hevder at «the composition of audiences at dance clubs is likely to reflect and actualize a particular state of relations between various populations and social groups, as these coalesce around specific coalitions of musical style». (s.379) Relasjonene mellom tilsynelatende ulike samfunnsgrupper blir et viktig studieobjekt i scenediskursen. Bennett (2004b) legger også vekt på at scenebegrepet ikke er begrenset til kjønn, sosial klasse eller etnisitet som determinanter for medlemskap, men at fellesskap oppstår på bakgrunn av musikksmak. (s.225)

The shift towards scenes taken by some scholars acknowledges that different interpretive tools are called for in order to account for the many-layered circuits, loose affiliations, networks, contexts and points of contact determining the socio-musical experience. The notion of scene might be mobilized more readily to incorporate these elements, allowing an expanded consideration of the industrial, institutional, historical, social and economic contexts alongside the ideological and aesthetic strategies that underpin music-making. Scene's elasticity enables a more nuanced analysis of the webs of connectivity that define musical practice in a manner that the more rigid category 'subculture' generally resists. (Stahl 2004:52)

Scenebegrepet kan deles opp i tre underkategorier, hevder Bennett. (2004b:223) Lokale, translokale og virtuelle scener. En undersøkelse av en lokal scene fokuserer på hvordan musikalsk praksis produseres og reproduseres i en lokal kontekst. Det lokale må her forstås som et geografisk område. Lokale scener kan derfor sies å fokusere på sammenhengen mellom lokal kontekst og musikalsk praksis.

Når musikalsk praksis ikke bare formes i lokale sammenhenger, men eksisterer på flere ulike geografiske steder rundt om i verden, kan vi snakke om en «translokal scene», hevder Bennett. (2004b:229) En translokal scene tar utgangspunkt i at musikkuttrykk og kulturelle bevegelser, eksempelvis black-metal og Goth, eksisterer lokalt, i tillegg til å ha kontakt med andre lignende grupper, gjerne i andre land. Ved utviklingen av internett spesielt har kontakten mellom geografisk spredte grupper blitt lettere å opprettholde. Samholdet mellom

¹⁰ Hesmondhalgh (2005:27) påpeker at Will Straw (1991) utviklet scenebegrepet på bakgrunn av en artikkel av Barry Shank. Shank (1994) har i ettertid selv skrevet en meget innflytelsesrik bok om rock'n'roll-scenen i Austin, Texas. (Barry Shank *Dissonant Identities: The Rock 'n' Roll Scene in Austin, Texas*)

grupperingene opprettholdes og forsterkes blant annet gjennom sosiale markører som klesdrakt.

En virtuell scene er løsrevet fra geografisk tilhørighet da den kan sies å eksistere kun over internett. I virtuelle scener blir tradisjonelle forestillinger om samhandling ansikt til ansikt utfordret, i tillegg til at tradisjonelle forestillinger om rom og tid blir erstattet med relativt øyeblikkelige kanaler for interaksjon. (Bennett 2004b:230) Nettopp på grunn av denne løsrivelsen hevder Bennett at virtuelle scener forandrer hvordan interaksjon foregår siden mange sosiale markører blir irrelevante. (ibid.) Hva er det da som holder scenen samlet? Kanskje kan man spørre om det er et behov for å holde scenen samlet ved hjelp av andre markører enn selve musikken? Når handlingsrommet blir løsrevet fra geografisk tilhørighet gir dette seg utslag i hvordan medlemskap skapes og opprettholdes. Lee og Peterson (2004), hevder at det er lettere å få innpass i en virtuell, enn i en lokal scene. I tillegg til at lokale scener er geografisk baserte er de ofte også små og eksklusive. Virtuelle scener har en langt åpnere struktur hvor alder, kjønn, seksuell legning og religion ikke trenger å spille en rolle for å få innpass. Likevel hevder Bennett at medlemmer i virtuelle scener holder fast på mange av de samme reglene for medlemsinnpass som i lokale scener. (2004b:232)

For en ytterligere forståelse av scenebegrepet kan det i tillegg være på sin plass å belyse hvordan scenebegrepet og Bourdieus «felt» ligner hverandre. I første omgang skal vi nøye oss med å konstatere likheten mellom begrepene, før jeg vil ta for meg Bourdieus samfunnsontologi mer detaljert. Keith Harris (2000) har påpekt denne likheten mellom «scene» og «felt». «Scene», som analytisk begrep, er i likhet med «felt» et område for handling og forhandling om posisjon og påvirkningskraft. «Scene» og «felt» sier begge noe om hvilke handlingsmuligheter og handlingsbegrensninger som finnes innen det avgrensede området. Derfor blir feltbegrepet i likhet med scenebegrepet et avgrenset område hvor en spesifikk type kapital opererer. Samhold, identifikasjon og medlemskap i ulike «scener» eller «felt» baseres derfor på mengde, av det Bourdieus vil omtale som, «feltspesifikk kapital».

2.5.3 Kritikk av neo-tribe og scene

Heller ikke neo-tribe- eller scenebegrepet er immun mot kritikk. Hesmondhalgh (2005) har i en kritikk av spesielt Bennetts (1999) forståelse av neo-tribe- og scenebegrepet påpekt at disse begrepene slettes ikke er adekvate forståelser av ungdomskultur. La oss ta neo-tribebegrepet først.

Hesmondhalgh (2005) stiller seg kritisk til bruken av «tribe» som et begrep som skal representere ustabilitet og flyt (instability and fluidity).

... 'tribes' carries very strong connotations of precisely the kind of fixity and rigidity that Bennett is troubled by in the work of the subculturalists. Indeed, it would be hard to find a concept more imbued with such connotations than 'tribe'. The term has been widely used in dance music culture, but as with a great deal of dance music discourse it represents a projection of premodern symbols on to putatively new phenomena. (Hesmondhalgh 2005:24)

Når «tribe», som vi på norsk må kunne oversette som «stamme» eller «klan», har sterke konnotasjoner til fellesskap og tilhørighet, stiller Hesmondhalgh (2005) seg uforstående til at dette begrepet skal kunne representere temporære tilhørigheter og flyt mellom grupperinger. For egen regning vil jeg gjerne tilføye hvordan «tribe» samtidig konnoterer en noe nedlatende kolonialistisk tankegang, som kan være med på å understreke CCCS' klassebevissthet og generaliserende vurdering av arbeiderklasseungdom istedenfor å opponere mot den.

I tillegg kan det virke som om Bennett (1999) har i overkant stor tro på aktørens frihet. Spesielt tydelig blir dette når Bennett (1999) hevder at «...a fully developed mass society liberates rather than oppresses individuals by offering avenues for individual expression through a range of commodities and resources which can be worked into particular lifestyle *sites* and *strategies*.» (s.608 forfatterens uthevinger) Det kan virke som om Bennett (1999) mener at aktører kan velge å se bort i fra strukturens begrensende muligheter, hevder Hesmondhalgh (2005). «All of this is not to suggest that 'lifestyle' abandons any consideration of structural issues. Rather, 'lifestyle' allows for the fact that consumerism offers the individual new ways of negotiating such issues.» (Bennett 1999:607) Men hvordan kan «structural issues» være valgfrie? Kan man velge ikke å være fattig, rusavhengig, ha psykiske lidelser, være marginalisert og ha dårligere tilgang til utdanning og helseomsorg, spør Hesmondhalgh (2005) retorisk.

Scenebegrepet blir også rammet av Hesmondhalghs kritikk. Hesmondhalgh (2005) fremhever hvordan scenebegrepets hyppige bruk blant populærmusikkkforskere kan ha ført til at begrepet har mistet mye av sin verdi og sin opprinnelige mening. «...sometimes the term scene is used to make studies of particular locales sound more theoretically innovative than they really are. Meanwhile, other writers are using the term to denote a cultural space that transcends locality.» (Hesmondhalgh 2005:29) Denne tvetydigheten fører til mange ulike oppfatninger av scenebegrepet, hevder Hesmondhalgh (2005). Spørsmålet blir derfor om en slik tvetydighet er fruktbar eller forvirrende. Straw (1991) legger til grunn scenebegrepets usynlige grenser og elastisitet som dets styrke i sitt forsvar av begrepet. Det er derimot ikke et godt nok argument for Hesmondhalgh som spør: «Even if boundaries are invisible or hazy, processes of distinction and definition need to be captured in analysis. Perhaps a perceived elasticity is a result of the very imprecision of the concept itself?» (Hesmondhalgh 2005:29)

2.6 Pierre Bourdieu som brobygger mellom aktør og struktur

Som en avslutning på dette kapittelet vil jeg presentere noen viktige begrep i Bourdieus samfunnsontologi¹¹, for å belyse hvordan han forener objektive sosiale strukturer og frie handlende aktører. Bourdieu er ofte brukt i slike oppgaver og det med rette. Hans begrepsapparat brukes ofte som markører for klassedeling i samfunnet, spesielt knyttet til «smak». Det er spesielt boken om sammenhengen mellom kultur og sosial klasse, *Distinksjonen*¹² (1984) som har vært en gjenganger på mange studenters skrivebord de siste årene. Jeg vil imidlertid la dette spørsmålet ligge, for i større grad konsentrere meg om begrepene *sosialt rom* og *sosialt felt* som analogi for samfunn og scene. Dette er sentrale begrep for å belyse hvordan mine informanter forhandler om posisjoner på den globale musikkscenen. David Swartz (1997) påpeker i hans bok om Bourdieus samfunnsontologi:

While considerable attention has been given to his concept of cultural capital and habitus, relatively little attention has been given to the concept of field. Yet the concept of field is crucial to a fuller understanding of his theory of practices and the way he conceptualizes relations between culture and social structure. (Swartz 1997:4)

¹¹ Det er fortsatt noe faglig uenighet om Bourdieu utarbeidet en fullstendig samfunnsontologi, men forfatterskapet er så rikt og dekker så mange områder at jeg velger å omtale Bourdieus forfatterskap som en samfunnsontologi nettopp for å synliggjøre i hvor stor grad teoriene henger sammen.

¹² På engelsk heter boken: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*

Hvis sosiologiens hovedprosjekt kan sies å være å løse aktør/struktur-problemet, må Bourdieu sies å innta et konfliktløsende og samlende standpunkt. Aakvaag (2008) fastslår at det er en konfliktteoretisk nødvendighet for Bourdieu å løse aktør/struktur-problemet.

For Bourdieu, explanations that highlight either the macro or the micro dimension to the exclusion of the other simply perpetuate the classic subjective/objective antinomy. Bourdieu wants to transcend this dichotomy by conceptualizing action so that micro and macro, voluntarist and determinist dimensions of human activity are integrated into a single conceptual movement rather than isolated as mutually exclusive forms of explanation. (Swartz 1997:9)

Bourdieu's opplysningsprosjekt består derfor i å avsløre den symbolske overbygningen som beskytter sosial ulikhet og dominans i moderne industri- og classesamfunn. (Aakvaag 2008:151) Med andre ord, å avdekke sosiale stengsler.

2.6.1 Det sosiale rom

Bourdieu omtaler samfunnet som helhet som «det sosiale rom». Det sosiale rom er en hierarkisk struktur av objektive sosiale posisjoner basert på kapitalmengde. (Aakvaag 2008:151) Samfunnet som helhet er bygget opp av relasjonelle strukturer. Det betyr at en posisjon er høy eller lav bare i forhold til andre posisjoner. Posisjonen i det sosiale rom defineres av mengden kapital hver enkelt aktør besitter. Kapital blir derfor et sentralt begrep i hele Bourdieus samfunnsontologi, da all sosial samhandling handler om akkumulasjon av kapital for å styrke sin posisjon i det sosiale rom. Siden kapital er en begrenset mengde resurser det er konkurranse om, blir det også et middel for å oppnå makt. Her ser vi hvordan Bourdieu har tilknytning til Marx i det han hevder at alle ønsker å innta høyere posisjoner i det sosiale rom. Samtidig vil aktørene som er høyere oppe i hierarkiet forsøke å motvirke dette opprykket ved å forsvare sin egen posisjon. Bourdieu bruker derimot et mye mer utvidet kapitalbegrep enn det Marx gjorde.

2.6.1.1 Kapital

Bourdieu lanserer i utgangspunktet fire kapitaltyper¹³. Senere har Bourdieu, og flere andre forfattere, innført en rekke andre kapitaltyper, men i første omgang skal vi begrense oss til fire typer. Den første er *økonomisk kapital*, som i stor grad er den samme kapitalen som Marx omtaler. Altså det som har med penger, finansiering og økonomiske ressurser å gjøre. Det trenger ikke være penger i sin reneste form, men også aksjer, eiendom, fabrikker, land og råvarer. Den andre kapitalformen er *kulturell kapital*¹⁴. Denne kapitaltypen omhandler det som har med den kulturelle koden i samfunnet å gjøre. Kulturell kapital er altså spesifikk i forhold til det samfunn man ønsker å påvirke. Swartz (1997) påpeker at kulturell kapital kan være verbale ferdigheter, generell kulturell oppmerksomhet, estetiske preferanser, informasjon om skolesystemet eller utdanningsgrader. (s.75) Dette er alle egenskaper som ikke kan kjøpes for penger. Den tredje kapitaltypen er *sosial kapital* og består i tilgangen til, og medlemskap i, sosiale nettverk og bekjentskaper. Denne kapitaltypen er det derimot noe diskusjon om da den ikke følger Bourdieus strenge krav om at den må kunne reduseres ned til seg selv. Det betyr at man ikke kan få tilgang til den ved hjelp av de andre kapitaltypene. Dette kan være tilfelle med sosial kapital fordi tilgang til og medlemskap i sosiale nettverk kan stimuleres ved hjelp av økonomisk kapital. Endelig finner vi *symbolsk kapital*. Denne kapitalformen utelukkes fra noen fremstillinger fordi den kan være vanskelig både å påvise og forklare. Symbolsk kapital er sterkt knyttet sammen med begrepet «symbolsk vold» (symbolic violence) og handler om hvordan makt og posisjon blir opprettholdt.

Individuals and groups who are able to benefit from the transformation of self-interest into disinterest obtain what Bourdieu calls 'symbolic capital'. Symbolic capital is 'denied capital'; it disguises the underlying interested relations as disinterested pursuits. (Swartz 1997:90)

Symbolsk kapital handler altså om hvordan man opprettholder og legitimerer den makten som utøves.

Det sosiale rom kan på bakgrunn av disse kapitaltypene fremstilles som et todimensjonalt rom. Den vertikale akse representerer en aktørs totale kapitalmengde og den horisontale akse representerer om man har mest kulturell eller økonomisk kapital. På den måten blir det

¹³ Det er noe faglig uenighet om hvor mange kapitaltyper som er de mest sentrale, men Bourdieu presenterer fire ulike typer. I noen fremstillinger blir derimot den fjerde kapitaltypen, «symbolsk kapital», utelatt.

¹⁴ Bourdieu har i senere tid (Bourdieu og Wacquant 1992:19) tatt til orde for at kulturell kapital heller burde kalles *uformell kapital (informal capital)* for å distansere seg vekk fra konnotasjonene til høykultur som begrepet kan gi. (Swartz 1997:75)

også tydelig at det er økonomisk og kulturell kapital som er de viktigste kapitalbegrepene for Bourdieu. Bourdieu hevder at personer som befinner seg i samme posisjon i det sosiale rom, tilhører samme klasse. (Aakvaag 2008:153) Det betyr at Bourdieu ser en tydelig sammenheng mellom smak, kulturelle preferanser (kulturell kapital) og klassesdeling av samfunnet. Klassesdelingen av samfunnet bringer oss over på det neste sentrale elementet hos Bourdieu, sosialt felt.

2.6.2 Sosiale felt

«Et sosialt felt er en sfære, arena og institusjon *innenfor* det sosiale rom», sier Aakvaag. (2008:155 forfatterens utheving) Et felt er med andre ord noe mindre enn det sosiale rom som er samfunnet som helhet. Et sosialt felt er i likhet med det sosiale rom også drevet av kapital, men i et felt bestemmes posisjonene av mengden feltspesifikk kapital. Det betyr at et felt defineres ved å ha en egen kapitaltype. Det kunstneriske felt har kunstnerisk kapital, mens det politiske felt har politisk kapital. Bourdieu omtaler felt som: «a certain distribution structure of some kind of capital.» (Bourdieu 1980:138 i Swartz 1997:117)

Institusjoner og institusjonalisering er vanlige og godt kjente begrep i sosiologien. Så vanlig er det blitt at det stadig dukker opp nye forståelser og definisjoner av begrepet. Bourdieu derimot hevder at feltbegrepet er overlegent institusjonaliseringsbegrepet, spesielt grunnet to forhold. For det første understreker han med feltbegrepet, og kampen for kapitalakkumulasjon, at sosial samhandling i stor grad er preget av konflikt, mens institusjoner og institusjonalisering i stor grad gir en følelse av konsensus. For det andre ønsker han et begrep som kan belyse samhandling på områder som er svakt institusjonalisert og hvor grensene er uklare. (Swartz 1997:120) På den måten er det tydelig at det er konfliktaspektet og klassesdelingen av samfunnet som er det mest sentrale hos Bourdieu.

Swartz oppsummerer hva et felt er på denne måten: «...*fields are arenas of struggle for legitimation*: in Bourdieu's language, for the right to monopolize the exercise of 'symbolic violence'.» (1997:123 forfatterens utheving)

2.6.3 Habitus

Det tredje sentrale elementet hos Bourdieu er *habitus*. Dag Østerberg (1997) omtaler habitus som:

...kroppsliggjorte (inkarnernte) mønstre og skjemaer for oppfattelse og forståelse av omverdenen. *Habitus* dannes under oppveksten som internalisering av de materielle og de sosiale krav og muligheter som særkjenner ethvert sosialt *felt* eller hvert samfunnslag, og tenkes som noe over- eller trans-individuelt. (Østerberg 1997:125 forfatterens utheving og parenteser)

Med andre ord, hvis *felt* og *rom* sier noe om samfunnsstrukturen, sier *habitus* noe om aktøren. Bakgrunnen for at Bourdieu omtales som en konfliktteoretiker, og at han her blir brukt som en brobygger mellom aktør og struktur, er nettopp at han ser på sosial samhandling som et «både-og»-forhold mellom aktør/struktur, ikke et «enten-eller»-forhold. Swartz (1997) påpeker at Bourdieus forståelse av forholdet mellom aktør og struktur er bygd på ideen om: «that objective structures have subjective consequences is not incompatible with the view that the social world is constructed by individual actors.» (Swartz 1997:97) Bourdieu bringer derfor habitusbegrepet på banen for å sikre at aktørens kreativitet og handlingsmulighet ikke blir trampet i hjel av strukturens begrensninger.

Habitus blir bakgrunnen for at Bourdieu kan hevde at det finnes kompetente og kreative aktører. Bourdieu omtaler habitus er et varig og integrert system av kroppsliggjorte predisposisjoner. Det vil si at habitus er mønstre og føringer for hvordan vi oppfører oss sammen med andre. I tillegg hevder han at habitus er «strukturerte strukturer» som betyr at vi internaliserer de forventningene og betingelsene vi vokser opp med. Vi kroppsliggjør forventningene og viderefører de. Bourdieu hevder derfor at objektive strukturer produserer strukturerte subjektive disposisjoner som skaper strukturerte handlinger, som igjen reproducerer objektive strukturer. (Swartz 1997:103) Det er med andre ord en runddans som reproducerer de mønstrene vi internaliserer som barn. De mønstrene vi opplæres til å følge, lærer vi senere bort til våre egne barn, og dermed virker det som om mønstrene eksisterer som objektive strukturer. Det er også bakgrunnen for at habitus er klassespesifikk. Aktører som vokser opp i ulike miljø vil utvikle ulik habitus. Derfor hevder Aakvaag (2008) at: «habitus er et produkt av objektive sosiale betingelser og setter klassespesifikke grenser for våre handlinger og vår væremåte.» (s.161) Habitus er med andre ord kjernen i vår identitet.

Som en avslutning på denne gjennomgangen av noen sentrale element hos Bourdieu skal vi legge merke til formelen som lanseres i *Distinksjonen* (Bourdieu 1984:101) for sosial samhandling.

$$[(\text{habitus}) (\text{capital})] + \text{field} = \text{practice}^{15}$$

Denne formelen setter søkelyset på at sosial samhandling (*practice*), som nevnt innledningsvis, både er et resultat av habitus, kapital og felt. Habitus, som er våre kroppsliggjorte predisposisjoner, og mengde kapital (aktørens posisjon på den vertikale akse i det sosiale rom) i tillegg til hvilket felt aktøren opererer i, er det som styrer hvordan aktøren samhandler. Dermed blir det klart hvordan samhandling påvirkes av omgivelsene. I tillegg hevder Bourdieu at samhandling er *strukturerende*. Det betyr at produksjonen og reproduksjonen av objektive sosiale strukturer er et resultat av kreative aktørers samhandling. Selv om de objektive sosiale strukturene i stor grad er begrensende for aktørenes handlinger, er det også slik at strukturene kun eksisterer ved å bli brukt og reproduisert av aktørene. Derfor hevder Bourdieu at strukturer alltid er et resultat av aktørenes handlinger. Uten handlingene aktører ville ikke noen strukturer kunne eksistere. (Aakvaag 2008:163)

¹⁵ Swartz påpeker at formelen kan virke noe forvirrende, spesielt med tanke på parantesbruken og plusstegnet. Blir habitus og kapital viktigere enn felt, eller er alle elementene fortsatt like viktige for en fullstendig analyse av sosial samhandling? (1997:141)

3. Om musikalsk praksis på ISAK og Kulturfabrikken

I denne oppgaven er den beskrivende delen av oppgaven knyttet sammen med den analytiske delen til et kapittel. Dette har jeg gjort for å ha mulighet til å kommentere viktige aspekt i datamaterialet første gang de dukker opp for å unngå for mange gjentakelser og hopp frem og tilbake. Når det er sagt åpner dette kapitlet med en beskrivelse av ISAK og Kulturfabrikken, det musikkteknologiske utstyret, fysiske rammebetingelsene og en redegjørelse for hvordan ISAK og Kulturfabrikken er organisert. Deretter følger en beskrivelse av de to bandene jeg har studert og deres musikalske praksis på ISAK, før jeg ser på deres musikalsk praksis på internett gjennom «virtuell scene» som analyseramme. Kapitlet avsluttes med en diskusjon rundt platebransjens hegemoni og demokratiseringsprosesser innen populærmusikksjangeren.

Denne analytiske delen av oppgaven tar utgangspunkt i intervjuene jeg har gjort med medlemmene i to band som er faste brukere av Kulturfabrikken. Bandene har svært ulike tilnærminger til musikk, både i form av kulturell bakgrunn, musikalsk sjanger og måte å arbeide på. Gjennom å følge disse tilsynelatende ulike bandene vil vi se hvordan de skaper mening gjennom sin musikalske praksis, om enn på en ganske ulik måte. Når dette er sagt er det viktig å påpeke at det finnes store likhetstrekk i måten de to bandene produserer og reproducerer meningsfulle fellesskap på. Det er ikke mitt ønske å forsterke forskjellene, men heller påpeke ulike tilnærminger til musikalsk praksis.

3.1 ISAK og Kulturfabrikken

ISAK er en av Trondheim kommunes kulturinstitusjoner som er spesielt tilrettelagt musikk- og kulturinteressert ungdom. Det finnes mange tilbud på ISAK, fra teater og dans til bandøving i bandrom og innspilling av musikk og video. Med en målgruppe fra 16-25 år favner institusjonen bredt, også mange studenter. ISAK huser også en rekke andre organisasjoner, foreninger og bedrifter. Kulturfabrikken er en av avdelingene på ISAK som har spesialisert seg på å gi ungdom mulighet til å jobbe med profesjonelle musikkteknologiske verktøy. Kulturfabrikken har åpent mandag til torsdag fra kl.15 til kl.21. Tilbudet er gratis å bruke og man trenger ingen forkunnskaper for å ta i bruk tilbudet.

3.1.1 Innspillingsutstyr

Kulturfabrikken har fem små studio, eller innspillingsrom, hvor hvert av rommene er utstyrt med Mac Pro, el-piano og mikrofon. Datamaskinene er tilrettelagt for musikkinnspilling. De har lydkort og interface for tilkobling av mikrofoner, el-piano og MIDI-kontrollere. Innspillingsplattformen som brukes er Cubase. I tillegg er det installert mange virtuelle instrument, også kjent som VSTer, på datamaskinene. De virtuelle instrumentene er etterligninger av fysiske instrument, som trommer, orgel og synthesizere og fungerer som et dataprogram. Svært mange instrument blir derfor tilgjengelig gjennom datamaskinen. Dette gjør tilgjengeligheten til sjeldne og kostbare instrument god, i tillegg til at innspillingsrommene kan være forholdsvis små. De virtuelle instrumentene er profesjonelle verktøy som brukes til daglig hos etablerte lydstudioer og musikkprodusenter. Det tilgjengelige utstyret er med andre ord av svært god kvalitet. I tillegg finnes det et rom i kjelleren for innspilling av trommer. Rommene er lydisolert, og det er hengt opp spesiallagde skumgummimatter for fjerning av klang i rommene.

3.1.2 Organisering

Når Kulturfabrikken er åpen og gratis for alle brukere innen målgruppen betyr det at alle kan reservere rom uten noen spesielle forkunnskaper eller andre begrensninger. Alle som ønsker å arbeide med musikk, film eller foto skal og kan ha mulighet til det på Kulturfabrikken. På sine hjemmesider beskriver de tilbudet på følgende måte:

På Kulturfabrikken kan du leve ut dine drømmer som artist, lydtekniker, musiker, låtskriver, musikkprodusent, filmprodusent, klipper, skuespiller, kameramann, manusforfatter, modell, fotograf og grafisk designer.¹⁶

Det er med andre ord et bredt tilbud av ulike kulturaktiviteter som tilbys også på avdelingen Kulturfabrikken. Felles for de fleste av disse aktivitetene er at de tar i bruk avansert teknologisk utstyr, som både er kostbart og relativt utilgjengelig for mannen i gata.

Det er få begrensninger på hvor mye man kan bruke tilbudet. Informantene mine er alle faste brukere av tilbudet på Kulturfabrikken. Det betyr at de både har brukt og bruker tilbudet flere ganger i uka. Thomas sier: «Vi er her hver dag. Vi bor liksom her.» Bjørn bruker også mye tid

¹⁶ <http://isak.no/category/musikk/> (lesedato 22/3 2011)

på Kulturfabrikken: «...jeg tilbringer mer tid her enn jeg gjør hjemme, ikke sant.» Det er tydelig at de som ønsker å bruke mange timer på Kulturfabrikken har mulighet til det. Det er sannsynlig å tro at det er et resultat av at tilbudet til en viss grad er en bevart hemmelighet blant de faste brukerne, i tillegg til at terskelen for å skrive og spille inn musikk tross alt er ganske høy, selv om tilbudet er gratis. Selv om det ikke er nødvendig for generell bruk av tilbudet, kreves det en del musikkteknologisk kunnskap og teknisk kunnskap om innspillingsprogramvaren for å utnytte tilbudet til det fulle.

Timeplanen, selve organiseringen av romreservasjonene, er det de ansatte som har ansvaret for. Det betyr også at det under hele åpningstiden er ansatte tilstede, som har ansvaret for nøkler, oversikt over romreservasjoner, og står til rådighet hvis noen av brukerne trenger hjelp. Flere av de ansatte har fagspesifikk kompetanse og hjelper brukerne med å komme i gang og å lære seg programmene. Det arrangeres kurs i blant annet innspillingsplattformen Cubase, men flere av informantene mine påpeker at det meste av læringen foregår som prøving og feiling.

Thomas: Når vi får problem med fil og Cubase, så er de [ansatte] alltid her. Hvis det er en høyttaler som ikke fungerer eller det ikke er lyd i headsettet så er de alltid her.

I: Hvordan har dere lært dere Cubase og måten og jobbe på?

Thomas: De hjelper oss, vi ser hva de gjør og så lærer vi oss etter hvert.

I: Har dere vært på noen kurs? Eller er det bare prøving og feiling?

Thomas: Nei, vi har ikke vært på noe kurs. Den eneste som har vært på kurs er han produsenten, han som lager beatsene. Men vi sitter her og lærer.

3.1.3 En arena for prøving og feiling

Anders, som jobber på ISAK og er utdannet musikkteknolog, påpeker at ISAK skal være en arena for prøving og feiling. Med andre ord være et sted for læring.

Anders: Som et arnested for kulturvirksomhet, det at det er rom for mye øving, det er veldig, veldig bra.

I: Når du sier rom for øving, tenker du da at dette er en institusjon for å utvikle seg selv i ungdomsfasen?

Anders: Ja, jeg tenker det sånn. Bli kjent med hva du er i stand til og hvilke verktøy du trenger for å komme dit du vil. Det er mye man kan jobbe med når man har muligheten til å få såpass mange timer til å holde på med det man brenner for. For en billig eller gratis penge. Det er unikt.

Å hevde at Kulturfabrikken er et sted for øving legger noen føringer for hvordan vi oppfatter institusjonen. Jeg forstår Anders sitt utsagn om et «rom for øving» som at ISAK og Kulturfabrikken er et sted hvor brukerne kan se hva de er i stand til. Å «bli kjent med hva du er i stand til» gir noen konnotasjoner til læringsprosesser og utvikling. At Kulturfabrikken gir en mulighet til dette sier noe om at den ikke er drevet av en kapitalistisk logikk, men snarere legger vekt på brukernes utvikling og opplevelse. Hvordan skal vi da forstå Kulturfabrikken som et arnested for kulturvirksomhet, som Anders omtaler det som? Lucy Green har i boken *How Popular Musicians Learn* (2002) gjort seg noen bemerkninger om hvordan utøvere lærer og utvikler seg innen populærmusikalske sjangre.

Alongside or instead of formal music education there are always, in every society, other ways of passing on and acquiring musical skills and knowledge. These involve what I will refer to as 'informal music learning practices', which share few or none of the defining features of formal music education suggested earlier. Rather, within these traditions, young musicians largely teach themselves or 'pick up' skills and knowledge, usually with the help or encouragement of their family and peers, by watching and imitating musicians around them and by making reference to recordings or performances and other live events involving their chosen music. Amongst the variety of vernacular musics that are passed on in ways such as these, popular music has always formed a major category. Some popular musicians have never been offered any formal music education, but many of those who have been offered it have found it difficult or impossible to relate to the music and the musical practices involved (see, for example, Bennett 1980, Berkaak 1999, Cohen 1991, Finnegan 1989, Horn 1984, Lilliestam 1996 and later in this book). Overall, despite its widespread provision in a large number of countries, and notwithstanding the recent entrance of popular music into the formal arena, music education has had relatively little to do with the development of the majority of those musicians who have produced the vast proportion of the music which the global population listens to, dances to, identifies with and enjoys. (Green 2002:5)

Det er interessant å merke seg hvordan Green (2002) påpeker at populærmusikk, til tross for dens store oppslutning, i liten eller ingen grad kan synes å ha noen tradisjon for formell undervisning slik vi kjenner til fra den klassiske musikken. Det fører til at aktørene i stor grad blir sittende alene å prøve og feile. Det bildet Green (2002) tegner stemmer godt overens med det bildet jeg sitter igjen med etter samtaler med de faste brukerne. Få av de jeg har snakket med har hatt noen formell opplæring, men i større grad lært seg instrumentet, håndverket og samspill av og med hverandre. Det er ingen overdrivelse å hevde at populærmusikalske sjangre kan sies å mangle det opplæringssystemet den klassiske musikken har. I så måte er ISAK og Kulturfabrikken et steg mot en større tilrettelegging for populærmusikalske uttrykk.

Anders: På scenefronten, det som spilles av konserter her, så er det alt mulig, og vi er åpen for alt. Vi vil gjerne har alt fra jazz, pop, til metal, punk. Jeg syns også det er et poeng å være åpen å vise bredde. Også når man skal være en slags opplæringsarena også av konsertgjengeren. Hvordan er det å oppleve god lyd, et tøft lysshow, og en setting med bra publikum og et publikum som er aktive som lytter og som klapper på de riktige stedene? Man lærer i en tidlig alder å opptre fint på konsert og å gå på konsert.

I: Ja til tross for at det er et litt rølpete uttrykk som punk?

Anders: Ja, punk kan låte fett det også ikke sant, det kan låte på et bra anlegg. Så litt av poenget her er jo å være en tilbyder for alle uttrykk da på musikkens side, men også på dans og teater.

Anders avliver dermed spekulasjonene om at offentlig tilrettelegging av kulturaktivitet viderefører en skjevfordeling mellom sjangre. Dette er ingen generaliserbar uttalelse, men den viser i alle fall en holdning fra de ansattes side om at alle sjangeruttrykk er godtatte. Det sier også noe om takhøyden i institusjonen.

Samtidig som ISAK på mange måter er en institusjon for læring gjennom prøving og feiling vil bruken av tilbudet på Kulturfabrikken være avhengig av kapasiteten. Når flere av informantene mine bruker tilbudet hver dag og hevder at «vi bor her», må det forstås som et uttrykk for at organiseringen gjør det mulig å bruke mange timer på Kulturfabrikken. Det er tydelig at dette også er et av målene ved tilbudet. Å ha mulighet til å bruke tid i et musikkstudio vil være helt avgjørende for en læringsprosess basert på erfaring og utvikling. Det er samtidig en erkjennelse av at det tar tid å lære seg et musikkteknologisk håndverk, og at utvikling gjennom erfaring tar tid. Når Anders tar til orde for at man skal kunne bruke tid på Kulturfabrikken blir det også tydelig at tilbudet verdsetter nettopp utvikling. Kanskje kan man samtidig hevde at kapasiteten på Kulturfabrikken ikke er overbelastet, noe som gjør det mulig for de faste brukerne å bruke så mye tid som de faktisk gjør. Jeg vil på bakgrunn av Anders sine uttalelser hevde at det nettopp er muligheten til å bruke mye tid på Kulturfabrikken som gjør tilbudet attraktivt. Samtidig er det et stort paradoks i denne påstanden. Muligheten til å bruke mye tid på Kulturfabrikken innebærer at relativt få aktører kan arbeide samtidig. Med et slikt tilbud skulle man kanskje tro at etterspørselen og kapasiteten i tillegg var sprengt. Jeg har derimot ingen indikasjon i mitt datamateriale på sprengt kapasitet. Paradokset ligger dermed i at kvaliteten på tilbudet kan sies å bli ivaretatt ved at antallet brukere er ganske få, slik at de som bruker tilbudet vil kunne bruke den tiden de ønsker uten å bli avbrutt eller forstyrret.

Jonas: Så vi er de eneste på ISAK og Kulturfabrikken som sitter her og lager sanger og bruker timer på bare ha det kult med å gjøre det.

I: Er det ingen andre som gjør det?

Bjørn: Nei, det er sjelden...

Jonas: Folk har allerede noe av det klart. Eller, folk drar ned og spiller inn trommer, for det er jo et tilbud om trommerom nede i kjelleren. Men innenfor den sjangeren vi spiller, rock, det er jo en del rockeband, men mye hip-hop også og blant de kommer jo med beats.

Erlend: Men det er jo greit det, for hvis ikke så har det vært fullt her.

Jonas: Hadde det vært sju-åtte band pluss oss her så hadde det jo vært...

[...]

Jonas: Hadde dette vært et tilbud som hadde kostet penger, 100 kr i timen for eksempel, da hadde alle vært i miliongjeld. Det er et tilbud som vi bruker jævlig aktivt for vi vet hvor bra det er.

Jeg oppfordrer herved leseren til å ta dette utsagnet med en klype salt, siden jeg ikke har noen bevis som verken bekrefter eller avkrefter påstandene om at Jonas og resten av medlemmene i «Rockers» er de eneste som bruker tilbudet så aktivt. Dessuten har vi allerede sett at Thomas og medlemmene i «Hiphoppers» også omtaler seg selv som svært hyppige brukere. Det er derimot ikke poenget her. Poenget er å gi et bilde av spenningen mellom antallet brukere og muligheten til å bruke mye tid på Kulturfabrikken. Utsagnet vitner om en frykt for at det skal bli for mange brukere og dermed mindre tid til hver. Vi må derfor med rimelig sikkerhet kunne fastslå at informantene mine verdsetter muligheten til å bruke tilbudet så mye de ønsker som et kvalitativt trekk. Kanskje kan man hevde at et slikt tilbud uansett har en begrenset målgruppe og at kapasiteten dermed er god nok, men spenningen mellom tilbud og etterspørsel likevel vil være gjeldende, og et viktig aspekt for å ivareta et kvalitetsforankret tilbud.

3.1.4 Politisk legitimitet – en forutsetning for et levedyktig kultursenter

Som et av kommunens kulturhus er ISAK avhengig av politikernes støtte. Petter, som arbeider på ISAK, påpeker at ISAK har stor politisk legitimitet, og relativt stor frihet.

Petter: Vi er veldig uavhengig av systemet. Så vi er oss selv. Vi har ingen føringer på hva vi skal være. [...]

I: Hvordan oppfatter du viljen til å satse på ungdom i Trondheim?

Petter: Den har vært bra. Den var helt tydelig bra med det regimet som sitter nå.¹⁷ Helt klart. Men vi har vært ganske nært kommunikasjonsmessig med politikerne, sånn at de er på banen. Det har vært bra. Hvordan det blir etter et nytt valg, det vet jeg ikke. Men vi må være litt smarte å ha ungdomspolitikere på banen. Jeg hører bare positive tilbakemeldinger derfra. Fra borgerlig side så har ikke ISAK vært..., og det med rette, for ti år siden så hadde det ikke vært noe overraskende om det ble lagt ned, gjort om eller annerledes, for så ille var det da. Jeg tror nok vi står stødigere i dag uansett hvem som styrer. Det vil jeg tro.

I: Opplever du institusjonen som levedyktig?

¹⁷ På intervjudtidspunktet vinteren 2010/2011 hadde Arbeiderpartiet flertall og ordførerstolen i Trondheim kommune.

Petter: Ja nå gjør jeg det.

At ISAK som kulturinstitusjon er levedyktig bunner ut i to aspekt. For det første er det politisk enighet om å opprettholde tilbudet på ISAK, og ungdom og kultur et satsningsområde for Arbeiderpartiet. Trondheim kommune ble kåret til årets barne- og ungdomskommune 2010¹⁸, hvor noe av begrunnelsen for tildelingen var tett dialog med barne- og ungdomsmiljøet i byen. For å fortsette å ha politikernes legitimitet vil ISAK være avhengig av det andre aspektet, brukere. ISAKs levedyktighet blir også ivaretatt av antallet faste brukere. Antallet faste brukere viser både at det er et behov for et slikt kultursenter og at målgruppen setter pris på det tilbudet som gis. Uten oppslutningen fra brukerne ville ikke institusjonen verken hatt levedyktighet eller politisk legitimitet.

Når institusjonen oppfattes som levedyktig av de ansatte gir dette naturligvis en viss trygghet. Trygghet både i forhold til egne arbeidsplasser, men også i forhold til langsiktige planer, utvikling og kontinuitet i ungdomsarbeidet. Det gir ISAK mulighet til å investere i langsiktige løsninger, enten det er snakk om et nytt PA-anlegg eller en oppgradering av innspillingsteknologien på Kulturfabrikken. Å ha oppdaterte datamaskiner, og innspillingsprogramvare er viktige element for å fremstå som en levedyktig og kvalitetsforankret aktør på kulturfronten.

Uten oppslutning fra ungdommen selv, ville heller ikke institusjonen kunne overleve. ISAK er avhengig av brukerne for å kunne eksistere, og Petter påpeker hvor viktig det er å holde kontakt med brukerne for å lytte til deres behov og ønsker.

Petter: Jeg tror man må bygge stein for stein og ha med målgruppen og definere det sammen med de. Bygge sakte. Så må det være troverdig. Det må på en måte være hold i det.

[...]

Petter: For de studentgruppene som bruker ISAK så kommer de og bruker huset og går igjen i større grad. Så har du de som er hakket under, som er 16, 17, 18 år, de satses det mer ressurser på, og de er det mye større dialog i forhold til. Der diskuterer vi mye og blir enige, så total frihet for å gjøre ting, det er det ikke. Men i stor grad så kommer ungdommene og setter i gang ting. Da blir det mye diskusjoner og mange møter for å finne ut hvem som bestemmer hva og sånt.

Troverdighet og samarbeid blir viktige begrep for å være levedyktig. Det må være et sted som har rot i ungdommens interesser og et sted hvor de føler at deres interesser blir ivaretatt.

¹⁸ <http://www.regjeringen.no/nb/dep/bld/pressesenter/pressemeldinger/2010/trondheim-ble-arets-barne--og-ungdomskom.html?id=621929> (lesedato 12.4 2011)

ISAK må til syvende og sist være et sted ungdom synes det er hyggelig og interessant å være. Med dette som bakgrunn kan vi gå over til å se hvordan informantene mine bruker tilbudet.

3.2 Presentasjon av bandene

3.2.1 Hiphoppers

Det første bandet, som vi kan kalle «Hiphoppers» består av fire gutter i 20årene. De er alle innvandrere, og kommer fra fattige og krigsherjede land i Afrika og Asia.

Rundt intervjuetidspunktet¹⁹ holdt de på å «slippe en plate», de hadde nettopp lagd en musikkvideo og de planla en releasekonsert. Platen var spilt inn på Kulturfabrikken.

Musikkvideoen var laget av «Legio lynx», et relativt nytt videoproduksjonsfirma med kontorer på ISAK. «Hiphoppers», beskriver hvordan de lager musikk på denne måten:

Thomas: Vi har egen produsent. Det er han som lager alle beatsene.

[...]

Thomas: Det er jeg som skriver de fleste refrengene og så kommer de andre med versene sine og så blir det en sang. Så hører vi på forskjellige artister for å få ideer, så er det bare å lage noe.

Det er i stor grad produsenten som lager «beatsene» eller «musikken» i «Hiphoppers».

«Beats» er hip-hopsjargong som beskriver den instrumentale delen av musikken. Denne har i stor grad et repetitivt preg og er en karakteristisk del av hip-hopmusikken. På mange måter kan man si at «beats» er et musikalsk bakteppe vokalistene eller rapperne rapper over. Det er en utbredt tradisjon innen hip-hop og rap at alle som rapper skriver sine egne tekster, selv når flere rapper på samme låt. En slik praksis finner vi også hos «Hiphoppers», hvor hver enkelt rapper bidrar med sitt vers. På den måten blir låtene et kollektivt produkt, i tillegg til å ha sterke individualistiske kjennetegn. Tricia Rose (2007) har satt fokus på hvordan hip-hop skaper og reproducerer identitetsbærende fellesskap.

Identity in hip-hop is deeply rooted in the specific, local experience, and one's attachment to and status in a local group or alternative family. These crews are new kinds of families forged with intercultural bonds that, like the social formation of gangs, provide insulation and support in a complex and unyielding environment, and may serve as the basis for new social movements. (Rose 2007:216)

Dette er en beskrivelse som passer godt overens med det fellesskapet som finnes i

«Hiphoppers». Å sette sitt preg på musikken ved at hver rapper skriver og fremfører sitt vers

¹⁹ Intervjuene ble gjennomført i starten av januar 2011.

har stor betydning for samhandlingen som foregår i bandet, og hvordan bandet blir en arena hvor enkeltmedlemmene kommer til orde. Dette blir et sentralt poeng i «Hiphoppers» musikalske praksis, medlemmenes bakgrunnen tatt i betraktning. Ved å ha mulighet til å skrive sine egne vers kommer alle medlemmene bokstavelig talt til orde. Gjennom et tillitsbasert fellesskap dannes samtidig en arena for å uttrykke personlige følelser som det kan være vanskelig å kommunisere utenom dette fellesskapet. Det sterke fellesskapet som dannes mellom medlemmene er en viktig forutsetning for de personlige ytringene i tekstene. Helena Simonett (2007) har hevdet at: «Songs, sounds, and styles are important features in any subculture because they embody certain values and attitudes that the group members share.» (s.210) Med andre ord ser vi hvordan felles interesse for musikk, og en spesiell musikk sjanger, er et forenende element i bandmedlemmenes musikalske praksis. Da blir det tydelig at forholdet mellom musikksmak og bakgrunn blir av sentral betydning for å forstå hvordan bandmedlemmene skaper meningsfulle fellesskap både innad i bandet, men også i interaksjon med andre. Thomas sier at medlemmene «hadde mye til felles og måtte danne en gruppe». De interkulturelle båndene Rose (2007) nevner over, som utgangspunkt for identitetsdannelse, kommer tydelig til uttrykk gjennom «Hiphoppers'» flerkulturelle bakgrunn. Selv om medlemmene kommer fra forskjellige land er det naturlig nok likhetene som binder dem sammen.

På den måten blir det tydelig at fellesskapet kan være en forutsetning for individuell utfoldelse. Ved å hevde at hip-hop og rap «crews» blir alternative familier basert på felles interesser, kan vi se på «Hiphoppers» som en trygg arena å utfolde seg i. Jeg ønsker å ta til orde for at reproduksjonen av fellesskapet «Hiphoppers» må forstås på bakgrunn av at fellesskapet oppfattes som en arena hvor medlemmene finner trygghet gjennom å dele erfaringer. Identitetsskaping blir kanskje dermed like mye et skjold som en aktiv promotering av egne interesser. Med det mener jeg at fellesskapet handler om å etablere sterke relasjoner innad i gruppen, som igjen, om enn sekundært, kan gjøre det enklere for medlemmene å forhandle om posisjoner med omverden. Rose (1997) understreker hvordan «crews» kan ha en beskyttende effekt mot det hun omtaler som komplekse og urokkelige omgivelser, og i den forbindelse blir «Hiphoppers» en sentral brikke i enkeltmedlemmenes identifikasjonsprosess.

3.2.2 Rockers

Det andre bandet, som vi kan kalle «Rockers», er et mer tradisjonelt rockeband med to gitarer, trommer, bass og vokal som besetning. De fem medlemmene er alle enten oppvokst i, eller i nærheten av, Trondheim. Medlemmene er i starten av 20åra, noen av de er studenter, andre jobber. Rundt intervjuetidspunktet hadde de fokus på å skrive og spille inn sanger. Før jul 2010 hadde bandet fått noen nye medlemmer og de hadde begynt å øve sammen som et band, ikke bare skrive musikk slik de i større grad hadde gjort før. Samspillsmessig var de derfor i oppstartsfasen, men flere av medlemmene i bandet hadde skrevet låter og jobbet sammen på Kulturfabrikken uten å spille «live» som et band før. De hadde allerede flere sanger ferdigskrevet og innspilt, selv om de ikke hadde hatt så mange øvinger. Jeg oppfatter at de ønsket å bli oppfattet som et «liveband». Det er med andre ord viktig for de å spille konserter. Samtidig som de ønsker å bli oppfattet som et «liveband» bruker de innspillingsrommene på Kulturfabrikken til å skrive sanger, prøve ut forandringer i arrangementene i tillegg til å spille inn sangene.

Flere av medlemmene spiller også i andre band i tillegg til «Rockers», men de gav uttrykk for at «Rockers» var hovedprosjektet de ønsket å satse på. «Å satse» på bandet må forstås som et ønske om å gjøre musikken, og spesielt denne konstellasjonen, til noe mer enn en fritidsaktivitet og hobby, et ønske om å kunne leve av musikken. Jeg forstår medlemmene dit hen at de er villige til å bruke mye tid og ressurser på å få til nettopp dette. Bjørn kommenterer: «Vi har alle blitt enige om å drite i fotballen, det er musikken som gjelder». Det er liten tvil om at medlemmene jeg møtte var ambisiøse. Flere av medlemmene kommenterer ønsket om en fremtid som profesjonell musiker, det være seg å ha musikken som en fast inntektskilde, på denne måten:

Bjørn: Men vi vil jo fullføre drømmen om at musikken kan være mer enn bare en hobby. Det er litt vanskelig å finne ordene for det.

Erlend: Vi vil jo ha det som en inntektskilde også.

Bjørn: Ja, vi vil jo ikke bare være stuck her, ikke sant, vi vil jo komme oss ut sånn som alle band vil. Vi vil jo vise musikken vår, gi inspirasjon til andre. Spille konserter.

Jonas: Målet mitt egentlig er å kunne gjøre dette uten å måtte ha noe annet på siden du må bruke tiden din på. Spille live, konserter, oppleve ting og bare ha det kult med det. Det er hele casen for meg, at du kan gjøre det her hele tiden for det er det vi synes er artigst i verden.

På mine spørsmål om hvilke ambisjoner medlemmene har kommer det altså til uttrykk et ønske om å kunne leve av musikken. Samtidig forstår jeg det som et ønske om å få bandet til å fungere. Siden bandet er relativt nytt nevnes det også at de ønsker at bandet skal fungere både som et band, men like viktig som en kompisgjeng. Samhold blir med andre ord sentralt. Det fellesskapet som dannes i et band vil være avhengig av tillitsbaserte relasjoner for å skape og opprettholde tilhørighet. At vennskapet står sentralt kommer til uttrykk gjennom Erlends utsagn:

Erlend: Målet mitt er også at det ikke skal være så mye drama mellom folk, for jeg har vært borte i jævlige mange band før, men at det blir en bandfeeling, en kompisgjeng.

Dette kan tyde på at et band i like stor grad handler om relasjonene mellom medlemmene som selve musikken. Kanskje kan vi si at musikken er den felles interessen som har ført de sammen, og at fellesskapet baserer seg rundt denne felles interessen og den kollektive viljen til å oppnå et felles mål. Da blir det kanskje like viktig å ha det morsomt sammen som å lykkes med å bli profesjonell musiker og skape et levebrød ut av hobbyen.

3.3 Øving og bruk av Kulturfabrikken

Både «Rockers» og «Hiphoppers» bruker Kulturfabrikken til øving, men på forskjellige måter. Dette har naturligvis sammenheng med deres ulike tilnærming til musikk på bakgrunn av sjangertradisjon. Det aller meste av bandenes musikalske praksis tar utgangspunkt i ISAK sine lokaler. Det kan derfor være interessant å se på noen likheter og forskjeller i måten de øver på, som kan sette oss på sporet av muligheter og begrensninger ved tilbudet og se hvordan det påvirker deres utøvende praksis. Ikke for å gi en kvalitetsmessig vurdering av det tilbudet som gis på Kulturfabrikken, men for å se på hvilke utfordringer to ganske ulike musikalske uttrykk kommer i kontakt med.

Til tross for den tradisjonelle rockebandinstrumenteringen foregår det meste av øvingsarbeidet til «Rockers» i studio, ikke i øvingslokalet.

I: Hvordan jobber dere?

Erlend: Nå for tiden er det at vi spiller inn sangene først. Med det er jo fordi vi har så jævlige god tid.

I: Spiller inn her oppe? [på Kulturfabrikken]

Erlend: Vi spiller inn oppe her ja. Til fordel fra før hvor vi satt med Guitar Pro i to dager for å få frem en sang, så er det en stor framgang.

Jonas: Jeg har jobbet på en litt annen måte mens jeg har vært her oppe. Jeg har laget sangene slik vi gjør nå, men jeg har sittet en del hjemme også og kommet frem til råmateriale med vokal og kassegitar og tatt det med opp hit. Så har sangen utviklet seg. Vi jobber på den måten at en av oss kanskje har en ide, som du for eksempel [peker på Erlend] med di-da-da-da-de. [synger et riff]. En gammel ide som du hadde for lenge siden som vi laget en sang på. Så det er små ideer som blir utarbeidet her. Det er her det skjer.

Den kreative prosessen med komposisjon av sanger, utforsking av nye ideer, og det Jonas omtaler som «utvikling», foregår i stor grad i innspillingsrommene, eller «studio». Studioet byr på andre muligheter i en øvingssituasjon og en låtskriverfase, enn det øvingslokalet gjør. Den mest åpenbare fordelene er muligheten til å gå tilbake å lytte på det man har spilt inn og vurdere hvordan det fungerer. Redigeringsmulighetene i et moderne lydstudio gjør det mulig å spille inn enkeltspor på nytt, lytte til hvert enkelt instrument hver for seg, og dermed ha full kontroll og oversikt over det musikalske forløpet.

Å bruke musikkstudioet nærmest som et laboratorium er blitt stadig mer vanlig. Musikkstudioet er ikke lenger et sted kun for musikalsk dokumentasjon. Studioet er i større grad blitt et instrument på bakgrunn av den teknologiske utviklingen med multitracking, effekter og redigeringsmuligheter. Jeg har ikke til hensikt å gi en større utredning om studiotekniske utvikling, men snarere påpeke at denne utviklingen er en viktig rammebetingelse for mine informanternes musikalske praksis. «Rockers» bruker studioet aktivt i låtskriverprosesser. Flere av medlemmene fremhever hvordan musikkstudioet gir en annen atmosfære enn øvingslokalet, og hvordan det er enklere å arbeide i et studio enn å «jamme frem noe», som Bjørn sier. Ja, det kan rett og slett virke som om flere av medlemmene synes det er hyggeligere å være oppe på Kulturfabrikken, enn nede i øvingsrommet. Dette kan i utgangspunktet virke som et noe tynt poeng, men Bjørn poengterer at man blir mindre sliten av å arbeide i studio enn i øvingsrommet. Det kan dermed virke som den økte kontrollen musikkstudioet bidrar med er et viktig aspekt for medlemmene. Den økte kontrollen, i form av kontrollerte lytteforhold og muligheten til å høre enkeltspor er dermed sentrale aspekt i hvorfor «Rockers» i første rekke bruker studioet som sin arena for musikalsk praksis.

Når den kreative prosessen foregår i studio påvirker det naturligvis også måten de arbeider på i øvingsrommet.

I: Hvordan øver dere i bandrommet?

Erlend: Vi kommer ned med ferdige sanger omtrent og gjør eventuelt noen forandringer der.

Bjørn: Så går vi opp hit og spiller inn de forandringene vi gjør. Så vi har alltid sangen etter øvingen her oppe klar.

Jonas: Det er som om du spiller et spill, når du er nede på øvingslokale så spiller du og når du skal spise eller noe sånt, da «saver²⁰» du bare, «saver gamet» og det er det vi gjør ved å gå opp hit.

Muligheten til å ta vare på det de har gjort er en av de største fordelene ved studioopptak.

Jonas bruker en metafor fra dataspill for å tydeliggjøre i hvor stor grad opptaksteknikken kan være en hjelp til å lagre forandringer man foretar. Det er åpenbart at opptaksteknikken gjør det lettere å ta vare på forandringer og dermed også lettere å huske hva som ble gjort på forrige øving, hva som fungerte og hva som ikke fungerte.

Jeg har tidligere omtalt hvordan «Rockers» ønsker å bli oppfattet som et liveband, et band som spiller konserter. Når de i så stor grad bruker musikkstudioet som øvingsrom oppstår det noen utfordringer i å få låtene til å fungere både som innspilt musikk og «live». Ved å komponere musikk i studio med moderne opptaksutstyr, er det en risiko for å lage musikk det ikke går an å reprodusere «live». Mulighetene til å spille inn mange spor, bruk av avanserte effekter og redigeringsmuligheter kan gjøre det vanskelig å reprodusere et musikalsk forløp. En av de viktigste utfordringene «Rockers» står overfor er derfor å få musikken til å fungere, både som innspilt musikk og «live». Den spenningen som oppstår mellom det innspilte uttrykket og det musikalske uttrykket i sann tid blir også en spenning mellom det lokale og det virtuelle, som vi skal komme tilbake til.

Øvingspraksisen til «Hiphoppers» er ganske ulik «Rockers». Beatsene, det musikalske bakteppet rapperne rapper over, er ferdig komponert og innspilt, av han vi kan kalle «produsenten» før øvingen begynner. Dette endrer en del av de rammebetingelsene bandet står overfor med tanke på en livefremføring. Det er ingen instrumenter i tradisjonell forstand som spilles når beatsene er innspilt på forhånd. Interaksjonen mellom medlemmene og

²⁰ «Saver» betyr å lagre, som i det engelske verbet «to save». Engelsk er internettets morsmål og det er noe av årsaken til at flere av informantene bruker engelske uttrykk i sin dagligtale. Jeg har valgt enten å forklare disse uttrykkene med norske ord eller å utheve de med klammer for å unngå misforståelser.

forholdet mellom tekst og musikk blir derfor et annet enn hos et tradisjonelt rockeband. Dette gjenspeiler seg også i en øvingssituasjon.

I: Øver dere her også?

Thomas: Ja, hvis vi skal ha konsert så øver vi enten her eller nede i Øvesalen, eller så kan vi øve hjemme.

I: For dette rommet her er jo litt lite hvis det er mye dansing og sånn.

Thomas: Hvis det er bare oss så går det bra. Men som regel så er det mange kompiser som kommer inn når vi øver for å late som om de er publikum. Da trenger vi litt større rom.

Det kan virke som om det ikke spiller så stor rolle hvor «Hiphoppers» øver. Samtidig blir det tydelig at begrepet «å øve» får en litt annen betydning hos «Hiphoppers» enn hos «Rockers», når det ikke er noen «ekte» instrument som spilles. La meg skynde meg å tilføye at det ikke gjør hip-hop og rap verken «dårligere» eller «enklere» enn å spille i rockeband, men at fokuset under øvingen ligger på andre områder. Øvingen i «Hiphoppers» består i langt større grad av å øve til livefremføringer hvor musikken/rap bare er en del av sceneshowet. Dansing er også en sentral del av hip-hoputtrykket. De inviterer derfor ofte venner og bekjente til øvingene sine som fungerer som publikum. På den måten blir øvingssituasjonen mer lik en livefremføring. Samtidig blir øvingene en sosial begivenhet hvor venner samles. Sosial tilhørighet og fellesskap blir sentrale aspekt.

Selv om ISAK generelt og Kulturfabrikken spesielt er utgangspunktet for begge gruppenes musikalske praksis er internett og global påvirkning en sentral del av informantenes musikalske hverdag. Ikke bare i form av tilgjengeligheten til så å si all verdens musikk, men også i form av hvordan informantene bruker internett til å komme i kontakt med likesinnede. Jeg vil derfor fortsette med å se på hvordan internett og moderne kommunikasjonsteknologi har innvirkning på deres musikalske praksis.

3.4 Virtuell scene og bruk av internett

Begge bandene jeg har snakket med har vært svært opptatte av hvilke muligheter internett og moderne kommunikasjonsteknologi kan ha for musikere. I takt med at internett har blitt et stadig viktigere kommunikasjonsmiddel i de aller fleste vestlige menneskers liv, har det også blitt en stadig viktigere del av musikers liv. Både med tanke på tilgjengelighet til andres musikk, men også til spredning og promotering av sin egen. Mye har vært sagt om utviklingen av kommunikasjonsteknologi og hvordan den har forandret musikkbransjen. Dette har ikke hovedfokus i denne oppgaven. Så la oss i første omgang nøye oss med å påpeke at internett har blitt en viktig del av våre liv, for i langt større grad fokusere på hvordan informantene mine skaper mening, fellesskap og virtuelle scener i en globalisert verden.

Mine informanter, i likhet med de aller fleste andre norske ungdommer på deres alder, har et ganske så hverdagslig forhold til internett. De omtaler bruken av internett og de mulighetene det gir med største selvfølgelighet, som om samfunnet og internett er uatskillelige størrelser. For eksempel svarte Thomas på spørsmål om hvor han oppdaget ny musikk kontant, «nett». Denne hverdagslige holdningen til internett og de mulighetene det åpner for er et godt bilde på hvor globalisert det norske samfunnet har blitt. Med dette som utgangspunkt vil jeg undersøke videre på hvilken måte internett og moderne kommunikasjonsteknologi påvirker informantenes musikalske praksis. Jeg ønsker å ta til orde for at utviklingen av internett og dets utbredelse må forstås som et av de mest sentrale, om ikke det mest sentrale, elementet i mine informanters musikalske praksis.

3.4.1 Virtuell scene

Jeg ønsker å belyse hvordan informantene mine skaper meningsfulle fellesskap på internett gjennom begrepet «virtuell scene». En virtuell scene kjennetegnes, som vi har sett ved internettbasert interaksjon, hvor aktørene sjelden eller aldri møtes ansikt til ansikt. Sett i sammenheng med scenebegrepets opprinnelse hvor Straw (1991) understreker at en scene er samlinger rundt spesifikke musikalske uttrykk, blir en virtuell scene et møtested mellom mennesker som deler musikalske preferanser gjennom internett. (s.379)

Scenebegrepets styrke ligger i dets evne til å forene tilsynelatende forskjellige grupper av mennesker rundt spesifikke musikksjangre. I en hverdag gjennomsyret av internetttilgang og

virtuell kommunikasjon blir begrepet sentralt for å se hvordan musikk er en viktig sosial markør og hvordan musikk danner grunnlaget for virtuelle fellesskap. Begrepets elastisitet setter det i stand til å gi et nyansert bilde av «the webs of connectivity», sier Stahl. (2004:52) Interaksjon på internett skiller seg fra interaksjon ansikt til ansikt spesielt ved at den er løsrevet fra tid og rom, og er dermed grunnlagt på andre sosiale markører. Denne prosessen er blitt omtalt som «the time-space compression». (Fornäs et al. 2002:9)

This compression enables an economization of resources and an expansion of communication, as well as an accelerating invasion of everyday life by media technologies. This has its drawbacks, in the tendency to produce information stress and an opening for control over the individual's actions and thoughts. (Fornäs et al. 2002:9)

In particular, the Internet has had a significant impact on the time-space compression process (Harvey, 1989) associated with developments in global communication systems, further displacing the boundedness of social interaction within the restrictions of time and space, and opening up new, relatively instantaneous channels of trans-local and trans-temporal communication (Foster, 1997). (Bennett 2004b:230)

«The time-space compression process», som på mange måter beskriver de samme prosessene som globaliseringsbegrepet gjør; tilgjengelighet, grenseløshet og flyt, viser hvordan digitale media har gjort tid og rom til sekundære aspekter i sosial interaksjon. Tid og rom blir ikke lenger like avgjørende aspekt eller grunnleggende forutsetninger for interaksjon, ettersom internett på mange måter opphever grenser og gjør all verdens informasjon tilgjengelig ved få tastetrykk. Den umiddelbare tilgjengeligheten til all verdens informasjon har kanskje ført til forestillinger om at alt og alle skal være tilgjengelig til en hver tid. *Tilgjengelighet* er på mange måter blitt et av vår tids største nøkkelord.

3.5 Tilgjengelighet

En av konsekvensene av internettets tilgjengelighet er at venting er blitt uakseptabelt. Vi forventer å finne informasjon om det meste på internett, at det er tilgjengelig til en hver tid og at informasjonen er oppdatert. Som medlemmer i et samfunn gjennomsyret av internetttilgang forventer vi også å få den informasjonen vi trenger, når vi ønsker det. Et slikt tilgjengelighetssamfunn har noen konsekvenser også for musikeres praksis. Flere av medlemmene i «Rockers» kommenterer hvordan musikalsk praksis må endre seg som en følge av dette.

Jonas: Jeg syns det er tull å dra i studio og være innestengt der i et og et halvt år å jobbe med et album. Når man har en sjans til å jobbe med en og en sang å legge de ut på internett når de er ferdige. Gi ut singlar og være aktive på internett istedenfor å si at «nei, vi er i studio og jobber med et album, snakkes om et halvt år». Være på folket hele tiden, gi de noe.

Erlend: Sånn sett er Amerikanske band sinnssykt flinke på det. Det har jeg merket jævlig fort. Hvis du ser på Facebooken deres så har de alltid lagt ut noe nytt hver dag og har kanskje 200 stykk som kommenterer og bandet kommenterer tilbake til de. Det blir et sted hvor folk gidder og samles.

«Rockers» gir uttrykk for at det er viktig å være offensive i markedsføringen av seg selv på internett. De arbeider med enkeltlåter heller enn album for å kunne oppdatere nettsidene sine jevnlig med nytt materiale. Flere av medlemmene bruker mye tid på å promotere bandet på internettbaserte diskusjonsforum, og ved å knytte kontakter med mennesker de «treffer» på internett. Å være aktive på internett er blitt en viktig del av det å være musiker i dag, både for å opprettholde interessen hos, og kontakten med, publikum. Det skaper en jevn strøm av informasjon å jobbe med en og en sang for deretter å legge de ut på internett. Kanskje kan det se ut som om publikum krever mer av artister og band i forbindelse med oppfølging og oppdatering rundt deres praksis i en internettbasert musikkultur, enn i det tradisjonelle platemarkedet. Hyppige oppdateringer og nær kontakt mellom artist og publikum er avgjørende for å holde interessen oppe blant publikum. Jonas beskriver dette ganske eksplisitt ved å si at man må «være på folket hele tiden, gi de noe». Jeg tolker dette utsagnet som at publikum, fans og tilhørere ikke er like lojale som før internett revolusjonerte musikkbransjen. Samtidig som den økte tilgjengeligheten til store mengder musikk kan sies å ha økt forbruket synes det åpenbart at artister også må tilpasse seg disse endringene.

Hvilke konsekvenser har tilgjengeligheten til all verdens musikk for de fellesskapene som dannes og reproduseres på internett? David Muggleton (2000) kan gi oss noen interessante innspill på hvordan vi skal forstå «post-subkulturer». Definert på bakgrunn av konsum, er ikke subkulturell stil lenger basert på modernistiske strukturerende element som klasse, kjønn eller etnisitet, hevder Muggleton. (2000:48) «Instead, these modernist looks become recycled as free-floating signifiers, enabling subcultural identity to be constructed through the succession of styles that ‘Style Surfers’ try on and cast off.» (ibid.)

Post-subculturalists no longer have any sense of subcultural ‘authenticity’ where inception is rooted in particular socio-temporal contexts and tied to underlying structural relations. In fact the post-subculturalist will experience all the signs of the subculture of their choosing time and time again through the media before inscribing these signifiers on their own bodies. Choosing is the operative word here, for post-subculturalists revel in the availability of subcultural choice. While, for example, modernist theory stressed a series of discrete subcultural styles unfolding in linear time up until the late 1970s, the postmodern 1980s and 1990s have been decades of subcultural fragmentation and

proliferation, with a glut of revivals, hybrids and transformations, and the co-existence of myriad styles at any one point in time. This enables post-subculturalists to engage in 'Style Surfing' (Polhemus 1996), to move quickly and freely from one style to another as they wish; indeed, this high degree of sartorial mobility is the source of playfulness and pleasure. They do not have to worry about contradictions between their selected subcultural identities, for there are no rules, there is no authenticity, no ideological commitment, merely a stylistic game to be played. (Muggleton 2000:47)

Muggleton (2000) fremhever hvordan aktører, i det han omtaler som post-subkulturer, står fritt til å surfe mellom identiteter og tilhørigheter. Det finnes ingen ideologisk tilhørighet eller autentisitet i det postmoderne samfunnet, hevder Muggleton, alt er bare et stilistisk spill. Det er tydelig at Muggleton (2000) har latt seg inspirere av Baudrillard som har hevdet at «It has all been done. The extreme limit of these possibilities has been reached. It has destroyed itself. It has deconstructed its entire universe. So all that are left are pieces. All that remains to be done is play with the pieces. Playing with the pieces – that is post-modern.» (Baudrillard 1984:24 i Macionis og Plummer 2008:39) Kanskje er det dette vi ser et resultat av, spesielt i den musikalske praksisen til «Rockers». Denne stilsurfingen vil ha konsekvenser for hvordan man som musiker fremstiller seg på internett, all den tid internettets tilgjengelighet samtidig gjør den virtuelle virkelighet uoversiktlig.

Kanskje kan man også tolke utsagnet om å «gi de noe» som et ønske rett og slett om å være sosial. Det kan virke som om det finnes en oppfatning blant medlemmene om at å jobbe lenge i studio med et album er en asosial aktivitet. Jeg oppfatter at det er viktig for de å holde kontakten med vennene sine, ikke isolere seg i studio. Nå er dette eksempelet satt på spissen, og må kanskje ikke tolkes så bokstavelig, men det sier likevel noe om hvor viktig de anser regelmessig internettkommunikasjon for å være.

3.6 «Det blir et sted hvor folk gidder og samles»

Erlend påpeker hvor flinke Amerikanske band er til å ha hyppig oppdaterte nettsider og Facebookprofiler. «Det blir et sted hvor folk gidder og samles», sier han om nettsidene. Det kan med andre ord bli et sted hvor fans med felles musikkinteresse «møtes», diskuterer og danner meningsfulle fellesskap. Det er slike møtesteder som utgjør en virtuell musikkscene. Ved å ta opp tråden fra Straw (1991) ser vi hvordan band og musikksjangre danner utgangspunktet for virtuelle møtesteder eller scener.

Det er interessant å legge merke til hvordan Erlend ordlegger seg. For det kan virke som han mener at det finnes visse forutsetninger for at folk skal «gidde og samles». Som Straw (1991) er inne på vil naturligvis interessen for et band eller en musikksjanger være en forutsetning for et slikt møtested. Jeg tolker Erlend sitt utsagn som at det er like viktig at nettsidene og diskusjonsforumene er hyppig oppdatert for at publikum skal opprettholde interessen rundt bandet. Interessen hos publikum kan dermed sies å bli ivaretatt av en hyppig oppdatert internettside. Samtidig vil jeg hevde at den relativt nære kontakten med artister og forbilder er en avgjørende faktor for virtuelle sceners popularitet og dermed også overlevelsessevne. Jeg forstår Erlend sitt utsagn som at det er den direkte kommunikasjonen mellom artister og fans som gjør internettsider interessante steder å besøke. Dette tydeliggjøres når han påpeker at det oppstår en dialog mellom produsent og mottaker. Populærmusikkscenen er ikke lenger bare preget av enveis kommunikasjon ovenfra og ned, fra produsent til konsument, men er i større grad en dialog mellom musiker og publikum. Dette skiftet har store konsekvenser for publikums rolle. Publikum er ikke lenger en passiv mottaker, men er i langt større grad en aktiv og selvstendig aktør med reelle valgmuligheter, som kan sette krav til artistene. Kanskje kan vi hevde at internett er en forutsetning og et utgangspunkt for det vi kan kalle, i mangel av et bedre norsk uttrykk, «empowerment» av aktøren. Empowerment forstått som styrking av aktørens reelle valgmuligheter og myndiggjøring.

Riley et al. (2010) på sin side har påpekt hvordan neo-tribale fellesskap forhandler frem relativt stabile og trygge arenaer for interaksjon på internett. Men i motsetning til subkulturenes klassebevisste motstandskamp vektlegger hun i sin forståelse av neo-tribebegrepet at: «The aim is therefore not to change the world, but to survive in it – a politics of survival rather than resistance, through the creation of sites in which to experience communal hedonism and pleasure.» (Riley et al. 2010:348) Det kan hevdes at det ikke er noen ideologisk motstandskamp som kjempes over internettet, men i større grad opprettholdelsen av arenaer hvor aktører føler seg vel. Dette har også Muggleton (2000) (med hjelp fra Evans 1997) sett.

But perhaps the very concept of subculture is becoming less applicable in postmodernity, for the breakdown of mass society has ensured that there is no longer a coherent dominant culture against which a subculture can express its resistance. (Muggleton 2000:48)

Muggleton (2000) fremhever hvordan massesamfunnets sammenbrudd gjør det vanskelig å se på samfunnsoppbyggingen som konsument/produsent-logikk. Kanskje blir termen

«subkultur» derfor en semiotisk bakevje som ikke greier å ta inn over seg den globaliserte verdens skiftende natur og aktørers forhandling om posisjon i post-subkulturelle arenaer.

3.7 Synlighet

Flere av informantene mine påpeker hvor mye arbeid som må legges ned for å tiltrekke seg oppmerksomhet og dermed være en synlig aktør på internett. Det er ikke nok bare å legge musikken sin ut på internett og dermed forvente at man blir oppdaget, hevder flere av informantene mine. Man må jobbe aktivt for å bli sett og hørt. *Synlighet* er nok et nøkkelord.

Jonas: Det folk ikke er klar over er, greit de legger ut sangene sine på Myspace og Urørt så kan de bare sitte å vente på at det kommer en platekontrakt i fanget eller at folk skal digge det. Men det er slike folk som han [peker på Erlend] som sitter bak den profilen og adder folk og alltid får frem musikken og jobber som faen.

Erlend: Å bare legge ut sangene er som å sitte å fiske i en sementtruck. Du får jo ingenting.

[...]

Jonas: Men når du har et navn på et band og ingen har hørt om det så må du jo jobbe som faen for at folk skal høre det. Det er så mange band som bare sitter i lokalet og sitter på dritbra materialet.

Erlend: Ja hvert fall her i byen.

Jonas: De kommer ikke ut med det. Man må være klar over innsatsen man må gjøre for at musikken skal komme ut. Det er jo det som er så positivt med ISAK at vi har et hjelpemiddel som er sykt bra. Det er en jævlig bra mekanisme kan du si.

«Å komme ut med musikken» må i dette tilfellet ikke bare forstås som å legge ut musikken på internett, men i tillegg jobbe aktivt for å bli hørt. Den i utgangspunktet litt flåsete kommentaren fra Erlend om «å fiske i en sementtruck» må forstås nettopp som at man ikke får napp uten å fiske i de rette omgivelsene, i tillegg til å gjøre en innsats selv for å få napp. Det er med andre ord ingen selvfølgelighet at musikk som legges ut på internett blir oppdaget, men mine informanter påpeker hvor mye arbeid som må legges ned for å bli hørt. Det kan være fristende å hevde at arbeidet som legges ned for å bli hørt er like viktig som selve musikken, spesielt når tilgjengeligheten til musikk på internett er så stor.

«Rockers» er opptatt av å være et synlig band. De er tydelige på at det er viktig å vise frem musikken sin for andre, å komme ut med den. Jeg forstår de dit hen at å sitte på bra materiale, forstått som gode låter og bra musikk, uten å vise det frem for andre er meningsløst. Kjernen i deres musikalske praksis blir nettopp å spille konserter og vise frem musikken sin. Dette

gjenspeiler seg også i ambisjonsnivået og ønsket om å gjøre musikken til et levebrød. For å greie å ta steget fra hobbymusiker til yrkesmusiker vil evnen til å bli sett og hørt av andre være avgjørende. Å opprettholde interessen blant publikum, være synlig og promotere seg blir dermed viktige aspekt i «Rockers» praksis og hverdag.

I: ...hvilke kanaler bruker dere til musikk?

Jonas: Myspace, Urørt, Facebook.

Erlend: Jeg har jobbet flere døgn til sammen med Myspace og der har vi fått muligheten til å promotere oss til band i Amerika og Japan, kommet internasjonalt ut med det.

Bjørn: Vi bruker de store sidene som Facebook, det er der folk er.

Når Bjørn sier: «Vi bruker de store sidene som Facebook, det er der folk er» blir det tydelig at de relativt nye internettkanalene har stor betydning for å komme til orde og være synlige på et ellers enormt og ganske uoversiktlig virtuelt musikkmarked. Utsagnet om at «det er der folk er» er også et tydelig utsagn om hvor omfangsrik såkalte sosiale medier er i vårt samfunn. For å bli en synlig aktør på det virtuelle musikkmarkedet blir det viktig å være «der folk er».

3.8 Posisjonering

På bakgrunn av det vi allerede har sett kan det være viktig å minne om Bourdieus bidrag til samfunnsforskningen. Begrepene «felt» og «kapital», for å belyse hvordan aktører posisjonerer seg innad i felt, er sentrale element for en forståelse av mine informanters praksis. Spørsmålet er hvordan, eller om, internett forandrer forståelsen av begrepsapparatet. Bourdieu har sagt og skrevet lite om internett. Som Vibeke Jørgensen sier det «er det mulig at han ikke gadd å bry seg om noe så kulturelt dekadent». (2005:83) Thorntons (2007) utvidelse av kapitalbegrepet, til også å omhandle subkulturell kapital, gjør det mulig å se hvordan identitet og posisjonering er sentrale begrep i musikkbaserte «subkulturer». Bourdieu definerer alle felt på bakgrunn av en feltspesifikk kapital. Da blir det også tydelig at Thorntons (2007) utvidelse av begrepet er tilknyttet et eget felt. Jeg forstår dermed «subkulturell kapital» i denne sammenhengen som både «hip-hop kapital» og «rocke kapital». Altså en ressurs for posisjonering innad i spesifikke felt.

Når jeg har vist hvordan informantene mine strever for å komme til orde og være synlige aktører både på internett generelt og feltet spesielt, kan det være et tegn på en posisjonskamp.

En kamp for å bli sett og hørt på bakgrunn av akkumulasjon av feltspesifikk kapital, vil være en kamp for å opprettholde posisjonen i feltet. «Rockers» aktive jobbing for å være synlige på internett er et godt eksempel på hvordan denne kampen utarter seg. Kampen om posisjoner blir derfor en kamp om markedsandel, en kamp om popularitet.

Man kan innvende mot en bourdieusk forståelse av internettbaserte musikkulturer at mangfoldet av virtuelle scener gjør at det oppstår så mange kapitaltyper og felt at begrepene ikke lenger evner å si noe om posisjonskampen i samfunnet. Hvis man med kapital forsøker å si noe om posisjoner, smak og tilhørighet til sosial klasse, kan det se ut som om mangfoldet av virtuelle scener og fellesskap på internett skaper forvirrende og svært komplekse sammensetninger av samfunnsstrukturen. Når flere i tillegg tar til orde for temporære og flertallige tilhørigheter blir bildet enda mer komplekst. Spørsmålet blir om en slik forståelse evner å si noe om posisjonering og sosiale forhandlinger i det hele tatt, eller om rammeverket bryter sammen. Thornton (2007) hevder at:

I would argue that it is impossible to understand the distinctions of youth cultures without some systematic investigation of their media consumption. For, within the economy of subcultural capital, the media are not simply another symbolic good or marker of distinction [...], but a network crucial to the definition and distribution of cultural knowledge. (Thornton 2007:101)

Internett og bruk av media blir sentrale i forståelsen av dagens ungdomskulturer, hevder Thornton. (2007) Media og internett er ikke bare en passiv markør og et symbol på økonomisk velstand, men et avgjørende element for spredningen av informasjon og en arena for forhandling av posisjoner som kan lede oss over på spørsmålet om globaliseringsprosesser og internett er utgangspunktet for en ny virtuell verdensordning.

3.9 Virtuelle møtesteder. Global landsby eller lokal virtualitet?

Hvordan skal vi forstå internettets virtuelle møtesteder? En av de viktigste utfordringene er å se på forholdet mellom det lokalt baserte og det virtuelle, og hvordan dette glir over i hverandre. Hylland Eriksen (2005) har kommentert noen av de visjonære spådommene som ble lansert før internett fikk fotfeste på denne måten.

Den mest visjonære er ideen om at en global landsby ville oppstå, som et resultat av at avstand ble irrelevant. Den pessimistiske varianten av det samme perspektivet går ut på at fellesskapsfølelse og lokale tilhørighet ville forsvinne, fordi folk flest ville foretrekke den uforpliktende og flyktige kommunikasjonen på nettet fremfor plagsomme, fysiske mennesker som ikke kunne skrues av med et tastetrykk. (Hylland Eriksen 2005:9)

I ettertid, i et samfunn gjennomsyret av internetttilgang, kan de fleste av oss avkrefte disse spådommene. Fysiske steder vil ikke verken slutte å eksistere eller være irrelevante i samhandlingssituasjoner. Mennesker er nødt til å omgås hverandre selv om internett har åpnet muligheten for virtuell interaksjon. Mange synes å ha glemt at et nettverk som sådan ikke har noe annet innhold enn det brukerne fyller det med. Derfor blir det viktig å huske på at internettet tross alt er forankret i aktøren. I likhet med all annen nettverkstenking vil det være sentralt å se på forholdet mellom lenker og noder som utgangspunkt for en forståelse av kompleksiteten i interaksjonen.²¹ Internett blir et materielt hjelpemiddel for utbredelse av nettverksbasert individualisme, slår Castells fast (2003:126) Den store utbredelsen av internett har skapt en følelse av at det eksisterer på utsiden av aktørene, som om det lever av seg selv. På mange måter ligner det hvordan institusjoner opptrer som objektive størrelser i Berger og Luckmanns²² teoretiske rammeverk. Sett fra et mikrointeraksjonistisk ståsted blir det da en nødvendighet å se hvordan interaksjon mellom mennesker utarter seg som en følge av internett. Hylland Eriksen (2005) har vist i artikkelsamlingen «Internett i praksis» hvor forskjellig internett som fenomen kan oppfattes. Slik at det som virker som definitive

²¹ Nettverkstenking har eksistert i matematikken som grafteori siden 1736 da Leonhard Euler beviste det klassiske eksempelet «broene i Königsberg». I samfunnsforskningen ble begrepet første gang brukt av John Barnes (1954) i hans studie av interaksjon og sosialt liv på øysamfunnet Bremnes på norskekysten. Historien skal ha det til at Barnes fikk inspirasjon til modellen etter å ha sett et fiskegarn henge til tørk.

²² Peter L. Berger og Thomas Luckmann har i boken *Den samfunnsskapte virkelighet* (2006) (*The Social Construction of reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*) vist hvordan sosiale strukturer kan forklares i en interaksjonistisk tradisjon. De viser gjennom tre begrep hvordan menneskelig handling produserer og reproducerer sosial virkelighet. *Eksternalisering*, er aktivt å gå inn og forandre verden. *Objektivering* er et uttrykk for hvordan handlinger som gjentar seg mange nok ganger oppfattes som standardiserte, tilstivnede og objektive strukturer. *Internalisering* beskriver sosialiseringprosessen i samfunnet, og er et uttrykk for hvordan aktører internaliserer de forventningene samfunnet stiller. På den måten får vi en sirkel for produksjon og reproduksjon av sosiale handlinger.

sannheter i noen sammenhenger, må tas med forbehold i andre. Dermed kan det også virke som om internett ikke nødvendigvis danner en egen global kultur, og har ført mennesker inn i en «global landsby», men heller former og utvikler allerede eksisterende samfunn, grupper og virkeligheter. (Eriksen 2005:7) Dette er et standpunkt også Castells (2003) synes å dele.

I modsætning til påstande om, at Internettet enten er kilde til fornyet fællesskab eller årsag til fremmedgørelse fra den virkelige verden, så synes den sociale interaktion på Internettet ikke at have en direkte indflydelse på den måde, hverdagslivet former sig på generelt set, ud over at det føjer on-line interaktion til allerede eksisterende sociale relationer. (Castells 2003:116)

Det ser ut som om Bennett (2004) også tar til orde for en forståelse av interaksjon på internett som basert på allerede eksisterende normer og rolleforventninger.

Rather than viewing the Internet as a 'cultural', or 'subcultural' context, it is perhaps better conceptualized as a cultural resource appropriated within a pre-existing cultural context, and used as a means of engaging symbolically with and/or negotiating that context. (Bennett 2004:165)

Overlappingen mellom virtuell kommunikasjon og ansikt til ansikt er sentral også i forståelsen av hvordan informantene mine kommuniserer. Selv om internett har dannet nye kommunikasjonslinjer, og potensielt skapt nye kommunikasjonsrom og stedløse lokaliteter, foregår det meste av interaksjonen på internett mellom mennesker informantene mine allerede kjenner i geografisk nærhet. Så selv om internett skaper mulighet for å komme i kontakt med mennesker fra andre steder og muligheten til å danne meningsfellesskap i såkalte virtuelle scener, betyr ikke det at lokal tilhørighet har utspilt sin rolle.

For å unngå et alt for feirende syn på internettets muligheter har Schiefloe (2003) satt oss på sporet av noen viktige poeng det kan være verdt å bite seg merke i. Selv om internett i teorien gjør oss i stand til å komme i kontakt med *alle* andre mennesker, er det likevel ikke slik at internett nødvendigvis frigjør oss fra alle sosiale stengsler og utjevner all sosial ulikhet. For det første må man ta høyde for at internett er et gode rike mennesker er i besittelse av, selv om utviklingen gjør at stadig flere mennesker i den tredje verden også får tilgang til det. For det andre krever nettverksbygging at aktørene både er i stand til og ønsker å komme i kontakt med hverandre, hevder Schiefloe. (2003:334) Derfor kan det virke som om internett ikke greier å frigjøre aktører fra *sosial ulikhet*, men at aktører reproducerer sosial lagdeling til tross for at det er teoretisk mulig å unngå den. Årsaken til reproduksjonen av sosial lagdeling eller sosial likhet/ulikhet er at vi føler en tilhørighet til mennesker med samme kulturelle og sosioøkonomiske bakgrunn. Sosial ulikhet blir en barriere for etableringen av nye relasjoner,

til tross for den potensielle muligheten informasjonsteknologien blant annet gir oss, hevder Schiefloe. (2003:334)

Flere av medlemmene i «Rockers» poengterer hvor viktig det er å reklamere for konserter på internett. Her ser vi et eksempel på hvordan virtuell kommunikasjon og lokalitet smelter sammen.

Jonas: Promo generelt før konsert, det er jævlig viktig. Hvis du er heldig og inviterer 200 stykk så kommer det kanskje fire av de. Hvis du får til å nå 10000 stykk så kan det jo hende at det kommer en del folk. Man kan ikke tenke at nå har vi gjort dritmye og hengt opp plakater osv.

[...]

Erlend: Men det igjen da kommer du ikke lengre enn bare Trondheim liksom. Vi kan ikke invitere fetteren og bandet hans i Bergen for eksempel.

Internettets styrke ligger i evnen til å nå veldig mange mennesker. Jonas påpeker at det er viktig å informere så mange som mulig om kommende konserter, og peker samtidig implisitt på at frafallet, fra de som blir invitert til de som faktisk kommer på konserten, er stort. Erlend trekker frem at det samtidig ligger en fysisk begrensning som påvirker hvordan internettkommunikasjon fungerer. Det ligger en fysisk begrensning i at konserter og arrangement har lokal tilhørighet og dermed også en begrensning i forhold til potensielle tilhørere.

Kommunikasjon gjennom internett blir ikke nødvendigvis løsrevet fra lokal kontekst, men må forstås som en ressurs i en allerede eksisterende sosial virkelighet. Bennett (2004) har, med hjelp av Wilbur (1997), påpekt at internettkommunikasjon ikke er fundamentalt annerledes enn interaksjon ansikt til ansikt, men må forstås som utfyllende og overlappende former for interaksjon.

Indeed, Wilbur (1997) suggests that, rather than viewing the Internet and face-to-face communication as being qualitatively different domains of social life, one might more productively see them as being related and overlapping forms of interaction. (Bennett 2004:165)

I Bennetts (2004) forståelse av forholdet mellom lokal og virtuell interaksjon vil mange av de rolleforventningene, normene og kulturelle kodene i det lokalt forankrede samfunnet også videreføres i den virtuelle verden. Da blir ikke sammensmeltingen mellom lokal og virtuell virkelighet nødvendigvis en skummel teknologisk storebror, men en intensivering av en allerede eksisterende sosial kontekst.

3.10 Internettets muligheter. «...det har åpnet mange muligheter kan du si»

Tilbudet på Kulturfabrikken kan åpne for muligheter og ha store ringvirkninger utover den lokale konteksten ISAK utgjør. Dette viser hvordan sammensmeltningen mellom lokal og virtuell praksis skaper nye rammebetingelser for musikalsk praksis. Det mest åpenbare eksempelet i mitt datamateriale er en historie Jonas forteller.

Jonas: For to år siden så la jeg ut, jeg satt og laget en sang her, en instrumentalsang. Satt og lekte meg her og så postet²³ jeg den på YouTube og så kalte jeg det en «leak» fra et album av et band jeg har vært fan av fra jeg var 14 år. To dager etterpå begynte det å bli jævlig mange «views»²⁴ og folk digget det og alt det der. Det som skjedde var at den sangen kom ut på YouTube igjen som et svar på min video hvor det var lagt på trommer og litt forskjellig. Og det viste seg å være han i det bandet som hadde lagt på trommene. Så har han en hjemmeside som kom i kontakt med meg. Så de siste årene har jeg skrevet sanger for han og for det bandet som han spilte i. Så det har åpnet mange muligheter kan du si bare ved å sitte her å holde på litt for seg selv å ha det litt morsomt på YouTube.

Jonas bruker internett til å spre musikken han lager. Ikke bare musikken han lager sammen med «Rockers», men også sin egen musikk. Han legger musikk ut på nettsider som www.myspace.com, www.nrk.no/urort (ofte bare omtalt som Urørt) og ikke minst www.youtube.com for å vise frem musikken sin for andre mennesker, delta i diskusjoner og få respons fra andre på sin egen musikk. Med andre ord bruker han internett til å komme i kontakt med andre musikkinteresserte mennesker. Alle disse nettsidene er åpne for hvem som måtte ønske det, alle kan besøke sidene, kommentere musikken og delta i diskusjoner.

Jonas bruker ordet «leak» for å forklare hvordan han prøvde å skape interesse for låten han la ut på YouTube. Ordet «leak», som betyr lekkasje, må forstås i likhet med lekkasjer fra statsbudsjettet og wikileaks. Jonas gav seg med andre ord ut for å være en kjent artist, og la ut en sang som skulle være en smakebit fra artistens kommende plate²⁵, mens det egentlig var Jonas som hadde skrevet låten. Han fikk andre til å tro at det var en populær artist som hadde lagt ut en smakebit på internett. I løpet av kort tid ble denne låten hørt av mange mennesker. Han fikk gode tilbakemeldinger på den i form av kommentarer som ble skrevet på nettsiden.

²³ Å «poste» refererer til det engelske verbet «to post» som i denne sammenheng betyr å legge noe ut på internett.

²⁴ «Views» er et engelsk substantiv som betyr visninger og refererer til hvor mange som har sett videoen eller hørt låten på YouTube.

²⁵ Artistens navn eller gruppen han spiller i er ikke gjengitt i denne oppgaven, som var kravet fra min informant for å få lov til å sitere hendelsen. Hans identitet er heller ikke spesielt viktig, men jeg kan slå fast at det er en kjent artist på den globale populærmusikkscenen.

Denne historien reiser mange spørsmål, fra autentisitetsspørsmål og rettighetsproblematikk til juridiske spørsmål. Det er derimot ikke min hensikt å undersøke hvorvidt det er foregått noen lovstridige handlinger i denne saken, men heller se på hvilke muligheter og utfordringer musikere kommer i kontakt med i møtet med internett.

Jonas sin handling kan i første omgang belyses som en markedsstrategi. For å bli sett og hørt i mylderet av informasjon på internett kan denne strategien virke både oppfinnsom og smart. Strategien for å komme til orde, eller å skille seg ut fra massene, var å sette en merkelapp på musikken i form av et navn mange kjenner fra før. Når andre brukere søker etter dette navnet på internett kommer også Jonas sin låt opp. For å understreke hvor godt denne strategien fungerte påpeker Jonas at han ikke reklamerte spesielt mye for å tiltrekke oppmerksomhet.

Jonas: Jeg postet den, og så postet jeg linken på noen forum. Da gjorde jeg ikke noe aktivt med det. Da var det tittelen som...

Erlend: Det må jo være sangen også for folk sender den rundt og tror at det er «legit²⁶», liksom.

Det er ingen overdrivelse å si at Jonas fikk stor oppmerksomhet med denne sangen. Dette tydeliggjøres av antall «views» og gode tilbakemeldinger. Etter noen dager fikk han til og med et musikalsk svar hvor den samme låten var bearbeidet og lagt til flere instrument. Jonas forteller at det i ettertid viste seg å være den artisten han utgav seg for å være som hadde laget det musikalske svaret. Nå sier ikke denne historien noe eksplisitt om reaksjonen til den «ekte» artisten, men vi må kunne anta at han i større grad så muligheter enn å bli indignert, på bakgrunn av at han la ut sin egen utbroderte versjon som et svar. Dette er et tydelig eksempel på hvordan internett setter mennesker i kontakt med hverandre og fruktbare samarbeid oppstår.

Oppmerksomheten rundt denne sangen vitner om at det kan være utfordrende å komme til orde og bli lagt merke til på internett. Derfor blir det også nødvendig med kreative og til dels drastiske strategier for å bli lagt merke til. I den sammenheng kan Jonas sitt forsøk virke fruktbart. La meg derimot tydelig presisere at jeg på ingen måte oppfordrer andre til å bruke andres identitet til egen vinning. Denne historien sier derimot ganske mye om hvilke drastiske tiltak som kan være nødvendige for å bli lagt merke til i en internettbasert musikkscene.

²⁶ «Legit» er et engelsk adjektiv som betyr legitim.

Jeg tolker ikke denne hendelsen som et forsøk på å utnytte et band Jonas har vært fan av i mange år til egen vinning, men snarere nærmest som en hyllest. Med det mener jeg at Jonas kan sies å ha et ønske om å lage musikk som i hans øyne er like bra som sitt forbilde. Ønsket om å etterligne den musikalske stilen å skrive musikk i samme sjanger er noe av bakgrunnen for hans praksis. På mange måter får han også denne bekreftelsen når mange tror musikken han legger ut på internett er lagd av artisten han utgir seg for å være. Når musikken han lager oppfattes som legitim er det et signal om at Jonas har lyktes. Musikken har en viss kvalitet i form av at den ligner på musikken til forbildet hans. Den blir derfor oppfattet som bra eller vellykket i Jonas sine øyne. Det bør påpekes at dette ikke er en vanlig praksis i Jonas' musikalske hverdag, men et engangstilfelle. Likevel kan det hevdes at denne historien har vært et vendepunkt i hans musikalske karriere.

Det virkelig interessante i denne historien er ikke den falske identiteten han påtok seg for å få oppmerksomhet rundt musikken sin, men snarere at spredningen av musikk på internett har gjort det mulig å komme i kontakt med bandet han i utgangspunktet utgav seg for å være. Jonas skriver nå musikk for dette bandet og har musikken delvis som et levebrød. Avstanden mellom produsent og konsument har blitt mindre og internett har skapt noen kommunikasjonslinjer som gjør det lettere å komme i kontakt med andre mennesker. Kanskje kan vi derfor si at dagens konsumenter av populærmusikk i større grad er aktive forbrukere enn i et tradisjonelt platemarked. Med det mener jeg at en internettbasert musikkultur i langt større grad baserer seg på toveis interaksjon mellom produsent og konsument. Adornos forståelse av platemarkedet og massekulturen som en direkte ovenfra-og-ned mekanisme blir dermed ikke lenger er en adekvat måte å forstå populærmusikkultur på. Dagens konsumenter er i langt større grad opptatt av å være deltagende og aktive aktører, noe denne historien vitner om.

Den relativt åpne strukturen til en virtuell scene kan sies å åpne for interaksjon mellom mennesker som ellers ikke ville ha kommet i kontakt med hverandre. Lee og Peterson (2004) hevder, som vi har sett, at frigjøringen fra en del visuelle sosiale markører gjør virtuelle scener mer tilgjengelige enn lokale eksklusive scener. Dette kan vi også se i dette konkrete tilfellet. Men spørsmålet er om en virtuell scene i realiteten er åpnere og lettere tilgjengelig enn en lokal scene. Selv om mange sosiale markører er utelukket blir kanskje den sterkeste, nemlig musikken, desto mer relevant. Kanskje kan vi hevde at tilhørigheten og båndene som knyttes i en virtuell scene er langt sterkere enn i en lokal scene, nettopp på grunn av denne

frigjøringen fra tradisjonelle sosiale markører. Da tenker jeg først og fremst på visuelle element som klesstil og utseende. Noe som igjen fører til at medlemmene i en virtuell scene blir sterkt opptatt av å ivareta og opprettholde samholdet, og at den interessen de deler forsterker samholdet når den blir den mest sentrale markøren. Dessuten hevder Bennett (2004b) at en virtuell scene nettopp på grunn av fraværet av samhandling ansikt til ansikt kjennetegnes og styrkes av aktørens detaljkunnskap og musikalske kompetanse. (s.230) Et slikt utsagn kan styrke påstanden om at tilhørigheten og båndene som knyttes i en virtuell scene er sterke, til tross for at man aldri møtes ansikt til ansikt. Ut i fra en slik påstand er det også naturlig å trekke en konklusjon om at kompetansenivået blant medlemsmassen er høyt. Det er derimot her argumentet biter seg selv i halen. For kan man ikke hevde at en scene hvor det å være medlem nettopp defineres gjennom detaljkunnskap om spesialiserte emner er like ekskluderende som en lokal forankret scene?

Sett i lys av virtuell scene som analyseramme mener jeg Jonas sine handlinger også må forstås på bakgrunn av et ønske om å bidra til å opprettholde interessen blant fans. Som medlem av en virtuell scene, det vil si som en aktiv bruker av nettsider og diskusjonsforum tilknyttet spesielt en musikkjanger og et band, blir det på mange måter fansens oppgave å holde scenen aktiv. Derfor hevder jeg at det er i samspillet mellom musikere og tilhørere den virtuelle scenen blir ivaretatt og reproduert. Uten denne binære kommunikasjonen vil ikke scenen lenger eksistere. I tillegg kan musikken han lager tolkes som en hyllest til en stor inspirasjonskilde og et ønske om å vise frem det for andre. Det kan derfor virke som om scenen ikke holdes i live av kjente artister, men vel så mye av fans.

4. Om musikkindustriens hegemoni og demokratiseringsprosesser

Jeg ønsker videre å se hvordan mine informanternes praksis kan belyse noen sentrale spenninger i en globalisert musikkbransje, for å sette fokus på hvordan internettutviklingen kan sies å utfordre musikkindustriens og plateselskapenes hegemoni. Det sentrale elementet i dette kapitlet blir derfor å se hvordan aktør/struktur-problemet gjør seg gjeldene på bakgrunn av spenningen mellom en hegemonisk platebransje og aktørers autonomi.

Basert på Keith Negus' (1992) utsagn om at global produksjon og konsum av populærmusikk er definert av angloamerikanske land, og at land i Europa, USA og Japan i stor grad kontrollerer både den finansielle delen av populærmusikkbransjen, men også den fysiske delen av industrien, hevder Mitchell (1996) at det er på bakgrunn av den konteksten globalisering som fenomen må forstås. (s.263) Arjun Appadurai (1990) har påpekt at «The central problem of today's global interactions is the tension between cultural homogenization and cultural heterogenization.» (s.295) Det er i dette skjæringspunktet vi finner de sentrale spenningene i globaliseringsdiskursen. Globaliseringen har på mange måter redefinert hvordan vi oppfatter verden, og gitt seg utslag i hvordan vi teoretiserer rundt kulturindustri og musikkbransje. Det er også her vi finner en av de mest sentrale spenningene i mine informanternes musikalske praksis. Et av de mest sentrale spørsmålene blir; hvordan skal vi forstå aktørers autonomi på bakgrunn av en hegemonisk musikkindustri og platebransje?

For en økt forståelse av kulturindustrien generelt og platebransjen spesielt er det nødvendig både å se på kulturindustrien som en kommersiell bransje, hvor målet er profittmaksimering, i tillegg til å se på den som en arena for kreative aktører, hevder Negus. (1996:36) Jeg ønsker derfor å følge opp Negus' oppfordring ved å se på noen utfordringer i populærmusikkdiskursen som knytter seg til subkulturens posisjon i plateselskapenes hegemoni. Denne spenningen ønsker jeg å belyse ved hjelp av Adornos (1990) kritikk av kulturindustrien for å se hvordan denne kritikken utspiller seg i en globalisert musikkindustri. Endelig ønsker jeg å ta bruk av Bourdieu for å forene plateselskapenes hegemoni og subkulturens autentisitet og autonomi.

4.1 Vestlig hegemoni

Den vestlige verdens ideologiske hegemoni er den sentrale overbygningen i kulturindustriens virksomhet. Et hegemoni forstås som en gruppe eller stats dominans over andre grupper eller stater. Det er med andre ord et spørsmål om makt og kontroll. Den vestlige verdens kontroll over markedskrefter har historisk sett lagt føringer for vår oppfatning av musikk som en vare, og dermed også for hvilken musikk vi kommer i kontakt med. Musikkindustriens kontroll over produksjon, distribusjon og kapital gjør at vi kan snakke om et kulturelt og ideologisk hegemoni også innen denne bransjen.

A political economy approach to the popular mass media has as its starting point the fact that the producers of mass media are industrial institutions essentially driven by the logic of capitalism: the pursuit of maximum profit. The fact that these institutions are owned and controlled by a relative small number of people, and that many of the largest-scale firms are based in the United States, is a situation involving considerable ideological power. (Shuker 2008:15)

Roy Shuker (2008) understreker at musikkindustrien er drevet av kapitalismens hovedprosjekt, maksimalt økonomisk utbytte. Industrialiseringen av musikk som fenomen kan ikke forstås som noe som skjer med musikken, men må forstås som en prosess hvor musikk blir skapt, hevder Frith. (2007:231) Han tar dermed til orde for å forstå musikkindustrien som en forutsetning, og en tilrettelegger, for produksjon av populærmusikk. En musikk som er drevet av en industri der ønsket om maksimal økonomisk utbytte er målet, ikke musikalsk kvalitet, kan gi inntrykk av at musikken blir skadelidende i form av manglende kvalitet.

I tradisjonell sosiologisk sjargong vil vi kunne hevde at det vestlige hegemoniet kan sies å sette tydelige begrensninger for aktørers, i dette tilfellet produsenter og konsumenter av musikk, handlingsfrihet. Dette må forstås som at kapitalismens ideologiske overbygningen legger føringer for hvordan musikk først og fremst skapes, og dermed også høres ut. Kontrollen over musikkmarkedet vil ikke bare ha konsekvenser for hvem som profiterer økonomisk, men også på hvilken musikken som lages og konsumeres. Kanskje kan vi snakke om en slags musikalsk darwinisme hvor bare de sterkeste eller de mest overlevelsedyktige overlever? Og hvor det å overleve i stor grad er et økonomisk aspekt, ikke et musikalsk. Med det mener jeg at musikkindustrien må forholde seg til de føringene en kapitalistisk ideologi legger til grunn. Resultatet av en slik tenkning blir nødvendigvis at de musikkuttrykkene som tjener penger er de som overlever.

4.2 Adornos kritikk av populærmusikkindustrien

En musikkindustri med klare referanser til samlebåndproduksjon gir vann på mølla til en av de sterkeste kritikerne av massesamfunnet, Theodor W. Adorno. I et oppgjør mot massekulturens beslag av kreative menneskers autonomi hevder han at musikkbransjens standardisering i ytterste konsekvens ligner Marx' oppfatning om at religion er opium for folket. Adorno (1990) hevder at populærmusikk er kjennetegnet av standardiseringer i alle ledd. Fra det tradisjonelle 32 tacters skjemaet, ambitus rundt en oktav, det tekstlige innholdet preget av kjærlighet, aller helst kjærlighets sorg, og et stadig gjentatt akkordskjema. (Adorno 1990:302) Derfor kan det se ut som om populærkultur og populærmusikk svekker den kritiske bevisstheten hos arbeiderklassen på bakgrunn av at musikk er redusert ned til en vare som kan masseproduseres gjennom en rekke standardiserte former og oppskrifter.

Adorno lanserer begrepet *pseudo-individualisering* for å sette ord på hvordan musikere oppfatter tilsynelatende frihet. Den friheten spesielt jazzmusikere kan synes å ha når de improviserer er bare en skinnfrihet, for hvis kontrollmekanismene som samfunnsstrukturen og kulturindustrien besitter hadde vært åpenbare og synlige, ville det ført til motstand. (Adorno 1990:307) Motstand mot undertrykkelsen og den falske bevisstheten populærmusikkutøvere er fanget av. Pseudo-individualisering viser til at standardiseringen av populærmusikken har ført til at alle forsøk på improvisasjon, nyskaping og kreativitet kun reproducerer de samme mønstrene og skjemaene. For Adorno finnes det dermed ingen kunstnerisk integritet eller autonomi i populærmusikken. Den er simpelthen redusert til en hvilken som helst tingliggjort vare, som er blitt standardisert og fungerer som et middel for å oppnå kapitalismens store mål, maksimal økonomisk utbytte.

Under monopoly all mass culture is identical, and the lines of its artificial framework begin to show through. The people at the top are no longer so interested in concealing monopoly: as its violence becomes more open, so its power grows. Movies and radio need no longer pretend to be art. The truth that they are just business is made into an ideology in order to justify the rubbish they deliberately produce. They call themselves industries; and when their directors' incomes are published, any doubt about the social utility of the finished products is removed. (Horkheimer og Adorno 1973:121)

Selv om Horkheimer og Adorno skrev i en tid preget av frykt for massesuggesjon, er poengene hans gyldige den dag i dag, om enn i en annen form.²⁷ Adornos hovedprosjekt, som

²⁷ Første utgave av *Dialectics of Enlightenment* ble utgitt i 1944

marxist og en del av Frankfurterskolen²⁸, blir blant annet å forklare hvordan og hvorfor fascisme fikk så stor oppslutning blant folk. Følgelig blir studieobjektet massekultur og dermed også populærmusikk, eller underholdningsmusikk som Adorno selv omtalte det som.

Horkheimer og Adorno (1973) hevder at all massekultur er identisk under et monopol. Da blir det store spørsmålet om internett og kommunikasjonsteknologi kan endre på denne strukturen og oppløse musikkbransjens monopol, eller om musikkindustriens hegemoni blir videreført i nye strukturer. I dagens samfunn kan vi da spørre om demokratiseringsprosesser virkelig eksisterer, eller om musikkbransjen likevel greier å beholde den makten de tradisjonelt har sittet med. Musikk har i lang tid vært en tingliggjort vare det har vært relativt lett å kontrollere som et produkt for salg. Hva skjer når musikken i større grad går vekk fra å være en tingliggjort vare, til å bli et metafysisk objekt manifestert gjennom den internettspredde mp3en?

Det bildet Adorno tegner av musikkbransjen virker noe fjernt fra den virkeligheten informantene mine beskriver. Det er vanskelig å forstille seg at de kun er marionetter for en industri som på mange måter lurer de til å tro at de har kunstnerisk frihet. Vi har tidligere sett hvordan CCCS kritiseres på samme grunnlag, nettopp ved å frata aktørene handlingsfrihet. Det kreves en langt mer nyansert fremstilling hvor aktørers frihet og autonomi ikke ofres på strukturens alter, som Aakvaag (2008) så billedlig skriver. Ved å innta et så sterkt strukturstyrt syn på kulturindustrien blir det vanskelig å se på subkulturer og scener som autonome arenaer for sosial samhandling.

I forbindelse med bruken av Adorno som en kritiker av kulturindustrien, er det samtidig viktig å minne om de åpenbare manglene i Adornos og Frankfurterskolens forfatterskap. Adorno kritiserer ikke bare populærmusikk og jazz, men stiller seg også kritisk til Stravinskijs filmmusikk. Samtidig bør det rettes noe oppmerksomhet mot hans neglisjering av amerikansk jazz på 40-tallet, og afroamerikanernes bruk av denne musikken som en sterk identitetsmarkør. Adornos problem med jazz handler i all hovedsak om schlagermusikk og det problematiske «folk»-begrepet i Nazi-Tyskland på 1930- og 40-tallet. Med det som bakgrunn kan vi gå over til å se hvordan kulturindustri og aktørers autonomi kan forstås i dag.

²⁸ Frankfurterskolen er en samlebetegnelse på en rekke nymarxistiske teoretikere hvis hovedprosjekt kan sies å være å avdekke hvordan maktstrukturer i samfunnet reproduseres gjennom å tviholde på makten ved hjelp av falsk bevissthet.

4.3 Kulturindustriens paradoks

Det bildet som er tegnet over, spesielt tydeliggjort og forsterket gjennom Adornos freudomarxisme, vitner om en svært pessimistisk holdning til populærmusikk, og om en tankegang hvor musikkindustrien nok en gang blir utpekt som den store skurken. Derfor har Jason Toynbee (2007), i et forsøk på en langt mer moderat og nyansert tilnærming til problematikken, minnet oss på at: «If capitalism in general is alienated and inequitable, it has nonetheless produced popular music as we know it». (Toynbee 2007:227) Denne langt mer nyanserte tankegangen finner vi også igjen hos Keith Negus (1996) som i et forsøk på å konkludere om kulturindustriens posisjon i dagens samfunn stiller noen spørsmål som er sentrale i det analytiske arbeidet rundt kulturindustrien.

If the corporations are so powerful then how does so much great music get produced? If the staff in the industry are so autonomous and creative then why is so much standardized and routine music produced? How do we theorize the relationship between the corporate machine and the human activity? (Negus 1996:65)

Dette er bakgrunnen for det jeg ønsker å omtale som kulturindustriens paradoks. Kulturindustriens paradoks handler om den tilsynelatende motsetningen mellom populærmusikk som et autonomt kunstfelt og det faktum at feltet er drevet av kapitalistiske krefter. Allerede selve betegnelsen «kulturindustri» setter oss på sporet av dette paradokset. Fra Adornos side må det kunne hevdes at det ligger en noe nedlatende karakteristikk i denne lingvistiske sammensetningen av tilsynelatende motstridende fenomen. Et autonomt kunstfelt kan ikke være drevet av kapitalistiske krefter, vil Adorno hevde. Autonomi nettopp vil være karakterisert av uavhengigheten fra andre krefter. Vi må kunne tolke Adorno dit hen at målsetningen til et kunstfelt må være å skape kunst, ikke generere inntekter til tredjeparter. «Industri» fører også med seg noen konnotasjoner om masseproduksjon, samleband og standardisering. Begrep som i sammenheng med musikalsk kreativitet, kvalitet og autonomi bringer med seg negative assosiasjoner. utfordringen i kulturindustriens paradoks blir å forene disse tilsynelatende motsettede kreftene.

Med bakgrunn i Toynbees (2007) og Negus' (1996) uttalelser kan det se ut som om sammenhengen mellom kultur og industri, mellom et autonomt kunstfelt og en kapitalistisk industri, er langt mer kompleks enn tidligere antatt. Dette har Appadurai (1990) også langt på vei antydnet ved å fastslå at kompleksiteten i den globale kulturøkonomien må forstås på bakgrunn av fundamentale forskjeller (disjunctures) mellom økonomi, kultur og politikk.

(s.296) Hvis det er hold i påstanden om at populærmusikk som fenomen kun er drevet av kapitalistiske krefter, og dermed bare et ledd i en produksjonslinje, hvordan kan vi da forklare populærmusikkens sterke posisjon i subkulturer og som identitetsmarkør? Hvordan skal vi da forstå bruken av populærmusikk i ungdomsopprørene på 1960-tallet, og måten den populærmusikken ble en sentral meningsbærer og identifikasjonsmarkør mot det etablerte kapitalistiske voksensamfunnet? Det er i dette området paradokset inntreffer.

4.3.1 Kulturindustri, en forutsetning for populærmusikk?

Simon Frith (2007) har gått så langt som å hevde at kulturindustrien er uatskillelig fra den populærmusikken vi kjenner i dag. Kulturindustrien er en forutsetning for den teknologiske utviklingen som er bakgrunnen for vår tids populærmusikk. Frith (2007) påpeker at populærmusikken og populærmusikkindustrien i mange tilfeller er den delen av musikkbransjen som har stått lengst fremme i utviklingen av ny teknologi for musikkproduksjon og konsum. Kulturindustriens kapital, i dette tilfellet plateselskapenes kapital, er i mange tilfeller utgangspunktet for den teknologiske utviklingen av platebransjen og musikkindustrien, hevder Frith. (2007) Det være seg både i form av opptaksteknologi, utviklingen av ulike varianter av vinylplater, kassetter og CDer i tillegg til digitale instrument og opptaksteknologi. Populærmusikk kan dermed ikke forstås på utsiden av populærmusikkindustrien, hevder Frith, siden industrien er en forutsetning for dens eksistens. (2007:231)

Ved å påpeke at populærmusikk ikke er utgangspunktet for industrien, men produktet, snur Frith hele produksjonslogikken opp ned. Kulturindustrien blir ikke lenger nødvendigvis den store skurken når det viser seg at populærmusikk er et produkt av industrien istedenfor utgangspunktet for en utnyttning og utbytting av den. Spørsmålet om populærmusikkutøvere blir kreative og autonome aktører blir av den grunn hengende ubesvart. For selv om kulturindustrien kan sies å være en forutsetning for populærmusikken løser ikke det aktør/struktur-problemet.

Selv om populærmusikk skulle vise seg å være et resultat av en industri istedenfor et utgangspunkt, vil ikke det legitimere den ovenfor Adorno. Snarere tvert imot kan det virke som. Populærmusikken blir kanskje enda tydeligere et middel for utbytting og opprettholdelse

av et ideologisk hegemoni. Musikken blir enda tydeligere et industriprodukt. Det kan se ut som Adorno (1990) legger større skyld på plateselskapene enn på komponistene.

Though all industrial mass production necessarily eventuates in standardization, the production of popular music can be called "industrial" only in its promotion and distribution, whereas the act of producing a song-hit still remains in a handicraft stage. The production of popular music is highly centralized in its economic organization, but still "individualistic" in its social mode of production. (Adorno 1990:306)

Følgelig blir det åpenbart hvor skeptisk Adorno er til samfunnsstrukturens determinerende kraft over aktøren. Ved å godta Adornos kritikk og avsmak for alt som lukter av massekultur, og dermed også avfeie populærmusikk som et resultat av en kynisk og undertrykkende ideologi, mister vi samtidig muligheten til å kunne analysere et av de mest sentrale kulturfenomenen i den vestlige verden i dag. Sett i lys av både Toynbees (2007) og Negus' (1996) uttalelser blir det tydelig at Adornos freudomarxisme må revurderes og ikke minst tilpasses det globaliserte samfunnet vi lever i for å være relevant på dagens populærmusikk.

4.3.2 Populærmusikk – mulighet eller begrensning?

Kanskje kan Tony Mitchell (1996) gi oss noe nyanserte og interessante innspill på hvordan vi skal forstå forholdet mellom platebransjens hegemoni og aktørenes autonomi.

Anglo-American dominance has also led to an often idealized, romanticized and nostalgic view of local musics as important oppositional practices which subvert the homogenized mass cultural imperialism represented by the global music market. This view sees local music as representative of an authentic heritage culture and the global as imposing an unauthentic, artificial culture on local markets. (Mitchell 1996:264)

Den hegemoniske naturen til platebransjen har ført til nostalgiske oppfatninger av lokalitet, hevder Mitchell. (ibid.) Dette er samtidig å understreke de forestilte skillene mellom et hegemoni, forstått som en homogeniserende størrelse, og undertrykkingen av aktørenes autonomi. Mitchell (1996) fortsetter derimot med å hevde at bildet er langt mer komplekst enn som så, og at lokale musikkformer blander seg med dominerende sjangre, og resultatet blir hybride sammensmeltinger av lokal og global praksis.

«Popular music thus does provide numerous possibilities for individual or collective expression and for communicating and engendering social solidarity.» (Negus 1996:40) Ved å ta til orde for at populærmusikk skaper muligheter for identitetsbygging, fellesskap og

solidaritet, ser det ut til at Negus (1996) omfavner musikkens mulighetsskapende natur heller enn å se på den som et ledd i en industrikjede. Populærmusikk blir en viktig sosial markør med et stort potensial for identitetsdannelse og dannelse av sosiale fellesskap. I en slik forståelse av populærmusikk får aktørene i langt større grad en sentral og viktig rolle enn det Adorno fremstiller. Det er derimot på sin plass å spørre om ikke Negus (1996) er litt vel naiv i sin feiring av populærmusikkens mulighetsskapende natur. Hvordan kan populærmusikk være en arena for solidaritet når den er skapt av og for et kapitalistisk ideologisk hegemoni? I beste fall må vi kunne forstå utsagnet som at populærmusikk har noen kvaliteter som kan være med å forsterke tilhørighet til sosiale fellesskap. I verste fall blir dette utsagnet nok et bevis på platebransjens og kulturindustriens makt over aktøren.

På bakgrunn av dette utsagnet kan det være på sin plass å spørre om det foregår endringer i populærmusikkbransjen som i større grad setter aktøren i førersetet.

4.4 Kulturfabrikken, en del av en demokratiseringsprosess?

Jeg vil hevde at tilbudet som gis på Kulturfabrikken er et uttrykk for en demokratiseringsprosess i musikkbransjen generelt, og populærmusikksjangeren spesielt. Med det mener jeg en prosess som utfordrer plateselskapenes hegemoni. En prosess som kan sies å ta tilbake noe av aktørers autonomi, og dermed utfordre oppfatninger om musikkbransjen som en standardisert og meningstom industri.

Som vi har sett er tilbudet på Kulturfabrikken gratis og tilgjengelig for alle som ønsker det innen målgruppen. Her finnes alle fasiliteter profesjonelle lydstudio har, i form av både lydisolerte rom, mikrofoner og el-piano av høy kvalitet, i tillegg til avanserte og kostbare innspillingsverktøy. Plateinnspilling og avansert musikkteknologi er ikke lenger forbeholdt kostbare platestudio og band med platekontrakt, men er i stor grad blitt tilgjengelige verktøy, også for folk flest. Det tilbudet som gis av ISAK og Kulturfabrikken gjør det mulig for mange ungdommer å arbeide med kostbare og profesjonelle verktøy. Jonas kommenterer hvordan dette skiftet er hele grunnlaget for «Rockers» praksis:

Jonas: Du behøver jo ikke å bli signet til et record label i dag. Du behøver ikke et dritprofitt studio for å gi ut. Det her det funker det for oss til å legge ned en demo, en preprod, jobbe i studio å lære og utvikle oss og sitter her å få det tilbudet om å bruke masse, masse timer med bare å bli kjent med det tekniske. Da går det jo mye kjappere etter hvert også. Det synes jeg er fordelene at vi ikke tenker på at det koster 500 kr i timen, her er det gratis og vi kan leke oss. Ha det arti med det, for det er det det handler om.

Demokratiseringsprosesser innen musikkbransjen handler i stor grad om tilgjengelighet. Tilgjengelighet både til profesjonelle verktøy, men også til distribusjonskanaler, som har gjort populærmusikk mer tilgjengelig for folk flest. Videre kommenterer Jonas: «Å begynne å kjøpe dette utstyret her i et hjemmestudio, det er ikke så mange som har råd til det.» Et slikt utsagn tydeliggjør samtidig at demokratiseringsprosesser innen populærmusikksjangeren ikke nødvendigvis har gjort opptaksutstyr til allemannseie, men at tilgjengeligheten er blitt bedre. Jeg forstår Jonas sitt utsagn som en form for takknemlighet og samtidig en erkjennelse av hvor avhengig de er av politikernes vilje til å opprettholde tilbudet på Kulturfabrikken.

Utbredelsen av høyhastighetsinternett, fildelingsprogramvare og internettsider som YouTube og Myspace har hatt stor innvirkning på hvilke kanaler som brukes for spredning og salg av musikk. Spredningen av musikk på internett har økt samtidig som salget av CDer har minsket, men det er ingenting som tyder på at konsumet av musikk har minsket, snarere tvert imot. Demokratiseringsprosesser innen populærmusikksjangeren påvirker både konsum og produksjon. Hvilke konsekvenser har en slik omkalfatring for hvordan vi tenker om begrepet populærmusikk? For en bredere forståelse av forholdet mellom populærmusikkindustri og populærmusikkaktører kan John Fiske (1989) gi noen nyttige innspill.

John Fiske (1989) har slått fast at populærkultur er et tvetydig fenomen og begrep.

Popular culture in industrial societies is contradictory to its core. On the one hand it is industrialized – its commodities produced and distributed by a profit-motivated industry that follows only its own economic interests. But on the other hand, it is of the people, and the people's interests are not those of the industry [...] To be made into popular culture, a commodity must also bear the interests of the people. Popular culture is not consumption, it is culture – the active process of generating and circulating meanings and pleasures within a social system: culture, however industrialized, can never be adequately described in terms of the buying and selling of commodities. (Fiske 1989:23)

En slik forståelse av populærkultur som fenomen, og dermed også populærmusikk, tar til orde for å se på populærmusikk som et resultat av kreative menneskers handlinger. Samtidig blir det tydelig at det må ligge noen teknologiske rammevilkår til grunn for at aktører skal kunne utfolde seg. Det er her noen av de mest sentrale spørsmålene inntreffer. I hvilken grad er det

sammenheng mellom teknologisk utvikling og opprettholdelsen av platebransjens hegemoni? Finnes det noen automatikk i at populærkulturen er betinget av kulturindustriens kapital?

Fiske (1989) påpeker hvordan populærkultur ikke kun må forstås som forbruk, men også som en del av «folket». «Folket» derimot, er en svært problematisk term å bruke. For det første gir termen noen assosiasjoner til nasjonalistisk tankegang og nazistenes bruk av termen. Begrep som «massene» og «folkelig» lider også under samme skjebne. For det andre kan vi spørre, hvem er «folket»? Slike begrep viderefører også noen lagdelingskategorier, som kanskje kan gi en forestilling av «akademisk rasisme». Med det mener jeg at kategoriseringen av «folk» og lignende begrep gir uheldige, unyanserte og følgelig også gale forestillinger om hvilke grupper vi snakker om. Når Fiske (1989) omtaler populærkultur som en del av «folket», hvordan skal vi forstå det? Skal vi forstå det som en nedlatende karakteristikk, forstått som at populærmusikk er musikken for de proletære masser, mens kunstmusikken er forbeholdt de øverste samfunnslag? Det er neppe det som er tanken, men heller en forståelse av begrepet populærmusikk som grunnlagt i aktørene, ikke kun som et industriprodukt. Richard Middletons (1990) diskusjon av «populær» som begrep, har vist hvordan begrepet kan belyses fra mange ulike ståsted. I forbindelse med «folket» som en noe upresis betegnelse og belastet begrep, kan dermed Middletons forståelse av «populær» noen fornuftige innfallsvinkler på hvordan vi skal forstå begrepet. For begrepet «populær» i forbindelse med musikk stiller i første rekke et spørsmål om, populær for hvem? Det kan se ut som om Fiske (1989) ser på begrepet «populær» i en sosiologisk essensialistisk tradisjon, som vektlegger de kvalitative aspektene heller enn «populær» som en kvantitativ størrelse. (Middleton 1990:5)

As a rule, the essentialist perspective is brought to bear either from 'above' or from 'below'. In the first case, the organizing principle goes under such terms as 'manipulation' and 'standardization', and 'popular' is more or less equated with 'mass' or 'commercial'. In the second case, the important concepts are 'authenticity', 'spontaneity', 'grass-root'; and 'popular' means, in a particular sense, 'of the people'. (Middleton 1990:6)

Også her møter vi problematikken i, «of the people», samtidig som begrepet blir satt i sammenheng med grasrotbevegelser og et nedenfra-og-opp-perspektiv.

Når Fiske (1989) hevder at populærkultur ikke kan forstås som forbruk, men som kultur, må det også være en oppfordring til å se hvordan aktører bruker de teknologiske hjelpemidlene til å danne nye former for sosiale fellesskap. Dette kan Thomas utsagn være et eksempel på:

Thomas: ISAK har vært skikkelig stor hjelp for oss. Vi flyttet fra hjemlandene våre og hver av oss begynte med musikk i hjemlandet, men da var det ikke så mange muligheter for å spille inn. Da måtte man betale. Men så kom vi til Norge, hver for oss, og det var som en ny start. I begynnelsen visste vi ikke hvor vi skulle lage låter og sånn og spille inn, for vi kjente ingen. Det var sånn for hver av oss. Så etter hvert på en eller annen måte så fant vi ISAK. Alle begynte hver for seg, solo. Etter hvert ble vi kjent og lagde låter sammen, så hadde vi en gruppe til slutt.

Dette eksempelet viser hvordan tilbudet som gis på ISAK og Kulturfabrikken kan skape et meningsfullt sted å være, og hvordan tilbudet tiltrekker seg mennesker med like interesser.

Thomas og resten av medlemmene i «Hiphoppers» kan stå som eksempler på en musikktradisjon som er fundamentert nedenfra. Neo-tribe lar oss oppleve tilhørighet, glede av å være sosialisert og en følelse av vitalitet, sier Riley et al. (2010:349) Tilhørighet blir et sentralt begrep. Dette blir spesielt tydelig hos «Hiphoppers» som gjennom musikken forteller om sin oppvekst og opplevelser i krigsherjede land.

Thomas: Så egentlig så lager vi låtene etter hva vi har opplevd, bakgrunn. Vi forteller liksom historien vår gjennom musikken. Det er det det handler om for oss.

[...]

David: Musikken var har sjel. Den beskriver oss. Vi kommer fra forskjellige land alle sammen, men vi har mye til felles. Selve situasjonen og levestandarden i alle landene vi kommer fra er nesten helt det samme. Så vi bruker musikken til å vise frem hvordan det er der vi kommer fra, eller hvordan vi er og hvordan vi er oppvokst.

Thomas: Ja, opplevelser og alt det der.

I: Hvorfor ble det hip-hoputtrykket?

David: Jeg startet med å høre på RnB, men hip-hop er som poesi der du har mulighet til å si det du føler inne i deg. Du bruker rytme og rim. Det var derfor jeg følte at det var det som passet.

Musikken til «Hiphoppers» er fundamentert i personlige opplevelser. Det er disse opplevelsene som ligger til grunn for det sterke vennskapet mellom medlemmene. Alvoret i de historiene de forteller kan også være med på å gi en følelse av autenticitet i musikken deres. Når «Hiphoppers» bruker musikken til å fortelle om hjemlandene sine, om oppvekst og opplevelser i krigsherjede land, gir det en følelse av autenticitet i den forstand at slike historier, opplevelser og fortellinger ikke kan diktes opp. Kanskje kan vi si at autenticiteten i deres musikalske praksis blir ivaretatt nettopp av de sterke personlige historiene og den overbevisningen de kommuniserer til publikum. Slik kan man argumentere for at «Hiphoppers» ikke kan oppfattes som et kommersielt produkt, nettopp på bakgrunn av den alvorlige tematikken, og hvordan dette er fundamentert i personlige opplevelser. De kan altså være et eksempel på at populærkultur og populærmusikk ikke bare er konsum, men også

grunnlagt i aktørene. Middleton (1990) har understreket hvordan autentisitet er et definerende aspekt for hvordan «populær» kan forstås som en del av det «folkelige» eller «of the people». (s.6) «Hiphoppers» blir populærmusikk nettopp fordi de er grunnlagt i personlige opplevelser, og gir uttrykk for å være en del av en grasrotbevegelse.

4.4.1 Hip-hop som lokal identitetsmarkør på internett

Tony Mitchell (2001) har påpekt hvordan hip-hop har blitt en global sjanger for uttrykkelse av lokal identitet, og setter fokus på forholdet mellom det lokale og det globale, som også er den sentrale spenningen i «Hiphoppers» praksis.

Hip-hop and rap cannot be viewed simply as an expression of African American culture; it has become a vehicle for global youth affiliations and a tool for reworking local identity all over the world. Even as a universally recognized popular musical idiom, rap continues to provoke attention to local specificities. Rap and hip-hop outside the USA reveal the workings of popular music as a culture industry driven as much by local artists and their fans as by the demands of global capitalism and U.S. cultural domination. But the flow of consumption of rap music within the popular music industry continues to proceed hegemonically, from the USA to the rest of the world, with little or no flow in the opposite direction. (Mitchell 2001:1-2)

Sammensmeltingen mellom den globale hip-hop-kulturen, medlemmenes bakgrunn og den lokale konteksten musikken skapes i, blir nok et eksempel på hvordan populærmusikken kan sies å gjennomgå demokratiseringsprosesser. Når Mitchell (2001) påpeker at hip-hop har blitt et verktøy for omarbeiding av lokal identitet og tilhørighet, må det sees i sammenheng med at hip-hop tradisjonelt sett har vært en sjanger hvor opprør mot det etablerte har vært en sentral tematikk. Da blir det også tydelig at hip-hop i utgangspunktet er en grasrotbevegelse. Kanskje kan vi hevde at hip-hop og rap er vår tids protestmusikk? Med opprinnelse i det afroamerikanske ungdomsmiljøet i New York har musikken en opprørsk idetradisjon å vise til. Spredningen av hip-hop og rap på internett kan det se ut som om denne tradisjonen blir ytterligere forsterket og en del av en demokratiseringsprosess. Kahn og Kellner (2003) har observert hvordan internett er blitt en viktig faktor i spredningen av musikk som forsøker å utfordre musikkbransjens hegemoni:

The new subcultural immediacy, then, centres around flows of information, and post-subcultures can be seen to be using the Internet as an environment that supports their attempts to gain and provide access to information that exists beyond the means of control of the dominant media culture. In other words, there is reason to believe that subcultures associated with the Internet are involved in the revolutionary circulation and democratization of information and culture. (Kahn og Kellner 2003:300)

Den teknologiske utviklingen av internett er en sentral del av de demokratiseringsprosessene som foregår i populærmusikksjangeren. For å hevde at musikkbransjen har gjennomgått demokratiseringsprosesser, er samtidig å anerkjenne musikkbransjens hegemoniske natur og en bevegelse mot en stadig mer aktørorientert forståelse av verden. «The Internet allows a myriad of groups to propagate and propagandize for their cause outside the media and norms traditionally instituted by pre-Internet society.» (Kahn og Kallner 2003:300) Det kan dermed virke som om Kahn og Kellner (2003) tar til orde for at internett er det sentrale aspektet for gjenopprette aktørers autonomi på populærmusikkfeltet. Når post-subkulturell virksomhet dreier seg om flyt av informasjon, blir internett den sentrale tilretteleggeren for en demokratiseringsprosess. Til syvende og sist blir derfor selve kjernen i demokratiseringsspørsmålet, tilgjengelighet. Demokrati, forstått på bakgrunn av dette sitatet, blir derfor tilgjengelighet til informasjon som ikke kontrolleres av et hegemoni.

4.5 Populærmusikk – «folkets» musikk?

På bakgrunn av diskusjonen rundt demokratiseringsprosesser i populærmusikksjangeren ønsker jeg å ta til orde for at populærmusikk også må kunne oppfattes som en aktørbasert musikkpraksis, ikke bare et industriprodukt. Populærmusikk fratar ikke nødvendigvis aktører autonomi og kunstnerisk integritet, og kan ikke kun bli forstått som en fremmedgjort vare skapt for maksimalt økonomisk utbytte. Jeg hevder at populærmusikken i større grad må forstås som et resultat av en utvikling av teknologi, lagt til rette for av musikkbransjen, som muliggjør denne uttrykksformen. De mulighetene industrialiseringen av populærmusikk åpner opp for er samtidig avgjørende definerende element i musikken. Dette har Frith (2007) også påpekt ved å hevde at musikkbransjens kapital har vært avgjørende for utviklingen av moderne musikkteknologi. Ved å se hvordan populærmusikk er blitt brukt som ungdommens musikk, som ungdomsopprørets musikk, kan vi se hvordan populærmusikk blir aktørenes musikk samtidig som den er fundamentert i kapitalismen. Dette har John Fiske (1989) også argumentert for ved å hevde at Frankfurterskolens lesning av populærkultur som massekultur ikke kan forstås som et «ovenfra og ned» paradigme. Populærkultur må heller forstås som «nedenfra og opp», som en motstand mot makt og kontrollmekanismer i samfunnet. «Popular culture is made by the people, not imposed upon them; it stems from within, from below, not from above». (Fiske 1989:25) Fiske anerkjenner dermed at det finnes en iboende dualitet i populærkultur som begrep. For det første er populærkultur industrialisert og drevet av

kapitalistiske krefter. For det andre er populærkultur grunnlagt hos menneskene i samfunnet, og Fiske understreker at menneskene, aktørene, ikke har de samme interessene som industrien. Populærkultur er kulturen til de undertrykte som kjemper mot undertrykkelse, i tillegg til en industri som produserer varer. (ibid.)

I Fiskes (1989) kritikk av Frankfurterskolen blir det tydelig at aktørene har en mye større innflytelse på sin egen tilværelse enn det Adorno legger opp til. Vi er med andre ord vitne til et skifte fra strukturstyrt til et aktørstyrt syn på verden. Dette er et sentralt punkt i kritikken av Frankfurterskolens endimensjonale verdensforståelse. Ved å gå fra et strukturbasert syn på verden, med fokus på hvordan den sosiale konteksten tvinger mennesker inn i faste mønstre, til å innta et aktørbasert syn, og dermed hevde at mennesker spesielt i den vestlige verden har fått større handlefrihet, kan vi se på subkulturer og scener som autonome arenaer. I tråd med mikrointeraksjonsteori må vi se på den populærmusikken mine informanter lager, som skapt av kreative og autonome aktører.

4.6 En symbolsk kamp om posisjon

Det kan likevel virke som om vi ikke kommer helt i mål med å løse aktør/struktur-problemet av den grunn. Vi har sett hvordan Kahn og Kellner (2003) lovpriser internettets mulighetsskapende natur, og hvordan teknologien kan sies å være en forutsetning for mine informanternes musikalske praksis. Roy Shuker (2008) avslutter boken *Understanding Popular Music Culture* med å konstatere at populærmusikk er en arena for symbolsk kamp. En arena for stadig omarbeiding av meningsinnhold, og dermed også en kamp for å opprettholde sin forståelse av meningsinnholdet. Shuker (2008) påpeker hvordan den industrielle produksjonsmåten i betydelig grad påvirker tilgjengeligheten til visse kulturuttrykk, samtidig som disse uttrykkene er åpne for tolkning og omarbeiding av meningsinnhold.

The commodity from which music takes, and the capitalist relations of mass industrial production under which commercial music is created, significantly affect the availability of particular texts and the meanings which they embody. However, such determination is never absolute: meanings are mediated, the dominant meanings of texts subverted, and 'alternatives' to 'mainstream', commercial music are always present. Accordingly, popular music must be seen as a site of symbolic struggle in the cultural sphere. (Shuker 2008:258)

Denne oppgaven tar ikke mål av seg å løse aktør/struktur-problemet, men har søkt en nærmere forståelse av forholdet mellom aktør og struktur. Det vil derfor i avslutningen av denne oppgaven være naturlig å gå tilbake til Bourdieu for å se på noen sammenhenger mellom ulike begrep som er drøftet i denne oppgaven, og hvordan mine informaners praksis kan forstås på bakgrunn av noen bourdieuske aspekt.

På bakgrunn av Shukers bruk av konseptene symbolsk kamp (symbolic struggle) og kulturell sfære (cultural sphere) blir det åpenbart hvordan disse konseptene har åpenbare likheter med bourdieuske konsept. Keith Harris (2000) og Sarah Thornton (2007) har begge tidligere vist hvordan Bourdieu kan brukes for å se på sammenhengen mellom aktørers posisjon, autonomi og handlinger. Thornton (2007) har brukt «subkulturell kapital» som forståelsesramme, mens Harris (2000) har påpekt likheten mellom «felt» og «scene». I min forståelse av kompleksiteten mellom informantenes musikalske praksis og plateselskapenes og kulturindustriens tilrettelegging står «felt» som et sentralt punkt. Jeg ønsker å ta til orde for en forståelse av den musikalske praksisen til informantene mine som et avhengighetsforhold mellom teknologisk utvikling, tilrettelegging og en søken etter autonomi. Med andre ord en symbolsk kamp for posisjonering i det sosiale rom og i spesifikke felt. Dette spenningsforholdet blir avgjørende for å forstå hvordan bandene også bruker musikken som et middel for identitetsskaping.

Hvis det er slik at feltspesifikk kapital er avgjørende for aktørers posisjon innad i ulike felt, kan vi se hvordan dette korrelerer med Bennetts (2004b) utsagn om at medlemskap i virtuelle scener gir seg utslag i detaljkunnskap om scenen, og blir bakgrunn for posisjonering. Ved å lage musikk som i så stor grad ligner på «originalen» blir Jonas sin oppfinnsomme markedsføringsstrategi et bilde på dette. Han posisjonerer seg i feltet ved å inneha feltspesifikk kapital, eller definerende detaljkunnskap i rockescenen. Dette kan også synes å ha stor overføringsverdi til Thornton (2007) og hennes bruk av *subkulturell kapital* som begrep. Det oppstår derimot et skille mellom «scene» og «neo-tribe» som klasseløse strukturer, mens den bourdieuske forståelsen av kapital er sterkt forankret i lagdelingen av samfunnet. Thornton (2007) hevder derimot at et begrep som subkulturell kapital ikke er klassebunden, og at klasse skaper forvirring rundt de subkulturelle distinksjonene. (s.101) Når Shuker (2008) understreker hvordan meningsinnhold kan tolkes og brukes i nye kontekster kan vi forstå hvordan både «Rockers» og «Hiphoppers» kan sies å beholde sin autonomi.

5. Avslutning

Jeg spurte innledningsvis hvordan brukerne av ISAK forvalter de mulighetene som blir gitt, og hvordan disse mulighetene gir seg til uttrykk i musikalsk praksis. Tiden er kommet for noen avsluttende og oppsummerende tanker om det.

Jeg har prøvd å vise i denne oppgaven hvordan mine informanternes praksis er betinget av teknologisk utvikling og tilrettelegging, og hvordan de til stadighet forhandler om posisjoner innad i feltet. Med ISAK og Kulturfabrikken som bakgrunn for min analyse har jeg vist eksempel på hvordan informantene mine bruker, og hvordan vi skal forstå, tilbudet. Det synes ganske tydelig at tilbudet er noe mer enn en mulighet til å spille inn musikk gratis. Jeg vil derfor her i avslutningen gjerne vise til et utsagn fra Petter som kan gi noen perspektiv på tanken bak institusjonen.

Petter: For meg så er det likeså viktig at ungdommer som har vært og brukt ISAK får en holdning, får gode holdninger, gode tanker om romslighet og inkludering. Ikke nødvendigvis at det skal bli store musikere og sånne ting. Det kan hende at noen blir det. Men for meg er det viktig at det blir gode folk som har vidsyn.

Den sentrale overbygningen i denne oppgaven har vært teknologisk utvikling av musikkteknologi og internett. Vi har sett hvor sentralt teknologien har vært for informantenes musikalske praksis. Det er sannsynlig å tro at informantene ikke kunne hatt samme praksis uten ISAK og Kulturfabrikkens tilbud og tilrettelegging. Naturligvis er dette et økonomisk spørsmål, all den tid profesjonelle musikkteknologiske verktøy fortsatt er kostbare. Jeg har likevel tatt til orde for at tilgjengeligheten til denne teknologien må forstås som demokratiseringsprosesser innen populærmusikksjangeren. Dette handler ikke bare om det norske sosialdemokratiets gavmildhet, som jo er en av årsakene til at tilbudet eksisterer. Slike tilbud finnes også andre steder, ikke bare i Trondheim, ikke bare i Norge.

Demokratiseringsprosesser innen populærmusikksjangeren handler like mye om de aktive scenene vi finner spesielt på internett. Vi har sett hvordan virtuelle scener er bakgrunnen for meningsfulle fellesskap på internett, og hvordan forhandling om posisjoner på internett synes å smelte sammen med posisjoner i den fysiske verden.

Spenningen mellom lokalt fundamentert samhandling og virtuell samhandlingen har vært et sentralt poeng i denne oppgaven. Forestillingen om at interaksjon på internett er fundamentalt annerledes enn interaksjon i lokale omgivelser kan synes å ha blitt avlivet, noe som er av stor

betydning for hvordan vi tenker rundt internettkommunikasjon. Lokalitet er ikke blitt en irrelevant størrelse etter inntoget av kommunikasjonsteknologi, men må i større grad forstås som å forme og utvikle allerede eksisterende samfunn og grupperinger.

Vi har sett hvordan «scene» og «neo-tribe» er blitt brukt som analytiske rammer for å undersøke spenningen mellom sosiokulturell bakgrunn og identitetskaping. Ved bruk av «neo-tribe» har vi sett hvordan aktører skaper skiftende, flertallige og temporære meningsfulle fellesskap. Med «scene» som analytisk begrep, har vi sett hvordan fellesskap oppstår på tvers av tradisjonelle sosiale distinksjoner, og i større grad knyttes sammen på bakgrunn av musikksmak. Kanskje kan vi avslutningsvis hevde at den økende grenseløsheten vi ser på bakgrunn av internettets utvikling ikke bare åpner nye potensielle kommunikasjonslinjer, men at behovet for tilhørighet også er økende. Det være seg til både lokale og virtuelle grupper. Med det som bakgrunn blir det tydelig at musikk er en sentral markør.

5.1 Videre forskning

Som nevnt innledningsvis har ungdomsforskning en lang tradisjon, men det gjenstår og oppstår stadig nye områder å undersøke. På bakgrunn av samfunnets utvikling mot stadig mer grenseløse, fleksible og internettbaserte løsninger oppstår det spenninger det kan være interessant å forske videre på. Når det tradisjonelle industrisamfunnet kan de ut å ha kollapset vil det være et behov for å se hvilke strukturelle markører som er sentrale i en post-moderne verden og hvordan identitet ikke er befestet i lokal tilhørighet, men til grenseløse grupperinger over internett. Dette er for så vidt ikke et nytt forskningsfelt, både Appadurai (1990) og Robertson (1995) har skapt sentrale modeller for forståelse av spenningen mellom aktør og struktur i en globalisert verden. Bruno Latours (2006) actor-network-theory står igjen som en spesiell interessant innfallsvinkel til analyser av hvordan sosialt liv reproduseres i en globalisert verden. Hans innfallsvinkel kan synes å legge langt mindre vekt på tradisjonelle oppfatninger om sosial klasse og sosial stand, men heller fokusere på den interaksjonen som oppstår mellom aktører.

Michael Hardt og Antonio Negri har spesielt med boken *Imperiet* (2001) tatt til orde for nye forståelser av globalisering og den vestlige verdens hegemoni. Spesielt er deres forståelse av

«multitude», som en betegnelse på det ellers så belastede «folk»-begrepet, nyttig i en kritikk av Imperiets makt. Åpenbart influert både av Machiavelli og Foucault blir maktspørsmål og motstand mot vestens hegemoni sentrale. I studier av musikk og musikkulturer kan dette vise seg å være en fruktbar innfallsvinkel for å belyse nettopp hvordan den vestlige verden kan sies å ha hegemonisk kontroll for en ny forståelse av aktør/struktur-problemet i en globalisert verden.

6. Litteratur

Aakvaag, Gunnar C. (2008) *Moderne sosiologisk teori*. Oslo, Abstrakt Forlag

Adorno, Theodor W. (1990) «On Popular Music» i Simon Frith og Andrew Goodwin (red.) *On Record*. London, Routledge. (s.301-314)

Appadurai, Arjun. (1990). «Disjuncture and difference in the global cultural economy.» i Mike Featherstone (red.) *Global Culture. Nationalism, globalization and modernity: A Theory, culture & society special issue*. London, Sage.

Becker, Howard S. (2005) *Outsidere. Studier i afvigelsessociologi*. København, Hans Reitzels Forlag.

Bennett, Andy (1999) «Subcultures or Neo-Tribes? Rethinking the Relationship between Youth, Style and Musical Taste.» *Sociology* nr.33
<<http://soc.sagepub.com/content/33/3/599>> (lesedato 6/5 2011)

Bennett, Andy (2000) *Popular music and youth culture: music, identity and place*. Basingstoke, Macmillan.

Bennett, Andy (2004) «Virtual Subculture? Youth, Identity and the Internet» i Bennett, Andy og Keith Kahn-Harris (red.) *After Subculture*, Palgrave.

Bennett, Andy (2004b) *Consolidating the music scenes perspective*. *Poetics* nr.32 s.223-234.

Bennett, Andy og Keith Kahn-Harris (2004) (red.) *After Subculture*. New York, Palgrave.

Berger, Peter L og Thomas Luckmann (2006) *Den Samfunnsskapte Virkelighet*. Bergen, Fagbokforlaget.

Bjurström, Erling (1997) *Högt & lågt. Smak och stil i ungdoms kulturen*. Umeå, Boréa Bokförlag.

- Blackman, Shane (2005) «Youth Subcultural Theory: A Critical Engagement with the Concept, its Origins and Politics, from Chicago School to Postmodernism» i *Journal of Youth Studies*, nr.8:1 s.1-20
- Bourdieu, Pierre - (1984) *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London, Routledge
- (1995) *Dikstinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo, Pax Forlag A/S.
- Castells, Manuel (2003) *Internet galaksen. Refleksjoner over Internettet, erhvervslivet og samfundet*. Århus, Systime.
- Eriksen, Thomas Hylland (2005) «Nettets mangfoldighet» i Thomas Hylland Eriksen (red.) *Internett i praksis. Om teknologiens uregjerlighet*. Oslo, Scandinavian Academic Press.
- Fiske, John (1989) *Understanding Popular Culture*. Boston, Unwin Hyman.
- Fornäs, Johan, Kajsa Klein, Martina Ladendorf, Jenny Sundén og Malin Sveningsson (2002) «Into Digital Borderlands» i Fornäs, Johan, Kajsa Klein, Martina Ladendorf, Jenny Sundén og Malin Sveningsson *Digital Borderlands. Cultural Studies of Identity and interactivity on the Internet*. New York, Peter Lang Publishing
- Frith, Simon (1981) *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. New York, Pantheon Books
- Frith, Simon (2007) «The Industrialization of Music» i Andy Bennett, Barry Shank og Jason Toynbee (red.) *The Popular Music Studies Reader*. London, Routledge.
- Green, Lucy (2002) *How Popular Musicians Learn : A Way Ahead for Music Education*. Abingdon, Oxon.
- Hall, Stuart og Tony Jefferson (2006) (red.) *Resistance Through Rituals*. London, Routledge.

- Hardt, Michael og Antonio Negri (2001) *Empire*. London, Harvard University Press
- Harris, Keith (2000) «'Roots'?: The Relationship between the Global and the Local within the Extreme Metal Scene» *Popular Music*, Vol.19, No.1
- Hesmondhalgh, David (2005) «Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above» i *Journal of Youth Studies*. nr.8:1 s.21-40
- Horkheimer, Max og Theodor W. Adorno (1973) *Dialectic of Enlightenment*. London, Allen Lane.
- Jørgensen, Vibeke (2005) «Hvorfor liker ikke franskmenn internett?» i Thomas Hylland Eriksen (red.) *Internett i praksis. Om teknologiens uregjerlighet*. Oslo, Scandinavian Academic Press.
- Kahn, Richard og Douglas Kellner (2003) «Internet Subcultures and Oppositional Politics» i David Muggleton og Rupert Weinzierl (red.) *The Post-Subcultures Reader*. New York, Berg.
- Kvale, Steinar (1997) *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo, Ad notam Gyldendal
- Latour, Bruno (2006) *Vi har aldrig været moderne*. København, Hans Reitzels forlag.
- Lee, Steve og Richard Peterson (2004) «Internet-based virtual music scenes: the case of P2 in Alt. country music» i Andy Bennett og Richard Peterson *Music Scenes: Local, Trans-Local and Virtual*. Nashville, University of Vanderbilt Press.
- Macionis, John og Ken Plummer (2008) *Sociology: a global introduction*. Harlow, Pearson.
- Maffesoli, Michel (1996) *The time of the tribes: the decline of individualism in mass society*. London, Sage.

- McRobbie, Angela og J. Garber (1976) «Girls and Subcultures: An exploration» i Stuart Hall og Tony Jefferson (red.) *Resistance Through Rituals*. London, Routledge.
- Merriam, Alan P. (1963) «Purposes of Ethnomusicology, an Anthropological View» i *Ethnomusicology* Vol.7 Nr.3 Sept. 1963 s.206-213
- Middleton, Richard (1990) *Studying Popular Music*. Philadelphia, Open University Press.
- Mitchell, Tony (2001) «Another Root - Hip-Hop outside the USA» i Tony Mitchell (red.) *Global Noise. Rap and Hip-Hop outside the USA*. Middleton, Wesleyan University Press.
- Mitchell, Tony (1996) *Popular Music and Local Identity. Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. London, Leicester University Press
- Muggleton, David. (2000) *Inside Subculture : The Postmodern Meaning of Style*. Oxford, Berg Publishers.
- Negus, Keith (1992) *Producing Pop. Culture and Conflict in the Popular Music Industry*. London, Edward Arnold.
- Negus, Keith (1996) *Popular Music in Theory. An Introduction*. Oxford, Polity Press
- Passaro, Joanne (1997) «You Can't Take the Subway to the Field!: 'Village' Epistemologies in the Global Village», i Akhil Gupta og James Ferguson *Anthropological Locations. Boundaries and Grounds of a Field Science*. Los Angeles, University of California Press
- Repstad, Pål (1998) *Mellom nærhet og distanse: Kvalitative metoder i samfunnsfag*. Oslo, Universitetsforlaget
- Riley, Sarah C.E., Christine Griffin og Yvette Morey (2010) «The Case for 'Everyday Politics': Evaluating Neo-Tribal Theory as a Way to Understand Alternative Forms of

- Political Participation, Using Electronic Dance Music Culture as an Example» i *Sociology* vol.44(2) <<http://soc.sagepub.com/content/44/2/345>> (lesedato 9/12 2010)
- Robertson, Roland (1995) «Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity» i Mike Featherstone, Scott Lash og Roland Robertson (red.) *Global Modernities*. London, Sage.
- Rose, Tricia (2007) «Voices from the Margins. Rap music and contemporary cultural production.» i Bennett, Shank og Toynbee (red.) *The Popular Music Studies Reader* London, Routledge
- Schiefloe, Per Morten (2003) *Mennesker og samfunn. Innføring i sosiologisk forståelse*. Bergen, Fagbokforlaget.
- Scott, Derek B. (2009) «Introduction» i Derek B. Scott (red.) *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Aldershot, Ashgate
- Shuker, Roy (2008) *Undertanding Popular Music Culture*. London, Routhledge.
- Simonett, Helena (2007): «Technobanda and the politics of identity» i Bennett, Shank og Toynbee (red.) *The Popular Music Studies Reader* London, Routledge
- Stahl, Geoff (2004) «'It's Like Canada Reduced': Setting the Scene in Montreal» i Bennett, Andy og Keith Kahn-Harris (red.) *After Subculture*, Palgrave, New York
- Straw, Will (1991) «Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music» i *Cultural Studies* nr.5, s.368-388
- Swartz, David L. (1997) *Culture and power : the Sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago, The University of Chicago Press
- Taylor, Timothy D. (2007) *Beyond Exotism. Western Music and the World*. Duke University Press, London

Thornton, Sarah (2007) «Understanding Hipness: 'Subcultural Capital' as Feminist Tool» i
Bennett, Shank og Toynbee (red.) *The Popular Music Studies Reader*. London,
Routledge

Toynbee, Jason, Andy Bennett og Barry Shank (2007) (red.) *The Popular Music Studies
Reader*. London, Routledge.

Weinzierl, Rupert og David Muggleton (2003) «What is 'Post-subcultural Studies' Anyway?»
i David Muggleton og Rupert Weinzierl (red.) *The Post-Subcultures Reader*.
NewYork, Berg.

Østerberg, Dag (1997) *Sosiologiens nøkkelbegreper og deres opprinnelse*. Oslo, Cappelens
Akademiske Forlag

7. Vedlegg

7.1 Informasjons- og samtykkeskjema

Vegard Naustdal
St.Olavs gt.2
7012 Trondheim
Tlf. 99612991
E-mail: vegardn@stud.ntnu.no
Veileder Kjell Oversand, tlf. 73596570

Trondheim,
26/10 2010

Informasjons- og samtykkeskjema

I forbindelse med min masteroppgave i Musikkvitenskap trenger jeg noen intervjuobjekt. Jeg ønsker å undersøke hvordan det offentlige kan være med på å hjelpe unge musikere som spiller pop og rock. Det kan være snakk om hjelp til å finne øvingslokale, undervisning på instrument og hjelp til en mer tilrettelagt hverdag for unge musikere.

For å kunne si noe om hvordan det offentlige kan stimulere miljøet trenger jeg din hjelp. Kanskje tenker du at du ikke vet noe om dette, men det jeg er interessert i er hvordan du opplever det å spille i band eller å drive med pop og rock. Spørsmålene vil derfor handle om hvilke øvingstilbud du kjenner til, hvor går du på konsert, spiller dere konserter selv og om hva du synes om tilbudet som blir gitt. Å drøfte hva det offentlige kan bidra med er min oppgave i ettertid. Samtidig ønsker jeg å danne meg et bilde av hvem de faste brukerne er. Derfor vil det være noen spørsmål om hvilken skole du går på, hvor du kommer fra og om foreldrene dine har noen musikalske interesser. Det ingen riktige eller gale svar, og du kan snakke ganske mye om de temaene jeg ønsker å ta opp. Det er viktig å presisere at deltagelse er frivillig og du kan trekke deg fra undersøkelsen når du selv måtte ønske eller la være å svare på spørsmål.

Jeg vil gjerne bruke lydopptaker under intervjuet. Det gjør at jeg kan «huske» bedre. Alle opplysninger vil bli behandlet konfidensielt og alle vil bli anonymisert slik at ingen vil kunne kjenne igjen enkeltpersoner. Du kan selvfølgelig også reservere deg mot lydopptak. Lydopptakene vil bli slettet ved prosjektets slutt 6.mai 2011. Studien er meldt til Personvernombudet for forskning, Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste As.

Med vennlig hilsen,

Vegard Naustdal

7.2 Intervjuguide

1. Introduksjon

- a. Presentasjon av meg selv
- b. Presentasjon av prosjektet, hva ønsker jeg å finne ut, hvorfor, bakgrunn for prosjektet
- c. Informasjon om frivillighet, anonymitet og muligheten for å trekke seg når som helst
- d. Spørsmål om lydopptak er ok og informasjon om anonymisering og sletting av lydfiler etter transkribering
- e. Informasjon om intervjustrukturen
- f. Eventuelle spørsmål

2. Respondent

- a. Kan du/dere fortelle litt om deg selv?
 - i. Hvor gammel er du?
 - ii. Hvilken skole går du på? Linje? Årstrinn?
 - iii. Hvor er du født og oppvokst?
 - iv. Hvor bor du? Hjemme hos foreldrene eller på hybel? Hva slags bolig? Enebolig, rekkehus, leilighet.
 - v. Hva jobber foreldrene dine som? Hva slags utdanning har de?
 1. Hvilke interesser har de? Spiller de instrument? Synger i kor? Stiller opp for fotballaget? Deler du deres interesser? Kan man si at du har arvet deres interesse?
 2. Hva slags hjem kommer du fra? Jeg spør om dette for å få et inntrykk av hvilken sosial klasse respondentene kommer fra
 - vi. Har du andre fritidsinteresser enn musikk?
 1. Hvilke?

3. Om ISAK

- a. Hva betyr ISAK for deg?
- b. Hvilket tilbud bruker du?
 - i. Hva synes du om tilbudet som gis?
 - ii. Kan du si noe om hvordan tilbudet/driften blir organisert?
 - iii. Hva tenker du om ISAK sin rolle som tilrettelegger for ungdomsaktivitet?
 1. Hva skal den være?
 2. Hvordan synes du det fungerer?
 - iv. Har du deltatt på noen kurs i regi av ISAK?
 - v. Er det noe du savner?
- c. Hvor ofte er du her?
 - i. Anser du deg som fast bruker?
 - ii. Hvor lenge har du brukt tilbudet?
- d. Kjenner du mange av brukerne?
 - i. hva med andre miljø på huset?

4. Om musikalsk praksis

- a. Hvilket instrument spiller du?
 - i. Hvorfor spiller du akkurat det?
 - ii. Hvor lenge har du spilt?
 - iii. Får du undervisning på instrumentet?
 1. Hvis nei; Har du hatt det tidligere?
 2. Hvis ja; Av hvem, tilknyttet en institusjon?
- b. Beskriv bandet/bandene du spiller i

- i. Hva slags type musikk?
 - ii. Besetning
 - iii. Historie
 - c. Skriver du musikk selv?
 - i. Hvis ja; hvordan gjør du det? I fellesskap eller alene? Åpen for innspill fra andre i bandet?
 - ii. Hvis nei;
 - 1. Hvorfor ikke?
 - 2. Hvem coverer dere?
 - d. Spiller dere konserter?
 - i. Hvis ja; Hvor og når var siste/neste?
 - ii. Hvor mange tilskuere var det? Betaling eller gratis?
 - iii. Hvordan reklamerte dere for konserten? Plakater, Facebook, jungeltelegraf.
 - iv. Hvis ikke; hvorfor ikke? Ønsker dere å spille ute?
 - e. Har dere vært i studio?
 - i. Hvis ja; Når og hvor? Kan du fortelle litt om prosessen og om resultatet? Hva lærte du/dere?
 - ii. Hva kostet det og hvordan finansierte dere det?
 - f. Hvilke ambisjoner har dere som band/du som musiker?
 - g. Opplevs det som meningsfullt å spille i band i dag?
 - i. Hvorfor spiller du i band?
 - ii. Hva ønsker du å oppnå?
5. Om øvingslokaler
- a. Hva tenker du om tilgangen til øvingslokaler?
 - b. Hvilke øvingslokaler kjenner du til?
 - c. Kjenner du mange som ikke har øvingslokale?
 - i. Hvis ja, hva gjør de? Sitter på gjerdet?
 - ii. Hvis nei, hvor øver de?
 - d. Hva tenker du om tilgangen til øvingslokaler her i byen?
 - i. Antall, pris, tilgjengelighet, kvalitet
 - e. Hvorfor øver du her?
 - f. Hvordan organiserer dere øvingslokalet?
 - i. Hva betaler dere? Hvordan får dere penger til det?
 - ii. Deler dere på utstyret?
 - iii. Hvor mange band er det som øver i lokalet?
 - 1. Hvordan er forholdet til andre band som spiller her? Både i samme lokale og nabolokaler.
6. Om tilskuddsordninger
- a. Hva slags erfaring har du med tilskuddsordninger?
 - b. Hvilke tilskuddsordninger kjenner du til?
 - c. Har du søkt om støtte noen gang?
 - i. Til hvem?
 - ii. Til hva? Utstyr, turne/konserter, plateinnspilling
 - iii. Hvordan gikk det?
 - 1. Hvorfor/hvorfor ikke tror du at du fikk støtte?
7. Om musikalske referanser
- a. Hvilken type musikk hører du på?
 - i. Hva kjennetegner den musikken?
 - ii. Kan du prøve å si noe om hvorfor du hører på den?

1. Hvilke kriterier bruker du for å bedømme musikk? Melodi, rytme, klang, tekst osv.
2. Hva avgjør om musikken er bra?
- iii. Hører vennene dine på den samme musikken?
 1. Snakker dere om musikk?
 - a. Hvis ja; hvordan?
 - iv. Hva slags forhold har du til andre sjangre som klassisk musikk, jazz osv?
- b. Hvilke kanaler bruker du for å høre på musikk? Cd, mp3spiller, Spotify, Wimp, Myspace
- c. Kjøper du musikk?
 - i. Hvorfor/hvorfor ikke?
 - ii. Hvor? Internett, iTunes, Platekompaniet, Spotify
- d. Hvordan oppdager du ny musikk?
- e. Hører du på noen lokale band?
 - i. Hvilke lokale band vet du om?
- f. Hvor ofte går du på konsert?
 - i. Hvor?
 - ii. Hvem var de siste du så? Hva syns du om konserten?
 - iii. Hvordan får du informasjon om kommende konserter?

7.3 Intervju Anders

I: Kan du begynne med å fortelle om hvor lenge du har jobbet her og om din bakgrunn?

Anders: Jeg har jobbet her siden april 2009, da kom jeg fra en utdanning innen musikkteknologi på NTNU, jeg har en mastergrad innen det, så det er liksom den kulturelle biten, jeg er ansatt på et kulturhus for ungdom, så det er ikke den sosiale biten. Vi er jo her for å gjøre..., å behjelpe med kulturaktivitet fra konserter til studio, teater.

I: Hva er arbeidsoppgavene dine?

Anders: Jeg er jo primært en medarbeider på arrangement, siden jeg har konsert-, studio- og lyderfaring, så jeg er det ofte lydtekniker på arrangement eller en støttefunksjon for scene og det sceniske hvis man har andre eksterne lydteknikere som kommer inn primært på lyd. Eller så er det å være med på driften av kulturhuset på alt fra nøkler til rom til, ja, hjelpe folk hit og dit. Den daglige driften. Så det er kulturarbeiderfunksjonen. Mens musikkarbeider det er jo den mer tekniske biten for min del.

I: Jobben din er på en måte todelt?

Anders: Mhm, du kan si det.

I: Du har jo ikke jobbet er så veldig lenge, men kan du si noe om historien til huset? Kan du noe om det?

Anders: Jeg kan litt, men det er kanskje lettere å spørre dem som har jobbet er, det er et par som har jobbet her i 15 år, som har hele. Det var jo et todelt sted, ISAK, «Internasjonalt senter» på den ene siden, det bygget hvor vi sitter nå, gamle brygga, og «Allaktivitetshuset kanalen» på andre siden, som var to adskilte enheter som hadde to forskjellige fokus. Det her var vel opprettet, bygget ble bygd i slutten av 1992 tror jeg. Altså den nyere delen ble bygd i 1992, og i 1995 ble de to funksjonene slått sammen til å være et mer sånt kultursted. Etter hvert så fikk det en egen scene, som nå er Coffee Annan, med en kafé som da ble det naturlige hjertet da liksom der alt pulserte rundt, og en ekspedisjon som «servet» folk med litt utstyr og nøkler. Dette skulle ta seg av ungdomskultur i midtbyen. I går [1.november] var det 15-års bursdag for ISAK, da het det «I Sentrum for Aktiv Kultur», det er det forkortelsen er gjort om til for å gi det en ny mening, men det holder som initialer. Så det var 15-års bursdag i går. Det blir først til neste år når ISAK blir 16 at det blir mer formell bursdagsfeiring for da er ISAK i sin egen målgruppe, som er 16 til 25.

I: Så det er ikke planlagt noen feiring som sådan?

Anders: Nei, så i går gikk det ganske stille forbi, bortsett fra på Facebook, der var det jo veldig høy aktivitet med gratulasjoner for der er ISAK en person i gåseøyne.

I: Det gjøres ikke noe poeng av at det er bursdag?

Anders: Nei, her ble det ikke gjort noe. Det har vært fullt opptatt med andre arrangement, så det var egentlig litt sånn taktisk, for å gi det rom til å gjøre det kanskje litt mer ordentlig, så det var derfor vi tenkte til neste år.

I: Hva er bakgrunnen for opprettelsen av senteret?

Anders: Det er å skape et tilbud til ungdom i midtbyen med en målgruppe som er neste hakk etter ungdomsklubben. Hver bydel skal jo i prinsippet ha sin klubb og der er det jo en yngre målgruppe som man fokuserer på. Det er kanskje i litt større grad det sosiale som er i fokus. At man møtes og at man kan gjøre morsomme ting, man kan også spille, man har båndrom, man kan lage mat, mye matlaging på sånn type sted. Det er jo en sosial greie. Mens når du kommer hit, så er det mer, da har man kanskje funnet ut at man liker å drive med tegning, man liker å drive med teatersport, improvisasjon, spille på båndrommet, litt mer ordnet formål og så har man blitt litt eldre. Så her er det folk fra 15-16 og oppover mot 30, selv om det er 16 til 25 som er målgruppen.

I: Er dette en institusjon som skal ta over etter ungdomsklubben?

Anders: Mhm, og som fungerer som et sted man kan komme til i midtbyen også ettersom det ikke er noen ungdomsklubb i midtbyen.

I: Betyr det at målgruppen er også litt yngre?

Anders: Ja det vil det jo være. På en del arrangement så vil det jo være gutter og jenter som..., det er ikke stopp i døra selv om du ikke er fylt 16. Men det er noe med det å finne seg til rette og det vil på en måte gå av seg selv. Så det er det tilbudet er da, og det skal jo være et fler..., ikke flerkultur, men fleraktivitetshus som skal romme alt det jeg har nevnt.

I: Ja, kan du si noe konkret om hvilke tilbud er det?

Anders: Det er tilbud på å spille konsert, men også, nå satser vi tungt på å skape et miljø for å arrangere forskjellige kulturuttrykk, altså være med på å tilrettelegge for konserten, være med å være lystekniker, lydtekniker, rigge, altså stagehand, være med å være backstageansvarlig, artistvert som tar imot ikke sant og viser til når du skal ha get in, når du skal spille, når du skal komme å hente utstyret ditt etterpå, også til å drifte kafeen. Der får folk også lov til å være med i en liten grad, ikke driften, men å hjelpe til å servere på større arrangement. Og så er det også det med informasjonsmateriell, være med å lage materiell til markedsføring, promotering av arrangementene som skjer her, men også hjelpe andre som kommer å arrangere konserter her. Hvis det er to band som vil lage en splitgig så har de kanskje en logo hver, så henter de inn det og putter det på en plakat og gjør det til en ordentlig promo. Også lage facebookevent for det her. Det er en veldig grei kanal å jobbe med.

I: Arrangeres det kurs da for ulike aktiviteter?

Anders: Ja, spesielt i høst så har vi satset på det vi har kalt Kraft, Kraftgruppa, det er en arrangørgruppe som da har fått tilbud gjennom, egentlig en split mellom ISAK og UKM, og med hjelp fra det som heter Fark, Festival og Arrangørkontoret som holder til her. Som er med på å skape og hjelpe til med innsøking og skaffe midler til å ha disse kursene som vi har hatt nå i høst. Og det har vært på de forskjellige, markedsføring, plakatdesign, lyd og lyskurs, sceneteknisk kurs til booking av band, hvem skal få lov til å være med å spille og det har vært satt med ramme rundt Bandkrieg, det har ledet opp mot Bandkrieg for å ha et konkret mål. Det er tre helger med konserter, så er det en vinner fra hver kveld, og så er det en finale på Rockheim. Så det gjør det veldig attraktivt for dem å være med fordi de ser at dette har en mening, og det er opp mot 300 ungdommer som kommer hver fredag. Så de ser jo at det de

gjør, og når vi gjør det bra, så er det en bra ungdomsgruppe som får ta glede, få bli med på det.

I: Jeg var her på fredag, på Bandkrieg, det var veldig interessant, veldig morsomt, det var veldig mye folk også.

Anders: Hvordan opplevde du arrangementet?

I: Det var veldig profesjonelt med høyttaler i foajeen som annonserte at nå er det innslipp. Ungdom i alle ledd. Det så ut som om de koste seg veldig rett og slett. Det som overrasket meg litt var at det siste bandet, som var det eldste bandet, var det som kanskje var minst populært, selv om jeg oppfattet de som flinkest til å spille.

Anders: Nettopp! De som var minst populære hadde vel minst venner til å være der og til å stemme dem fram...

I: Hvem er brukerne av huset her?

Anders: Det er et vanskelig spørsmål. For hvem er den ISAK-personen? Jeg vil si at den er ganske..., det er en mindre andel av ungdommen i Trondheimsområdet som bruker dette stedet her, men det når ganske mange og det er ganske mange som er innom, men de som er her fast er jo kanskje en mindre kjerne, og så er det stor ring ut til disse arrangementene. Noen er her hver fredag og andre er her en gang i blant. Veldig mange trekkes til når det er et større arrangement, Bandkrieg eller Sjokkfestivalen som vi hadde i vår, det som var gamle nattrock, så kommer det til mange som kun går på de større... Men hvem de er? Man kan si hvem de ikke er. Det er ikke fotballgutten og det ikke den typiske baben, så da sitter du igjen med en del karakterer. Jeg vil tro at det er mer den kreative, mer gjennomsnittlig musikkinteressert ungdom. Veldig mange av de som er innom spiller et instrument eller har interesse for instrument på et eller annet nivå. Eller så er de glad i teater. På stilarter, hvis du ser på klær og hvem som vanker her så er det mye forskjellig. Det er alt fra den straighte ingeniørlooken, datainteressert, til freeka oppsminka, men fint få oppdølet.

I: La meg spørre på en annen måte. Er det stor pågang?

Anders: Ja det er det. Nå i høst er det tidvis mettet både i forhold til hva man kan «serve» både bygningsmessig, altså med lydforhold, det er jo et såkalt lydhus, så det er jo veldig lytt. Det er jo problematisk i forhold til å ha konsert en plass og pantomime i naborommet, ha flamenco i underetasjen, og trylling med duer i naborommet der igjen, ikke sant. Den overlappen skjer veldig fort. Hvis du skal si nei til den overlappen og styre kulturaktivitetene, ikke at det er en sensur i det, av og til må det jo til, man må booke, holde av det rommet her kanskje. Hvis det skal være en stilleaktivitet så kan du ikke slippe inn en gitarøving her.

I: Hvor restriktiv er dere på booking av rom og tilrettelegging sånn?

Anders: Det går mest på å få det til å gå opp lydmessig, også i alder. Hvis du er utenfor aldersgruppen, er du 35 og vil låne et rom så har vi utleiepriser, da praktiserer vi utleie mens det er helt gratis for aldersgruppa så de kan booke å holde på som de vil.

I: De faste brukerne, går det an å si noe om hvor de kommer fra?

Anders: Det er vel egentlig folk fra over alt.

I: Så det er ikke et ungdomshus kun for sentrumsungdom?

Anders: Nei absolutt ikke.

I: Hvordan er det med kjønnsfordelingen?

Anders: Jeg har ikke noe tall på det, men jeg har inntrykk av at det er godt fordelt. Hvis du går inn i kafeen på en ettermiddag så ser du. Du kan jo begynne å telle men jeg har ikke gjort det.

I: De som bruker bandrommene da?

Anders: Av sju band som er der så vet jeg om to, kanskje tre jenter, og da er det kanskje i snitt fire medlemmer per band. Så de er ikke overrepresentert...

I: Ganske tradisjonelt med andre ord.

Anders: Det er vel også rockeformat på de fleste bandene der også. Gitar, gitar, bass. Noen har keyboard.

I: Ja, det var neste spørsmålet mitt, hvilken type musikk er det som dominerer? Eller hva slags uttrykk?

Anders: Tenker du på bandrommene da primært?

I: Ja

Anders: Tidligere har jeg hatt inntrykk av at det har vært mye av den litt tyngre sjangeren. Sånn heavysjanger, metal. Mens nå er det kanskje mer, en del av bandene spiller en del pop. Men det er jo rock, enten mildt eller mot hardere. Det var jo en veldig rundt beskrivelse. Men jeg kjenner ikke til alle bandene. Nå er det også et par nye som ikke har fått seg myspace og ikke har funnet formen sin ennå. Men det har vært mye metalband inno. På scenefronten, det som spilles av konserter her, så er det alt mulig, og vi er åpen for alt. Vi vil gjerne har alt fra jazz, pop, til metal, punk. Jeg syns også det er et poeng å være åpen å vise bredde. Også når man skal være en slags opplæringsarena også av konsertgjengeren. Hvordan er det å oppleve god lyd, et tøft lysshow, og en setting med bra publikum og et publikum som er aktive som lytter og som klapper på de riktige stedene? Man lærer i en tidlig alder å opptre fint på konsert og å gå på konsert.

I: Ja til tross for at det er et litt røpete uttrykk som punk?

Anders: Ja, punk kan låte fett det også ikke sant, det kan låte på et bra anlegg. Så litt av poenget her er jo å være en tilbyder for alle uttrykk da på musikksiden, men også på dans og teater. Men av vi som har formell utdanning som jobber her så er det jo på musikk og lyd hvor vi står sterkest. Av det som skjer på dans og teater og film vil man jo være avhengig av å få inn folk til å hjelpe seg eller at ungdommene selv er rimelig selvdrevne på sine prosjekt.

I: Er det mange samarbeidsprosjekt? Tverrfaglige prosjekt?

Anders: Hvis du ser bort i fra det vi snakket om konsert eller festivaldrift, det er jo en tverrfaglig aktivitet. Det er kanskje det vi får jobbet mest med, hvor ungdommene får vært mest med på og sett viktigheten av og få prøvd seg på å tenke visuelt, tenke lydlig, tenke logistikk, til en viss grad økonomi også. Med hvilke muligheter som ligger til grunn når man skal ha inn forskjellige aktører. Hva koster ting i markedet? Det er jo den største tverrfaglige biten. Ellers så har de jo det som heter Bolla og Lillebill-festivalen. Holdt på et par tre år. Vært veldig ungdomsselvstyrt i planlegging og gjennomføring og fått en del hjelp på selve gjennomføringen fordi det foregår her, og fordi man må ha voksne tilstede på grunn av sikkerhet og drift. Der har man vært veldig flinke til å huke inn venner som kanskje går på musikk, dans og drama til å være med på å spille i stykket sitt, ha med et husorkester når man har framføring av Tolvskillingsoperaen og ha en massiv greie på det med egne øvinger og å sette det sammen. Også på tekstil og scenografi, bygge sceneelement eller kostymer, de har vært veldig gode på å sy egne kostymer og tenke litt redesign i ting å trekke alt dette sammen i en produksjon de skal gjøre. Det er også en fin tverrfaglighet.

I: Er dette noe dere oppfordrer til eller er det noe som oppstår?

Anders: Vi vil jo gjerne oppfordre til det på samme måte som at vi ønsker at et band kanskje finner seg venneband og kanskje lager en splitgig, for igjen å kunne skape et show slik at de trekker en del folk, og at det blir 100 i publikum. Du igjen får en god publikumsopplevelse og en god opplevelse for bandet og da har du hele den gode spiralen. Men det er ikke noe vi gjør aktivt tror jeg, at vi har gått inn å forsøke og fremtrigge at de skal hente inn tverrfaglighet i sine teaterproduksjoner for eksempel. Mer det at de har sett at dette blir fett, dette er gøy å jobbe med og man får både kreativt outcome, men også input fra andre. Hvis du syr et litt tøft kostyme så får jeg gode ideer til hvordan jeg skal skape min karakter. Jeg vet ikke hvor bevisst de er på de tingene, men hvis man analyserer så vet man at det skjer ubevisst. Derfor ønsker vi veldig gjerne at de skal gjøre sånt. Da skaper man kobling mellom forskjellige miljø og kan oppdage huset og komme igjen med at det bandet som spilte på den forestillingen kanskje kan komme på bandrommet eller komme her å ha en egen konsert osv. Men det er kanskje en sånn kulturjobb da og fremtrigge det blant ungdom.

I: Jeg tenker jo at dette huset ligger veldig godt til rette for samarbeid mellom uttrykk. Både med en svær kafé som et slags hjerte og inngangspartiet som knytter ulike deler sammen.

Anders: Ja, absolutt. I vår så hadde vi den Sjokkfestivalen som var den største, delvis initiert fra huset og framjobbet sammen med en styringsgruppe på fem til sju ungdommer som er med. Til våren skal disse her være med og så skal de skape etterkommere fra den arrangørgruppa Kraft som kan være med på å ta over å utvikle og jobbe med den festivalen videre. Der hver enkelt kan ha sin rolle om det er det tekniske, markedsføring, booking, være med på økonomi. Den festivalen er jo nettopp for og av ungdom for å trekke inn de forskjellige kulturaktivitetene som ungdom driver med å få inn capoeira, dans, improteater og litt konserter. Men det blir fort veldig enkeltposter på et festivalprogram. Av de jeg nevnte der er det jo ingenting som gjøres mellom hverandre, så det er jo kanskje den neste utfordringen. Hvordan kan man ta alle disse plastelinaklumpene og smurt de sammen til en veldig bra klump.

I: Er det erfarne ungdom som lærer opp uerfarne her?

Anders: Ja, det blir det da med den styringsgruppa. For de har jo vært med, ikke bare på den festivalen, men det har vært med på fredagsarrangement jevnt og trutt litt av og på siden i vår,

eller i fjor høst egentlig, når de kom inn og begynte å tenke på festivalen. Da blir de jo med og så tenker man a..., på samme måte som Samfundet med studentene der får jo veldig god tilbakemelding og kritikk på at de har fått til overlappingen med Uka og at de klarer å videreformidle erfaringen de har gjort seg før de forsvinner ut. Det er en stor utfordring. Hva har vi lært og hvilke fallgruver kan vi overføre til etterkommerne slik at de ikke går i de.

I: Hvilken rolle har dere som ansatte når ballen begynner å rulle på seg?

Anders: Hvis du tenker på planlegging og programmering av et show så blir jo vi de som er her hele tiden, eller innen åpningstiden. Det er jo åpent 12 timer i døgnet. Sånn at de ansatte her må ha den rollen å sy sammen mye, men samtidig prøve å jobbe med å være åpen mot ungdommene som er med i programmeringen av et slikt show eller festival. Hva vet vi nå, hvor er vi nå? For de er jo til og fra mellom skole og andre hobbyer. Noen har kanskje dette som sin ene hobby eller sin viktigste hobby. Andre er mer sånn til og fra. Kanskje spille fotball, spille litt i band og kommer hit og er med å lage konsert. Hvis det var det du tenkte på. Så blir det jo den jobben å holde fokuset gjennomgående.

I: Ja, det var akkurat det jeg tenkte på og i forhold til hvilke føringer, styringer legger dere som ansatte? Har dere en uttalt agenda?

Anders: ja vi har jo det. Vi har en sammenfattet virksomhetsplan. Den tror jeg også du kan få innsyn i.

I: Er den forfattet av kommunen eller dere?

Anders: Av kommunen er den forfattet ja. Som skal definere arbeidsfokus og målgruppe. Men ikke nødvendigvis nedskrevet akkurat arbeidsmetode, men kanskje mer et ønske om hvor man vil nå. Hvor man vil og hva man vil innom av forskjellige uttrykk man skal jobbe med.

I: Vil det si at det er mye opp til dere å...

Anders: Det er veldig mye opp til oss som er her å ha «drive» og engasjement og videreutvikle kompetanse innad i personalgruppa. Det viktigste er å være en smittebærer av goodwill og «drive» ovenfor ungdommene som kommer og ser at det her er morsomt å jobbe med. Kanskje vil de ta en utdanning innenfor musikk eller gå videre med drama, skriving eller utøving. At det kan være en liten inspirator, sånn ser i hvert fall jeg på det og min rolle i det. At de som kommer blir inspirert til å gjøre egne ting og være med å hjelpe andre til å gjøre andre ting. Om det å ha det som en profesjon eller bare ha det som en hobby, så er det et sted å bli inspirert.

I: Hvis vi kan snakke litt om driften av selve huset, hvilke økonomiske rammebetingelser ligger til grunn?

Anders: Vi har et inntjeningskrav i forhold til hva vi skal få inn på utleie av rom med tekniske utstyr og kafe. Hva kafeen bør ta inn i løpet av et år for å være med på å dra seg opp mot det inntjeningskravet. Og der har jeg ikke et tall i hodet.

I: Er det vanskelig å oppnå det kravet?

Anders: Nei, det har egentlig gått greit. Men det betyr jo enkelte ganger at man også må si nei til ungdomsaktivitet, kultur og øving mot å ta i mot et seminar fra noe som ikke nødvendigvis har med kultur å gjøre i det hele tatt. Da er man på konferansesenterdelen.

I: Opplever du det som en hindring til kreativitet?

Anders: Ja, det gjør jeg alltid. Så jeg kunne godt ønske at det var fullfinansiert for kultur. Bare initiere egne og andres prosjekt og bare peise på med det. Men det er jo som jeg sa i starten at de bygningsmessige forholdene gjør jo at et sånt sted når en metning i forhold til hva man klarer å ta unna av ulike produksjoner fordelt på veldig kort tid. I forrige uke hadde vi den kulturelle skolesekken inne og gjorde en teaterproduksjon, for så skifte over til den riggen som kreves for Bandkrieg, og så vri tilbake til en ny sceneproduksjon med teater, der fredagen ikke har 150 løse stoler, mens lørdagen skal ha det og en annen rigg. Så da ligger rigg og rygg ganske nært i ordet, ikke sant, det blir fort tungt å drifte et tungdrevet sted.

I: Hvem gjør den jobben?

Anders: Det er vi ansatte.

I: Så ungdommene er ikke med på å omrigg?

Anders: Du kan si at hvis, vi prøver å gjøre det sånn at ungdommene som får låne gratis de har et krav på å rydde opp etter seg, søppel, kaffekopper, sette på plass stoler og bordet, ting du har brukt, så er det klart. Det er jo en utfordring å få de til å gjøre det alltid, mens når man leier ut så er man på en måte utleier og tilbyder på en litt annen måte så da er tilrettelegging en del av prisen og det kan jo være tungt av og til.

I: Hvilken pris er det vi snakker om? På bandrommet for eksempel?

Anders: På bandrommet er det 500 per band per måned. Tilbake til det med tilrettelegging så er de veldig lett-drevet etter som hvert band har sitt eget utstyr, sin egen backline, og må sørge for at den virker og at ting er på stell. Og en intern avtale mellom bandene om bruken av tid gjennom uka og åpningstiden vi har satt her og fordeling. Er det et lite rom så er det ikke plass til to slagverk, så da må man dele på utstyret. Da blir det en intern diskusjon for å få det til å gå opp. Det virker som om det går veldig greit.

I: I forhold til litt større produksjoner, hvordan finansieres de?

Anders: Alt dette går på innsøking. Etter som det er ungdom vi har med å gjøre, er det ungdomsfondet, frifond kan være en mulighet også videre, og kommunale tiltak man kan søke på. Forskjellige støttefunksjoner for diverse kulturuttrykk. Vi prøver å gjøre det slik at ungdommene selv søker og så får de skrivekonsultasjon fra folk som jobber her og er med på å utarbeide hva er det snakk om, hvor lang tid, budsjett. Det er jo en del tanker man må ha gjort seg før man setter seg ned og skriver den søknaden, men den søknaden må gjøres ganske tidlig. Det er også en utfordring når man kanskje ikke har alle ungdommene med på hele prosessen. For de er jo ikke her i arbeidstida, de er jo her bare noen timer her og der, så det blir mye jobb med søknader. Det er en viktig del av det å være en kulturperson. Det er også fint at de lærer seg at pengene må komme fra et sted. For å få tak i penger må man ha en god plan. Det er jo butikk. Med det har brukt å gå ganske greit egentlig å skaffe en del midler til det. Så klart må man jo gjøre avveininger når man ikke får alt man søkte om, da kan man

heller ikke få inn storbandet du hadde ønsket deg, men det er jo småpenger det er snakk om i forhold til store festivaler. Men det blir jo fine produksjoner.

I: Hva tenker du om fremtiden til huset?

Anders: Etersom jeg ser at det er tidvis ganske mettet i forhold til antall ungdommer som kommer her så skulle jeg ønske at man hadde et nytt bygg. Ta driften, men kna den enda bedre med en stor personalgruppe, en kompetent personalgruppe, som kunne vært i et bedre bygg, som hadde bedre ventilasjon, kanskje nøkkelsystem, der man da kunne gi ungdommer som man blir litt kjent med etter hvert tillatelse til å være der på sånn og sånn tidspunkt. Veldig mye man kan gjøre med nøkkelsystem og ikke holde på med gamle nøkler, som også gjør det lettere for de som skal drifte stedet. Og så er det klart det viktigste det med lydgiennomgang når det stort sett er aktiviteter som genererer mye lyd. Om det er teaterøving med 15 ungdommer så er det mye lyd fra det og. Så man skulle hatt et bedre sted.

I: Men institusjonen som sådan, har den livets rett?

Anders: Det mener jeg absolutt. Som et arnested for kulturvirksomhet, det at det er rom for mye øving, det er veldig, veldig bra.

I: Når du sier rom for øving, tenker du da at dette er en institusjon for å utvikle seg selv i ungdomsfasen?

Anders: Ja, jeg tenker det sånn. Bli kjent med hva du er i stand til og hvilke verktøy du trenger for å komme dit du vil. Det er mye man kan jobbe med når man har muligheten til å få såpass mange timer til å holde på med det man brenner for. For en billig eller gratis penge. Det er unikt. Derfor mener jeg absolutt det har livets rett. Men om man gjør det i andre former, eller legger om driften så har ikke det noe med saken å gjøre eller hvor det ligger. Men jeg synes det er veldig fint at det er sentrumsnært. Også med tanke på kultur og næring at man har den nære linken til utested, som neste steg, til festivaler. Vi er jo med som en aktør. Om det er på scene så kan et profitt band komme innom å gjøre en ungdomsgig, en u18 gig her en fredag, så går de og spiller på Blæst på lørdag. Og det gir jo konsertopplevelse de luxe. Det gir jo muligheten for både bandet å treffe en yngre målgruppe, den målgruppa som faktisk hører på musikk en stor andel av dagen og det skaper jo også fans, og igjen andre veien, å lære seg å være god konsertgjæver å kjenne besøkestiden sin. Så jeg ser ingenting negativt med et slikt type sted.

I: Hvilke utfordringer står dere overfor?

Anders: Når man har en målgruppe så handler det om å treffe bredt i forhold til uttrykk.

I: Ja, er det et problem?

Anders: Ikke et problem, men man vil jo ikke treffe alle ungdommene i alderen 16-25. Det er jo ikke alle som vil være interessert. Jeg regner med at de aller fleste ungdommene har hørt om stedet, men de har forskjellige inntrykk av det. Hvilke ungdommer som går her, hvordan de kler seg, er de utadvendte, på hvilken måte er de utadvendt. Så det vil nok være en utfordring. Men igjen, er det et poeng å treffe alle, og er det plass til alle kapasitetsmessig? Du så jo på fredag, da var det ca.300 her. Var det god plass eller var det plass til enda flere? Skulle det vært plass til veldig mange flere så går det på kapasiteten. Man kan ikke ha dobbelt

antall kvelder for det er andre ting som skal på plass både med folk og tid. Så det er vel egentlig det jeg tenker på.

I: Hvordan kan det utvikle seg videre? Siden du nevner at det begynner å nærme seg limit på kapasiteten.

Anders: Ja tidvis så gjør det jo det. Nei, det må vel være å jobbe videre med bredde kanskje? Ok, om du ikke får favorittbandene dine hver fredag, så får det heller være. Om du er interessert i hardcore, så kommer det neste fredag et popband. Men det kan hende at du liker det egentlig, ikke sant? Å bli god på sånt er kanskje viktig.

I: Vi kan snakke litt om Bandkrieg. Som sagt var jeg der på fredag, og det var veldig morsomt. Det var jo veldig mye folk.

Anders: Når kom du?

I: Jeg kom klokken 19

Anders: Så du kom da det skulle starte.

I: Ja det var innslipp 19.30, men da jeg kom var det kjempemange folk. Det som slo meg var at de var veldig unge de som var der. Er det også din oppfatning?

Anders: Ja, nå har jeg kanskje inntrykk av at det er flere yngre når det er slike store arrangement, fordi du vet at du er del av en større masse. Så ved å ha en del større arrangement så trekker det flere folk og det er veldig mange av de som ikke henger her. De kommer hit for å se det arrangementet. Mange som ikke har vært innom før også. Det sier mange av de som jobber her også at, oj der var det mange nye ansikt. Og det er jo en god ting. Da snakker man virkelig om bredde. Om de ikke er her og arrangerer og er en del av..., vi snakket om det å sitte i «stolen»²⁹, om du ikke er «der», så er du også innom og får en god opplevelse. Jeg regner med at de fikk en minst like god opplevelse som du. Kanskje til og med bedre, siden det kanskje ikke var dine band og du kanskje ville hatt noe med høyere kvalitet på og en del sånne faktorer som de ikke tenker på. Ikke at de ikke bryr seg om kvalitet, for det gjør de absolutt, men det er kanskje mer deres stil?

I: Ja er de veldig kvalitets og stilbevisste?

Anders: Ja, men jeg har inntrykk av at de kanskje trekker mot fastere former sånn at man treffer rockemusikken som 13-, 14-,15-åring så er det kanskje Metallica, Iron Maiden og veldig formatbevisste uttrykk man låser seg på. Det ser jeg går igjen hos en del, en ganske konservativ ungdom som liker det sånn. Flere ting fra fredagen da som du synes var interessante?

I: Spesielt det andre bandet som spilte det var ganske eksperimentelt, forsket med støy og hadde med seg motorsag på scenen og det grenset nærmest mot performance og det var jo svært populært selvfølgelig.

²⁹ «Stolen» er en stol inne i resepsjonen. De ansatte ser det som et tegn på husvarmhet når brukerne tør å komme inn på kontoret i resepsjonen å sette seg i den stolen.

Anders: Og det var de som vant.

I: Ja det var de ja? Det lå litt i kortene.

Anders: Men var det god respons fra publikum på de?

I: Ja helt enormt.

Anders: For det stemmer jo ikke med det jeg nettopp sa, og det synes jeg er veldig, veldig bra. For jeg håper at det skal gå i den retningen at kanskje flere innser at de ikke trenger være veldig firkantet eller stilrent. Det er mer show, men det bør være en stor mengde musikk, musikalitet og kvalitet i det, men at de traff såpass på showfaktoren det er bra for et ungt band.

I: Er det uvanlig at de tør å gå utenfor en slags A4setting?

Anders: Ja det synes jeg. De fleste bandene gjør jo ikke det. Det er en del som tøyser, leker og eksperimenterer med annen type instrumentering, men å gå så dypt inn i støysjangeren å hente inspirasjon å tenke avantgardistisk instrumentering ved å hente inn en motorsag og mikke opp den, det synes jeg er kjempetopp.

I: Hva tror du er bakgrunnen for at de gjør det?

Anders: De har tidlig oppdaget alternative indierocksjangre som peker i den retningen, og henter inspirasjon fra elektronisk musikk. Men at de i så ung alder har gått dit å lytte på sånn type musikk det synes jeg er veldig flott.

I: Hvor gamle er de?

Anders: De var vel 17 da de begynte og er vel nå blitt 19.

I: Er de faste brukere?

Anders: Ja de er det, og flere av de har vært med på kurs nå i høst. Da de skulle velge hvilken gruppe de skulle være på hadde de sett litt på hverandre og sagt; hva om du går på lyd så kan jeg gå på markedsføring. Du hørte den lille diskusjonen der som er veldig bra, for da tenker man igjen også at det er et bevisst valg. Om det er for bandets skyld eller om det er for kameratskapet. Det var ikke viktig for de å være sammen på samme gruppe. Det var heller viktig for de å lære seg forskjellige ting. Da synes jeg man har handlet rett både som kurstilbyder, men også de. De ser egennyttene i de forskjellige kursene.

I: Da er det en spiral som virkelig begynner å utvikle seg her.

Anders: Ja det er det, og det er veldig positivt. Hva med de andre bandene da?

I: Det første bandet var litt arabiskinspirert, og spilte litt metallignende. De var ennå yngre, men de var overraskende flinke til å spille til å være 15år. Men de vant jo ikke.

Anders: Men var det bra respons fra publikum?

I: Ja det var det absolutt. Men hva tenker du om det at det ikke nødvendigvis er den musikalske kvaliteten som står i fokus?

Anders: Ja det er jo det som kanskje er litt synd hvis man skal tenke på hva som er levedyktig. Er det det morsomme, litt eksperimentelle levedyktig? Ja mener jeg, jeg synes virkelig de bør satse på det, men det er kanskje ikke de som skulle få gå i studio. Nå er det ikke det vinneren får heller, og det var litt med tanke på at de må være modne nok til å få kastet studiotid opp i hendene. Skal det være noe nytte for de så må de kanskje utvikle seg og lært seg å kjenne instrumentene og samspill. Så da ønsker vi heller å satse på utviklingsarbeid, hvordan kan de coaches bedre, tenke på hele pakka. Men det at det kanskje mest kvalitetsbevisste og flinke bandet ikke vant... sånn blir det på grunn av showfaktorer og antall band. Det gjør jo også at konseptet er litt todelt.

I: Tenker du da at denne institusjonen er en slags opplæringsinstitusjon i forhold til kvalitet og smak, eller er det irrelevant?

Anders: Ja på det ene, nei på det andre. På kvalitet synes jeg vi bør være det og å ha fokus på å skape den gode opplevelsen gjennom en god produksjon ved å bruke gode verktøy. Altså rett til sin bruk, men ikke fokus på at dyrt er bedre enn dårlig eller at Squire er feil, det er Fender som er tingen. Men å velge det som er rett for din estetikk. Der er ungdom veldig bevisst, alt fra klesbevisst, til merkebevisst. Fra at du vil ha Marshall og ikke Fender Twin fordi favorittartisten hadde det på YouTubevideoen. Det handler ikke så mye om at det låter sånn eller sånn, det er ofte et innfall man har fått. Jeg synes heller ikke vi skal være den som retter pekefingeren som sier at du skal gjøre sånn eller sånn, men heller være med på å tilrettelegge å komme med gode svar på spørsmål. Så hvis du spurte om man skal være med på å styre estetikken så er svaret, nei.

I: Det siste bandet, de var de eldste. Det ble gjort et poeng av at de hadde vært i militæret. De spilte Metallicalignende musikk. Svært likt faktisk. Både i låtoppbygging, estetikk og instrumentering. De hadde både Flying V og Expolorer.

Anders: Og dobbeltpedal sikkert? Hvordan låt det da?

I: Det låt kjempebra faktisk. Men det interessante var at det var ganske mange som gikk. Hva tenker du om det?

Anders: Da tenker jeg at det er formatets feil. Ikke de selv, men på grunn av konkurransen. At de som gikk de hadde bestemt seg. Det var band én eller to de hadde bestemt seg for å stemme på, og tenkte at disse kjenner jeg ikke og jeg gidder ikke. Istedenfor å tenke at, oj, det var en flott konsert. Eller at dette blir en flott konsert, jeg blir her en 20-30 min for å høre tøff musikk. Så det er noe med konkurransepreget som tar tak i de og gjør at de faktisk går ut. For det var jo ingen grunn til det. Jeg hører for meg en god konsertopplevelse der, slik du beskriver det. Så jeg tror det må være det at det er en konkurranse og at de har bestemt seg allerede før konserten. Eller at nå går jeg ut for å gjøre meg klar til å stemme.

I: Hva tenker du om at det er en konkurranse? Gir det noen føringer for hvordan man opplever konserten?

Anders: Ja det gjør det. Det ene bandet spilte vel i 12 min, og kanskje 20 min på de to andre. Sammenlagt så blir jo det godt under en time, som kunne vært greit for et band. Så det kan jo

være litt lite, samtidig ville det siste bandet stått igjen og spilt for veldig få, bare lengre, nettopp fordi det er en konkurranse. Så det er ikke sikkert det hadde vært noen bedre ide det heller. Man kunne hatt lås på døra sånn at de ikke hadde hatt lov til å gå. (ler) Nei, jeg synes det er synd at folk forlater, men konkurranse er spesielt. Men det er veldig, veldig populært.

I: Har det vært like mye folk på alle delfinalene?

Anders: Ja. Min erfaring er at det har vært stigende fra runde en til tre. Det ble bare mer og mer populært som konsept. Da kan det være skikkelig ståhei på finalen. Kjempegod stemning. Om du da er der for musikken sin skyld eller for noe annet det er jo spørsmålet. Det er kanskje like mye spenningen og at de står og føler på at dette bandet kommer til å vinne, derfor gidder jeg ikke å se det siste bandet, for jeg føler at dette bandet allerede har vunnet. Kanskje er det sånne ting de tenker på. Men hadde band nr. tre spilt på Coffee Annan en fredagskveld så tror jeg ikke det hadde kommet så mye folk .

I: Finalen skal holdes på Rockheim. Hvorfor det?

Anders: Det er både et ønske fra Rockheim og et ønske fra ISAK om å skape et samarbeid ettersom vi er et kulturhus for ungdom og de er et opplevelsessenter for alle aldre. De ønsker jo aktører inn der for å gjøre arrangement. Så det blir jo det første arrangementet vi har der, så det bli på mange måter et prøvearrangement for å se hvordan det fungerer for vår personalgruppe å være med å drifte den delen av Rockheim.

I: Er det dere som drar dit og arrangerer?

Anders: ja da er vi arrangør med støttefunksjon derfra som at vi leier inn vakt som de vanligvis bruker.

[Vi blir avbrutt av en telefonsamtale som Anders må ta]

Anders: Ja det kan jeg jo si i fortsettelsen. Man er jo sårbar når det er mye som skal skje i forhold til en personalgruppe som både er arrangør. Her er vi jo arrangør sammen med en mengde ungdommer som har vært med på kurs og mange vil jo gjerne være med dit. Flere enn de som har sagt ja til å være med på Bandkrieg. Men det er stas å dra dit og det er jo kjempeflott. Derfor ønsker jo Rockheim oss veldig velkommen til å gjøre det og vil gjerne at vi skal gjøre flere ting der. Men det blir jo som å dra hjemmefra, ta med seg litt utstyr og gjøre ting et sted hvor man ikke er like kjent. Så det blir jo en test, men jeg tror det kommer til å gå veldig fint. Det er jo et veldig fint spillested og en mulighet for Rockheim å presentere stedet, om de ikke presenterer utstillingen så presenterer de adressen sin. Vi prøvde å gjøre en samproduksjon i forbindelse med musikkfest. Da satte vi opp buss fra Ravnkloa, som var ungdomsscenen. Så skulle det gå buss rett etter at arrangementet var ferdig på Ravnkloa til Rockheim der en del av de samme bandene skulle spille en nye konsert i tillegg til en del nye. Problemet var at når showet var ferdig i Ravnkloa, så var ungdommene ferdig. Da hadde de hatt muligheten til å høre 6-7timer musikk og det er som en festival. Det er lenge. Jeg måtte avbestille den bussen. Det var ingen som ville sitte på med den. Så det å kombinere to arrangement med forflytning, det er vanskelig. Jeg er spent på om de drar dit nå på finalen. For det er der det skjer, her er det fysisk stengt. Da er ISAK der.

I: Ja, er det gjort med vilje?

Anders: Ja det er gjort med vilje. Både som fokusskift, men også for bemanningen slik at vi ikke behøver å doble. Det er jo økonomi i det hele. Petter som ringte nå har plutselig et sykt barn og da må jeg la være å gå på det seminaret for da må jeg være med her og holde driften. Vi trenger ofte å være to stykk på jobb når det er folk i alle rom. Man må være litt standby.

I: Hva vinner vinneren av Bandkrieg?

Anders: Jeg vet ikke om siste avgjørelsen er tatt. Men det vi snakket om var en slags coachingpakke. En musikalsk coachingpakke. Som kanskje innebærer både uttrykk, estetikk og noen avveininger om de har spilt inn noe før eller er de på vei til å spille inn noe, og ta tak i det og gi noen tips og triks der. Men også det grafiske og presentasjon kanskje til og med sceneopptreden, og det er snakk om at Rockforum skulle ta seg av den. Kanskje ta bandbilde. Men det blir ikke å sende de til produksjon i studio med en gang. Det tror jeg kan være fint å prøve. Det har blitt prøvd før og funnet i orden og ikke så i orden i forhold til utbytte. Hva sitter de igjen med? Og vi som legger pengene i det, vi som søker inn pengene til det må tenke på hvordan hjelper vi de best. Det blir som en opplæringstur som de er med på gjennom den konkurransen. Det å være på scenen, være sceneperson, og så vinne hele greie. «Honour and glory», og så får de en eller annen gulrot. Det har vært mye diskusjon om hva denne gulroten skal være, og det ble bestemt at vi skulle ha en litt annen vinkling på det.

I: Vet bandene hva prisen er?

Anders: Nei, og du vet det vel egentlig ikke du heller... Nei, vi valgte å si at det var en fin premie. Punktum. Det er ikke det som gjør at de melder seg på har jeg inntrykk av. Det kan være at jeg tar feil, for det var få demoer som kom inn på starten. Veldig lunkent i forhold til i fjor. Om det er på grunn av blestinga eller om konkurranse er kjedelig, det har vært mye av det de siste årene, alt fra at Urørt har sine ting osv. Men stort sett bruker det å være populært, og det er enkelt å slenge inn en demo. Enten er du med videre eller så er du ikke. Det er ikke mer diskusjon om det.

I: Hvordan er utvelgelsen gjort? Folk på huset?

Anders: Nei, den er gjort av bookinggruppa, altså de som hadde kurs i booking under ledelse av ei som heter Tina Kruse. Der lærte de å lytte og å tenke estetikk, tenke kvalitet å tenke hvor kan det bandet gå videre. Kommer det til å fortsette? Prøve å se for seg fremtiden for den demoen du hører og igjen prøve å sette opp en kul kveld. Så derfor var det med vilje at dette «Tool»-bandet og «Metallica»-bandet spilte sammen med det som var mer eksperimentell støyrock. Jeg vet ikke hvordan du opplevde koblingen mellom de tre. Var det et kult show eller var det sprikende?

I: Jeg synes absolutt at det var et kult show og at de passet godt sammen. Veldig fin oppbygging og progresjon.

Anders: For det har de også valgt. De har satt rekkefølgen. En booker tenker jo enten økonomi eller show og da kan de ta det bandet de ser for seg trekker mest folk, hvor plasserer vi det i en rekke av tre? Hvor vil vi ha det roligste bandet? Uansett om det er en konkurranse eller ikke. Så det er en ting de har lært seg å jobbe med og tenke på i forhold til booking.

I: Avslutningsvis, kan du si noe om hvilke institusjoner som er her på huset?

Anders: Ja, det er jo ganske mange. For det første er ISAK et sted man kan leie seg inn som kulturaktør, som ungdomskulturaktør på kultur og nærings siden, så vi har noen som jobber med design, webdesign, de heter Devine Intervention. Så har du Pimpernell som er et barneteater som jobber litt med utviklingshemmede. Bolla og Lillebill, teaterselskapet som er en ungdomsdrevet organisasjon som har sitt lager med rekvisita og kostymer og sånn, og et lite kontor som bare er fylt med kostymer. Så har du LLH, Landsforeningen for Lesbiske og Homofile, som er en kulturaktør sånn sett, de har «Skeiv uke» med konserter og show i samarbeid med ISAK og gjorde ting her. Av disse er det vel bare de som driver med design som jeg vet ikke har gjort noe her på stedet eller i samarbeid. Så det er en tilbyder slik at folk kan leie seg inn her, ha rimelig leie og drive med sitt og ha egen nøkkel. Så har du også Sør-Trøndelag teaterverksted holder også kurs med kostymer og forskjellige teaterkurs, så har du Trøndelag musikkråd og har gitarkurs og keyboardkurs, basskurs, vokal. De også benytter seg av fasilitetene og gjør ting sammen. Transformfestivalen har også kontor her og skal ha barnas transform her, kommende lørdag, så da blir hele huset tatt i bruk med trommeworkshop med en fra Senegal, barneteater, flamencoshow for barn med workshop. Så det er mye som skjer i samarbeid. Eller så har vi også Rockforum, som har vært her og hatt husbråk under Sjokkfestivalen. Bookingkurs og turnekurs for ungdom, men også eldre aldersgrupper. Så har vi hatt en kobling med Pstereofestivalen med minipstereo har vi hatt her. Og så har vi også hatt arrangører herfra som har vært med på Pstereo, det var sju ungdommer som var med. De var også under 18, men som også fikk være med å oppleve Pstereofestivalen, de fikk egen konsesjon på det siden det er ølsalg der, men da med veiledning med folk herfra. Da fikk de være med nøkkelpersoner i festivalen og fikk være med å få festivalopplæring, både stagehand og miljøbiten. Hun ene fikk til og med være assistent til hun som var sjef for akkreditering. Da er du ganske tungt inne i festivaldriften og jeg tipper hun lærte ganske mye og var veldig happy med det. Det har vi fått veldig gode tilbakemeldinger på. Det har vi gjort i to år og har fått veldig bra stigning på det. Da blir de litt vant med hva de skal gjøre, hvordan skal de opptre, hva kan de kreve og hva kan ungdommen kreve tilbake ved å få være med på et slikt opplegg. Der er også initiert herfra fra Fark og fra ISAK. Så har de også vært med på Husbråk, det er jo Rockforum. Det er noen aktører.

7.4 Intervju Petter

I: Jeg tenkte at vi kunne begynne med at du forteller litt om hva du gjør, hva arbeidsoppgavene dine er?

Petter: Det kan jeg godt. Det er nesten slik at man må være her en uke eller noe sånt og fotfølge meg. For det blir som en familie, hvis man har mange barn, så er det utrolig mange ting som skal til for å få dette fellesskapet til å henge sammen. Vi drifter et hus, og en ting er, om man går på det fysiske, så skal det være i orden. Det må alle som er i systemet her være med på, mer eller mindre. Noen har jo det som en oppgave, men alle har den oppgaven at man skal se etter å passe på og slike ting. Så det ligger inn litt «drifting» hos alle sammen. Det tror jeg egentlig er veldig smart. For at du ikke bare blir en enstøing som sitter borte i kroken din og roper inn i et apparat eller noe sånt. Så må man også være delaktig i det fellesskapet. Det er en ting. I tillegg har jeg nå i oppgave å holde turnuslistene i orden, slik at alle retningene og sprikingene er plassert i et system. Men av og til går jeg helt av skafet. Hva er det jeg holder på med? Men når folk er syke så må det plasseres inn folk på arrangement, og i tider med trøblete økonomi, som det har vært nå, så har det innimellom vært skjært ned til beinet. Så har det ikke vært samsvar mellom at det har vært skjært ned til beinet og at frekvensen av aktivitet har økt. Men akkurat nå i høst har det gått ganske bra med folk og det er mye som skjer. Det er en ting. Folk er veldig fleksible og står på i perioder hvor det er mye og så får vi frihet i den forstand at man kan ta fri og avspaserer. For det er ikke som i det private næringslivet hvor man kan ta ut ting i lønn. Der er det mye enklere at folk jobber 50 timer i uka og får det i posen. Slik er det ikke i det offentlige. Så her er det lange juleferier eller en friuke, men det fungerer bra det altså. Det gjør det. Og så har jeg arrangementsansvaret spesielt på Coffee Annan i forholdet til ungdommene, og da linket sammen med Espen som har den tekniske biten, for der er jeg en noldus. Jeg kan å sette på et stereoanlegg, men er veldig dårlig på akkurat den tekniske biten, men alle trenger ikke å kunne alt. Jeg jobber tett opp i mot ungdommene i forhold til Sjokkfestivalen og arrangementene i helga. Nå har jeg ikke vært så delaktig på Bandkrieg, det har vært litt fordelt. Det er hovedtingen jeg gjør med arrangementsbiten og det som skjer med ungdomsarbeid, samkjøret med ungdommene. Jeg prøver å samvirke litt, for totalt ungdomsstyrt er det ikke. Så mange av de ungdommene her havner vel sikkert i Studentersamfundet og i slike system etter hvert, og rundt omkring på byen når de blir voksne nok og har lov til å gjøre det. Noen vil gå videre. Det er til dels litt ungdomsdemokrati i det. Er det mer jeg gjør? Ja, vi har vært veldig bevisst i de siste par årene ikke å være oss selv nærmest, men å jobbe utadrettet. Være med i de nettverkene som er. Hvert fall i de som er relevante for oss. Vi har jo vært med i dette festivalnettverket i Trøndelag som du sikkert vet om.³⁰ Dette som han Svein Bjørge satte i gang. Det er egentlig ganske ok. Mest fordi du linker deg opp og du får et nettverk, og du får profilert utad og du får sett ting utenfra og andre veien. Så er det noe som startet opp i vinter/vår her i byen som heter scenesnakk hvor Blæst, Vekstedhallen, Dokkhuset, Familien, altså scenene i byen har gått sammen og laget et forum. Rockheim også. For å samkjøre en god del ting både faglig og praktisk. Det handler om å utveksle erfaring og ikke crashe på booking. Jeg var skeptisk på det herifra, for jeg lurte på om vi ble tatt alvorlig som et ungdomskulturhus, og det viser seg at det er vi, totalt med i resten av bybildet. Det har skjedd spesielt de tre fire siste årene at vi har blitt løftet opp dit. Det er ganske ok. Samarbeid med festivalene. Pstereofestivalen har vi ganske godt samarbeid med, vi har vært på Storåsfestivalen og litt forskjellig. Hvor vi har hatt med ungdommene ut dit. Sånn trainingopplegg. Så mye sånne ting.

³⁰ Trøndersk Festivalnettverk

I: Det hørtes ut som en ganske kompleks stillingsutlysning...

Petter: Ja, men man former jo seg selv. Jeg fant ut det her om dagen, at nå begynner det å ligne på det jeg har lyst til å holde på med. Eller, det er det jo til en hver tid, ikke sant. Ting forandrer seg. Men det har vært så greit for historien, som vi snakket om sist uke, var så langt bak, eller var så trang, eller ikke bra i forhold til oppdraget man skulle gi. Så hele tiden så er det en slik «drive» på at vi må få det til enda bedre og det preger organisasjonen i huset. At man vil videre. Er det noen ting som begynner og slites på, ok, så legger vi ned det og så går vi videre og prøver noe annet. Folk er ganske forandringsvillige og det tror jeg er en kjempestyrke. Mye mer forandringsvillige enn det ungdomsgruppen er. For ungdommene er stakk konservative altså.

I: Ja det nevnte du også forrige gang, hva mener du med det?

Petter: Det er noe med det at de vil ha det samme som i fjor fordi det var fryktelig morsomt. Det funket, og det er greit nok det, men det å finne på nye ting eller å kaste ut nye ting det er det vi voksne som gjør i stor grad. Samtidig så merker vi bevegelser innen ungdomsmiljøet at det skjer ting. Det gjør det jo selvfølgelig, men de er veldig konservative. Hvis du tar Uffa for eksempel, med hvordan de snakker og ståsted og sånne ting, så er det akkurat likedan nå som for 25 år siden mer eller mindre. Uten sammenligning for øvrig. Men det er en plass hvor man har muligheten til å sette i gang ting hvis man har gode ideer. Hvis det er hold i det, så går det an å prøve det. I et offentlig apparat er det ikke så mange steder man kan holde på sånn. Det var noen som påpekte at «dere bare leker dere på jobb». Han mente det bare godt. Vi leker da oss ikke på jobb, vi er jo seriøse, men man kan leke seg likevel, ikke sant. Men det sa vi ikke høyt. Jeg vet ikke om du ble noe klokere av det...

I: Jo, og så kan jeg godt tenke meg at vi snakker litt om historien. Jeg forsto at det var bursdag i går.³¹

Petter: Ja vi var 15 år i går. Vi fant ut at det har vært så mye som har skjedd at vi dropper 15-årsdagen, det var noen som blåste opp noen ballonger og greier. Så tar vi 16-årsdagen, for målgruppa til huset er 16-25, så 16 kan vi feire. Folk har ikke hatt noe mye overskudd til å sette i gang noe stor pes på det, men ungdommene sang bursdagssangen hver time i går, så de satt i kafeen og hadde allsang. Det var hyggelig. Ja, det fikk de med seg. De flagget i resepsjonen tror jeg, eller ekspedisjonen, at det var 15-årsdag.

I: Har du vært med fra starten av?

Petter: nei, jeg var ikke det. Jeg har på en måte jobbet med fritidsklubber i gamle dager, litt her og der og i Malvik og forskjellig. Alltid under tvangstrøya om det er så satt. Når du var ung selv og kommer inn i et system så ser du at, ja ja, du har ikke så mye påvirkningskraft når du er 20 år. Jeg syntes det var veldig morsomt, men kom ikke noen vei med det annet enn at man gjorde en jobb innenfor de rammene som lå der. Fritidsklubber og sånt var alltid i kjeller. Alltid. Ungdommer skal i kjeller. Merkelig sak. Jeg har aldri skjønt dette der. Men dette synet på ungdommer også. Det er litt skummelt. Jeg ser og merker nå i Trondheim at dette synet på ungdommer har forandret seg veldig, veldig mye. Ungdommene er en ressurs og er kreative. Så det skjer mye bra. Så begynte jeg på Nardo i 94-95 med et prosjekt som het «ung i Nardo». For jeg hadde jobbet mye med psykisk utviklingshemmede før det. Jeg skolerte meg gjennom

³¹ 1. november

Bø etterpå. Fant ut at det var mye mer all right å holde på med kulturelle ting. I 1998 begynte jeg her etter nesten fire år på Nardo. Da startet vi sammen med noen bandungdommer noe som het Sunnland Rockforum, som i dag er Rockforum Trondheim. Det synes jeg er litt morsomt. Slike sirkler. I 2002 kom Rockforum og hadde konsert med bandene sine her da Coffee Annan var bygd. Så en morsom sirkel som ble avsluttet og ble større. Så jeg har vært med å... ja ja det startet jeg jo. I 1998 var det ingenting her, altså rommene var her, men det var helt grusomt. Det var et hus som var bygd til over 30 millioner for over 20 år siden, som de hadde satt av veldig mye penger til uten å tenke gjennom hva det skulle inneholde, ikke noe medvirkning fra ungdomsgruppa. Det var en periode på slutten av 80-tallet hvor det var mellageret, som nå er Rockheim, som man ville ha som et ungdommens hus. Blant de Svartlamoenfolka som er på min alder i dag. Å ha et selvstyrt ungdomshus. Det ble det ingenting av. Men så var det et vedtak på slutten av 80-tallet, fra Sv og Arbeiderpartiet, at det skulle bygges. For det var på en måte på landsbasis, i Tromsø, i Bergen, i Oslo og flere plasser, slik at ungdommene skulle prioriteres. Selvstyrte ungdomshus er i utgangspunktet en håpløs tanke. Svære hus på mange tusen kvadratmeter. «Se her, her har dere et hus.» Det funker ikke det heller. Men her ble det ISAK som ingen ungdommer ville ha. Så ble det i 1992 åpnet «Ungdomshuset kanalen», var det det? Noe sånt ja. Det skjedde ingenting. Det var brukt masse penger og en arkitekt som hadde lekt seg. Så gikk det i to til tre år og i 1995 ble det slått sammen, på den gamle siden her så var det «Internasjonalt senter» som ble flyttet fra Gamle kongevei og hit fordi huset var for dårlig borte på der. Alle storbyene hadde et internasjonalt senter. Det fungerte også dårlig her forsto jeg. I 1995 var det en gruppe som samordnet, eller så på det og slo sammen de to. «Allaktivitetshuset kanalen» og «Internasjonalt senter», derav ISAK. Så ble det sammenslått, men det kom ingen vei for det. Det var kulturkrasj. Da jeg begynte her tre år etter sammenslåingen var det ganske heavy. Omtrent det eneste faste arrangementet her var UKM på februar, som man leide inn folk for å gjøre produksjonen. Så det var bare å sette i gang egentlig. Vi var ikke mange som hadde den gutsen til å gå imot strømmen. Alt var feil. Med ansatte, tanker og perspektiv og hva det skulle være. Det balanserte på kanten rundt tusenårsskiftet om at det kunne bli stengt siden det ikke skjedde noen ting. Men så kom Coffee Annan, vi fikk igjennom den, fikk bygd den og revet noen vegger, fysisk gjort om. Når man fikk en scene så fikk man en interesse for at det kom noen band, så begynte ballen å rulle. Siden ble det i 2005 slått sammen til Kulturenheten og greier, og organisasjonen ble luftet helt, og plutselig i 2005 så ble det det teamet som det burde være på huset. Så var det sånn «puh».

I: Ble det mye nye folk da eller?

Petter: Ja, det ble ikke så mange nye folk, men det var noen som forsvant, blant annet. Du fikk et team som gikk i samme retningen. Som gikk for det samme. Som hadde lyst til å videreutvikle det ordentlig. Det skal ikke så mange til i en organisasjon som bremses før det blir jævlig vanskelig. Men ting kom på plass, faktisk. Det hadde begynt å rulle etter at scenen kom og Coffee Annan og kafeen og greier, for før var det en kafe på begge sidene, åpent der og der, formiddag og ettermiddag, mange faktorer som gjorde at ungdommer ikke så på dette som en kul og kreativ plass. Det som skjer nå føler vi er høstingen av alt arbeidet som er gjort. Det kommer mye lettere. Samtidig er det søkt inn noen samarbeidskonstellasjoner med Musikkutstørsordningen og sånne ting. Vi har bygd stein på stein og fått til all teknikken og alle de tingene på plass at det fungerer bra. Man kan få gjort ting.

I: Har dere noen uttalt målsetting her på huset?

Petter: Ja, vi har en hovedmålsetting om at vi skal være ungdommens kulturfront i Trondheim.

I: Hvem har forfattet det?

Petter: Det var noe jeg kom på i en trøtt dag i 2005 på en fellesdag så satt vi og koket og greier. Det er alltid så kjedelig på sånne dager, men plutselig så [knipser], det var min det. Men det at man skal være «på» og hele tiden prøve å fange opp og være litt i front.

I: Så det er noe dere som ansatte har...

Petter: At ISAK skal være det ja.

I: Så det er ikke noen byråkrater noen annen plass som har sagt at dere skal være det?

Petter: Nei, nei, nei, vi står helt fritt til å... vi er veldig uavhengig av systemet. Så vi er oss selv. Vi har ingen føringer på hva vi skal være. Det kommer innspill hele tiden og vi får av og til sånne sure innspill på at vi er middelklassens hus. Noe som er helt på jordet egentlig, hvis man da er her gjennom et døgn eller en uke og ser hvilken type ungdommer som er her. For hva er nå middelklassen igjen? Men vi har fått den, og det er voksne i apparatet, og det er veldig sosionomsk surmuling som ønsker seg mye mer sånn, sitt i en krok å prate sammen. Nå skal vi ta vare på hverandre. Litt sånn, for å generalisere. Det ligger igjen litt sånn gnål derifra, men det blir mindre og mindre av det.

I: Er det fordi de ser at det fungerer?

Petter: Ja, ja, ja, de ser jo det. Mens det var Internasjonalt senter her så var det jo et alibi i forhold til at det var flerkulturelt. Nå er vi bare ISAK, men vi flagger ikke at vi skal være flerkulturelle, for det bare er der, det er så naturlig at det skal være det. Vi lever i et sånt flerkulturelt Norge, hvertfall så prøver vi å gjøre det her, eller vi gjør det. Og det er mye større andel av innvandrerungdommer og hele fargekartet for å si det sånn, enn det var før, og som bruker det som et kulturhus. For det var en mangel hvert fall da jeg begynte. Altså det var 40-, 50-, 60-åringer som kom krigsskadet og hadde traumer og trengte et arbeidskontor, psykiatri, bolig og skole. Dette var en sosial møteplass for den gruppa. Det var en helt feil tanke på det.

I: Det blir vel kanskje et destruktivt miljø?

Petter: Ja, det ble jo det. Det var jo ingen ungdommer som ville være her. Så har du i tillegg veldig mye rundt kvinnesyn og sånne ting som gjorde at det ikke var noe trivelig for 17-18-åringer å bevege seg her. Så det var store kulturelle forskjeller i forhold til det kurdiske miljøet og det norske for å si det sånn. Spesielt når det gjelder likestilling for eksempel. Så det var masse rare episoder. Formålsparagrafen er det ja, ellers så skal vi jo være åpen, inkluderende og mangfoldig, og alt det der. Det ligger som føring i huset. Det kan vi få printet ut til deg etterpå, målsettingene og alt det der. Det kan du få på papir. Vi pleier å ha to plandager i året. Vi har det enten rett før sommerferien eller rett før vi starter opp på januar. Når alle er nye og friske, liksom. Så går vi gjennom alle målsettingene og planene vi legger. Vi pleier å legge 1.5 år fremover, så legger vi inn målsettinger, oppgaver og sånn forskjellig. Som regel så er det totalt gammelt når vi begynner på nytt igjen. Det er jo ganske fornøylelig.

I: Hvis vi kan snakke litt om de faste brukerne her, går det an å si noe om hvem de faste brukerne er?

Petter: Ja vi har veldig mange gjengangere når det gjelder litt dansing. Og så har vi perioder på høsten, nå for eksempel i denne perioden her, når det er «skal vi danse» og alle disse greiene på TV. Det er jo ganske mange av disse. Jeg følger ikke helt med jeg, men jeg har jo skjønnet det. Så er det veldig stor pågang på dansingen. Høsten er en dansetid. Pluss at vi har en del utleie som vi tjener på i forhold til dansing. Kurs og sånne ting. Så har vi en sirkusgjeng som er her fast. Så har vi bandungdommene som øver i bandrommene. Så har vi teatersportgruppen som øver fast. De setter som regel opp tre-fire forestillinger om høsten og om våren inne på Coffee Annan med teatersport. Så har vi flere teatergrupper og tilrettelagte teatergrupper som er her, og de har vært her i mange år. Som teater Pimpernell. Så har vi alle de ungdommene som er oppe på fabrikken. Der har det vært en stor andel av flerkulturelt mangfold. Det har det vært litt av i teaterlagene også faktisk. Så har vi alle organisasjonene som er på huset og bruker huset. Ikke minst i forhold til Rabita, de som leier. De er faste brukere og de bruker huset mer og mer og bruker tilbudet. De er ikke bare oppe på Rabitafellesskapet, men bruker fabrikken, kinoen og bruker danserommene. Så har du den store gruppen ungdommer som er rundt UKM, Bandkrieg, Kraftungdommene som er nesten 35 stykk som er fast. De har vært her hele tiden i høst. Det er ganske mange hundre som går igjen, og så er det slengere. Det er et stort mangfold egentlig.

I: Ja, kaller dere de «brukere»?

Petter: Ja, de er brukere av huset. Ja jeg tror vi sier brukere.

I: Ja jeg lurte litt på hva dere sier.

Petter: Ja det har vi diskutert vi også. Hva sier vi? Ungdommer? Ja, men det handler jo om at de bruker det tilbudet som er. Det er veldig mange som er overrasket over at, hmmm fanden, her kan vi jo gjøre det og det og det og så koster det ingenting. Som et tilbud uten å måtte betale noe for det. Hvis man er kreativ og har lyst til å holde på, så tror jeg det er fantastisk for en 16-, 17-, 18-åring.

I: Går det an å si noe om hvor de kommer fra?

Petter: Vi har av og til tenkt å etterspørre skole og plasser og sånt på en del større arrangement. Vi vet at Katedralskolen har veldig mange ungdommer som bruker huset. Ringve har alltid hatt det. Etter hvert har det vært en del fra Heimdal videregående. Det er musikklinje oppå der. Byåsen har også en del nå, for de har jo mediakunnskap. Brundalen også. Så nå er det litt mer spredt. Inntil for noen år siden så var det veldig mye Ringve og Katta. I og med at Ringve og de hadde de kreative fagene. Spesielt drama på Ringve. Ringve fikk en ny blackbox for fem år siden. Før det så leide de veldig mye og brukte salen her. Men det er fortsatt veldig mange ungdommer derifra. Det er en del i fra ungdomsskolen, kanskje 10. trinnet. Det hender seg at det er noen 9. klassinger. Det er noen som vil holde på med noe annet enn bare det å henge i gjengen, som har lyst til å holde på med musikk og har den interessen. Men det er ikke så mange, så de kommer først når de begynner på videregående. Da detter de inn.

I: Hva er grunnen til det?

Petter: Vi har merket oss at du er ganske mye mer barnslig når du går på ungdomsskolen. Du går opp et trappetrinn altså. Du legger på en måte i fra deg noen ting, eller du søker nye arenaer. Den overgangen er stor. Vi har hatt store diskusjoner når vi har hatt samarbeid med fritidsklubbene på en del arrangement og vi har lagt listen litt lavere i forhold til at det er et arrangement for fritidsklubbungdommer. Nei, det er bare helt... man blir bare helt satt ut... Når 13-14-åringer ligger å spytter tyggis så merker du at... det er stor forskjell altså på en fritidsklubb og her. Veldig stor forskjell. Det er morsomt å jobbe i fritidsklubb altså, men det er en annen måte å jobbe på enn med de som er et par år eldre.

I: Ja, for målgruppa begynner jo på 16.

Petter: Ja, det er noe med formateringstida, når man liksom begynner å skjønne at det har jeg lyst til å holde på med, og musikken begynner å sette seg i hodet ditt. Man blir formatert i stor grad når man er 16-17. Noen blir det kanskje før. Men man staker litt mer kurs i den tiden, og det er kanskje det de gjør her.

I: Hva tenker du om at ISAK som institusjon er... (blir avbrutt)

Petter: For meg så er det likeså viktig at ungdommer som har vært og brukt ISAK får en holdning, får gode holdninger, gode tanker om romslighet og inkludering. Ikke nødvendigvis at det skal bli store musikere og sånne ting. Det kan hende at noen blir det. Men for meg er det viktig at det blir gode folk som har vidsyn. At de kan ta med seg det videre uansett hva de ender opp som, hva de blir etter hvert, men at det preger de videre i nærmiljøet, i familiene og i jobbene eller hvor de nå er, at de hadde de gode årene her. Det tror jeg er litt all right. Det er en godtanke som jeg håper er med videre og preger de ungdommene som har vært her. (pause) Den var nesten litt voldsom den... Og selvfølgelig at byen Trondheim blir preget av at det er mange aktører på forskjellige felt, om det er på scenen, foran eller rundt i organisasjonsapparatet, som har hatt en læretid her og fått med seg mye av det, det tror jeg... det ser vi litt etter hvert at rundt omkring er det ungdommer som er i front på ganske mye som har vært her. Det er all right. Men det er ikke sånn at det bør være sånn automatisk. Men det er jo morsomt når man treffer igjen 25-åringer som har vært her og lært masse og gjør gode ting. Det er litt kult. Faktisk så var det tre jenter fra Steinkjer her i høst som besøkte en venninne her i byen. De var 17 tror jeg. De var sånn, «ååå». De ble så sinte på Steinkjer kommune som ikke fikk til noen ting. De har nå ungdomshuset der, er det ikke det? Ja, det er noe sånt. «Huset», heter det kanskje, men det var jo knapt nok åpent og de fikk det ikke til. De snakket bare i floskler og store ord. Det er klart det trenger ikke være så stort, men det kan være all righte plasser hvor folk kan ha gode opplevelser. Alle sammen er jo ikke på fotballbanen.

I: Har det mye å si at huset ligger i en relativt stor by? Gir det andre rammebetingelser enn om det hadde ligget på landet?

Petter: Ja det tror jeg. Størrelsesmessig så tror jeg det. I den forstand at kvaliteten på ting som er her kan være så bra og at tilgangen på variasjon vil være større i en stor by. Men det er ikke dermed sagt at en by sånn som Steinkjer eller Stjørdal eller slike plasser ikke skal få til gode ungdomstilbud. Det tror jeg skal la seg gjøre. Men jeg tror ikke det er sånn at man kan si at nå har vi fem millioner kroner her så skal vi bare gi ungdommene det, for det var det som skjedde her. Uten at man hadde en plan videre. Jeg tror man må bygge stein for stein og ha med målgruppen og definere det sammen med de. Bygge sakte. Så må det være troverdig. Det må på en måte være hold i det.

I: Er det der dere har lyktes?

Petter: Ja, jeg tror det. Jeg tror faktisk det. Det er sikkert mange faktorer. Det verste man kan gjøre er å sette seg ned å bli selvcentrert å si, dæven så bra. Så glemmer man å gå videre. Det er totalopplevelsen over tid, av og til så har du sånne gode opplevelser. Det er vel sånn livet er, tror jeg. Men forskjellige forutsetninger for forskjellige plasser sikkert nok. Nå vet jeg at storbyene... i Tromsø så har du noe som heter Tvibit, og de har filmsatsing. De har satset veldig på film og fått til veldig mye bra der. Men de er smal på uttrykkene. Bergen har et hus som heter «1880», og der er det nesten ikke ansatte, ungdommene styrer selv. Oslo savner et slikt hus. Alle som er her snakker om at de vil ha et slikt hus i Oslo. Stavanger har også et hus som er mye mindre enn dette. Der har jeg ikke vært. Jeg tror dette er det eneste huset i Norge som er sånn som det er og som har slik aktivitet. Det går jo en del på politisk satsning også.

I: Hvordan oppfatter du viljen til å satse på ungdom i Trondheim?

Petter: Den har vært bra. Den var helt tydelig bra med det regimet som sitter nå. Helt klart. Men vi har vært ganske nært kommunikasjonsmessig med politikerne, sånn at de er på banen. Det har vært bra. Hvordan det blir etter et nytt valg, det vet jeg ikke. Men vi må være litt smarte å ha ungdomspolitikere på banen. Jeg hører bare positive tilbakemeldinger derfra. Fra borgerlig side så har ikke ISAK vært..., og det med rette, for ti år siden så hadde det ikke vært noe overraskende om det ble lagt ned, gjort om eller annerledes, for så ille var det da. Jeg tror nok vi står stødigere i dag uansett hvem som styrer. Det vil jeg tro.

I: Opplever du institusjonen som levedyktig?

Petter: Ja nå gjør jeg det. Fra Kulturenhetens side så ser det veldig bra ut. For det er delt opp i veldig mange felt, som tilrettelagt fritid som har kommet til, det lå jo under sosialkontorene før. Så de får vel økonomi fra sosialtjenestene og barne- og familiekontoret, tror jeg. Det tilrettelegges i Kulturenheten med folk som er fagfolk på det. Så har du den kulturelle spaserstokken. Der kommer de fra Finland og alle de nordiske landene, så det er et flaggskip i kommunen. Der har de gjort det kjempebra. Men det er jo litt i tiden også. 70-åringene vil jo ikke sitte å rugge på en parkbenk. De vil jo oppleve. De har råd til å oppleve også. Der har de gjort en kjempejobb. De har hatt en stab og en leder på det feltet som har vært veldig «på» og som har sett det. De har skjønt tegningen. Til og med Stoltenberg har vært ute og flagget den der som et forbilde til alle de kommunene. Nå hørte jeg faktisk at hun jeg bor sammen med, hun jobber i Selbu kommune, var i Volda eller en plass på vestlandet, men der var det en plass hvor de hadde bygd eldreboliger i samarbeid med kultursenteret, kulturhuset. Så de fikk fri tilgang til massevis og det funket som bare juling. Det er mange forskjellige modeller man kan gjøre. Så har du barnekultur og fritidsklubbene, som de påstår er best i landet, så det har vært vilje til å satse. Og det er klart da må du bruke litt penger. Så har vi et manifest på fritidsklubbene som kom ut for to år siden som setter standard for hvor mange som skal jobbe. Altså «aldri mindre enn...», ikke sant. Ikke bare være tilstede, men det skal faktisk være et innhold i klubbene. Så har det jo kommet bandcontainere rundt på flere plasser. Pluss at «Ungdommens bystyre» er veldig aktive, og de har ressurser rundt seg. De får sakene før de kommer opp i Bystyret og uttaler seg. Det er ganske all right altså. Når det gjelder de så har det opp gjennom tiden vært et alibi for at man driver med ungdommens saker. Nå har vi et «Ungdommens bystyre» som møtes en gang i året og får boller og cola, ikke sant, men det fungerer ikke sånn hvert fall. De er aktive og får gjort litt faktisk. Det er morsomt å være med på.

I: Jeg tenkte vi kunne prate litt om det jeg kaller brukervedvirkning. Hva tror du det har å si her på huset?

Petter: Det er viktig, men som jeg sa så kan vi bruke ordet «samvirke», inntil fornuften. Noen ting må bestemmes. Når du ser på forskjellige grupper så er det stor forskjell på alder. For de studentgruppene som bruker ISAK så kommer de og bruker huset og går igjen i større grad. Så har du de som er hakket under, som er 16, 17, 18 år, de satses det mer ressurser på, og de er det mye større dialog i forhold til. Der diskuterer vi mye og blir enige, så total frihet for å gjøre ting, det er det ikke. Men i stor grad så kommer ungdommene og setter i gang ting. Da blir det mye diskusjoner og mange møter for å finne ut hvem som bestemmer hva og sånt.

I: Hvor går grensene?

Petter: Ja du har jo en grense på sikkerhetsbiten for der er det så strenge regler at der er vi inne og har styringen selv, på store arrangement spesielt. I forhold til brann og alt det der. Men så har vi også en del brukere som bruker huset. Det er ikke så mange under 20 år som får nøkler utlevert og bruker huset utenom åpningstiden til preproduksjoner og sånt. Men det er ungdommer som har vært her og trødd i mange år som man kan stole på. Nei jeg vet ikke jeg, brukervedvirkning, det varierer veldig fra gruppe til gruppe. Men det viser seg i diskusjoner at de synes det er akkurat all right. De ønsker ikke noe mer bestemmelse. De er med å bestemme hvem som skal spille, organiserer det og tar veldig mye av de tingene der og er med på å forme hvordan ISAK er utad. Men de synes vel at det er veldig ok at styringen av den store klumpen her det må noen ta, både sikkerhetsbiten og å passe på huset i den forstand.

I: Hvor ivrige er det på å ta ansvar?

Petter: Det er veldig stor forskjell på ungdommene. Noen er modne for å ta fryktelig mye ansvar, og noen bør ikke få noe mer enn det de får. Men det er mange fredagskvelder, for å ta et eksempel, at man bare kunne gått hjem. Bare sagt, «ring meg hvis det skjer noen ting» eller bare gå unna. Nå er det så jævlig mye folk som kommer på fredagene at man er nødt til å være noen voksne i forhold til de tingene der. Men på selve arrangementene så pleier vi å ha vakt i døra for å kjøre den rusfribiten og det fungerer veldig bra.

I: Er den leid inn?

Petter: Ja vi leier inn. Det er bare helt kurant. Så slipper vi å stå der å agitere, det er jo bare pyton. Når det er 200 stykk som kommer hit så er det smellfullt. Når ungdommene gjør arrangementet så er vi bare tilstede og passer på. Passer på huset.

I: Ja tror du at det at ungdommene er med og arrangerer gjør at det holdes mer i skinnet?

Petter: Ja det tror jeg. Nå på fredag så var det... på tre fredager på Bandkrieg så var det 300 stykk i gjennomsnitt, kanskje litt over. Det er rimelig bra. Da var det to stykk forrige helg som ble avvist fordi de hadde drukket. Til sammen 900 stykk og to som blir avvist. Det er litt betegnende. Det er fredagskvelder kl.20-22. Egentlig er det ganske fantastisk. Det er vel nesten slik at ikke engang Betel har bedre tall. Hvis vi ser litt på historien, før når det begynte å komme folk så var vi ikke så nøye på det. Vi så litt imellom i helgene hvis det var noen som hadde tatt et par pils og ville se bandet sitt. Men så fant vi ut at nå måtte vi bare stoppe og bli litt nazi på det der. Plutselig så var det en nattrock hvor det kom 800 stykk og vi var veldig få.

Vi ble nesten tatt på sengen. Da var det faktisk en del ungdommer som hadde drukket, ikke utagerende, men det var bare tjuvflaks at det ikke gikk galt. Da satt vi ned foten og sa at nå må vi ha nulltoleranse. Det måtte være i 2004. Siden har den holdningen spredt seg. Jeg tror jeg har blitt en kultur i ungdomsmiljøet. Det er ikke noe kult å komme hit heller når man er litt svimmel. Så får man heller ta den festen etterpå. Vi har ikke gått rundt med pekefingeren eller noen ting, bare «niks». Ikke noe sånt at det er farlig å drikke og alt det der. Det har ikke ligget på det planet der, men det fungerer og det er jo helt nydelig. Det viser seg at det faktisk er stor stemning på konsert uten at man trenger å drikke. Det er lærdom til voksen generasjon.

I: Jeg var her selv på fredag og opplevde absolutt det.

Petter: Ja vi hadde jo veldig tett dialog med forebyggingsgruppa på store arrangement og spesielt nattrock før. Vi bare melder inn og sender tekstmelding til de i forkant at nå er det arrangement. Men når vi snakker med de så sier de at «det er ikke akkurat dere vi prioriterer, det er ikke nødvendig». På nattrocken så har natteravnene pleid å komme innom for å få seg en burger og kaffe om natten bare for å ta seg en pause. De synes jo det er helt fantastisk at det går an å få det til sånn. Etter hvert så sier jo alle sammen i systemene at det er her det er trygt for ungdommene. Det er litt all right å si det utad. Men når vi har sagt det så må vi jo stå for det også. Vi får det tilbake hvis det går galt. Det å ha vakter i døra det er bare helt deilig. Du slipper deg ned liksom og du trenger ikke å styre noe med det, samtidig som det har vært veldig ok, men plutselig så kan det dukke opp tull og tøys. Det vet man jo aldri. Så det er bare å være bevist på det og ha det i bakhodet.

I: Hvordan er tilliten mellom brukere og dere som arbeider her?

Petter: Jeg føler den er ganske god. Det handler vel også om å se brukerne. Snakke med de og legge merke til de. Det er mange som har vært her mye, men som ikke gjør så mye ut av seg, men som kanskje har lyst til å gjøre noe. Den ekspedisjonsjobben, og eller når man er ledig, må man huske å prate med ungdommene og ta deg tid til å prate med de. Det er kjempeviktig. For plutselig så er det ungdommer som går og tenker eller har lyst til veldig mye spennende, men så tørr de ikke å spørre og sånne ting. Så det handler mye om å ta seg tid til å prate. Det er jo ikke alltid man får til det, men så langt det lar seg gjøre. Jeg merker ikke noen sure tilbakemeldinger. Men det hender jo at når ungdommer skal booke inn til konserter og festivaler, så er det ungdommer som har vært her og spilt i mange år, men som egentlig ikke er noe gode som ikke får lov til å spille. Hvordan sier du det? Da er det mitt øverste ansvar. Det har vært noen slike diskusjoner. Den er litt vanskelig. Det er litt vondt å si det direkte at det holder ikke mål det dere holder på med selv om det er lov å holde på å spille. Vi får veldig mange forespørsler om spilling på Coffee Annan fra ungdommer. Man føler nesten at alle spiller eller holder på med musikk. Det er jo kjekt, men det er jo ikke dermed sagt at alle sammen har noe på en scene å gjøre. Da handler det om å ordlegge seg rett og riktig. Da må de hvert fall komme med en demo. Hvis de ikke har det, hvis de har for lite, så kan de melde seg på UKM. For der er terskelen veldig lav for å spille en låt.

I: Hva tenker du om dette kvalitetsjaget?

Petter: Der må jeg ærlig innrømme at sånn 15 min i «spoten» og «trash-TV», det er jeg jævlig dårlig på. X-faktor har jeg ikke sett mer enn et kvarter av til sammen. «Skal vi danse?» og alt det der som er med på å pushe den biten, der er jeg ikke med. Jeg har den formening at ikke alle sammen har noe på en scene å gjøre, som ikke trenger å være der. Alle sammen kan få lov til å holde på med noen ting, man trenger ikke å utøve noen ting, men man kan være med

på å hjelpe til, være publikummer, man kan trives i et miljø. Det er en sånn egogreie som de siste 15 årene har utviklet seg til noe helt latterlig. Derav også Facebook, en del av det. Hvor man legger ut livet ditt og greier. Det er et eller annet med å være i fokus.

I: Ja for motsetningen mellom det at alle skal få lov til å være med å bidra og kvalitetsbevisstheten på en scene kan jo fort bli problematisk.

Petter: Ja det gjør jo det. Så blir det litt sånn latterliggjøring fordi du får det ikke til, du har ikke noe der å gjøre. Du dummer deg ut, men ser det ikke selv. Tilbake til Facebook, og det går jo litt på eldre folk som burde være såpass bevisste. Man er veldig bevisste på Schengen-avtalen og slike ting hvis man drar det dit, men intimitetstyrraniet og skjerming og kameraer og at du blir overvåket og slike ting, det er de fleste imot. Det å bli overvåket. Det er et paradoks at folk legger ut privatlivet sitt, tannbørsten sin, når de legger seg, når de står opp, når de spiser brøskive og når de dusjer og slike ting på facebook. Man vet alt. Jeg synes jo det er pinlig hele greiene. Jeg synes det er jævlig deilig å være litt anonym. Jeg har ikke et behov for å vite slike ting. Men det å være sammen og trives og kanskje være med å bidra å gjøre noe man har lyst til å gjøre, eller få til noen ting, noen kan jo få til noe som er så lite og noen kan prestere store ting eller bidra mye mer, men det er like viktig for de som bare er her og bidra til at det er et ok hus. Det er vanskelig å forklare det. Jeg tror det er 2500 som er venner av ISAK på Facebook. Men jeg tror ikke at 2500 vil ha noe på en glanset scene i 15min å gjøre. Det er noen få.

I: Men er det noen målsetting i seg selv?

Petter: Nei da, det er jo ingen målsetting i seg selv det i det hele tatt. Men vi har en arena, eller mange forskjellige små arenaer i huset som kan tiltrekke mange og ikke minst de som kanskje kan få en mulighet til å bygge seg opp eller har talent. Det er jo bra. Av og til så dukker det jo opp talent. Det er jo kjempemorsomt. Forrige fredag, hun som var konferansier, hun var bare sånn... dæven, hun har det! Akkurat det biten der, kanskje har hun andre ting også, men du merker det. Hvis hun klarer å bruke det til noe bra, så er jo det kjempemessig. Der tror jeg vi kan være med å bygge opp, pushe og løfte. Det tror jeg. For alt jeg vet så kan hun havne i en radio. Vi trenger jo noen gode der også. I organisasjonsarbeid, ikke minst, det ser vi i arrangementsgruppa, noen har det så i fingertuppene så det synger. Så vi må si «rolig nå, bra, ta det litt med ro, ikke gå for fort frem», men de tenker. Av og til får jeg meldinger som sier «nå har jeg tenkt det, vi må gjøre det sånn» og det er jo dritbra! Det er smarte løsninger som kommer. Da ser man at her er det en person som sikkert kommer til å gjøre furore i den typen virksomhet. I motsetning til det man hører av folk som har idrettsungdommer eller som er med i idrettslag og slike ting som er tilrettelagt og bygd ferdig. De bare kjører frem og tilbake, så går de fort på ski, så er de svette og så blir de kjørt tilbake og så blir de dusjet. Ikke sant? Det er greit nok det. Men de bidrar mye mer ungdommene i et slikt system enn i idrettskulturen. Det er ikke tvil om det. Der er alt tilrettelagt for at de skal prestere. Her må mange gjøre mange andre ting for å få til et eller annet. De er med å på bygge det mye mer selv.

I: Hva har dere lyktes med?

Petter: Hva ISAK har lyktes med? Ja, jeg tror vi har lyktes med å få til et bra ungdomskulturhus. Det er jo målsettingen. Vi har lyktes med å få til jævlig mye fine, flotte ungdommer. Eller få til? Men sammen med alt annet rundt, men det tror jeg. Så er det mange bortskjemte ungdommer vi har fått til også. Ja, men det blir det altså. Det har vi ofte

diskusjoner på. Hvor mange puter skal de få? Hvor mye skal det tilrettelegges? For det er store forskjeller der. Noen forventer at det skal serveres. Legges til rette. De ser ikke. Det er veldig store forskjeller på de forskjellige ungdomsgruppene. Da må man stoppe opp noen ganger og si at «dæven steike, svett litt». Bær noen stoler, rigg litt og greier. Det er litt som skal til for å få det til. Det er ikke så mye, men av og til så detter sånne ting inn. Det vil det vel kanskje alltid være.

I: Hvilke utfordringer står dere overfor?

Petter: Det som er viktig er å ta vare på de ungdommene som kommer. For det har økt jevnt hver høst med at det kommer flere og flere. At ungdommene ikke blir sett, hørt og snakket med, men at de blir usynlige, det tror jeg det er viktig å unngå. Faktisk så har vi sagt at vi må si nei til en god del ting også, for sier man ja til alt blir kanskje det meste litt utvannet og dårlig. Det er også en balansegang. Være litt i tiden, ikke være seg selv for mye, det tror jeg er viktig. Ja, hva skal man si? Det er viktig at systemet og kulturlivet forøvrig ser på viktigheten av det samspillet. Blant annet holder vi på å jobbe med Trøndelag teater. De vet lite om ISAK. De er seg selv nærmest. Det er jo de fleste. Den utadrettede kommunikasjonen og samkjøringen, nettverksbyggingen og det å gjøre noen småting sammen det gjør av og til underverker. Det har vist seg der vi har holdt på at aktører har sagt «ja det må vi gjøre mer av». Nå skal vi jo på Rockheim og de suger jo etter å få samarbeide. Det er nesten sånn at de vil flytte oss ned dit. For de har lagt til grunn, og det syns jeg er bra, at det skal ikke bare være støv der nede. Da er det ungdomsbiten de har lagt til grunn. Det er all right. Jeg har blitt overrasket over det huset, hvert fall hittil. Jeg var en sterk motstander av rockemuseum. Det var det dummeste jeg hadde hørt. Til slutt så var det så ille at Adressa ringte meg i fjor høst og lagde en stor reportasje på Rockheim og gikk gjennom historien på vedtak og alt mulig og jeg buldret ut. «Vi har ikke hatt noe møte med de, ikke noe samarbeid og bla bla bla.» Men så viste det seg at ISAK hadde hatt flere møter med de. Så jeg måtte jo ringe tilbake og få han til å stryke hele. «Det må ikke komme ut». Etter at jeg hadde snakket med den daglige lederen. Det var jo kjempedumt. Jeg hadde jo ikke fått det med meg. Jeg hadde sperret det ute og ville ikke høre på det. Så fikk jeg streng beskjed om å være med i et infomøte nede på Rockheim, i januar, sammen med noen fra Kulturenheten med omvisning og litt forskjellig. Det var én som måtte være med, og det var meg. Så begynte det å demre at det var kanskje ikke så ille likevel. Men det viser seg at det er ganske interaktivt, og en annen type museum, eller opplevelsessenter er vel det rette ordet. I tillegg til at de vil gjøre mange andre ting for ungdommer, så nå har jeg kommet dit hen at det var ikke så dumt likevel. Av og til så må man passe seg litt.

I: Tror du dere kan være med på å utvikle det stedet?

Petter: Ja, litt i hvert fall, vi kommer jo ikke til å bruke alle ressursene våre på det, men en del ting vil vi sikkert gjøre sammen med de. For de har jo ikke den kompetansen på ungdomsarbeid og den gruppen. Det vil de sikkert få etter hvert de også. Det tror jeg nok. De har jo en bra scene, den skal holde mål den altså. Så når man plutselig begynner å snakke om Bandkriegfinale nede på Rockheim så våkner de oppe på Tyholt også, Adressa også. Man må selge seg litt sånn også. Vi har hatt sånn rimelig grei omtale fra Adressa. De var jo kritiske så det sang etter og alt som kom herfra var jo negativt, og det var sikkert med rette. Vi brukte lang tid på å bygge opp den tilliten. Nå har de fleste nettverkene og media ungdommer som bruker ISAK, og det er jo litt morsomt. Så det er ikke så mange håpløse biter som sitter igjen ute, men det har jo vært noen av og til. Det har vært noen morsomme opplevelser med 16-

åringer som har hatt med seg mor og far på runder her som har fått bakoversveis. For sist de var innom, for 15 år siden, så var det ikke noe å være innom, som ikke har skjønt utviklingen. Det har vært en del myter som har blitt brutt. Det er jo litt allright.

I: Det har vel gjerne sammenheng med at huset begynner å etablere seg?

Petter. Ja, ja, ja, nå er vi jo veldig etablert egentlig, men det tok 15 år. Vi vant jo kulturpris i Studentersamfundet også. I 2006 eller 2007. Det var på Utawards. Så var det en pris som Studentersamfundet skulle dele ut fikk vi beskjed om. Det var ikke Adressa sin, det var Studentersamfundet sin pris. Jeg og Anne og en av ungdommene dro oppover siden vi var nominert. Egentlig var det ingen nominasjon, det var vi som hadde vunnet prisen med pengepremier og sånne ting. Det var et snedig opplegg. Ja, det var veldig hyggelig. Så plutselig så sto vi på scenen der, med blomster og premie i «spoten». Så da var det bare å være igjen oppe der og mingle med Trond Giske. Det var jo fornøyetlig. Det var en morsom opplevelse. Det er jo bare å sette i gang gode ting, vet du. Sette i gang spennende ting. Men vi har vært for dårlige på å markedsføre oss utad å ha det selvsikkert. Nå blir det sikkert mye skryt her, men det å være ute i de riktige miljøene og selge seg, det er litt smart. Vi har liksom ikke tiden til det. Det tror jeg vi kunne gjort mer av. Å selge det man holder på med, det er det som er tingen. Så det kan hende at det er det vi må gjøre.

7.5 Intervju «Hiphoppers»

I: Kan ikke du begynne med å fortelle litt om deg selv?

Thomas: Ok. For å begynne med så heter jeg Thomas. Så er jeg egentlig leder i gruppa, «Hiphoppers». Gruppa begynte tilbake i 2008, og da var det bare meg og en annen. På slutten av 2009 var vi med på Norske Talenter, og da var det med to andre medlemmer, så da var vi fire stykk. Det gikk ganske bra på Norske Talenter.

I: Gikk dere videre?

Thomas: Ja vi gikk videre to runder. Etter det så ble det mye etterspørsel etter låtene våre og alt det der, og da tenkte vi å begynne å gi ut en plate. Da begynte vi å spille inn hver dag her på ISAK. Forskjellige låter. Vi lager Hip-hop, RnB, vi lager mye rart. Vi har ganske mange låter og nå er skiva snart på vei. Senest i mars så har vi en skive med 12 låter og intro og outro. Så den er egentlig snart på vei. Vi er her hver dag. Vi bor liksom her. Det handler om å vite hva man vil, og bare gi på. Gruppa er fra forskjellige land. Ghana, Sierra Leone, Burma og Uganda.

I: Det er jo alle land som er ganske fattige og har dårlige levevilkår, er det ikke?

Thomas: Ja, ikke sant. Så egentlig så lager vi låtene etter hva vi har opplevd, bakgrunn. Vi forteller liksom historien vår gjennom musikken. Det er det det handler om for oss. Og så er det så klart å ha det arti. Det er sinnsykt bra når vi er oppe på scenen. Publikum er helt..., de liker det de hører og det er en herlig følelse. Det liker vi.

I: Kan du si noe om hva ISAK betyr for deg?

Thomas: ISAK har vært skikkelig stor hjelp for oss. Vi flyttet fra hjemlandene våre og hver av oss begynte med musikk i hjemlandet, men da var det ikke så mange muligheter for å spille inn. Da måtte man betale. Men så kom vi til Norge, hver for oss, og det var som en ny start. I begynnelsen visste vi ikke hvor vi skulle lage låter og sånn og spille inn, for vi kjente ingen. Det var sånn for hver av oss. Så etter hvert på en eller annen måte så fant vi ISAK. Alle begynte hver for seg, solo. Etter hvert ble vi kjent og lagde låter sammen, så hadde vi en gruppe til slutt.

I: Møttes dere her?

Thomas: Ja, vi møttes her.

I: Husker du hvordan du oppdaget ISAK?

Thomas: Jeg tror det var en venninne som fortalte meg om det. En venninne som sang, hun var egentlig med i gruppa i 2008, men på grunn av skole og mye reising så kunne ikke hun være med lenger. Så fra 2008 så var det meg og en annen. Det var vi to som drev litt med hjemmestudio sammen med en kompis som var produsenten, så etter hvert så oppdaget vi ISAK, da møtte vi de to andre her. Vi fant ut at vi hadde mye til felles og måtte danne en gruppe. Det første vi gjorde sammen det var Norske Talenter.

I: Oj, var det starten?

Thomas: Ja.

I: Spiller du noen instrument?

Thomas: Jeg spiller litt gitar, men jeg er ikke så superflink.

I: I gruppa her da, rapper du eller lager du beats eller?

Thomas: Jeg rapper og jeg synger, og jeg lager litt beats, men beatsene mine brukes ikke til gruppa. De er ikke bra nok. Vi har egen produsent. Det er han som lager alle beatsene. Han begynte med det etter at vi hadde møtt hverandre og nå er han sinnsykt god! Det virker som han har holdt på med det lenge.

I: Hvordan er det dere jobber?

Thomas: Med skriving og sånn der? Det er jeg som skriver de fleste refrengene og så kommer de andre med versene sine og så blir det en sang. Så hører vi på forskjellige artister for å få ideer, så er det bare å lage noe.

I: Hva slags musikk er det du hører på?

Thomas: Jeg hører på alt. Rock, pop, hip-hop, RnB, soul, you name it. Men i gruppa så har vi noen som liker Nas, Chamillionaire, Jay Z, Black Eyes Peas, Will I Am, Fugees.

I: Hvem skriver tekstene?

Thomas: Som jeg sa i sted, jeg skriver refrengene, jeg og han andre som heter David skriver refrengene, så kommer resten med hver sitt vers. Så det er sånn det skjer.

I: Spiller dere konserter?

Thomas: Nå for tiden så har vi ikke spilt så mange konserter. Ikke siden november. For vi holder på med skiva og det er mye stress som trykking, miksing og alt det der. Det tar mye penger og mye stress. Så vi bestemte oss for ikke å spille noe før det er ferdig. Men da blir det releasekonsert.

I: Ja har dere planlagt noe?

Thomas: Ja, det blir bra! Ja, det blir enten på Ricks eller noe sånt.

I: Oj, det er jo en svær scene!

Thomas: Ja den er stor. Vi skal lage billetter og alt. Da skal vi også selge plata. Og så skal vi ha en release her på ISAK dagen etter.

I: Er det sånn for de under 18 år?

Thomas: Ja, sånn at alle kan komme inn.

I: Hvordan reklamerer dere for konsertene?

Thomas: Vi har Facebook og sånn, og så ringer vi folk som sender beskjed videre, men det er mest Facebook. Så det er bare å lage en gruppe på Facebook og invitere folk så kommer de.

I: Har dere lagt ut mye musikk på internett?

Thomas: Ja vi har en del musikk på internett.

I: Ja, jeg så videoen deres på Urørt. Plata deres er den lagd her?

Thomas: Ja, den er lagd her, innspilling her ja.

I: Øver dere her også?

Thomas: Ja, hvis vi skal ha konsert så øver vi enten her eller nede i Øvesalen, eller så kan vi øve hjemme.

I: For dette rommet her er jo litt lite hvis det er mye dansing og sånn.

Thomas: Hvis det er bare oss så går det bra. Men som regel så er det mange kompiser som kommer inn når vi øver for å late som om de er publikum. Da trenger vi litt større rom. Her ser du noen av de låtene vi har. [Peker på en lang liste av låter på skjermen]

I: Oj, det var mange.

Thomas: Jeg kan spille den her for eksempel.

[Thomas spiller en sang]

Thomas: Den skal være på skiva.

[Det går i døra og David kommer inn.]

Thomas: Vi holder på med et intervju.

I: Har du lyst til å si noe om hvem du er og hva du driver med?

David: Jeg er en gutt på 21 år som elsker musikk. Jeg begynte å skrive musikk tidlig. Jeg var ca. 13 år. Jeg hørte på en del forskjellig, men det var hip-hop som fenget meg mest. Så begynte jeg å prøve meg ut med å skrive egne sanger og da jeg kom til Norge så fikk jeg mulighet til å spille inn.

I: Kan dere prøve å beskrive musikken deres? Hva kjennetegner den?

David: Musikken var har sjel. Den beskriver oss. Vi kommer fra forskjellige land alle sammen, men vi har mye til felles. Selve situasjonen og levestandarden i alle landene vi kommer fra er nesten helt det samme. Så vi bruker musikken til å vise frem hvordan det er der vi kommer fra, eller hvordan vi er og hvordan vi er oppvokst.

Thomas: Ja, opplevelser og alt det der.

I: Hvorfor ble det hip-hoputtrykket?

David: Jeg startet med å høre på RnB, men hip-hop er som poesi der du har mulighet til å si det du føler inne i deg. Du bruker rytme og rim. Det var derfor jeg følte at det var det som passet.

Thomas: Hip-hop har nesten alle sjangre inne i seg. Du kan gjøre alt med hip-hop. Så det er bare å go straight to it, liksom.

I: Er det lett å uttrykke seg gjennom hip-hop?

Thomas: Ja det er det.

I: Thomas du nevnte litt om hvilken musikk du hører på, hvilken musikk hører du på David?

David: Jeg hører på mye forskjellig, men selvfølgelig er det mye hip-hop.

I: Hvilke artister da?

David: De artistene jeg er oppvokst med og hørte på var Nas og Jay Z. Den første skiva som fikk meg til å begynne å skrive var en skive av Nas, men nå hører jeg på mange forskjellige artister.

I: Hvordan oppdager du nye artister?

David: Nett.

Thomas: Du kan høre på radio, noe nytt som du ikke har hørt før, og så kan du søke opp på YouTube eller noe sånn.

David: Men det er mest nett, for jeg tror ikke det er mange som hører og følger med på radio.

I: Kjøper dere musikk?

Thomas: Ja, vi kjøper det vi liker.

I: CDer, eller mp3?

Thomas: Ja, altså vi kan kjøpe på iTunes, gå innom Platekompaniet å se litt. Ikke lov å laste ned.

I: Det er jo ganske få som kjøper plater for tiden. Jeg kjøper lite musikk selv for jeg føler jeg får tak i det meste gjennom Spotify og iTunes og slike kanaler.

David: Ikke sant. Men når man skal drive med musikk selv så kan man ikke være avhengig av å laste ned, for det er mye du går glipp av. Det er ikke alt som finnes på nett. Hvis man skal lære seg å lage ordentlig musikk så er man nødt til å kjøpe album.

I: Samler du på plater? Er det viktig for deg å ha skiva?

David: Ja, jeg synes det er veldig viktig å ha skiva. Når du liker en artist så vil du følge med på hvordan de har utviklet seg. Hver sang har forskjellige følelser. Så jeg synes det er en bra måte å utvikle din egen musikk på.

I: Kjenner dere mange andre brukere her på huset?

Thomas: Ja vi kjenner en del ja. Men når det gjelder hip-hop så er det folk som kommer og går hele tiden, men vi er her hele tiden. Hver eneste dag så er vi her. Men det er noen som kommer og går, liksom en gang i uka, men det er mange som er her.

I: Har dere god kontakt med de?

Thomas: Ja det har vi.

I: Hvordan er kontakten med de som jobber her?

Thomas: Vi har god kontakt med de. Det er ikke så dårlig kontakt, hvis det var det du tenkte. [ler]

I: Nei, det var ikke det jeg tenkte, men det er jo viktig at de som jobber her stiller opp for dere.

Thomas: Ja det gjør de hele tiden. Når vi får problem med fila og Cubase³², så er de alltid her. Hvis det er en høyttaler som ikke fungerer eller det ikke er lyd i headsettet så er de alltid her. Det er bra.

I: Hvordan har dere lært dere Cubase og måten å jobbe på?

Thomas: De hjelper jo oss, vi ser hva de gjør og så lærer vi oss etter hvert.

I: Har dere vært på noen kurs? Eller er det bare prøving og feiling?

Thomas: Nei, vi har ikke vært på noe kurs. Den eneste som har vært på kurs er han produsenten, han som lager beatsene. Men vi sitter her og lærer.

I: Henger dere noe nede i kafeen eller er dere her oppe?

Thomas: Vi spiser nede i kafeen og når det er konserter og forskjellig nede der så er vi der og ser på.

I: Er det ofte hip-hopkonserter nede eller er det bare rock?

Thomas: Det er mye rock ja. Når det er hip-hop så er vi selvfølgelig med, for det er jo liksom vi som er huset. Så hvis det er hip-hop eller RnB så er vi der, men det er mest rock, men det er jo ikke så verst det heller.

³² Cubase er en programvare for innspilling av musikk på datamaskin.

I: Er det mange som driver med hip-hop?

Thomas: Ja her på huset så er det en del. Det er vi og så er det noen andre ungdommer som kommer opp. Ja, de er her av og til. Det er noen som vi har jobbet med også. De er ikke her så ofte som vi er. Det kan hende du møter de en dag og så neste dag så er de ikke her. Så er det noen som er mye på Konsept på Buran.

I: Har dere brukt det noe?

Thomas: Ja der bruker vi å være av og til. Jobber litt der og her. Ordnet litt konserter der og, sånn open house kind of thing.

I: Den videoen deres som ligger på Urørt. Hvordan har dere lagd den?

Thomas: Det er et firma som har flyttet inn i huset her som heter «Legio Lynx». Det var egentlig det første prosjektet deres. Sånn musikkvideoprojekt med oss. Og det så ganske bra ut.

I: Ja, det så kjempebra ut!

Thomas: Ja til å være første gang. Det er den første videoen vår. Det er singelen til den kommende platen.

I: hvordan fikk dere de til å lage video for dere?

Thomas: Jeg så at de hadde flyttet inn her, så gikk jeg og pratet med de om at vi holdt på å gi ut en plate og at vi trengte et par videoer til singlene. Så sa de, ja det er greit, vi er på vei opp vi også. Så vi hjelper hverandre. Da ble det video.

I: Betalte dere noe for det?

Thomas: Ja, vi betalte for utstyret. Og det var skikkelig kaldt da vi filmet!

I: Ja, det så veldig kaldt ut.

Thomas: 20 minus, en hel dag.

David: Det var veldig kaldt, men du merket det ikke så mye.

Thomas: Du kjenner det bare på fingrene og at ansiktet bare var helt...

David: Men det viser jo hvordan Trondheim er og hva som kjennetegner Trondheim.

I: Det er jo litt kult å ha en hip-hopvideo i kjempekalde omgivelser. Beskriver ikke det situasjonen deres ganske godt?

Thomas: Ja.

I: Hadde dere noen tanke bak videoen?

Thomas: Det er bare en introduksjon av oss. Her kommer vi, så følg med. Det er mer der det kommer fra. Det er jo første singel. Det kommer mer etter hvert. Når plata kommer ut så er planen å lage konserter over alt i Trondheim. Kanskje Oslo, Bergen, over alt. Vi gir ikke ut plate og bare sitter og ser på.

David: Man må finne de som hører på.

Thomas: Etter tre dager er det ganske mange views på YouTube. Det er helt sykt.

I: Er videoen helt ny?

Thomas: Ja, bare tre dager.

I: Hvor mange views har du?

Thomas: Snart 2000.

I: Har dere reklamert noe for videoen?

Thomas: Ja det er vel mest på Facebook.

I: Ok, har de lagt ut den på ISAK sine sider også?

Thomas: Ja, det tror jeg.

David: Er den det?

Thomas: Kanskje, jeg vet ikke. Men i hvert fall det var bra jobbet av Legio Lynx og vi ser frem til å jobbe mer med de i fremtiden. De er koselige folk.

I: Hva er planen videre med bandet deres etter plateslippet?

Thomas: Erobre verden. Nei, som vi sa, vi skal ikke stoppe med jobben nå. Etter platen så blir det mer. Det blir kanskje en mixtape og så skal vi gjøre alt på nytt igjen. Ny plate. Så det blir et kretsløp. Det blir flere konserter for at folk skal bli mer kjent med oss.

I: Da har ikke jeg flere spørsmål, med mindre dere vil spørre meg om noe eller det er noe dere lurer på.

David: Det er mange som har misforstått hip-hop. Det er bare en sjanger som kom fra alt her. Som bare er lagt sammen. De første beatsene var jo samlet fra annen musikk. Men nå når man tenker på hip-hop så tenker man gangster, men det blir jo helt feil. Det er bare en sjanger av samlet musikk. Det er jo litt kriminalitet, men der hvor folk kommer fra, de som begynte å lage den snakker jo om det de har opplevd. Det er bare sannhet. Man må jo få lov til å gjøre det.

7.6 Intervju «Rockers»

I: Kan dere begynne med å fortelle litt om dere selv? Hvem er dere og hvor kommer dere fra?

Bjørn: Jeg heter Bjørn og er vokalist. Det er mitt instrument. Jeg synger og det har jeg egentlig gjort ganske lenge, men det er først nå at jeg begynner med synging. For jeg nevnte tidligere at jeg har vært i det miljøet som driver med hardcore og metal og der er det jo mer den skriketypen. Jeg er en helt vanlig fyr oppvokst på Bakklandet³³ med interesse for musikk. Den eneste i familien faktisk. Og det tror jeg har å gjøre med at vennene mine generelt rundt meg er interessert i musikk og de fleste jeg vet om spiller instrument og hører mye på musikk. Da ble det slik for min del.

I: Hvor gammel er du?

Bjørn: Jeg blir 22 i år.

I: Hva gjør du til daglig?

Bjørn: Til daglig så, akkurat nå så søker jeg jobb, så jeg er arbeidsledig nå og tenker på å gå videre på skolen til høsten.

I: Har du noen utdanning?

Bjørn: Det er salg og service fra videregående. Jeg vurderer etter hvert å begynne med noe innen salg eller å starte en egen butikk eller noe sånt.

I: Så musikk er rett og slett en hobby for deg?

Bjørn: Ja, for min del så er det jo en hobby, men det er jo en ting som jeg håper kan bli mer enn en hobby også. Det er en lidenskap. Det er det jeg liker, det er det jeg er best til. Så jeg ser ikke bare på det som en hobby. Musikk er meg. Det er det jeg liker. Det er det jeg består av. Utenom det så er det ikke så mye å si om meg. Jeg er en veldig positiv person, en veldig engasjert person når det kommer til musikken. Nå har jeg vært gjennom mye rart når det kommer til musikk. Det har alltid vært sånn at det har startet bra, dabbet av og blitt endringer hele tiden og aldri kommet i gang med det jeg vil. Så det er det jeg håper vi skal få til med det bandet her. Det er jo ikke bare meg. Det er jo mange ukjente band som prøver å nå frem, men sitter bom fast. Det kan ha noe med tilbudene vi får rundt om kring. Nå føler jeg at ISAK har hjulpet meg veldig mye, for det er jo en plass du kan få oppfylt drømmene dine og lagd god musikk. Her får du det gratis. Så kommer det til punktet om hvordan du skal videreføre det igjen. Det holder ikke bare med et studio, du må jo klare å vise det. Det synes jeg kanskje er litt lite med her i Trondheim at ukjente folk får stått frem.

[døren åpnes og Erlend kommer inn.]

Erlend: skal jeg vente eller?

Bjørn: nei nei, vi driver å snakker om oss selv.

³³ Bakklandet er en bydel i Trondheim.

I: Nei, bare kom inn og slå deg ned. Hva med deg? [henvender meg mot nestemann]

Marius: Jeg er 25 år og heter Marius. Jeg spiller bass i bandet. Har spilt i band før. Da var det vi som spilte i lag. [peker på Jonas] Ja, vi har spilt i band siden... vi begynte da vi var 17. Da var det bare for å starte med helt plain rock og mye sånt, eller pop-punk. Det var det vi begynte å spille. Vi spilte i det bandet i fem år. Jeg, han [peker på Jonas] og en til som spilte der i lag. Så har det vært noen som har dratt og kommet inn, så det har ikke vært et band. Så har vi begynt med dette her nå. Vi begynte vel i høst tror jeg, eller vinter, jul. Men vi har hatt en prat om å starte på i et år, men det er først nå vi er i startfasen. Nei, hva skal man si. Jeg har jobb på IKEA, det er en deltidsstilling. Så jeg er der en til to dager i uka og så studerer jeg pedagogikk på NTNU. Jeg har igjen et og et halvt år så er jeg ferdig der. Så to år til tenkte jeg, til en mastergrad. Jeg har litt lyst til å jobbe med barn, tror jeg.

I: Som lærer?

Marius: Jeg vet ikke om det blir det, men noe innenfor det. Barn og ungdom. Hvis jeg kan slå sammen det og det å spille i band, så hadde det vært genialt. Som her. Her er det perfekt. Det er her jeg vil være. Det hadde vært genialt å ha jobb her. Jeg setter så stor pris på dette her. Det vi har her er sykt bra. I fra studio til øvingsrommene nede. Alt. Det er kjempe, kjempebra. Som hobby så spiller jeg fotball. Det har jeg spilt siden jeg var fire år tror jeg.

Bjørn: Vi har alle blitt enige om å drite i fotballen, det er musikken som gjelder.

Jonas: Jeg heter Jonas, jeg er 25 år. Har holdt på med band siden jeg var 16. Jeg gikk på KVT og spilte fotball. Spilte fotball på Rosenborg jr. Satset som faen på fotball helt til jeg plukket opp en gitar. Da ble det band på fulltid. Etter det har det vært musikk, musikk, musikk. Jeg startet som sagt i band med Marius og en til. Så kom vi hit til ISAK og begynte å øve nede i øvingslokalene. Det var ikke så mange andre steder vi kunne øve på den tiden. Alt var stappfullt. Vi øvde nede i en kjeller i et klubbhus.

I: Hvor var det?

Jonas: Det var oppe på Havstein. Ved havsteinbanen. Så vi fikk tilbud om å, eller vi hørte om tilbudet som ISAK hadde nede i kjelleren med øvingslokalet. Og det var jo en stor fordel for oss som alle gikk skole og det var jo så billig og sentralt. Det var et utrolig godt tilbud for ungdom som ikke har penger. Etter hvert så åpnet Kulturfabrikken og vi ble mer og mer inne her. Vi kom inn i miljøet her og vi har vært aktive brukere i snart tre år. Det har skjedd jævlige mye på de tre årene. Jeg har startet et band med en som jobber her, Helge. Vi har hatt et par singler på radio, så det har gått veldig bra med det bandet og vi har stått på. Vi skal slippe album nå til sommeren. Men da blir det internett, hobbybasis der han tar seg av miksing. Jeg har en del andre planer for sommeren.

I: Er det dette som er hovedprosjektet eller er det det?

Jonas: Nei, det her er sånn hobbyprosjekt som skjer kun når vi har tid i studio.

Marius: Hvilket band da? Dette eller det andre?

Jonas: Nei, det andre ja. Det er et studioprojekt. Ellers så spiller jeg i et band som heter «Alternative constellation». Det blir mye satsning fra den siden der, men jeg vet ikke hvor

mye jeg kan være med på det. Så det er mye som skjer. Men det er dette her som er førsteprioriteten min nå.

I: Hva slags instrument spiller du?

Jonas: Jeg spiller bass i «Alternative constellation», og så spiller jeg gitar her og synger litt og i «Sommer og sol» så synger jeg og spiller gitar. Som sagt så har det skjedd veldig mye her på ISAK siden jeg kom. For to år siden så la jeg ut, jeg satt og laget en sang her, en instrumentalsang. Satt og lekte meg her og så postet jeg den på YouTube og så kalte jeg det en «leak» fra et album av et band jeg har vært fan av fra jeg var 14 år. To dager etterpå begynte det å bli jævlige mange «views» og folk digget det og alt det der. Det som skjedde var at den sangen kom ut på YouTube igjen som et svar på min video hvor det var lagt på trommer og litt forskjellig. Og det viste seg å være han i det bandet som hadde lagt på trommene. Så har han en hjemmeside som kom i kontakt med meg. Så de siste årene har jeg skrevet sanger for han og for det bandet som han spilte i. Så det har åpnet mange muligheter kan du si bare ved å sitte her å holde på litt for seg selv å ha det litt morsomt på YouTube. Jeg merker hvor viktig det tilbudet som er her har vært for meg. Jeg har valgt ikke å gå skole, jeg har kun jobbet nå slik at jeg har tid til å være i studio og å skrive musikk. Det var poenget mitt. Hva en sånn plass kan gjøre for deg egentlig. Også internasjonalt hvis man bare åpner øynene og ser litt rundt seg. Så det er egentlig min historie.

I: Hva med sistemann?

Erlend: Jeg er 21 år, født og oppvokst i byen. Jeg begynte som de andre med fotball, men det var ikke helt min ting og jeg har hatt en veldig rar oppvekst, en veldig sær oppvekst. Mange rare ting som har skjedd.

Erlend: Hvert fall så gikk jeg jævlige fort lei av fotball, så jeg begynte i skatemiljøet og det var da jeg havnet innenfor den rockesjangeren. Da begynte jeg å høre på gamle skapunkband som Goldfinger og andre via dataspillet Tony Hawk. Det var der jeg fikk tak i all musikken jeg trengte. Så begynte jeg å skate å kjøre snowboard og etter hvert så fikk jeg meg en gitar da jeg var 15. Det var en jævla drittgitar, men nok om det. Så laget jeg et band sammen med Bjørn. Eller ikke laget, men ble med i et.

Bjørn: ja, det startet vel på ungdomsskolen, vi bare jammet sammen. Det bare ble til at vi bare spilte og spilte og til slutt så ble det et band.

Erlend: Vi har spilt en rekke konserter, i overkant av 20. Så formet jeg et nytt band etter hvert som heter «Crime», som akkurat er satt på pause nå egentlig. Men det har kommet ganske langt på vei. Vi har fått tilbud om å spille i Polen og tjo og hei å opptre i Japan og så har vi en jævlige stor fanbase i Florida og har hørt om en som holdt på å promote oss i et show i South Carolina. Det er ganske rart.

I: Hvilket instrument spiller du?

Erlend: Jeg spiller gitar. Før var det mer innenfor hardcore, metal gata. Tidligere fikk jeg inntrykk av ISAK som masse sære folk med fordommer mot folk flest.

I: Hvorfor det?

Erlend: Nei, det var bare det inntrykket jeg fikk. Jeg var med et par ganger og hver gang jeg sa noe så fikk jeg bare masse stygge blikk av alle sammen.

Jonas: Det må jeg også si at jeg synes generelt at ISAK er et sted hvor sære folk samles. Det er jævlig mye sært på ISAK. Nede i kaféen, ungdommer og katta-folk og litt sånn type teaterfolk, de henger jo nede i kaféen. Men jeg ser ikke på ISAK som en del av vår ting. Det som er vårt er denne siden her, Kulturfabrikken og øvingslokalet. Vi henger aldri nede, vi bruker ikke timene våre på å sitte nede på ISAK. Den oppfatningen vi har av ISAK, det er det tilbudet kommunen har kommet med når det gjelder studio, musikk og folkene og det er gratis. Det er den Kulturfabrikktenkningen som vi setter pris på.

Erlend: Det at de var fordomsfulle eller hva jeg sa var bare førsteinntrykket, for når jeg kommer tilbake nå så ser jeg at det er greie folk som sitter der. Jeg kan jo prate med en god del av de.

Bjørn: Det er et samfunn. Vår del av ISAK er musikkdelen, men for katta-folkene er ISAK kanskje en fin plass og samles. Det er jo musikk, foto, dansing, det er jo alt mulig rart. Så det er et stort område med forskjellige aktiviteter man kan få gratis her.

I: Har dere kontakt med andre brukere?

Bjørn: Andre som er her ja?

I: Er det først og fremst på fabrikken eller er det andre... [blir avbrutt]

Erlend: Det er jo den dansegruppa nede.

Bjørn: Jeg er med i en gruppe som danser, som jeg holder litt på med, men vi er jo veninner og hun kjente jeg jo fra før av. Så det er ikke sånn at vi setter oss ned og koseprater med alle som er her, men du trenger ikke å sette deg ned å snakke med de for å bli kjent med de på en måte. Når man kommer opp hit så er det sånn «hei hei, hvordan går det?». Vi blir på en måte en liten gjeng, selv om vi kanskje ikke vet hvor de bor eller hva de heter.

Jonas: Her oppe er det en big happy family egentlig. Hvis man sitter nede så er det nødvendigvis ikke så nært, men når man kommer opp hit så er det det. Det er mer...

Bjørn: Det er noe med at vi driver med musikk, ikke sant?

Erlend: Vi har noe felles.

Bjørn: Ja, vi har noe felles. Det nede, det er noe de gjør, men her oppe så er det musikken. Og det er det vi må prate om mener jeg, musikken, ikke hvordan andre folk er nede. Det er uviktig. Greia er jo hva ISAK tilbyr for unge musikere og artister.

I: Hva betyr ISAK for dere?

Bjørn: Det er blitt et sånt sted som... jeg tilbringer mer tid her enn jeg gjør hjemme, ikke sant.

Marius: Det betyr jævlig mye for oss.

Erlend: Jeg og Bjørn har brukt mange timer og år på Buranhus og forskjellig. Men det er få steder som greier å samle artister på samme måte. Det er vanskelig å finne noen som sier, «hei, kom her er gratis studio». Det er unikt.

I: På hvilken måte er ISAK annerledes fra Buranhus?

Erlend: Buranhus, det er jo selvstyrt, og de er jo greie de som er der, de har konserter en gang i blant, men det koster 1000 spenn i måneden for et bandrom og her koster det 500. Jeg holdt på å surne da jeg fant det ut at jeg hadde brukt så mange år der og betalt så mye for ingenting.

Jonas: Men jeg føler at det er litt mer åpent her. Det er vennligere her enn andre steder. Her er det mange, mange folk som jobber fulltid akkurat for ungdommen, som lever av det, det er jobbene deres. Det er det som gjør ISAK spesielt, at du har ordentlige flinke folk som jobber på hvert sitt område. Han som styrer oppe her, han er jo råflink, han styrer og ordner og søker fond og midler og gjør alt det her for oss. Her har vi en som får betalt av kommunen for å gjøre den jobben og det er det som er forskjellen fra de andre plassene.

Erlend: De jobber jo for å få en inntekt, men her jobbes det for å gi penger til ungdommen.

Jonas: Det er det som er så flott at det går an, jeg tror ikke det er så mange på huset her, det er ikke så mange flere enn oss som setter pris på jobben de gjør. Vi skjønner faktisk hvor heldige vi er. Det hadde vært jævlig kjipt ikke å ha den plassen her. Å begynne å kjøpe dette utstyret her i et hjemmestudio, det er ikke så mange som har råd til det. Så det er et jævlig godt tilbud.

Bjørn: Som forskjellen fra Buranhus, der har du jo et øvingslokale, that's it, men når du driver med musikk og du vil komme videre med musikken så synes jeg den største forskjellen er at her kan du ha konsert, her kan du ha øvingslokale, her kan du spille inn musikken i tillegg. Alt på en gang. En hel pakke og ha råd til det. Man slipper å bekymre seg for å finne et studio og bli signet til det og det. Men her er det et godt utgangspunkt for å lage en demo.

Jonas: Du behøver jo ikke å bli signet til et record label i dag. Du behøver ikke et dritprofit studio for å gi ut. Det her det funker det for oss til å legge ned en demo, en preprod, jobbe i studio å lære og utvikle oss og sitter her å få det tilbudet om å bruke masse, masse timer med bare å bli kjent med det tekniske. Da går det jo mye kjappere etter hvert også. Det synes jeg er fordelen at vi ikke tenker på at det koster 500 kr i timen, her er det gratis og vi kan leke oss. Ha det arti med det, for det er det det handler om.

I: Hva tror du det har å si at dere kan bruke så mye tid her? Hvordan påvirker det resultatet?

Jonas: Det har påvirket meg mye. Jeg bruker jævlig mye tid. Jeg har valgt ikke å gå skole for å gjøre dette. Det er jo det jeg synes er morsomst i hele verden. Jeg har et mål med det. Det er ikke bare sanger jeg skal legge ut på internett og håpe på at de blir kjent og at folk hører på det. Men jeg vet hvem jeg skal sende det til og da er det jo mye morsommere å jobbe i studio.

Bjørn: Man slipper stresset, for vi har ingen tidsfrist. Vi kan bruke så lang tid vi vil og få et godt resultat, istedenfor å ha en uke på oss.

Erlend: Det er all right å ha et sted som har alt utstyret fremfor å ha mange kompiser som har «cracket» Cubase og har lastet det ned fra Piratebay³⁴. Det er jævlige mange som gjør det.

Jonas: Det som også er fordelen her er at her finnes det folk som jobber 100% og hjelper deg med alt, miksing og mastering og som gjør en jobb og hjelper deg med det tekniske når du ikke kan det selv. Det er jo det som er fordelen med ikke å ha et hjemmestudio og sparer og sparer for å kjøpe den neste delen. Her har du alt i tillegg til at det er en som jobber 100% for deg, gratis.

I: Hvordan har dere lært dere plattformene? Er det gjennom prøving og feiling?

Jonas: Ja, prøving og feiling, men de har også hatt kurs. Det skal de ha fremover nå også, gratis kurs.

Erlend: Jeg har lært mye av YouTube. Det er egentlig en jævlige bra måte å lære seg Cubase på.

Jonas: Jeg hadde ikke peiling jeg før jeg begynte her. Jeg startet litt smått og så bare... ja, så har jeg lært mer og mer. Nå kan jeg håndtere Cubase og det jeg trenger for å kunne lage en sang.

I: Hvordan er kommunikasjonen og tilliten mellom de ansatte og dere som brukere?

Jonas: For oss som er så ofte som vi er, og har så god kommunikasjon med de som jobber her, har vi fått et tilbud om å sitte her på dagtid når det er stengt. Når Kulturfabrikken egentlig ikke er åpent får vi sitte her. Også på fredagene og i helgene når det er stengt om vi ønsker det. Jeg spiller i band med Helge, en som jobber her. Så når han reiser bort så får jeg låne nøkkelen hans. Så vi er her ganske ofte når det er stengt. Det er jo helt klart et utvidet tilbud for oss. Vi er ikke akkurat de alminnelige brukerne kan du si, men vi har jo vært det vi også.

Erlend: men vi ser jo at de prøver det de klarer for å gjøre at folk skal bli fornøyde.

Jonas: Sånn generelt så er forholdet mellom brukerne og de som jobber her kjempebra. De kommer alltid med et smil og de hjelper deg uansett. Og han Helge han er alltid positiv, han er aldri negativ til noen som spør han om hjelp. De er også flinke til å forklare litt mens de gjør ting. Hvis vi står fast med en feil her så forklarer de hva den feilen er, så vi vet det til senere og det er sånn jeg har lært meg å bruke det. Oppfatningen min er at forholdet mellom brukerne og de som jobber her synes jeg er jævlige bra.

I: Hvordan jobber dere?

Erlend: Nå for tiden er det at vi spiller inn sangene først. Med det er jo fordi vi har så jævlige god tid.

I: Spiller inn her oppe?

Erlend: Vi spiller inn oppe her ja. Til fordel fra før hvor vi satt med Guitar Pro i to dager for å få frem en sang, så er det en stor framgang.

³⁴ Piratebay er en ulovlig

Jonas: Jeg har jobbet på en litt annen måte mens jeg har vært her oppe. Jeg har laget sangene slik vi gjør nå, men jeg har sittet en del hjemme også og kommet frem til råmateriale med vokal og kassegitar og tatt det med opp hit. Så har sangen utviklet seg. Vi jobber på den måten at en av oss kanskje har en ide, som du for eksempel [peker på Erlend] med di-da-da-da-de. [synger et riff]. En gammel ide som du hadde for lenge siden som vi laget en sang på. Så det er små ideer som blir utarbeidet her. Det er her det skjer. Det er slik vi jobber, men det er mange som kommer her til Kulturfabrikken bare med en coversang, instrumental coversang og bare skal legge på vokal. Det er jo flott det. Hip-hopperne også, de kjøper jo beats på internett eller får kompiser og venner til å lage beats og så tar de det med seg hit og rapper over det. Så vi er de eneste på ISAK og Kulturfabrikken som sitter her og lager sanger og bruker timer på bare ha det kult med å gjøre det.

I: Er det ingen andre som gjør det?

Bjørn: Nei, det er sjelden...

Jonas: Folk har allerede noe av det klart. Eller, folk drar ned og spiller inn trommer, for det er jo et tilbud om trommerom nede i kjelleren. Men innenfor den sjangeren vi spiller, rock, det er jo en del rockeband, men mye hip-hop også og blant de kommer jo med beats.

Erlend: Men det er jo greit det, for hvis ikke så har det vært fullt her.

Jonas: Hadde det vært sju-åtte band pluss oss her så hadde det jo vært...

Bjørn: Jeg tror at det er at vi er et band og at vi er mer enn to stykk som rapper. Vi har ingen annen tid til å sette oss ned hjemme til hverandre og lage sangene der. Det er dette som har blitt vårt samlingspunkt. Da blir det automatisk sånn at vi lager sangene når vi er her.

Jonas: Ja absolutt. Det som også har vært fordelen med det her er at da slipper vi å dra ned til øvingslokalet og bruke tid nede på et mørkt og depressivt jævlig rom.

Erlend: Det er jo ikke så depressivt da.

Jonas: Nei, det er jo ikke det, men øvingslokaler generelt. Så når man stikker ned dit for å prøve å lage en upbeat, positiv sang, så er det mye kulere å sitte her og prøve ut å spille inn å høre istedenfor å...

Bjørn: ...å ha masse lyd rundt deg å prøve å jamme frem noe. Man blir mer sliten av det.

Jonas: Hadde dette vært et tilbud som hadde kostet penger, 100 kr i timen for eksempel, da hadde alle vært i miliongjeld. Det er et tilbud som vi bruker jævlig aktivt for vi vet hvor bra det er.

I: Hvordan øver dere i bandrommet?

Erlend: Vi kommer ned med ferdige sanger omtrent og gjør eventuelt noen forandringer der.

Marius: Så går vi opp hit og spiller inn de forandringene vi gjør. Så vi har alltid sangen etter øvingen her oppe klar.

Jonas: Det er som om du spiller et spill, når du er nede på øvingslokale så spiller du og når du skal spise eller noe sånt, da «saver» du bare, «saver gamet» og det er det vi gjør ved å gå opp hit.

Erlend: Men vi har bare hatt et par øvinger enda, så vi er ikke så dypt nede i en øvingsgroove enda. Så det kan jo hende det utvikler seg mer, men allerede nå så begynner vi å få en følelse av at vi er thighte etter kanskje seks timer nede på øvingsrommet.

I: Spiller dere konserter?

Jonas: Som sagt så har vi hatt to øvinger, men vi har booket en konsert nå i februar. Vi skal starte å spille konserter i slutten av februar kan jeg tenke meg. Vi trenger et par uker til bare på å øve. Nå først og fremst så syns jeg det er viktigst bare å være et band å ha alle sammen samlet og bare øve og ha det kult å føle at vi er et band. For vi har ikke vært et band frem til nå. Nå har det bare vært meg, Bjørn og Marius som har sittet her og så kom Erlend inn for en måned eller to siden. Da ble det mer og mer den bandfølelsen. Så kom Aksel inn på trommer. Det er nå først vi føler oss som et band. Dette er en veldig spennende, nye kul fase vi er inne i. For vi lærer jo fremdeles å bli kjent med hverandre.

I: Hvilke ambisjoner har dere som band?

Bjørn: Det er jo rett og slett det at vi vil fungere som et band, vi vil jo at dette skal... det er jo som jeg sier en hobby og del av meg også. Men vi vil jo fullføre drømmen om at musikken kan være mer enn bare en hobby. Det er litt vanskelig å finne ordene for det.

Erlend: Vi vil jo ha det som en inntektskilde også.

Marius: Ja, vi vil jo ikke bare være stuck her, ikke sant, vi vil jo komme oss ut sånn som alle band vil. Vi vil jo vise musikken vår, gi inspirasjon til andre. Spille konserter.

Jonas: Målet mitt egentlig er å kunne gjøre dette uten å måtte ha noe annet på siden du må bruke tiden din på. Spille live, konserter, oppleve ting og bare ha det kult med det. Det er hele casen for meg, at du kan gjøre det her hele tiden for det er det vi synes er artigst i verden.

Erlend: Målet mitt er også at det ikke skal være så mye drama mellom folk, for jeg har vært borte i jævlig mange band før, men at det blir en bandfeeling, en kompisgjeng.

Bjørn: Jeg har vært borte i at det har vært mye business ikke sant, at det skal være så mye business.

Erlend: Ja hvert fall når det ikke er noen business enda.

Marius: Ja at det ikke er personlig, men...

Erlend: Det er bare business.

Bjørn: Som å si at «du er drittdårlig til å spille gitar, det er ikke noe personlig, det er bare business. Derfor kvitter vi oss med deg. Det er ikke noe personlig, det handler bare om

musikken.» Det blir litt teit egentlig. Jeg har vært borte i mange sånne tilfeller. Nei, vi lever jo livet egentlig.

Erlend: Faen, jeg så en tale av Rita Ottervik i desemberkalender greia, hvor hun sa «jeg håper jeg ser flesteparten av dere jobber i staten og for kultur». Det synes jeg er jævlig frekt å si til en haug av musikere. Jeg begynte nesten å reagere, hva faen er det du prater om? Håper at vi ikke når noen plass med musikk liksom. Jeg blir irritert jeg.

I: Du nevnte at du brukte YouTube som reklamested for deg selv, hvilke kanaler bruker dere til musikk?

Jonas: Myspace, Urørt, Facebook.

Erlend: Jeg har jobbet flere døgn til sammen med Myspace og der har vi fått muligheten til å promotere oss til band i Amerika og Japan, kommet internasjonalt ut med det.

Bjørn: Vi bruker de store sidene som Facebook, det er der folk er.

Jonas: Det folk ikke er klar over er, greit de legger ut sangene sine på Myspace og Urørt så kan de bare sitte å vente på at det kommer en platekontrakt i fanget eller at folk skal digge det. Men det er slike folk som han (peker på Erlend) som sitter bak den profilen og adder folk og alltid får frem musikken og jobber som faen.

Erlend: Å bare legge ut sangene er som å sitte å fiske i en sementtruck. Du får jo ingenting.

Jonas: Det er som å dra på byen. Du pynter deg og føler deg dritbra og så går du på en bar så setter du deg der alene. Hva er sjansen? Er ikke sjansen mye større om du går ut litt aktivt? Hvis du ser det på den måten, så er det akkurat sånn Myspace funker også. Men sånn som med YouTube-sangen min så gjorde jeg det ikke, da lot jeg det bare være der. Jeg postet den, og så postet jeg linken på noen forum. Da gjorde jeg ikke noe aktivt med det. Da var det tittelen som...

Erlend: Det må jo være sangen også for folk sender den rundt og tror at det er «legit», liksom.

Jonas: Men når du har et navn på et band og ingen har hørt om det så må du jo jobbe som faen for at folk skal høre det. Det er så mange band som bare sitter i lokalet og sitter på dritbra materialet.

Erlend: Ja hvert fall her i byen.

Jonas: De kommer ikke ut med det. Man må være klar over innsatsen man må gjøre for at musikken skal komme ut. Det er jo det som er så positivt med ISAK at vi har et hjelpemiddel som er sykt bra. Det er en jævlig bra mekanisme kan du si.

Erlend: Men det er sykt mange bra band i byen her. Noen ganger har jeg bare gått ned og sett et band og bare «wow er det så mye fett her», liksom. Det er mange ganger jeg har kommet hit og bare blitt blåst hodet av, liksom.

I: Hvor går dere på konserter? Går dere på konserter her på huset?

Bjørn: Ja det hender.

Jonas: For noen uker siden spilte jo «22» her nede. Men det er sjelden jeg kommer hit og ser et ukjent band. Det er sjelden jeg sier, «oj et nytt band, skal vi dra på konsert?» Da er det oftest at jeg er oppe her fra før. Det er jo ofte konserter her.

Erlend: det er også en ting, de fleste må lære seg å promotere konsertene sine. Jeg har merket det på konserter her på huset hvor det bare er en rekke forrest. Man regner jo med at det er bestekompisene deres. Man regner ikke med at de har kommet hit. Det er ikke så mange som dette i den fellen likevel, men noen gjør det.

Jonas: Promo generelt før konsert, det er jævlig viktig. Hvis du er heldig og inviterer 200 stykk så kommer det kanskje fire av de. Hvis du får til å nå 10000 stykk så kan det jo hende at det kommer en del folk. Man kan ikke tenke at nå har vi gjort dritmye og hengt opp plakater osv.

Erlend: ISAK er jo også jævlig greie på det området merker jeg. Crime har jo dratt det største publikummet som har kommet på ISAK noen gang. Det var fullt i hele kafeteriaen.

I: Hvordan gjorde dere det?

Marius: Vi la ut plakater over alt og var aktive på Facebook.

Erlend: Nei, vi snakket med folk. «Bare kom og ta med deg dritmange folk». Der var ISAK også jævlig hjelpelige. Det er de kanskje med flesteparten av folkene. De har jo en side på Facebook hvor de har kanskje 1000 som er fans eller liker det, og da adder jeg dem eller skriver mail de til og ber de komme på gigen.

Jonas: Men det som er på begivenheter her er at du har en frivillighetsgruppe av ungdommer som er satt sammen og det er de som gjør all PRtingen og drar rundt og henger opp plakater. De liker jo det og det er litt arti for de at de har ansvaret for en festival eller konsert. Så det er mange ungdommer som ISAK får med seg. Bollafestivalen er jo bare en gjeng med ungdommer som sitter og styrer og er spinnville og drar rundt å henger opp plakater og markedsfører som faen. Det er ikke noe de ansatte på ISAK tar seg av. Band som Crime og band som har vunnet Bandkrieg, det har jævlig mye med venner og folk rundt seg å gjøre. Ordet sprer seg i samme miljø og da kommer alle sammen.

Erlend: Ja herregud det var mye venner ja.

Jonas: Det er viktig å ha venner også kan man si.

Erlend: Men det igjen da kommer du ikke lengre enn bare Trondheim liksom. Vi kan ikke invitere fetteren og bandet hans i Bergen for eksempel.

Jonas: Det er sånn du må starte. Du må over første leddet her i byen. Du må få frem navnet ditt, for da har du faktisk sjansen til å spille på Storåsfestivalen. Da har du sjansen til å spille på by:Larm, når du først har de vennene til å hjelpe deg med å komme deg opp å spre ordet. Det er jævlig viktig.

Bjørn: Jeg kunne nok blitt flinkere til å dra på konserter med ukjente band. Det syns jeg egentlig alle burde være. For generelt så ser man en plakat om et band som skal spille og så går du bare videre. Jeg tror folk må åpne øynene, tørre å se hva er dette.

Erlend: Plakat er litt gammeldags egentlig. Litt utdatert.

Bjørn: men jeg tenker generelt. For det er så mange bra band vet du.

Jonas: Men for å spille på Blæst, Fru Lundgrens og 3B det koster penger. Her er det gratis. Og det er det som gjør at det er så mye enklere for folk å komme. Det er alltid enkelt å få folk til å komme hit. Men skal du spille en halvtime på Familien og det koster 90 spenn å komme inn så er det mange som velger å bruke fredagskvelden sin eller helga til å dra et annet sted.

Bjørn: Og så er det aldersgrenser der...

Erlend: Jeg droppet å dra på Byscenen fordi det kostet 200 spenn, så jeg tenkte, faen heller ass.

Jonas: Ja det er fordelene med ISAK, at det er gratis. Det er en fin førstescene. Det er en fin måte å få ut navnet på slik at folk adder deg på Facebook slik at navnet ditt stiger på internett. Det er det som er viktig for bandet vårt nå, å få ut navnet. Vi er i en startfase nå. Det er viktig å ha nye sanger, ny musikk hele tiden. Vi er ikke et band som satser på å spille inn et album i et stort studio. Vi tenker først og fremst bare på å bli et liveband egentlig å lage musikk og slippe singler på internett å bruke det mediet der. Vi kommer ikke til å stikke i studio å investere 50000 for å spille inn et album og bruke et år på det. Vi vil ut å spille konserter å ha det kult og forbedre oss live.

Bjørn: Det er jo live som er tingen. Hører man en jævlig bra skive forventer man et jævlig bra liveshow også.

Jonas: Jeg syns det er tull å dra i studio og være innestengt der i et og et halvt år å jobbe med et album. Når man har en sjans til å jobbe med en og en sang å legge de ut på internett når de er ferdige. Gi ut singler og være aktive på internett istedenfor å si at «nei, vi er i studio og jobber med et album, snakkes om et halvt år». Være på folket hele tiden, gi de noe.

Erlend: Sånn sett er Amerikanske band sinnsykt flinke på det. Det har jeg merket jævlig fort. Hvis du ser på Facebooken deres så har de alltid lagt ut noe nytt hver dag og har kanskje 200 stykk som kommenterer og bandet kommenterer tilbake til de. Det blir et sted hvor folk gidder og samles.

Marius: Ja det er en forskjell fra Norge synes jeg. Det kan vi bli flinkere til.

Jonas: Den tiden vi er i nå, band begynner å gi ut musikken sin gratis, gi ut album gratis og dropper å gi det ut i fysisk form. Det tror jeg kommer til å ta over mer og mer nå. Jeg tror ikke det kommer til å bli flere albumrelease. Jeg tror det kommer til å bli en pakke sanger som blir sluppet på internett. Store, kjente band kommer alltid til å gi ut album, men albumformatet med 10-11 sanger utgitt av ukjente band i en startfase, det er ikke smart. Det er ikke tingen.

Erlend: Det går i underskudd sannsynligvis.

Jonas: Ja det gjør det. Asiago, det bandet til Helge, de satt i studio et og et halvt år og jobbet med 10 sanger og ga det ut på Platekompaniet og hadde stor satsning rundt det. De gikk jo i underskudd de. 100000 eller noe sånt?

Marius: Jeg hadde ikke hørt om de engang jeg.

Jonas: Det er ikke tingen for et nyoppstartet fresht band. Tingen er å få ut navnet ditt, være aktiv, gripe hver eneste fan eller person som kan like deg og underholde de. For det er jo det vi driver med. Det mediet vi har, det å spille i band, folk skal jo ha det kult mens de hører på det. Så det å gi de en positiv følelse er viktig, og da er ikke det å sitte å vente på et album i et år riktig. Det som er positivt med det bandet her er at vi er enige i det. Vi har samme tankegang.

I: Blir man litt bortskjemt av å holde til her?

Jonas: Bortskjemt nei? Nei, det synes jeg ikke. Det tilbudet her burde ha vært her for 20 år siden. Men den tiden vi er i nå og hvor mye penger kommunen faktisk gir til kultur så er det her tingen å satse på. Det gir utrolig mye til veldig mange. Jeg synes ikke vi er bortskjemte. Det skal jo være et kulturhus. Det er noe det satses på. Som staten satser på. Og det er jo opp til hver kommune hvor mye penger de ønsker å gi til slike formål. Vi er jo veldig heldig. Vi er ikke bortskjemte, men vi er heldige.

Bjørn: Vi har ikke maset eller noe.

Erlend: Men man føler seg sinnsykt bortskjemt når man starter her. Det gjør man. Nå man kommer inn her. Oj, kan jeg være her så lenge, liksom.

Bjørn: Føler meg mer heldig egentlig.

Jonas: I det bandet her så føler jeg at, fordi vi setter så stor pris på det, så føler vi oss mer heldig enn at vi tar det som en selvfølge. Men det er det som gjør det litt arti å komme hit også. «Faen, det er et sykt opplegg det her, det er gratis og folk jobber for at vi skal spille inn sangene våre.» Vi setter så stor pris på det at vi føler oss ikke bortskjemte. Det finnes folk her som er det. Hvor det første de sier der «jeg skal booke rom og...» og tar det som en selvfølge. De kan man si er bortskjemte for de er ikke klar over hvor bra det er.