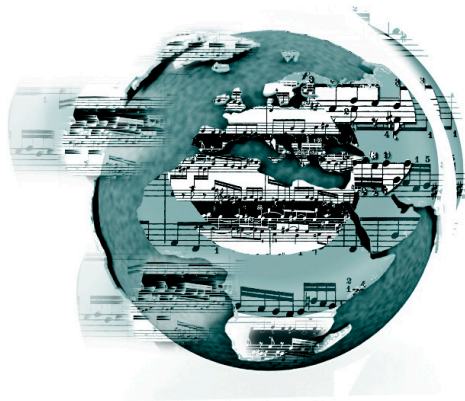


Sunniva Skjøstad Hovde

Global *Musicking*

Om innvandring og den farlige forskjelligheten



Avhandling for graden philosophiae doctor

Trondheim, februar 2013

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for musikk



NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Doktoravhandling for graden philosophiae doctor

Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk

© Sunniva Skjøstad Hovde

ISBN 978-82-471-4175-5 (trykt utg.)
ISBN 978-82-471-4176-2 (elektr. utg.)
ISSN 1503-8181

Doktoravhandlingar ved NTNU, 2013:41

Trykket av NTNU-trykk

Forord

Å levere fra seg denne avhandlinga er svært tilfredstillende og likevel vanskelig. Vanskelig fordi det har vært en interessant, utfordrende, morsom og lærerik prosess som nå får en slags avslutning. Det er også vanskelig fordi jeg ser svært mange muligheter og fluktlinjer som kunne ha vært fulgt, og som jeg har måttet la være å følge av hensyn til avhandlingas fokus. Disse håper jeg imidlertid jeg kommer til å ta fatt på i etterkant av prosjektet. Det er *tilfredstillende* å levere denne avhandlinga fordi den er et synlig resultat av dette prosjektets forskningsarbeid. Når man jobber med musikk er det man produserer som regel abstrakt, og følelsen av å holde ei plate i hånda er alltid god. Den er et håndfast bevis på hva man lagd. Følelsen av å ferdigstille denne avhandlinga ligner denne opplevelsen, men her har jeg ikke vært i studio i noen uker. Denne forskningsprosessen, i form av at jeg har jobbet som stipendiat, har tatt fire år, men prosessen er egentlig mye lenger.

I 2001 ble *Verdensmusikkensemble* etablert som et studietilbud på NTNU, og jeg var overlykkelig for å få et slik tilbud som en del av den mastergradsutdanningen. Jeg har en velutviklet reisefot og en tiltrekking til for meg ukjente musikkpraksiser, så faget passet aldeles utmerket og når studietilbudet etterhvert skiftet karakter til et mer kontinuerlig prosjekt reiste vi allerede i 2002 på den første studieturen; til Tyrkia. Det var en selsom og gjennomtrengende opplevelse. Turen innebefattet workshop med sufimusikere, en litt gal musikkteoretiker, virtuose romani-musikere, innføringer i hvordan man lærer om musikk bare ved å *være* et sted, Istanbul i fotballrus, crash-kurs i hvordan tyrkisk byråkrati og ordnings-og-fiksings fungerer, samt utallige gode musikkopplevelser. Dette var starten på å forstå at musikk ikke bare fattes gjennom selve musikken, men like gjerne gjennom konteksten den praktiseres i. Senere har disse studieturene gått over til å ligne mer på samarbeidsprosjekter med musikere fra Cuba, Gambia, Etiopia, Serbia, Iran, Afghanistan, Irak, Senegal og Sápmi. Jeg er alltid litt usikker på når en tur er en studietur, og når det er et samarbeidsprosjekt, og slik håper jeg det fortsetter å være. Denne flertydigheten er et symptom på disse prosjektenes kompleksitet, og hvordan de har fungert. Turene har aldri vært strømlinjeformede eller lagt opp for at vi som musikere skal ha det så friksjonsløst som mulig. Dette har gitt meg som forsker og reisende, en grunnleggende trygghet på at man alltid klarer å ordne ting, at svært mange av verdens befolkning er gjestfrie og at det alltid finnes interessante musikalske

situasjoner, uavhengig av tid og sted. De kan like gjerne oppstå midt på natta på Malecon, som midt på dagen i Ndiawarra, på Fendika eller på Playa Santa Maria.

Jeg vil derfor takk alle i Trondheim World Music Ensemble og alle musikerne vi har jobbet med for musikalske erfaringer, interessante turer og diskusjoner. Dere har vært sterkt medvirkende til hvordan jeg forholder meg til det å forske på musikk i et etnomusikologisk perspektiv.

Jeg vil samtidig rette en stor takk til ungdommene på Romsås som har vært med i prosjektet på Bjøråsen Ungdomsskole og velvillig bidratt med både samtaler, musikalske uttrykk og diskusjoner rundt musikk, globalisering og tilhørighet. Jeg er svært takknemlig for at de har vært åpne og tillitsfulle. Jeg håper oppriktig at jeg har vist meg tilliten verdig, og at jeg har forvaltet det de har delt med meg på en måte som yter både Romsås og ungdommene rettferdighet. Det har vært inspirerende å jobbe både med de praktiske prosjektene på Bjøråsen, og det materialet prosjektene resulterte i. I den forbindelse vil jeg også rette en takk til Aud Iversen ved Bjøråsen Skole og Anna Knudsen i Groruddalsatsingen for et svært godt samarbeid.

Jeg må takke Høgskolen i Nord-Trøndelag for å ha bidratt med finansiering av prosjektet gjennom økonomiske tildelinger fra departementet. Musikkseksjonen ved HiNT er opptatt av å utvikle nye teoretiske fundament for praksiser rundt ledelse og musikkformidling blant annet ved å ha brukt prosjektene på Romsås som praksisfelt for studentene ved faglærerutdanninga i musikk. Det har derfor vært inspirerende å arbeide ved seksjonen. De er også bevisst på at man lever i en global verden, og at man som utdanningsinstitusjon har et ansvar for å utdanne musikk lærere med kompetanse på globale prosesser også teoretisk. De har gjennom sine perspektiver på disse temaene inspirert meg til å søke utenfor høgskolens grenser etter interessante samarbeidspartnere og erfaringer. Jeg vil takke mange av mine kollegaer ved HiNT for støtte og interessante samtaler. Særskilt vil jeg takke førsteamanuensis Hans Jørgen Støp, som er en av de fremste når det gjelder å produsere ny kunnskap og teori ved seksjonen, for en svært konstruktiv prosess med å etablere en ny teoretisk diskurs rundt musikkproduksjon og studiobruk. Jeg håper denne avhandlingen kan bidra til videre produksjon av teori knyttet til de mange praktiske kompetansene ved

seksjonen samt legitimere og forsterke fokuset på globalisering, migrasjon og flerkulturalitet som allerede eksisterer ved HiNT.

Jeg er også svært glad for å ha hatt professor Svein Halvard Jørgensen som biveileder. Interessante samtaler om globaliseringsdiskurser, begrepsbehandling og ledelse i tillegg til nyanserte og konstruktive kommentarer til utkast og tekster har vært viktige for hvordan denne avhandlinga har tatt form. I tillegg har det vært trygt å føle en så stor grad av støtte fra noen man ser opp til, som han har vist, når man midtveis begynner å lure på om man egentlig kan noenting.

Pådriveren for det som i sin tid var studietilbudet *Verdensmusikk* og mentor i Trondheim World Music Ensemble er professor Kjell Oversand, som har vært hovedveileder på dette prosjektet. Jeg finner det vanskelig å skulle beskrive hvilken betydning han har hatt for min faglige utvikling, og for meg personlig, fordi den har vært både avgjørende og altomfattende. Han er usannsynlig kunnskapsrik, raus og empatisk som veileder. Han har ei bokhylle man kan gå seg bort i, og som han mer enn villig låner bort fra. Jeg har ikke hatt én kjedelig veiledning (bortsett fra den med alle kommareglene) eller en veiledning som ikke resulterte i minst tre nye interessante bøker med hjem. Det er et privilegium å i det ene øyeblikket diskutere postkolonialistisk teori for så å elegant bli styrt over til Deleuzes behandling av Kafka, innom Jularbos evne til å få det til å *svinge*, et youtubeklipp av og en diskusjon om Beethovens symfonier og mytedannelse rundt komponisten for så å avslutte med en oppklaring av en av mine svarte vitenskapsteoretisk hull. Han har blant annet gjennom de utallige turene med TWME, vist meg og gitt meg muligheten til å forstå at mennesker, musikkpraksiser og samfunn er komplekse. Vi har diskutert maktstrukturer, politikk, kjønnsperspektiver, improvisasjonspraksiser, sabaar-mønster, Byneset, preferansen for melankoli og forholdet mellom dans og musikk over små glass med rom, store glass mojito, melk, sterk kaffe, cubanske sigarer, fersk mangojuice, teij, tapalapa og store biter guava og fruta bomba. Det er vanskelig for meg å forstå hvordan dette prosjektet og denne avhandlinga kunne blitt til, for ikke å snakke om blitt ferdig, hvis jeg ikke hadde hatt ham som mentor, kollega og venn. For alt dette har han min dype takknemlighet og beundring.

Jeg vil også gjerne rette en takk til Doktorgradsprogrammet i populærmusikk ved Universitetet i Agder, der jeg har vært så heldig å fått følge noen av kursene de har tilbudt. Særlig vil jeg takke professor Tor Dybo og professor Stan Hawkins for konstruktive tilbakemeldinger og lærerike debatter. Disse seminarene har vært viktige i prosessen med å plassere dette prosjektet inn i en større musikkvitenskapelig kontekst, og for å få deltatt i et diskusjonsfellesskap med temaer som identitet, populærmusikkforskning og globalisering. Jeg vil også rette en takk til doktorgradsstipendiatene Marita Buanes, Eirik Askerøi og Elin Synnøve Bråthen ved UiA for å ha bidratt med både kommentarer, tilbakemeldinger og til en følelse av faglig og sosialt fellesskap.

Til slutt vil jeg takke foreldrene mine for at de har lært meg å diskutere og å være nysgjerrig. Faren min har siden jeg var liten kontinuerlig utfordret meg på mine meninger, og Mamma har klart å overføre noe av sin utømmelig nysgjerrighet til meg. Dette er jeg svært glad for. De har begge bidratt med refleksjoner rundt musikk, læring og ledelse som jeg har satt stor pris på. De kickstartet også min musikalske interesse gjennom å gi meg det jeg ønsket meg aller mest til jul som 7-åring: et trekkspill! Det trekkspillet har vært med på mange av reisene med TWME.

Eldnesfamilien fortjener en stor takk for å ha bidratt med ekstrem reiselyst, god rødvin, dårlig humor, frekke fjes, gode historier og for å være i sin generalitet nydelige folk. En ekstra takk til Odd for fabelaktig illustrasjon.

Takk til Tom og Jeppe som i løpet av disse fire årene har bidratt med ufattelig mange Thaulowbakkens Mojito, omsorg, sushi og raushet, og til Gøril, Lisa, Eirik, Ann Helen og Ingeborg for å ha gitt av deres tid til språkvask, diskusjoner og støtte. Dere betyr mye for meg. Takk Søs for at du tåler meg *akkurat* sånn jeg er til enhver tid, Kristian for alle interessante samtaler, faenskap og moro og Johannes for dine gjennomtenkte betraktninger. Takk til August og Aurora for at dere er nysgjerrige, åpne mennesker som bragte en viss form for stabilitet inn i livet mitt, og til Jørn for at jeg har lært så mye av deg i løpet av denne prosessen. Jeg setter stor pris på at du har utfordret mine forståelser av Tingenes Tilstand.

Jeg håper at denne avhandlinga kan bidra til å øke fokuset på globalisering og flerkulturalitet i pedagogiske institusjoner; at graden av anerkjent forskjellighet vokser og at forståelsen for globale prosesser og maktforhold økes. I tillegg håper jeg at den i det lange løp kan være med på å styrke ungdoms muligheter til å uttrykke seg gjennom musikalske praksiser, uavhengig av kulturell, musikalsk eller lokal tilhørighet.

Innholdsfortegnelse

KAPITTEL 1: INNLEDNING	10
Kapitlene	12
Faglig posisjon	14
Begrepsavklaringer	15
Hierarkier	15
Globalisering	16
Navigasjon.....	18
Identitet.....	18
Gilles Deleuze og Felix Guattari i denne avhandlingen	24
En mindre musikk.....	33
Konstruksjon	35
Ungdomskultur	35
Racebending.....	36
Ghetto, diaspora og utviklingen av supermangfold	37
Assosiasjoner og sammenføyninger hos Latour.....	39
Musikkutøving/-læring som feltmetode	45
Om analyse	47
Analysekategorier og analyseperspektiver	48
Minoritet/majoritet – minoritære/majoritære forhold.....	49
Musikalske valg og gløkale praksiser som uttrykk for navigasjon	50
Friedman, Latour, Deleuze og Guattari	52
Redegjørelse av Friedmans artikkel «Being in the world».....	53
Styrker og svakheter ved Friedman	59
Hvordan Friedmans arbeid brukes	65
Alternativer til tradisjonell sosiologisk analyse.....	71
KAPITTEL 2: TEMATISKE OG METODISKE REFLEKSJONER	80
Innledende Refleksjoner	80
Feltarbeid: å oversette opplevelser.....	80
Formidling av erfaringsbasert kunnskap	84

Mediering og kommunikasjonsfiltre.....	85
Improvisasjon og feltarbeid	88
Feltarbeid: spesifikk og lokalisert kunnskap	97
Rhizomforståelse som metodeperspektiv	99
Presisjon og nyanser hos deltagerne.....	101
Refleksjoner over avhandlingens metodiske utfordringer	104
Bjøråsen som hovedfelt	105
Trondheim World Music Ensemble som sekundærfelt.....	106
Perspektiver på feltarbeid innenfor etnomusikologi	107
Forskningsprosesser og forskeren som verktøy.....	115
Intervjuer og samtaler	128
Forskningsprosesser for informanter og deltagere	135
Digital deterritorialisering som pedagogisk perspektiv	138
Feltarbeidsbeskrivelse	141
Prosjektet.....	142
Elevene på Bjøråsen ungdomsskole.....	151
Samarbeid med faglærerutdanningen i musikk ved HiNT.....	159
Integrasjon av samspillprosjekt i skolehverdagen	161
Empiri	162
Rap og språk.....	162
Romsås som «ghetto»	165
Romsås og tilhørighet	168
Hiphop og kulhet (aesthetics of the cool)	173
Skam.....	181
Hva foreldre hører på.....	184
Norskhet.....	190
Romsås som fordelaktig tilknytning	198
Ledelse og musikkproduksjon	203
Afrikanskhet.....	210
Roller og seksualitet.....	216
KAPITTEL 3: HISTORISKE, GLOBALE OG MUSIKALSKE HIERARKIER	218
Innvandring og musikk i Norge: et historisk perspektiv	218
Identitetsdannelser og sammenføyninger	219
«Hvem er du?» Homogenitet og flertydighet i norsk bevissthet.....	221
Ulike innvandringsperioder og musikalsk bagasje	226

Musikalske sammenføyninger og gjennomslagskraft.....	244
Normativitet og hierarkier: diskursanalyse og TWME	247
Normativitet.....	248
Musikalske konsekvenser av globalisering	255
Min og din musikk.....	262
Globale musikkdiskurser: reggae og hiphop og "the fear of small numbers	266
Blackness.....	267
«Cool».....	271
Hiphop	273
Reggae.....	282
<u>KAPITTEL 4: ROMSÅS, HIERARKIER OG MUSIKK.</u>	<u>284</u>
Romsås; Dette er mitt palass	284
Romsås – der vil jeg bo	284
Hiphop på Romsås.....	284
Ghettoen som tilhørighetsmarkør	288
Hva foreldre hører på.....	294
Romsås og Afrika; hvordan disse områdene kombineres.	298
Hiphop, marginalisering og kommersiell suksess.....	300
Get up, Stand up – Tilbakeleent Romsås.....	300
Globale struktur-premissleverandører og tilhørighet	301
Hierarkiproduksjon i praksis: Romsås	304
Lokale premissleverandører	304
Nasjonale premissleverandører	308
Globale premissleverandører	313
Ledelse, musikkproduksjon og flerkulturalitet	320
Eksponering av etnisitet.....	321
Lærerrasisme og spørsmålet om hvem som har lov å si «neger».....	322
Hvem (sin stemme) er det?.....	324
Skolepolitiske normative praksiser: angående hiphopbeats og vestafrikansk popmusikk.....	328
Musikkpolitiske normative praksiser.....	332
<u>KAPITTEL 5: SLUTTFØRENDE REFLEKSJONER</u>	<u>335</u>
Hiphop og Romsås	335

Ghetto	336
Språk i rap	337
Frihetsretorikk i afro-amerikanske uttrykk slik de fortelles på Romsås	338
Afrikanskhet	339
Romsås og minoritær navigasjon.	340
Lokale, nasjonale og globale hierarkier	341
Ledelse og forskjellighet	342
EPILOG	345
22.juli og fremveksten av anerkjent forskjellighet	345
LITTERATURLISTE	346

Kapittel 1: Innledning

Denne avhandlinga er et forsøk på å belyse hvordan mennesker med innvandrerbakgrunn forholder seg til lokale, globale og nasjonale hierarkier av musikk og musikkrelaterte tematikker.

14-åringene på Romsås uttaler at musikken som spilles i 17. mai-toget er for norsk til at de *kan* spille den, og at den musikken de ville likt å spille i 17. mai-toget ikke ville passe seg, fordi den ikke ville bidra til å gjøre dagen nasjonal, men internasjonal. Dette sier noe om at de rommene «internasjonal» og «nasjonal/norsk» ikke er kompatible for disse ungdommene. Ungdommene på Bjøråsen Skole er deltagere i ulike globaliseringsprosesser, hvor også begrepene «internasjonal» og «nasjonal/norsk» er relevante. Jeg har i denne avhandlinga vært interessert i hvilke prosesser som foregår innenfor både globale, lokale og nasjonale arenaer. Dette gjør gjerne at disse rommene kan *forstås* som lite kompatible, og hva som eventuelt er med på å smelte dem sammen. Jeg er nysgjerrig på hvilke aktører som befinner seg i aksjonssfærene og således påvirker hvordan vi forstår dynamikken mellom disse begrepene. Samtidig vil jeg belyse hvordan deltagerne i prosjektet navigerer både i, mellom og ved hjelp av hierarkiene disse aktørene konstruerer, og som deltagerne delvis konstituerer.

Dette prosjektet er basert på etnografi. Det er basert på prosjektdeltagelse, observasjon og intervjuer med aktører i feltene. Det er en studie av hvordan musikk brukes som navigasjonsstrategi i flerkulturelle ungdomsmiljøer, hvordan musikkhierarkier er med på å produsere myter om musikalsk kompetanse på bakgrunn av etnisk og kulturell bakgrunn, og hvilke strategier som blir tatt i bruk for å lede og veilede i slike sammenhenger. Jeg vil også vise hvordan dette ligner på andre strategier og myter som produseres i musikkprosjekter på internasjonale og flerkulturelle arenaer. Her er det flere felt, det er flere aktører og flere agendaer involvert. Ungdommene på Bjøråsen er i hovedsak i fokus, og de andre etnografiske erfaringene tas inn for å kommentere og supplere den etablerte diskursen eller forskerens utgangspunkt. Prosjektet har ingen ambisjon om å gi noen fasit eller produsere ekspertkunnskap om «Bjøråsen-ungdoms musikkbruk» annet enn i den spesifikke sammenhengen dette avhandlingsprosjektet eksisterer i. *Musikkbruk* eller *musikkpraksiser* refererer til Smalls bruk av begrepet *musicking*. Det innbefatter alle former for aktivitet koblet

til musikk – lytting, konsertvirksomhet, plateproduksjon og sceneproduksjoner (Small 1998). Ikke bare inkluderer det utøvende praksis og det å lage låter, men også det å lytte til musikk, det å ha en følelsesmessig relasjon til musikk, det å forholde seg til ulike hierarkier av musikk, osv. Når jeg i tittelen på avhandlinga refererer til *musicking* er det en indikasjon på hva jeg inkluderer når jeg senere snakker om musikkbruk og musikkpraksiser. Dette er grunnleggende for avhandlinga; jeg anser alle aktive prosesser knyttet til musikk som *musicking*, eller musikalske praksiser.

En av mange globaliseringsforskere, Jonathan Friedman, har skrevet om identitet og tilhørighet. Jeg bruker min lesning av to av hans tekster, for å synliggjøre hvordan jeg mener en av de rådende analytiske sosiologiske paradigmer innenfor globaliseringsdiskursene forholder seg til hierarkier og normativitet.

For å belyse musikalsk navigering blant innvandrerungdom er denne avhandlinga basert på Deleuzes og Guattaris begreper og forståelser rundt rhizomatiske arrangement¹, sammenføyninger og deterritorialisering (Deleuze & Guattari 2005), i tillegg til noen av Bruno Latours behandlinger av sosiologiske analyser (Latour 2005).

Jeg analyserer hvordan spesifikke parameter som *norskhet*, *afrikanskhet* og tilknytning til Romsås påvirker musikalske samarbeid, selvoppfattelse og handlingsrom for disse ungdommene. Disse analysene er relatert til hvordan elevene uttrykker, skjuler og forhandler med disse parameterne som identitetskategori. Det kan her være på sin plass å utdype at fokuset på *afrikanskhet* ikke betyr at alle deltagerne i prosjektet hadde en eller annen afrikansk bakgrunn. Det betyr snarere at de afrikanske tilhørighetene ble uttrykt mer eksplisitt, mens tyrkiske, persiske, iranske, sør-amerikanske, arabiske eller asiatiske tilknytninger ikke ble beskrevet eller uttrykt i like stor eller sterk grad av elevene. Gruppen elever med afrikansk bakgrunn var også relativt stor, slik at mengden elever som tok opp *afrikanskhet* var større enn andre tilknytninger.

¹ Se s 18 for nærmere belysning av begrepet.

Afrikanskhet står altså sentralt i hvordan noen av elevene ved Bjøråsen Skole forteller sine tilknytninger, navigasjoner og manipulasjoner. Jeg har knyttet dette opp mot hvordan *blackness* forhandles i afroamerikansk sammenheng, hvordan hiphop forholder seg til *blackness* og hvordan *afrikanskhet* er et sterkt element innenfor andre globale sjangre som for eksempel reggae.

Kapitlene

I Kapittel 1 presenterer jeg det teoretiske grunnlaget for avhandlinga og avklarer hvor jeg mener jeg befinner meg i det musikkvitenskapelige/sosialantropologiske/sosiologiske landskapet. Jeg introduserer begreper og tekster på temaer som identitet, globalisering og forklarer hvordan jeg bruker begrepet *navigasjon*. I behandlingen av *identitet* som begrep, står Setreng (2001) sentralt, slik Appadurai (1990) har vært sentral for hvordan jeg forstår *globalisering* som analytisk begrep. Tekster av Bruno Latour, Gilles Deleuze og Felix Guattaris er også sentrale for å etablere begrep som kan beskrive hvordan jeg forstår både *identitet* og *globalisering*. Deres tekster er også brukt til å dekonstruere den tradisjonelle innfallsvinkelen knyttet til sosiologiske analyser og analyser av globale prosesser og identitetsrelaterte prosjekter. Begrepene og forståelsene fra disse tekstene er sentrale i hele avhandlinga, og for hvordan denne avhandlinga vokser frem. Det er mulig å se dette som rhizomatiske² rotsystemer der begrepene og forståelsene til de tre akademikerne noen ganger synes tydelig i min tekst og min presentasjon av det empiriske materialet, som om presentasjonen og rotsystemet er del av samme rhizom. Andre ganger vil presentasjonen av det empiriske materialet være nye rhizomer som noen ganger ligger litt lenger unna begrepene og forståelsene som ble presentert som det teoretiske grunnlaget. Likefullt anser jeg alle delene i avhandlinga som deler av samme rotsystem og som nært sammenføyde.

I kapittel 2 presenterer jeg de metodiske perspektivene som er bakgrunnen for hvordan det etnografiske arbeidet har blitt gjennomført, og for hvordan jeg anser at kunnskapen om det empiriske materialet har blitt produsert. Jeg er opptatt av at deltagerne i prosjektet på Romsås skal få være med og sette dagsorden for hva som er viktig å diskutere. Denne avhandlinga er blant annet en undersøkelse av hvordan disse elevene navigerer i ulike hierarkiske landskap, og deres opplevelse av hva som er viktig har derfor vært sentrale for å forstå hvordan de

² Se s 18 for nærmere belysning av begrepet.

konstruerer seg og sin virkelighet. Jeg er også opptatt av improvisasjon og intuisjon som forsker-verktøy når man jobber med etnografi. Her har tekster av Jørgensen (2004), Malkki&Cerwonka (2007) og Oversand (2012) og Alterhaug (2004) vært sentrale.

Kapittel 3 er en samling av tekster som er blandinger av diskursive analyser og empiriske analyser. De er konsentrert rundt 3 temaer: *Innvandring og musikk i et historisk lys*, *Normativitet og hierarkier* og til slutt i kapitlet en gjennomgang av to globale musikkdiskurser som er sentrale i det empiriske materialet: *Globale musikkdiskurser; reggae og hiphop*.

Først diskuterer jeg noen sider av hvordan identitet har blitt forstått i Norge, og hvordan innvandring har artet seg historisk i det Tjelmeland og Broch kaller globaliseringens tidsalder. Jeg ønsker med dette å bidra til å se på hva som kan gjøre at ulike innvandrergrupperinger får forskjellig gehør og aksept for sine kulturelle uttrykk når de har etablert seg i Norge. Jeg ønsker også å belyse den norske befolkningen med innvandrerbakgrunn som svært heterogen på alle måter med denne korte historiske innfallsvinkelen.

Delen som heter *Normativitet og hierarkier* konsentrerer seg om hvordan makt fungerer normativt og hvordan hierarkier etableres både på abstrakte plan og på helt konkrete plan. Jeg bruker blant annet erfaringer fra egne musikalske praksiser med Trondheim World Music Ensemble for å vise ulike aspekter av maktfelt, og hvordan disse er med på å konstruere territoriale forståelser som hva som er *min* og *din* musikk.

Den delen som omhandler reggae og hiphop som globale musikkdiskurser er en etablering av hvilken ramme jeg mener empirien fra Romsås kan sees i, når det gjelder de musikalske sjangrenes uttrykk og ekstramusikalske konnotasjoner.

I kapittel 4 er det stort sett behandling av empirisk materiale fra Romsås som er i fokus. Kapitlet er delt i 3: En del, *Romsås: Dette er mitt palass*, som konsentrerer seg om hvordan hiphop, og reggae, konstrueres som *Romsås-musikk*, og en analyse av hvordan og muligens hvorfor dette gjøres. Andre del, *Hierarkiproduksjon i praksis*, fokuserer på hvordan lokale, globale og nasjonale hierarkier er premissleverandører i deltagerens liv og hvordan deltagerne

opplever dette og håndterer dette. Tredje del er sentrert rundt *Ledelse, musikkproduksjon og flerkulturalitet*, for å sette fokus på hvordan institusjonaliserte strukturer som skole, lærerutdanning og musikkpolitiske byråkratier er med på å konstituere og opprettholde til tider eksotiserende praksiser som har liten aksept for forskjellighet.

Faglig posisjon

Dette prosjektet er basert på etnografi og empiri. Jeg undersøker først og fremst menneskers relasjon til musikkpraksiser og deres *musicking*. Siden musikken i dette prosjektet kan plasseres i et populærmusikalsk perspektiv finner jeg det formålstjenlig å klargjøre hvor jeg mener prosjektet kan plasseres, når det kommer til fagområde. Etnomusikologi og populærmusikkforskning forholder seg gjerne til de samme musikalske feltene, men ofte med ulike vinklinger, selv om disse skillene selvfølgelig ikke er absolutte.

I fortolkende antropologi og tradisjonell populærmusikkforskning er det vanlig å se på et musikalsk uttrykk som en tekst, der samfunnets generelle tendenser leses ut av teksten (Hawkins 2004, 2009; Bowman 2003). Man ser på musikk og musikalske praksiser som et uttrykk for tendenser ellers i samfunnet, det være seg i forhold til etnisitet, rase, seksualitet, kjønn, klasse, kommersialitet eller nasjonal tilhørighet. Her bruker man *musikkpraksiser* som tekst for å si noe om aktørenes virkelighet. Dette kan gi interessant informasjon om ubevisste og bevisste identifikasjonsprosesser i et felt. Jeg forsøker å se på hvordan *aktørene* konstituerer og etablerer praksiser i forhandling med verden rundt seg, og slik si noe om disse aktørenes virkelighet. Jeg mener at dette prosjektet skriver seg inn i en av de etnomusikologiske tradisjoner som tar i bruk postkolonialistiske perspektiver, kjønnsforskning, queerteori og maktanalytiske vinklinger, også på bakgrunn av de metodiske perspektivene jeg tar i bruk.

Bruken av Deleuze og Guattaris begrepsapparat kommer av et ønske om å beskrive virkeligheten ved å introdusere nye begreper, for å kunne se et felt fra andre vinkler. Dette handler ikke så mye om å formidle kunnskapstradisjoner, eller å fortolke, som å holde på med kunnskaps*produksjon* og dannelsen av nye begreper. Deleuze og Guattari påpeker at produksjon av nye begreper er filosofiens viktigste rolle innenfor academia, og at bruken av begreper er det som skaper ny vitenskap og nye forståelser (Deleuze&Guattari 1991).

Begrepsavklaringer

Begreper som brukes i avhandlinga krever forklaringer, avklaringer og noen ganger oppklaringer. Noen begreper brukes i avhandlinga slik de brukes i dagligtale. Likevel bruker jeg litt tid på å avklare hvordan jeg bruker dem og hva jeg forstår med dem. Andre begreper er spesifikke analytiske og hentet fra teoretikere som Deleuze, Guattari og Latour, og det kan være behov for å forklare hva de legger i disse og hvorvidt jeg bruker dem slik *de* gjør eller om jeg har endret meningsinnholdet. Denne siste begrepsgruppa er begreper som både brukes i dagligtale og i akademiske tekster, men hvor meningsinnholdet kan være forskjellig. Disse forskjellene har jeg forsøkt å oppklare hvordan arter seg, og hvordan jeg forstår disse begrepene.

Noen begreper kommer jeg tilbake til flere ganger, fordi jeg nærmer meg dem fra ulike vinkler. Det samme gjøres med noen situasjoner og temaer fra det etnografiske arbeidet. De sidene som kamufleres fra en vinkel synliggjøres fra en annen. Siden jeg ikke er ute etter å gi entydige fremstillinger er dette en måte, inspirert av Deleuze og Guattari, å vise kompleksiteten i disse begrepene, situasjonene eller temaene på.

Hierarkier

Hierarkibegrepet slik det brukes i denne avhandlinga skal forstås som maktstrukturer og maktpraksiser etablert gjennom verdibelegging av estetiske og kulturelle uttrykk. Det er som sådan politisk fordi det sier noe om blant annet hvordan nasjonale institusjoner prioriterer og gis makt til å definere. Jeg holder meg ellers stort sett utenfor den akademiske diskursen om politikk slik den føres i politisk antropologi eller statsvitenskap. Den vanlige politikkdiskursen ble i mange sammenhenger i academia vanskeligjort eller kompromittert i forbindelse med den kalde krigen. Som sådan kan vel den Nietzscheinfluerte maktanalysen til Foucault, Deleuze og Derrida forstås som et forsøk på holde en politisk diskurs utenfor den kalde krigens premisser. I den grad jeg befinner meg i politikkfeltet er dette gjennom en diskusjon om etablering av hierarkier, og som sådan er politikk relevant for hele denne avhandlinga.

Globalisering

Globaliseringsprosesser er ikke entydige eller objektive. De er mangfoldige, og det kan være vanskelig å avgjøre hva som er globalt ved prosessene, og hva som er lokalt. I dette prosjektet innebærer de fleste både lokale og globale sammenføyninger, og i noen av disse sammenhengene er det *samspillet* mellom globalt og lokalt som er interessant, og ikke hva som er hva. I noen tilfeller er det likevel et poeng å forsøke å filtrere ut hva som er globalt og hva som er lokalt ved praksiser og navigeringer, for å kunne si noe om de ulike premissleverandørene som er aktører i globaliseringsprosessene.

Globale prosesser foregår på alle felt, blant annet innenfor religion, industri, økonomi, migrasjon, teknologi, ideologi, kunst og estetiske uttrykk. Disse kan sees på som ulike landskap³, slik Appadurai fremstiller det med sine ulike *scapes*: *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *financescapes* og *ideoscapes* (Appadurai 1990). Disse landskapene er irregulære, flytende og flertydige. I hverdagen navigerer vi intuitivt i disse lagene. Jeg ser på hvordan *ethnoscapes* (migrasjon) – altså det landskapet som omhandler menneskers forflytning –, *mediascapes* (i form av musikalsk uttrykk) og til dels *ideoscapes* (myter og narrativer knyttet til etnisitet eller kulturell bakgrunn) produserer hierarkier man navigerer etter i hverdagen. Appadurais begrepsapparat har generert litteratur rundt flere globale landskap. Maira og Soep (2005) har redigert en bok, *Youthscapes*, som henspiller på Appadurais begrepsapparat, og som problematiserer rammene for de globale dirskursene om ungdom.

Appadurai uttaler at det største problemet med globale prosesser i dag er spenningen mellom kulturell homogenisering og kulturell heterogenisering (ibid.). Han understreker at homogeniseringsprosesser er like komplekse og tallrike som heterogeniseringsprosessene er, og at disse selvfølgelig foregår samtidig og innvevd i hverandre. Denne tenkemåten er sentral

³ *Landskap*, slik det brukes her, er et abstrakt begrep som kan forstås både som lokal empiri og som virtuelt grep for å forstå globale prosesser. Jeg bruker det slik Appadurai (1990) også bruker det, for å vise at både ulike praksiser og diskurser er landskaper som kan dekke samme områder, men på ulikt vis og med ulik styrke. I virkeligheten er det vanskelig å skulle dele vår oppfattelse av verden opp i slike landskap, men som meta-begreper er de nyttige i analyser av globale prosesser.

i dette prosjektet og henger sammen med ønsket om å fremstille ungdoms navigasjon på en mer nyansert måte som tar hensyn til slike kompleksiteter.

Det er viktig å påpeke at globalisering som analytisk begrep, slik det brukes her, ikke betyr *amerikanisering*, *vestliggjøring* eller *modernisering*, men at mange prosesser som beskrives og drøftes i globaliseringsdiskurser likevel ofte kan knyttes til eurosentrisk praksis.

En av de sentrale globale prosessene som er bakgrunnen for mange av temaene som taes opp i denne avhandlinga, er *migrasjon*. Jeg diskuterer ikke hvorfor migrasjon skjer, eller hvordan den skjer, men hvordan ungdom håndterer komplekse estetiske hierarkier som etableres som følge av blant annet migrasjon.

Andre sentrale globale prosesser som behandles i dette doktorgradsprosjektet er globale musikalske praksiser og hvordan disse, påvirker, konstitueres og arter seg lokalt. Eksempel på slike praksiser er blant annet sjangre som hiphop og reggae. I forbindelse med disse musikalske praksisene tar jeg også opp det jeg betrakter som globale narrativer om *afrikanskhet*, og *afrokonnoterte* elementer, som *ghetto* og *marginalisering*, og hvordan disse inngår i hierarkier og forhandlinger om identitet blant ungdom ved Bjøråsen ungdomsskole.

Robertsons begrep fra 1995 – *glokalisering* – er derfor fremdeles aktuelt. *Glokalisering* innebærer at lokale og globale prosesser veves inn i hverandre og at globale prosesser gjerne tar lokale former (Robertson 1995).

Glokalt brukes som en betegnelse der noe ansees å være lokale løsninger på globale praksiser, eller omvendt. Det er altså en symbiose mellom det globale, det som har reist langt, og det lokale, som reiser kort (ibid.). Dette er et etnomusikologisk prosjekt, og jeg lurer på om det er slik at noe musikk ofres på globaliseringens marked fordi det ikke er tilpasset de «globale ørene» som råder. Hva slags musikk kommer ut som «vinnere» i ulike hierarkier, og hvorfor? Hvem og hva setter dagsordenen for hvilken musikk som er gangbar og ikke, for de ungdommene som har deltatt i prosjektet?

Navigasjon

Navigasjon er et begrep som er nært knyttet til manøvrering ved hjelp av ulike hjelpemidler i geografiske områder. Navigasjon kan også brukes til å forstå menneskers bevegelser og manøvrering med kulturelle symboler og estetiske idealer. Denne siste navigasjonen kan sees på som en kombinasjon av de veiledninger man får av allerede etablerte systemer, som gjennom kart og GPS, og ens egen vurdering av situasjonen, området, landskapet eller de estetiske uttrykkene. Dersom det er uoverensstemmelser mellom kartet/GPS-en og ens egen forståelse av landskapet, vil det oppstå en kontrovers mellom de etablerte systemene (kart og GPS) og ens egne vurderinger, som for eksempel at GPS-en påstår at du ikke kan svinge til venstre i krysset, men du i virkeligheten ser at det er en vei der. På samme måte kan ulike retningslinjer (veiledninger) gitt fra miljøer rundt deltagerne i Bjøråsen Prosjekt gi ungdommene informasjon de ikke opplever stemmer med *deres* virkelighetsoppfatning. Det kan være klesvalg, som hvorvidt man skal bære hijab eller ikke, det kan være livstilsvalg angående alkoholbruk, og det kan være forskjellen mellom egen smak / musikalske preferanser og de musikalske referansene som brukes i media i Norge, eller musikalske referanser i skolen, blant venner, hjemme og lignende. Poenget er at dersom det oppstår en kontrovers mellom ungdommenes egen oppfattelse av virkeligheten, preferanser eller sannheter og hvordan miljøer rundt ungdommene eksponerer sine oppfattelser, preferanser eller sannheter, må de forholde seg til dette. De som sitter med makten til å definere estetiske hierarkier, som musikalske referanser, har også makt til å definere hva som er utenfor. Når dette gjøres av de som representerer det majoritære⁴, etableres det en normativ praksis. Dersom man gjentatte ganger opplever at en slik dominerende normativ praksis og slike verdihierarkier er motstandere av, ignorante overfor eller ikke gir plass til de valgene individer tar, oppstår det en mulighet for en forståelse av at man ikke hører til, ikke blir representert, ikke anerkjent eller ikke passer inn i den majoritære normativiteten.

Identitet

Begrepet *identitet* er et konglomerat⁵ av karaktertrekk, preferanser, valg og karakteristikker. Det er et begrep man bruker i dagligtale, der det gjerne forstås som gruppetilhørighet eller

⁴ Se kapittel 1, *Majoritær/minoritær*

⁵ Dette er et begrep hentet fra Latour (2005) knyttet til hans kritikk av de rådende sosiologiske paradigmer. Dette behandles senere i kapittel 1

kategorisering basert på én eller få spesifikke preferanser eller karakteristikk, eller som har blitt brukt i akademia som analytisk begrep. Den elektroniske ordboka til Språkrådet og UiO definerer identitet slik: «sum av element som gir et individ, et samfunn o.l. individualitet; «jeg»-bevissthet.» (Identitet 2010). Her tydeliggjøres det at identitet er noe som er sammensatt. Det er også noe av mitt ønske: at man kan forstå identitet som komplekst og sammensatt.

Bruken av identitetsbegrepet⁶ dekker hvordan deltagerne presenterer seg selv og hvordan de forholder seg til kategorier som «vi», «de» og «jeg». De uttrykker her en subjektiv oppfattelse av egen eller andres tilhørighet og posisjonering. At man *identifiserer* seg med noe, vil si at man lager sammenføyninger⁷ mellom seg og andre aktører⁸. Begrepet kan også inngå som sosiologisk analyse- og kategoriseringsverktøy. Da knyttes det gjerne til en forståelse av at aktøren tilhører en bestemt gruppering eller kategori, og at det på den måten dannes identitetskonglomerater slik det tradisjonelt har blitt gjort i sosiologiske analyser. I denne bruken av begrepet er det vanlig at identitetskonglomeratene bygges ut fra kjente praksiser og forutsigbare mønstre – for eksempel Bourdieus distinksjoner (Bourdieu 1984)–, som forskeren setter opp. Slike mønstre kan egne seg godt til å gjøre analyser av gruppetilhørighet eller spesifikk musikalsk tilhørighet, slik Fagerheim gjør når han ser på sammenhengen mellom musikk og identifikasjon. Han fremhever at «(...) identifikasjon som prosess er nært knyttet til ritualisert praksis gjennom å beskrive aktørers strategiske plassering i nettverk av relasjoner. Identifikasjon er prosesser som er sterkt knyttet til kollektivt delte performative skjema.» (Fagerheim 2010:286) Her fungerer det godt å se på identifikasjon og identitet som konglomerater av sammenføyninger fordi det nettopp er den kollektive forståelsen av hvem «vi» er, i forståelsen av gruppetilhørighet, som er viktig for analysen.

⁶ Identitet som begrep er ikke innført av deltagerne i prosjektet men av meg som forsker. Deltagerne snakker om de konkrete sammenføyningene de gjør, mens jeg bruker begrepet for å diskutere prosesser. Dette betyr at jeg *ikke* kategoriserer deltagerne i prosjektet uten at de selv tydelig gjør det, og at jeg ikke snakker om at deltagerne *identifiserer* seg med noe med mindre de selv tydelig gir uttrykk for det.

⁷ Se lenger ned i kapittel 1 for utdyping av begrepet *sammenføyning*.

⁸ Her forstås aktører i tråd med Latour: som objekter, mennesker eller begreper man forholder seg til. Se lenger ned i kapittel 1 for nærmere utdyping.

I mitt avhandlingsprosjekt er målet å vise kompleksiteten og heterogenitetene ved aktørenes identifikasjonsprosesser. Derfor forsøker jeg i stedet å vise de *enkelte sammenføyningene og tilknytningene* som konstrueres, for å unngå å plassere dem i allerede eksisterende identitetskategorier der de kollektive forståelsene av *gruppen* allerede er definert. Jeg ønsker å erstatte etablerte mønstre med deltagerens utsagn, for å skissere opp hvilke hierarkier og strukturer de navigerer ut fra.

Diskurser rundt musikk og konstruksjon av tilhørighet gjennom musikk har i akademia i stor grad dreid seg rundt begrepene *identitet* (Tagg 1991; Frith, 1996; Hawkins et al. 2004; Hawkins 2009), *autentisitet* (Friedman 1990; Moore 2002) og *integreringspørsmål* (Knudsen 2005; Ellingsen 2007; Vestel 2004). Alle disse diskusjonene bærer fram en identitetsdefinisjon som innebærer et konglomerat av sammenstillinger og tilhørigheter slik at konglomeratet fremstår som kongruent og mer eller mindre entydig. Slik dannes det stereotyper og klisjéer som legger føringer for hva som oppfattes som *innenfor, riktig* eller *autentisk*. Jeg betrakterer behovet for å leve inautentisk som en del av opposisjonen mot identitetskonglomeratene slik Angelique Kidjo argumenterer for sin rett til å være noe mer enn *afrikansk* når hun får kritikk for at musikken hennes ikke er afrikansk nok. Hennes måte å møte en eurosentrisk forventning om at hun skal oppfylle et slags «afrikansk» autentisitetskrav er ved å kaste ballen tilbake:

There is a kind of cultural racism going on where people think that African musicians have to make a certain kind of music. No one asks Paul Simon, 'Why did you use black African musicians? Why don't you use Americans? Why don't you make your music?' What is the music that Paul Simon is supposed to do?» [...] The music I write is me. It's how I feel. If you want to see traditional music and exoticism, take a plane to Africa. They play that music in the streets. (Taylor 1997:140)

Også i Skandinavia har musikere med afrikansk bakgrunn problemer med å slippe unna «etnisitetsstempelet», fordi de *identifiseres* og *kategoriseres* som afrikanere, noe som også fører til en marginalisering i eksponeringsarenaer og spillejobber (Kill 01.11.2006). Et godt eksempel er at artister som Haddy N'jie blir plassert i world music-avdelinga på Platekompaniet uten at dette har særlig stor sammenheng med musikken hun spiller. Anne Ellingsen har også satt fokus på hvordan norske musikere med minoritetsbakgrunn kritiserer Rikskonsertene for deres håndtering av det flerkulturelle musikkmiljøet i Norge (Ellingsen 2007).

Identitetsdiskurser i Norge

I Norge har særlig Anne Ellingsen, Jan Sverre Knudsen og Stan Hawkins jobbet med musikk, innvandring og identitet. Ett av de senere prosjektene gjennom CULCOM⁹ «*Bonds and boundaries*», ledet av Stan Hawkins, følger ungdommene i *Tacha Unger*, eller *Minoritet1*, i studio når de spiller inn blant annet låta «Glatte gater» (Knudsen 2008). Knudsen understreker at «[...] musikken man lytter til, eller spiller selv, kan forstås som en partial definisjon av hvem man er, så vel som hvordan man ønsker å presentere seg selv overfor omverdenen» (ibid.). Tanken om at man identifiserer seg selv gjennom konsum og konstruerte symboler deler han med Friedman (1990), men Knudsen har i mye større grad latt deltagerne i prosjektet tale selv. Dette perspektivet er vanlig å bruke for å forstå kulturelle fenomener og symboler når det gjelder identitet. Man «bruker» eller benytter seg av artikler eller varer for å definere seg selv. Om disse artiklene brukes innen en *kulturarena* eller andre arenaer, er likegyldig. De brukes for å si noe om hvordan man ser seg selv, ønsker å se seg selv eller ønsker at andre skal se en.

Stan Hawkin, som er en av de i Norge som har skrevet mest om populærmusikk gjerne med fokus på gender og identitet blant annet i *The British Pop Dandy*. Der understreker han kompleksiteten i konstruksjonen av «dandy»:

The recorded voice, a construction that idealizes self-representation, has an uncanny way of disclosing aesthetics at work. In this respect, camp address is taken up in conjunction with a discussion of intimacy, a chief strategy of the performer. [...] How the pop artist shapes a fantasy around his own construction is to do with the way the self is relentlessly produced and 'mannered' (Hawkins 2009:12)

Hawkins prosjekter fokuserer ofte på hvordan man konstruerer identitet gjennom å ikle seg ulike varer, produkter og symboler, deriblant musikk.

Knudsen (2008) er opptatt av hvordan bandet *Minoritet1* konstruerer en identitet som ikke er knyttet til geografi, etnisitet eller kultur, men som dreier seg rundt hvilken posisjon og funksjon medlemmene i bandet opplever at de har i forhold til majoritetskulturer i Norge.

⁹ CULCOM var et forskningsprosjekt som forsket på *Kulturell kompleksitet i det nye Norge*. Prosjektet var et samarbeid mellom fem fakulteter ved Universitete i Oslo, og foregikk mellom 2004 og 2010.

Identitetsdiskurser på Romsås

Deltagerne i mitt prosjekt er kontinuerlig klar over at de posisjonerer seg når det kommer til representasjon av sosial klasse, demografi, rase og kultur. De bruker det både for å tone forskjelligheter ned og «blende inn» samtidig som de bruker det for å gjøre seg synlige i en multikulturell hverdag med alle de komplekse hierarkier som eksisterer i ethvert ungdomsmiljø. Dette betyr at de i det ene øyeblikket gjerne kan omtale seg selv som afrikanere for å fremheve sin posisjon som «gode dansere» og at de «kan å bevege seg», samtidig som de toner dette voldsomt ned når det er snakk om tilstedeværelse i klasserommet. Skoleområdet omtales i stor grad som et «blend in-område», der det er viktig at man ikke skiller seg for mye ut. Ungdommene bruker også Romsås-merkelappen som et hedersmerke for det å ha reist litt og sett andre deler av verden samt som et uttrykk for at «verden er jo på Romsås», i betydningen: «Hele verden er representert her, så vi er mye mer verdensvante enn resten av Norge». Samtidig omtaler de nettopp dette som uheldig, fordi Romsås har dårlig rykte – det går for å være «ghetto'n» –, så i samtale med folk fra Kjelsås toner de ned det flerkulturelle og «annerledesheten» til Romsås, slik at folk «ikke skal tro vi er helt aper». Det samme gjelder eksponeringen av særlig afrikansk musikk, men også musikk sunget på arabisk. Dette er musikk som høres på i lukkede fora, som i en venninnejeng. Det er ikke noe de ønsker å dele med for eksempel hele klassen sin. Som grunn blir det oppgitt, både når det gjelder arabisk tekst og afrikansk musikk, at de ikke vil bli betraktet som «en jævla neger» eller «terrorist», som de antar at klassen vil gjøre. Derfor sier ikke ungdommene særlig mye om disse musikkvalgene i felles fora.

Bowman (2003) understreker at de valgene du tar i utøvelse av musikk, er fylt med meningsbetydning når det gjelder nettopp representasjon av kategorier som sosial klasse, demografi, rase og kultur. Robert Walser (1993) tar opp konnotasjoner mellom en viss type el-gitarlyd og maskulinitet. Lorentzen og Kvalbein (2008) undersøker hvordan musikkbransjen sementerer fordommer knyttet til kjønn og musikk, og Middleton (1990) påpeker hvordan synthesizeren konnoterer fremtid, modernitet og rasjonalitet. I tillegg er det i sammenheng med dette prosjektet viktig å nevne hvordan etnisitet kan definere musikalsk spillerom, gjennom krav om afrikansk autentisitet (Taylor 1997), begrenset tilgang på arenaer fordi man defineres som «etnisk» (Kill 01.11.2006; Ellingsen 2007), eller gjennom at visse sjangre er

forbeholdt visse etniske grupperinger (Rose 1994), slik rap var før Eminem kom (Shaw 2001)¹⁰. Disse analytiske posisjonene støtter den dominerende forståelsen rundt sammenhengene mellom musikalske valg og for eksempel politiske standpunkt, personlig stil, seksualitet eller livsstilsvalg. Dette knyttes sammen fordi vi forstår relasjonelle forhold som sosiale konglomerater, der det ene medfører det andre. Hiphop var ei stund knyttet til kriminalitet og dop. R&B og soul var knyttet til folk med afrobakgrunn. Danseband kommer fra bygda, jazz blir koblet til intellektuelle, rock til hvite, unge, sinte gutter, osv. Musikk er altså lastet med ikke-musikalsk betydning. Dette bruker ungdommene i prosjektet; de vrir og vender og bøyer forståelsene slik at de passer inn i deres virkelighet.

Forståelsen av at man konstruerer sin egen posisjon blant annet gjennom sosiomusikalske markører¹¹, innebærer etter mitt skjønn en viss distanse mellom subjektet og artiklene man bruker for å konstruere seg selv. Jeg er usikker på om denne oppfatningen av identifisering er egnet til å forstå de prosessene som virker innenfor dette feltet, nettopp fordi det handler om et fravær av distanse, mens postmodernistiske perspektiver pr. definisjon er distanserte. Forskjellen mellom at et objekt *symboliserer* individet og at det *skaper* individet, ligger i denne distansen. Friedmans (1990) beskrivelser av de kongolesiske fetisj-tradisjonenes påvirkning på moderne kongoleseres motepraksis omhandler fraværet av distanse. Når det ikke eksisterer distanse mellom objektet og individet, vil ikke musikken representere individet, men musikken *er* individet. Dette beskriver noen av ungdommene helt presist når de sier «jeg *er* hiphop», eller «hun *er* High School Musical».

Musikken *er* meg, buksene mine *er* meg, de er ikke noe jeg ikler meg for å bli noe, men de er en del av meg, samtidig som jeg bruker det bevisst for å innta ulike posisjoner i en sosial navigeringsprosess. Tilsvarende er kjent fra diskursen om samisk joik, der man ikke joiker *om* noen, men man *joiker noen*. Joiken *blir* den som joikes. Dette betyr at symbolene som brukes,

¹⁰ Det fantes rappere som ikke var afroamerikanske før Eminem også, for eksempel Beastie Boys. Eminem har imidlertid blitt symbolet på «den hvite rapperen» med like mye gatekred som afroamerikanere.

¹¹ Musikalske eller andre effekter og elementer som har kommet til å ha en sosiologisk betydning som konnoteres ved den spesifikke lyden eller uttrykket. Sosiomusikalske markører kan i Askerøi (2005), Bowman (2003) og Tagg (1991) betraktes som musikalske tegn. Dette er også den vanligste måten å behandle tematikken på.

ikke brukes med noen form for avstand. De er en del av hverdagen, de er uløselig en del av individet, og de er ikke ironiske.

Gilles Deleuze og Felix Guattari i denne avhandlingen

Trestrukturen

Deleuze og Guattari har produsert akademiske tekster nedslag i en rekke fagområder, og noen av dem er noe av det teoretiske grunnlaget for denne avhandlingen. De argumenterer i *Mille Plateau* mot den dikotomiske oppbygningen av virkelighetsforståelse Europa har vært dominert av gjennom blant annet Platon og Aristoteles. De kaller dette for en *trestruktur* fordi den har form som et tre der røttene ansees som det opprinnelige, og hvor stamme, grener og blader er resultater av dette, og deler seg i to og to oppover treet. Kontrasterende binariteter settes i disse systemene opp som ytterpunkter i lineære forståelser, mens Deleuze og Guattari hevder at det ikke finnes noen start og stopp, ingen hovedårsak som kan forklare alt, og de hevder at det er i midten (*au milieu*¹²) at tanken, initiativet kommer, som en kilde eller oppkomme. Målet mitt med å bruke Deleuze og Guattari er å åpne for å forstå globale prosesser uten å måtte forholde meg til autentisitetaspekter, «opprinnelses»-retorikk og forenkling modeller som både fremstiller praksiser som mer homogene enn de er, og samtidig polariserer ulike praksiser.

Hanna Hansen (2010) viser at Deleuze og Guattari kan brukes til å dekonstruere kunsthistoriens tradisjonelle metoder (ibid) når man analyser samisk kunst. På samme måte kan også Deleuzes og Guattaris begrepsapparat brukes til å dekonstruere sosiologiske diskurser og metoder når man analyser globaliseringsprosesser og musikalske prosesser, slik jeg gjør i dette prosjektet, fordi deres tekster fungerer godt til å dekonstruere maktutøvelse innenfor performative uttrykk.

Rhizomatiske forståelser

Deleuze og Guattari (2005) kritiserer psykoanalysens rotfokuserte årsaksforklaringer. Psykoanalysen sammenligner mennesker med trær og forklarer personlige problemer med barndomsrelatert årsaksforklaring, slik man forklarer trets problemer med dårlige røtter.

¹² Dette franske begrepet betyr både *mellom, i midten, i dets midte, midt inni og innimellom*.

Deleuze og Guattari motsetter seg denne forklaringen og hevder at dette ikke kan overføres på mennesker. Jeg bruker dette som utgangspunkt for å argumentere for at utviklingsforklaringer og opprinnelsespremisser fungerer dårlig i analyser av menneskers utvikling og identitetsprosesser. Dette gjelder i særlig grad analyser av globale musikalske prosesser, fordi disse åpenbart ikke kan sies å ha én rot som er *den første beveger, det originale*.

Migrasjon fører til eksplisitt heterogene bakgrunner. Det er ikke slik at mennesker uten migrasjonsbakgrunn, som såkalte etnisk norske nordmenn, har homogen eller entydig bakgrunn. Det er likevel slik det noen ganger kan se ut. Idéen om at *alle* er mangfoldigheter, er imidlertid et premiss for dette prosjektet, og etnisk norske nordmenn er intet unntak. Hos mennesker med migrasjonsbakgrunn eller de som har foreldre med innvandrerbakgrunn er det imidlertid eksplisitt tilstedeværelse av flere bakgrunner. Dette behandles oftest med begreper som *flerkulturalitet, multikulturalitet* og *minoritetsaspekter*. I den dikotomisk oppbygde ontologien betyr det at det finnes en motsats til disse begrepene, kanskje som monokulturalitet og majoritet. Disse begrepene skygger for analyser som ikke drar med seg de store sosiale konglomeratene av dikotomiske konnotasjoner. Det er dermed et behov for et analyseapparat som setter oss i stand til å se sammenføyningene i dette landskapet hver for seg. Det er et eksplisitt behov for andre forklaringsmekanismer enn de tradisjonelle strukturalistiske når man skal analysere performative uttrykk og tilhørigheter hos ungdom med migrasjonsbakgrunn. Deleuze og Guattari tilbyr forståelser som gjør dette mulig. Noe av dette er innbefattet i begrepsverdenen rundt *Rhizomet*.

En rhizomatisk forståelse av verden betyr at man ser på bevegelse og tilblivelse, det som «blir til», mer enn man ser på det som «er». Et rhizom kan forklares som rotsystemer man finner hos sopp, der det ikke finnes én kilde, ett opphav til systemet, men hvor rotsystemene går over i hverandre, veves inn i hverandre og opptrer i symbiose med andre rotsystemer og har mange kilder. Det vil være ulike innganger i rhizomet, som i et revehi, og det vil være ulike utganger og overganger. *Sammenføyninger* forstås som rottråder som kan berøre ulike relasjoner, både menneskelige, mekaniske, biologiske og virtuelle. De er gjerne i opposisjon og forholder seg ikke konsekvent til hverandre, men har likevel energier som knytter dem sammen. Dette rotsystemet er i opposisjon til trestrukturenes hierarkiske, binære, autonome

karakter. Rotsystemet er desentrert, heterogent og horisontalt¹³. Det er *alt*, hele skogen, fordi alt henger sammen.

The rhizome is any network of things brought into contact with one another, functioning as an assemblage machine for new affects, new concepts, new bodies, new thoughts; the rhizomatic network is a mapping of the forces that move and/or immobilise bodies.
(Colman 2010)

Rhizomet beskrives her som sammenføyningene mellom de mest fjerntliggende objekter, steder og folk, og de som også er nærmere hverandre. Ut av rhizomet kommer det nye konsept, nye rhizomer, nye aktører. I stedet for å snakke om individer eller subjekter er dette aktører, legemer, som er utsatt for, og utsetter andre aktører for, energier. Med *legemer* menes her tilstedeværende aktører, som elementer i en funksjon, uten subjektivitet eller tilleggsverdier utover tilstedeværelse. Begrepet må ikke misforstås som en referanse til biologiske, organiske prosesser, men heller som en organløs kropp der du har input og maskinelle prosesser som gir output. Legemer kan ansees som produserende materie, som former for maskiner (ibid.).¹⁴

Det finnes ulike sammenføyninger mellom punkter i rhizomet. Det finnes aktører som på uoversiktlige og lokale måter har relasjoner til hverandre og kommuniserer. Det finnes ikke noen enkel oversikt over hvordan disse er strukturert i forhold til hverandre, men det finnes uendelig mange innganger, utganger og overganger til andre rhizomer samtidig som rhizomets aktører deler kollektive forståelser eller sammenføyninger. Rhizomets avgrensning og innhold styres av fluktlinjenes¹⁵ energi, hvor sterke de er til å holde rhizomet som et rhizom og hvor sterk energi de har for å kunne gå over i andre rhizomatiske forståelser og betydninger. Denne måten å forstå relasjoner på impliserer at man ikke ser på aktørers praksiser og valg som

¹³ Jeg er klar over at det kan se ut som jeg selv setter opp en dikotomi mellom rotstrukturen og trestrukturen, men jeg vil minne om at selv om noe er i opposisjon til noe annet betyr ikke det at de nødvendigvis skal ansees som diametralt motsatte. Jeg vil heller foreslå at disse forskjellighetene forstås som utfordringer til hverandre. Dette gjelder særlig som analytiske begrep, slik jeg vil tematisere senere i avhandlingen.

¹⁴ Dette er en referanse til Deleuzes og Guattaris behandling av *maskin*-begrepet og *den organløse kropp*. Dette skal jeg ikke komme nærmere inn på, men jeg vil likevel nevne at disse idéene henger sammen med Latours ønske om å se på relasjoner uten de sosiale konglomeratene, og dersom leseren finner begrepsapparatet interessant, henviser jeg villig til særlig *Mille Plateau*, når det gjelder disse prosessene.

¹⁵ Se lenger ut i kapittel 1 for avklaring.

homogene eller konsekvente, men heller som komplekse og mangfoldige, i tillegg til konkrete og ikke-intensjonelle. Intensjonen og tanken bak vurderinger eller praksiser er ikke viktig. Det er praksiser som etablerer, konstituerer eller avviker rhizomatiske strukturer, ikke intensjonen.

Knudsen (2008) er skeptisk til bruken av rhizomet som grunnlag for å forstå globale prosesser. Han hevder en slik forståelse nedtoner kulturelt opphav og opprinnelse. Jeg er usikker på hvorvidt Knudsen forveksler «opprinnelse» med «hierarkisk struktur». Jeg mener man gjerne kan si noe om tradisjoners historikk gjennom å lage rhizomatiske skisser av praksiser, da rhizomer også har utspring og kilder, men hva man *ikke* får er en hierarkisk struktur som viser en entydig, homogen oversikt over hvor noe kommer fra. Han argumenterer for at rhizomatiske nettverk ikke dekker Minoritet1s¹⁶ prosesser, som Knudsen hevder er i en mer «forankret retning». Med dette virker det som Knudsen forstår *rhizomatisk* som *uten forankring* eller *med svak forankring* og at en rhizomatisk forståelse ekskluderer fremstilling av sterk tilhørighet. Jeg vil heller understreke at rhizomer har *flere* forankringer og ikke nødvendigvis bare i den ene enden, slik en hierarkisk trestruktur har.

Det som kan problematiseres i en diskusjon om rhizomatiske forståelser, er utfordringer knyttet til å analysere makt. Maktanalyser gjøres ofte enklere om man kan putte ulike praksiser inn i samme skjema for å se på forskjeller og likheter i praksisene og maktforhold. I dette prosjektet har jeg imidlertid ikke vært ute etter å diskutere maktforhold *som kan settes inn i samme hierarkiske system*, fordi jeg vil belyse at det eksisterer *flere* ulike hierarkier som påvirker ungdommenes navigasjon. Jeg har heller ikke vært interessert i å sammenligne disse hierarkiene, eller ønsket å forenkle dem, da vi med dette ville gått glipp av de komplekse sammenføyningene deltagerne uttrykker.

Knudsen skriver også at i dette spennet, mellom «den løsrevne, rhizomatiske dynamikken i hiphopens globale spredning og tendensene i retning av både en lokal og en stilmessig/historisk forankring», «vokser det fram en sammensatt kulturell bevissthet som manifesterer seg i både innhold, musikkstil og opptreden» (Knudsen 2008:69). Han hevder altså at det er

¹⁶ Ei hiphop-gruppe jeg kommer nærmere tilbake til.

en verdifull bidragsyter til å forstå kulturelle kompleksiteter, men ikke til å forstå praksiser som har eksistert over lang tid på en gitt arena, ofte kalt tradisjon.

Rhizomets er ikke konstant eller uforanderlig. Det er flyktig og *blir til* hele tiden. Et rhizom er i stadig bevegelse og både reproducerer seg selv, går i nye retninger og skaper nye skudd som har potensiale til å inngå i andre rhizomer. Deleuzes og Guattaris bruk av det franske verbet *devenir* henspiller på at noe *blir til*, uten at dette er en kontrast til at noe *er*. *Bliven* og *væren* ansees ikke som motsetninger, men heller som det samme. Dette er sentralt hos Deleuze og Guattari, og *produksjonen* av noe blir dermed viktig. Ingenting er bare *væren*, passivt uten å bevege seg, stabilt og ferdigsatt, til stede uten kinetisk energi. Dermed er mennesket heller ikke bare til stede uten å produsere noe. Dette betyr at forskeren i sin tilstedeværelse vil produsere noe fordi hun beveger seg, fysisk, mentalt, emosjonelt eller vitenskapelig. På samme måte vil en kultur ikke på noe tidspunkt være stabil og stillestående, heller ikke et individ, og heller ikke en prosess.

Deterritorialisering og reterritorisering

Deleuze og Guattari bruker i *Mille Plateau* to komplementære begrep for å beskrive ulike bevegelser og energier. Dette er ikke motsetninger eller gjensidig paradoksale hendelser, siden de virker samtidig og sammen. Likevel kan man beskrive dem som krefter med ulike retninger. Reterritorialiseringer søker å reproducere det allerede eksisterende, mens deterritorialiseringer endrer eksisterende relasjoner og oppretter nye sammenføyninger. Begrepene henger nøye sammen med *bliven*-prosesser.

Bliven-konseptet hos Deleuze og Guattari er som sagt en konsekvens av tanken om at verden er i bevegelse. Man kan dermed ikke si at det er forskjell på å *bli* noe (*devenir*) eller å *være* noe (*être*) fordi hvis man *er* noe, er man i en *bliven*-prosess. Det å være noe er å bli noe. Disse konseptene er sentrale når Hanna Hansen (2010) bruker Deleuze og Guattari for å analysere samisk kunst (ibid). Hun er opptatt av hvordan man kan gjøre analyser av samisk kunst som både tar opp i seg moderne estetikk og tradisjonell samisk estetikk uten at dette skal gjøres til en konflikt eller motsetning. På bakgrunn av dette bruker hun territorialiserings- og reterritorialiseringskonseptene til Deleuze og Guattari.

Deleuzes og Guattaris eksempler er hentet fra biologien, som samspillet mellom veps og orkidé, i orkidéens reproduksjon. Vepsen forveksler blomsten med en make fordi blomstens tegninger ligner tegningene på en vepserygg. Vepsen tror derfor det er en potensiell make som sitter der; blomsten *blir* en veps og det foregår en vepse-bliven idet vepsen tror at den gjør en reterritorialisering. Vepsen forstår dette som at den søker å konstituere seg selv som veps. Orkidéen deterritorialiseres fra blomst til bliven-veps i samme prosess fordi den *fungerer* som veps. Imidlertid er det ingen veps der, men det finnes blomsterstøv som fester seg på vepsens føtter og kropp; den gjennomgår en bliven-orkidé i det den deltar i orkidéens reproduksjon samtidig som den reterritorierer orkidéen fordi den er med på å opprettholde orkidé som orkidé i reproduksjonsprosessen.

Ungdommene på Bjøråsen ungdomsskole deltar konstant i ulike prosesser av både deterritorialisering og reterritorialisering. Både lokale, nasjonale og globale praksiser inngår i disse prosessene, og ungdommene behandler dem på ulike vis. Behandlingen av slike prosesser er det jeg beskriver som navigasjon i, mellom og ved hjelp av ulike hierarkier.

Deterritorialisering vil ha konsekvenser for kollektivet fordi det dannes nye energier som påvirker de omkringliggende forhold. Det skjer derfor endringer i eksisterende relasjoner. Nye rhizomtråder (og retninger) dannes og nye sammenføyninger etableres. Reterritorialisering derimot påvirker kun lokalt individet fordi det er en videreføring av allerede etablerte konstruksjoner og relasjoner som miljøene rundt har tilpasset seg over tid. Reterritorialiserende og deterritorialiserende krefter eksisterer alltid samtidig og virker sammen.

Hansen (2010) understreker det individuelle i reterritorialiseringen; det har ingen konsekvens for kollektivet. Derimot har deterritorialiseringer et aspekt av kollektivitet i seg fordi det vil påvirke andre aktører når noe bryter ut av sitt eget for å forme noe nytt. Samtidig vil deterritorialiseringer forårsake fluktlinjers berøringer av andre rhizom og dermed ha konsekvenser for kollektivet.

Deterritorialiseringer skjer altså ved hjelp av fluktlinjer som skapes i rhizomets ytterkanter når det kommer i kontakt med en utside. Overført til forskning på samisk kunst kan vi si at å sette samisk kunst i forbindelse med postmodernismens kritikk også kan forstås som at samisk kunst settes i forbindelse med en utside, noe som er forskjellig både fra kunsten og

forståelser av den. Fluktlinjen som skapes i dette møtet kan også føre til en dobbelt bliven. Et eksempel på en slik dobbelt bliven kan være at samisk samtidskunst blir en del av kunsthistorien, den blir postmoderne. Postmodernismen blir et begrep som også rommer samisk kunst. (ibid.:62)

Hansens eksempel har konsekvenser utover den samiske kunsten og involverer postmoderne diskurser. Hun sier at postmodernismen blir et begrep som også rommer samisk kunst. Postmodernisme blir berørt og samisk kunst blir berørt. Det samme skjer når musikere med innvanderbakgrunn utfordrer forståelsen av *norskhet*. Et eksempel her er deltagelsen til Stella Mwangi i Melodi Grand Prix 2011. Hun var den første nordmann med afrikansk bakgrunn som representerte Norge i Grand Prix, hvilket var selvfølgelig for henne, hun opplevde seg selv som norsk, men ikke alle nordmenn hadde et like enkelt forhold til hennes deltagelse. Det kom en rekke utspill, blant annet på sosiale medier, fra folk som opplevde dette som provoserende fordi hun og sangen hun opptrådte med ikke representerte deres forståelse av *norsk*. Hennes deltagelse i Grand Prix Norge kan sees som en deterritorialisering av Grand Prix fordi hun tøyde forståelsen av musikalsk representasjon av Norge i en internasjonal sangkonkurranse. Dette hadde en kollektiv konsekvens fordi hennes posisjonering berørte manges forståelser av «norsk Grand-Prix-deltager». Samtidig kan man si at det skjedde en reterritorialisering av henne som norsk da hun som Grand Prix-deltager i den internasjonale konkurransen ble utsatt for det man i Norge tolket som rasisme fra Øst-Europa. Da skjedde det en konstituering av henne som *norsk* artist som *norske* medier forsvarte slik man ellers ville forsvare enhver annen norsk Grand Prix-artist; hun ble gjort til en del av nordmenns feiring av seg selv, hun ble deterritorialisert fra «fremmed» til «norsk». Samtidig er dette en reterritorialisering for Stella Mwangi: hun har alltid opplevd seg selv som blant annet norsk og blir nå konstituert som det.

Dette eksemplet på deterritorialisering og reterritorialisering viser hvordan deterritorialisering skaper noe nytt; bliven-orkidé og bliven-veps samtidig som reterritorialisering er en søken hjem tilbake til noe som har vært, noe som søkes opprettholdt. Disse to prosessene foregår hele tiden og danner vepse-orkidé-rhizomer, Stella Mwangi-norsk offentlighet-rhizomer og samisk kunst-postmodernistisk estetikk-rhizomer.

Fluktlinjer

Rhizomet begrenses av fluktlinjer. Disse er kreative energier som evner å omforme allerede etablert diskurs til noe annet. Fluktlinjene er med på å definere/holde sammen disse i tillegg til nettverk som etableres som kunnskapsområder. I disse diskursene inngår både praksiser, teoretiske premisser og innspill, menneskelige aktører og ikke menneskelige aktører. Når energien brukes til å produsere nye områder, produseres også fluktlinjer som er med på å definere disse. Med denne formen for produksjon som ikke først og fremst er reproduksjon, søker man heller å etablere nye måter å uttrykke seg på, gjerne på bakgrunn av eksisterende diskurser, drives av fluktlinjeenergier. De konstituerer ikke allerede eksisterende paradigmer og praksiser eller befester etablerte kunnskapsområder slik de ser ut til å gjelde i de aktuelle situasjonene, men man søker å skape et nytt uttrykk gjennom å utfordre de eksisterende diskursene. Dette ligner på beskrivelser av praksiser som oppstår i nomadiske sammenhenger, der mennesker migrerer og kontinuerlig tar opp i seg nye biter av diskurser.

Deleuze and Guattari deliberately designed *A Thousand Plateaus* to foster lines of flight in thinking - thought-movements that would creatively evolve in connection with the lines of flight of other thought-movements, producing new ways of thinking rather than territorialising into the recognisable grooves of what 'passes' for philosophical thought. (Lorraine 2010)

Deleuzes og Guattaris *Tusind Plateauer* (2005) er skrevet med et ønske om å bidra til fluktlinjetenkning og dannelse av bevegelsestanker som kan knytte nettverk med andre tanker i bevegelse. Boka er skrevet slik, og det er også en metode de to forfatterne bruker for å bygge opp tekst. Dette betyr at teksten til tider kan sees på som eklektisk og usammenhengende fordi den drar veksler på vidt forskjellige fagområder og går inn i materien fra ulike vinkler. Hvis man slipper tanken om at det må være kausalitet til stede, slipper man også følelsen av usammenheng, fordi det ikke er nødvendig med den typen sammenheng som skaper dikotomiske konsekvenskonstruerte forklaringer.

Den andre: minoritære og majoritære prosesser

Begrepet *den andre* / *de andre* / *det andre* er hentet fra Simone de Beauvoir og hennes begrep *det annet kjønn*, hvor hun tematiserer kjønnsbasert normativitet, der *mannen* er normen og *kvinnen* er en variant, forskjellig fra mannen. Hun sier at mannen, gjennom å eksotisere kvinnen, gjør henne til en sekundær kategori som har mindre sosial makt enn ham, og at disse

prosessene alltid utføres av grupperinger høyt posisjonert i et hierarki og rettet mot grupperinger lavere i hierarkiet. (Beauvoir 2000).

Begrepene *minoritær* og *majoritær* kommer fra Gilles Deleuze&Felix Guattari. De har produsert akademiske tekster innenfor en rekke fagområder, og noen av dem bidrar til grunnmuren i denne avhandlinga. En del av deres begrepsapparat er knyttet til å beskrive hvordan makt utøves og hvordan nye uttrykk tar form gjennom å navigere i disse maktbalansene. Begrepene majoritær (*majoritaire*) / minoritær (*minoritarie*) kommer inn under dette feltet. Ordparet blir introdusert i *Mille Plateau* slik de står i parentes, og den norske oversettelsen er hentet fra Hanna Hansens avhandling om samisk kunst fra 2010 (Hansen 2010).

Majoritær henspiller på *det som betraktes som normen*. Det rådende paradigmet, synet eller regimet som til enhver har definisjonsmakt, er majoritære. Dette er også knyttet til et ønske om å reprodusere denne posisjonen og å opprettholde maktforholdene. I tradisjonell maktteori vil *europesk, hvit, mann* og *rasjonell* være slike majoritære posisjoner. Slik Beauvoir (2000) fremstiller det, er også mannens fraværende ønske om å endre kjønnsposisjonene et uttrykk for en majoritær posisjon. I postkolonialistisk teori vil kolonimaktens eurosentrisk imperialisme være et majoritært uttrykk, ikke fordi kolonimaktene var i majoritet, for det var de ikke, men fordi de hadde makten og brukte den til å reprodusere egne uttrykk og de posisjoner de satt i. I Norge kan man si at de eksisterende myndigheters holdninger/maktutøvelse/posisjoneringer er majoritære på samme måte som det man upresist nok kan oppfatte som *norsk*, er majoritært. Det å skape seg måter å være norsk på som er forskjellige fra den rådende oppfatningen, men likevel norske, vil være minoritære prosesser som produserer nye forståelser av hva det er å være norsk.

At noe er minoritært, er dermed ikke det samme som å være i minoritet, men heller det at man skaper *seg* gjennom å etablere nye forståelser, nye uttrykk og ikke reproduserer de rådende arrangementene. I deleuziansk forstand beskriver Beauvoir kvinnen som minoritær, fordi hun er nødt til å gjennomgå en deterritorialisering, og *bli kvinne* for å oppnå den friheten Beauvoir søker, og slik bli betraktet som *seg selv* og ikke som en variant av *mannen*. Begrepet er knyttet til deterritorialisering, og selv om kvinner kan reprodusere de eksisterende

maktforholdene og slik opprettholde majoritære posisjoner, må de, for å bli minoritære, gjennomgå en *bliven-prosess* hvor de gjør seg selv til *kvinne*. Det samme gjelder for afroamerikanere. De må *bli* svarte slik Black Panther-bevegelsen uttrykte det (ibid.). Ungdommene som har deltatt i prosjektene til feltarbeidet i dette doktorgradsprosjektet, har en rekke ulike tilnærminger til det å *bli* Romsås-ungdom, eller det å *bli* afrikaner, rapper, norsk eller det man ellers ønsker å fremstå som. De konstruerer seg selv på mange måter, noen majoritære og noen minoritære. Noen praksiser er reproduksjoner av allerede eksisterende praksiser, mens andre praksiser er nye versjoner og andre navigasjonsruter enn de allerede oppgatte. Som kjønnsforsker er blant annet dette grunnleggende for min forståelse av makt og normativitet, ikke bare knyttet til kjønn men også til etnisitet, kulturell tilhørighet, estetiske uttrykk og andre former for identitetskonstruksjon (Hovde 2005).

Når det gjelder de tilknyttede begrepene *deterritorialisering* og *reterritorialisering*, skal jeg komme tilbake til disse litt senere, på samme måte som jeg skal komme tilbake til dette med *bliven-prosesser*.

En mindre musikk

Overskrifta kommer som en omskriving av Deleuzes og Guattaris begrep fra *Kafka: Pour une littérature mineure* (Deleuze & Guattari 1975). Her analyserer de hva som skjer når Kafka bruker det dominerende språket, tysk, på en ny måte. Slik tysk ble brukt i Tsjekkia på den tiden det var en del av dobbeltmonarkiet Østerrike-Ungarn var det et majoritetsspråk. Slik Deleuze og Guattari utdyper det, er tysk i denne sammenhengen *une langue majeure*, ikke nødvendigvis brukt av de fleste, eller av overtallet, men brukt av de som dominerte området. Slike språk er fylt med mening som gjør at man forstår språket på en spesiell måte. Ordnes sammensetning og meningsinnhold er spesifikt og inneholder klisjéer og stereotyper som gjør folk i stand til å forstå språklig kommunikasjon på bakgrunn av disse forskjellige måtene å håndtere språket på. Et større språk, et majoritært språk, er definert (ibid.). Når Kafkas språk blir kalt *mindre* eller *minoritært*, handler ikke det om at han representerte en minoritet som tsjekkisk jøde, men at han fikk det tyske språket til å gjennomgå en minorisering¹⁷. Språket rives løs fra signifikantene, og mening og meningsinnhold er ikke definert og man søker å

¹⁷ Min oversettelse.

finne en ny retning i språket, en ny grense (Solem 2001). Slik blir språket uten mening bortsett fra ordene i seg selv og deres lyd. Dette gir en intensitet til språket fordi det ikke er selvsagt hva som formidles; klisjéforståelsene kan ikke brukes og man må ta inn ordene med nye blikk.

Det mindre språket hos Kafka er ikke like nyansert og ordrikt som det tyske språket tradisjonelt er, og det som skjer i en slik begrensning av språket, er at man bringer det helt ut til grensen av hva det kan uttrykke, også fordi ordene mister sin betydning når de brukes på nytt og bringes ut til denne grensen. Man kan også forstå det som at mulighetene mangfoldiggjøres og ordene overleses med muligheter. Dette skjer samtidig som språket begrenses og brukes på nytt. Denne fortettingen intensiverer språket og får det nærmest til å springe ut av sitt gode skinn, fordi det gode skinn også er gjenstand for mulighetenes endring i rhizomet (Deleuze & Guattari 1975).

Innenfor musikk kan man si at disse prosessene skjer når musikken reforhandles gjennom nye sammenhenger og tas inn i praksiser som bruker materiale, former, idéer og klanger med ny intensitet. Samtidig er det når musikken tas ut av den globale markedsliberalistiske kommersialiteten og inn i en lokal sammenheng at denne intensiteten oppstår. Da har musikken fått nok energi til å manifestere seg lokalt, selv om den er lettest tilgjengelig gjennom globale former og arrangement.

Samtidig som den lokale hiphopen produsert på Romsås eksisterer i en relasjon til amerikansk hiphop og kommuniseres som en lokal etablering av amerikansk ghettouttrykk, har den også sterke forbindelseslinjer til norsk hiphop. Jeg anser noe av den lokale hiphopen produsert på Romsås som en fluktlinje fra amerikansk ghettouttrykk, fordi dette er de referansene mange av rapperne i prosjektet på Romsås kommuniserte, og fordi det er her de uttrykker størst tilhørighet. Samtidig bruker de andre musikalske uttrykk enn amerikanske, og de er ute etter å uttrykke seg om sitt lokale miljø og på sitt språk. Dette uttrykksbehovet skaper musikk som har nok energi til å hoppe ut av reterritoriseringen av amerikansk hiphop, men som tar med seg ulike elementer fra amerikanske hiphop-rhizomer. De nye fluktlinjene skyter ut i retning av Bjøråsen og lokale prosesser, om enn i et amerikansk hiphopperspektiv.

Konstruksjon

Jeg bruker flere ganger begrepet *konstruksjon* for å vise at jeg er av den oppfatning at man både bevisst og ubevisst konstruerer egen identitet. Judith Butler (1990) snakker fortrinnsvis om seksualitet, kjønn og normativitet når hun diskuterer konstruksjon, og jeg bruker hennes synsvinkel, sammen med Simone de Beauvoirs (2000), for å se på etnisitet, kulturell tilhørighet og normativitet. Jeg bruker dette særlig for å se på hvordan såkalt «naturlige» attributter, som geografisk tilhørighet eller hudfarge som indikasjon på etnisitet,¹⁸ er kulturelle konstruksjoner, og at disse sjongleres med (Pollock 2005). Jeg bruker også *konstruksjons*-begrepet for å vise hvordan *lokal* identitet forhandles og navigeres med.

Ungdomskultur

Store deler av denne avhandlingen dreier seg om *ungdom* med innvandrerbakgrunn. Det er likevel ikke avgjørende for avhandlingen hvorvidt ungdomskultur er forskjellig fra voksenkultur. Jeg har fokusert på ungdoms ytringer i et landskap hvor de navigerer etter både voksnes hierarkier rettet mot ungdom, og de samme hierarkiene som voksne navigerer etter. Det er likevel mulig at noen av ytringene de kommer med kan leses i lys av spesifikke ungdomskulturelle praksiser. I kraft av at jeg er voksen, forsker og fra en annen generasjon, opplever jeg det som grunnleggende å ta med i betraktning at jeg har en annen referanseramme enn ungdommene i prosjektet, og jeg må dermed ta høyde for hvilke feiltolkninger jeg muligens kan gjøre på bakgrunn av dette. Jeg vil også påpeke at ungdomskultur ikke er ensartet og de ungdomskulturer jeg beskriver fra Romsås er verken entydige eller nødvendigvis representative utover seg selv, men jeg mener de likevel kan belyse noen relevante spørsmål som kan ha interesse utover sin spesifisitet.

¹⁸ Jeg snakker ikke om hudfarge videre i avhandlingen, fordi deltagerne ikke snakker om hudfarge, men om geografisk tilknytning, som afrikansk. Det er imidlertid grunn til å anta at hudfarge kunne ha vært et tema dersom jeg hadde forfulgt dette. En av grunnene til at dette ikke ble gjort, var at jeg ikke opplevde at det hadde noe å gjøre med den musikalske tilknytningen deltagerene presenterte (*afrikansk* var en mer dekkende kategori for deres musikalske konnotasjoner). Pollock (2005) snakker om *race*, men i amerikansk virkelighet har dette andre betydninger enn *hudfarge*. Jeg har også funnet ut at det er vanskelig å snakke om dette på norsk. Det finnes ingen tradisjon for dette, hverken innenfor akademien, i offentlig språk eller i dagligtalen. Dette var muligens også noe av grunnen til at jeg ikke forfulgte temaet.

Racebending

I Norge brukes begrepet *rase* svært sjelden som begrep, blant annet fordi det konnoterer nazistiske raseideologier. I amerikansk terminologi er *race* en identitetskategori man forholder seg til daglig, selv om flere og flere amerikanske aktører snakker om *racial differences* som sosiale konstruksjoner (Pollock 2005). Mange unge amerikanere protesterer også mot rasekategoriene ved å definere seg som *mixed*. Samtidig brukes kategoriene til å skaffe seg strategiske subjektposisjoner og til å oppheve allerede eksisterende maktubalanser. Mika Pollocks forskning på ungdoms manipulering av *race*-begrepet – *race bending* – beskriver disse prosessene i boka *Youthscapes* (Pollock 2005).

[...] the «mixed» youth I came to know over several years of teaching and fieldwork in California knowingly treated race labels paradoxically, employing simple racial identifications for inequality analysis even as they contested their accuracy for understanding complex identities. In doing so, they exposed daily a paradoxical reality of U.S racialization, one that adult analysts such as Connerly are too quickly dismiss: We don't belong to simple race groups, but when it comes to inequality we do. (Pollock 2005:50)

Pollock argumenterer for at grensene mellom de ulike kategoriseringene, grenser som blir brukt av både ungdommene og administrasjonen ved Columbus High School¹⁹, er vage og utvaskede, sammenkoblede, infiltrerte, udefinerte og konstruerte. Hun gir også eksempler på at rasekategorier brukes til å skape nye kategorier som utfordrer det eksisterende systemet og påpeker kategoriseringens iboende utilstrekkelighet: Det vil alltid være noen som ikke faller inn under kategoriene, og kategoriernes rigiditet vil aldri matche virkelighetens fleksible og dynamiske prosesser.

While demonstrating that 'races' are indeed a mind-boggling oversimplification of human diversity, young Americans still practice this oversimplification daily — in part to learn how to strategically challenge an existing simple race system in which the distribution of social and tangible resources remains perennially unequal. (ibid.:63)

Pollocks poeng er at ungdom protesterer mot bruken av rase som definisjonskategori samtidig som de opphever urettferdige praksiser ved hjelp av disse kategoriseringene. De forvalter og manipulerer rasetilhørighet slik at den skal gi dem best mulige subjektposisjoner og muligheter. Dette er minoritære praksiser. De identifiserer verktøy (rasekategoriseringer) som

¹⁹ Columbus High School er en videregående skole i California, som har vært stedet for Pollocks forskning til denne artikkelen.

er definert av en majoritær instans (amerikanske myndigheter) og bruker dem på sitt vis slik at de kan definere seg selv, *bli* seg selv (slik Deleuze og Guattari ville sagt det)²⁰, gjennom å bruke verktøyene annerledes enn det som var de majoritæres intensjon.

Hun poengterer også at ungdom lar være å ta med seg komplekse etniske bakgrunner inn i klasserommet, fordi dette bare skaper eksotiserende situasjoner. Det å «lære om andre kulturer», påpeker Pollock, tar utgangspunkt i at folk har klare og tydelige kulturelle bakgrunner slik at det å snakke om «sin» kulturelle bakgrunn er uproblematisk. Ungdommene som opplever seg selv som flerkulturelle eller med komplekse identiteter, velger i slike sammenhenger én av flere tilhørigheter for å imøtekomme de kategoribetingelsene som blir definert av lærerne. På denne måten opprettholder man en forståelse av at den klare og tydelige identiteten er et ideal som *mixed race* ikke oppfyller.

Ghetto, diaspora og utviklingen av supermangfold

Ghetto-begrepet brukes hyppig av deltagerne i dette doktorgradsprosjektet. En vanlig forståelse av begrepet innebærer i dag et område først og fremst befolket av ressursvake mennesker, både når det gjelder økonomi, sosial status og mentale ressurser. Begrepet kan også forstås som at det er farlige områder, der det både foregår kriminelle handlinger og kriminelle gjenger opererer. Disse siste forståelsene er nok sterkt preget av hvilket bilde vi har av *amerikansk ghetto* og hvordan denne har blitt kommunisert siden 70-tallet. For å forstå hvor begrepet kommer fra, må man tilbake til europeiske byer rundt Middelalderen, og bymurenes betydning for hvem som var inkludert og ikke. *Webster's Encyclopedic Dictionary* fra 1989 understreker jødernes tilstedeværelse i *ghettoen* i tidligere europeiske byer: «Section of a city which in former times in most European cities all jews were required to live» (Ghetto 1989) og «A section predominantly inhabited by jews.» (ibid.).

Ordet *ghetto* ser ut til å komme fra italiensk *borghetto*, som er en diminutiv form av *borgo*, som var bosettinger utenfor bymurene. Det er altså en bydel som ikke hører helt med til de anerkjente delene av selve byen. (ibid).

²⁰ Se lenger ut i kapittel 1 for videre utdyping.

Webster's tilbyr også en annen forståelse, som ser ut til å være mer moderne orientert, og rettet mot amerikanske forhold:

A section of a city especially a thickly populated slum area inhabited predominantly by negroes, puerto ricans or any other minoritygroup. Often as a result of social or economic restriction. (ibid.)

Denne forståelsen inkluderer flere minoriteter enn de andre definisjonene og fokuserer ikke på jøder, noe som kan forklares med at amerikanske jøder ikke har en minoritær posisjon i det moderne USA, men at den jødiske lobbyen rundt amerikanske myndigheter tvert om er svært innflytelsesrik. Stor grad av innflytelse har imidlertid ikke de andre minoritetene som blir nevnt, og man kan da altså anta at beboerne i en ghetto er preget av de minoritære grupperingene som til enhver tid er et stykke ned på rangstigen, både sosialt og økonomisk. Det ser imidlertid ut til at *Webster's* vektlegger at befolkningen i en ghetto også er av annen etnisitet enn den majoritære befolkningen, og da gjerne en diasporaorientert befolkning.²¹

Hylland Eriksen bruker begrepet «supermangfold» for å beskrive endringer som skjer når områder går over fra å beboes hovedsakelig av diasporaorienterte grupperinger til å være et sted der «flyten av mennesker inn i vår tids storbyer (og noen mindre byer) inkluderer mennesker som ikke så lett kan klassifiseres.» (Hylland Eriksen 2008:120). Hylland Eriksen eksemplifiserer med studenter som blir igjen etter endte studier, sesongarbeidere, besøkende, turister, fotballspillere osv. Jeg kommer til å bruke *supermangfold* som en beskrivelse av Romsås som et område der det har skjedd en utvikling fra diasporaorientering²² til *lokal* orientering. På Romsås har lokal tilknytning i stor grad blitt viktigere enn etnisk og kulturell tilhørighet, dermed blir diaspora en sekundær markør, fordi alle har forskjellige bakgrunner og mangfoldighetene er sterkere enn diasporagrupperingene. Romsås er i mine øyne ett av få områder i Norge man kan beskrive som supermangfold, slik Hylland Eriksen definerer det, fordi det ikke er så mange andre bydeler som har hatt stor nok og kontinuerlig nok innvandrerbefolkning, hverken ellers i Oslo eller i andre byer. Målet med begrepet er få fram

²¹ Bruken av majoritet/minoritet og majoritær/minoritær klargjøres senere i dette kapitlet.

²² Med diaspora mener jeg en gruppering mennesker som kollektivt forholder seg til en opprinnelseskultur utenfor bostedskulturen. Dette betyr ikke at de ikke antar lokale former av en opprinnelseskultur, som for eksempel tyrkiske diaspora-kultur i Berlin, men at fokuset på opprinnelseskulturen er betydelig og bevisst. Dette trenger ikke settes opp mot en såkalt lokal kultur som fokuserer først og fremst på lokale uttrykk, men kan snarere ansees som en del av en slik lokal kultur, men ikke med større vektlegging enn noen andre uttrykk.

at mangfoldighetsaspektene i disse områdene er så grunnleggende at alle betraktes som like forskjellige fra hverandre.²³ Det bekrefter ungdommene på Romsås gjennom at de først og fremst definerer seg som annerledes enn resten av Oslo og resten av landet. De er ikke, bortsett fra noen få unntak, opptatt av diaspora, men heller av en lokal og global tilhørighet.

Assosiasjoner og sammenføyninger hos Latour

Latours kritikk av sosiologien som en sosiologiens sosiologi²⁴, slik han hevder i *En ny sosiologi for et nyt samfund*, bygges på forståelser av hvordan sammenføyninger eksisterer, der hver binding sees på for seg, og ikke som en representasjon for en gruppe eller enhet.

Når hver binding sees på for seg, kan man forstå en stol som forskjellig fra seg selv, fordi den kan opptre på mangfoldig vis. Den er ikke en idé eller et symbol. Den er derimot både rund og firebent og grønn og slitt og ny og reparert og lakkert. Slik er en stol forskjellig fra seg selv.

Assosiasjonsbegrepet henviser til Latours forståelse av hvordan sosiale og ikke-sosiale relasjoner forholder seg til hverandre. (Latour 2005) De er assosiert med hverandre, altså på forskjellig vis knyttet til hverandre, og kan gjerne være i opposisjon til hverandre. Assosiasjonene danner ikke nødvendigvis noen konsekvent karakteristikk, men er enkeltstående eller repetitive konstitueringer.

Latour (2008) understreker at det er nettopp i disse kontroversene, disse uoverensstemmelsene, man finner spor av tilknytning, og dermed også verdihierarkier, fordi det er her hierarkiene synliggjøres gjennom argumentasjon eller praksis. Latours *assosiasjons*-begrep er avgjørende for å forstå utvidelsen av de elementer som ansees å være en del av landskapet vi navigerer i. Han bruker begrepet slik man gjør når man snakker om «assosierte medlemmer», altså i forståelsen av tilknyttede medlemmer; noen som knytter seg til – men ikke nødvendigvis sterkt – en del av for eksempel grupperingen. Her er det altså

²³ Jeg kommer tilbake til dette senere i avhandlinga. Det er selvfølgelig ikke slik at dette er en helt homogen og enhetlig oppfatning på Romsås. Ungdommene definerer noen grupperinger som diaspora-orienterte, men det er min oppfatning at ungdommene *stort sett* knytter seg til hverandre gjennom lokal tilhørighet og ikke gjennom diasporaforståelse.

²⁴ Dette kommer jeg tilbake til under behandlingen av Friedmans tekster senere i kapittel 1.

ikke tale om en «identifisering» med noe, men en kvalitativt løsere tilknytning gjennom assosiasjon. Det er heller ikke tale om det mer psykologisk konnoterte *assosiasjons*-begrepet som refererer til en tankerekke, og som i det norske språket har konnotasjoner til psykologiske assosiasjoner, altså løsrevne og intuitive tilknytninger til noe. Dette er ikke nødvendigvis en inkompatibel konnotasjon sett opp mot hvordan Latour bruker og beskriver begrepet, men jeg ønsker likevel å bruke andre begreper for å forsøke å bruke det norske språket mer presist og unngå uønsket forvirring. Jeg har derfor brukt begrep som *sammenføyninger*, *tilknytninger*, *tilhørigheter* og *arrangementer*. Dette er relasjonelle begrep som dekker både toveisrelasjoner, enveisrelasjoner og flerveisrelasjoner.

Selv om man ser på tilknytningene hver for seg og ikke som store konglomerater, trenger de ikke være av mindre betydning for individets valg og det gir rom for å betrakte flere separate elementer som mulig for tilknytning. Dette gjelder også ikke-humane elementer som datamaskiner, materielle objekter, en type handlingsmønster, attitude eller stil, i tillegg til andre individer, grupper og institusjoner så vel som musikalske sjangre, artister osv. Et eksempel på dette var mitt behov for at deltagerne i prosjektet assosierte meg med *studio*, musikkbransjen osv. Det ville gjøre det lettere for meg å etablere en fortrolighet og tillit knyttet til det å mikse musikk, det å mene noe om musikk og det å lede et slikt prosjekt.

Tilhørighet

Tilhørighet er ikke et begrep Latour, Deleuze og Guattari bruker, men jeg ønsker å inkludere det i denne avklaringen fordi begrepet brukes sammen med andre relasjonelle begrep hentet fra de tre teoretikernes begrepsapparat.

Tilhørighet er et begrep som spiller på enveisbinding. Det å oppleve tilhørighet til noe betyr ikke at det du føler tilhørighet til, har noen form for tilhørighet til deg. Dermed blir dette en løsere form for tilknytning enn et slags medlemskap i en gruppe. Tilhørigheter er heller ikke noe som indikerer en slags hjem-følelse, en opprinnelse eller hovedkilde for deltageren. Det er et uttrykk for sympati for eller tiltrekning til noe eller noen. Grunnen til at slike løsere relasjonelle begrep brukes, er at vi vil forhindre båssetting, kategorisering og grupperinger før vi har begynt å analysere. Det er derfor viktig å holde relasjonene på et så lite emosjonelt og dramatisk plan som mulig, slik at de er lettere å vurdere i en analyse.

Arrangement

Arrangement skal forstås som et flerbindingsbegrep. Her er det mange enheter knyttet til hverandre gjennom ulike relasjoner. Dette er det Bourdieu ser på når han snakker om strukturer, men Deleuze & Guattari (2005) anser disse for løse, og mindre oversiktlige løsninger, enn strukturbegrepet tilsier. Arrangementsforståelsen passer dette prosjektet godt, fordi jeg ikke bruker predefinerte strukturer, men heller ser på hvordan man samler ulike relasjoner og konstruerer betydning av visse sammenføyninger. Deleuze & Guattari bruker *agencement* for å beskrive dette. I engelske oversettelser brukes *assemblage*, introdusert i den første oversettelsen av «The Rhizome» av Paul Foss og Paul Patton i 1981, og dette har siden da vært den mest vanlige oversettelsen på engelsk, selv om det er en uuttalt konsensus om at det ikke er et dekkende begrep. Det engelske ordet *assemblage* tilsvarer det franske ordet *assemblage*, som betyr noe i en mer teknisk retning av *noe som er satt sammen av noe* – en sammensetting. På fransk forstås ordet mer som både sammensetting, arrangement, sammenbinding og noe som passer sammen, i tillegg til at ordet refererer både til handlingen og til selve arrangementet (Phillips 2006). På norsk kan dette forstås som en sammenknytting av noe, et arrangement. Knut Stene-Johansen bruker *oppstilling* i sin oversettelse av *Kafka – for en mindre litteratur* (Deleuze & Guattari 1994), men jeg oppfatter dette som litt for stillestående, som en ferdig oppstilt situasjon. Jeg bruker både *arrangement* og *sammenføyning* i dette prosjektet – *arrangement* når jeg snakker om organiseringer av regler, noe man i tradisjonell sosiologi gjerne kaller *strukturer* (Latour 2005), og *sammenføyninger* når det gjelder hvordan aktører forholder seg til hverandre. Forskjellen på *struktur* og *arrangement* ligger altså i graden av konsistens, kompleksitet, dynamikk og nyanser. *Arrangement* henspiller i tillegg på den musikalske forståelsen av begrepet, som er relevant i dette prosjektet. Et musikalsk arrangement er ikke et ferdigkomponert stykke, men sjonglering med allerede etablerte elementer samtidig som det er i bevegelse og endres kontinuerlig.

Sammenføyninger

Samtidig som jeg bruker *sammenføyning* sammen med *arrangement* i stedet for *agencement*, bruker jeg også *sammenføyninger* i stedet for Latours *assosiasjoner* (Latour 2005)²⁵, selv om jeg der det er nødvendig for å forstå Latours teorier, bruker *assosiasjon*. *Sammenføyning* blir et begrep som rommer Latours forståelse av hva sosiologien egentlig handler om: å se på det som føyes sammen eller føyer seg sammen (ibid.).

Efter at jeg har bedrevet omfattende studier af 'sammenføjninger' i naturen, finder jeg det nødvendigt at granske det nærmere indhold af det, der 'føjes sammen' inden for rammerne af et samfund. Denne fremgangsmåde forekommer mig at være den eneste, der er trofast over for sociologiens traditionelle forpligtelse - denne 'videnskab om at leve sammen'. (ibid.: 22)

Når man forstår Latours prosjekt med å løse opp konglomerater av karakteristikk slik at man kan se på enkeltsammenføyninger, blir også *sammenføyning* et begrep som rommer Deleuzes og Guattaris forståelse av rhizomatiske sammenhenger:²⁶ minst to ting som føyes sammen (Deleuze & Guattari 2005), og man ser bindingene som komplekse og enkeltstående sammenføyninger.

Latours, Deleuzes og Guattaris forklaringsmodeller åpner for en forståelse for at relasjoner og tilhørigheter konstitueres gjennom kontinuerlig fornying av sammenføyninger, og at det er kontinuerlig fornying av disse som etablerer strukturer, og ikke strukturer som legger premissene for individers valg, slik tradisjonell sosiologi gjerne fremstiller det. Individers repetitive sammenføyninger konstituerer allerede etablerte tilhørigheter.

Referanseramme

Latour (2005) tar i bruk den spesielle relativitetsteorien til Einstein (2000) for å eksemplifisere hvordan både endringstempo, innhold og virkelighetsforståelse preges av, og må vurderes ut fra, ulike referanserammens egenskaper. På samme måte som den spesielle relativitetsteorien postulerer beregninger for å forhindre tidsforskyvinger mellom objekter/referanser som beveger seg med ulik fart, og dermed med ulik tid, postulerer Latour behovet for å ta dette i betraktning når man undersøker menneskers endringstempo.

²⁵ Se kapittel 1: *Latour og assosiasjonene*.

²⁶ Se kapittel 1: *Sosiologiens ignorans: om Friedman, Latour, Deleuze og Guattari*.

[...] i samme øyeblikk tingene accelererer, påfund og oppdagelser utvikler seg, og enheder mangfoldigør seg, sidder man med en absolutistisk referanseramme og genererer data, der bliver til et håbløst miskmask. Her er det, en relativistisk løsning må udtænkes, hvis man stadig gerne vil bevæge sig mellom forskjellige referanserammer og stadig ønsker at etablere en acceptabel sammenlignelighed mellem spor, der stammer fra referanserammer, der bevæger sig med vidt forskjellig hastighed og acceleration. (Latour 2005:33)

Her brukes teorien om relativitet for å diskutere referanserammer hos aktører som *utvikler seg* med ulik fart. Dersom den ene aktøren står i ro, mens den andre er i bevegelse, vil tid utspille seg forskjellig hos Einsteins objekter/referanser, fordi objektene/referansene har ulike referanserammer, og fordi tid er relativ (Einstein & Grøn 2000). På samme måte hevder Latour at mening vil utspille seg forskjellig hos forskjellige aktører i et nettverk dersom den ene har større endringshastighet enn den andre. Det vil dermed oppstå forskyvning i *mening*, på samme måte som det i Einsteins eksempel oppstår forskyvning i tid.

Latour sammenligner assosiasjons sosiologien²⁷ med relativitetsteorien, og sosiologiens sosiologi²⁸ med «pre-relativitet». Tanken er at det «pre-relative» fungerer godt i situasjoner som endrer seg svært, svært langsomt, fordi man da rekker å korrigere for feil mellom referanserammene. Imidlertid blir det store problemer så fort noen elementer utvikler seg fortere enn andre elementer og man ikke tar høyde for at dette skjer, men fortsetter analyser, prosesser og tiltak som om man fremdeles har samme endringshastighet. Når Latour snakker om *sosiologiens ignorans*, refererer han til den uvitenheten han påstår råder i tradisjonell sosiologi fordi disse sosiologene forsøker å forklare handlinger gjort i én referanseramme ut fra normer fra en annen referanseramme. Latour hevder dette skaper store feillesninger fordi det ikke korrigeres for bevegelse mellom ulike forståelsesrammer, på lik linje med feil i tids- og romberegninger i Einsteins relativitetsteori.

I dette prosjektets tilfelle handler det om ulike referanserammer for virkelighetsforståelse, mens det i relativitetsteorien handler om ulike rammer for tidsreferanser. Dette siste poenget

²⁷ Den typen sosiologi Latour har vært premissleverandør for.

²⁸ Han kaller den tradisjonelle sosiologien for *sosiologiens sosiologi*, fordi han hevder at sosiologene har skapt en egen kategori som heter *sosial*, og som har sklidd inn i hverdagspråket vårt. Imidlertid hevder Latour at *sosial* ikke er en egen kategori på linje med *religiøs*, *musikalsk*, *faglig* og lignende, men at det bare beskriver et konglomerat av karakteristikk som egentlig tilhører reelle kategorier. Dette utdypes i kapittel 1: *Sosiologiens ignorans: om Friedman, Latour, Deleuze og Guattari*.

med bevegelse inn og ut av ulike referanserammer er essensielt for å forstå hvorfor det er nødvendig å se på de direkte handlingene, assosiasjonene og fornyelsene av relasjoner i stedet for å gjøre analyser bygd på ferdige konglomerater og predefinerte strukturer. De sistnevnte vil ikke ta hensyn til at bevegelse i de ulike referanserammene vil være av forskjellig art og vil dermed kunne forårsake feilkilder.

I postkolonialistisk teori har man blant annet pekt på hva eurosentrisk praksis har gjort med selvfølelsen og selvforståelsen i blant annet afrikanske samfunn (Agawu 2003). På samme måte tok Simone de Beauvoir opp kjønnsnormative forståelser (Beauvoir 2000) slik Latour (2005) tar opp den tradisjonelle sosiologiens konstituering av de til enhver tids majoritære forståelser.

Latour eksemplifiserer i det siste sitatet hvordan han bruker relativitetsteorien for å vise hva som skjer når ulike referanserammer eksisterer side om side, og både kontekst og endringshastighet er ulik i de ulike rammene. Ifølge Latour vil direkte overføring av symboler mellom disse referanserammene kunne føre til feil tolkning, fordi innholdet i symbolene er sterkt knyttet til de respektive referanserammene og kontekstene de oppleves og eksisterer i. Symbolene vil være ladet med ulike meningsbetydninger, og det vil være vanskelig å hoppe mellom referanserammene dersom begge ikke er kjent, og dersom man ikke tar hensyn til at de har grunnleggende forskjeller. Et eksempel på dette er forståelsen av *nasjonal tilhørighet* og *norskhet*. Mange nordmenn har av ulike grunner ikke forholdt seg til hvordan migrasjon påvirker nasjonal tilhørighet. De som er oppvokst med såkalt *norsk* etnisk bakgrunn kan defineres inn i en majoritær gruppe der nasjonal tilhørighet og *norskhet* ikke problematiseres fordi det er selvfølgelige størrelser; sakte fremvokste habituser som blir selvforklarende. Mange nordmenn som *har* måttet forholde seg til migrasjon enten ved selv å vært innvandrere eller ved å for eksempel bo i et område hvor mange har innvandrerbakgrunn, har hatt sjansen til å endre forståelsen av hva for eksempel *norskhet* innebærer. Endringer på bakgrunn av migrasjon blir satt igang hurtig, mens endring av fremvokste habituser der man ikke blir direkte eksponert for forandringene skjer saktere. Det er mulig at disse to forståelsene synes svært forskjellige fordi de innebærer ulikt endringstempo og ulike erfaringer. Dersom den ene forståelsen brukes som analytisk begrep i den andre konteksten, er det sannsynlig at det kan oppstå feiltolkninger av uttrykk og utsagn.

Det er viktig å presisere at det jeg her snakker om er analyseverktøy og ikke en moralsk betraktning om hvordan vi *burde* forholde oss til hverandre. Jeg ønsker å gjøre analyser som øker sjansen for at man inkluderer deltagerens forståelse av seg og sin navigering. Det er ikke slik at deltagerens forståelse med sikkerhet vil skille seg fra forståelser knyttet til konglomeratiske kategorier, men det er også slik at det er mulig at noen av deltagerne vil ha andre forklaringsmodeller enn de etablerte modellene som følger med de før nevnte konglomeratene. Det er derfor viktig å ta høyde for dette særlig når man behandler temaer knyttet til minoritet/majoritets-aspekter og bruker analyser fra fagområder som risikerer å være lastet med meningsbetydninger definert av majoriteten.

Musikkutøving/-læring som feltmetode

Mine erfaringer med musikkutøving og musikkklæring som feltverktøy har kommet gjennom feltarbeid i tilknytning til mitt hovedfagsprosjekt i Istanbul samt ti år med musikalske prosjekter på flerkulturelle arenaer med Trondheim World Music Ensemble (TWME)²⁹. I tillegg har jeg jobbet flere år som lærer i ungdomsskolen. Disse erfaringene er et av utgangspunktene for prosjektet. I dette prosjektet er det imidlertid ikke «musiker» som har vært den bærende rollen for meg, særlig ikke i det etnografiske arbeidet på Bjøråsen. Der var jeg prosjektleder, produsent, lærer og veileder. Det vi holdt på med var ledelsesutvikling³⁰, musikkklæring og forskning på hva slags hierarkier som kom til syne i dette feltet. Selv om jeg ikke har hatt noen direkte rolle som musiker i prosjektet, har mitt utgangspunkt og mine erfaringer med musikk som inngangsport i et etnografisk arbeid likevel vært avgjørende for hvordan jeg har forholdt meg til prosjektet, mine studenter og elevene i prosjektet på Bjøråsen. Dessuten mener jeg at det var avgjørende for hvordan elevene så på meg at jeg i utgangspunktet var musiker. Så de meg som lærer først og fremst, hadde jeg hatt et annet utgangspunkt for å skulle veilede dem på musikalske og produksjonstekniske sider. Med *musiker* som utgangspunkt var det lettere å gi dem et trygt utgangspunkt der de kunne stole på

²⁹ Musikkutøving som feltmetode er ikke et nytt fenomen. Dette er standard-metoder som har vært benyttet i etnomusikologiske prosjekter helt siden fagområdets etablering.

³⁰ Ledelse i denne sammenhengen refererer til prosjektledelse innenfor en grunnskolekontekst. Dette er ikke klasseromsundervisning, men mer selvstendige prosjekter som krever andre typer metoder og strategier. Slike prosjekter ligner produksjonsprosesser i teatersammenhenger, Rikskonsertene og andre produksjoner som resulterer i en konkret konsert, innspilling eller fremføring.

at dette var noe som var musikalskfaglig relevant og at dette ikke først og fremst var et pedagogisk prosjekt.

Elevene kom i løpet av prosjektet inn på dette når jeg spurte om de hadde hatt noen forventninger som ikke hadde blitt innfridd. Da svarte de at de syntes det ble bedre enn forventet, selv om de innimellom var frustrerte over både logistikk og at de selv ikke hadde så stor progresjon som de kanskje skulle ønske. Jeg syntes dette var et litt merkelig svar, så jeg spurte hvordan dette hang sammen. Da forklarte de at det ofte var småprosjekter som ble satt i gang av lærerne, men at de ikke hadde særlig stor faglig respekt for mange av lærerne. I musikk mente de at han som hadde musikkundervisningen, ikke kunne ha «fulgt med bedre enn oss i timen», fordi de ikke opplevde at han kunne det han holdt på med og ikke klarte å ta inn elevenes kunnskaper i undervisningen.³¹ Norsklæreren hadde de et annet forhold til. Hun ble vurdert som en god lærer.³² Ungdomsskoleelever er beinharde når de vurderer omgivelsene sine og seg selv. Det er sannsynlig at lærerne og elevene ikke er enige om disse vurderingene. Det er heller ikke viktig. Denne vurderingen gir et innblikk i hvordan *elevene* opplever situasjoner der de oppfatter noen lærere som avvisende og uttrygge, mens andre ser ut til å oppleves som inkluderende og trygge. Det er heller ikke viktig hvorvidt jeg er enig med dem eller ikke, det er deres oppfatning av situasjonen som er analyse materialet i prosjektet.

Jeg mente det var viktig å være tydelig på hvor jeg plasserte meg selv i dette miljøet. Jeg ønsket ikke å opptre som lærer, fordi det ville knytte meg til *skolen* som institusjon, til lærerkutymen ved Bjøråsen Skole og til et pedagogisk prosjekt som jeg helst ville unngå. Selv om *jeg* hadde et pedagogisk fokus i forhold til mine studenter, ønsket jeg ikke at ungdommene skulle oppfatte dette som et lærer-fokus. Det var også en del av det jeg ville formidle til studentene ved HiNT; at pedagogikk er en praksis som ikke nødvendigvis er knyttet til det å

³¹ Det var i løpet av prosjektets varighet flere musikk lærere, og jeg har med vilje ikke datert uttalelsen fordi dette ikke er relevant for innholdet i prosjektet.

³² Samtaler med 4 deltagere i 2009.

være lærer, men like mye til det å drive med faglig lederskap³³. Jeg opplevde at elevene var skeptiske til min kompetanse på noen få områder, før de forstod at skepsisen var ubegrunnet. Dette gjaldt beatmiksing, produsering og rap, altså kompetanse innenfor hiphop og fagområder som var assosiert med teknologi og mannlig representasjon. Dette utdypes i kapittel 4, under *Ledelse, musikkproduksjon og flerkulturalitet*.

Av grunnene ovenfor har jeg valgt å ta med musikkutøving som etnografisk metode her for å vise både hvordan dette har formet meg som forsker, men også hvordan jeg har brukt perspektiver fra det å være musiker i dette prosjektet, både som produsent, prosjektleder og veileder.

Om analyse

I dette prosjektet kan man si at analyserammen er kontroverssensitiv i den forstand at analysene er rettet mot områder der det ikke er entydighet, konsensus eller helhet og målet ikke er å si noe klart om hva som karakteriserer en gruppe eller kategori. Jeg søker å se relasjoner og sammenføyninger når de er i bevegelse, når de er under dannelselse, redigering, vurdering og i samspill med omgivelser.

Analysen i denne avhandlingen er konsentrert rundt musikkproduksjon og estetiske hierarkier i prosjektet *Min sound; hvordan vil jeg høres ut?* ved Bjøråsen ungdomskole på Romsås. Prosjektet varte i tre–fire uker i 2008 og i 2009, og endte i studioinnspilling av minst én låt pr. gruppe (grupper på tre til seks deltagere) og en felles konsert for hele trinnet og foreldre. Materialet som ble fremført og spilt inn, var både egenproduserte og «covrede låter». Jeg er interessert i hva Deleuzes, Guattaris og Latours forståelser kan gjøre med analyser i slike prosjekter, der det er mer vanlig å gruppere og kategorisere deltagerne i prosjektet på forhånd, slik at man vet hva man har å arbeide med.

En av de som har holdt på med forskning der man predefinerer kategorier er Jonathan Friedman. Artikkelen «Being in the world: globalization and location» (Friedman 1990) har

³³ Jeg har tidligere beskrevet viktigheten av at elevene forstod at dette først og fremst var et musikkprosjekt og ikke et pedagogisk prosjekt. Dette er fremdeles like viktig. Jeg var imidlertid avhengig av å kunne ha flere roller hvorav den ene som var rettet mot studentene, som deres veileder, var en pedagogisk rolle.

blitt en klassiker innenfor antropologisk globaliseringsteori og gjør nettopp det jeg ikke vil gjøre: forhåndsbestemmer hvilke grupper deltagerne er kategorisert i. Denne forståelsen er lite egnet til å gjøre gode analyser i dette prosjektet, der målet er å finne ut av hvordan ungdommene forhandler om kategoriseringer og hierarkier. Jeg har derfor valgt å utfordre denne klassiske forståelsen ved å vise hva jeg mener hadde skjedd dersom denne typen tolkning hadde blitt brukt på dette prosjektet, og hva som blir tilført dersom man kan bruke mer rhizomatiske og aktør/nettverk-orienterte analyseverktøy (Latour 2005).

I dette prosjektet undersøker jeg hvordan ungdom med innvandrerbakgrunn navigerer og posisjonerer seg musikalsk og relasjonelt. Imidlertid eksisterer det ulike strukturer som er med på å legge premisser for hvordan innvandrerungdom navigerer. Disse strukturene kan det være nyttig å se på i et konstruktivistisk-strukturalistisk³⁴ lys, fordi de gjerne er institusjonelle og reproduseres innenfor et system som har lav endringshastighet. Jeg ser derfor på individets navigasjon og på globale, lokale og nasjonale premissleverandører.

Analysekategorier og analyseperspektiver

Gjennom analysene av materialet kommer jeg noen ganger til å referere til ulike deltagere ved navn, andre ganger snakker jeg bare om *deltagerne* eller *deltageren*. Navnene er fiktive, og selv om det er helt umulig fullstendig å anonymisere deltagerne i prosjektet har jeg forsøkt så godt jeg kan, blant annet ved å blande utsagn. Noen ganger har flere deltagere har sagt det samme, eller to deltagere har referert til samme situasjoner i to ulike sammenhenger. I disse tilfellene er det ofte det kan se ut som det bare er én deltager som kommet med utsagnet. Noen ganger har også ulike deltagere snakket om samme tema i ulike situasjoner. Her kan det også hende jeg smelter utsagnene sammen, uten at meningsbetydningen i de ulike utsagnene går tapt. Dette gjøres som sagt for å anonymisere deltagerne så godt det er mulig.

Noen av deltagerne er imidlertid så spesifikke i sjanger og stil at de er helt umulig å anonymisere. Selv om jeg har endret navnene til deltagerne, er de lett gjenkjennbare dersom man vet hvem de er. I disse situasjonene har jeg forsøkt å behandle materialet så følsomt som jeg er i stand til, for å yte deltagerne mest mulig rettferdighet.

³⁴ Bourdieus egen benevnelse, da han hevder at konstruktivismen legger for mye vekt på individers påvirkning på systemet, og at strukturalismen vektlegger strukturenes innflytelse for mye (Carles 2001).

Jeg har måttet analysere noen situasjoner som deltagerne kan oppleve som ukomfortable å være en del av, men jeg har forsøkt å holde dette på et minimum og håper ingen av deltagerne i prosjektet føler seg støtt av det jeg har skrevet.

Rhizomatiske måter å forstå relasjoner og navigasjon på anerkjenner det komplekse i menneskers praksiser. Det betyr ikke at alle som er deltager i prosjektet ser virkeligheten på denne måten. Det er derfor viktig å vite hva slags analytiske verktøy som kan ivareta deltagerens virkelighetsforståelse. Deltagerne kan gjerne ha en forståelse av at det finnes privilegerte grupper, senter og periferi og at det finnes grupperinger og instanser i samfunnet som legger premisser for hvordan de navigerer, og dette er på ingen måte en forståelse jeg bestrider at de opplever. I analysen kan det være vel så interessant å bruke andre innfallsvinkler enn det deltagerne uttrykker som sin forståelse. Selv om noen av deltagerne omtaler seg selv som «neger», betyr ikke det at «neger» er en relevant analysekategori nettopp fordi den kan romme flere betydninger enn de uttrykker.

På samme måte kan man snakke om hierarkisk forståelse av virkeligheten. Selv om noen av deltagerne kan ha forståelser som er hierarkiske, betyr ikke det at forskeren er nødt til å bruke hierarkiet som analyseverktøy for å se hvordan de navigerer. Det er ingen paradokser i dette, det er kun ulike verktøy som brukes. På denne måten er det også mulig å se ungdommene ut fra det de uttrykker og la det komme til orde, samtidig som man bruker et analyseverktøy som tar høyde for at deltagerens forståelser ikke nødvendigvis er forståelig for alle, uten at dette kommer i veien for hvordan de ser seg selv i relasjon til omgivelsene (noe som ofte analyseres hierarkisk).

Minoritet/majoritet – minoritære/majoritære forhold³⁵

Norsk innvandringshistorie i et musikk- og ungdomsperspektiv er sentralt for å sette empirien fra Bjøråsen ungdomsskole inn i en historisert og kontekstualisert sammenheng. Brochmanns (2006) refleksjoner rundt norsk innvandringshistorie setter fokus på den kontinuerlige innvandringen som har foregått gjennom århundrer. Dette setter dagens retorikk rundt

³⁵ (Deleuze & Guattari 1975)

innvandring i et kunnskapsløst lys når man ser argumentene i diskursen, der Norge omtales som et historisk homogent samfunn som blir «forstyrret» av innvandringens annerledeshet. Appadurai påpeker majoritetens frykt for minoritetene som en delforklaring på behovet for å konservere egne uttrykk. Minoritetenes uttrykk undertrykkes av redsel for at dens blotte eksistens truer majoritetens definisjonsmakt og hegemoni ved å tilby alternative forklarings- og uttrykksmodeller (Appadurai 2006).

Sheila Whiteley forklarer minoriteters behov for å rydde fristeder i slike hegemonier:

For the politically oppressed, it has retained its original focus, operating as a form of cultural resistance, challenging oppressive regimes, and thus serving to establish and contribute towards the formation of ethnic and geographic identities, while carving out 'spaces of freedom'. (Whiteley 2004)

I dette prosjektet er det ikke nødvendigvis snakk om politisk undertrykkelse i en systematisk og formell form, men jeg vil hevde at de samme mekanismene *virker* i kulturell diskriminering, og at de har stor påvirkning på enkeltindividers følelse av ikke å være akseptert, som når du erfarer at din kulturelle bakgrunn blir veid og funnet for lett.

Det er også sentralt å analysere myter og tilhørende hierarkier knyttet til ulike etniske og kulturelle sammenføyninger. Dette gjelder også lokale forhold innad i Oslo, som myter knyttet til bydeler generelt og til Romsås spesielt.

Musikalske valg og glokale praksiser som uttrykk for navigasjon

De estetiske valgene som tas gjennom en kreativ prosess kan sees på som subjektive uttrykk for egen musikalsk, sosial og kulturell navigering og ønske. Disse valgene tas ikke nødvendigvis med bakgrunn i et forsett om å være så «ærlig som mulig», men heller for å fremstille seg selv på en slik måte som man opplever seg som til stede i sitt eget liv; «Dette er *mitt* sound.»

I det øyeblikket man antar at musikalske valg kan anees som subjektive avprint vil man også anta at de valgene som tas sees på som lesbare av andre. De som hører musikken vil dermed forstå hvor man vil, eller om de ikke forstår det vil de ubevisst ledes i riktig retning. Dette perspektivet er problematisk fordi man i samme øyeblikk også antar at dette er generelle

symboler og lesninger som vil leses likt overalt. I allefall antar man at musikken ikke vil ha sterkt divergerende meningsbetydning ulike steder. I artikkelen «Authenticity as Authentication» undersøker Moore (2002) hva som skjer når spørsmålet «who is authenticated» og ikke «what is authentic» stilles i en musikalsk produksjon. I mitt prosjekt vil det si at det er de musikalske valgene deltagerne selv tar som autentifiserer dem. Det er ikke musikken som er interessant som autentisk, men deltagerens opplevelse av at de fremstiller seg selv som autentiske gjennom en rekke valg i en musikalsk prosess, og at de gjennom *musicking* begår «*the act of authentication*».

En analyse av disse estetiske valgene vil måtte inkludere en viss grad av musikalsk analyse som tar for seg de enkelte elementene som har vært oppe til diskusjon, samt en relasjonell analyse som både tar utgangspunkt i de forskjellige argumentasjonene som ligger til grunn for musikalske valg, samt observasjoner og ytringer gjort i feltet. I noen tilfeller henger disse elementene tett sammen, mens de i noen sammenhenger ikke er direkte knyttet til hverandre.

Jeg ønsker å stille spørsmål ved hvem som lager kartene for den musikalske navigeringen til innvandrerungdom, og i tilfellet Bjøråsen: hvordan ungdommene forholder seg til en slik navigering og de tilhørende kartene. Stemmer kartet med landskapet? Hvem legger premissene? Når brukes hvilke kart, og hvorfor? Hvilke intensjoner har man med å konstruere ulike kompass, og hvordan sjonglerer man med disse konstruksjonene når man forhandler om posisjon og tilhørighet?

Friedman, Latour, Deleuze og Guattari

Denne delen er en lesning av to av Jonathan Friedmans tekster. Han har vært en sterkt aktør i globaliseringsdiskursen, og jeg skal i hovedsak ta for meg artikkelen «Being in the world: Globalization and Localization» (Friedman 1990)³⁶ samtidig som jeg bruker «The Hybridization of the Roots and the Abhorrence of the Bush» (Friedman 1999) for å understøtte noe av argumentasjonen. Her vil det også bli fremført noen refleksjoner rundt Friedmans posisjonering. Jeg kommer også til å belyse/begrunne bruken av Friedman og skissere eventuelle alternative perspektiver på musikk og globale prosesser.

På 1990-tallet snakket man mye om konsum av musikk og musikkymboler/musikkpraksis som en del av en tilhørighetsprosess, og at det som konsumeres, skaper identitet³⁷. Jonathan Friedman har vært opptatt av dette (1989, 1990), det samme har blant annet Timothy Taylor (2007). Mens Taylor kan sies å ha produsert bøker med postkolonialistisk perspektiv i et etnomusikologisk felt, beskriver Friedman seg selv som systemantropolog og historisk antropolog som er interessert i økonomi, innenfor det feltet han kaller *Global Systemic Anthropology*, og som inkluderer blant annet tverrfaglige prosjekter med geologer og arkeologer (UCSB 2010).

De tekstene jeg tar for meg er skrevet på 1990-tallet, og Friedman har skrevet mange tekster de siste 20 årene. Jeg anser det derfor som viktig å understreke at det er disse to *tekstene* jeg gjør en lesning av og hvorav særlig den førstnevnte brukes som representant for en av de rådende paradigmen innenfor globaliseringsstudier. På bakgrunn av hans egne uttalelser (UCSB 2010) er det likevel å regne med at hans systemorienterte analyser i de tekstene jeg bruker fremdeles står ved lag.

³⁶ Jeg vil nevne at hele antologien som Mike Featherstone har vært redaktør for; *Global Culture*, har hatt stor påvirkning på globaliseringsdiskursene. Mange av artiklene er svært mye referert til, og har blitt brukt hyppig i undervisning på ulike globaliseringstudier.

³⁷ Dette er et begrep jeg i liten grad kommer til å bruke om min egen produksjon av kunnskap – praktisk eller teoretisk. Det vil bli diskutert, men jeg foretrekker å bruke begrep som *tilhørighet* i stedet, bortsett fra diskusjoner der identitetsbegrepet står sterkt og bevisst blir brukt.

Redegjørelse av Friedmans artikkel «Being in the world»

Friedman har skrevet en rekke artikler knyttet til identitet og konsum (Friedman 1989, 1990) og befasst seg med og latt seg provosere av hybriditetsdebatten (Friedman 1999). De siste årene har han vært aktiv i diskurser rundt globalisering og produksjon av teori på grunnlag av empiri, der han har uttalt at det er for lite førstehåndskjennskap til materialet det skrives om, og at den akademiske teoriproduksjonen er preget av synsning (Khazaleh 2008).

Friedman skriver seg inn i en akademisk habitus av kritisk teori fra Frankfurterskolen. Det teoretiske bakteppet for de tekstene av Friedman jeg bruker, synes å være en bred modernitetspessimisme, muligens i tråd med radikal kapitalismekritikk og motstand mot kommersialitet, slik man kan finne blant annet hos Adorno (1991). Gjennom overskrifta «Being in the world» føres også referansene lett i retning av Heideggers versjon av fenomenologi (Heidegger 2007), preget av modernismekritikk, teknologikritikk og en ontologisk fundert estetikk eller «værensmetafysikk». Friedmans tankegods og premisser kan minne om Adornos forståelse av autentisitet, samtidig som hans «roots»-fokus kan leses som variasjon over de vesteuropeiske romantiske myter om genial kreativitet (DeNora 1995). Dette er en del av en kulturkonservatismen man blant andre kan følge fra Matthew Arnold, med idéene om fremmedgjøring, rotløshet og forfall. Videre kan man følge dette gjennom Frankfurterskolens kritikk av modernitet som kapitlistisk overbygning og Adornos argument om masseproduksjonens manipulasjon av passive borgere (Duncombe 2002).

Friedman fokuserer på hvordan konsum påvirker identitetkonstruksjoner. Han gjør dette hovedsakelig gjennom å bruke to eksempler: Ainu- og japanske nasjonale premisser, og urbane moteuttrykk i Brazzaville i Kongo. Først tegner han imidlertid et bilde av det han framholder som eksempler på globale situasjoner og prosesser. Her inkluderer han blant annet utvikling av nasjonale kapitalistiske strukturer, urinnvåneres økende antall, etnisk mobilisering som truende faktor for etablerte institusjoner, homogeniserende, globale, kommersielle prosesser som resulterer i like produkter på Hawaii, Acapulco og Mallorca, samt det han kaller en fragmentering av øst–vest-hegemoniet, både politisk og kulturelt. Han bruker også Hawaiiiske kulturer som en idealmodell på globale autentifiseringsløsninger. Han påpeker at det ikke er noen motsetning mellom etnisk og

kulturell fragmentering og modernistisk homogenisering, men at de er tilstedeværende og konstituerende trender i en global virkelighet (Friedman 1990:311).

Friedman argumenterer for at dannelsen av selvfølelse og identitet, og begjær av det som konsumeres, henger sammen.

The aim of this discussion is to explore consumption as an aspect of broader cultural strategies of self-definition and self-maintenance. (ibid.: 313)

Han hevder dette gjennom å se på konsum som en kulturell strategi som konstituerer og konstruerer identitet, samtidig som det plasserer oss i de sosiale nettverk og landskap som eksisterer. Konsum som kulturell strategi blir identitetsdannende gjennom konstitueringer av etablerte og nydannede identitetstrategier. Friedman hevder at kulturelle strategier er en konvensjonell definisjon av kultur, bestående av kart, semiotiske koder og paradigmer som impliserer en oppskrift på hvordan man ordner sosialt liv og tankevirksomhet. Her drar han inn Pierre Bourdieu (1979) og drar en linje mellom det institusjonaliserte, overklassen, det distingverte, dandyen og uttrykk påført individet utenfra (Friedman 1989). Dette gjør han i en av sine tidligere artikler «Consumption of Modernity, og knytter den i «Globalization and Localization» til Bourdieus *habitus*-begrep gjennom det han anser som felles grunn: «The common ground in these approaches to consumption is the explicit connection between self-identification and consumption» (Friedman 1990:313). Han uttrykker videre forskjellen mellom det han anser som Bourdieus predefinerte identiteter kledd på utenfra gjennom abstraksjoner, og det han selv argumenterer for som et alternativ: identitet produsert innenfra gjennom konkrete praksiser. Han inkluderer også andre kulturelle egenproduserte konstitusjoner enn konsum: etnisitet, klasse, kjønn, religion og klær, og sier at dette er midler som brukes til identitetsbygging, mens konsum er en generell strategi brukt innenfor alle disse kategoriene.

Friedman bringer spørsmål om autentisitet inn i identitetsdiskursen. Han hevder at konsum er en signifikant del av differensierende sosiale handlinger, og at praksiser knyttet til identitetsdannelse er rent eksistensielt autentifiserende. Samtidig problematiserer han at identitet forhandles gjennom å konsumere, og at identitetsdannende symboler konsumeres

uten at de er egenproduserte. Friedman regner de identitetsdannende symbolene som ervervet på *den kapitalistiske markedsplass*, og dermed anser han autentisitet som eliminert av objektifisering og dekontekstualisering, og at konsum korrupperer autentisiteten i identitetsdannelse.

Thus while engagement authenticates, its consumption de-authenticates. (ibid.:314)

Engasjement medfører autentifisering, mens konsum, som Friedman definerer som påført utenfra, deautentifiserer. For at engasjementet Friedman hevder som garanti for autentisitet, skal være gjeldende, må det altså ikke eksistere tilsvarende konsum. Det som skaper autentisitet, er derimot selvproduserte praksiser. Friedman etablerer her et hierarki, der symbolene som konsumeres, vurderes opp mot hverandre og gis en verdi. Den eneste autentiske konsumhandling innenfor dette systemet er det han kaller «engasjert kynisme», en distanse til materien.

La sape

Når Friedman presenterer første case, *La sape*, fra Republikken Kongo, starter han med å plassere *les sapeurs* i et klassehierarki. Deretter beskriver han kort kongolesiske nord-sørforhold innad i landet samt konsumpraksiser hos en *sapeur*. En *sapeur* er ifølge Friedman en kongoleser fra de lavere klassene i Brazzaville og Pointe Noire, som ikke har noen bevissthet om klassesamfunnet, men bare følger de normene som styrer samfunnet. Det høyeste ønsket til disse *sapeurs* er ifølge Friedman et opphold i Paris for å kjøpe designerklær, for å returnere til Brazzaville for å fremføre *la danse des griffes*. Man sørger for å bli sett i dyre klær med merkelappene sydd synlig på klærne som en del av statusritualet. Her anmerker Friedman at dette er en ekstrem form for en mer generell kulturell strategi i Kongo³⁸. Klær og varer (det man omgir kroppen sin med) fungerer som direkte statushevere. En riktig skjorte *gir* ikke riktig status, den *er* riktig status. Friedman hevder at det kongolesiske samfunnet er ekstremt i sitt varefokus, og at alle vurderes ut fra sitt ytre uttrykk.

A Congolese can identify everyone's social rank in a crowd by their outward appearance. (ibid.)

³⁸ Det er interessant at Friedman beskriver klærs betydning for status som oppsiktsvekkende. Dette er ikke en spesielt mystisk praksis, og den burde være svært kjent for Friedman fra det svenske samfunnet. Det Friedman her praktiserer kan i et postkolonialistisk perspektiv betraktes som *annerledesgjøring*, og er i så måte en eksotisering av den kongolesiske *sapeurs* praksiser.

Friedman hevder at *la sape* er en kommentar på moderne konsumpraksiser, samtidig som dette ikke er kyniske parodier som distanserer seg til det som konsumeres, som en dandy-praksis. Han sier at selv om dandyen var avhengig av de andres blikk for å tilfredstilles, opptrådte han i en verden av praksiser der fremtoning og eksistens/form og innhold (appearance and being) er forskjellige, og at «there is, in principle, at least, a ‘real person’ beneath the surface» (ibid.:316). Denne distansen eksisterer ikke for kongoleseren, ifølge Friedman, der fremtoning og eksistens / form og innhold / *appearance and being* er identiske. Du er det du har på deg. Dette er ikke fordi klær uttrykker mennesket, men fordi klærne er det umiddelbare uttrykket av personens livskraft, og livskraft er alltid tilstedeværende, alltid eksternt.

Kleskonsum blir beskrevet som en global strategi for å knytte seg til kraft som ikke bare sørger for status, men også for helse og politisk makt. Friedman hevder at når man løser de mangler som eksisterer i dagliglivet, ved å importere livskraft fra utsiden, slik denne kongolesiske praksisen er, hvor det ultimate er å dra dit «livskraften» finnes, nemlig til Paris, blir drømmene knust av de parisiske realiteter som kongoleseren ikke styrer. Alle ressurser går med til å erverve seg merkevarer mens man bor trangt og elendig, for å konstituere sin egen selvfølelse og prestisje gjennom å opptre som «les grands». Når *la sape* drar til Brazzaville igjen, fremføres merkevarene i en forestilling der merkene er sydd på utsiden av klærne slik at det er åpenbart hva man har ervervet seg. Friedman omtaler denne praksisen som ytterst kosmopolitisk, i negativ form, hvilket er i tråd med Friedmans forståelse og argumentasjon rundt modernitet og urbanitet i andre artikler, som «The Hybridization of the Roots, and the Abhorrence of the Bush» (Friedman 1999).

Friedman presiserer at dette er en form for identitetsdannelse som skiller seg fra den man finner i moderne vestlige samfunn. Så vidt jeg forstår, mener Friedman at den kongolesiske sapeur-praksisen underminerer samfunnets sosiale rangeringer, ikke gjennom imitasjon, men ved faktisk å erverve seg det eliten er (i kongolesisk forstand, ved å ha).

Til slutt i denne delen av artikkelen skriver Friedman at han anser dette for å være en modernistisk appropriasjon av tradisjonelle uttrykk, og at man har gått fra å bruke

tradisjonelle fetisjer for livskraft, som kommer fra gudene og forfedrene, til å bruke de samme praksiser, men nå kommer fetisjene fra Europa, den himmelske livskraftkilden.

Ainu

Ainufolket er en etnisk marginalisert minoritet i Nord-Japan. Folkegruppa skal tidligere ha vært et velfungerende hierarkisk samfunn, som har mistet sin status under japansk styre og bare eksistert som en sosial definisjon. For å gjøre noe med sin manglende posisjon i Japan hevder Friedman at ainuene har måttet spille myndighetenes spill. De har måttet gå med på Japans definisjon av det «moderne». Mange ainuer gjør dette ved å skjule eller ikke kommunisere sin ainu-tilknytning og heller definere seg som japanske, noe Friedman definerer som at de konsumerer «japansk». Ainubefolkningen har både høyere arbeidsledighet og en større andel trygdemottakere enn den «japanske» befolkningen. I løpet av 1970-tallet ble det dannet en ainukulturell bevegelse som jobbet for å få ainu anerkjent som egen etnisk gruppering. Det eksisterer ingen ønsker om politisk eller økonomisk separasjon, men en anerkjennelse av at ainu eksisterer som gruppering.

Ainubefolkningen har gjort ulike tiltak for å definere seg selv. De har egne skoler som underviser i språk og tradisjoner, for de som ikke har lært dette, eller for deres barn. Samtidig har de etablert tradisjonelle landsbyer som produserer tradisjonelt håndverk, og hvor turister kan komme og se tradisjonell ainulevemåte. I tillegg til at ainu gjerne bor i japanske hus i dag, etablerer ainuorganisasjoner tradisjonelle hus der det undervises i historie, språk, tradisjonelle danser, veving og trearbeid. De tilbyr også turister deltagelse i de samme aktivitetene. Dette reklameres gjerne for, slik at man får turisttilstrømming og mediadekning. Produksjon av turisme, og eksponering av ainutradisjoner for turister, har blitt en sentral prosess i bevisst å rekonstruere ainuidentitet. Disse turistrettede presentasjonene blir ansett for å være et politisk instrument i arbeidet med å endre japaneres holdning til ainu fra å anse ainutradisjoner som variasjoner av japansk, til å se dem som separate, distinkte, kulturelle praksiser, som følgelig genererer separat identitet. Det å bygge identitet på en markeds plass, slik ainu gjør det, skulle man kunne anta deautentifiserer, sier Friedman, men konstaterer at det å etablere identitet som en vare, overgås av det større autentifiseringsprosjektet ainu har: å uttrykke seg selv med egenproduserte produkter. Dessuten er det via varekarakteren at de kan etablere seg som

annerledes fra «japansk», noe som er viktig for å etablere ainukulturens særtrekk, framholder Friedman.

Friedman skriver at ainuenes strategi for å lage et bilde av ainufolket i offentligheten, gjennom blant annet turisme, er et verktøy for å gjenskape, eller skape, tradisjonell kultur. Å argumentere for egen jord der man kan drive jordbruk etter ainutradisjoner, kan bli lettere med slike verktøy i ryggen. Likevel framholder Friedman at dette er et kulturelt selvmord. Han bruker Hawaii som eksempel for å vise dette, ved å henvise til hawaiiisk kulturbevegelse, som siden 1970-tallet har måttet ta tilbake sin egen kultur etter nesten hundre år hvor hawaiiiske kulturelle uttrykk har blitt en del av det amerikanske hegemoniet og det kommersielle kulturelle markedet. Friedman skriver at hawaiiere gjennom disse prosessene har blitt oppmerksomme på den mulige deautentifiserende virkningen det kan ha å gjøre et kulturuttrykk til en vare. Han sier at hawaiiere ikke ønsker at hawaiiisk kultur skal konsumeres som temmede eksotiske uttrykk, og at hawaiiere i dag ikke har noe behov for å reklamere for den lokale kulturen på et kommersielt marked. Friedman skriver videre at hawaiiere, som «oss», (altså forskjellig fra kongoleserne og ainuer) ser på produkter som eksternt fra oss. Ainufolket selger ikke kulturen sin som en vare, de presenterer den slik de opplever den, og vil at verden skal anerkjenne den. De ser produktene som en forlengelse av dem selv, hevder Friedman.

Hvordan globale prosesser endrer kollektive selvforståelser

Friedman sier at mens kongoleserne tar til seg annerledeshet, produserer ainu selvforståelse for andre. Hawaiiere produserer imidlertid selvforståelse for seg selv, hevder Friedman. Han framholder at når man ikler seg andres symboler for å få høyere status, er det en identitetsdannelse der man samler på «annerledeshet». Kongoleserne samler på det som er annerledes i forståelsen av «har høyere status», ervervet gjennom franske eller europeiske symboler. Ainuprosessene handler om å ikle seg ainusymboler og kultur for å bli sett som tradisjonelle ainu for den moderne japaner. Friedman sier at dette handler om diametralt motsatte prosesser: Den ene consumerer modernitet, mens den andre produserer tradisjon. Han trekker også fram at i motsetning til kongoleserne erfarer både ainuer og hawaiiere kultur og tradisjon som noe eksternt som har vært mistet og må gjenvinnes.

Friedman skriver at disse forskjellene ikke kun kan tilskrives ulike kulturelle paradigmer. Han fremhever kongolesernes hierarkiske system fra førkolonialistisk tid samt den totale integrasjonen av kongolesisk samfunn i et kolonisystem, som korresponderer godt med det å ikke se eksterne fetisjer for å øke sin livskraft. Aiuene ble kolonisert av japanerne, og både politiske, kulturelle og økonomiske systemer ble fragmentert og oppløst. Det hawaiiiske samfunnet fungerte i stor grad som det kongolesiske, ifølge Friedman. Høvdingenes konsum av vestlige varer var utbredt, og alle som kom til øyene, brakte bedre og bedre varer. Dette minner, sier Friedman, om en type akkumulering av vestlig og kinesiske varer, som er vanlig i det sentrale Afrika. Likevel hevder Friedman at hawaiiiske innbyggere innså at marginaliseringa av hawaiiisk kultur og befolkning førte til fattigdom, og at en separat identitet kommer til syne under disse forholdene. Friedman hevder at fokuset på hawaiiisk kultur er rettet innover, mot kulturen og tradisjonen selv, og ikke utover, mot turisme eller andre utenfor, og at dette blir en strategi for å gjenføde hawaiiisk kultur. Samtidig understreker Friedman at disse strategiene ikke nødvendigvis er spesifikt hawaiiiske, men er et spesifikt produkt som følge av en global transformasjon av et lokalt samfunn.

Han oppsummerer kort at det ser ut til at konsum kan anses som identitetskonstituerende, og at dette kan sees i globale sammenhenger rundt konsum og identitetsdannelse. Han hevder at identitetsstrategier hele tiden er lokale, selv om de har vært i kontakt med og smeltet sammen med andre praksiser på den globale arena.

Styrker og svakheter ved Friedman

Friedman påpeker det som kan ansees som selvfølgeligheter i dag, men som ikke var det i 1990: at øst-vest-hegemoniet går i oppløsning, og at fragmentering av kulturelle aspekter går hånd i hånd med modernisering, som for Friedman representeres i kapitalismens homogenisering. I tillegg påpeker han, helt korrekt, at lokal tilhørighet og global aktivitet er samme sak, selv om Friedman ikke anser at dette skaper gode identitetsprosesser, som genererer autentisitet, når «modernitetens homogenisering» påvirker/utrydder lokale uttrykk.

Konsum som konkret uttrykk for tilhørighet.

De sterkeste partiene i artikkelen er i mine øyne der Friedman påpeker utilstrekkeligheten i sosiologiske analyser der definisjonen av kultur blir en slags «text-like reality», som forsyner

oss med oppskrifter for sosial og kulturell oppførsel. Han hevder at abstrakte symboler (semiotiske tegn, paradigmer, kart, osv.) som representerer produkter i disse oppskriftene, ikke fungerer som noe annet enn symboler og ikke kan generere konkrete produkter, som han framholder er essensielt for å se på konsum og identitetsprosesser. Dette minner mye om Bruno Latours kritikk av tradisjonell sosiologisk analyserammer. Latour ser på identitet som en prosess: flyktig og ustabil og tilstedeværende kun gjennom konstituering og praktisering (Latour 2005).

Et element jeg finner problematisk i Friedmans behandling av konsum, er passiviteten han tilskriver menneskene involvert i konsumprosesser. De fremstilles som ofre for eget konsum, tradisjon og klasse, og Friedmans autentisitetsargumenter har som premiss at mennesket selv ikke vet sitt eget beste og derfor må beskyttes mot uttrykk utenfra, som deautentifiserer deres identitetsprosjekter. Timothy Taylor tilbyr en annen vinkling på dette. Han skriver at konsum er en praksis og en aktivitet man tar del i. På lik linje med hvordan aktiv deltagelse i musikalsk praksis og kultur konstituerer individer, gjør også konsumvalg dette. Han hevder også at «produksjon» og «konsum» er meget vanskelig å skille, fordi det man produserer, gjerne kommer fra en eller annen form for konsum (Taylor 2007:129). Taylors syn på konsum knytter altså produksjon av tilhørighet tett til konsum. Eksemplene hans er knyttet til musikk, og det er åpenbart at musikkonsum påvirker musikkproduksjon og også identifikasjonsprosesser.

Friedmans fokus på det systemiske og lange historiske linjer ser ut til å ha store omkostninger når det gjelder hvordan han vurderer de enkelte individenes påvirkning og praksiser knyttet til disse strukturene. Han ser ut til å mene at individet er offer for de store systemene, i stedet for å anerkjenne at individuelle praksiser konstituerer systemene.

Verdibelegging av kulturelle arrangement

Det er i etterkant av analysen av ainufolkets identitetsprosjekt at Friedmans argumentasjon blir mest problematisk, fordi han verdibelegger praksiser ut fra et fastlåst hierarki, og ikke er konsekvent ut fra egne premisser når han analyserer sine eksempler. Når han før presentasjonene gir en innføring i sine premisser for analysene, påpeker han at det er begjæret og engasjementet i forbindelse med identitet som autentifiserer, mens hvis man konsumerer

definerende symboler som ikke er selvprodusert, setter man autentisitetens prosessen i fare ved å dekontekstualisere og objektifisere symbolene som konsumeres. Når han analyserer *les sapeurs*, er dette konsistent, mens når han drar inn ainu, snur han det på hodet og sier at det er ainufolkets kommersielle eksponering av egne produkter og praksiser som man kan anta deautentifiserer. Engasjementet i en overordnet identitetskamp, hevder Friedman, legitimerer autentisiteten i identitetsprosjektet blant ainuer nettopp fordi det ikke er turismens markeds plass og den kapitalistiske eksponeringa som er målet. Han hevder at ainufolkets verktøy for å ta tilbake egen identitet innebærer autentisitet, fordi det er tilhørighet til og produksjon av egne tradisjoner og kultur som er målet. Dette står i sterk motsetning, sier Friedman, til de kongolesiske *sapeurs*' praksis, som deautentifiseres fordi det er ervervelsen av varer produsert utenfor ens «egne» tradisjoner, som er målet. Identitetsprosessene er uløselige i Kongo, ifølge Friedman, og direkte knyttet til det å ikke se spesifikke symboler ervervet på utsiden av lokalsamfunnet/kroppen/sinnet osv. I de siste avsnittene sier han imidlertid at de ulike praksisene nok er stedsavhengige og dermed opererer ut fra spesifikke premisser og forståelser. Dermed kan de ikke sammenlignes, bedømmes og plasseres på samme stige, ut fra samme kriterier.

Når Friedman setter opp et verdihierarki han vurderer uttrykkene fra, legger han ikke like premisser til grunn for de to vurderingene. I tilfellet *sapeurs* er det *konsumet* som deautentifiserer, hos ainubefolkningen er det i så fall *kommersialiseringen* som deautentifiserer. Når han inkluderer hawaiiiske kulturbevegelsers antikommersielle holdning til egen tradisjonsutøvelse, ser man tendenser til at dette også handler om en gammel diskurs som dreier seg rundt den gamle aksene av kommersialitet vs. originalitet og modernitet vs. tradisjonalt. Samtidig viser Friedman at han verdivurderer de praksisene han finner etter europeiske kulturkonservative modeller, der «røtter» og «tradisjon» i en nasjonsbyggende romantisk sammenheng har stått sterkt (DeNora 1995). Han vurderer afrikanske, urbane praksiser etter europeiske nasjonalromantiske modeller som ikke kan forventes å fortolke afrikanske, urbane praksiser på en relevant måte. Samtidig forsøker han å skjule sin eurosentrisme gjennom å hevde at verdivurderingen er basert på generelle, universelle og sammenlignbare strategier og praksiser.

Musikk er en del av det som i global sammenheng konsumeres, praktiseres og er symboler som tillegnes for å gi uttrykk for tilhørighet. Deler av diskursen knyttet til musikalsk identitet, autentisitet og konsum, kan beskrives som en motstand mot eller frykt for kommersialisering, homogeniserende globale prosesser, urbane moderne uttrykk og hybridpraksiser. Den mest kjente motstanden mot dette fra Frankfurterskolen er Adornos ambivalens knyttet til masseprodusert musikk og fremveksten av sjangre som jazz (Adorno 1991). Det er lett å raljere over hans beskrivelser av for eksempel jazz, men hans *intensjon* var å beskytte det han mente var «ekte», «sant» og «unikt», hvilket han hevdet at masseproduksjon i form av for eksempel plater ikke var. Friedman skriver seg inn i en lignende fagtradisjon preget av kulturkonservatisme, der modernitet er en retning som beskyldes for å fremmedgjøre oss fra «vår egen» kultur, og hvor hybriditetsprosesser er en trussel mot «det autentiske ekte».

Romantiseringen av «det ekte» har også vært med på å eksotisere musikkpraksiser fordi man har forsøkt å definere noen musikalske praksiser som *mer* autentiske enn andre, gjerne fordi de er etablert i kulturer som fremstilles som *mer* ekte og gjerne *mer naturnære* enn andre musikkpraksiser. Denne fortellingen om noen folkegrupper som *naturnære*, impliserer også forestillinger om at de samme folkegruppene er *mindre kultiverte* og dermed *mindre utviklede*. Disse forestillingene kan se ut som de er innlegg i en annen eurosentrisk, romantisk tradisjon, der det uttrykkes en slags tristhet over hva vi har mistet i vår utvikling og industrialisering (modernisering), men som man finner igjen i *mer naturnære* praksiser. I disse diskursene er modernitet og urbanitet, i global forstand, en trussel mot det «opprinnelige» og det «tradisjonsbaserte». Det er her Friedmans antropologiske posisjon kan plasseres.

Europeiske forforståelser

Friedman skiller mellom *being* og *appearance* og befinner seg i en slags europeisk hovedstrøm der det dualistiske skillet mellom *det egentlig* og *det tilsynelatende* er grunnleggende. Dette er den samme delingen som Platons av «det egentlige» (idéen) og «bildet» (slik det tar form i verden). Denne delingen har en lang tradisjon i vesteuropeisk filosofitradisjon fundert rundt et kristent, borgerlig verdigrunnlag. Delingen er verdibelagt og opphører det intensjonelle, det ideelle og det «egentlige», mens det fysiske uttrykket for dette intensjonelle, ideelle eller «egentlige» er belagt med ulike feil og mangler. Heri kommer, mener jeg, en forståelse av at *autentisk* selvforståelse kommer innefra og er selvprodusert,

mens tilhørighet til reproduksjoner, hybrider og kosmopolitiske uttrykk konstrueres som inautentisk fordi de fremstilles som mindre unike. Dette er en forståelse med utgangspunkt i romantikkens tanker om det «opprinnelige», det «ekte,» det «jordnære» og det «indre».

Friedmans analyser i artikkelen «Being in the world» er preget av denne tankegangen, uten at han sier det eksplisitt. Jeg mener at Friedman klargjør lite for eget ståsted, og at analyseverktøyene han bruker, med fordel kunne vært viet mer oppmerksomhet. Er det konstruktivt å foreta analyser av kongolesiske praksiser, som for øvrig beskrives som distinkt forskjellig fra europeiske praksiser, med et så vidt eurosentrisk analyseverktøy som Friedman bruker? Han etablerer hierarkier av autenticitet ut fra et standard europeisk, borgerlig grunnlag. Jeg er i sterk tvil om dette er verktøy som belyser kongolesisk praksis ut fra Friedmans intensjoner der han understreker behovet for å se globale identitetsprosesser og det han definerer som «kulturer», som fleksible, fluktuerende og lite stabile (Friedman 1990:312).

Friedmans metodologiske perspektiv

Friedman holder seg innenfor en tradisjonell antropologisk forståelse om autenticitet og tilhørighetsproduksjon som er forankret i borgerlig, vesteuropeisk forståelse av identitetsbygging. Friedman bruker *Distinksjonen* (Bourdieu 1984) for å argumentere for at klassebestemte habitus gir distinkte forskjeller i symbolbruk på det han kaller «the cultural marketplace» (Friedman 1990). Deretter verdibelegger han informantenes valg av symboler gjennom grad av autenticitet. På samme måte som han ikke problematiserer sine egne forforståelser, problematiserer han heller ikke autenticitetsbegrepet.

Dette er en måte å sette forskeren i det geniale og allvitende ekspertsetet på, som også degraderer informantens og aktørenes ekspertise på seg selv og sin forståelsesmodell. Det er interessant i et feltmetodisk perspektiv at Friedman hevder at man som forsker kan verdibelegge noens selvforståelse og at han hevder at forskeren som står på utsiden av den subjektive eksponeringen av et uttrykk, bedre kan avgjøre hva som er autentisk enn individet som uttrykker dette. Dette hierarkiet vil nødvendigvis være basert på forskerens smak og ikke informantens forståelse av eget liv, ettersom informanten ikke uttaler seg om autenticitet, men så vidt vi vet, produserer egen praksis, som observeres og analyseres av Friedman.

Jeg vil bemerke at når Friedman bruker empiri som grunnlag for diskusjonene sine, kunne jeg ha ønsket meg at det hadde kommet fram hvor empirien kommer fra. Det kommer ikke fram hvordan materialet fra Kongo har blitt produsert³⁹. Materialet om ainufolket kommer fra en upublisert doktorgrad fra 1990, av Sjøberg, ved Universitetet i Lund. Friedman oppgir ikke selv å ha vært i kontakt med ainubefolkning. Materialet fra Hawaii kommer fra ulike kilder, men det oppgis ikke hvorvidt han selv har gjort noen prosjekter på hawaiiisk identitet. Friedmans vektlegger overfor CULCOM verdien av førstehåndskunnskap og fremfører en kritikk av det han mener er synsning i akademia, og for lite bruk av empiri (Khazaleh 2008). I følge denne kritikken og hans egen vektlegging av verdien av empiri, er hans eget materiale i denne artikkelen svært tynt, særlig de delene som omhandler kongolesiske praksiser, som han bruker stor plass på.

Når det gjelder den kongolesiske praksisen, uttaler han for eksempel at *sapeurs* ikke har noen ironisk distanse eller på annet vis har noen avstand til det de foretar seg. Det tvinger meg til å stille det banale spørsmålet: Hvordan vet han det? Har han spurt dem? På samme måte fremgår det heller ikke hvordan representantene for «filleproletariatet», *les sapeur*, kommer seg til Paris. En slik reise er kostbar, og det finnes få åpenbare forklaringer på at disse lite begunstigede deltagere i samfunnet skulle kunne oppdrive midler til slike reiser. Hvordan vet han hva de foretar seg i Paris og hvordan de tenker rundt sin egen praksis når de kommer tilbake?

Feltarbeidsproblematikk har vært, og er, et stort tema både i etnomusikologi, sosiologi og sosialantropologi de siste årene. Det er mulig det ligger føringer i redigeringa av antologien artikkelen til Friedman er utgitt i, som tilsier at det ikke var rom for å redegjøre for feltarbeidet, det er også mulig at han har publisert dette feltarbeidet i litteratur jeg ikke er kjent med, og det er mulig at han mener det ikke lenger er nødvendig å være nøye i kildehenvisningene siden han er en etablert og anerkjent sosialantropolog. Uavhengig av disse forklaringene finner jeg det vanskelig å forsvare at der ikke finnes noen henvisninger til kilder

³⁹ Friedmans kone, Kajsa Ekholm Friedman gav imidlertid ut i 1991 boka *Catastrophe and Creation; The transformation of an African Culture*, som er en analyse av det som i dag oppfattes som tradisjonelt i Kongo, sett i lys av overgangen fra prekoloniale til koloniale strukturer i Nedre Kongo. Det er altså mulig å anta at Jonathan Friedman har brukt sin kones materiale selv om han ikke oppgir dette i artikkelen.

på kongolesisk *sapeur*-praksis. Det er mulig han har gjort eget feltarbeid tidligere, men han henviser ikke til dette. Jeg må innrømme at jeg finner det ironisk at det er hans mangel på empiri og hans grad av synsing som er noe av kritikken jeg vil rette mot Friedman, særlig siden ett av foredragene han har hatt for CULCOM i Oslo, var en kritikk av academia, der han savner mer empiri og mindre synsing (Khazaleh 2008).

Min motstand mot Friedmans analyse av kulturuttrykk som konsum og autentifiseringsobjekt har likhetspunkter med Bruno Latours kritikk av «det sosiales sosiologi», knyttet til at man forstår verden ut fra fikserte strukturer; sosiale konglomerater. I utgangspunktet er dette også Friedmans kritikk av tradisjonell kulturforståelse som stabile konglomerater av sosiale strukturer. Imidlertid følger han ikke opp denne kritikken, og den får ingen konsekvens i analysen. Friedman verdibelegger dessuten kongolesisk praksis ut fra bestemte strukturer og konglomerater, som i Friedmans tilfeller er borgerlig europeiske. Han framholder at disse strukturene *forklarer* individenes valg, i stedet for å se på hvordan individenes valg skaper og konstituerer strukturer, og hvilke forklaringsmodeller aktørene presenterer for sine valg. Friedman skaper hierarkier av estetiske valg på bakgrunn av hva han ser som autentifiseringsprosesser og det motsatte, inautentifiseringsprosesser. Her vil jeg anføre at virkeligheten nok er mer kompleks enn som så, og at behovet for å leve inautentisk også er et autentifiserende valg. Ifølge Latour (2005) finnes ikke autentiske eller inautentiske valg. Det finnes bare valg som binder aktører sammen. Dermed blir autenticitet irrelevant. Likevel kan aktører oppleve at etablerte sammenføyninger som til stadighet blir konstituert gjennom aktørers praksis, fungerer som retningslinjer rundt moralske vurderinger. Aktører kan ha behov for å ta valg i opposisjon til de valgene som oppfattes som moralske og autentiske, og disse vil kunne oppfattes som umoralske og inautentiske valg; valg som skaper rotløshet og lite kategoriserbare uttrykk, slik Kidjo får kritikk for å gjøre (Taylor 1997)⁴⁰. Ut av disse prosessene kommer erkjennelsen av menneskets behov for å leve såkalt inautentisk.

Hvordan Friedmans arbeid brukes

Denne artikkelen er utgitt i en antologi Mike Featherstone har redigert, gitt ut på Sage. Boka heter *Global Culture* og inneholder blant annet artikler fra Arjun Appadurai, Mike

⁴⁰ Se tidligere i kapittel 1 for nærmere beskrivelse av Kidjos uttalelser.

Featherstone, Alain Touraine og Roland Robertson. Dette er en bok skrevet av noen av de mest populære og aktive akademikerne innenfor fagområder som *globalisering og kultur*. Friedmans artikkel har blitt brukt mye i undervisning ved universiteter i både Norge og Sverige, og han har tilknytning til Norden både gjennom at han har vært ansatt ved Universitetet i Lund gjennom mange år, samt at han er gift med den svenske sosialantropologen Kajsa Ekholm Friedman. I *Lundagård*, en studentavis knyttet til Universitetet i Lund, beskriver avisa paret Friedman som kritiske til den multikulturelle politikken som eksisterte da de flyttet til Lund i 1979. De hevdet den var integrasjonsmessig mislykket og opplevde ikke å få gehør for det når de ville diskutere temaet (Therén 2008). Friedman har i ettertid sagt opp sin stilling i Lund som protest mot blant annet det han hevder er en tvangstrøye av politisk korrekthet som gjør det svært vanskelig å diskutere ømfindtlige temaer i Sverige. (ibid)

I Norge har Friedman blitt brukt av mange ulike aktører. CULCOM ved Universitetet i Oslo har benyttet seg av ham, i et seminar der han blant annet kritiserer globaliseringsdiskursen for å være preget av synsing og ikke erfaring, som forkjemper for empiribasert teori. (Khazaleh 2008) Han blir brukt av den høyreorienterte tenketanken Human Right Service ved leder Hege Storhaug der hun trekker fram hans kritikk av det svenske samfunnet som politisk korrekt og lite åpent i artikkelen «Svensk kultur en saga blott?» (Storhaug 2005). Hun bruker Friedmans bok, *The PC Society*, for å argumentere for at det svenske folk og svenske myndigheter undergraver sin «egen» kultur og vil skape et multikulturelt samfunn som Storhaug ikke har tro på. Dette er selvfølgelig ikke Friedmans ansvar, men Storhaugs bruk av tekstene sier kanskje noe om til dels felles tankegods hos forfatteren og leseren. Her blir Friedman tatt til inntekt for en skepsis til det multikulturelle samfunnet. Friedman sier blant annet, ifølge Storhaug, at dersom man kunne lufte tanken om at det kunne vært bra med en innvandringspause i Sverige er man fremmedfiendtlig, dermed rasist, dermed nazist. Storhaug fører ingen referanser på dette, men Friedman uttaler det samme til Steen (Steen 2002), en kulturkonservativ blogger som blant annet har skrevet artikler som har blitt trykt i *Morgenbladet* i Oslo og *Weekendavisen* i København (Vestergaard 2002). Storhaugs artikkel er også brukt av Bærum FrP på deres hjemmesider (Storhaug 2007). Her blir kulturanthropologen altså brukt av ett av de mest kulturkonservative partiene i Norge. Friedman uttrykker i liten grad tydelige sympatier med den politiske høyresida, men har heller

markert seg tidligere med et engasjement i den marxistiske antropologien og tok del i studentopprøret i Paris i 1968, men det er politiske tenketanker og partier på den kulturkonservative sida som bruker ham og det han argumenterer for. I artikkelen «Exit Folkhemssverige», fra 2008, om *en samhällsmodells sönderfall*, knytter han imidlertid det han anser som det svenske velferdsystemets sammenbrudd sammen med høy innvandrertetthet i landet. (Friedman 2008)

Dersom man leser «Being in the world» i lys av annet arbeid fra Friedman kommer hans intensjoner bak argumentasjonen i et tydeligere lys. Blant annet har artikkelen «The Hybridization of Roots and the Abhorrence of the Bush» (Friedman 1999) blitt brukt i Pieterse Nederveens bok *Globalization and culture: Global Melange* (Pieterse 2009), der Friedmans orientering mot «roots» og hans antihybridiseringsargumentasjon blir behørig diskutert. Aversjonen mot modernitet som kommer til uttrykk i «Being in the world», er den samme motstanden han uttrykker i artikkelen fra 1999. Her fokuserer han mer på hybriditet som begrep og uttrykk, mens i artikkelen fra 1990 er det det globaliserte konsumet som får fokus.

Friedman blir også brukt i fagtekster der det har blitt fokusert på forholdet konsum–identitet (Humphrey 1995:44; Wiik 1995; Nash 2010). Humphrey bruker også Friedman i forbindelse med forståelsen av at vestlige varer konstituerer sosial identitet (Humphrey 1995:44). Her er hun altså opptatt av at vestlig gods har høyere status enn andre typer gods, og at slike varer derfor får en større rolle som symbolbærer for sosial identitet i visse sammenhenger. Wiik bruker Friedman i forbindelse med dikotomisk identitetsdannelse at man trenger en signifikant «other» (Wiik 1995:131). Wiik hevder at det man ikke vil være må stå i diametral motsetning til det subjektet vil definere seg inn under. Han snakker også om lokal identitet i forståelsen av det tradisjonelle, som Friedman, og det lokale forstås i liten grad som moderne, urbant, hybridisert osv., men heller som noe ideelt, konsistent og homogent – en distinkt tradisjon som kan defineres og iaktas. Dette stemmer godt overens med hvordan Friedman bruker Bourdieu, nettopp for å etablere en forståelse av at lokale tradisjoner er stabile og klart avgrenset, og slik ser det ut som Friedman mener de bør forbli også, for at de skal kunne fungere som basis i folks identitetsdannelse og legitimere deres autentisitet.

Kate Nash refererer hyppig til Friedman i boka *Contemporary political sociology* (Nash 2010), der hun bruker ham for å argumentere for at produkter av globale konsumentkulturer, i særlig grad vestlige samfunn, får uventede og uforutsette betydninger i lokale prosesser, da særlig i ikke-vestlige samfunn, slik Friedmans analyser av de kongolesiske sapeur mener å vise. Hun hevder at konsum av vestlige varer kan ha uventede effekter på strukturer i ikke-vestlige samfunn (ibid.:87) og uttrykker at det er overraskende at kommersialisering av kultur og tradisjon hos ainuene ikke virker å korrumpere deres autentisitetfølelse. Hun skriver seg dermed inn i Friedmans dikotomiske perspektiver, der tradisjon ikke ser ut til å være forenelig med kommersialisering dersom man skal beholde sin integritet.

Friedman ser altså ut til å bli referert til i to sammenhenger: Kulturkonservative, politiske aktører, som FrP, Human Right Service v/Hege Storhaug og kulturkonservative bloggere, som Steen, bruker ham for å argumentere for at nasjonal kultur (svensk og norsk i disse sammenhengene) er «verneverdig» og utsatt for angrep fra det multikulturelle samfunnet. De bruker ham samtidig i en argumentasjon rundt integrerings- og innvandringsdebatten, der de hevder at «politisk korrekthet» legger lokk på debatten. Akademiske aktører (Nash 2010, Wiik 1995, Humphrey 1995) ser ut til å bruke Friedman for å argumentere for dikotomiske verdensforståelser og eurosentrisk perspektiver gjennom oppfatninger rundt konsum og identitet.

Hybriditetsdiskurser hos Friedman

Kritikken av Friedman har særlig kommet i forbindelse med hans posisjonering rundt hybriditetsbegrepet. Friedmans hybrid-motstand vises på flere plan:

Han påstår at hybrid-fokus understreker essensialisme

Han formidler en motstand mot kosmopolittisme og modernitet/urbanitet.

Det første planet, der Friedman hevder at hybridtenkere løper essensialismens ærend, vitner om en sterk dikotomisk tenkning, der han har problemer med at ingenting skal defineres som rent. Hybrid av hybrid er fremdeles hybrid, men dette anser Friedman for å være trivielt. Han hevder også at det er trivielt og banalt å påstå at alle uttrykk er hybrider og blandede. På bakgrunn av dette diskuterer Jan Nederveen Pieterse Friedmans hybriditets-motstand (Pieterse

2009:104). Pieterse kommenterer at historie noen ganger blir fortalt med et ønske om å fremstille språk, nasjoner, aristokrati, tradisjoner som «rene» og opprinnelige, for å bygge nasjonsfølelse, samhold og å skape en forståelse av at de symbolene vi omgir oss med ikke levner noen tvil om hvordan vi er norske, europeere og lignende. Han framholder derfor at det er ytterst viktig å peke på hybriditetsprosesser, fordi de representerer et annet etos, et annet paradigme, som vil kunne ha påvirkning på dagens institusjoner.

Denne kritikken av Friedman kan speiles i hans behandling av *sapeur*-praksiser i Kongo. Friedman forstår disse som en kosmopolitisk hybriditet mellom urban, europeisk motepraksis og kongolesisk, tradisjonell fetisjpraksis, mens han hevder at identitetspraksiser skal bli produsert innenfra kulturen eller tradisjonen, altså med base i «røttene», dersom praksisen skal generere autentisitet. I mine øyne er det ingen motsetning mellom den praksisen som eksisterer i Kongo, og det Friedman ytrer som et ideal for produksjon av identitetsmarkører. Friedman er imidlertid ikke enig i at tilhørighet og identitetsmarkører produseres gjennom urbane uttrykk og ervervede uttrykk, og at dette ikke er i opposisjon til hans tanker om tradisjonelle røtter.

Friedman ser ut til å argumentere for at konsekvente entydige praksiser er et premiss for at produksjon av identitetsmarkører skal være autentisk. Imidlertid forklarer han det annerledes når han tar for seg hvordan tysk-tyrkiske andregenerasjons immigranter utvikler nye og miksede livsstiler. Her hevder han at «the internal dynamics of identification and world-definition aim at coherence» (Friedman 1999:248). Denne påstanden svarer Pieterse på og sier at hybriditet ikke er et argument mot sammenheng, men mot homogenitet. Homogenitet er ikke et premiss for sammenheng (Pieterse 2009:107) og konsekvens selv om heterogenitet er noe mange frykter. Frykten for konflikt hindrer utvikling av kulturell identitet og derfor er konflikter kulturelle øvelser, hevder Pieterse (Leege et al. 2002 i Pieterse 2009).

Det andre området hvor Friedman motsetter seg hybriditet ser ut til å være preget av romantiske forestillinger om renhet og reproduksjon som man også møter i de borgerlige kunstperspektivene innenfor tradisjonell musikkvitenskap. Det ser ut til å eksistere et ønske om reproduksjon av tradisjon innenfor disse retningene, som også fokuserer på de såkalte

originale skapelsesprosessene som bærer i myter om internalitet og genialitet som garantister for et originalt produkt og en unik, personlig prosess (DeNora 1995).

Friedman argumenterer for at «metro-mennesket», eller *kosmopolitten*, ikke vil være i kontakt med røttene sine fordi de er et produkt av modernitet og mangler rotfeste, noe som i stor grad er begrunnet i metromenneskets hybridverden. Han hevder denne typen borger er svorne fiender av nasjonal og etnisk identifisering (Pieterse 2009:107) og derfor ikke kan være i stand til å kjenne tilhørighet til det Friedman anser som ekte, nemlig det rurale og såkalt *tradisjonelle og rotfestede*.

Som jeg tidligere har nevnt, ser Friedman ut til å skrive seg inn i en romantisk tradisjon med sin kamp for «det autentiske» og sin kritikk av det masseproduserte, urbane estetiske uttrykk, som er i tråd med blant annet Adornos kritikk av populærmusikkens forsøplende forføring av folket (Adorno 1991). Når Pieterse kritiserer Friedman for å ville beskytte «autentiske arbeidere og rurale representater» (Pieterse 2009:107) mot intellektuelle globaliseringsovertramp er det også en kritikk mot Frankfurterskolens marxistiske ideer om massen uten intellektuell eller estetisk kapasitet til selv å kunne bedømme estetiske uttrykk. Friedman viderefører disse ideene i sin kritikk av *les sapeurs* nettopp fordi han ikke tilskriver dem noen ironisk avstand eller rasjonell vurdering rundt egen praksis. Han gir her uttrykk for meninger som kan forstås som at arbeiderne og de «uvidende» bør beskyttes mot såkalt «nedbrytende» og «inautentiske» uttrykk, fordi de ikke har bakgrunn for å skulle bedømme eller fordømme det. Pieterse kommenterer mot slutten at dette ikke er en analytisk, men en ideologisk diskusjon (ibid.:108).

Bruk av Friedman i norsk akademia

Viggo Vestel (2004) bruker Friedmans hybridkritikk for å vise at Friedmans kritikk av hybriditet kun passer på eliten. Vestel er langt på vei enig i Friedmans premiss om at hybriditet ikke eksisterer uten subjektive erfaringer av hybriditet. Han problematiserer hvorvidt man kan finne subjektive hybride erfaringer blant det som ansees som underklasse / lav klasse, på Rudenga i Oslo. Vestel sier seg også enig med Pieterse når han poengterer at noe av hybriditetens viktighet er at den problematiserer etablerte grenser, og han poengterer at det er nettopp her man kan utvikle verktøy for å operere i de grå sonene mellom identifiserte

kulturer og rundt etablerte praksiser. Vestel tilbakeviser Friedmans hybriditetskritikk og sier at empirien fra prosjektet *Community of Difference* (Vestel 2004) viser at man på Rudenga i Oslo ikke understreker homogenitet innenfor de ulike kulturelle praksiser og heller setter spørsmålsteget ved etableringen av klare grenser rundt identitet og tilhørighet.

Anne Ellingsen (2007) refererer til Friedman når hun diskuterer hvorvidt multikulturalismebegrepet og hybriditetsbegrepet etablerer eller åpner grenser. Hun bruker Friedmans utsagn om hybriditet til å vise hvordan synkretisme satt i system, som i fusionkonserter⁴¹, kan være med på å etablere båser og grenser, fordi det foregår en etnifisering av artistene, som derfor skal fungere som representanter for etniske grupperinger i samarbeidet. Hun sier at vektlegging på hybriditet kan føre til at man får inntrykk av at «kulturer» er mer homogene enn de er (Ellingsen 2007).

Disse to norske sosialantropologene bruker Friedman på forskjellige måter. Vestel opererer i Rudenga med ungdom fra lavklasse Østbyen i Oslo, der Friedmans hybridkritikk ikke stemmer med Vestels empiri. Ellingsen fokuserer på hvordan myndighetenes integrerings- og kunststrategier bygger etniske grenser, eller opphever dem, og hun bruker Friedmans kritikk til å synliggjøre maktgrep fra myndighetenes side.

Alternativer til tradisjonell sosiologisk analyse

Friedmans strukturer synes å ha en utpreget tidslinje knyttet til seg, der røttene vanligvis representerer elementer tilbake i tid, såkalte «opprinnelser» – elementer som blir lest som årsaker og premisser for dagens situasjon. Bruno Latour (2005) og Deleuze og Guattari (2005) tilbyr en annen forståelse. Latours forklaringsmodeller innebærer at man unngår at sammenføyninger mellom aktører blir lastet med tilleggsinformasjon basert på normativitet. Sammenføyninger og tilhørigheter hos Latour skal sees som enkeltelelementer som ikke er predefinert, altså er ikke en sammenføyning noe annet enn en sammenføyning. Den er ikke lastet med historien om andre lignende sammenføyninger og lignende aktørers sammenføyninger. Den er én sammenføyning. Deleuze og Guattari tilbyr en forståelsesramme som forsøker å unngå dikotomier og forenklede hierarkiske forhold i relasjoner, og som i

⁴¹ Dette er en egen kategori av prosjekt hos Ellingsen, som refererer til konstruerte prosjekter der formålet er at man skal fusjonere to eller flere musikkpraksiser.

stedet forstår det man i tradisjonell sosiologi kaller *strukturer*, som komplekse og sammenvevde *arrangement*. Disse *arrangementene* er løsere og mindre rigide enn man vanligvis forstår med *struktur*. Det inngår en rekke andre begreper, særlig i Deleuzes og Guattaris litteratur, som er relevante for denne avhandlingen. Noen av begrepene er allerede gjort rede for, mens andre vil klargjøres i løpet av dette kapitlet.

Latour

Bruno Latours sosiologiske teori i *En ny sosiologi for et nyt samfund* er en kritikk av de etablerte teoriene innenfor det sosiologiske fagfeltet. Tradisjonelt er det ifølge Latour vanlig å snakke om «det sosiale» som en egen enhet, materiale eller kategori. Han ser på dette som en ansamling av forskjellige forforståelser som til sammen danner et konglomerat knyttet til ulike aktører og relasjoner i et samfunn. Han hevder at den etablerte utgaven av samfunnsteori har etablert seg som en «[...] automatisk forhåndsinnstilling i vores mentale software: Der findes en social 'kontekst', som ikke-sociale fænomener udspiller sig i; denne kontekst udgør et særlig virkelighedsdomæne, den kan betragtes som en specifik form for kausalitet [...]» (Latour 2005:24). Ifølge Latour er denne sosiale konteksten noe programmert, der det «sosiale» er noe som står for seg selv, noe vi kan forstå autonomt. Slik har det også innenfor tradisjonell musikkvitenskap vært vanlig å se på musikk som autonom og løsrevet fra konteksten.

Slike vitenskapelige tradisjoner har det til felles at de er opptatt av at en aktør / et fagfelt skal kunne sees på som «ren» og med en egenverdi. *Sosialitet* får dermed en egenverdi, så også *musikk*. På samme måte som musikk bare eksisterer dersom noen deltar i den, eksisterer også sosialitet også kun når noen deltar i den. Aktivitetene eksisterer kun gjennom praksiser, referanser og sammenføyninger. På denne måten eksisterer kun musikalske referanser dersom de brukes, og sosiale strukturer konstitueres kun når de brukes eller velges.

De ikke-sosiale fenomenene som utspiller seg i dette prosjektets kontekster, er musikk og kunstproduksjon. Plassering av musikk i en kontekst kan bety plassering i «musikalske kontekster» eller «andre» kontekster, som religion, politikk eller andre virkelighetsforståelser, med tilhørende referanser, koder og forståelser. Dersom man antar at «sosial» er en egen kontekst som musikk utfolder seg i, knyttes musikken dermed til en rekke sosiale parametere

som følger med de predisponerte strukturene, uten at dette er reelle sammenføyninger; de er presumptive. På samme måte utfolder musikken seg også i musikalske kontekster av predisponerte strukturer, der referanser, tilknytninger og hierarkier opererer. Slike sammenføyninger blir konglomerater av strukturer, som igjen blir premissleverandører for hvordan den enkelte sammenføyning leses. Disse enkeltsammenføyningene er de bekreftede, de som konkret velges og praktiseres. De er referansene som brukes, de er valgene som tas.

Latour framholder at vi må se på disse enkeltstående relasjonelle forståelsene, der en relasjon kun er en sammenføyning og ikke et konglomerat, fordi resultatet av tradisjonell sosiologisk analyse er at man leser individers valg som resultat av strukturen (den sosiale konteksten), i stedet for å se strukturene som konstituert av individers gjentatte valg og sammenføyninger. Resultatet, at mange individer oppfatter samme struktur som gjeldende, er det samme, men forklaringsmodellene er forskjellige og vil resultere i ulike løsninger dersom man bruker modellene til å analysere relasjoner, som vi gjør i dette prosjektet. Vi er avhengig av å kunne separere de store sosiale konglomeratene vi er programmert til å se, og som vi intuitivt oppfatter og leser i en feltarbeidssituasjon. Latours assosiasjonssosiologi er i så måte et godt verktøy, særlig for å forstå hva situasjonen inneholdt og hva den ikke inneholdt. Dette kan være vanskelig å forstå, fordi vi er programmert inn i predisponerte strukturer som vi forstår verden ut fra.

En analyse av de sammenføyninger aktørene knytter seg til hverandre med, er basisen for å forstå verdihierarkier aktørene bruker for å navigere. Her er jeg opptatt av ikke å ta i bruk predefinerte hierarkier, men å ta aktørenes valg og assosiasjoner som utgangspunkt, slik at de er delaktige i å definere hierarkiene. Dette kan høres banalt ut, men i praksis er det gjerne forskeren som etablerer hierarkiene fordi man mener å inneha et overblikk aktørene ikke kan ha. Forskeren har nødvendigvis andre blikk på situasjonene enn de enkelte aktørene har. Det betyr imidlertid ikke at man er bedre rustet til å etablere hierarkiene som aktørene snakker om. Jeg er ikke ute etter ett overordnet generelt hierarki som alle kan være enige om, men vil heller belyse de hierarkiene som etableres i ulike sammenhenger og se på dynamikken dem i mellom og sammenføyningene knyttet til disse hierarkiene. Jeg finner det altså mer interessant å se på hvordan og hvorfor hierarkiene dannes samt hvordan disse forholder seg til hverandre, enn å validere og etablere ett «sannhetshierarki» som er *det* rådende, fordi jeg ikke

tror at en slik sentralisering av definisjonsmakt belyser eller gir gode analyser av hierarkiers dynamikk. Det finnes ikke én altgjennomgripende sannhet.

Setreng (2001) tar opp hvordan europeisk orientert filosofi har vært opptatt av at mennesket skal være en gjennomgripende sannhet: konsistent og konsekvent. Denne gjennomgripende sannheten har en referanse til det hierarkiske kompliserte systemet der kommunikasjonen er homogen, konsekvent og går én vei, oppover.⁴² Han kritiserer vestlig orientert filosofi for å bygge opp en identitetsdiskurs som fokuserer på én kjerne, én identitet, en homogen og konsekvent personlig enhet der divergerende og motsetningsfylte perspektiver i ytterste konsekvens blir sett på som patologiske, som for eksempel schizofreni, eller – i litt mindre radikale former – flyktig og flertydig.

Latours assosiasjonssosiologi⁴³ forkaster ikke tanken om at kollektivet utøver makt på individet. Imidlertid innebærer ikke dette kollektivet et sosialt aggregat som står alene utenfor resten av kollektivets instanser og som legger premissene for individets valg, men heller at kollektivet konstitueres av individuelle repetitive sammenføyninger innenfor *alle* instanser som etableres, endres og reetableres⁴⁴.

Deleuze og Guattari

Deleuze og Guattaris arbeid har som nevnt tidligere påvirket fagområder innenfor både estetiske, filosofiske og samfunnsvitenskapelige fag. Arbeidet Deleuze og Guattari har presentert gjennom *Mille Plateau*, *Kafka: Pour une littérature mineure* og *Qu'est-ce que la philosophie?* (Deleuze & Guattari 2005, 1975, 1991), er basis for mye av tankegodset i denne avhandlinga. Bøkene omhandler blant annet diskusjoner knyttet til hvordan man forstår at ting henger sammen, maktpraksiser og navigasjonstrategier tilknyttet dette, forholdet mellom kunst, vitenskap og filosofi, og hvordan man kan forstå kunstuttrykk uten å måtte forholde seg

⁴² Jeg kommer nærmere tilbake til Setrengs teorier senere i avhandlinga.

⁴³ Jeg vil bemerke at selv om jeg ikke bruker *assosiasjon* som begrep, slik Latour gjør, bruker jeg begrepet *assosiasjonssosiologi*, fordi det er et navn som har befestet seg som et fagområde.

⁴⁴ Latour nevner ikke Deleuze&Guattari, likevel er det tydelig at mye av hans tenkning har tilknytninger til Deleuze&Guattaris tankegods. For eksempel forholder han seg til *rhizom* som et arrangementskonsept (Latour 2005:30)

til det Latour kaller sosiale konglomerater, som man skulle kunne overføre til *estetiske konglomerater*.

Hansen skriver at hun oppfatter Deleuzes og Guattaris behandling av begrepene minoritær/majoritær som «et typisk eksempel på at begreper i tankeuniverset ikke egentlig utvikles, men begynner fra begynnelsen igjen. Begrepene reintrodueres fra nye perspektiver, på nye plataår» (Hansen 2010:65). På denne måten er tekstene de skriver uten kronologisk ordning. Det som er skrevet senere er ikke å forstå som påbygninger av det som er skrevet tidligere men det henger likevel sammen.

Latour og Deleuze/Guattari har sterke forbindelser. Når Latour skriver at man skal kunne se på enkeltbindinger mellom aktører, henger det sammen med hva Deleuze og Guattari formidler om rhizomatisk forståelse og fluktlinjetenkninger. Alle er ute etter å forstå verden uten dikotomiske strukturer og å kunne se på relasjoner uten å skulle konstruere en sammenheng. Sammenhengen kommer som en følge av at de enkelte relasjoner konstituerer og etablerer hverandre. Når Latour snakker om at det er individets valg som etablerer, reetablerer og konstituerer allerede eksisterende relasjoner, og ikke samfunnets sosiale vev som beordrer individets valg, beskriver han det Deleuze og Guattari snakker om som territorialisering og reterritorialisering. Bliven-begrepet er sentralt i disse tankene. Aktører/subjekter er alltid i bevegelse, dermed er de bevegelige, ikke statiske og konstante.

I Bjøråsen-prosjektet ble det tydelig at de rhizomatiske arrangementene rundt identitetsforståelse dreide seg mest om Romsås-Oslo-Norge-rhizomer og innvandrers-norsk-ikke-norsk-rhizomer samt musikalske forståelser knyttet til hiphop-Romsås-verden og afroamerikansk-all annen musikk-rhizomer. Dette resulterer noen ganger i dikotomiske premisser for de rhizomatiske arrangementene, noe som er i sterk kontrast til hvordan Deleuze og Guattari har bygd opp teoriene rundt rhizomatikk: rotstengel-teoriene som en motstand mot slikt som tre-strukturen. Disse dikotomiene kommer av deltagerenes kommunikasjon rundt musikktilhørighet og hierarkier knyttet til dette. De er ungdommer som i mange sammenhenger kommuniserer dikotomisk mens de i praksis gjerne opptrer mer nyansert slik Pollock (2005) kommenterer. Derfor vil det fra tid til annen oppstå bilder av dikotomiske rhizomer fordi dette er måten ungdommene har forklart situasjoner på, eller er det scenariet de

setter opp. Disse rhizomene kan ofte være i ustemt i forhold til hverandre. De er heterogene og ikke entydige. De endres også umiddelbart etter at bildene er vist og tar andre former.

Jeg har likevel valgt å beholde rhizomstrukturen for å forklare noe av det som skjer i Bjøråsen-prosjektet. Selv om tematikken gjerne kan stilles opp dikotomisk som Romsås-norsk, er det sjelden at de to aktørene forklares homogent i forhold til hverandre (den ene alltid rigid, den andre fleksibel, osv). I forhold til hvordan deltagerne verdibelegger de to aktørene (musikkpreferanser hos jenter på Kjelsås vs. musikkpreferanser hos jenter på Romsås), er det heller ikke entydige rollefordelinger i narrative hos deltagerne. Derfor vil rhizomatiske arrangement vise forståelsen hos deltagerne bedre enn et hierarkisk system gjør.

Det har vært påpekt at det er problematisk å bruke Deleuze og Guattari til å gjøre analyser av hierarkier og maktstrukturer, fordi maktutøvelse tradisjonelt forstås hierarkisk (Knudsen 2008). Det er like fullt derfor jeg vil bruke de rhizomatiske arrangement for å synliggjøre maktutøvelse, fordi maktutøvelse ikke nødvendigvis *er* hierarkisk, men også rhizomatisk. Maktutøvelse kan gjerne operere i nettverk som er formelle og hierarkiske, men like gjerne som nettverk i et rotsystem, der slik utøvelse også gir energier til utbrudd av fluktlinj. Maktutøvelse kan man snakke om som *reterritorialisering* og *majoritære praksiser*. Dette er energier og aktører som ønsker å reprodusere og konstituere praksiser og diskurser som allerede eksisterer. Kreftene som mobiliseres gjennom en fluktlinje ut av disse stereotypene, kommer gjerne som praksiser der reterritorialiserte arrangement brukes på nytt, med ny forståelse, og skaper konsekvenser for de omliggende diskurser, slik Kafka gjorde i sin litteratur (Deleuze & Guattari 1975).

Latours og Deleuzes/Guattaris måte å analysere relasjoner på er nyttig i situasjoner og felt der man risikerer grove feil på bakgrunn av forforståelse. I tillegg mener jeg det er en mer konstruktiv måte, rent epistemologisk, å se menneskelige relasjoner og valg på, siden jeg er av den oppfatning at mennesket ikke er konsekvent og retningsbestemt, men heller er en kompleks mangfoldighet som gjerne har flere retninger. Imidlertid kan opplevelsen være at samfunnet er bygd opp hierarkisk, og at sosiale sammenhenger er hierarkiske og strukturert i trelignende strukturer der noen legger premisset for hva som er årsaken/kilden (røttene),

samtidig som man blir plassert i en struktur som er banal og endimensjonal, uten mulighet til å kunne bevege seg i et rom ekvivalent til hvordan man forstår seg selv og sine muligheter.

Bjøråsen Prosjekt i lys av Friedman

Min kritikk av Friedman handler om vitenskapelige analyser, mens Bjøråsen-ungdommenes tendens til å forklare verden dikotomisk handler om deres forståelse av seg selv. Dette er to forskjellige modus og to forskjellige vinklinger på samme tema. Ungdommene på Bjøråsen ser ikke på sine opplevelser gjennom diskursanalytiske, fagkritiske briller, men gjennom sine egne subjektive, emosjonelle filter. På samme vis har ikke jeg som forsker tenkt å presentere feltet kun gjennom deres briller, men også gjennom mine etnografiske diskursanalytiske filter. Hvis vi går tilbake til Friedman, vil jeg si at han ikke gjør denne distinksjonen. Han anerkjenner ikke informantenes egne forståelser. Når jeg nå har presentert alternativene til måter å forstå globale prosesser på, vil jeg gjerne vise hva jeg mener hadde skjedd med en analyse av dette prosjektet dersom jeg gjorde som Friedman.

Når en av deltagerne i Bjøråsen-prosjektet beskriver seg selv som knyttet til en rekke afrikanske kulturelle uttrykk, og jeg skulle kategorisere henne som det ene eller andre, hadde det blitt i en eller annen gruppering knyttet til afrikanskhet, enten som norsk-afrikaner, afrikansk innvandrere eller lignende. Å gruppere henne som norsk-afrikaner eller som afrikaner ville innebære at hun får en rekke *påheng* av karakteristika som er knyttet til grupperingene, men som hun ikke selv kommuniserer at hun knytter seg til. Det er dette Friedman gjør med de kongolesiske *sapeurs*.

Det er her dere finner mitt ankepunkt mot Friedman. Han gjør forståelseshopp før han gjør analysen, premisset for analysene blir lagt med blant annet slike grupperinger, hvor han posisjonerer deltagerne før han gjør selve analysen. Dette gjør at autentisitetshierarkiet som presenteres i analysen, som Friedman er opptatt av, ikke behandler det deltagerne sier, men der de er plassert, der han plasserer dem. Dette gjør at han analyserer andres navigasjon ut fra sitt eget verdihierarki og sin egen ontologi, og han ser ikke ut til å være bevisst på at det er dette han gjør, han antar at dette er universelt. Friedman plasserer sine informanter inn i en struktur og bruker også strukturen som analyseverktøy.

Denne type lesninger av symboler skaper et verdihierarki hvor det autentiske (innenfra, ifølge Friedman) står øverst, som en forlengelse av vestlige, romantiske idéer om at *selvets* kjerne, i samspill med tradisjon og religion, genererer kunstneriske og kulturelle uttrykk med integritet. Dette står i opposisjon til uttrykk påvirket av noe *utenfor* personen, kulturen og tradisjonen, hvilket regnes som inautentisk av Friedman. Den urbane konsumerende verden blir dermed representant for en inautentisk påkledd symbolbruk, mens et tradisjonsorientert konsum representerer det autentiske, da det antas at dette ikke forstyrres og forvirres av noe utenfra. I en global sammenheng er dette synet umulig å forholde seg til, fordi – hvis man aksepterer begrepene autentisk og inautentisk – tradisjon er et relativt begrep, og fordi «urbanitet» ikke nødvendigvis – som regel langt fra – forstås som en motpol til «autentisk». Vokser du opp på Romsås, i et urbant miljø, med Bob Marley på høytaleren, en eritreisk far som er hekta på Led Zeppelin og en bror som har konvertert til islam, slik én av deltagerne i prosjektet gjør, oppleves dette som høyst «autentisk», virkelig og på ingen måte påkledd og lite engasjerende symboler. Samtidig gir noen av deltagerne uttrykk for at de forstår noen av de musikalske praksisene i Norge som lukket for dem, fordi de ikke opplever at de, som innvandrere, bidrar med noe som autentifiserer praksisene, her forstått som tradisjon. De er ikke bærere av tradisjonene, og dermed deautentifiserer de praksisene. Slike praksiser er musikk brukt på 17. mai, typisk norske barnesanger og andre typer musikk som kobles til tradisjonell nasjonal territorialitet eller praksis.

Hvis vi skulle forstått Bjaråsenelevers musikk eksponering ut fra Friedman, ville vi først måtte definere og plassere dem inn i et hierarki. Deretter måtte vi sett de musikalske sammenføyninger og navigasjonsprosesser ut fra et autentisitetsspørsmål der begrepet «egentlig» ville vært sentralt. Hvilke av disse valgene er «egentlig» de som sier noe om hvem de er? Dere skal få tre opplysninger om Tia:

Hun forteller hvordan hennes tilknytning til «afrikansk» er en fordel når man skal danse, (hvilket hun forklarer med at afrikanere alltid hører på musikk, har bedre rytmesans og har større rumpe enn europeere).

Hun strever mye med de rytmiske mønstrene vi jobber med, betraktelig mer enn mange av de andre på gruppa, som ikke har afrikansk bakgrunn.

Hun har en tanzaniansk-somalisk mamma som helst hører på amerikansk country.

Det er svært vanskelig for meg å skulle forsvare en analyse der jeg velger ut ett av disse tre punktene som «det egentlige» som karakteriserer Tia. Det er også svært vanskelig å skulle bestemme hvilke av disse punktene som er det *mest* riktige. Dersom det er det første punktet, ville det stått i opposisjon til det andre punktet, men likevel definert henne som «black and proud». Dersom det andre punktet skulle vært hennes «*egentlige jeg*», ville det vært hennes nederlag som identifiserte henne, hennes fravær av virkelighetsorientering, mens det siste punktet ville assosiere henne med det man kan kalle en «velintegrert» familie, som setter pris på anglosaksisk musikk, som antas å være en del av den norsk-etniske kulturelle bakgrunn. *Jeg* kan ha en formening om hvorfor hun forteller de ulike elementene, men å si at hun bare bruker samfunnets stereotype forståelse av «afrikanskhet» når hun hevder at afrikanere både er bedre til å danse og har bedre rytmesans, og det åpenbart ikke er sant innenfor den situasjonen hun befinner seg i, ville være å redusere komplekse sammenføyninger til en banal umyndiggjøring av et individ. Det er hverken ønskelig for å få god forskning eller etisk riktig i mine øyne.

Kapittel 2: Tematiske og metodiske refleksjoner

Innledende Refleksjoner

I denne delen redegjør jeg for det teoretiske fundamentet av det etnografiske arbeidet. Dette inkluderer diskusjoner knyttet til hvordan praktiske kompetanser og kunnskaper produserer teoretisk kunnskap i dette prosjektet, hvordan kunstneriske opplevelser må oversettes for å kunne formidles i et akademisk format, hvordan informasjon filtreres i kommunikasjon mellom mennesker, hvordan improvisasjon er et verktøy i kunnskapsproduksjon, og hvordan rhizomatiske forståelser av virkeligheten kan tilføre kompleksitet og nyansering til en sosiologisk analyse.

Feltarbeid: å oversette opplevelser

Etnografi er både et verktøy og en metode. De metodiske perspektivene og praksisene som brukes i etnografisk arbeid, avhenger av hvem som deltar i feltet. Ulike miljø og ulike deltagere i feltet vil gjøre det nødvendig å justere verktøyene for feltarbeidet. Dette gjelder også for hvordan forskeren opererer og deltar. Forskerens deltagelsen endres på bakgrunn av deltagerne, fordi forskeren posisjonerer seg i forhold til de allerede etablerte relasjonene som eksisterer i feltet. Sammen med konkret fysisk og verbal kommunikasjon er disse relasjonene og tilhørighetene, som fordrer fingerspissfølelse av forskeren for å fanges opp, basisen for hvordan man som forsker sanser et felt. Det er slik at vi tar inn opplevelser og inntrykk gjennom hele sanseapparatet, og også gjennom et følelsesregister. På denne måten tar vi også inn, fanger opp, betraktelig mer enn vi er klar over, og noe av denne informasjonen kan noen ganger bli oversett fordi den ikke er rasjonell eller enkel å forklare. Denne informasjonen kan komme som enten følelser, sansinger eller opplevelser kommunisert gjennom andre medier enn rasjonelle verbale utlegninger. Musikk er et slikt medium som gjerne formidler annet innhold enn det rasjonelle og verbale. Det samme gjør poesi eller andre kunstuttrykk. En vitenskapelig fremstilling av et prosjekt kan derfor oppleves som utilstrekkelig for forskeren fordi man vanskelig kan gi tilfredstillende verbale og intellektuelle beskrivelser av situasjoner, relasjoner og opplevelser som først og fremst er emosjonelle, taktile, auditive eller visuelle. Kunst har nettopp fordelen at den har et potensiale til å kommunisere noe annet enn for eksempel intellektuelle eller rasjonelle situasjoner. I et akademisk arbeid er man derfor avhengig av å kunne oversette opplevelser slik at de blir relevante i en vitenskapelig

sammenheng. For å kunne oversette må man være oppmerksom på hvilken informasjon som kan formidles direkte, som verbal kommunikasjon i intervjuer, og hvilken informasjon som må oversettes, som intuitive lesninger av kroppsspråk eller emosjonelle uttrykk. Det er imidlertid ikke bare informasjon som kan sanses intuitivt, verktøy som brukes av forskeren i et feltarbeid er også gjerne intuitive.

Fordi man bruker alle disse sansene i å erfare og forstå det som skjer i et feltarbeid, er det sannsynlig at mange av verktøyene som er i bruk, er intuitive, opparbeidet over en lang periode med erfaring, basert på teoretisk kunnskap, praktisk erfaring og i mange sammenhenger etablert som taus kunnskap. Slik taus kunnskap finner man gjerne blant yrkesgrupper som utøver håndverk, som bilmekanikere som kan høre på en motor at den er i orden eller ikke, uten å kunne forklare hvorfor; det er noe med lyden, tempoet, følelsen av at den lyder som den skal. Bjørn Alterhaug (2004) diskuterer dette i en improvisatorisk ramme. Han snakker om improvisasjon i yrkesgrupper som sykepleiere, som kan sitte inne med kunnskap som de ikke vet de har, eller som de ikke snakker høyt om fordi de ikke kan gi en medisinsk forklaring på hvorfor de *har en følelse* av noe. Dette har relevans for etnografi som fagfelt, fordi etnografi også er en blanding av kunnskapsfelt, håndverksfelt og empirisk felt. Disse feltene inkluderer teori, praksis og refleksjon/erkjennelse. I noen sammenhenger er vi bevisste hva vi observerer og hva det betyr, mens vi andre ganger erfarer og opplever feltet ubevisst og må ta tak i disse erfaringene i etterkant for å forstå hva vi så, tenkte, følte eller opplevde. Dette er en del av etnografisk arbeid som også skal komme til syne i en akademisk tekst.

Noen opplevelser er svært vanskelige å fremstille adekvat innenfor en akademisk form. Et eksempel på dette er hentet fra prosjekt Bjøråsen 08, når elevene skulle framføre låter de hadde jobbet med i tre uker, spilt inn i studio og spilt for andre 14-åringer på Levanger. Det ble en ganske markant opplevelse både for elevene, studentene og meg selv.

Det *store*⁴⁵ med konserten på Bjøråsen, som er vanskelig å beskrive, er opplevelsen av disse ungdommenes prosess. De har jobbet steinhardt i tre uker med å lære seg instrumenter, å lage

⁴⁵ Det er slik følelsen av konserten er, den tar *stor* plass i min bevissthet om hva prosjektet i 2008 resulterte i, og konserten opplevdes som en viktig avslutning på et prosjekt.

låter og å forberede seg på å spille inn både i studio og å spille for alle på trinnet. Og når de skal gjennomføre, så *leverer* de, de presterer bedre enn veiledere og prosjektleder både håpet og forventet.

Bak scenen står en av de kule hiphop-gutta og er så nervøs at han nesten griner, og han får trøst og peptalk av ei jente han før prosjektet syntes var ganske slitsom og teit. Etter at han har opptrådt, kommer han ut og hopper rett i armene til noen av de andre ungdommene i prosjektet, og sier: «Jeg holdt på å dø før jeg gikk ut der i stad. Men det gikk jo jævlig bra! Jeg visste dere stod her og backa!» Det er en stor opplevelse å få se sånt, fordi ungdommene tøyser egne grenser, overgår hva de selv trodde de kunne klare og opplever mestring på et nivå som de *forstår* er høyt. De opplever mestring. Det gjorde stort inntrykk også på faglærerstudentene som var veilederne til elevene i 9. klasse, og som hadde engasjert seg i elevenes virkelighet og hvordan de hadde fremdrift i prosjektet, og de kunne ikke gjøre annet når konserten skulle gjennomføres, enn å stå der og håpe at alt gikk bra.

Både elevene og studentene erfarte at norske kulturforskjeller mellom for eksempel ungdom fra Romsås og ungdom fra Levanger kan oppleves som større enn de kulturforskjellene som eksisterer innad på Romsås. De opplevde at det å prestere når du er i studio og ikke har all verdens tid, krever at du er forberedt og gjør jobben din. De hadde opplevd at de kule jentene ikke alltid var så kule likevel, og at den ikke så kule gutten var sinnssykt dyktig til å spille piano. Noen av dem hadde også møtt seg selv litt i døra når det gjaldt skulking og hvorfor de gjorde dette. Alle disse elementene er til stede når konserten pågår og påvirker hvordan man opplever fremføringene. For meg som prosjektleder var det stort, for studentene som veiledet ungdommene var det stort, og for 14-åringene fra Bjøråsen ungdomskole var det stort å gjennomføre konserten, prestere og mestre situasjonene.

Jeg har her forsøkt å fremstille hvilke erfaringer jeg opplever som vanskelig å beskrive i en akademisk tekst, hvis man skal yte opplevelsen rettferdighet. Dette er et utbredt oversettelsesproblem, behandlet blant i den klassiske teksten av Walter Benjamin (2001) fra 1923, der han skriver at oversettelsen er en kritikk, en tolkning, av det originale uttrykket. Oversettelsen blir like tvetydig og kodet som originalteksten, men ut fra andre premisser. Derrida hevder at oversettelse er like nødvendig som det er umulig (Derrida & Venuti 2001), og at det er en

essensiell del av det å lage noe, representere noe og konstruere noe. Han understreker dermed Benjamins poeng om tolkning som et like relevant uttrykk som originaluttrykket.

Deleuze og Guattari er i *Qu'est-ce-que la philosophie* (1991) opptatt av hvordan samme erfaringer kan behandles med ulike perspektiver og tenkninger innenfor vitenskap, kunst og filosofi. De tre retningene påvirker og virker sammen med hverandre i gjensidige heterogener. Mens filosofien fremstiller verden gjennom sammensatte begreper, tenker vitenskapen gjennom funksjoner satt i et diskursivt system. Kunst skaper sansninger og erfaringer i det Deleuze og Guattari kaller sanseblokker, som berører oss og fører oss til erkjennelse, og setter oss i bevegelse (Hansen 2010). Hansen bruker Deleuzes og Guattaris filosofi for å si noe om kunst og for å dekonstruere kunsthistoriske diskurser og metoder, på samme måte som Deleuze og Guattari bruker kunst for å utvikle filosofiske begrep. Slik Hansen bruker Deleuze og Guattari for å dekonstruere kunsthistorisk tenkning, bruker jeg Deleuze og Guattari for å dekonstruere metoder for kvalitative sosiologiske analyser på en flerkulturell arena. Metodiske og analytiske forståelser knyttet til rhizombegrepet, fluktlinjler, maskiner og heterogener er sentrale i denne avhandlingen. På samme måte som Hansen forholder seg eklektisk til Deleuzes og Guattaris begrepsapparat, gjør jeg også det i den forstand at de elementer som ikke passer inn i prosjektet, eller gir prosjektet nytt lys, utelates. Denne pragmatiske bruken av teori er helt i Deleuzes og Guattaris ånd, da de heller ikke forholder seg kronologisk, kausalt eller hierarkisk til egne begrep (ibid.).

Hvis man betrakter oversetterens problem i lys av Deleuzes og Guattaris behandling av forholdet mellom filosofi, kunst og vitenskap, kan problemet med å beskrive musikk verbalt og akademisk imøtegås ved å erkjenne at de tre tenkemåtene har ulike fordeler og ulemper, og at det samme ikke kan formidles gjennom vitenskap som gjennom kunst. Den akademiske behandlingen av et tema er dermed definert innenfor rammene av hvordan vitenskapen tenker, ifølge Deleuze og Guattari (1991). Dette betyr at dersom man vil formidle bevegelsen og sansingen som eksponeres gjennom kunst, er ikke academia det rette elementet, da er det bare kunsten som kan formidle dette. Man må gå til det estetiske uttrykket for å eksponere denne sanseblokken. Tenker man gjennom vitenskapen, er det andre parametere ved erfaringen eller situasjonen vi håndterer. Like fullt er det et problem når sanseblokker er aktører i en akademisk tekst, og hvor den vitenskapelige prosessen må forholde seg til disse erfaringene

og forsøke å gjøre meningsfulle analyser av disse. Da har man et oversettelsesproblem, fordi uttrykket skal tolkes og «omdiktet» slik Benjamin (2001) uttrykker det.

Ut av dette kommer en erkjennelse om at jeg *umulig* kan yte de opplevde sanseblokkene rettferdighet eller *gjengi* de erfaringene fra feltarbeid og andre situasjoner som har beveget meg og gitt meg erkjennelse i en kunstnerisk form, i en akademisk tekst. Jeg kan imidlertid forsøke å bruke disse erkjennelsene til å skape nye begrep eller forståelser jeg kan bruke i vitenskapelig sammenheng, samtidig som disse kunstneriske erfaringene fra etnografisk arbeid må få plass i den vitenskapelige teksten på en måte som yter dem så stor rettferdighet *som mulig*.

Formidling av erfaringsbasert kunnskap

I løpet av prosjektet var ungdommene involvert gjennom prosesser og refleksjoner knyttet til musikk og tilhørighet. Vi som jobbet sammen med dem, kunne se både musikalsk og personlig fremgang og at selvfølelsen økte. Fordi dette var intense prosjekter, knyttet folk seg til hverandre på tvers av klasser og andre grupperinger. Det er følelsesladet å få være til stede og observere hardcore rappere som uttrykker nervøsitet og lojalitet til emopunkerne de i starten av prosjektet var svært skeptiske til. Disse følelsesladede øyeblikkene er like *nære* hver gang, fordi de menneskene som er involvert, investerer energi, følelser og mot i det produktet det kulminerer i. Disse situasjonene er utfordrende å verbalisere, fordi språkets begrensninger er med på å banalisere opplevelsen. Jeg har likevel forsøkt å gjøre rede for disse situasjonene og erfaringene på en måte som best mulig ivaretar opplevelsene til alle oss som var deltagere i prosjektet.

Det å uttrykke erfaringsbasert kunnskap og kompetanse, og premissene for disse, verbalt krever kunnskap og erfaring, noe som må opparbeides gjennom praksis. Formelt kan det være vanskelig å få denne erfaringen. Etnomusikologi, som er den grenen av musikkvitenskap som baserer seg på mest på empirisk kunnskapsproduksjon, er ikke et særlig anerkjent eller stort musikkvitenskaplig felt i Norge. Det finnes mange måter å måle anerkjennelse eller størrelse på et fagfelt på, og jeg har basert min uttalelse på antall stillinger i etnomusikologi man finner ved norske universiteter og høyskoler. Simone Kruger ved Universitetet i Liverpool har undersøkt både utbredelsen av etnomusikologiske studietilbud ved universiteter i Europa, og

hvordan det undervises i etnomusikologi ved disse universitetene (Kruger 2009). Hun poengterer at det ser ut til at etnomusikologi er en gren som har stor innflytelse på studenters perspektiver knyttet til egne og andres praksiser, og relasjonene mellom disse, altså refleksjon over hvordan man forholder seg til verden rundt. Dette er sentralt i etnografisk arbeid. Dersom man tar et lite overblikk over norske universiteter og høyskoler som tilbyr undervisning innenfor musikkvitenskap, eksisterer det, så vidt jeg har klart å få oversikt over, én ansatt innenfor etnomusikologi i Norge. Dette er ved Høgskolen i Nesna, som har en professor i etnomusikologi. Ved UiB finnes det et program for mastergrad i etnomusikologi og musikkvitenskap, men der har det ikke vært tatt opp studenter på to år, ifølge UiB (UiB, mars 2012). Det eksisterer separate kurs og delkurs i etnomusikologi både ved UiO og NTNU, men når det gjelder representasjon ved stillinger, er etnomusikologi altså ikke et særlig stort fagområde innenfor norsk musikkvitenskap, heller ikke ved UiO, der man har den største representasjonen av vitenskapelige ansatte innenfor relaterte fagområder. Her har man *musikkantropologi* og *avdeling for folkemusikksamling*. Av dette kan man anta at etnomusikologi, med det feltet innehar av metoder eller genererer av forståelse, ifølge Kruger (2009), ikke er særlig anerkjent innenfor de etablerte musikkvitenskapelige institusjonene i dag. På tross av dette brukes etnografi som metoder i mange av de andre musikkfaglige områdene, men da altså uten at det eksisterer en teoretisk behandling av praksisen. Dette er en ulempe, ikke minst fordi det ikke opparbeides en tradisjon for og en kontinuitet i kunnskapen rundt det å gjøre etnografisk arbeid, som er praksisnær kunnskap slik man har uttrykt ønske om å produsere fra statlig hold.

Mediering og kommunikasjonsfiltre

Jeg mener at deltagerne som er involvert i prosjektet, sitter inne med så mye kompetanse på seg selv at de kan gi oss presis informasjon om hvordan de handler, forstår og begrunner sine valg, slik Latour (2005) også hevder.⁴⁶ Presisjon impliserer ikke fullstendig oversikt eller konsistens, men heller presisjon på spesifikke felt eller situasjoner. Det er også viktig å være klar over at deltagerne tar valg når det gjelder hva de kommuniserer. Det som ytres, har blitt filtrert gjennom kart og navigasjonssystemer,⁴⁷ bevisst og ubevisst. Noe informasjon kommer

⁴⁶ Se delen *Sosiologiens ignorans* i kapittel 1.

⁴⁷ Se avklaring om hvordan jeg bruker *navigasjon* og *kart* som teoretiske begreper i kapittel 1.

åpent, klart og tydelig, mens annen informasjon krever utdyping og forklaringer. Det å skulle vurdere hva som er valid informasjon eller ikke ut fra kriterier som «sannhet» er uinteressant, men jeg må likevel innrømme at det er svært vanlig for mange forskere innenfor sosiologirelaterte fag å stille spørsmålet «Hva er det hun *egentlig* mener», der man setter spørsmålsteget ved hva hun sier, og argumenterer for at hun mener noe annet enn det hun gir uttrykk for. Jeg er ikke nødvendigvis interessert i intensjonen bak navigasjonene, strategiene og forklaringene, men heller den konkrete praksisen deltagerne utøver når de kommuniserer slik de gjør. Om dette er deres innerste ærlige avdekkede sannhet eller ikke, er ikke viktig. Det de kommuniserer, er det som påvirker verden rundt dem, og det er denne kommunikasjonen verden rundt responderer på, ikke intensjonene bak.

Jeg er opptatt av ulike kommunikasjonsfiltre fordi det ikke er slik at en *direkte* måte å kommunisere på er uten filter, eller at en mindre direkte måte å kommunisere på har flere filter. Alt filtreres, men jeg foretrekker heller å snakke om mer eller mindre *bevisst* filtrering. Man filtrerer kommunikasjon både bevisst og ubevisst. Jeg skal illustrere dette ved å gi eksempler fra forskning på digital musikk og hvordan eksplisitte og mindre eksplisitte verktøy virker inn på musikkproduksjoner. Ragnhild Brøvig-Hansen (2010) problematiserte og undersøkte hvordan musikalske produksjoner eksponerer bruken av filtreringsverktøy. Alle opptak som blir gjort i et studio, behandles, men det Brøvig-Hansen var interessert i, var hvordan noen digitale verktøy settes i forgrunnen for å oppnå særskilte estetiske effekter, mens andre brukes for å gi et inntrykk av at man «dokumenterer» lyd, eller at dette er et opptak av en reell framføring. Når verktøyene brukes for bevisst å oppnå estetiske virkninger, kaller hun dem for «opaque»⁴⁸. Med dette hevder hun at man drar oppmerksomheten like mye til selve medieringen, filteret, som til hva som medieres:

I call this particular aesthetic 'opaque mediation' to highlight the degree of exposure of the relevant mediating technology, as opposed to 'transparent mediation', in which the ideal is a use of mediating technology that the listener can completely ignore. (Brøvig-Hansen 2010)

Eksempler på *opaque* mediering kan være autotune à la Cher i «Believe»(1998), brukt på en slik måte at det er en vesentlig del av det estetiske uttrykket. Dette betyr ikke at det foregår *mindre* mediering i produksjoner som høres akustiske og fremføringstro ut, uten bruk av

⁴⁸ På norsk vil man vanligvis oversette opaque med delvis gjennomskinnelig eller dunkel, hvilket det også i denne sammenhengen kan forstås som.

digitale effekter. Mange medieringsverktøy er lagd med det for øyet at produktet skal høres mer «virkelig» eller mindre produsert ut. Det finnes også ulike teknikker for å få en innspilling til å høres «naken» ut, samtidig som den digitale filen blir mer og mer påkledd av disse effektene. Slik blir også transparent mediering mindre transparent fordi den skjuler noe, mens opaque mediering foregår åpnere.

Brøvig-Hansens beskrivelser av produksjonsfilter kan overføres til å beskrive verbale og musikalske kommunikasjonsfilter og er et ledd i en lang tradisjon for å diskutere filtrering og kommunikasjon i humaniora, blant annet ved forholdet mellom kontekst og kommunikasjon (Derrida 1988; Habermas 1998), om forholdet mellom demokrati, mening og kommunikasjon (Wittgenstein 2003) eller om hvordan man kommuniserer konstruerte representasjoner av seg selv (Butler 1990).

Noen filtre *ser ut til å være* mer gjennomsiktede og direkte enn andre og gir en opplevelse av direkte kommunikasjon. En slik opplevelse kommer gjerne som følge av at man forstår filtrene aktørene bruker, og ikke av at det ikke finnes filtre. Noen filtre ser likeledes ut til å *tilsløre* kommunikasjon, fordi den som uttrykker seg bruker symboler og språk som tilslører kommunikasjonen for mottaker. Symbolene og de språklige elementene i filtre betraktes gjerne som en del av et estetisk og kommunikativt uttrykk, og kan dermed leses som en viktig del av teksten – innholdet – ikke bare konteksten. Ulike typer hodeplagg eller klær med referanser til spesifikke musikkjangre er selvfølgelig eksempler på dette.

I tilfeller der man som forsker opplever at kommunikasjonen er tilsørt av filtre man ikke forstår, kan det være utfordrende ikke å la medieringen skape støy i arbeidet med å forstå meningsinnholdet. Det er ofte dette som får forskere til å spørre *Hva er det hun egentlig mener?*, men jeg vil argumentere for at de stiller feil spørsmål, fordi hun mener det hun sier. Det er bare det at hun snakker gjennom filtre som gjør at det hun sier, muligens får et annet meningsinnhold for forskeren enn det har for henne, fordi forskeren og deltageren kan leve i ulike tolkningsrom og kommunisere gjennom ulike filtre. Når forskeren stiller spørsmålet *Hva er det hun egentlig mener?*, trekker han imidlertid henne inn i sitt tolkningsrom for å finne ut hva hun mener når han får det oversatt til sine forståelsesrammer, og bruker dermed et annet rom å fortolke i enn utsagnet ble uttrykt i. Det er i utgangspunktet ikke noe galt i dette så

lenge forskeren er bevisst på at han gjør dette fortolkningshoppet. Problemet, mener jeg, er imidlertid at mange forskere gjør disse hoppene uten å forstå at de gjør dem, og de fortolker dermed informasjon ut fra egne forståelsesrammer og ikke gjennom å forsøke å forstå hvilke filtre som eksisterte da deltageren sa det hun sa, *der* hun sa det.

Det er altså en del av det etnografiske arbeidet å forsøke å se hva som er mediering, hva dette betyr, og hva som er meningsinnhold. Det betyr at jeg som forsker både må forstå konteksten, de estetiske kommunikative symbolene og de språklige elementene, samtidig som jeg må forstå hvordan meningsinnholdet kommuniseres. Som kontekst er selvfølgelig medieringen også viktig. Den sier noe om hvor aktøren ønsker å plassere seg, og hva slags språk og symboler som brukes for å oppnå dette. Ut fra dette kan man si at det er viktig å kunne se hvordan kontekstuelle og tekstlige parametere kommuniserer sammen, samtidig som det å separere disse delene av kommunikasjon gir muligheten til å se på siden av oppgatte kategorier og kjente konglomerater. Dette korresponderer med Latours teorier om å ikke å la det sosiale konglomeratet definere kategorier – eller i dette tilfellet: kommunikasjonsrom – før man har fått informasjon om handlinger og uttrykk (Latour 2005).

Improvisasjon og feltarbeid

Det improvisatoriske elementet Jørgensen (2003, 2004) og Alterhaug (2002, 2004) drar fram i sine tekster, understrekes også av Malkki og Cerwonka (2007)⁴⁹ som sentralt i etnografisk praksis. Fordi etnografiske praksiser avhenger av kontekst og forskerens individuelle verktøy, er ikke dette en metode som har faste standardiserte teknikker; den er individuell og subjektiv. I stedet for fastlagte teknikker er følsomhet og improvisasjonsevne sentrale, fordi det gjør deg i stand til å ta umiddelbare avgjørelser og løse konkrete utfordringer knyttet til feltarbeidet. Slike avgjørelser kan være knyttet til deltagerens forhold til deg som forsker, hvordan kommunikasjon utvikler seg, tillitsaspekter knyttet til deltagerne og hvordan, hvor og når spørsmål stilles, slik Cerwonka gir eksempler på når hun snakker om behovet for sensitivitet i

⁴⁹ Cerwonkas feltarbeid ble gjennomført i forbindelse med et tverrfaglig forskningsprosjekt i Australia, der hun blant annet var tilstede på en politistasjon. Cerwonka hadde i utgangspunktet holdt på innenfor statsvitenskap, men skulle her gjøre feltarbeid i et tverrfaglig prosjekt, og hadde derfor blant annet antropolog Liisa Malkki som mentor. I etterkant av prosjektet ble de begge oppmerksomme på at deres mailkorrespondanse dekket mange av de spørsmålene man gjerne har i forbindelse med feltarbeid, og således har de gitt ut hele korrespondansen, i tillegg til to artikler, knyttet til det å produsere kunnskap på bakgrunn av feltarbeid.

omgang med politifolkene hun omgås i sitt etnografiske arbeid. Hun var redd politifolkene ikke ville snakke med henne fordi de kunne være redde for at hun skulle fremstille dem på en lite fordelaktig måte. Hun var derfor nødt til å forstå hvordan hun kunne snakke med dem, ut fra den sosiale omgangen på politistasjonen, slik at de gav henne valid informasjon og hadde tillit til henne og måten hun forvalter informasjonen de gav henne (ibid.).

Tilstedeværelsens estetikk⁵⁰

I tillegg til den mentale tilstedeværelsen en forsker har i et etnografisk arbeid, er også kroppen til stede og observerer og prosesserer inntrykk. Kroppens hukommelse og evne til å respondere på ubevisste elementer er en del av de etnografiske verktøyene man erverver seg. Dette er en type kompetanse som gjør at kroppen og de ubevisste delene i hjernen tar avgjørelser man ikke er klar over, men som gjør at man kan opptre uten unaturlig friksjon i sosiale relasjoner i et felt. Dette er en type taus kunnskap og en fysisk relasjonell improvisasjon som er ett av verktøyene i et etnografisk arbeid. Kompetansen gir seg uttrykk i blant annet hvordan, og hvor fort, man erverver seg et kroppspråk kommunikasjonspartnerne forstår, og at man stoler på at intuitive forståelser er kroppsforståelser som ikke er logiske og argumentative, men erfaringsbaserte og fysiske. Dette betyr at man er oppmerksom på at ens fysiske tilstedeværelse og fremtoning har påvirkning på de andre som også er til stede i feltet.

Jazz som premissleverandør for improvisasjon

Malkki&Cerwonka (2007) snakker om *forutsett improvisasjon*. Dette minner om måter man snakker om musikalske improvisasjonspraksiser på. Improvisasjon i denne sammenhengen vil si et opparbeidet sett av repertoar av referanser, assosiasjoner, tekniske kompetanser og mentale beredskaper som gjør det mulig å kombinere repertoarene ut fra den situasjonen, musikalsk eller etnografisk, man er i. De estetiske og politiske paradigmene man forholder seg til, har mye å si for hvilke strategier man utvikler, hvordan repertoaret ser ut og hvilke referanser man forholder seg til.

Ethnography requires a similar commitment (as jazz⁵¹): to get to the point of improvising well, the ethnographer, like the jazz musician, must have devoted countless hours to practice

⁵⁰ Dette utdypes i metodekapitlet, men jeg kan nevne at det er hentet fra Oversands (2010) behandling av utøveres tilstedeværelse gjennom improvisatoriske praksiser.

⁵¹ Min tilføyelse.

and preparation of various kinds. (Learning field languages, reading relevant area literatures, writing theoretical essays, reading and critiquing famous ethnographies, and brief exploratory fieldwork trips are among the standard forms of preparation.) (Cerwonka&Malkki 2007:182)

Malkki bruker jazz som et metafor på hvordan man må forholde seg improvisatorisk til et felt. På samme måte som i jazz foregår de mest interessante utviklingene utenfor de formelle arenaene, utenfor klassene og utenfor metodeundervisningen. Ett av likhetstrekkene mellom jazz og etnografi er nettopp den store graden av uformell muntlig overføring. Hvis man ser på likheten mellom feltarbeid og improvisasjonsbasert musikk, i form av krav til repertoar, verktøy og tekniske egenskaper i tillegg til kreative og improvisatoriske kompetanser, kan jeg forstå at Malkki (ibid.) bruker jazz så eksplisitt i sammenligningene sine. Imidlertid mener jeg at det finnes andre improvisasjonstradisjoner som har mer til felles med etnografisk arbeid enn jazz. Det er to grunner til dette, hvorav den ene handler om jazzens utvikling fra uformell til mer institusjonalisert og rituell improvisatorisk praksis og den andre er knyttet til mytene om jazz som en særs demokratisk og lite hierarkisk praksis.

Jazz som improvisasjonsdiskurs.

På 60-tallet var jazz en musikkarena i opposisjon. Det var en sjanger som kjempet for sin plass i musikkverden, og som var en ignorert og utskjelt sjanger til tider (Berliner 1994). I dag er jazz blant annet⁵² en institusjonalisert sjanger som undervises på konservatorier der tradisjonen er at man har definerte metoder, og i og med at folk er ansatt der over en viss tid, vil man også utvikle subjektive metoder som vil være premissleverandører, i det minste over en viss tidsperiode.

I musikalsk sammenheng har jazzsjangeren dominert improvisasjonsdiskursen både i Norge og internasjonalt. Jazzsjangerens kjønnspolitiske konnotasjoner til improvisasjon har dermed hatt noe å si for den dominerende improvisasjonsdiskursen, både i Norge og internasjonalt, med det som resultat at det tidvis foreligger myter om at menn er mer disponert for å lykkes med improvisasjon fordi de i kraft av å være maskuline innehar egenskaper som gir fordeler i improvisasjonsammenheng, og som det er vanskeligere for å kvinner å tilegne seg (Anfeldt 2003). Dette dreier seg om evnen til «kaste seg uti», «ta plass» og være aggressiv. Anfeldt viser

⁵² Det finnes selvfølgelig jazzpraksiser utenfor de store institusjonene, men de rådende artistene kommer i dag fra institusjonsmiljøene i USA og Europa.

at dette er myter som legger premisser for hvordan unge mennesker nærmer seg improvisasjon med hensyn til kjønn. Hun viser også at dette er myter som mange aktører i jazzmiljøet bekrefter, også kvinner (ibid.)⁵³. I disse mytene fremstilles improvisasjon som vanskeligere tilgjengelig for kvinner, og fokuset dreies mot estetisk kvalitet (kvinner har *dårligere* utgangspunkt for å bli like gode som menn, og kvinner improviserer ikke like *bra* som menn gjør). I disse mytene har kvinner dårligere utgangspunkt for å beherske improvisasjon som estetisk praksis, i kraft av å være kvinne. Dersom man ser på andre improvisasjonsbaserte musikktradisjoner enn jazz, finner man raskt ut at det ikke eksisterer den samme skjeve kjønnsfordelingen i sjangre fra land som Tyrkia og India. Ut fra dette kan man muligens si at den skjeve kjønnsfordelingen er et sjangerspesifikt problem, et problem knyttet til reproduksjon av kjønnede praksiser i et spesifikt felt, og ikke et problem knyttet til improvisasjon som musikalsk praksis (Hovde 2005).

Disse aspektene har noe å si for hvordan man ser på improvisasjon i et bredere lys, også i feltarbeid. Fordi jazzsjangeren i mange år har hatt en posisjon som *underdog*, har jazzmiljøene kjempet for å heve sjangerens status. Ett av virkemidlene har vært å fjerne de kontekstuelle elementer i jazzsjangeren, å fjerne «kroppene» som har vært knyttet til sjangeren og ta sjangeren inn i konsertsaler. Sjangeren har blitt «rengjort». Den har blitt «maskulinisert» og «bleket», i forståelsen av *maskulin* og *hvit* som mindre nær, mer teknisk, mer virtuos og med mindre intimitet, under prosessen med å heve sjangerens status. Sjangeren har gått fra å være omgitt av myter knyttet til dansemusikk, sex, kropp, hverdag, uformalitet og afroamerikansk dominans, til å være assosiert med konsertsaler, kreativitet, virtuositet, formaliserte konserter og formell utdanning.⁵⁴ Disse forandringene har, slik jeg ser det, vært med på å formalisere og institusjonalisere mange jazzpraksiser slik at de nå er premissleverandører og ikke lenger i opposisjon i det offentlige musikklivet. Denne utviklingen mener jeg har ført til at improvisasjonspraksiser innenfor jazz har blitt ritualisert og formalisert.

⁵³ Anfeldt diskuterer her fraværet av homofile jazzmusikere i Norge.

⁵⁴ Jeg vil bemerke at dette antagelig ikke er noe de fleste jazzartister individuelt kjenner seg igjen i, og at det for mange er viktig nettopp å kunne forholde seg til kontekstuelle og kroppslige praksiser i sin utøvelse, men argumentasjonen her skal leses som historisk opparbeidede myter om jazz, skapt både av premissleverandører i jazzinstitusjoner og uformelle praksiser innenfor sjangeren, ikke som individuelle utøveres opplevelse av egen praksis.

Dersom man ser jazzimprovisasjon i dette lyset, er det vanskelig å se den som en musikalsk ekvivalent til det Malkki og Cerwonka (2007) snakker om som feltarbeid. De poengterer at mange nok vil oppfatte deres kommunikasjon og beskrivelser av feltarbeid som feminine, fordi de vil bort fra det mytiske og inn i det hverdagslige, nære, som blir knyttet til femininitet, mens det mytiske, rituelle knyttes til maskulinitet. Jeg ønsker ikke å bidra til en dikotomisering, dette er imidlertid en diskusjon rundt eksisterende stereotype myter. Malkki og Cerwonka (2007) påpeker også at dikotomiske fremstillinger er ufruktbare, fordi de er for enkle til å kunne favne de kompleksitetene et menneske representerer i etnografiske sammenhenger. De forsøker altså å beskrive improvisasjonspraksiser som er mer knyttet til nærhet til feltet, hverdagslig kommunikasjon og kontekstualitet enn til teknisk, distansert rituelt orientert kommunikasjon som forsøker å se praksiser separert fra den hverdagslige konteksten. Den typen improvisasjon Malkki og Cerwonka beskriver, ligner mer på det Jihad Racy (1998) beskriver når han snakker om improvisasjon i taraab⁵⁵, enn på improvisasjonsdiskurser innenfor jazz. Racy fremhever det kollektive aspektet i taraabfremføringer, og hvor viktig det er for ham som utøver at han får innspill fra et aktivt publikum, og at han foretrekker å kunne være nær publikum for å kunne se dem og høre innspillene som kommer (Racy 1998).

Musikkpraksiser innenfor sabaar-tradisjon fra Vest-Afrika⁵⁶ har fellestrekk med improvisasjonspraksiser Racy beskriver. Slike har ikke nødvendigvis noen definitiv start eller avslutning på fremføringene, og improvisasjon er ikke et definert begrep. De rytmiske mønstrene danner utgangspunkt for hvordan man spiller, men hos gode utøvere er det sjelden man spiller de konkrete rytmiske mønstrene som gjenkjennes som strukturer. Disse strukturene er så kjente at man hører dem selv om de ikke spilles. I fremføringsammenheng er

⁵⁵ Taraab er en musikalsk praksis som er særlig utbredt i Tanzania og Kenya. Tradisjonen er en blanding av asiatisk, afrikansk og arabisk musikk og sunge poesi, både prekomponert og improvisert. Bi Kidude er en de mest kjente taraab-vokalistene fra Tanzania.

⁵⁶ Dette regnes som en musikkpraksis blant folkegrupper som wolof og serer i Vest-Afrika. Disse to gruppene er sterkt sammenvevd, noe man kan se på et stort felles repertoar, både språklig og musikalsk. Serere har vært i mindretall i området i forhold til wolof, og mange av praksisene som ser ut til å ha vært knyttet til serere, har blitt adoptert av wolofkulturer og etter hvert konnotert til woloffolk. Noe av grunnen her kan være at woloffolk har vært sterkere knyttet til handel enn serere, og dermed har felles praksiser sett ut til å være spesifikke wolofpraksiser (Tang 2007). Dette ser ut til å ha avstedkommet en bevisstgjøring de siste årene på hva som er sererspesifikke praksiser.

det ofte at folk går til og fra ensemblet. Noen tar over, flere blir med, noen spiser, andre spiller. Noen danser. Praksisen er fleksibel i mange lag, både rent musikalsk og relasjonelt. I didaktisk sammenheng lærer man sjelden en låt fra A til B. Man lærer strukturer og rytmiske mønster. Man lærer vokalfraser, estetiske idealer og improvisasjonspraksiser. Man lærer et repertoar av tekniske og fastlagte elementer, og det gis eksempler på hvordan dette kan håndteres på en uformell måte.

Formen på overføring av kompetanse er også uformell og muntlig, fordi man ikke bruker institusjonelle overføringsmetoder (Siop 2006).⁵⁷ Du lærer altså av noen du kjenner, ikke av en ansatt lærer (Knight 1971). Du lærer når det oppstår lærings situasjoner i hverdagen, sjelden som en arrangert lærings situasjon, dersom det ikke er for turister. Da er det vanlig å ta timer, leie lærere til workshops, osv. Som lokal musikkinteressert er du imidlertid nødt til å være i nærheten når det skjer, for å kunne lære, derfor har dette også vært musikkpraksiser som går i arv. *Griot*-posisjonen⁵⁸ arves kulturelt fra far til sønn, og man arver også tilgang til de tradisjonelt muntlig overførte historiske narrativene og hvordan disse formidles. Det skal sies at denne posisjonen *grioter/jalier* har hatt på musikkformidling, er i ferd med å forvitne i noen sammenhenger, gjennom populærmusikkens inntreden, der ikke-*grioter* har fått muligheten til å entre scenen. Det samme gjelder kvinners rolle i musikklivet, som tradisjonelt har vært begrenset til kjønns spesifikke musikkpraksiser og vokaltradisjon, men hvor de gjennom populærmusikksjangre har kunnet konkurrere med menn om oppmerksomheten på musikkscenen (Diawara 1996). Min erfaring er likevel at særlig på landsbygda, men også i mer urbane strøk, har *grioten* en sterk posisjon som mester.

Malkki og Cerwonka (2007) snakker også om en type mesterlære når de diskuterer hvordan man lærer feltarbeid, hvor de påpeker de mange elementene innenfor feltarbeid som «goes without saying», og at man er avhengig av å ha en god mentor for å kunne lære dette. Denne typen improvisasjonspraksiser, både etnografisk og musikalsk, har noen fellesnevnerne:

⁵⁷ Her kan det anføres at i Mali har man opprettet et lærings senter i Kela, for å sørge for at muntlige tradisjoner ikke glemmes, da mye av den historiske kunnskapen som har vært forbeholdt *jaliene* (*griotene*) ansees som truet, fordi *jalien* (*grioten*) ikke lenger har like stor makt i lokalsamfunnet, og hvis posisjoner kan sees som truet av andre musikalske og kulturelle praksiser og influenser (Camara 1996).

⁵⁸ En *griot* er en tradisjonsbærer av musikalsk, tekstlig og mytisk materiale innenfor woloftradisjonen. Innenfor mandinkatradisjonen kalles den samme funksjonen *jali*.

Improvisasjon som hverdagspraksis, er en mer kontinuerlig og mindre formell aktivitet, som foregår i hverdagsrelaterte kontekster, i tillegg mer rituelle framføringstradisjoner.

Slike hverdagspraksiser fokuserer på det kollektive og dialektiske, ikke på det hierarkiske eller én-og-én-systemet, slik det tradisjonelt gjøres i for eksempel en jazzkvarsett.

Praksisene er ikke transendentale, men ekstroverte og foregår i samspill med omverdenen.

Overføringspraksisene er nettverkstyrte og muntlige/empiriske, gjennom genealogisk familiære eller akademisk familiære bånd. Mesterlære/mentorpraksiser er de vanligste didaktiske overføringspraksisene.

Når man diskuterer hverdagspraksiser i musikk og at disse er uformelle, muntlige overføringer, er dette ett av mange konsepter knyttet til framføring og innlæringspraksis. Én av mange andre praksiser som gjerne fremstilles som en direkte motpol til dette, er de institusjonaliserte og formelle didaktiske tradisjonene som er knyttet til konservatorier, og sjangre som er institusjonalisert gjennom disse. Jeg mener at dette er kunstige skiller. Før jeg utdyper dette, vil jeg poengtere at det likevel er noen forskjeller i disse praksisene, blant annet fordi institusjonaliserte sjangre med improvisasjonstradisjon dyrker fram improvisasjon som rituale, til forskjell fra de omtalte hverdagspraksisene. Jeg mener dette er et generelt resultat av institusjonalisering, fordi man som institusjon er avhengig av kontinuerlige lærekrefter. I en subjektiv uttrykksform, som musikk, blir enkeltlæreres individuelle kompetanse over tid premissleverandør og mal-leverandør for hvordan det undervises. Det er vanskelig å skulle gjøre det på en annen måte, og i grunn er dette institusjonaliseringens akilleshæl. Jeg mener at formaliseringen er en effekt av institusjonalisering av sjangeren. I tillegg eksisterer det uformelle nettverk, fora og arenaer der det uformelle dyrkes, slik det gjøres i det man kaller *hverdagspraksiser*. Dette kommer i tillegg til det formelle alternativet og kommuniseres lite i institusjonene. De uformelle arenaene får man altså ikke tilgang til dersom man ikke knytter de riktige nettverkene, og det er som regel i disse nettverkene at jobbformidling og oppstart av samarbeidsprosjekter skjer. Jeg mener altså at det ikke er noen særlig forskjell, bortsett fra at det formelle alternativet i de institusjonaliserte sjangrene skaper en myte om at det er mer demokratiske alternativer, mindre nettverksbasert og mer åpent, mens det i bunn og grunn er de samme uformelle nettverkene og tilknytningene som er viktige for hvorvidt du lykkes. I hverdagspraksisene finnes det mindre formalitet, og man gir heller ikke inntrykk av at det er

noen formalitet. Du lærer hvis du er på rett sted til rett tid og kjenner de riktige folkene. Slik er det altså stort sett i institusjonaliserte tradisjoner også, det er bare mer kamuflert (Hovde 2005).

Jeg er klar over at jeg her setter opp hverdagspraksiser og institusjonaliserte praksiser som dikotomier mot hverandre. Dette er noe jeg tidligere i avhandlinga argumenterer sterkt mot, og jeg vil poengtere at jeg mener disse skillene er kunstige. Imidlertid har jeg også påpekt at rhizomatiske forståelsesmodeller i noen tilfeller kan gjøre det vanskeligere å gjøre analyser av makt, fordi makt utøves intensjonelt og derfor må adresseres ut fra antagelser om intensjoner, mer eller mindre skjulte agendaer og allerede antatt etablerte nettverk og arrangement. Denne avhandlinga søker imidlertid å bruke rhizomatiske forståelsesmodeller ved å gjøre analyser som ser bort fra disse for å unngå mulige forforståelser. I akkurat dette avsnittet har jeg likevel valgt å bruke dikotomiene for å synliggjøre hvordan maktutøvelse kan skje gjennom å definere formelle praksiser som uformelle, og hvordan dette usynliggjør aktører som ikke får plass i nettverkene (ibid.).

Problemstillingene knyttet til institusjonalisering av innlæring vil også være til stede dersom man skal undervise og institusjonalisere de uformelle og nettverksbaserte verktøyene og improvisasjonspraksisene som eksisterer. Man risikerer å skape en ny metodologi med standardiserte verktøy og improvisasjonsøvelser, som formaliseres og institusjonaliseres. På den ene siden er dette en måte å nå ut til flere om viktige perspektiver knyttet til feltarbeid, på et enklere vis. Samtidig er det fra lærerens side en fare for å generalisere enkeltindividets verktøy og kunnskaper, fordi det er de erfaringene man har. Jeg mener derfor slik undervisning *bør* være basert på empiri hos studentene og at lærerne er tydelige på at dette er subjektiv og individuell kunnskap som må opparbeides over tid, også i uformelle sammenhenger. Jeg mener det er viktig å gjøre både studenter og lærere oppmerksomme på at uformelle situasjoner og arenaer fremdeles er viktige læringsarenaer, selv om noe institusjonaliseres. Hvis ikke ender vi opp med offisielle myter og uformelle praksiser, som ikke stemmer overens.

Malkki og Cerwonka (2007:180) understreker dette med å si at feltarbeidstradisjonene *er* improvisasjon. På denne måten sier de også at det er empirisk arbeid og de uformelle

sammenhengene som gir deg kunnskap om tradisjonen, fordi det er det improvisatoriske som er det bærekraftige i tradisjonen. De understreker også det improvisatoriske i praksisen gjennom å påpeke at dette er noe som skjer live. Det finnes ingen «øvingssituasjoner», fordi alle etnografiske arbeider er *live*, slik det er i mer uformelle praksiser. Det kan være flere eller færre tilhørere/medspillere/deltagere/informanter, men det er likevel en *live*-praksis, ikke en øvelse med imaginære aktører. På denne måten har jazzfremføringer og etnografi likhetstrekk, men jeg mener at mindre institusjonaliserte improvisasjonsbaserte musikkspraksiser, som de før nevnte woloftradisjonene, har mer til felles med de etnografiske praksisene Malkki og Cerwonka tematiserer. Det skal da også sies at Malkki og Cerwonka lener seg på Berliner (1994) og hans mytedannelse om jazz, som etter min mening er sterkt påvirket av hvordan jazzpraksiser utartet seg på 60 og 70-tallet, ikke slik jazz eksisterer i relasjon til resten av samfunnet i dag.

Tid

Et siste punkt jeg vil trekke fram fra Cerwonka&Malkki (2007), er knyttet til tidsaspekter. For dem er tidsaspektet en sentral del av e-post-utvekslingen de dokumenterer, at dette er prosesser som trenger tid, og som foregår over tid. Et av disse aspektene gjelder hvordan kontekster rundt verbale uttalelser eller praktiske situasjoner krever tid for å modnes som dypforståelser og i komplekse forståelsesprosesser. De diskuterer også hvordan tid oppleves relativt, avhengig av hvilket modus man er i. Malkki (2007) hevder at improvisasjon innebærer økt følelsomhet for tid og prosesser. Dette kan minne om «flyt»-begrepet Jørgensen (2004) tar i bruk i sin doktorgradsavhandling, og det Oversand (2012) snakker om som *tilstedeværelsens estetikk*. En følelse av ekstrem tilstedeværelse og oppheving av tidsaspektet er sentralt i Jørgensens tekster. Han beskriver disse tilstandene som liminale faser, grensefaser, der man opphever en rekke parametere man vanligvis omgir seg med fordi man er i en tilstand av mestring og opplevelse der håndverk, verktøy og teknikker kan brukes til intuitiv problemløsning. Sentrale deler av begrepet er knyttet til ferdighetskulturer, der man behersker et verktøy, et instrument, et snøbrett⁵⁹ eller begrepsapparat, for så å sette seg selv i utsatte situasjoner der man bruker disse ferdighetene. Kunnskapene og kompetansen må være internalisert for å takle de uforutsette elementene som kommer, uansett om det er endring i

⁵⁹ Snøbrettkjøring inngår i Jørgensens materiale når han behandler flytbegrepet (Jørgensen 2004).

groove, en stein man oppdager i løssnøen, retoriske grep fra motstanderen i en diskusjon, eller uforutsette situasjoner i et feltarbeid. Dette handler om spesifikk kunnskap i spesifikke felt, noe som fordrer mestring av verktøy, for at man skal kunne være i stand til å uttrykke seg fritt.

For at man skal være i stand til å uttrykke seg så fritt som mulig, eller i feltarbeids-sammenheng: å undersøke et felt så fritt som mulig, må man ifølge Jørgensen (2004) mestre håndverket for at man skal kunne improvisere med det. Da må også verktøyene og håndverket være fleksible og dynamiske verktøy. Standardiserte verktøy fungerer dårlig i slike situasjoner. Cerwonka og Malkki (2007:168) tar opp dette angående spørreskjema: «[...] standardized and apparently neutral survey questions in fact contain embedded cultural and ideological assumptions». De påpeker at fordi etnografi er en måte å undersøke hvordan et felt fungerer relasjonelt, er det ikke feltet som kan endres dersom det ikke passer inn i skjemaet, men det er teorien man tar utgangspunkt i, som må endres for å tilpasses den virkeligheten man erfarer. Som forsker er man avhengig av å ha et teoretisk utgangspunkt der man har en idé om hva man skal undersøke. Samtidig må teoriene og idéene være så fleksible at de lett kan tilpasses den informasjonen man finner i et felt. I så måte er fastlagte spørreskjema og intervjukskjema lite konstruktive. De er ikke fleksible, og de er ikke tilpasningsdyktige til feltets endringsmuligheter. Det er derfor viktig å understreke viktigheten av å beherske de verktøyene man skal bruke i et etnografisk arbeid, for å kunne gjøre de tilpasningene som er nødvendige og for å kunne manøvrere uten friksjon i et felt, slik at deltagerne i feltet opplever tilstedeværelsen av forskeren som så komfortabelt og konstruktivt som mulig.

Feltarbeid: spesifikk og lokalisert kunnskap

Uansett hvor god flyt man greier å få i et feltarbeid, får man ikke fullstendig *oversikt*. Man får informasjon og kunnskap om ett spesifikt felt i én spesifikk kontekst. Etter hvert kan man si noe om hvorvidt det er mulig at dette også kan gjelde andre lignende felt i lignende kontekster. Dette vil si at kunnskap gjennom feltarbeid er «situated knowledge» (Malkki&Cerwonka 2007), lokalisert kunnskap, noe som gjerne settes opp mot det man antar er generell kunnskap, som statistikk.

Jeg vil hevde at statistikk også er lokalisert kunnskap. Selv om den skal være tilfeldig, er den også relasjonell og foregår i et gitt område. Den er dermed ikke nødvendigvis representativ for andre områder, på samme måte som dette gjelder for kunnskap ervervet gjennom feltarbeid. Denne kritikken av statistikk kan ligne kritikken mot positivisme som ble ført på 70-tallet. Diskusjonen kan inngå nærmest som en basis for vitenskapsteoretiske diskusjoner, og det er et stort felt. I Norge har Jon Elster vært en av de mer profilerte deltagerne i debatter knyttet til vitenskapsteori og filosofi. Han er også en av de store norske samfunnsforskerne på den internasjonale arena. Han har gått hardt ut mot noen franske forskere som Deleuze, Lacan, Derrida, Kristeva mfl., hvis forskning han hevder «kommer i kategorien tull», mens Jürgen Habermas godtas under tvil (Elster 2012). Bakgrunnen er motstand mot at de tolkende vitenskapelige fagfeltene kommer inn under forskningsfeltet. Han uttaler at akademiske fag som holder på med tolkning, heller bør kalles kunst enn vitenskap (Elster 1987). Denne uttalelsen om at humaniora aldri kan bli forskning, har ikke falt i god jord hverken hos kunsthagene eller hos historikere (Slagstad 2009). Dette er ingen overraskelse, og selv om det er lett å bli defensiv i en slik diskusjon, hvor man blir utfordret til å argumentere for at ens eget fagområde er vitenskapelig, er disse diskusjonene ett av vitenskapsteoriens grunnspørsmål, som det er nødvendig å ha et forhold til. Jeg skal likevel begrense denne diskusjonen her.

Det er samtidig relevant å nevne at Cerwonka og Malkki (2007) bruker Leach (1967) til å uteske forskjellene mellom sosiologi og sosialantropologiske analytiske premisser og perspektiver. Han mener at statistikkens premisser er at den skal være representativ og dermed tilfeldig. Den forholder seg dermed ikke til relasjoner, og definisjonen fordrer at det ikke eksisterer relasjoner mellom de ulike delene av populasjonen eller innenfor de delene som undersøkes. Sosialantropologen konsentrerer seg imidlertid om informasjon som bevisst *ikke* er tilfeldig. Hun plukker ut et lite felt der alt observeres og alle relasjonelle sammenhenger undersøkes. Fordi alt henger sammen i utgangspunktet, finner sosialantropologen det meningsløst å skulle undersøke noe såkalt «tilfeldig», fordi sammenhengene ikke *er tilfeldige*. Dette er relevant med tanke på Deleuzes og Guattaris rhizomatiske forståelser, og hvordan de understreker at rhizomer er knyttet til hverandre i ulike dimensjoner og med komplekse sammenhenger (Deleuze & Guattari 2005). Ved å studere rhizomatiske sammenføyninger finner man ut noe om det spesifikke rhizomatiske arrangementet. Det er imidlertid ikke

meningsfullt å skulle si noe generelt om andre rhizomers arrangement og sammensetning ut fra denne kunnskapen uten at den er bearbeidet på en måte som gjør den gyldig også for disse rhizomene. Dette ligner på måten Cerwonka og Malkki (2007) ordner sin forståelse av feltarbeid: rhizomatisk, komplekst og mangfoldig.

Deleuzes og Guattaris teorier kan derfor like gjerne anses som metodiske perspektiver. De tilbyr en måte å se relasjonelle arrangement på, samtidig som de foreslår en rekke tilnærminger til å analysere disse relasjonene på. Det er derfor ikke overraskende at Cerwonkas og Malkkis metodologiske perspektiver har mye til felles med Deleuzes og Guattaris teoretiske perspektiv. Malkki og Cerwonka har en mer dikotomisk tilnærming til noen av perspektivene, men deres syn på feltarbeid og etnografisk arbeid er tett opptil Deleuzes og Guattaris tekster om rhizomatiske arrangement (ibid.).

Rhizomforståelse som metodeperspektiv

Informasjon og forståelse i et feltarbeid kommer i ulike former, slik jeg tidligere har diskutert. I dette prosjektet kommer informasjon som blant annet musikalske valg, verbale utsagn, referanser til andre musikalske uttrykk, samarbeidsprosesser og tolkninger av sosiale prosesser. Disse ulike uttrykkene kommer som rhizomatiske arrangementer, noen med kilde i musikalsk utøving, noen med kilde i referanse til egen eller foreldres musikksmak og noen med kilde i ikke-musikalske relasjoner. For å forstå at så vidt ulike uttrykk kan henge sammen, selv om de ikke er dikotomier eller nært knyttede binære relasjoner, er det belysende å forstå disse relasjonene rhizomatisk.

Latours forståelse av relasjoner er i mine øyne en følge av at han har fulgt fluktlinjer som er initiert av Deleuze og Guattari. Deres rhizomatiske forståelse av relasjoner og praksiser, der de forkaster treet som relasjonell modell, gir muligheten for å se arrangementer som utspring fra én kilde i midten av alt. I en hierarkisk trestruktur er røttene treet og bladenes forhistorie. Et slik arrangement rangerer ulike deler av treet som mer eller mindre opprinnelige, avhengig av hvor langt de er fra røttene. Et rhizom med en kilde i midten er mer kompleks, mindre oversiktlig og nærmere slik en hverdag med mange globale sammenføyninger fortelles av deltagerne i prosjektet.

Å se rhizomets egenart med utspring i en midtre kilde, som ikke kommer fra noe annet sted og som ikke deler seg i to linjer, er verdifullt i dette prosjektet, fordi det bedre gir en forståelse av de arrangementer av relasjoner, sammenføyninger og tilknytninger hos ungdom med så mange ulike bakgrunner og tilknytninger som deltagerne i prosjektet. Deltagerne lar seg ikke reterritorisere og kalkere, fordi de lever i en hverdag med svært mange ulike innflytelse. De reproducerer i noen grad sine foreldre, som alle andre ungdommer, men har så mange innputt-innganger, så mange revehiaktige nettverk at det er umulig å se dem som dikotomiske og oversiktlige. Derfor er både rhizomet som analyseperspektiv og Latours aktør–nettverk-teori viktige metodologiske grep for å se på migrasjon og musikknavigering i dette prosjektet.

Når vi beskriver ungdom med innvandrerbakgrunn som komplekse, mangfoldige og med uoversiktlige nettverk, er det også naturligvis beskrivelser vi kunne brukt på ungdom som *ikke* lever i flerkulturelle miljøer, eller som *ikke* har innvandrerbakgrunn. Komplexitetene i sammenføyninger hos ungdom med innvandrerbakgrunn ser imidlertid ut til å være tydeligere, fordi de ulike hierarkiene de navigerer med, synes paradoksale, motstridende og distinkt forskjellige fra hverandre.

Det hadde vært ønskelig at ungdom *uten* innvandrer bakgrunn også hadde blitt forstått som flerkulturelle og heterogene, fordi man da kunne være med på å fjerne myter om at nasjonal kultur som *norsk* konnoterer *homogen*. Mer nyanserte sosiologiske analyser kan bidra til dette.

Doktorgradsprosjektet til Hanna Horsberg Hansen, *Fluktlinjer: forståelser av samisk kunst*, (2010), benytter seg av Deleuzes og Guattaris begrep knyttet til *den mindre litteratur* for å frigjøre seg fra tradisjonell kunsthistorisk analyse, og for å finne dekonstruktive analyseverktøy på samisk kunst. Hun skriver blant annet at marginaliseringen kommer som følge av dikotomisering og de binære strukturene som bedrives i tradisjonell kunsthistorie. Denne binære struktureringen har en lang tradisjon i Vest-Europa og gir seg til kjenne som dikotomier mellom «oss» og «dem», «én» og «mange», «norsk» og «ikke-norsk» (Hansen 2010).

Hansen (2010) bruker Deleuzes og Guattaris rhizomatiske forståelser og deres filosofi rundt reterritorialisering og deterritorialisering til å inkludere både moderne og tradisjonelle aspekter ved samisk kunst. Deleuzes og Guattarais tankeunivers åpner for slike lesninger, fordi de hevder at rhizomer, aktører eller mennesker ikke er konsekvente, i betydningen *entydige*, eller bygger på treets struktur, der alt springer ut fra én åpenbar årsak: én stamme. De framholder at mennesket og menneskelige relasjoner er komplekse, flertydige, motstridende og mangfoldige.

Hanna Hansens bruk av Deleuze og Guattari er relevant å overføre til denne avhandlingas prosjekt, i prosessen med å forstå musikkpraksiser og musikktilhørigheter hos ungdom med innvanderbakgrunn. De valgene og praksisene som analyseres her, kan vanskelig forstås på bakgrunn av én enhetlig årsaksforklaring. Dersom man blir tvunget til å velge én årsak, én forklaring, én kilde, ignorerer man store deler av det hele mennesket, og forklaringene blir endimensjonale.

En av deltageres mor, fra Somalia, hører på country. Deltageren og hennes venninner gir uttrykk for at det er komisk, uvanlig og litt merkelig at en kvinne født og oppvokst i Somalia hører på amerikansk country. Innenfor en binær strukturforklaring er dette paradoksalt fordi man ikke forstår hvor amerikansk country kom inn i bildet, og «ingenting» tilsier at hun skulle ha disse musikalske preferansene. Det strider mot det man forventer av både smak, ideologisk tilknytning og forventet religiøs utøvelse. Den kategoriseringen hun utsettes for, er dermed premisset hennes musikalske smak ansees ut fra. I en rhizomatisk forståelse av denne situasjonen kan man se relasjonen *somalisk-amerikansk country* som kun én sammenføyning, uten at den rangeres i verdi og sammenlignes med et normativt hierarki. Den amerikanske country-sammenføyningen er kun en energi, en rottråd, som har støtt bort den somaliske kvinnens hverdagsliv, og en sammenføyning har skjedd.

Presisjon og nyanser hos deltagerne

Tradisjonelt er det deltagerne/informantene i prosjektet som står for informasjonen og forskeren som står for tolkningen av denne. Jeg mener det er viktig innenfor slike prosjekter å la deltagerne som forsyner forskeren med materiale, også bli utfordret til å komme med forklaringsmodeller, slik at man får en bedre innsikt i hva *de* mener eksisterer av

forklaringsmodeller. Samtidig har deltagerne i prosjektet presise meninger, hvilket betyr at vi som forskere er avhengige av å kunne presentere det deltagerne *sier*, og ikke det *vi tror* de sier, samtidig som vi må forstå hvilke referanserammer de opererer i.

I noen tilfeller opplever man å ikke forstå det som sies, og en menneskelig reaksjon er her å oversette dette til en referanseramme man selv kan forholde seg til. Dersom man er tydelig på at dette gjøres, er det i og for seg ikke problematisk, men jeg syns dette er heller uinteressant dersom målet er å finne fram til hvordan deltagere agerer og navigerer. Jeg mener, og her støtter jeg meg på Latour (2005), at man får en rikere forskning dersom man tør å la deltagerens ofte presise utsagn og uttrykk bety det de sier det er, og ikke måtte forklare det inn i en referanseramme som passer forskeren.

Når en berømt sopran sier: 'Det er min stemme, der fortæller mig, hvornår jeg skal holde inde, og hvornår jeg skal begynde', hvor lang tid skal der da gå, før sociologen konkluderer, at sangeren her udvise et 'klassisk eksempel' på 'falsk bevidsthed'; som vi ved, er kunstnere altid parate til at betrakte noget, de selv har skabt, som den fetich, der får dem til at gøre noget. Er det derfor ikke indlysende, at man ikke skal lytte til denne sangeren, men i stedet dristigt 'befri hende fra dette selvbedrag' ved at afsløre den vildfarelse, hun svæver i. Ned med muserne og andre udokumenterede fremmedelementer! Men faktisk fortalte sopranen, at hun delte sit liv med en stemme, der fik hende til at gøre bestemte ting. Er vi i stand til at værdsætte denne ejendommelige talemåde eller ikke? Den er meget præcis, meget informativ, meget sigende og også meget bevægende. Og er det ikke netop dette at blive sat i bevægelse af informantene, som vi bør forstå ved en undersøgelse? (Latour 2005:73)

Når Latour understreker at det sopranen sier, er presist og informativt, gjør han et poeng av at «presist» ikke betyr entydig; uttalelsen forklarer ikke hele hennes repertoar av forståelser av samspillet mellom seg og stemmen. «Presist» betyr heller ikke at hennes forståelse er enkel å behandle eller å fatte; det betyr ikke «enkel». «Presist» betyr ikke at hun bruker et begrepsapparat som er universelt. Man må trenes i å forstå presisjonen i så konkrete forståelser. Det er en situasjonsbestemt og partial forklaring som er meget presis. Jeg opplever at deltagerne i prosjektet på Bjøråsen har ulikt nivå av presisjon, også innad i ei gruppe og innad i seg selv. Her har det vist seg at trygghet og tillit til meg som voksenperson har vært viktig for at de skal tørre å være presise, fordi presisjon gjerne betyr at man er direkte og ikke forsøker å si mange ting på én gang. En voksen profesjonell utøver innehar en selvtillit i egenskap av egen profesjon som gjør det mulig å være presis, fordi man ikke er redd for å uttrykke seg «dumt» eller utenfor forskerens forståelsesramme, men disse ungdommene har ikke en slik profesjonsselvtillit. De har likevel behov for å uttrykke seg klart og tydelig, og noen ganger viser det seg at de «tar i litt» i forsøket på å være tydelige. Dette betyr at jeg som

forsker må være oppmerksom på at dette er én av mange strategier vi mennesker bruker når vi prøver ut kommunikasjon med nye mennesker eller i nye situasjoner, og som er et hyppig trekk ved mange ungdommers kommunikasjonsform.

Noen av deltagerne i prosjektet gir uttrykk for at deres etniske tilhørighet, i de fleste av disse tilfellene afrikansk, gjør at de på ulike måter har bedre forståelser av *groove*, både gjennom dans og musikalske uttrykk. Dette er presise formuleringer av hvordan de opplever sine egne ressurser. Jeg trenger ikke være enig i at det er sånn, men det er sannheter for dem, som også er med på å risse opp premissene for hvordan de lever sine liv. Dersom jeg har behov for nyanseringer eller utdypninger, bør jeg etterspørre dette, men ikke tolke deres utsagn inn i min realitet. Dette gjelder også når de har fordommer, oppfattelser og formeninger som åpenbart er lite konstruktivt for deres egen del. Når Inny sier at «*ingen i klassa vil høre på afrikansk musikk og ta det seriøst, de vil bare le av det*», er det en sannhet for henne. Det er presist formulert ut fra hvordan hun vurderer mottagelsen av afrikansk musikk i sin klasse. Jeg kunne tolket dette utsagnet som en ungdoms redsel for ikke å bli akseptert, eller forklart den som en lite realitetsorientert og fordomsfull forståelse av sin egen klasse. Dette er tolkninger gjort i én referanseramme (forskerens) med materiale fra en annen referanseramme (deltagerens), som ikke nødvendigvis korresponderer. Det er heller ikke særlig interessant, fordi tolkningsrommet ikke tar uttrykket på alvor og plasserer det i en predefinert struktur som er en del av forskerens forforståelse. Jeg mener det er mer interessant å se på hvorfor de mener at de har denne holdningen. Når de da svarer: «*En gang læreren spurte meg hvor jeg kom fra, og jeg fortalte litt, satt folka i klassa og lagde apelyder*», er dette tydeligere og mindre antagende. Jeg mener at disse svarene gir oss presis kunnskap, særlig innenfor empiribasert kunnskapsproduksjon, fordi det ikke tar i bruk predefinerte forklaringstrukturer, men i stedet lar deltagerne komme helt til syne, og ikke lar dem forbli bak et tolkningsfilter forskeren har hengt opp.

Her har jeg beskrevet premisser og teoretiske grunnlag for hvordan valg har blitt tatt i løpet av det etnografiske arbeidet, og hvilke blikk jeg har gått inn i analysene med. Det metodologiske kapitlet er, sammen med teoripresentasjon, også en posisjonering i det etnomusikologiske feltet.

Refleksjoner over avhandlingens metodiske utfordringer

Det empiriske grunnlaget i dette prosjektet er basert på to felt: Et hovedfelt, som analysen stort sett vil dreie seg rundt, og et sekundært felt, som setter det første feltet i perspektiv og særlig bidrar innenfor metodetenkningen i prosjektet. Prosjektet bygger på nysgjerrighet rundt hvilke sammenføyninger, navigasjonsverktøy og forklaringsmodeller deltagerne bruker når de snakker om musikk og egen praksis. Jeg vil vite hva de knytter seg selv til, og hvordan de navigerer for å posisjonere seg selv.

Synet på deltagere, og forskerens relasjon til disse, er to av mange områder hvor det har foregått en utvikling mot det mer dialektiske innen metodologi. Cooley påpeker at denne utviklingen er særlig relevant innen forskning i ikke-vestlige kulturer⁶⁰ (Barz & Cooley 1997). Imidlertid har det skjedd endringer i hvordan vi gjør feltarbeid i såkalt «vestlige» felt. For eksempel har det skjedd en utvikling i hvordan vi lar deltagere i feltet være med på å sette agendaen for hva som skal undersøkes:

For all groups semi-structured interviews have in many cases been followed up by more informal talks. In such talks it has been important to try and grasp what these individuals seem to regard as being the most important issues in today's world music discourses in a Norwegian context. (Ellingsen 2007)

Ellingsens utdyping av intervjusituasjon viser en type utvikling i forskningssammenheng som går fra å se på mennesker i ulike prosjekt som informanter til å se på dem som deltagere. Det er et eksempel på hvordan forskere ønsker å få deltagerne dagsorden inn i forskningsprosessen for slik å kunne si noe om hva deltagerne er opptatt av. Dermed kan man gjøre dem til aktive individer, ikke kun passive informanter som forsyner forskeren med informasjon. Dette er en viktig del av mitt prosjekt for å kunne knytte forskning på globale prosesser til konkrete hverdagspraksiser for deltagerne i prosjektet. Det å ha et fleksibelt nok prosjekt til at man bruker deltagerne innspill og kommunikasjon til å forme prosjektets fokus har vært viktig i vår prosess, fordi jeg er interessert i hvordan musikalske hverdagspraksiser arter seg for deltagerne involvert. Disse praksisene er ikke kjent på forhånd. Slik er det mulig

⁶⁰ Termer som «vestlig» og «ikke-vestlig» er problematiske definisjoner, særlig fordi det oppgir en forventning om at «vestlighet» er noe homogent, og at alt annet er mer forskjellig enn forskjellen innad i en «vestlig»-definisjon. Jeg velger å bruke det akkurat her, fordi jeg kommenterer Cooleys sitat, hvor han bruker begrepet «ikke-vestlig».

kun å ha et par utgangspørsmål, for så å kunne forfølge videre det deltagerne kommuniserer, enten gjennom øvingsammenheng, studio eller i samtaler.

Det finnes noen metodologiske elementer i dette prosjektet som kan minne om aksjonsforskning, selv om det ikke er det jeg holder på med. Deltagernes posisjon, at de blir delaktige i å sette dagsordenen for forskningsprosessene, er et slikt element. Dette prosjektet er praksisnær forskning, der deltagerne påvirker hva det forskes på, slik aksjonsforskning også er. I aksjonsforskning har man imidlertid et uttalt ønske om å endre noe:

Forskningsprosessen har som delpremiss at man har et mål om å endre noe i løpet av forskningsperioden. Dette er et sentralt punkt i aksjonsforskning, som jeg ikke deler. Det er ikke et mål hos meg at deltagerne skal være involvert i en endringsprosess. Dersom noen av deltagerne endrer en måte å tenke på, musikkpraksis eller reaksjonsmønster som følge av deltagelse i forskningsprosessen, er det et biprodukt jeg hverken oppmuntrer til eller motarbeider. Jeg anser en slik endring som en naturlig endring hos et menneske dersom prosjektet har trigget noe hos deltageren som følge av læring, faglig eller relasjonelt.

Bjøråsen som hovedfelt

Hovedfeltet innebærer Prosjekt Bjøråsen, et musikkproduksjonprosjekt på Romsås i Oslo, der ungdommers musikalske, fysiske og verbale ytringer utgjør materialet. Dette er gjort ved deltagende observasjon, deltagelse og samtaler knyttet til prosesser som forberedelser, innøving, studioinnspilling, konsertgjennomføring, miksing av studiomateriale og evaluering av prosjektet. Det er også gjennomført flere intervjuer, hvorav et ble fulgt opp med å følge den ene gruppa med videokamera en tid etterpå.

Materialet jeg baserer hovedprosjektet på, vil stort sett være hente fra etnografisk arbeid på Romsås i Groruddalen. Bjøråsen ungdomsskole har vært den spesifikke arenaen for denne delen av prosjektet. Geografisk vil dette si Bjøråsen ungdomsskoles lokaler, Fyrhuset Kalbakken og Romsås Fritidsklubb, i tillegg til området rundt skolen og på Romsås generelt.

Empirien fra Bjøråsen sees i en uttalt ungdomskontekst, knyttet til både fritidsklubben og Kalbakken Fyrhus. En ungdomskontekst er derfor sentral, selv om ikke all empiri er hentet fra ungdomsmiljø.

Trondheim World Music Ensemble⁶¹ som sekundærfelt

Målet med sekundærfeltet er å si noe om hvordan man kan gjøre musikalske prosjekter på flerkulturelle og internasjonale arenaer som har fellestrekk med prosjektene fra Bjøråsen, men som har andre typer deltagere.

Sekundærfeltet inkluderer TWMEs prosjekter, som dreier seg rundt lærings- og samarbeidsprosesser blant musikere på internasjonale arenaer, i prosesser og ontologiske forståelser der tid og sted komprimeres og ekspanderes uavhengig av geografiske, politiske og kulturelle skiller.

Det etnografiske arbeidet knyttet til sekundærfeltet har foregått i ti år, i sammenheng med TWMEs prosjekter fra 2001 til 2011. Det har vært essensielt når det gjelder utvikling av min kompetanse og erfaring i å forstå innlærings- og samspillprosesser med musikere fra andre praksiser og tradisjoner. Dette gjelder særlig hvordan fysisk tilstedeværelse er essensielt for læringsprosesser og forståelsesutvikling i nye kulturer. Sammenhenger mellom læringsprosesser og forståelse for sosiomusikalske uttrykk har vært viktige elementer for å forstå hvorfor ulike musikalske miljøers utvikling av lokale praksiser har hatt forskjellig tempo, timbre og innhold.

David Harvey (1989) snakker om *time-space-compression* som en prosess der beslutningstaking og logistikk komprimeres for å oppnå større kapitalistisk utbytte, og hvor prosessen til slutt nærmest imploderer. En annen måte å forstå komprimeringsmetaforen på er via et kart brettet som belgen på et trekkspill. Dersom man bretter kartet slik, vil avstanden mellom to geografiske punkter være relativ, avhengig av om belgen har blitt dratt ut eller klemt sammen. Dersom man bretter kartet i øst-vest-retning, vil Trondheim ligge mye tettere

⁶¹ TWME er et musikerkollektiv som ble startet i 2001 for å fokusere på musikalske praksiser gjennom studie- og samarbeidsprosjekter med musikere fra hele verden. Prosjektet ble startet av Kjell Oversand, professor ved NTNU, som har hatt som mål å dele sitt nettverk av felt fra utallige prosjekter med sine studenter og medmusikanter. Bandets navn, Trondheim World Music Ensemble, har vært oppe til diskusjon flere ganger, med utgangspunkt i en ambivalens knyttet til World Music-terminen. Vi har likevel hele tiden falt ned på at det vi holder på med er musikk fra ulike sjangre og ulike deler av verden. Navnet er derfor dekkende, om en belastet på både akademiske og kommersielle arenaer. Bandet har jobbet med ulike musikkpraksiser fra Vest-Afrika, Namibia, Cuba, Norge, Serbia, Etiopia, Romani, Sápmi, Iran, Irak og Afghanistan.

inntil for eksempel Banjul i Gambia når kartet er komprimert enn når det er trukket ut. På denne måten kan man forstå hvordan relasjoners geografiske nærhet er fleksibel og variable i forhold til de samme relasjoners kulturelle og estetiske nærhet.

For meg som forsker har disse to feltene vært forskjellige fordi jeg med TWME ikke har mer logistisk, pedagogisk eller administrativt ansvar enn de andre som er involvert. I prosjektene på Bjøråsen var jeg både initiativtaker og den som driftet prosjektet. I TWME er jeg musiker på lik linje med alle andre og kan derfor være til stede i min egen oppdagelse og opplevelse på en annen måte.

Perspektiver på feltarbeid innenfor etnomusikologi

Etnografisk arbeid skjer innenfor mange ulike felt i musikkvitenskap, men særlig i etnomusikologi og populærmusikkforskning. Feltarbeid har vært en sterk tradisjon i disse fagfeltene. Denne praktiske tradisjonen har utviklet seg både i hvordan man ser på det som skjer i feltet, og hvordan forskeren opptrer i feltet.

Cooley (1997) mener at litteraturen på feltarbeid ikke har holdt følge med de endringer som ellers har skjedd på den praktiske gjennomføringen av feltarbeid:

Instead of treating non-Western societies as cultures from which data can be collected to support Western theories of cosmic order, fieldworkers recognize the different and equally valid worldviews held by different societies. (Cooley 1997:10)

Mens det har skjedd en rekke endringer i måten vi ser «feltet» på i etnografisk arbeid og hvordan vi gjør feltarbeid både i mer og mindre kjente omgivelser, gjenspeiles ikke dette i litteratur om feltarbeid, og dette gjør feltarbeidsdiskurser vanskelige fordi det ikke er samsvar mellom teori og praksis. Joanne Passaro (1997) problematiserer sosialantropologiske teoretiske tradisjoner med å se et felt som et distansert felt, som ikke er en del av hverdagen. Hun mener dette ikke henger sammen med hvordan feltarbeid praktiseres og hva man forsker på.

Denne kritikken støttes av Malkki og Cerwonka (2007), som problematiserer teoretiseringen av feltarbeid og de didaktiske perspektivene knyttet til etnografi. Dette gjelder særlig for alle

do's and don'ts i feltet, som man hittil har vært avhengig av en god mentor for å kunne lære seg.

Det samme gjelder utvikling av konstruktive, hverdagslige og realistiske forståelser i et felt man aldri har vært i før. Dette er forhold som krever øvelse og veiledning. Det kreves også øvelse i å forstå at situasjoner og relasjoner som er nye for deg som forsker, ikke er nye for de deltagerne som er der. Derfor blir den hverdagslige tilnærmingen viktig å forstå, slik at man unngår å eksotisere på bakgrunn av nyhetens interesse. Malkki og Cerwonka (2007) understreker også viktigheten av den hverdagslige kommunikasjonen som etableres mellom forsker og deltagere, og som får utvikle seg over tid til et balansert tillitsforhold.

Kanon i etnomusikologi

Den didaktiske tradisjonen som har eksistert i verdensmusikkens akademiske praksis, har etablert en slags kanon, fordi de samme *casene* brukes i mye ulike litteratur, og vitenskapelige ansatte bruker de samme lærebøkene, hvor da eksempler fra for eksempel Bali, Tyrkia, India med flere går igjen som eksempler. Disse blir dermed gjennom undervisning konstituert som «mer viktige» enn de eksemplene som ikke vises, fordi de ikke finnes i læreboka. Når Oxford University Press gir ut en serie⁶² der forelesere skal ta utgangspunkt i sine egne interessefelt, noe som vil gjøre undervisningen mer globalt spredd i forhold til «cases», vil det likevel ta ei stund før disse kanonene har sjans til å bli utfordret, om de blir det. Som akademisk felt rangerer dermed etnomusikologi, uten å reflektere særlig over det, viktigheten av de ulike musikkulturene, på den måten at noe eksponeres og betraktes som *mer* interessant enn andre elementer.

Feltspilling

Feltspillingsbegrepet er basert på Rices erfaringer fra Bulgaria (Rice 2004), der han prøvde å løse feltarbeidsproblemer med å ta timer i den bulgarske sekkepipen *gaida*. Hans erfaringer kan kritiseres for å fremstilles litt narsissistisk, fordi det handler om *hans* prosesser og om *hans* læring og erfaringer. Dette er også en fare ved mitt prosjekt, fordi jeg fokuserer mye på å gjøre forskerens individuelle kompetanser så gjennomsiktede som mulig. Dermed blir mine

⁶² Global Music Series, som inneholder bl.a. disse bøkene: Rice (2004), Gold (2005), Barz (2004), Campbell & Wade (2004), Wade (2004), Viswanathan & Harp Allen (2004).

erfaringer som forsker gjenstand for mye diskusjon. Jeg mener imidlertid det er viktig for å gjøre prosjektet gjennomsiktig, og dette er en måte å presentere forskning på som jeg har savnet i vitenskapelige tekster når jeg opplever at forskeren er «gjemt» i sin egen forskning, samtidig som det er åpenbart at han har vært til stede i den etnografiske konteksten.

Problemer knyttet til grupperinger og forskerens inside–outside–posisjoner eksisterer i alle etnografiske prosjekter. Rices feltarbeidsproblem var kjønnsbarrierer i forbindelse med kvinners terminologi rundt vokal praksis samt metodologisk stilling, da det var vanskelig å delta i kvinners tradisjon.

I prosjektet på Bjøråsen var ikke kjønnssegresjon noe problem, men kjønnsposisjonering ble et tema fordi kjønnede roller ble spilt ut som én av mange sider i forhandlingsprosesser og navigasjoner under både øvingsperiode og fremføringsperiode. Også i studio var dette et tema, men da nærmere knyttet til å uttrykke seg selv musikalsk. Det var imidlertid ikke problematisk å diskutere dette med ungdommene, fordi de ofte var ganske klar over hvordan de posisjonerte seg, og at dette er en type navigasjon som ikke fungerer i alle situasjoner, men var nært knyttet til det å uttrykke seg gjennom musikk og musikkrelaterte uttrykk. For meg var det insiderposisjonen som musiker som var viktig, fordi det gav meg mulighet og inngangsport til å diskutere for eksempel kjønnsposisjonering med et musikalsk utgangspunkt. Et eksempel på dette er Innys forhold til dans som et uttrykk for seksualitet og kjønn. Hennes modifikasjoner av bevegelser hun betegnet som «afrikanske», var motivert av hvorvidt hun ble ansett som attraktiv av guttene i nærheten eller ikke, og at de skulle fungere i en kjønnsposisjonering i Norge. Dette er en type kjønnsposisjonering hvor strategier knyttet til globaliseringsprosesser er sentrale. Hennes forståelse av hvordan afrikanske uttrykk oppfattes i Norge, er sentrale når hun legger strategier for å komme gunstig ut i en kjønn kontekst.

Rice skriver i sin artikkel at han på en heller lite konstruktiv måte ubevisst skilte mellom feltarbeid og «feltspilling», på den måten at feltarbeidet hørte til den epistemologiske, metodologiske delen av oppholdet, mens feltspillingen hørte til den ontologiske biten av erfaringene. Dette ble også delvis et tema i dette prosjektet, men med andre roller. Rollene som veileder/prosjektleder hadde begge logistiske og pedagogiske oppgaver, mens

feltarbeidet, som hos Rice, hørte til den epistemologiske, metodologiske delen av prosjektet. Det var utfordrende å holde disse posisjonene og rollene sammen og la alle delene være feltarbeid. Slike erfaringer har jeg også hatt når det gjelder andre roller i forbindelse med etnografi.

Som en del av mastergradsprosjektet *Passende unge damer*, om kjønn og improvisasjon, gjorde jeg feltarbeid i Istanbul, der jeg blant annet intervjuet to kvinnelige musikere som jeg også hadde tatt spilletimer med. De var 15–20 år eldre enn meg, musikere og akademikere, og besatt kunnskap jeg beundret. Dette gjorde at jeg følte meg i en studentposisjon, hvor jeg opplevde dem som velvillige intervjuobjekter og lærere:

[...] utfordrende å skulle være en slags initiativtakende samtalepartner, samtidig som jeg var spillelev. Rollene ble forskjøvet, og både aldersforskjell og kulturell forskjell opplevdes som forstyrrende elementer i denne rolleforskyvningen. Aldersforskjellen var mest til stede i forhold til de to akademikerne hvorav den ene ble min hovedinformant, nettopp fordi jeg regnet med at de så på meg som student, og dermed var de i utgangspunktet overlegne i kunnskap. (Hovde 2005)

Her ble rollene som student og etnograf en utfordring, fordi etnografen var redd for at hun ikke skulle bli tatt seriøst, og at intervjuobjektene dermed ikke skulle føle seg trygge eller ikke ville synes det var verdt å gi henne den informasjonen hun gjerne skulle ha. Samtidig gav de uttrykk for at de mente prosjektet mitt var svært viktig, og de uttrykte beundring over hvordan jeg arbeidet. Flere ganger i løpet av intervjuene uttrykte de forbauselse over spørsmål de fikk og sa at de syntes dette var viktig, men at de aldri hadde tenkt på det på den måten jeg gjorde. Dette fikk meg til å føle at jeg hadde noe der å gjøre, jeg besatt en kompetanse eller kunnskap de hadde gitt uttrykk for at de likte.

Feltarbeid som forståelsesprosess

I dette prosjektet har feltarbeidet funksjon som datainnsamling og som forståelsesprosess, gjennom å følge den helt konkrete prosessen med å lage, spille, inn, mikse låter og spille konsert. Dette krever verktøy, som er dynamiske teknikker eller strategier for å få godt materiale ut av feltet. Disse verktøyene må også kunne stimulere den teori–empiri-pendelen som er etablert i slike situasjoner. En slik tilnærming til feltarbeid er en del av en tradisjon som har blitt beskrevet blant annet av Rice (1997), der han beskriver feltarbeid som

kunnskapsmetodologi. Man kan altså se på feltarbeid som kunnskapservvelse og forståelsesgenerator.

Som Geertz (1973) poengterer, er feltarbeid en mer forståelsesprosess enn en metode. Det Geertz poengterer her, er at etnografisk arbeid defineres av noe annet enn rapportskrivning, valg av informanter, transkribering, kartlegging, dagbokskrivning, osv. Han er opptatt av at det ikke er teknikkene og prosedyrene som definerer hva etnografisk arbeid er, men at det er en intellektuell kraftanstrengelse som ligger til grunn for å forstå alle lagene som eksisterer bak en beskrivelse, en dyp beskrivelse. Han forsøker å vise hvor mye bakgrunnsinformasjon man er nødt til å vise til og beskrive før man kan gi en beskrivelse av det man analyserer. Man beskriver altså praksisene i mange lag: *thick description*. Man ser ikke bare på aktiviteten som gjøres, men også i hvilken kontekst aktiviteten skjer, både historisk, geografisk, økonomisk og kulturelt (ibid.)

Geertz (1973) og Gadamer (1999) er blant de som har vist hvordan den hermeneutiske sirkelen folder seg ut gjennom tiden i et etnografisk arbeid (Gadamer 2010, Geertz 1973). Malkki og Cerwonka (2007) vil i tillegg vise at den hermeneutiske prosessen forholder seg til de følelsesmessige erfaringene man gjør i feltarbeid. Tvil, håp, frykt, tillit, stress, energi og utmattelse er slike følelser som er med på å komplisere disse fortolkningsprosessene som utfolder seg, og som blant annet er knyttet til tempo i forståelsesprosesser. I mailutvekslingen dem imellom skriver Malkki at bekymringer er uungåelig, og jeg vil tilføye at de heller ikke er uønsket, fordi de ofte genererer energi man bruker til problemløsning.

Kunnskapsproduksjon foregår ikke i jevnt tempo, men i rykk og napp, både gjennom aktivitet og erkjennelse. Dette skaper frustrasjon fordi man noen ganger ikke forstår hvorfor det føles som om man står stille, mens analyser og informasjon andre ganger raser gjennom hodet fortere enn man er i stand til å få ned på papiret. Malkki og Cerwonka (2007) påpeker også at kunnskapsproduksjon ikke akkumuleres slik at det bare blir mer og mer innsikt bygget på foregående innsikter. De mener at ervervet kunnskap i stedet krever kontinuerlig revisjon og revurdering.

Når man skriver, setter likevel forståelsesprosessen markører i teksten, slik at når man leser tekster skrevet for tre måneder siden, kan man finne dem banale og noen ganger paradoksale fordi den nåværende forståelsen har tatt inn over seg ny informasjon, mens den skrevne teksten er et avtrykk av hvordan man förstod verden for tre måneder siden. Dette kan være svært frustrerende, men også verdifullt, fordi det gir uttrykk for endring og endringshastigheter i forståelsesprosesser. Hvis man ikke er klar over at dette synes i teksten, men vil at teksten skal være helhetlig, konsekvent og sømløs, kan akademiske tekster som ikke korrigeres, men beholder disse forståelsesmarkørene, virke usammenhengende og lite konsekvente. Det er likevel verdifullt å se disse forskjellene, ikke minst fordi det er dokumentasjon av prosessene som har foregått, og et bilde på hvordan kunnskapsproduksjon utfolder seg. Jeg mener også at det kan være verdifullt å gi leseren triggerpunkter hvor de veldig åpenlyst bør sette spørsmålstegn ved de flertydige og motstridende forståelsene og på den måten får en subjektiv og individuell inngang til teksten.

Feltarbeid kan betraktes som en teknisk metode for innsamling av materiale, men dette konnoterer mer strukturalistisk inngang til etnografisk arbeid, der strukturer er «innsamlingsbare», og der materialet kan betraktes uavhengig av kontekst. Feltarbeid kan også sees på som et rom der man får tilgang til ulike deler av en diskurs som hele tiden er i endring, og som er dynamisk. Forskeren er også en del av feltet, og forskerens tilstedeværelse vil virke inn på den informasjonen man får tak i og som blir ansett som valid. Selve feltarbeidsprosessen vil være ulik fra prosjekt til prosjekt, avhengig av intensjon for prosjektet, hva slags type materiale man er ute etter, hva slags prosesser man er ute etter og hvilke erfaringer og verktøy man som forsker har med seg inn i feltarbeidet i form av personlige egenskaper og kunnskaper.

Malkki og Cerwonka (2007) diskuterer produksjonen av teori i etnografi som en dialektisk prosess mellom den spesifikke empiriske erfaringen feltarbeid gir og er, og det mer generelle teoretiske materialet som allerede er etablert. Beskrivelsene av bevegelsen mellom spesifikt og generelt, mellom praksis og teori, mellom allerede etablert og nylig erfart, er beskrivelser av det jeg anser som gode feltarbeidsprosesser, der man får rom til underveis å trekke inn allerede etablert teori for å gi initiativ til nye forståelser knyttet til det spesifikke feltet. Etnografi blir av Malkki og Cerwonka presentert som ett av de verktøyene som kan gi reelle

alternativer, som utfordrer de generaliserende argumentene fra det globale verdihierarkiet, fordi man besitter kunnskap om lokale komplekse løsninger som også kan kommentere «the dominant political logic of nationalism and globalization» (Cerwonka & Malkki 2007:15). Cerwonka påpeker at denne hoppingen mellom spesifikt og generelt er det samme som Geertz (1973) diskuterer i sin berømte artikkel om etnografi som «thick description». Han bruker «tacking» som et begrep på at man hopper mellom de små delene (f.eks. symboler) og det helhetlige i en kultur, for å utvikle forståelse.

Geertz' (1973) konseptualisering av tolkningsprosesser er mulig å løsrive fra hans idéer om kulturer som lukkede og fikserte og derfor nyttige i diskusjonen om forholdet mellom spesifikt og generelt i etnografisk arbeid. Cerwonka og Malkki (2007) tilbyr derfor en forståelse av etnografi som *hopping* mellom spesifikke empiriske erfaringer og generelle teoretiske idéer, noe som åpner for at teoriproduksjon er en hverdagshandling som skjer hele tiden i feltarbeid. Dette er ikke en vanlig måte å se teoriproduksjon på, fordi man fremdeles i mange etnografiske sammenhenger ser på teori som en ferdiglagd rammeverk man kan tolke i, noe man kan sette sine empiriske erfaringer inn i. Å anse teoriproduksjon som en hverdagslig, improvisatorisk handling krever at man kan se på teori som fleksibel, dialektisk og endringsvillig. En slik kunnskapsproduksjon er en kreativ prosess der man skaper ny teori, og ikke en maskinell prosess der man tar det ferdige rammeverket og putter sitt spesifikke materiale inn for å tolke det.

Pendlingen mellom spesifikke empiriske erfaringer og mer generalisert teoretisk kunnskap, som Malkki og Cerwonka beskriver, der medlemmenes egne spesifikke erfaringer, ervervet i møte med ulike musikkulturer, oppleves som en døråpner i forståelsen av globaliseringsprosesser, globaliseringsfenomener og andre teoretiske begreper som eurosentrisme, migrasjon, tradisjon, musikk, dans, kultur osv.⁶³ Feltarbeid er en en kontinuerlig prosess av tilpasninger og initiativ for å utfordre og utvikle forståelse for feltet man oppholder seg i. Avgjørelser tas på bakgrunn av teoretisk kunnskap, egne reaksjonsmønstre/egenskaper og ervervet praktisk erfaring. I denne sammenhengen er improvisasjon en kreativ og dynamisk prosess, der ny teori blir skapt i pendlingen mellom

⁶³ Disse begrepene, skal det også bemerkes, er i høyeste grad vesteuropeiske begrep hentet ut av en teoretisk musikkvitenskapelig tradisjon.

etablerte diskurser og det praktiske feltet (Cerwonka & Malkki 2007). Man tolker kontinuerlig den empiriske erfaringen man får mellom hendene. Forståelsen er her ingen fast enhet, men nettopp et produkt av en bevegelig og improvisatorisk innfallsvinkel. Man produserer altså kunnskap og forståelse i et nå-perspektiv. Dette ligner svært på det Oversand kaller *tilstedeværelsens estetikk*, når han beskriver ulike improvisatoriske praksiser med fokus på «den estetiske opplevelsen av 'her' og 'nå'-opplevelsen av det 'ekstatiske øyeblikk' enten hos utøveren eller hos tilhørerne» (Oversand 2012). Følelsen av at man bruker hele seg i prosesser som både er intellektuelle, filosofiske og kunstneriske resulterer, ifølge Oversand, i en tilstedeværelse som i sin essens er improvisatorisk, og som ikke fattes av bevisstheten, men som setter følelsesmessige spor og «er heller noe som destabiliserer bevisstheten, og bringer den ut av fatning» (ibid.).

Når Deleuze og Guattari (2005) definerer filosofiens, vitenskapens og kunstens kunnskaps- og forståelsesproduksjon, er nettopp kunstens utvidelse av erkjennelse en del av det som kan generere nye begreper i et filosofisk perspektiv. *Tilstedeværelsens estetikk* oppleves som et forsøk på å skape en sammenføyning mellom kunstneriske uttrykk og de filosofiske og vitenskapelige uttrykk som også befatter seg med dette området.

Tilstedeværelsens perspektiv er avhengig av den tilstedeværendes verktøy og kan stå i fare for å virke tilfeldig dersom teoretisk bakteppe, ervervet praktisk erfaring og betraktninger rundt reaksjonsmønstre/egenskaper ikke tydeliggjøres og gjøres så transparente som overhodet mulig. Slike tydeliggjøring vil være på linje med å utdype ulike andre verktøys (Geertz 1973) rammer, egenskaper og begrensninger. Intuisjon ervervet gjennom erfaringer og erkjennelser er en slik egenskap/reaksjonspraksis. Alterhaug refererer til dette når han snakker om taus kunnskap (Alterhaug et al. 2002; Alterhaug 2004). Det samme gjør Svein Halvard Jørgensen (2004) når han skriver om «flyt»-begrepet og hvordan dette henger sammen med bruken av ervervet og prosessert kunnskap, der man løser praktiske utfordringer med intuitiv bruk av allerede ervervede kunnskaper og praksiser. Jørgensen (2004) skriver om hvordan jazzmusikere og skikjørere har noe til felles idet de erverver seg en kunnskapsbase og praksisbase av automatiserte kompetanser som brukes når de befinner seg i situasjoner som krever at de kjører og spiller intuitivt, når det ikke er rom for rasjonalisering og andre mentale prosesser.

Malkki og Cerwonkas mailkorrespondanse tilbyr et annet syn på rollen «etnograf» enn den mytiske antropologen. De sier at det er øyeblikkene av forvirring, eufori og intellektuell uorden som representerer en realistisk modell av hvordan sosial kunnskapsproduksjon foregår. Malkki og Cerwonkas belyser feltarbeid som en hverdagslig handling, der man har med seg sin egen kropp og sitt eget hode inn. Dette posisjonerer de som en motvekt til det abstrakte og mytiske maskuline bildet av etnografen. Samtidig regner de med at deres korrespondanse vil forstås som «feminin» av en rekke lesere.

Because of the association of the «personal» and the body with the feminine, the correspondence will no doubt strike a number of readers as a «feminine» mode of communication or research. (Cerwonka & Malkki 2007:7)

Det er problematisk at det bygges opp slike dikotomier, der *maskulin* og *abstrakt* står i kontrast til *feminin* og *personlig*. Kunnskapsproduksjon er mer kompleks enn dikotomiske forklaringsmodeller, ikke bare fordi det er komplekse prosesser med mange parametere involvert, men også fordi ingen slike spesifikke erfaringer på noe tidspunkt vil være like; de er avhengig av tid, sted og mennesker. Jeg mener at feltarbeidets verktøy og metoder absolutt er kontekstavhengige og kan oppleves, fungere og komme til syne med stor forskjellighet ut fra hvilke premisser og rammer man arbeider gjennom. Dette gjør at jeg mener det vil være en forvregning av feltarbeidets natur å skulle hevde at man skulle kunne forenkle feltarbeid ned til dikotomiske kjønnsforståelser eller beskrive det som én metode.

Det er nettopp dette jeg har forsøkt å argumentere for de siste avsnittene: at feltarbeid ikke *kan* være et sett med standardiserte teknikker eller strategier, og at man får ærlig og transparent informasjon ut av selve feltarbeidet ved å se på det som en forståelsesprosess, som mer enn én metode (Geertz 1973).

Forskningsprosesser og forskeren som verktøy

Når det gjøres vitenskapelige studier som kommuniseres gjennom skriftlig eller muntlig presentasjon, er det åpenbart at forskerens subjektivitet spiller en sentral rolle i hvordan et empirisk felt formidles. Dette er banalt og elementært, men likevel mener jeg det er viktig å inkludere dette som en del av refleksjonen rundt forskerens rolle. Jeg mener også at dette banale premisset for forskning i noen henseender ser ut til å bli oversett for å skape en illusjon

av at forskningen er uangripelig og representativ, ikke bare for forskeren, men også for deltagerne og andre berørte. Dette er en problemstilling som er aktuell særlig i estetiske fag og fag der det inngår analyse av mennesker, slik som i dette prosjektets fagfelt.

For å gjøre slike analyser bruker man når man gjør etnografisk arbeid, forskeren som verktøy i prosessen. Verktøybegrepet brukes i denne sammenheng for å redegjøre for hvordan forskeren er med på å forme feltet ved hjelp av strategier og organisering av egne metoder. Det er forskerens strategier, metoder og kompetanser som adresseres gjennom begrepet «verktøy». Det har vært en tendens innenfor både pedagogisk forskning og etnografisk forskning å se på forskeren som noe organisk som naturlig beveger seg blant aktørene i feltet. Dette synet på forskeren inkluderer, etter mitt syn, en tildekking av forskerens strategier gjennom at forskeren blir fremstilt som noen som naturlig og intuitivt har og bruker evner og kompetanser tilegnet gjennom mange år uten å være seg det bevisst. Jeg mener at forskningsprosjekter tjener på at forskeren også gjøres transparent ved å synliggjøre strategier, metoder og kompetanser, fordi vi bør få vite så mye som mulig om hvorfor de andre aktørene i det etnografiske feltet betraktes, analyseres og tolkes på den aktuelle måten.

Derfor er heller ikke avhandlingas metodiske tilnærming et forsøk på å designe prosjektet som homogent og strømlinjeformet, jeg ønsker å la både forsker og deltager tre fram som subjektive individer. Det er en utfordring fordi det er en hårfin balansegang mellom forskersubjektivitet og nødvendig analytisk distanse til å kunne utforske forskningsfeltet. Derfor er vellykket gjennomsiktighet en utfordring å oppnå, også fordi det fordrer at leseren går med på at også forskervirkeligheten er kompleks.

Det finnes eksempler på slik dyktig gjennomsiktighet, åpenhet og forsøk på å vise kompleksitet. Malkki&Cerwonka (2007) er en slik produksjon. Den har vært sentral i dette prosjektet, særlig for å forsøke å forstå hvordan man som forsker innhenter kunnskap fra empiriinnsamling, hvilke verktøy man bruker og hva som påvirker hvordan man henter inn empiri. Malkki og Cerwonka er opptatt av feltarbeid som en hverdagshandling, hvor man forholder seg til menneskers sammenføyninger og relasjoner med de verktøy man som forsker innehar.

Øversettelsesproblematikk

Det å sette ord på non-verbal kommunikasjon, som musikk, og i dette tilfellet sitt eget uttrykk, kan oppleves som vanskelig, og det å skape komfortable rammer for deltagerne kan være en måte å gjøre terskelen lavere på. I *Passende unge kvinner* (Hovde 2005) ble kvinnelige tyrkiske musikere intervjuet om sitt forhold til improvisasjon. Noe av det de fokuserte på i den forbindelse, i tillegg til de menneskelige relasjonene involvert, var selve problemet med å verbalisere dette forholdet, fordi det er relasjoner og sammenføyninger knyttet sammen med andre strategier enn de verbale. Noen valgte å forklare relasjonene via visuelle forestillinger, mens andre kunne bruke emosjonelle, abstrakte eller musikalske verktøy. En av musikerne forklarte sitt forhold til improvisasjon gjennom å beskrive drømmer hun hadde drømt – flyktige, skyformede, svevende drømmer. Hun brukte også referanser til visuell kunst og til sine relasjoner med andre musikere. Hun mente at hennes improvisasjonsprestasjoner og hvordan hun improviserte, var nært knyttet til hennes relasjoner til de hun spilte med. I det ene orkesteret intervjuet jeg henne sammen med en annen av musikerne og da var det svært vanskelig å få presise svar på hvordan de forholdt seg til improvisasjon og hva som påvirket dem i den ene eller andre retningen. Hun forklarte etterpå at hun følte seg observert og «kledd naken» foran en av sine kolleger. Hun opplevde det som intimt å avdekke hvordan hun forholdt seg til det å improvisere og hvordan hun kunne beskrive dette (ibid.).

Jeg antar at dette kan være vanskelig for elevene på Bjøråsen også, å uttrykke musikalske preferanser og tanker når andre elever er der, særlig fordi de ikke har et musikalsk språk fra før, eller lang praksis med å uttrykke seg selv gjennom å utøve musikk. Selv om det fantes deltagere som både hadde skrevet tekster over lengre tid eller spilt og komponert, var de fleste helt ferske i det å forholde seg til et musikalsk uttrykk som de var en del av.

I forbindelse med intervjuene og samtalene ved Bjøråsen stilte jeg spørsmål som kunne gi rom for svar deltagerne oppfattet som illojale overfor medelever, og som kunne være vanskelige å gi. Fra tidligere prosjekter er dette noe som også da har vært temaer, særlig i forbindelse med improvisasjon og kjønn. I den sammenhengen opplevde jeg at selve stedet vi valgte for samtalene, var viktig for å skape trygghet, i tillegg til hvem som var i nærheten under samtalen. Både engstelse for å være for privat, avsløre skepsis mot spesifikke kolleger, samt at noen skulle overheøre dette, var potensielle trygghetsfaktorer i Istanbul (ibid.). På

bakgrunn av dette var det i Bjøråsenprosjektet viktig å være bevisst den fortroligheten jeg la opp til, og ivareta deltageres tillit. Det var åpenbart at en del av emnene vi kom inn på gjennom mikseprosessen og studioinnspillingen, og samtalene knyttet til prosjektet ellers, var sensitive for noen av deltagerne. For noen var det svært lite vanskelig, mens det for andre var litt prøving og testing på om hvorvidt dette var lov å si, om dette var akseptabelt overfor de andre, osv., før de snakket friere.

Etnografisk forskningsposisjon

Etnografi krever at man er i stand til å erverve seg lokalkunnskap og spesifikk kulturforståelse. Kommunikasjonstegn kan naturligvis ha ulik meningsbetydning ulike steder og til ulike tider. Ulempen med empiri som verktøy er at vi gjerne bruker våre egne erfaringer til å speile oss i andres reaksjoner. Dette inkluderer mer eller mindre viktige smånevroser, akademiske kjepphester, frykt og prestasjonsangst for å nevne noen ulemper ved det å være sitt eget verktøy i en forskningsprosess. Det kan virke lite håndfast, og noen ganger tilfeldig hvordan man har ervervet seg disse verktøyene, men det å erfare, lære, forstå og observere er praktisk orientert kunnskap.

Mine erfaringer, som har hatt innflytelse på hvordan *jeg* arbeider som forsker, er komplekse, som hos alle mennesker. Sigmund Setrengs (2001) forståelser knyttet til personlighetsutvikling er viktige i så måte, det samme er Deleuzes og Guattaris rhizomatiske utledninger (2005).⁶⁴ Erfaringene med TWME, der vi som musikkvitere har blitt utfordret på egne forforståelser og musikkpraksiser, har vært sentralt i å forstå musikalske elementer, men også hvordan musikkpraksiser konseptuelt er forskjellige verden over, og hvordan man forholder seg til musikalsk eierskap. Jeg har allerede gjort rede for noen av de erfaringene vi har ervervet oss gjennom mange prosjekter med TWME. Mange av disse situasjonene har vært konkrete ledd i min forskerutdannelse, selv om de har vært uformelle. Jeg har behov for å redegjøre for noen av disse for å gi et innblikk i hva slags erfaringer det dreier seg om.

Når man skriver om dagligdagse og tilsynelatende små hendelser og forforståelser som har betydning i hverdagen, slik det gjerne har vært med TWME, opplever jeg ofte at de kan virke

⁶⁴ Begge disse teoriene er gjort nærmere rede for i kapittel 1.

oppblåste og litt kunstige, og ikke hverdagslige, når de kommer over i tekst. Jeg opplever at hendelsene dermed kan virke mer eksotiske og mer distanserte enn jeg ønsker. Samtidig er jeg redd for å underdrive situasjonene slik at leseren ikke forstår viktigheten av hendelsen og dermed går glipp av viktig informasjon. Dette gjelder særlig narrativer som før har vært skrevet fram som eksotiske, altså erfaringer i områder som ligger langt vekk geografisk, eller som omhandler grupperinger som er i minoritet, som kanskje ikke synes så godt i hverdagslivet og som brått fremheves slik at de trår fram annerledes enn de gjør i den normative situasjonen. Det kan også gjelde i situasjoner som beskrevet i starten av avsnittet, de hverdagslige og tilsynelatende små hendelsene, som er av stor betydning, men som ikke er store, hverken emosjonelt eller formelt.

Jeg har oppdaget at jeg er vant til å skrive viktige situasjoner som ekstraordinære. Imidlertid trenger ikke viktige hendelser å framstå som ekstraordinære eller monumentale. De kan være hverdagslige og stillferdige, men likevel svært viktige. Når de viktige situasjonene er hverdagslige, er de vanskelige å beskrive uten å gjøre dem pompøse og gjerne rituelle. Jeg bestreber meg likevel på å holde disse hendelsene hverdagslige, dersom de er det. Selv om jeg ikke alltid har blitt fornøyd med presentasjonene, velger jeg likevel å la disse tekstene være med i avhandlinga som feltnotater, fordi jeg opplever at de gir verdifull informasjon på tross av at de noen ganger kommuniserer situasjoner større enn jeg opplever at de er, og kanskje noen ganger underkommuniserer hendelser fordi jeg har forsøkt å motvirke denne effekten.

Feltnotat 1

Jeg vil gjøre mine refleksjoner rundt hendelser og praksiser i Ndiawarra og Gambia så synlige som mulig. Her kommer det imidlertid etter hvert inn et oversettelsesproblem, som jeg kommer tilbake til. Jeg fokuserer på to punkter: utvikling av pragmatiske samarbeidsformer på bakgrunn av empiri, og forhold til kapitalistiske symboler.

Da vi ankom landsbyen Ndiawarra i Gambia i 2004, var vi sene i forhold til estimert ankomsttid. Dette var på ingen måte noe bemerkelsesverdig, da tidsperspektivet de aller fleste steder i Gambia korresponderer med det kjente *African time*. Ting skjer når det skjer. Bussen går når den er full. Vi kommer fram når vi kommer frem. Det som imidlertid var konsekvensen av at vi var betraktelig senere enn vi hadde trodd vi skulle være, var at store

deler av landsbyen hadde fått rede på at vi skulle komme, fordi noen av musikerne hadde ventet ved inngangen til landsbyen for å ønske oss velkommen. Det var en velkomst jeg ikke glemmer. Leyti Faye, på kora og vokal, startet med en hyllest til Kjell Oversand, som startet bandet i 2001, og som var grunnen til at vi hadde et nettverk i Gambia. Leytis stil er tradisjonell wolof og formidlet med referanser til dyptradisjonelle wolofmyter, til Oversands tidligere opphold i Gambia og en hyllest til ham som musiker og fordi han bringer med seg studenter og venner til Ndiawarra. De aller fleste i bandet ble svært overrasket over mottagelsen, også fordi vi ikke var klar over den posisjonen Oversand så ut til å ha i Ndiawarra.

Årsakene til Oversands posisjon i landsbyen er kompleks, men kan nok tilskrives år med forskning på vestafrikansk musikk, mange opphold i Gambia og utviklingen av nære, personlige forhold til noen av musikerne i blant annet Ndiawarra, særlig da Ebou Secka⁶⁵. Han har også tatt med seg mange studenter dit, noe som har økonomisk betydning for landsbyen. Komplekse relasjoner som inkluderer vennskap, dedikasjon, interesse og kunnskap innenfor en musikktradisjon, samtidig som man er kolleger og en form for foretningspartnere, er utfordrende også dersom man forstår kodene og kommunikasjonene som foregår. Hans lange erfaring med Gambia gjør at han beveger seg relativt uhemmet i samfunnstrukturen, og i kommunikasjon med både musikere og andre. Han er klar over at det han bringer med seg til Gambia i form av studenter og jobb for de musikerne som blir hyret inn som lærere er viktig for Ndiawarra både i form av status, anerkjennelse av musikktradisjonen, i tillegg til sysselsetting og økonomiaspektet, samtidig som han har et personlig forhold til noen av de han spiller med. Fraværet av romantiske forestillinger om *afrikansk musikk* og livet som afrikansk musiker er like påtagelig som pragmatikken knyttet til hva det medfører av forventninger av ulike slag at man kommer fra Norge. Dette gjelder ikke bare økonomiske forventninger, men også musikalske. Gambiske musikere er hverken mer eller mindre fordomsfulle, stolte eller rause enn andre musikere. De er heller ikke mer homogene enn andre musikere; noen ganger finner man musikere som er ute etter å spille, andre ganger finner man musikere som mest av alt er ute etter å tjene penger. Dette er ikke annerledes i

⁶⁵ Ebou Secka døde i 2010. Han var en svært viktig historieformidler og perkusjonist og sentral i Ndiawarra i Gambia. Han var griot, spilte først og fremst tama (talking drum) og var en uovertruffen musiker. Han har også, med et fabelaktig vidsyn, bidratt til at mange musikkstudenter og musikere i Skandinavia har både stor kjennskap til og lidenskap for wolofmusikk.

Banjul enn det er i Oslo, Gambia er et svært fattig land, og tilførsel av økonomiske ressurser er svært viktig for lokalsamfunnets muligheter til utdanning, arbeid og drift. Dermed blir også konsepter som «venn», «familie» og «kollega» relative parametere i global sammenheng, og «venn» kan ofte bety «forretningspartner».

Betraktningene som gjelder kapitalsystemene, var uvant å gjøre de første gangene jeg var i land med mye fattigdom. Denne kunnskapen gjør imidlertid at man blir i stand til å sile informasjon godt. Møte med en virkelighet hvor for eksempel «europere» betyr «rik» i mange sammenhenger, medførte mange ulike reaksjoner i bandet. Følelsen av at vi var interessante fordi vi hadde penger, kanskje etter å ha hatt en følelse av at vi var kolleger og likeverdige, var utfordrende å håndtere for mange. Noen ble provosert og beskyttet seg selv gjennom avvisning og forklaringer om uvitenhet og dårlig oppførsel hos gambiere. Noen fikk dårlig samvittighet, og noen ble rådvile over hva man antok ble forventet av oss. Alt dette hadde vi blitt forsøkt forberedt på, blant annet gjennom diskusjoner om fattigdom og hva dette medfører av reaksjonsmønstre. Likevel er det tilstedeværelsen og ens egne emosjonelle reaksjoner på de ulike situasjonene som gir kunnskap og forståelse i form av erkjennelse.

Opplevelsen av å være uforberedt på dette fordi vi lever i et land hvor penger ikke handler om å overleve, men om hvordan man vil leve, var også litt hard for mange, fordi man sammenlignet egne bekymringer med langt alvorligere bekymringer hos mange av de vi møtte. Samtidig var egne bekymringer helt reelle i den virkeligheten man lever i Norge. Det ble derfor noen runder med diskusjoner i bandet om folks reaksjoner på dette.

Økonomi ble et tema som gjorde meg oppmerksom på hvilken posisjon penger har hatt i min oppvekstkultur. Gambia har økonomiske utfordringer, og økonomi blir håndtert gjennom andre systemer og med andre betydninger enn jeg var vant til fra Norge. Det å gi penger til noen som synger godt i et bryllup, er en anerkjennelse av musikerne, og det er måten man får honoraret sitt på i Gambia. Penger er ikke knyttet til noe negativt, med mindre man har for lite av dem, til forskjell fra min oppvekst i et bondesamfunn på Hedmark, der nøysomhet er viktig og penger ikke skal synes. Om jeg skulle gi en artist i Norge penger når hun kom ned fra scenen, ville hun blitt svært fornærmet.

Når noen begynte å gi musikerne penger når han sang, kjente jeg på en lang oppveksts nedfældte skamfølelse over at penger ble synliggjort. Samtidig har man som kollega og student behov for å vise at man forstår kodene. Man har behov for å være flink. En del av feltarbeidsproblematikken, mener jeg, er at man samtidig som man undersøker, også vil vise dem man jobber sammen med, eller de som er informanter, at man forstår kodene og er komfortabel med dem. Det er likevel ikke alltid vi er komfortable med alle praksiser, og noen ganger er det vanskelige tema som skaper disse paradoksene mellom å vise at man forstår, og forholde seg til egne grenser.⁶⁶

Feltnotat 2

Den fysiske tilstedeværelsen påvirker muligheten til å oppnå ulike praktiske erkjennelser, men filtrerer også hvilke situasjoner man får tilgang til å erfare. Informasjon og tilgang på informasjon siles i noen tilfeller på bakgrunn av kjønn, status eller etnisitet. Tradisjonelt i wolof er det svært få kvinner, om noen, som spiller sabaar, den musikken som spilles i de kjønnsnøytrale situasjonene i bryllup, ved tradisjonelle tilstelninger eller andre fester. Menn spiller perkusjon og danser. Kvinner synger og danser, stort sett. Imidlertid fikk vi som var studenter, tilgang til å prøve å spille perkusjon. Jeg antar at dette er en tilpasning til etterspørselen av kurs om blant annet wolofmusikk fra skandinaviske universiteter og høyskoler, som også har mange kvinnelige studenter. Dette er altså å betrakte som markeditilpasninger. Samtidig kunne man også se unge gambiske jenter sitte sammen med bandet og spille, slik deres mannlige søsken eller venner gjorde, men jeg har aldri sett voksne kvinner spille sabaar i Gambia, og det jeg så av kvinner som spilte perkusjon, var vokalistene som akkompagnerte seg selv med en form for rytmiske skisser. I 2009 oppdaget vi, da vi gjorde et prosjekt i Norge med noen av de gambiske musikerne vi hadde spilt mye med, blant annet Lalia Faye, der datteren hennes Gille Marr også var med, at perkusjon også ble spilt av kvinner, men da som en del av de kjønnssegregerte bryllupstradisjonene.

Kvinnene bruker ikke trommer av tre og skinn, som i sabaar, men kalebaser – uthulte gresskar. Denne praksisen er ikke særlig godt dokumentert eller forsket på, og når vi gikk litt

⁶⁶ Temaer som er betraktelig mer alvorlig enn de pragmatiske økonomiske aspektene er omskjæring, vold i hjemmet og fravær av likeverd, både etnisk og i forhold til kjønn. Dette er forhold som er vanskeligere å håndtere i nære forhold enn på det prinsipielle plan, og som man må forholde seg pragmatisk til på internasjonale og flerkulturelle arenaer.

inn i det rytmiske grunnlaget, viste det seg at de rytmiske mønstrene var svært like de man finner igjen i sabaar. Forskjellen er bare at mens menn spilte sabaar, spilte kvinnene på kalebas. I tillegg var det mer komplekse rytmer på kalebas, fordi man gjerne hadde satt sammen rytmene fra flere sabaartrommer til én kalebas. Årsaken til at denne praksisen kom til syne i det aktuelle prosjektet, var ønsket om dokumentasjon. Lalia Faye ønsket å dokumentere noe av repertoaret på kalebas, i tillegg til at hun visste at jeg var svært interessert i både kvinners musikkpraksis og perkusjon. Hun var derfor klar over at det i utgangspunktet var interesse for dette. Datteren hennes, Gille Marr, viste seg å være meget dyktig, til tross for at hun ikke hadde spilt på svært mange år, da hun bor i Belgia. Hun fikk imidlertid de samme reprimandene av Lalia som Gilles bror, Osman, fikk da vi var i Gambia: «You don't need to kill it!!» Før dette prosjektet hadde jeg oppfattet dette som en typisk kritikk på bakgrunn av kjønn, i sjangeren «det er typisk menn å slå så hardt. De skal vise seg frem», noe Lalia uttrykte spesifikt og til stadighet var litt oppgitt over. Kommentaren om at de ikke skulle slå så hardt, handlet imidlertid mer om alder og energi enn om kjønn, i alle fall i disse tilfellene. Lalia forklarte etterpå at hun mente at unge musikere ødela dobbelt så mange instrumenter fordi de ikke hadde forstått hvordan man kunne spille bra uten å slå hardt. Hun ristet litt på hodet over dette, fordi vi ikke hadde så mange kalebaser og Gille ødela en, men det ble kommunisert med en form for overbærenhet og en kommentar om at «de skjønner det nok etter hvert ...».⁶⁷ Det kunne selvfølgelig hende Lalia opplevde dette som et maskulint trekk hos Gille, og at det derfor likevel er kjønnsladet, men dette har jeg ikke noe grunnlag for å svare på.

Problematikk i forbindelse med kjønnssegregerte praksiser har blitt behandlet behørig også av Sugarman (1997), i arbeidet med albansk musikk, og av Shelemay (1998) i forbindelse med forskning på jødisk-arabiske syriske musikkpraksiser i Syria. Oversand kommenterte i etterkant at han hadde fått anledning til å høre og delta i denne praksisen fordi han var mann. Han har holdt på i dette feltet i mange tiår, men ikke fått tilgang til disse praksisene fordi hans fysiske tilstedeværelse låste den tradisjonelle muligheten til å delta i praksisen, fordi praksisen ikke foregikk i offentlige rom der menn hadde tilgang. Det samme kunne jeg som kvinne oppleve når jeg ville spille sabaar, fordi det ikke er alle som vil gi deg adgang til å

⁶⁷ Samtaler under studioinnspilling i Nidaros Studio våren 2009.

spille. Det er et maskulint uttrykk du i utgangspunktet ikke har tilgang på som kvinne. Samtidig erfarte vi at det også var store forskjeller mellom hvem som åpnet for at kvinner kunne lære sabaar, og hvem som ikke gjorde det.

Kultur – en samling empiri?

Gambia ligger langt borte. Erfaringer som har vært med på å forme meg som forsker, har også blitt gjort betydelig nærmere der jeg bor nå. Jeg har vokst opp på gård i Brumunddal, med en far som er bonde og en mor som er lærer. Min mor kom med kunnskap fra utsida av lokalsamfunnet, og min far kom med kunnskap fra en tradisjonell bondekultur. Jeg opplevde tidlig at kunnskapen en lærer satt med, kunne bli betraktet som en trussel for bondekulturen, og at jeg for eksempel ikke fikk ros eller oppmerksomhet av mine tanter på farssida for at jeg leste mange bøker. Jeg tenkte også at mamma nok var veldig annerledes enn de aller fleste av tantene mine når det kom til interesser og faglig interesse, og at hun nok måtte føle seg litt ensom. Det gjorde hun sikkert ikke, jeg har aldri spurt henne heller, men dette var en del av mytene fra min barndom som har formet meg. Følelsen av å vokse opp med to kulturer var uttalt, og jeg hadde en følelse av ikke helt å vite hvordan jeg skulle forholde meg til dette. Det var heller ikke åpenbart at jeg skulle befatte meg med teoretiske aspekter på bekostning av praktiske. Dette er en helt vanlig erfaring for mange unge mennesker og er en del av mine myter om min oppvekst.

Sigmund Setrengs (2001) perspektiver på identitetsdannelse og identitetsprosjekter problematiserer hvordan de norske/europeiske perspektivene på *personlighet* og *identitet* skaper unødige utfordringer for mennesker som opplever seg selv som flerkulturelle i en eller annen form. Setrengs refleksjoner rundt konstruksjoner av identitet, improvisasjon og kommunikasjon er alternativer til den vesteuropeiske, borgerlige kjerneidentitetstanken, som på tross av akademiske forsøk de siste årene på å fremstille identitet som dynamisk og i konstant endring, fremdeles er premissleverandør for hvordan man i Vest-Europa ser på seg selv, identitet, nasjonalstaten og eventuelle innvandreres adaptasjon til dette systemet.

Kjerneidentitetspremisset inkluderer en streng forståelse av at man er konsekvent, helhetlig og sammenfallende innad. Dette betyr at man ikke er konsistent, og dermed ikke et helt menneske, dersom man har interesser og identiteter som er gjensidige motsetninger, som for

eksempel miljøforkjemper med en lidenskap for motorsykler og fly (Setreng 2001). Ingen av de to siste objektene er særskilt miljøvennlige, og de kommer i tilsynelatende konflikt med miljøengasjementet. De aller færreste er så endimensjonale at de er konsistente. De ville da vært ganske så forutsigbare, og ikke minst: forferdelig kjedelig. Siden de aller færreste mennesker er slik, skaper også dette identitetsparadigmet tapere, fordi man aldri når opp og blir helt og fullt konsistente.

Setreng presenterer et buddhistisk fundert alternativ til denne kjerneidentitetsforståelsen. Dette alternativet aksepterer i større grad et fravær av entydighet. Setreng hevder at buddhistisk tenkning i større grad lar individer få lov til å være mangfoldige, uten at de risikerer å bli klinisk diagnostisert som schizofrene, fordi man ikke patologiserer de mange paradoksene som finnes i menneskets mange tilhørigheter (ibid.). Disse perspektivene ivaretar både små, unnselige og større, eksplisitt flerkulturelle bindinger, og vi trenger ikke forbeholde flerkulturalitetsprinsippet for de som har migrasjonsbakgrunn med opprinnelsesland eller kultur langt fra Norge.

Setreng er opptatt av å beskrive identitetsmodeller som bedre ivaretar de dynamiske og fleksible globaliseringsprosessene som er en del av folks liv. Her er det leken og de globale paradoksene han understreker, sammen med en alternativ forståelse for identitetsbygging, der individuelle valg og lidenskaper ikke går i konflikt med hverandre (ibid.). Setrengs teorier rundt dette blir ytterligere gjort rede for og diskutert i kapittelet «Innvandring og musikk i Norge: et historisk perspektiv».

Et siste referansegrunnlag jeg har med meg, er mitt forhold til musikk, og musikk som verktøy i feltarbeid. For det første er det å ha et praktisk prosjekt når man skal gjøre feltarbeid helt uvurderlig. Musikk som inngangsport i møte med folk når prosesser og praksiser skal undersøkes, er en fordel man har som musiker. Det gjør at man har et felles potensiale for å uttrykke seg om mulige felles referansepunkt. Ens musikkpraksiser preges og preger ens relasjonelle praksiser.

Som musiker er jeg ikke glad i altfor detaljerte arrangementer. Jeg opplever at det ofte blir en for liten flate å få være god på. Dersom det er kun én riktig måte å gjøre noe på, blir det

mange måter som kan være feil. Dette preger også meg som forsker. Jeg foretrekker ikke overorganiserte prosjekter, der det på alle måter er klart og tydelig hva man skal gjøre og hvordan man skal gå fram. Da er det vanskelig å være så mye til stede som jeg ønsker, fordi det er en rekke organisatoriske og logistiske elementer som styrer prosessen mer enn jeg ønsker og er komfortabel med. I tillegg kjeder jeg meg fort dersom alt er oversiktlig. Jeg fungerer best i etnografisk arbeid dersom det ikke er for oversiktlig og jeg dermed blir tvunget til å være *helt* til stede for å få med meg det som skjer, og for å «gripe» stemningene, relasjonene og kodene. Ulempen er at det blir mye materiale å sortere i etterkant, og at jeg må bruke mye tid på å bearbeide mine egne notater, kommentarer og tekster. Dette er noe jeg har lært å bruke som en fordel etter hvert som det gikk opp for meg at jeg ikke fikk med meg interessante ting hvis jeg «overstrukturerte» mine egne metoder. Mye av mitt grunnmateriale kan virke kaotisk og usystematisk. Det kan også virke fragmentert og ufullstendig. Det gir meg likevel større frihet til å være til stede og se ting mer intensivt når jeg holder på med det praktiske i feltet. Det gjør noe med forskningsprosessen og med informasjonstilgangen (Hovde 2005).

Organisering og forberedelse er likevel et tema som fra tid til annen innebærer motstridende interesser. Fra institusjonelt hold er det oftest et ønske om så oversiktlige forskningsprosjekter som mulig. Dette inkluderer tydelig design på prosjektet og velorganiserte prosjekter. Samtidig kan man som etnograf ha behov for å ha en åpen inngang til et felt, som meg. Dette betyr at den praktiske gjennomføringen av feltarbeidet trenger rom til å kunne ta inn de mulighetene som kommer, og at man legger til rette for dette. Dersom man ikke ønsker et hierarkisk designet feltarbeid som er styrt av planlegging i forkant, er det nødvendig ikke å fokusere for mye på hva man er ute etter. Det å ha tillit til egen evne til nettverksbygging og til å bevege seg i et nytt felt er en del av denne typen feltinngang. Dersom man benytter disse mulighetene, kommer man også tettere på andre menneskers liv, fordi denne typen interaksjon forårsaker situasjoner der det er åpenbart at man trenger hjelp til å ta noen telefoner, ordne logistiske utfordringer, finne folk osv. Den måten å møte folk på får man ikke tilgang til gjennom overorganiserte prosjekter der alt er trygt og klart og velorganisert på forhånd. Menneskers hjelpsomhet og åpenhet er gjerne større i uventede situasjoner enn i åpenbart «offisielle» og «formelle» situasjoner. Når noe uventet skjer, noen spør om hjelp eller man blir spurt om råd i en uformell sammenheng, må man forholde seg direkte til det som skal

løses, og man kan ikke anta at det er noen andre som tar ansvar, slik det gjerne er når man kommer inn i et felt via institusjonelle veier eller formelle instanser.

I tidligere prosjekter har jeg som sagt hatt et ønske om så lite forhåndsorganisering av feltarbeidet som mulig. Dette er en form for dogme knyttet til feltarbeidets fremdrift samt en tro på egen kompetanse til nettverksbygging og problemløsning. Et eksempel er feltarbeidet i Istanbul til den allerede nevnte mastergraden. Jeg valgte å opprette kontakt med én ansatt ved et privat universitet før jeg dro. Dette genererte et rom i et bofellesskap med tre tyrkiske studenter og en meget viktig kontakt i både den musikkvitenskapelige og den utøvende musikalske delen av Istanbul, som igjen genererte informanter og referansegrupper til prosjektet (Hovde 2005). Erfaringene fra dette og fra andre feltarbeid har vært at behov for problemløsning genererer problemløsning. Mennesker ser ut til å ha en tendens til å ville hjelpe dersom noen som ikke kjenner området, trenger hjelp til noe. Hvorvidt dette er en universell egenskap hos mennesket, eller om det er på grunn av ulike folkegruppers gjestfrihet, har jeg ikke tenkt å mene noe om, men mine erfaringer tilsier at denne typen handling eksisterer i så vidt ulike områder som Addis Abeba i Etiopia, Banjul og Ndiawarra i Gambia, Istanbul i Tyrkia, Slovenia og Cuba. Den samme erfaringen ble gjort på Romsås under feltarbeidet til denne avhandlingen. Både foreldre, folk i området, på fritidsklubber og ved Bjøråsen ungdomsskole var stort sett meget velvillig innstilt til å gi råd, en hjelpende hånd eller tid til disposisjon dersom vi trengte det.

Erfaringene fra disse prosjektene var viktige for utarbeidelsen og planleggingen av det etnografiske arbeidet til dette doktorgradsprosjektet, men fordi dette prosjektet også involverte en rekke andre deltagere på forskjellige nivå, ble det viktig med en mer detaljert og uttalt organisering av det praktiske prosjektet i feltarbeidet. Jeg ønsket likevel å gå inn i feltet uten å føle meg bundet, som forsker, til disse organisatoriske behovene, noe som var krevende fordi jeg måtte veksle mellom å være forsker og prosjektansvarlig. Som prosjektansvarlig ønsket jeg størst mulig forutsigbarhet og organisering, og som etnograf ønsket jeg størst mulig frihet og minst mulig ansvar. Dette gikk bedre enn forventet, og jeg opplevde det som en stor tilfredsstillelse både å kunne håndtere det logistiske uten flere utfordringer enn nødvendig, samtidig som jeg fikk rom til å være forsker med frihet til å gå inn i prosjektet og gjøre de undersøkelsene jeg trengte. Imidlertid opplevde jeg med jevne mellomrom at stipendiater og

forelesere innenfor fagfelt som ikke bruker etnografi i like utstrakt grad som det er vanlig å gjøre i etnomusikologi, syntes denne dialektikken og etnografiens åpne inngang var vanskelig. De var til tider svært skeptiske til hvordan man skal kunne finne noe om man ikke visste hva man lette etter. De opplevde det som utilstrekkelig at jeg kun hadde begrenset meg til å definere felt, deltagere og tematikken «ledelse av prosjekter på flerkulturelle arenaer og utvikling av estetiske hierarkier i disse». Jeg var imidlertid avhengig av å tørre å la deltagerne være med å sette dagsordenen for hva jeg fokuserte på og hva jeg søkte etter. Jeg var derimot ikke klar på hva jeg skulle finne, fordi det lå i hele prosjektets premiss at dette var helt åpent. Disse diskusjonene gjorde det klarere for meg at de store forskjellene som eksisterer i de ulike fagdisiplinenes tradisjoner og krav knyttet til organisering, formalitet og metodetenkning også gjør noe med akademikeres forståelse av kvalitet i et prosjekt. Det gjorde det også lettere å argumentere for min måte å gjøre det på, særlig fordi jeg ble klar over at for meg er dette ett av de viktigste elementene i min etnomusikologiske forskning; at jeg kan stole på min egen feltarbeidskompetanse, slik at jeg tør gå inn i et åpent feltarbeid uten å være for bundet og organisert i forkant.

Intervjuer og samtaler

Intervjuene fra Bjøråsen foregår enten i musikalske øvingsituasjoner, i miksesituasjoner, i studio eller under evalueringene av prosjektet. I miksesituasjoner fungerte jeg som ofte som produsent, og analysene av samtaleene vil derfor ha dette som utgangspunkt. Det var ikke jeg som gjorde alle endringene, men det var jeg som ledet mikseprosessen og tilrettela for diskusjonene og samtaleene rundt miksing, preferanser og valg.

Min posisjon i disse sammenhengene er umulig å usynliggjøre. Jeg er høyst til stede både som samtalepartner, kamerafører, prosjektleder, produsent og veileder.

Mikseprosessen som samtalefasilitator

Innspillingene foregikk i studio, mens mikseprosessene foregikk på skolen. I mikseprosessen fikk elevene høre hvordan ting hørtes ut. Da hadde jeg og studentene på forhånd gjort noen editeringer og både komprimert og lagt på noe klang for at elevene ikke skulle få et helt tørt opptak, som bare høres flatt ut, og hvor særlig vokalistene ville få en dårligere opplevelse enn nødvendig. I stedet fikk de høre en versjon som var jobbet litt med, slik at de slapp å henge

seg opp i unødvendige selv-fokuserte bekymringer. De kom med kommentarer om balanse, klang og et par andre parametere. Noen spurte jeg spesifikt om, fordi jeg sammenlignet vårt opptak med musikkreferanser jeg visste de hadde, slik at de kunne forholde seg til noe konkret når de skulle uttrykke hvilke preferanser de hadde. Gjennom disse prosessene kom det mange diskusjoner og samtaler om musikk, om hvilke preferanser elevene satt inne med, og om hvordan de foretrakk å høre seg selv, i tillegg til en rekke uten-musikalske kontekster som hadde tilknytning til det musikalske de tok opp i mikseprosessen.

Jeg fotfulgte også noen av deltagerne i prosjektet fra 2008 da jeg gjennomførte det neste prosjektet i 2009. Samtalene under videoopptakene der jeg følger Nadia, Silvia, Meriam og Lea, vil ligne mer på reportasjer enn intervjuer, fordi det i sammenhengen der jeg er med dem og filmer dem der de pleier å være, ikke er naturlig med intervju, men heller en dokumentasjon og friere samtale om det de holder på med. Ungdommene føler nok at de kjenner meg godt i denne posisjonen fordi det er en kjent situasjon at de snakker mens jeg har kamera og vi snakker om tema som vi tok opp ett år tidligere. Dette gjør kanskje at de føler at dette er kjente tema. De har året før vært gjennom fire uker med prosjekt med meg der de har blitt utfordret på sine grenser og opplevd mestringsfølelse. De har i løpet av den tiden gitt tilbakemelding om at de stoler på meg og at de føler de kan ytre meninger i mitt nærvær som handler om skolen, lærerne og Bjøråsen uten at de trenger å tenke på hvorvidt jeg forteller dette til lærerne deres eller bruker dette til noe annet enn jeg har sagt.⁶⁸ De er nok også trygge fordi jeg kommer tilbake etter et år, og da er disse ungdommene erfarne i forhold til prosjektets nye deltagere og deres gjennomføring. De er derfor nokså varme i trøya.

En mikseprosess inkluderer det å uttrykke hvilke musikalske valg man ønsker å ta, i så forståelige termer som mulig til produsenten. Produsenten er avhengig av å kunne forstå språket musikerne bruker, hva de vil med dette og hva det betyr. Slike forståelser representeres ofte gjennom musikalske referanser, felles språklige referanser eller også gjennom andre referanser til kulturelle uttrykk. Mange av deltagerne i Prosjekt Bjøråsen har referanser fra mange steder og ulike estetiske konsepter. Det vil si at det er mange ulike

⁶⁸ Før prosjektet startet, informerte jeg selvfølgelig elevene om at dette kom til å bli brukt i forskningsammenheng, og at dersom de var ukomfortable med dette, måtte de si ifra. Jeg har også informert dem om det i ettertid og fikk tillatelse til dette fra deres foreldre da prosjektet startet.

referansegrunnlag og mange åpenbart komplekse referanseplattformer. Jeg antok, som en foranstaltning, at dette ville kreve bred kjennskap til globale musikkformer for både studentene som var involvert i prosjektet, og meg som prosjektleder. Dette viste seg å være både riktige og uriktige antagelser. På den ene siden var det korrekt å anta at elevene hadde mange ulike og komplekse referanser til forskjellige estetiske konsepter. På den andre siden hadde de til tider likevel ganske ensartede preferanser i ønsket om eget uttrykk. De ensartede preferansene dreier seg rundt hiphop, soul og R&B-sjangre, mens de mangfoldige referansene i stor grad dreier seg om musikk de hører / har hørt gjennom foreldre, søsken eller i landet de dro fra, før de forlot området. Dette inkluderer blant annet klassisk arabisk musikk fra 60-tallet, tradisjonsmusikk fra Somalia, Marokko, Chile, Kenya, Eritrea, iransk populærmusikk fra 60-tallet, persisk klassisk musikk, ghanesisk populærmusikk, reggae, sør-afrikansk vokalmusikk og Led Zeppelin. Dette er musikk sjangre som skiller seg til dels sterkt fra hverandre, både i de estetiske valg som har blitt gjort i produksjonene, men også i fremføringspraksis, lydlige preferanser og innhold. Mange av disse sjangrene har også lokal tilknytning, som setter sitt preg på uttrykkene, og som gjør de kulturelle og geografiske assosiasjonene til musikken sterke. Hiphop, soul, R&B og også til dels reggae er globale sjangre som har lokale uttrykk, men som deler noen estetiske pilarer. Disse felles estetiske pilarene er i stor grad det som representerer de homogeniserende globale kreftene, selv om det finnes mange ulike lokale løsninger på slike globale uttrykk. Disse estetiske pilarene kan sees som de tekniske valgene man gjør i en mikseprosess ved hjelp av produksjonsverktøy. De estetiske uttrykkene representeres dermed av teknologiske verktøy, som er de konkrete verktøyene man gjør miksejobben med.

De estetiske preferansene som kom tydelig til syne i mikseprosessen, var i stor grad knyttet til de globale musikalske produksjonsløsningene. Det var altså ikke musikalske preferanser knyttet til tradisjonsmusikk fra Afrika, persisk klassisk musikk eller iransk populærmusikk som var de mest vanlige preferansene i miksing, men i større grad hiphop, soul og R&B. Disse referansene kom til syne gjennom at deltagerne refererte til artister, låter og sjangre, samtidig som de prøvde å forklare med ord hva de var ute etter, eller hva de ikke likte. Fordi deltagerne musikalske nivå la begrensninger på innspillingssituasjonene og det var studenter som gjorde opptakene og i stor grad var involvert i mikseprosessene, var det ikke alltid mulig å etterkomme ønskene og de miksevalgene man hadde lyst til å gjøre, fordi

innspillingsmaterialet hadde begrensninger av ulik art. Imidlertid var det i forskningsprosjektet ikke det ferdige resultatet som var det viktige, men diskusjonen og valgene elevene ville ta.

Intervju og spørsmålstilling

Når jeg spør: «Hva slags musikk hører dere på», eller: «Hva slags musikk er Romsås-musikk», spør jeg i utgangspunktet om hvilken gruppe deltagerne definerer seg og Romsås inn i. Bevissthet om at dette var spørsmål som ikke genererte særlig mye diskusjon, kom etter hvert, og jeg begynte å stille andre spørsmål, fordi svarene som kom, ble etablert i grupper og genererte ikke særlig mye informasjon, helt i tråd med hva Latour (2005) påpeker. Jeg ble også ganske bekymret for at jeg ikke skulle klare å stille de riktige spørsmålene til riktig tid, slik Cerwonka påpeker er en vanlig del av etnografiske prosesser (Cerwonka & Malkki 2007). Jeg hadde behov for å stille spørsmål som handlet om andre ting enn hvor ungdommene definerer seg, siden dette åpenbart både var unyansert, genererte lite kommunikasjon og åpenbart heller ikke var relevant å spørre om, fordi de helt åpenbart svarte ut fra andre premisser enn jeg stilte spørsmålene. I begynnelsen av denne prosessen var det vanskelig å unngå gruppedefinisjonene, samtidig som det ikke var ønskelig, fordi det var helt tydelig fra elevenes side at de definerte både seg og andre ut fra konsekvente grupperinger, som de så diskuterte hvorvidt var riktig eller ikke. Samtidig ble disse gruppedefinisjonene utgangspunktene for diskusjoner i et senere stadium av prosessen, fordi de aller fleste gav uttrykk for samme type musikktilknytning, samtidig som de i andre fora kommuniserte tilhørighet til flere musikkulturer. Forklaringsmodellene deres rundt hvorfor de svarer nærmest likt på spørsmålet om musikksmak, utviklet seg til å bli en annen type kommunikasjon enn den første, og svarene ble også svært annerledes. Begge typene kommunikasjon gir interessant informasjon, men den siste belyser nok bedre mekanismene som virker inn på hvordan og hvorfor ungdommene etablerer hierarkier, og hvordan disse hierarkiene fungerer. Den første initierende kommunikasjonen uttrykker i større grad hva ungdommene ser som akseptable svar på hva man generelt hører på på Bjøråsen ungdomsskole, uten å utsette seg selv for noen særlig risiko for fordømmelse eller risikere å defineres utenfor det normative.

Løsningen ble å be dem forklare meg hvorfor det var slik. Når Ester ble spurt om hvorfor hun ikke fortalte meg hva hun virkelig hørte på, ikke bare hiphop, R&B og soul, men også ghanesisk popmusikk, fransk musikk, kongolesisk musikk, osv., kom forklaringer og utdypinger som gav nye perspektiv, nye innfallsvinkler. Jeg ble med andre ord nødt til å fokusere mer på handlingen som ble gjort (det å posisjonere seg og lokalmiljøet sitt), enn individets attributter i form av gruppetilhørighet, og hva dette bestod i. Spørsmålene ble etter hvert derfor endret fra å etterspørre en posisjonering i en gruppe med spørsmål som «hva hører du på?» og «hva slags musikk hører man på på Romsås» til å fokusere på hva ungdommene følte tilhørighet til – «når hører du på forskjellig musikk, hva betyr det for deg?» – samtidig som jeg begynte å følge opp svar og utgreiinger med et «hvorfor?» Endringen i hvilket materiale jeg fikk å jobbe med, var både påtakelig og umiddelbar. Det hadde vært en del frustrasjon knyttet til at jeg ikke følte jeg fikk nok å jobbe med, og at spørsmålene mine «låste» svarene. Det var derfor en lettelse da jeg fant ut hvor skoen trykket, ikke bare fordi jeg følte jeg fikk mer materiale, men også fordi det var kommunikasjon det gikk an å gå videre med. Det var også en lettelse fordi spørsmålene etter hvert sluttet å handle om å plassere seg selv, men dreide over til å søke svar som formidlet noe om hvordan og hvor man navigerte, og hvorfor (hvilke premisser som lå til grunn for navigasjonsprosessen). Dette er materiale som gir informasjon om *praksiser* og ikke om en fastlagt identitet.

Disse forløsende delene av prosessen kom et stykke ut i arbeidet, og etter at jeg forstod hvordan jeg kunne stille disse spørsmålene, følte jeg at det ikke var noe som hindret meg i å snakke med ungdommene om noe. Jeg følte jeg kunne stille nærmest hvilke som helst spørsmål knyttet til musikk. Dette kom naturligvis også av at jeg hadde blitt bedre kjent med dem, de hadde utviklet tillit til meg, og jeg begynte å forstå koder og grenser. Så lenge jeg ikke klarte å stille de riktige spørsmålene, var imidlertid de første bitene som handlet om tillit og kodeforståelse uviktige, fordi ungdommene ikke fikk noe å jobbe med. Det hjelper ikke med tillit i en slik situasjon hvis du ikke får benyttet den til noe. Som forsker er man avhengig av at deltagerne opplever at de er ivaretatt og ikke føler seg manipulert eller utnyttet. Dette høres maskinelt og kynisk ut, men det er slik at tillit, etablering av felles referansegrunnlag, felles erfaringer og utvikling av en god kjemi er av de viktigste verktøyene i etnografi. Jeg mener det er viktig også å se på disse verktøyene på en maskinell måte, fordi det da er lettere å se på dem som verktøy, og ikke bare som personlige egenskaper. Samtidig gjennomskuer de

fleste dette hvis det ikke er integrerte verktøy hos forskeren, altså hvis forskeren bruker teknikker hun har lært for å etablere kontakt eller tillit, uten at hun integrerer det i sin væremåte slik at dette *blir* personlige egenskaper. Man er altså avhengig av å integrere teknikker, kunnskap og kompetanser slik en musiker gjør, for å være i stand til å bruke det på en plausibel og overbevisende måte. Noen har bedre utgangspunkt, talent, enn andre på grunn av mangeårig trening på de feltene som er sentrale i etnografi, i likhet med musikk, akademisk skriving eller analytiske ferdigheter.

Deltagende observasjon som ledd i en forståelsesprosess

Jeg anser empiriske innsamlingsprosesser for å være forståelsesprosesser. Dette betyr at jeg mener at forskerens skarpeste verktøy er hennes evne til å forstå hva som skjer. Dersom en forsker skal bruke sin egen evne til å oppfatte og forstå hva som skjer, er det også en viss risiko for at ens subjektive forståelser og måter å oppfatte virkeligheten til deltagerne på, vil dominere kunnskapsproduksjonen, selv om den er forskjellig fra deltagerens. Dette kan gi analysefeil. Likevel er en god etnografis evne til å dra kunnskap ut av det man opplever som deltagerens praksiser, uvurderlig, fordi det er det eneste verktøyet man har for å produsere kunnskap når man gjør deltagende feltarbeid. For å minimere risikoen for feiltolkninger er det viktig at analysene ikke kvantifiserer disse mulige feilene. Det er således viktig med to premisser:

Å ha en analysepraksis som forsøker å eliminere de vanligste biasene, assosiasjonene og normativerende premissene vi er omgitt av, gjennom å analysere de konkrete handlingene og ikke det forskeren tror de konkrete handlingene betyr. Det er større sannsynlighet for at man klarer å se bort fra egne kategoriseringer, som man kanskje ikke har klart å oppdage, på denne måten, samtidig som det er lettere å se hva som sies direkte av deltageren (Latour 2005). Å gjøre sin egen forskerbakgrunn og egne kulturelle premisser åpne og transparente, slik at det er mulig for leseren å forstå hvem det er som gjør de analysene som etableres.

Forskeren må kunne tolke. Hvis forskeren ikke setter materialet i en kontekst for oss, blir det bare opprøp av sitater fra deltagerne. Som forsker kan – og skal – man føye til sine egne tolkninger. Særlig er dette interessant dersom det er i motsetning til det noen av deltagerne uttrykker, og den kan hjelpe til med å fylle ut et bilde fordi den baserer seg på andre premisser

enn deltagerens tolkninger. Den er like fullt bare én av flere alternative forståelser. Likevel skal forskeren tolke og mene noe om situasjonene, uten at dette underminerer deltageres synspunkter på eget liv. Det er derfor en fare for at man a) trækker på deltagerne ved å fremheve sine egne tolkninger som de «sanne», eller b) ikke tør å begi seg ut på analyser av deltagerne fordi man er redd for å støte noen eller komme med vurderinger deltagerne mener er feil. Begge deler vil i ekstrem form være å svikte seg selv som forsker og å svikte deltagerne/informantene. En balansegang mellom å la deltagerne komme til orde og å gi sin egen tolkning vekt er å foretrekke, men det er en utfordring.

Det andre punktet medfører at forskeren må være oppmerksom på seg selv og sine premisser for forståelse når hun skriver. Et element her er akademikerrollen som kulturell posisjon i Norge, en posisjon som tradisjonelt kan leses inn i høyere middelklasse eller overklasse, ikke nødvendigvis økonomisk, men kulturelt. I dag er det da også den høyere middelklassens idéer som har størst definisjonsmakt og som legger premissene for båser, merkelapper, diskrimineringer, assosiasjoner og fordommer. Det er derfor i enda større grad viktig at forskeren er reflektert på dette punkt, og at hun bestreber seg på å gjøre sin egen bakgrunn og tilhørighet like gjennomsigtig som resten av hennes vitenskapelige metoder og arbeid er.

Jeg er ikke interessert i å definere feltet og dets deltagere før de selv har gjort dette. Jeg har ikke hatt noe mål om å ha en mest mulig homogen deltagerliste, utover at jeg har vært interessert i ungdom fra 9. klasse på Bjøråsen ungdomsskole som har initiativ og lyst til å være med på musikkprosjekt. Bortsett fra dette har jeg ikke kategorisert ungdommene ut fra økonomisk, kulturell, etnisk eller demografisk tilhørighet før de selv eventuelt gjør dette. Det er likevel ikke tilfeldig hvem som er med på prosjektet, fordi jeg har startet et prosjekt der folk skal melde seg på, fremføre noe om tre uker og spille inn i studio. Dette gjør at vi nok fikk ungdommer som var mer enn middels interessert i musikk, som turte å melde seg på selv, eller var så åpenbare kandidater til prosjektet at lærere eller medelever oppmuntret dem til å melde seg på. Premisset om konsert etter tre uker og innspilling i studio kan nok også ha filtrert både de som bare ville være med for å få fri, og de som ikke har hatt selvtillit nok.

Forskningsprosesser for informanter og deltagere

Hva er informanter, og hva er deltagere?

Når det å forstå hva som *skjer*, er det viktigste, og det ikke eksisterer noe premiss om at man må ha, eller skal få, en viss type svar fra deltagerne som underbygger teoriene man går ut fra, betyr det at man ikke kan anse deltagerne som en pool av informasjon der man enkelt og tydelig kan gå inn og hente ut informasjon som skal analyseres, for eksempel gjennom spørreskjema. Som informant er ens funksjon å forsyne forskeren med informasjon, uten at ens bevissthet og refleksjon knyttet til egen praksis anerkjennes. Informanten gis rollen som intuitiv praktiker i sitt felt, mens forskeren bidrar med oversiktsbilder, sammendrag, intellektualitet og refleksjon på informantens praksis. Dette mener jeg betyr at man ikke er interessert i informantenes forklaringsmodeller på situasjoner de er oppe i eller temaer de tar opp. Dersom man ikke er interessert i disse forklaringsmodellene, må det bety at man som forsker antar at man sitter med bedre kunnskap om hvorfor ulike mennesker tar sine valg, enn de selv gjør. Det betyr også at informantenes forklaringsmodeller ikke er relevante i forskerens analyser av situasjonene.

Dette er ikke en raljering med en utbredt måte å gjøre feltarbeid på, og jeg vil understreke at motivet mitt for å bringe dette på banen er et ønske om å få se flere deltageres forklaringsmodeller. Jeg mener også at jeg som forsker ikke kan lære aktørene hva de *egentlig* sier, men heller må være tydelig når jeg kommer med min subjektive tolkning.

[...] det er ikke lengere tilstrækkeligt at begrænse aktører til rollen som informanter, der stiller sager af en velkendt type til rådighed. I stedet må vi give aktøerne deres evne til at fremsætte teorier om det sociales konstitution tilbage. Det er ikke længere vores opgave at fastlægge en orden, begrænse relevante enheders omfang og rækkevidde, lære aktøerne, hvad de er, eller at tilføre deres blinde praksis et vist mål af refleksivitet. (Latour 2005:33)

Når elever i 9. klasse ved Bjøråsen ungdomsskole tar opp musikkfaget i skolen når vi sitter i studio og snakker om miksing, er det fordi de har motivasjon for å ta det opp. De opplever at det vi holder på med, har en tilknytning til noe de vil ta opp i forbindelse med musikkfaget. Jeg som forsker er interessert i denne koblingen, og det ville være feil, opplever jeg, å skulle avbryte dem og fortelle at dette ikke har noe med saken å gjøre, at «grunnen til at vi er her, er at vi skal diskutere miksing i studio». Da ville jeg begrenset deres assosiasjoner til det vi diskuterer, og sannsynligvis brutt tankerekker jeg i stedet er nysgjerrig på hvor fører hen. Hvis jeg i tillegg kan få deres tanker om hvorfor dette har en sammenheng, har jeg ikke bare en

«taus praksis» jeg kan fylle med mine refleksjoner, men jeg har også en forklaringsmodell jeg kan sette inn i en kontekst.

Det å gjøre informanter til deltagere betyr at man anerkjenner dem en ekspertise på egen praksis, slik at de ikke kun fungerer som informasjonsdonorer, men også bidrar med potensielt nye forklaringsmodeller.

Fra et forskerperspektiv gir dette muligheter for analyse fra et perspektiv forskjellig fra forskerens, i tillegg til at perspektivene vil være i samme referanseramme som i materialet, mens forskerens perspektiv uvegerlig vil være preget av universitetet som konserverende institusjon og en selvkonstituerende akademisk tradisjon, og dermed vil foregå i til dels andre referanserammer.

I prosjektet på Bjøråsen ungdomsskole hadde jeg en rolle som var *litt* knyttet til «skolen» gjennom en logistisk og administrativ rolle, samtidig som jeg underviste litt. Samtidig hadde jeg en rolle som ikke var knyttet til «skole» men til «musikk» og «studio». Det var den siste rollen jeg forsøkte å understreke i kommunikasjon med deltagerne, fordi «skole» ble nok konnotert, både gjennom at det foregikk i skoletiden og at det hadde base på skolens område. Samtidig var det viktig for meg at jeg ikke ble lærer, men likevel var leder i prosjektet. Det viste seg at dette ikke var problematisk på noe nivå, og ungdommene i prosjektet forstod fort hvordan vi hadde strukturert ansvarsoppgavene. Jeg opplevde ikke at de forholdt seg til meg som lærer, men som en som ledet et prosjekt de hadde som intensjon å være i. Likevel ble det ved et par anledninger tydelig at de likevel så på meg som en autoritet de måtte opponere mot. Tre av jentene kom ved to anledninger for seint og fikk streng beskjed om at dette ikke skulle skje. Når vi skulle i studio på Levanger, fikk de også beskjed om at hvis de kom for sent, ville de først få en advarsel, så kom de til å bli sendt hjem, fordi vi ikke kunne ha useriøse aktører. Jeg spurte dem i den sammenhengen hvorfor de kom for sent når de skulle holde på med noe de selv hadde valgt og noe de virkelig likte å holde på med. Da svarte den ene at hun ikke visste helt, men at hun var så vant til å skulke unna, og at når det var noen som *ledet* noe hun var med på, så hadde det ikke noe å si at hun egentlig hadde lyst til å være med. Hun var blitt så vant til å opponere mot ledere at hun ikke reflekterte over det før hun skled inn i et vant reaksjonsmønster. Jeg ble i denne situasjonen oppfattet som en leder på en slik måte at det

minnet om noe hun var vant til å opponere mot, selv om hun uttrykte at hun ikke så på meg som lærer. Når jeg hadde rollen som produsent i studio, kom det ingen motstand, der var de kun lydhøre når det kom til råd og veiledning om hva de skulle gjøre. Opposisjonen dreide seg om det disiplinære og logistiske i prosjektet. Det skal tilføyes at disse tre jentene slet med skulking, og vi hadde blitt advart av administrasjonen om at dette var et problem. Vi opplevde at det var en konstruktiv måte å ta opp skulking på, fordi det åpenbart hadde blitt en vane for dem og ikke noe de bevisst valgte.

Merkelapper til besvær

Det ble fort tydelig at særlig ungdommene med innvandrerbakgrunn var opptatt av at de ikke bare ble sett på som «innvandrere». Dersom assosiasjoner til foreldrenes eller egen opprinnelseskultur ble opplevd for sterkt vektlagt, var det et merkbart dalende ønske om kommunikasjon, og det samme skjedde – eller ungdommene formidlet at det kom til å skje – når de bare ble ansett som brikker, eller informanter, uavhengig av om det var i musikk-timene på skolen eller i dette prosjektet:

Er dette sånn der innvandrerprosjekt, så gidder jeg ikke. Skal du liksom sitte og observere hva jeg gjør da?...⁶⁹

De refererte til musikktimene i skolens regi, hvor de beskrev den flerkulturelle representasjonen i undervisninga gjennom *internasjonale* dager som en slags eksotisering av dem selv. De var ikke villige til å være representanter for sine ulike bakgrunner, eller presentere noe de mente ville kunne blitt oppfattet som *skikkelig annerledes*. Det ble også satt spørsmålstegn ved mine initiativ til å diskutere hva foreldrene hørte på, og hvorvidt de var blitt inspirert og påvirket av familien når de gjaldt musikk de hørte på: «*Asså, mamma hører bare på sånn persisk klassisk musikk fra femti-tallet. Det er ikke meg. Jeg er ikke sånn.*»⁷⁰

Å bli assosiert med sine foreldres musikk er ikke nødvendigvis noe ungdom søker etter. Samtidig var det mange av dem som oppgav at de hadde blitt påvirket av både eldre søsken og foreldre når det gjaldt musikksmak. De var imidlertid selektive med å eksponere dette, avhengig av hvem andre som var i rommet når vi diskuterte, og hva slags musikk de

⁶⁹ Spørsmål og utsagn i forbindelse med besøk i klassene før prosjektet startet, for å informere om prosjektet.

⁷⁰ Hentet fra både mikseprosessen og fra evalueringsmøtet med Öze.

eksponerte. For eksempel krevde det litt av en av jentene å innrømme at hun synes det var litt hyggelig, «litt varmt og godt», når moren hørte på persisk musikk, samtidig som hun fikk anerkjennelse av de andre, som sa at det skjønte de godt. Dette var en slags døråpner for å få resten til å åpne seg og snakke om dette temaet også. På den andre siden var det veldig lite vanskelig å eksponere foreldres musikksmak når det handlet om populærmusikk som har fått en sentral plass i europeisk og amerikansk populærmusikkhistorie, som for eksempel Led Zeppelin og Bob Marley. Reggae ble dratt fram som noe mange hørte på, men som ikke ble nevnt på samme måte som soul, R&B og hiphop. Mange nevnte likevel at de ofte hørte reggae på fest, og at særlig brødre og fedre var eksponenter for denne musikken. En av jentene har en mor som synger i et sørafrikansk kor. Da jeg spurte om hun og tre av de andre jentene hadde hatt lyst til å jobbe med sånn musikk på skolen, nølte de litt først, før de mente at det kunne ha vært spennende, samtidig som de var litt usikre på om alle synes det var moro med kor; de mente at noen av gutta sikkert ville sabotere, sånn de gjorde med annen undervisning. Samtidig mente en av jentene at de kanskje ville synes det var spennende, og selv om de ikke kom til å si det, så mente jentene at nesten alle i klassen som hadde mor eller far fra utlandet, ville komme til å synes det var kult at man brukte noe annet enn norsk musikk.

På bakgrunn av denne informasjonen om ungdommers behov for å bli sett og anerkjent, er det viktigere enn noensinne at de blir ansett som eksperter på eget liv, og at de ikke blir avskrevet kun som informanter i et slikt prosjekt, på lik linje med Latours utsagn angående informantrollen som avklares tidlig i *Hva er informanter, og hva er deltagere?*.

Digital deterritorialisering som pedagogisk perspektiv

Fra HiNT har jeg erfaring med å jobbe med Pro Tools som et digitalt verktøy i innspillings- og innøvingsammenheng,⁷¹ da særlig innenfor musikkproduksjon som fag. Metodene knyttet til bruk av Pro Tools som pedagogisk verktøy er metoder jeg har adoptert av Hans Jørgen Støp og bearbeidet slik at de passer mitt bruk. Vi har gjennom flere års samarbeid vært opptatt av og diskutert hvordan digitale verktøy påvirker studentenes perspesjon og vurdering av egne prestasjoner. Støp har gjennom mange år utviklet metodiske perspektiver i vokalundervisning,

⁷¹ Disse metodene er noen av metodene Hans Jørgen Støp benytter seg av og har utviklet gjennom å som produsent og mentor for vokalister, og som har blitt diskutert i et fagkollektiv knyttet til musikkproduksjonsfag ved HiNT, der også særlig akustiker Knut Moksnes har vært en viktig debattant i tillegg til Støp og meg selv.

som er basert på hans erfaringer fra blant annet rollen som musikkprodusent. Han gjør svært ofte opptak når han har vokalundervisning, og setter seg så ned sammen med studentene og ser på det de har gjort. På denne måten får studentene muligheten til å vurdere seg selv på en helt annen måte enn de gjør dersom undervisningen foregår ved at *de* synger og *læreren* korrigerer dem enten underveis eller i etterkant. Disse metodiske tilnærmingene er ment som verktøy for å kunne diskutere estetiske uttrykk, som kan oppleves som så subjektive og nære for studentene at det er vanskelig å vurdere dem. De er også ment som verktøy for å kunne bli i stand til å lytte bedre til innspilt materiale og for å kunne vurdere det som er innspilt.

Disse erfaringene har jeg tatt med meg inn i prosjekt Bjøråsen, der noen av faglærerstudentene i prosjektet hadde jobbet på denne måten med Hans Jørgen Støp. Disse studentene var også med i studio og jobbet med sine elever ved hjelp av opptak, for å skape trygghet i innspillingsituasjon.

I en ønskesituasjon hadde vi hatt muligheter for opptak gjennom hele øvingsperioden for prosjektet, slik at studioinnspilling ikke ble noe annet enn en litt mer tidsbegrenset øving, men dette var ikke gjennomførbart, fordi alle studentene ikke hadde den tekniske kompetansen som måtte til, i tillegg til at logistikken i prosjektet la sterke føringer på bruken av studiotid. I etterkant av studioinnspillingene diskuterte jeg imidlertid resultatet med elevene som hadde gjort innspillingene, enten i studio eller på skolen, og da med mulighet til å både kunne se ProTools-prosjektene på en skjerm og høre innspillingen. Disse diskusjonene er en svært viktig del av materialet jeg baserer noen av analysene på.

Deterritorialisering og reterritorialisering gjennom musikalske valg

Latour legger vekt på at ikke bare mennesker, grupperinger eller institusjoner agerer, men at også objekter besitter muligheten til agens. Dette betyr at også objekter kan agere, delta i sammenføyninger, påvirke og sette i gang prosesser. I dette prosjektet er det åpenbare objektet *musikk* og musikkrelaterte kulturelle uttrykk. For å forstå deltagerens opplevelse har det vært viktig å finne perspektiver som avdekker verdihierakiene, hvilket er i tråd med Latours (2008) syn på hvordan man best kan undersøke relasjoner, nemlig i det området der det oppstår kontroverser. Disse kontroversene kan arte seg på ulike måter. Noen eksempler på slike kontroverser kan være:

direkte verbale uenigheter

forskjellige didaktiske behov i innlæringsammenheng

ulike musikalske valg og argumentene for disse (ulike premisser for musikalsk forståelse)

forskjeller i begrepsapparat og forståelsen av disse (ulike premisser for teoretisk forståelse)

ulike forståelser av samspillet mellom individ og samfunn (ulike premisser for sosiologisk forståelse)

For å trekke kunnskap og ny teori ut av disse situasjonene må man anerkjenne kontroversene som arenaer for meningsutveksling uansett om det er verbale, musikalske eller praktiske uttrykk. I dette prosjektet er de aller fleste kontroversene knyttet til migrasjon på ulike nivå og med ulike typer migrasjon. Forhandlingsemner knyttet til migrasjon (dette mener jeg gjelder både nasjonal og internasjonal migrasjon, så vel som migrasjon mellom ulike strata i samfunnet) dreier seg gjerne om det Deleuze og Guattari snakker om som reterritorialisering, gjenbruk, reproduksjon og kalkering⁷², og overganger til noe annet, noe nytt, deterritorialisering.

Navigasjon handler altså om valg som foretas, praksiser og forhandlinger som gjøres – deterritorialiseringer og reterritorialiseringer i ulike situasjoner. Man navigerer og definerer seg selv i relasjon til andre, så også med systemer og arrangement. Disse syns nettopp når de er i dialog med andre grupperinger, i kontroverser om hva som er innenfor definisjonene og hva som er utenfor. På bakgrunn av dette vil jeg argumentere for at en slik tilnærming gir god informasjon når vi er interessert i å få vite hvordan ungdommene forholder seg til musikalske produksjonsprosesser der de må vurdere og uttrykke sine vurderinger og det dermed oppstår kontroverser om og forklaringsmuligheter på hvorfor de bruker nettopp de aktuelle preferansene, eller like interessant: Hvorfor de ikke bruker en rekke preferanser, som de også sier de har.

⁷² Begrep brukes i Deleuzes og Guattaris *Mille Plateau*, der det refererer til hvordan treets stamme vokser utover og utover, ikke tar nye veier, men reproduserer sin egen form, sin egen retning og sitt eget innhold. Det kan forstås som noe som vokser i lag på lag, utenpå seg selv.

Feltarbeidsbeskrivelse

Jeg har foretatt feltarbeid på tre ulike arenaer. I 2008 foretok jeg feltarbeid på Bjøråsen ungdomsskole på Romsås med tur til studio på HiNT. I 2009 foretok jeg også feltarbeid på Bjøråsen ungdomsskole på Romsås, men da var vi i studio på Kalbakken, som også ligger i Groruddalen. Fra 2001 har jeg spilt i musikerkollektivet TWME, og våre produksjoner og prosjekter er inkludert som perspektiverende feltarbeid når det gjelder musikkpraksiser på internasjonale arenaer og i flerkulturelle sammenhenger.

Aktørene innenfor de tre feltene kan deles inn i fire grupper:

Elever fra 9. klasse ved Bjøråsen ungdomsskole. Aktørgrupperingen er uavhengig av hvorvidt prosjektet foregikk i 2008 og 2009. Det var ikke avvikende forskjelligheter mellom disse kullene, og de ansees derfor under ett. Det var med 21 deltagere fra Bjøråsen i 2008 og 18 i 2009.

Studentene fra faglærerstudiet i musikk ved HiNT på Levanger var også aktører i prosjektet. Deres rolle var som veiledere for hver sin gruppe. De var fem studenter i 2008 og fire studenter i 2009. Interessen HiNT hadde i prosjektet, lå i praksiserfaringene studentene som var med på prosjektet, fikk. Dette inngikk som fjerde semesters praksis for dem, som skal inneholde 64 timer praksis innenfor åtte uker. Dette prosjektet ville gi dem intensiv jobbing i tre–fire uker, med veiledning, undervisning, studioinnspilling og miksing (hvis de var interessert). Praksisprosjektene de andre i samme kull holdt på med, kunne være prosjekter innenfor korps, musikkprosjekt på et arbeidssenter, musikkprosjekt på barneskole eller lignende. Felles for de ulike praksisene var at de var prosjektbaserte og skulle ende opp i en konsert eller ei innspilling.

I TWME er det til enhver tid utskiftninger, slik at det har aldri eksistert en fast besetning, men medlemmene består *stort sett* av nåværende eller tidligere studenter og ansatte ved institutt for musikk ved NTNU, og varierer i antall mellom 5 og 17 musikere.

Prosjektleder Sunniva Hovde (stipendiat i dette prosjektet og lærer ved HiNT).

Prosjektet

Våren 2008 startet feltarbeidsprosjektet opp. Det kan være mye spenning knyttet til slike oppstarter. Det er aldri helt sikkert at alt er på plass slik det skal, og man er spent på hvordan skolen kommer til å motta dette. Jeg hadde vært nedover to ganger i forkant for å snakke med administrasjonen, viserektor (som hadde ansvaret for samarbeidet fra Bjøråsen ungdomsskoles side), musikk lærer og trinnets lærere, for å være sikker på at alle visste det de trengte og at all kommunikasjon gikk slik den skulle. I tillegg var jeg en runde i alle 9. klasser for å informere om prosjektet, slik at vi kunne få relevante søkere til prosjektet. Etter at jeg hadde hatt en informasjonsrunde i klassene, snakket jeg med en av rådgiverene ved skolen for å høre om det var noen elever de mente spesielt burde være med på et slikt prosjekt. Lærerne på trinnet ble kontaktet for å diskutere det samme, slik at vi kunne fange opp elever som kunne ha nytte av prosjektet. Slike elever ble fra skolens side typisk presentert som «meget musikkinteresserte, men skoleleie for øyeblikket. I utgangspunktet ressurssterke, men kunne ha vanskeligheter med å innordne seg». Erfaringene jeg selv hadde som lærer i ungdomskolen, gjorde at disse beskrivelsene var lette å kjenne seg igjen i. Jeg regnet med at jeg ville få noen elever som var meget ressurssterke og utadvendte, men ukonsentrerte, jeg regnet med å få de litt mer sjenerte som var åpenbart musikalske, men ikke turte helt å ta det ut, og de elevene som behersket store deler av både det sosiale og faglige registeret på skolen, og som fikk lov å være med på prosjektet som en premie fordi de også jobber hardt i andre fag.

Bjøråsen

Bjøråsen ungdomsskole består av ungdom med bakgrunn fra stort sett alle deler av verden. De har enten blitt født i Norge av norske og utenlandske foreldre, eller blitt født i utlandet og bodd i Norge fra ett år og oppover. Dersom de har foreldre som kun har vokst opp som norske, og definerer seg som norske, har de likevel vokst opp i et miljø som er flerkulturelt, i en bydel av Oslo der det bor en høy prosentandel med utenlandsk opprinnelse.

Bjøråsen Prosjekt innebar at mellom 20 og 25 ungdom jobbet i tre til fire uker med å lære seg å spille instrumenter, lage låter, samarbeide om stil, uttrykk og produksjon samt spille inn materiale i studio og fremføre dette på konsert for hele Bjøråsen ungdomsskole. Dette

foregikk i grupper på fire til seks elever. Prosjektet ble koordinert og initiert av undertegnede og leder for Groruddalssatsingsen prosjekter på Romsås: Anna Knudsen, med utgangspunkt i at jeg mente prosjektet ville kunne fungere godt som erfaringsbase for dette ph.d.-prosjektet ved å undersøke perspektiver knyttet til musikalsk navigasjon og tilhørighet gjennom å selv delta i musikalsk produksjon, og Knudsen mente at mestringsaspektet ved prosjektet, i tillegg til de musikalske og kunstneriske mulighetene, var noe som kunne tilføre satsinga muligheter og perspektiver hun mente ville styrke også de teoretiske sidene ved skolevirksomheten.⁷³

I tillegg bestod det musikalske utbyttet av erfaring med samspill, erfaring med å spille inn i studio, erfaring med å forberede og spille konsert, erfaring med å spille et nytt instrument, lage låter, lære seg låter andre har skrevet, utvikle låter, osv. Denne prosessen blir en konkretisering og tydeliggjøring av prosjektets tittel: *Min sound*. Gjennom en mikseprosess har man muligheten til å diskutere hvordan det høres ut, hvordan man vil det skal høres ut, referanser, grunner til at det høres ut som det gjør, hvordan prosessen var, og andre musikalske og kontekstuelle elementer. Et viktig diskusjonselement her ble musikken elevene hørte på, som en referanse til hvordan de selv ville høres ut. I første omgang kom det kollektive svar som handlet om hiphop, R&B og soul. I tillegg sa en del at de likte reggae og litt pop. Disse svarene kom oftest i plenum og i starten av de ulike øktene, så ble det gjerne utdypet etter hvert når vi kom i gang eller de var i mindre grupper og i mikseprosessen. Disse mikseøktene ble et forum for å diskutere valg, preferanser og synspunkter om musikk, som også gikk inn på hvordan de ville høres ut. Imidlertid var det vanskelig for elevene å si noe om hvordan de selv ville høres ut, mens det var lettere å si hva de syns hørt bra ut når andre gjorde det. Det å skulle bruke referanser man kjenner til å fortelle noe om hvordan man selv vil høres ut, er en måte å knytte seg selv til – assosiere seg selv med – allerede etablerte sounder, stemmeteknikker, klanger, stiler, osv. Dette er en form for navigasjon som kommer til uttrykk i dette prosjektet når deltagerne sammen skal finne ut hvordan de selv vil høres ut. Denne blottleggelsen av sammenføyninger kan være en intim øvelse og fordrer at elevene har

⁷³ Det siste punktet viste seg i stor grad å ha noe for seg, og uten at jeg skal fordype meg i den utdanningsmessige biten ved prosjektet, vil jeg si at godt over halvparten av deltagerne på ulike måter fikk konkrete tilbakemeldinger av én eller flere lærere, eller lærerne meldte tilbake til meg, at elevene hadde økt selvtillit til det å produsere noe, eller at de ved konkrete anledninger hadde brukt verktøy, sosiale, prosessuelle eller musikalske, som de lærte å bruke i prosjektet.

tillit til at informasjonen forvaltes med kunnskap og respekt, både når det gjelder hvordan elevene selv vil høres ut, og deres forhold til annen musikk.

Forberedelser, samarbeid på tvers av arbeidskulturer og samarbeid med Groruddalsprosjektet
Siden dette var første gang prosjektet ble gjennomført, var kommunikasjonen mellom meg og prosjektleder for Groruddalssatsingen hyppig, og innimellom utfordrende, fordi det til tider var usikkert hva som var våre ulike arbeidsoppgaver i prosjektet. Vi kjente hverandre fra før, og dette preget nok også hvordan vi forholdt oss til hverandre i begynnelsen. Utarbeidinga av prosjektet fungerte svært godt, men det var når vi skulle over i den praktiske gjennomføringa av prosjektet at det ble utfordrende, ikke minst fordi vi tidligere hadde jobbet i svært forskjellige prosjektkulturer, og dergjennom antok at en rekke prosesser og håndteringar var selvfølgelig, noe de naturlig nok ikke var for oss begge. Alle produksjoner og prosjekter har sine egne strukturer og beslutningsområder/ansvarsområder, og vi hadde nok ulike forventninger til hvordan arbeidsfordelinga skulle løses, men etter litt diskusjon og avklaringer ble samarbeidet svært godt. Jeg opplevde samarbeidet som meget givende og fruktbart. Prosjektleder for Groruddalssatsingen opptrådte også uforbeholdent støttende dersom det var noe hun kunne gjøre med de problemene vi noen ganger støtte på.

Hun har nå avsluttet sitt engasjement i Groruddalssatsingen, og dermed også Prosjekt Bjøråsen, blant annet fordi pengene som i utgangspunktet ble bevilget til prosjekter hun hadde lagt planer for, ble trukket tilbake. Dette ble såpass belastende at det ble vanskelig for henne å fortsette. Kuttene i bevilgninger som egentlig lå der rammet også dette prosjektet nettopp fordi det da måtte søkes andre steder om penger. I tillegg fikk de midtveis i prosjektet ny rektor ved skolen, som ikke fullt ut forstod hva dette prosjektet innebar, og som i stedet var meget fokusert på de tiltakene som ble rettet direkte inn mot «basisfagene» norsk, matematikk og engelsk. Jeg skal komme nærmere tilbake til dette, som er et utslag av det jeg mener er norsk skoles misforståtte og lite kunnskapsrike prioriteringer for å nå målet om bedre teoretisk basiskompetanse.

Sett fra et forskerperspektiv var det en del praktiske og logistiske oppgaver som ble mine, som jeg ikke hadde forventet at jeg skulle bli ansvarlig for, men fordi jeg var involvert i prosjektet også som praksislærer ble det nødvendig at jeg tok noen grep knyttet til

gjennomføringen av prosjektet. Det er alltid noen praktiske utfordringer som blir uproblematisk når man faktisk er på stedet. På samme måte er det akutte utfordringer i hverdagen som blir løsbare når man ser mulighetene som eksisterer fysisk ved stedet og har gode medarbeidere, som for eksempel viserektor ved skolen, som var svært løsningsorientert, hjelpsom og interessert.

Viserektor var meget stor hjelp under hele prosjektperioden, fra start til slutt. Det som var planlagt å bli tre prosjekter, ble til to, av grunner jeg skal komme nærmere inn på. Det å ha en samarbeidspartner i ledelsen ved skolen var meget verdifullt, særlig fordi hun kunne informere om skolens særlige bestemmelser for å innhente samtykke, hun kjente elevene godt, hadde god informasjon om når jeg burde snakke med lærerne, hvilke rom som kunne egne seg, osv. Hun var i tillegg et menneske som er uvurderlig i et slikt samarbeid, da man er avhengig av løsningsorienterte partnere, når utfordringer må løses NU!, fordi du har ti elever og to studenter som skal gjennomføre øvinger, sårt tiltrengte sådan, de har konsert om to dager, det ser ikke bra ut i utgangspunktet, og intet teknisk utstyr er der det skal være. Mine erfaringer gjennom mange teater- og musikkproduksjoner har gitt meg noen pekepinner på hvem du skal sørge for å ha god kontakt med hvis du vil at akutte situasjoner skal løse seg: vaktmester, rengjøringspersonalet, noen i ledelsen og de med teknisk kunnskap. Resten ordner seg selv.

Det var i utgangspunktet planlagt å være tre prosjekter, henholdsvis våren 2008, våren 2009 og våren 2010. Det ble imidlertid bare to prosjekter, og lenge var jeg redd for at dette ikke gav meg nok materiale å arbeide med. Jeg kom imidlertid fram til, særlig etter at prosjektet dreide vekk fra å være en casestudie til å være en mer eklektisk samling metodologiske perspektiv, at det skulle gå greit å bruke materiale fra bare to prosjekter. Det første prosjektet bar preg av å være prøvekanin. Tempo og trykket var høyt, noe både studentene og elevene merket, og det var utrolig mye arbeid som ble lagt ned fra alles side for å få prosjektet med innspillinger, tur og konsert i havn på fire uker. Når tempo og trykk er høyt i et prosjekt, generer det også gjerne svært mye i form av produkt. I ettertid forsterkes denne følelsen også fordi prosjektet i 2008 var det første prosjektet, og dermed satte andre spor enn de påfølgende prosjektene. Samtidig er det en annen type tilstedeværelse i uttrykk som blir produsert for første gang,

hvor alle usikkerhetsmomenter er til stede og man legger mye energi inn i å få noe til å fungere.

Det andre prosjektet, våren 2009, bar preg av at vi hadde gjort dette en gang før, både når det gjaldt det rent logistiske, men også for formalia og gjennomføring. Både studentene og elevene ble merkbart mer avslappet av dette, og selv om de også la ned et enormt stykke arbeid; med litt lavere stressnivå forsvant også noe av gründerfølelsen som eksisterte i det første prosjektet, der studentene ble en svært viktig del i å få finne ut hvordan vi skulle løse de ulike utfordringene vi støtte på. Det lave stressnivået, fraværet av tur til Levanger og at løsningene på Bjøråsen var bedre tilrettelagt, hadde også innvirkning både på nærheten jeg og studentene fikk til elevene, sammenlignet med året før, og på hvor tett elevene kom innpå hverandre. Jeg tror nok noe har med fraværet av tur å gjøre, noe har med de ulike blandingene av elever, noe har med logistikken og de litt lavere skuldrene, og noe har med studentene som hadde praksis å gjøre. Imidlertid er jeg overbevist om at den tilstedeværelsen som var nødvendig i 2008 for å løse de mange barnesykdommene og utfordringene som møtte oss, også genererte sosial, musikalsk energi og sosial tilstedeværelse.

Våren 2010 skulle det gjennomføres et prosjekt til, og dette var viktig for meg, siden jeg hadde gjort meg en del erfaringer årene før som gjorde at fokuset var tydeligere, og jeg hadde store forhåpninger til dette. Imidlertid ble prosjektet avlyst av flere grunner. Noe handlet om at de studentene som skulle være med, ikke forstod, som gruppe, de praktiske premissene for praksisen. Etter lang tid med forsøk fra min side på å løse misforståelser mellom administrasjon og studenter, ble det nødvendig for ledelsen ved seksjonen å ta noen grep for å skaffe studentene den praksisen de obligatorisk skulle gjennomføre. Dette ble i tid såpass tett innpå prosjektet at det ble umulig å erstatte studentene. Et annet element var at ledelsen ved seksjonen brått forstod at det var nødvendig å ha formell kontakt med praksisstedet. Dette impliserte at nyansatte rektor ved Bjøråsen ungdomsskole, som ikke på noe tidspunkt hadde vært involvert i prosjektet eller hadde kunnskap om det, og studieleder ved musikkseksjonen ved HiNT, som heller ikke hadde kunnskap om detaljene i prosjektet eller hadde vært involvert direkte, hadde kontakt og tok avgjørelser som var av største viktighet for prosjektet. Dette skjedde uten at viserektor ved Bjøråsen, som var involvert i prosjektet og hadde oversikt over viktige elementer, og jeg, som drev prosjektet, ikke ble deltagere i avgjørelser

rundt prosjektet. Dette opplevde jeg som forsker, ansatt og medarbeider som et stort overtramp. Slike overtramp i en ensom situasjon, som en uavhengig stipendiat er i, var vanskelig å forholde seg til med tanke på å skulle gjennomføre et prosjekt alene. Jeg følte ikke jeg hadde hverken den nødvendige støtten for prosjektet fra arbeidsgiveren min, eller at de forstod hvor viktig dette var for materialet som skulle være grunnlaget for analysen i avhandlinga min. Det skal tilføres at jeg også opplevde en støttende og positiv ledelse, men det å føle at man plutselig blir satt til side i et prosjekt man har startet og har et stort eierskap til, hvor man fra starten har blitt etablert som beslutningstager, noe som jeg mente var svært viktig i en materialinnsamlingsammenheng, var såpass vanskelig at jeg besluttet å ikke gjennomføre prosjektet våren 2010, med håp om at det kunne bli en mulighet for å få gjennomført prosjektet neste vår. Det viste seg at jeg med noen justeringer klarte meg med de to prosjektene som var gjennomført. Jeg skulle likevel fremdeles gjerne ha gjort et tredje prosjekt, da det kunne være spennende å få fulgt opp de elevene som allerede hadde vært med i prosjektet, samtidig som jeg kunne fokusert samtalene og intervjuene bedre i dette tredje prosjektet.

I denne sammenhengen er forholdet mellom forsker og institusjon interessant. Jeg tror mange institusjoner, særlig institusjoner som er utsatt når det gjelder rekruttering, lett kan fanges i en redsel for ikke å skaffe nok studenter, slik at redselen for ikke å ha fornøyde studenter overskygger ønsket om å sette krav til studentene som går inn studiet som voksne mennesker med øyne og ører åpne. I denne sammenhengen blir man som forsker ikke viktig, men kan heller ofres til fordel for studenters akutte engstelse, fordi akutte problemer må løses umiddelbart og har derfor større presskraft på de som må forholde seg til dette, enn pågående forskning, som tar lenger tid og dermed er utsatt. Thomas Hylland Eriksen (2001) kaller dette for *øyeblikkets tyranni*, når han problematiserer forholdet mellom kjapp og langsom kunnskapsproduksjon og hvordan disse prioriteres.

Roller, innpassinger og avklaringer

Min rolle overfor deltagerne i prosjektet var tydelig i den forstand at jeg var leder av prosjektet. Prosjektet opererer imidlertid i et mellomrom mellom skole og ikke-skole. Det var noen få, men klare regler. Reglene gjaldt tilstedeværelse. Dette er et frivillig prosjekt. Da er det også viktig at deltagerne gir tydelig beskjed dersom det er noe som gjør at de ikke kan

være der. Dette skulle avklares på forhånd, og dersom deltagerne uteble uten å gi beskjed flere ganger medførte det at de ikke fikk delta i prosjektet. Fordi prosjektet er lagt opp til å være kort og intenst, er dette av største viktighet for alle impliserte. Det var også viktig fordi det skjedde i skoletiden og skolen var redd for at prosjektet skulle tiltrekke seg de som kun var interessert i å slippe undervisning, for så å også skulle unna prosjektet. Regler som at luer, capser og lignende skulle av innenfor skolens bygning gjaldt ikke i vårt prosjekt, av den grunn at klær/symboler/markører er en del av hvordan man uttrykker seg selv, og vi hadde fokus på å legge til rette for at ungdommene følte seg trygge på sine egne premisser, ikke på skolens premisser. Derfor var det også viktig å ta uttrykkene ungdommene allerede brukte, på alvor, for å si at «her deltar dere som et individ med selvstendige meninger og uttrykk». Dette forutsatte naturlig nok at de forstod hvilket frihet de fikk, og hvilket ansvar det medførte, at de selv hadde ansvaret for å ikke misbruke denne tilliten. En type maktbruk skolen var bevisst på, knyttet til klær/symboler, handlet om noen av guttenes bruk av hodeplagg for å vise tilhørighet til ulike grupperinger i lokalmiljøet, eller andre grupperinger som fungerte som symbol for maktbruk/idealene skolen ikke ønsket å bygge opp under. Vi hadde en løpende dialog med skolen om dette samt var oppmerksomme på hvordan dette artet seg i prosjektet. Det var imidlertid få referanser til lokalgrupperinger, så vidt jeg, eller studentene, hadde oversikt over.

To ganger i løpet av feltarbeidene har det kommet referanser til en av deltagerens forbindelse til makt i lokalmiljøet, eller om hvordan en av deltagerne omgir seg med referanser til et voldelig hiphopmiljø i USA.

Den første referansen kom som et resultat av at noen hadde uttrykt at det ikke var noe farlig å bevege seg rundt på Romsås, hvorpå en deltager kommenterte dette etterpå med: «Det er jo egentlig ganske enkelt for henne å si, ingen tør å i det hele tatt røre henne eller noen i den gjengen, alle vet at de vil få bråk om de gjør det ...» Jenta omtales dermed som beskyttet av eldre bror og hans åpenbart «truende» gjeng, men som litt naiv når det gjelder hvordan andre som muligens føler seg utsatt for trusler fra enten denne gjengen eller andre grupperinger, kan ha det. «Den beskyttede» kommenterer dette på spørsmål fra meg om hun blir beskyttet av broren sin, med at det blir hun sikkert, men at hun mener at det er i større grad det faktum at hun er fra Romsås som er viktig når de er i resten av byen. Hun forteller at når folk skjønner

de er fra Romsås, backer de unna hvis de har vært aggressive eller pågående, og sier, ifølge henne: «Jeg rører ingen fra Romsås, da vet jeg at det blir bråk.» Hun sier imidlertid at broren gjør forskjellige ting for å beskytte henne, blant annet syns han at hun kunne vise tydeligere at hun er anstendig ut fra hans forståelse av islamsk standard. Han har selv konvertert fra å være i en ikke-troende norsk-etiopisk familie til å bli troende muslim.

Den andre situasjonen som handlet om bruk av makt eller maktsymboler var en rapper med baggy klær og Tupac-symboler, caps, osv. Han var tydelig i tekstene sine på at han assosierte seg med «ghetto-tekstene» til Tupac og en heller fatalistisk våpenvennlig romantisering av livet. Han viste seg imidlertid å være en av de mest følsomme og sensitive deltagerne, som brydde seg mye om de andre og ble beskrevet som «myk».

Begge gangene ble disse tilhørighetene fulgt opp, både fordi det i et vitenskapelig perspektiv er interessant hvordan musikkrelaterte symboler blir brukt i navigasjonsøyemed, og fordi jeg var interessert i å ha oversikt over prosjektene og prosesser som foregikk. Begge gangene endte det med at de som snakket om de aktuelle deltagerne, avsluttet med noe å la: «En skulle jo tro at de ville være kjipe å jobbe med av den grunn, men bare jeg ble kjent med dem, var de jo veldig snille ... André er jo mye mykere enn de aller fleste av gutta i klassen!» Symbolene betød med andre ord noe i «bli-kjent-fasen» men var uviktige etterpå. De ble i ettertid også brukt som «bevis» – i kombinasjon med argumentet om at han var veldig «myk» – for at vedkommende har integritet. Han omga seg ikke med disse symbolene fordi han bare var «hangaround» som likte artisten og hypen rundt, men fordi han genuint var interessert i musikken og låtskrivinga.

Jeg snakket med ungdommene på forhånd og klarerte med skole at jeg kom til å filme øvinger, konsert, og annet, og at jeg gjerne ville snakke litt med dem etter hvert, som en evaluering og for å få rede på ting jeg lurte på. Dette var de klar over i starten, men jeg tror nok de glemte det litt etter hvert. Dette har vært viktig for meg å være bevisst på, fordi jeg forvalter informasjon de har gitt i kreative og følelsesmessige sårbare situasjoner, hvor de både er i læreprosesser, kreative prosesser og i pressede situasjoner som gjør at informasjonen som kommer, er sensitiv. Dette skal man ha stor respekt for, ikke minst fordi det er vanskelig å vite hva som er sensitivt og ikke, noen ganger. Det er en vanskelig jobb å anonymisere

fullstendig, fordi ulike deltagere nok vil kjenne igjen hverandres utsagn eller holdninger, og det vil derfor være vanskelig å få full intern anonymisering. Det kommer imidlertid til å bli nødvendig å snakke med de impliserte om hvordan jeg bruker utsagnene deres, så langt det er mulig, for det første fordi jeg er interessert i om de oppfatter det likt som meg, og fordi jeg vil at de er klar over hva jeg skriver, og kan ha uttalerett om det. Det betyr ikke at jeg nødvendigvis vil endre ting, men det betyr at hvis deltagerne opplever at dette vil være ikke-anonymisert bruk av sensitiv informasjon, må jeg finne måter å løse dette på, teknisk. Det er også interessant for meg å se hvordan de opplever mine betraktninger i etterkant, og hvordan deres egne betraktninger også muligens har endret seg fordi de har blitt to og tre år eldre siden prosjektet. Endringer som skjer mellom 14 og 16–17 år, er store, og tiden ser som regel ut til å ha inneholdt mye modning. Jeg forventer derfor at i det minste noen av deltagerne vil ha endret sin oppfatning av eller holdning til musikk og egen navigasjon siden prosjektet.

Når man snakker om hvilken rolle man går inn i et feltarbeid med, er det klart at det på den ene siden er en fordel å opptre i en rolle man kjenner fra før, som lærer og overhode, samtidig som det er en ulempe i det at man tar med seg gamle reaksjonsmønstre overfor lærere på skolen, inn i prosjektet. Dette kom til uttrykk i det første prosjektet, da vi dro på innspillingstur til Levanger. Med én lærer, fire studenter, 20 elever og tidspress i studio var det enighet om at en del regler måtte til for at vi skulle kunne holde tidsfristen. Derfor var det svært liten toleranse for forsinkelser og unnaskulking. Likevel kom tre av jentene for sent når de skulle møte opp i studio samt at de var sene til et møte de skulle ha. Jeg tok da en prat med dem, etter at de har snakket med veilederne sine (mine studenter), og spurte dem hvorfor de spolerte sitt eget opphold her (dette betød at de kom til å bli hjemsendt for egen regning umiddelbart dersom *noe* som helst annet kom til å komme opp). Det klarte de ikke å svare på, først, og etter hvert begynte de å komme med unnskyldninger som at de skulle bare gå seg en tur. Disse forklaringene ble ikke akseptert, i og med at de bare var forklaringer på hva de gjorde, ikke hva de tenkte, og jentene ble pushet ganske hardt på å forklare hvordan det hadde seg at de forkludret sine egne sjanser til å gå i studio og få spilt inn noe de hadde jobba hardt med lenge, og som jeg vet de hadde sett fram til! Til slutt sa Inny at det nesten har blitt en vane å skulke fordi de gjør det ganske mye. «Vi er liksom vant til det». Dette er en årsaks-forklaring og ikke en beskrivelse av hva som skjer. Jeg ba dem utdype, og da forklarte de at de ikke tenkte på at det at de var borte, gjorde at de ikke fikk spilt inn, og at de ikke

tenkte på at dette faktisk betød noe for dem. De tenkte bare at: «Vi gidder ikke gjøre det de andre skal gjøre.» På spørsmål om de følte at de fikk bestemme lite selv, svarte de nei, det gjorde de ikke, og Ester mente at de syns det var uvant å tenke over at det betydde noe for dem, og at dette var viktig. Det var ikke noe hun tenkte på i det hele tatt når det gjaldt skole, «og dette er jo på en måte litt skole, selv om det ikke er det, kanskje ikke egentlig i det hele tatt, men likevel litt ...», sier hun på slutten. Når jeg ber henne utdype det, sier hun at noe av prosjektet er litt skole, for eksempel at vi er på skolen, og at viserektor noen ganger kommer innom og ser hvordan det går. Det er litt skole. Også er det litt skole at jeg er litt streng med disiplin, at de skal konsentrere seg, og at de skal vise fram ting de har lært i prosjektet, til resten av skolen etter hvert. Så spør jeg hva som ikke er skole, og da svarer de alle tre at reglene er annerledes enn skole, måten man gjør ting på og lærer på er annerledes enn skole. Det at de har så mye de skulle ha sagt, er annerledes enn skole, og det at vi drar på tur, er annerledes enn skole.

Elevene på Bjøråsen ungdomsskole

Alle klassene fikk en generell invitasjon. En slik generell invitasjon vil i svært få tilfeller tiltrekke seg de med minst erfaring og svakest selvopplevelse, derfor var lærerne delaktige i å inkludere de elevene de mente vil ha godt utbytte av et slikt prosjekt. Deltagerne fra Bjøråsen ungdomsskole ble altså plukket ut til prosjektet enten ved at lærerne anbefalte særskilte elever til å søke om å få være med, eller de meldte seg på etter at jeg hadde vært rundt i klassene og informert om prosjektet. Årsakene til lærernes anbefalinger kunne være skoletrøtthet og at dette for spesielt musikalsk interesserte elever ville være noe som fikk dem gjennom 9. trinn uten for mye fravær. Fordi prosjektet var i skoletiden, krevde det at elevene fulgte opp lekser og slik selv, hvis ikke ble de kastet ut av prosjektet. Noen elever ble anbefalt å bli med som en påskjønnelse for arbeidsinnsats eller resultater. Noen elever hadde utfordringer på skolen, både med det faglige og det sosiale, men var interessert i musikk, slik at lærerne mente de burde være med på prosjektet fordi det gav dem mulighet til å få positiv feedback på noe. Noen elever ble også anbefalt å søke på prosjektet fordi de hadde godt av en slik arena å knytte relasjoner på. Sammensetningen av elever var altså et resultat av kommunikasjon mellom lærere, administrasjon, elever, Groruddalsatsingen og meg selv som leder av dette prosjektet.

For oss var det ikke viktig om elevene var skoleflinke, urolige, disiplinerte, skoletrøtte, sosiale eller ikke. Vi visste imidlertid at med et prosjekt hvor man søker om å få være med, og ikke alle har obligatorisk deltagelse, ville det være de som er over middels musikkinteressert, og de som var i stand til å ta initiativ til å selv melde seg på, som ville søke på prosjektet. Det betød at vi hadde mange aktive, initiativrike deltagere. Svært få av dem var passive, og mange av dem var engasjerte. De aller fleste av dem hadde et lidenskapelig forhold til musikk. Noen få av dem hadde blitt med fordi ei venninne eller en venn også skulle. Disse sluttet ganske raskt fordi de mente det var for mye jobb. Med andre ord førte påmeldingstrategiene våre til at vi fikk over gjennomsnittet engasjerte elever å jobbe med.

Mestring

Noen av dem behersket ikke konseptet *å øve*, slik at de fikk et godt utgangspunkt for å mestre når det kom til studioinnspilling og konsert. *Å øve* ble dermed noe de måtte lære. Noen av dem hadde også store talenter, men ikke god nok disiplin til å gjøre ting ferdig. Dette ble viktig i forbindelse med studioinnspilling og konsert. Presset ungdommene opplevde før innspilling og konsert, ble en milepæl for mange i det å strekke seg så langt at de oppnådde noe de var fornøyd med. Prosjektet hadde som pedagogisk mål å være et mestringsprosjekt, der elevene vokste på at de mestret arbeidsoppgaver de ikke hadde hatt før. Det opplevde vi at vi gjennomførte tilfredsstillende, og tilbakemeldingene fra lærerne på trinnet og administrasjonen var udelt positive. Tilbakemeldingene var forskjellige og viste hvor individuelle og subjektive mestringsprosesser er. For eksempel fikk vi tilbakemelding om at tre av jentene som hadde vært med på prosjektet, hadde begynt å være mer muntlig aktive i timen. Noen ganger var dette i overkant mye, men lærerne mente at de heller ville ha aktive elever de kunne justere ned, enn omvendt. De var også interessert i å vite hva vi mente om hva som hadde gitt jentene så stor mestringsfølelse at de turte å si imot de tøffe guttene i klassen.

Litt om prosjektene ved Bjøråsen

Prosjektene på Bjøråsen ble forskjellige både fordi det var forskjellige mennesker involvert som studenter og deltagere, men også fordi det var forskjellige økonomiske rammer, som

førte til at vi ikke kunne dra til Levanger og spille inn i studio der.⁷⁴ I stedet spilte vi inn i studio i Fyrhuset på Kalbakken. Her foregår det daglig bandundervisning, og vi var interessert i at ungdommene skulle få en tilknytning eller kjennskap til hvor de kunne henvende seg hvis de ville fortsette å spille. Dette gjaldt særlig jentene, fordi mange av dem gav uttrykk for at de hadde lyst til å fortsette, men ikke visste hvordan de skulle gjøre det. De kjente ingen andre som spilte i band, og trengte støtte for å hoppe inn i det, mens guttene i mange av tilfellene allerede hadde noen etablerte konstellasjoner.

Vi var også i kontakt med ungdomsklubben på Romsås for å se om det var mulig å spille inn der, siden det lå nærmere og ville generere aktivitet i nærområdet. Der hadde det imidlertid nylig vært innbrudd, og mye opptaksutstyr og instrumenter var stjålet, slik at det ikke ble mulig å gjøre innspillinger der, men vi fikk likevel ordnet det slik at alle gruppene øvde der noen ganger, og terskelen for å gå dit og delta på bandøvinger, DJ-kurs og lignende ble litt lavere enn før.

Ghetto og trygt lokalsamfunn

Hvem er ungdommene i dette feltet, og hvordan ser de sine egne kompetanser og ressurser i sammenheng med hva som forstås som attraktive ressurser og kompetanser i samfunnet? På den ene siden forstår de seg selv som en del av det resten av Norge ser på som «ghetto». I den sammenhengen konstrueres *ghetto* som annerledes enn resten av Oslo og resten av Norge. Ungdommene har en rekke forklaringsmodeller på dette, og en av dem retter seg mot Romsås som internasjonal og flerkulturell arena, til forskjell fra andre deler av Oslo og andre deler av Norge.

Romsås er jo ghetto, det er sånn dem ser på oss.⁷⁵

Ghetto-stempelet er en av mange identitetsmarkører ungdommene definerer for Romsås, som gjør dem forskjellige fra andre. På den andre siden gir de tydlige uttrykk for at disse markørene også gir dem fordeler andre steder enn Romsås. De er på fest på Kjelsås, og «ingen

⁷⁴ Groruddalssatsingen finansierte i 2008 turen for elevene til Levanger. Dette var den eneste økonomiske utgiften skolen hadde for prosjektet, men siden kommunen kuttet i de økonomiske rammene for det påfølgende året, dro de tilbake støtten til ekskursjon i 2009.

⁷⁵ Samtale med Ebou i 2008. Når han snakker om «dem» her, refererer han både til resten av Oslo, men også resten av Norge, inkludert norske myndigheter.

andre gidder være på dansegulvet når vi kommer»⁷⁶, noe de forklarer med attituden sin og afrikanskhet; de danser bedre enn alle. Samtidig mener de at denne afrikanskheten er uakseptabel i norsk sammenheng, særlig på nasjonale feiringsdager, som nasjonaldagen, fordi deres afrikanske konnotasjoner ville gjort nasjonaldagen internasjonal og ikke nasjonal.⁷⁷

De beskriver tilhørigheten til hiphop både som et resultat av at de er «folk fra hele verden her», og at «resten av folka ser på Romsås som ghetto, sånn som hiphop snakker om»⁷⁸. De har et sterkt samhold og lokal tilhørighet. De er (født og) oppvokst her og har et nært og følelsesmessig forhold til lokalsamfunnet sitt, samtidig som de relaterer seg til musikk fra det landet foreldrene kommer fra, eller der de selv er født. Det de snakker om som viktige tilhørigheter, er Romsås, hiphop, soul og R&B.

Romsås bydel kan karakteriseres som et område med deterritorialisert kulturarv. Folk bor der i liten grad gjennom et helt liv, men på grunn av lave huspriser bor mange der en kort stund, noen i en lenger periode. Hva slags historisk kontekst drar feltet med seg i en deterritorialisert kulturarv? Når Nettl (1996) snakker om at «[...] the music of the present is a map to its past», lurer jeg på hva det betyr på et sted som Romsås. Særlig er dette interessant i perspektiv av at deltagerne i prosjektene stort sett ikke gir særlig uttrykk for at de har annen musikkunnskap eller interesse av annen musikk enn stort sett hiphop, R&B og soul, i tillegg til litt rock. Hva er deres musikalske fortid, og hvordan kommer den til syne i deres musikalske manøvrering? Nettl (1996) skriver også at samfunn former fortiden slik at den passer til i dag. Betyr dette at når ungdommene ikke på noen måte kommuniserer at de har en musikalsk fortid som er annerledes enn resten av gruppas, så overser de den, for på den måten å forme fortiden slik at den passer i dag?

I tillegg er disse bydelene geografiske områder i Oslo hvor boligprisene sank med økningen av antall innvandrere. Dette ser vi nå også skjer i andre områder av særlig de store byene i

⁷⁶ Sitat fra samtale med Ester.

⁷⁷ Sitat fra samtale med Inny.

⁷⁸ Sitater fra samtale med Rob, André, Cissi, Inny og Theo.

Norge. Hva gjør dette med tilhørighet lokalt eller ønsket om tilhørighet til det samme samfunnet som ikke vil bo i nærheten av deg?

Øyvind Holen (2005) understreker denne tilhørigheten på Romsås, som før var typisk for Tveita. Holen hevder dette henger sammen med resten av Oslos og Norges oppfatning om bydelen, mens Torgrim Eggen fremhever den knugende arkitekturen som eksisterer i disse områdene. Den var ininspirert av sovjetiske og amerikanske sosiale boligmaskinprosjekter, og han sier at mesteparten av blokkene på Stovner og Ammerud er revet, mens de på Romsås fremdeles står. Han hevder også at disse boligmaskinene ikke ble bygd for at folk skulle ha et komplett samfunn der: «Det *skulle*⁷⁹ være et satelittsamfunn. [...] Jeg hadde en opplevelse av å leve i mørket, det var alltid masse vandring mellom blokkene for å finne en fest eller noe annet morsomt som foregikk et eller annet sted.» (erdether 2010)

I 2003 kulminerte dette med at Knut Olsen «kalte Romsås for en ghetto på tv i et direktesendt folkemøte i beste sendetid. Olsen la seg så flat at han fikk skrubbsår på nesa, men bydelsutvalget fattet like fullt et enstemmig vedtak der de ba om en offentlig unnskyldning fra NRK». (Holen 2005:141). Dette førte til at man ble oppmerksom på Romsås' dårlige rykte og hvor ufortjent dette muligens var. Holen (2005) skriver også at hetsen fra media og omverdenen førte til at det oppstod et trassig Romsås-samhold, noe som man muligens kan si fremdeles eksisterer. Et oppslag i *dittOslo Ung* i mai 2012 viser at negativ omtale av bydelen fremdeles er et relevant tema for ungdom fra Romsås (Thomassen 20.05.2012). Christopher Bacolod Wiik fra Grorud bydel gir uttrykk for at han mener at Grorud blir fremstilt negativt i media, og han ønsker å få frem det positive med bydelen. Et av elementene han fremhever er mengden forskjellige kulturer, hudfarger og stiler som eksisterer på Grorud, og at dette er noe av det som definerer bydelen, og noe av det som er det mest positive: «Alle blir godtatt uansett kultur, farge eller bakgrunn» (Thomassen 20.05.2012). Selv om dette kan ansees som et salgsargument, er det en ny retning i diskusjonen om Grorud bydel, fordi den fokuserer på området som positivt og ikke som ikke-negativt. I stedet for å fokusere på at mye har blitt bedre siden 80-tallet, eller at det er fint i bydelen *selv om* det er stor innvandrertetthet der, er fokuset i denne artikkelen det motsatte: Det er selve mangfoldighetene som er attraktive og

79 Min utheving

som skaper mennesker med forståelse for forskjellighet. Samtidig sier Wiik at «Hvis du sammenlikner kriminalitet på Grorud⁸⁰ i forhold til andre «ghettoer» rundt om i Europa, er det store kontraster»(ibid.). Han plasserer altså likevel Grorud bydel som en *ghetto*, om enn en «snill» én. Dette understøttes av Stovner politikammer som sier at kriminaliteten har blitt mindre, og innvandrerbefolkningen har blitt større. «De som bor i Groruddalen har blitt snillere! Ungdomskullene har blitt større og kriminaliteten mindre»(ibid.).

Mytene om Romsås er likevel fremdeles knyttet til myter om ghetto. En av deltagerne forteller om noen venners reaksjoner på at hun skulle flytte fra Grønland til Romsås. De uttrykte medlidenhet med henne som skulle flytte «oppi ghetto'n».⁸¹ De sa også at de mente det var farlig der, og at hun måtte passe på seg selv. Når jentene forteller om dette, ler de og sier at de aldri har følt seg utrygge på Romsås, fordi alle passer på hverandre. De mener det ikke er sånn at folk ikke bryr seg eller følger med på hva som skjer. De refererer deretter til en episode som skjedde like før prosjektet begynte, hvor en gutt hadde hatt et raserianfall og ville skade en annen elev. Da den ene deltageren kom hjem fra skolen, spurte en av naboene hennes, som går på videregående i en annen bydel, hvordan det hadde gått med gutten som hadde blitt angrepet. Hun bemerket at dette ikke akkurat ville skjedd i noen annen bydel enn Romsås, og sa at dette var sånn som på bygda: at folk bryr seg, alle kjenner alle og man forsvarer hverandre. Særlig forsvarer man hverandre dersom noen fra Romsås får problemer. På spørsmål om dette også betød at romsåsinger kunne virke truende fordi de alltid hadde mange bak seg, svarte hun ja, men at det betød at jentene på Romsås var mye tryggere enn jenter i andre bydeler, fordi folk her tok vare på hverandre. De fortellingene jentene presenterer, er også en del av mytedannelse, men det er deres mytedannelse, ikke offentlighetens, og den står i skarp kontrast til myten som ble presentert på direktesendt norsk tv av Knut Olsen. Den står også i skarp kontrast til fortellingene Holen (2005) refererer til i undersøkelsen om tilfredshet i Oslos bydeler, der Romsås kommer svært godt ut for eksempel når det gjelder hva innbyggerne syns om naboene. Romsåsungdommene bruker altså både mytene som spiller på Romsås som ghetto, hvor det skjer farlige ting, men hvor alle holder sammen, og dette skaper en fellesfølelse og samhørighet, samtidig som de sier at Romsås ikke

⁸⁰ Han snakker her om Grorud bydel, noe som inkluderer Romsås, og ikke stedet Grorud.

⁸¹ samtale med Yasmin

er farlig. Dette har fellestrekk med det Pollock (2005) kaller *racebending* blant amerikansk ungdom med komplekse etniske bakgrunner, hvor ungdommene sjonglerer med etnisk tilhørighet avhengig av hva de skal bruke den til. På Romsås handler det ikke om etnisitet, men om lokal tilhørighet og stedets konnotasjoner. Romsås som et konstruert rom har ulike definisjoner avhengig av hva man skal med definisjonene⁸².

Romsås' beboere har komplekse sammensetninger av bakgrunner, og ungdommenes erfaringer av hva dette innebærer, strekker seg fra at de har mødre fra strengt religiøse områder, som hører på amerikansk country, søsken som har konvertert til islam, mødre som har gått fra å være moderate muslimer som drakk og festet, til å bli mer religiøse, stefedre de syns er latterlige i sin religiøsitet, fedre som hører på reggae, fedre som ikke lar dem være med på tur arrangert av skolen fordi det er med gutter der, fedre som gjerne vil delta på tur med skolen fordi de mener det er bra, foreldre som stiller opp, foreldre som syns det er vanskelig å være der for ungene, mødre de er flau over når de kommer på skolen og vil forhøre seg om hvorvidt turen er mulig å gjennomføre innenfor muslimske halalrammer, og mødre som stoler hundre prosent på at ungdommene tar riktige valg. De er fra Romsås.

Groruddalsprosjektet ved Bjøråsen ungdomsskole

Bjøråsen ungdomsskole er en skole med en stor prosentandel elever med innvandrerbakgrunn. Skolen ligger i et område av Oslo der det skåres lavt på nasjonale prøver, og mange elever herfra velger å ikke ta videregående utdanning. Groruddalsprosjektet, som er et statlig finansiert prosjekt, har som mål å gjøre skolen til et samlingspunkt i lokalsamfunnet, og at elevene gjør det bedre i det man kaller basisfag, som inkluderer norsk, engelsk, matte, naturfag og eventuelt fremmedspråk.

Prosjektleder for Groruddalssatsinga ved Bjøråsen ungdomsskole mente at blant annet musikkprosjekter er med på å skape mestringsfølelse, stolthet og generere positiv konnotasjon til skolen som sådan, i tillegg til at lærerne, som i mange sammenhenger leter etter områder de kan gi utfordrende elever positiv feedback på, får se andre sider av elevene. I samarbeid med Groruddalssatsingen på Romsås ble derfor feltarbeidet til dette ph.d.-prosjektet inkludert som

⁸² Racebending behandles i kapittel 1: «Begrepsavklaringer» tidligere i avhandlinga.

en del av denne satsinga. Ph.d.-prosjektet fikk et felt å arbeide med, og Groruddalssatsinga fikk et musikkprosjekt der noen få elever blir fulgt opp tett i arbeid med å produsere låter, lære instrumenter, spille inn i studio og gjennomføre konsert.

Ved Bjøråsen ungdomsskole møtte vi en administrasjon som var opptatt av å gi elevene gode opplevelser, samtidig som de fra ulike instanser ble presset på å levere gode resultater, særlig i basisfag som norsk, engelsk og matematikk. Dette betyr at hvis man ikke har gode pedagogiske argument for kunsterisk utfoldelse og mestring, er det vanskelig for skoleledelsen å legitimere at man bruker tid og ressurser på musikalske eller andre praktisk-estetiske fag. Viserektor ved Bjøråsen ungdomsskole har helt siden starten av prosjektet⁸³ vært svært fokusert på at slike prosjekter fanger opp både teoretisk svake elever som har sterke musikalske interesser, samt også teoretisk sterke elever som også har sterke musikalske interesser, slik at det vil være elevenes musikalske interesse som er viktig når de blir med på et slikt prosjekt.

Elevene gav tydelige tilbakemeldinger på hvordan de opplevde musikkfaget i skoletiden, og var helt konkrete på at de ikke mente det hadde noen relevans til deres musikkinteresse for øvrig. Disse utsagnene og diskusjonene rundt musikkfaget i skolen var ikke interessante fordi de var negative til faget, men fordi de diskuterte med et premiss om at samspillprosjektet vi gjennomførte, ikke var å regne som musikkfag i skolen. Dette kommer jeg nærmere tilbake til i kapittel 4, men det kan nevnes at lærerens pedagogiske referanser og nyutdannede situasjon var enda et eksempel på at svært få av musikkklærerutdanningene i dag⁸⁴ tar inn over seg at vi underviser og utdanner i en verden der stor migrasjon fører til at mennesker får klart synbare forskjeller i musikalsk bakgrunn. Når jeg snakker om migrasjon i dette tilfellet, er ikke dette synonymt med innvandring, men jeg bruker begrepet i et større format, der det også impliserer menneskers reise ut av Norge, og at man oppholder seg i andre områder for lengre eller kortere perioder for så å komme tilbake igjen. Dette er også en type migrasjon som gir individuelle musikalske bakgrunner, fordi erfaringene blir så individspesifikke.

⁸³ Prosjektet startet med planlegging høsten 2007. Våren 2008 ble det første prosjektet satt ut i livet, og det har eksistert i to ulike former i løpet av våren 2009 og våren 2010. En utdyping av selve prosjektet kan sees under «feltbeskrivelse».

⁸⁴ Her skal det anføres at dette nok dessverre gjelder lærerutdanningene generelt og ikke bare musikkklærerutdanningene.

Samarbeid med faglærerutdanningen i musikk ved HiNT

Studenter ved faglærerutdanningen i musikk ved HiNT var med i prosjektet, og slik fikk vi små nok grupper til å arbeide tett, og studentene fikk anledning til å gjennomføre praksis i et prosjekt som hadde andre utfordringer enn de møtte i lokalmiljøet på Levanger og ellers i Nord-Trøndelag. Deres oppgave var å være veiledere for hver sin gruppe elever. Gruppene hadde alle to mål: å spille inn minst én låt i studio og å opptre på en stor scene foran alle. Studentene hadde stort spillerom til å utforme sine metoder å gjøre dette på. Målet var at de skulle produsere egne metoder og teorier i de spesifikke prosjektene. Produksjon av ny teori i pendlingen mellom spesifikk praksis og generell teori var målet for studentenes læringsutbytte. Derfor hadde de to konkrete mål og frihet og ansvar til å løse det på den måten de mente var best.

Jeg var veileder, og jeg ønsket å gi veiledning på en så lite normativ måte som mulig, med lite direkte korreks fra veileder, både når studentene ble evaluert i grupper og når de ble fulgt én til én underveis. Noen utfordringer var av slik art at det måtte direkte og konkret veiledning til, blant annet bevisstgjøring på studentenes kommunikasjonstrategier. De diskuterte opplegg og konkrete elever, og temaer som grensesetting var viktig for mange, særlig fordi sjargongen på Romsås var annerledes enn de var vant til fra både egne erfaringer og tidligere praksiser i utdanningsløpet. Samtidig ble det diskutert konkrete musikalske utfordringer og løsninger, både for instrumentalundervisning, sjangerforståelse og kunnskap om ulike praksiser i synet på musikk og det uttalte hegemoniet afroamerikansk musikk har på Romsås. Vi diskuterte også logistiske utfordringer i forbindelse med gjennomføringa av prosjektet og hvordan dette påvirket kunstneriske prosesser og læringsutbytter.

I forberedelsesfasen av prosjektet var det mye diskusjon rundt hva slags musikkpraksiser vi kunne komme til å møte. Studentene var nysgjerrige og spente på om de kom til å møte ungdommer som hadde helt andre musikkpreferanser enn de kjente til. For eksempel fikk de en innføring i afrikansk popmusikk, fordi vi visste at mange av ungdommene hadde afrikansk bakgrunn. Dette var forberedelser som ble gjort fordi studentene ønsket å være i stand til å møte ungdommene som en ressurs der de var, og siden vi ikke visste hva ungdommenes musikalske ressurser og preferanser var, ble det viktig å gjøre noen svært generelle

forberedelser. Dette var ikke fordi vi antok at alle ungdommer med afrikansk bakgrunn hører på afrikansk popmusikk, men fordi det var viktig å ha grunnleggende kunnskaper dersom det viste seg at det var slik. Studentene uttrykte i ettertid at det var godt å ha denne tryggheten. Det viste seg at noen av forberedelsene var overflødige rent konkret musikalsk, men det gjorde at studentene også hadde lært noe om å tilegne seg musikk som man i utgangspunktet kanskje er ukjent med.

Vi visste dessuten at hiphop var en av sjangrene elevene eksponerte som *sin*. Forberedelser i den forbindelse ble derfor gjort. I denne sammenhengen var det mange av studentene som stilte på bar bakke, ikke bare fordi det var en ukjent sjanger, men fordi de opplevde hiphop-uttrykkene som svært forskjellig fra deres egen musikalske hverdag. Det gjorde også at det var vanskeligere for dem å vurdere og gi relevant tilbakemelding til elevene som enten skrev raptekster eller produserte beats, bortsett fra de som enten hadde jobbet med beats fra før, eller hadde jobbet som produsenter. Elevene hadde over tid utviklet seg til gode tekstskrivere, med større kunnskap og erfaring med disse musikalske elementene enn studentene hadde. Dette var noe vi diskuterte ved to anledninger. Først ble det diskutert i sammenheng med veiledning underveis i prosjektet for å løse de akutte utfordringene studentene hadde i forbindelse med elevenes produksjon av beats og raptekster. Studentene opplevde at de ikke hadde gjennomslagskraft hos hiphoputøvende elever fordi de ikke hadde det samme referansegrunnlaget og ikke kunne møte elevene der de var. De var dermed nødt til å la elevene være eksperter på prosesser og produkter de kanskje skulle ha fått utfordring i for å utvikle seg selv. Løsningen ble å gi elevene utfordringer på andre områder enn de rent skrivetekniske. De ble for eksempel utfordret til å skrive på norsk eller annet morsmål. De ville helst skrive på engelsk, alle sammen, og uttrykte at dette var «musikkspåket». Utfordringen om å skrive på norsk ble imidlertid tatt imot av rapperne, med varierende mestringsfølelse, men med stort utviklingspotensial og etter hvert gode resultat. De ble også i stedet utfordret på samarbeid med livebandene, noe som resulterte i en konstellasjon mellom to Tupac-orienterte rappere og et punk-emoband. Begge var skeptiske i starten, men på slutten var det forbilledlig forbrødring og svært god stemning.

Integrasjon av samspillprosjekt i skolehverdagen

Prosjektet har foregått på skolens område fordi en del av Groduddalssatsingen blant annet fokuserer på skolen som en samlende arena i nærmiljøet. Det er ikke uproblematisk å skulle ha et slikt prosjekt knyttet til skolens område og tid, fordi det kan legge uuttalte premisser og assosiasjoner for deltagerne som ikke nødvendigvis er ønskelig i en slik prosess. Elevene uttrykte likevel at når de var ferdige med prosjektet halveis i en skoledag, skulle de «tilbake på skolen», med andre ord ikke «skolen» som et geografisk område, da vi allerede var der, men som en aktivitet de ikke hadde bedrevet enda i løpet av dagen.

Empiri

Dette kapitlet fokuserer på det empiriske materialet fra Romsås. Det er plukket ut fra notater, intervjuer og samtaler gjort under det etnografiske arbeidet på Romsås. Noe av materialet kommenteres i flere ulike analysepartier, og de ulike analysene presenteres derfor i egne kapitler. Materialet er forsøkt sortert så oversiktlig som mulig, men fordi noen av passasjene kommenteres i flere ulike analyser, kan noen av grupperingene i presentasjonen virke uoversiktlige eller ubetydelige for hvordan det korresponderende analysekapitlet arter seg.

Mine bidrag i intervjuene og samtalene er markert som S. Ungdommenes navn er anonymisert, også ved forbokstav.

Rap og språk

I mange sammenhenger har det sett ut til at etableringen av et fellesskap blant annet henger sammen med etablering av et språklig uttrykk som er spesifikt for det aktuelle fellesskapet. I løpet av prosjektet som ble gjennomført på Bjøråsen ungdomsskole, var ikke dette særlig fremtredende. En av rapperne som var deltager i prosjektet, produserte noen tekster der spesifikke ord ble forklart å ha en sammenheng med mengden beboere med innvandrerbakgrunn på Romsås. Utover dette var det lite fokus på språket i prosjektet. I stedet ble musikkjanger som soul, R&B og hiphop forklart som identitetsmarkører for folk på Romsås. Siden dette ble presentert som en viktig fellesnevner, og deltagerne snakket mye om hiphop som musikkjanger, har uttrykk knyttet til hiphop fått en viktig plass i avhandlinga. Det var særlig to rappere tilknyttet prosjektet som var gode tekstprodusenter og som har blitt inkludert i det empiriske materialet i denne avhandlinga.

Siden det språklige ikke er særlig fremtredende som identitetsmarkør på Romsås, ifølge empirien samlet i dette prosjektet, har det heller ingen fremtredende plass i analysen. Likevel er det tekstlige innholdet hos de to aktuelle rapperne forskjellig, og det er derfor verdt å se litt på hvordan dette gir uttrykk for tilknytning til ulike aktører.

Når det gjaldt rapping, var jeg i utgangspunktet tydelig på at dette ikke var noe jeg holdt på med, men hvis de trengte hjelp til tekstskrivningen, kunne jeg gjerne komme med innspill.

Elevene var habile tekstskrivere, og de fikk være sine egne eksperter på dette. Vi konsentrerte oss om de andre elementene i låtene, og oppfordret dem til også å ta med tekstene til noe av de holdt på med utenfor prosjektet.

Når det gjaldt beatmiksing, var det én som var spesielt interessert i det. Jeg oppdaget etter hvert at rapperne opplevde beatprodusenter som mangelvare. Deltageren i prosjektet som jobbet med sequencerprogram og beatproduksjon, var den eneste som ikke var spesielt engasjert, og han ble til slutt ekskludert fra fremføringer fordi han ikke bidro nok. Dette var mildt sagt uheldig. Imidlertid var beatmiksing noe jeg kunne bidra med, og etter å ha vært litt skeptiske i starten forstod de at dette kunne de få veiledning på. Dette resulterte i noen nye underlag og innspill på hvordan de kunne tenke oppbygging. Jeg var litt nysgjerrig på tilbakeholdenheten de viste i forkant, og spurte dem i etterkant om dette. Da svarte de at de hadde aldri sett ei jente som lagde beats før. I alle fall ikke ei voksen dame.⁸⁵ I tillegg brukte jeg et annet program enn de gjorde, så de visste ikke helt om det var noen vits i at jeg skulle hjelpe dem. Når de skjønnte at jeg hadde erfaring med dette, ble læringsituasjonen bra, og de opplevde at den delen av musikkproduksjonen også ble tatt på alvor.⁸⁶ Dette var en av meget få ganger jeg opplevde at jeg møtte motstand blant elevene på bakgrunn av kjønn.

En av rapperne i prosjekt Bjøråsen kom med noen låter han hadde blitt utfordret til å skrive på norsk. Denne låta heter «Bauer»⁸⁷. Den spiller mye på motstand mot politi og etablerte myndigheter, samtidig som han blant sine medelever og musikere fremstår som jovial, søt og omtenkstom i tillegg til å forfekte en slags fatalistisk ghetto mentalitet. Rapperen skriver seg inn i en lang tradisjon av rappere når han rapper på engelsk, hvor han mest ønsker å skrive seg inn i en gangstaraptradisjon med Tupac som det store forbildet. Han fokuserer svært lite på hvordan *han* vil høres ut, men mer på i hvilken tradisjon han er, hva han rapper om og hvordan *det* skal høres ut. Han er altså ikke fokusert på seg selv, men på hvordan denne musikken generelt skal høres ut. Det han holder på med, er altså en reterritorisering av seg

⁸⁵ Prosjekt med André og Theo.

⁸⁶ Jeg kommer tilbake til lignende eksempler fra Pål Fagerheims (2010) avhandling om Tungtvann.

⁸⁷ Henspiller på «politi».

selv inn i en gangsta-raptradisjon. Det er en måte å skaffe seg gatekred på: «Er ingen som koddet med meg når jeg er hardcore rapper fra Romsås.»⁸⁸

Vanligvis rapper han på engelsk, og han argumenterte sterkt for dette under prosjektet. Han ble blant annet spurt om å rappe på ei annen gruppes låt, og da spurte han først om det var på engelsk eller norsk, «for på norsk er det mer stress å forberede seg».⁸⁹ Da vi snakket om dette, fortalte han at han egentlig ikke er komfortabel med å rappe på norsk fordi «jeg veit ikke helt hvordan jeg skal uttrykke det jeg liksom står for på norsk». Han anser dessuten rap for å måtte gjøres på engelsk, selv om noen norske rappere «får flyten». På engelsk derimot er det lettere, hevder han, det er både lettere å være aggressiv og «mellow». I etterkant har han lagt ut noen låter på nettet, gjennom Urørt, og disse er stort sett på norsk. Han refererer ikke til noen norske artister som forbilder, og han skriver seg selv inn i en av de ghetto-fatalistiske amerikanske raptradisjonene, så han er både tydelig selv på en tilknytning til amerikansk gangsta-rap samtidig som tekstene hans i stor grad skriver seg inn i en slik tradisjon.

En av de andre rapperne har en litt annen inngang til hiphop, og definerer seg musikalsk ganske langt fra gangsta-rap. Han snakket selv om det som partyhiphop. Hans lydlig konstruksjon er mer i retning av pop-/tekno-musikk. Han har heller ikke en like «tung» måte å rappe på som den første rapperen. Amdré rapper på et ganske standardisert norsk, uten de store språklige krumspringene, annet enn at han rapper litt på engelsk midt inni. Låta han skrev i dette prosjektet, handler mer om tilhørighet enn problemer, og mer om hvordan han hører til på Romsås. Han kommer også med referanser til Filippinene, som han uttrykker tilknytning til. Dette var ikke noe han brukte for å presentere seg i prosjektet, men i sammenhenger der han promoterer musikken sin i etterkant av prosjektet, er dette noe han er bevisst på.

Låta «Romsås er mitt hjem» er ei låt som hyller Romsås som *hjemsted*, og som understreker tilknytningen til bydelen, som deles av mange av deltagerne i prosjektet. Dette kommer fram i svært mange av samtale og intervjuene i prosjektet.

⁸⁸ Fra samtale på øving.

⁸⁹ Fra samtale på øving.

Begge rapperne er opptatt av at de skal lykkes kommersielt. Ingen av dem har noen uttrykte idealer som er knyttet til *undergrunn* eller *ikke-kommersialitet*, i motsetning til hvordan mange andre hiphoparenaer ser ut til å fungere ifølge boka *Hiphop i Skandinavi* (Krogh & Pedersen 2008).

Romsås som «ghetto»

I mange av samtalen og på øvingene i prosjektet har betegnelsen «ghetto» blitt brukt om Romsås, både i positiv og negativ forstand, fra subjektposisjon og referert som utsagn fra verden utenfor Romsås. Ungdommene tar ulike posisjoner i denne konstruksjonen, både for å opprettholde og avkrefte Romsås som ghetto.

Ett av temaene knyttet til «ghetto»-stempelet, angikk sikkerheten på Romsås. Ungdommene snakker her både om hvilket rykte Romsås har utad, og hva dette innebærer for de som bor på Romsås. Ingen av dem framstiller dette som egne oppfatninger, men at dette er sånn «folk generelt syns om Romsås»⁹⁰. Et eksempel på dette kom opp når vi snakket om forskjellen på Romsås og andre steder i Oslo når det gjaldt musikksmak. Pelale bodde på Grønland før og flyttet til Romsås for noen år siden. I forbindelse med det snakker hun om at hun ikke opplever at det er så stor forskjell i musikksmaken de to stedene. Da bryter en av de andre jentene ut at det ikke er noe rart: «Grønland er jo også ghetto!» Når jeg spør om Romsås er ghetto, kommer følgende svar :

S: Er Romsås ghetto?

N: Det er det som, Romsås blir sett på som ghetto.

S: Men syns dere det er ghetto?

N og J: Nei, du vet jeg bodde ikke her før, jeg flytta hit når jeg begynte i åttende, og når jeg skulle begynne her, så var det sånn, jeg fikk høre at det var skikkelig ghetto og nei jeg ville ikke gjøre det, og

S: Hva mener dere med ghetto, da?

N: At det er

J: Mye mer sånn farlig på en måte,

N: At det liksom er farlig, ja, og sånn.⁹¹

De utdyper ved et annet tilfelle at det ikke er farlig på Romsås for folk som bor der eller er derfra, men at det er farligere for folk utenfra, fordi det er så sterkt samhold. Dette samholdet

⁹⁰ Under øving med gruppa til Lars.

⁹¹ Intervju vinteren 2008.

er noe som de anser som negativt for resten av samfunnet, men som en del av en overlevelsestrategi og en strategi for å føle seg bra:

Det er ingen som tør å slenge dritt til meg fordi jeg kommer fra Romsås, fordi da vet de de får problemer. Det gir meg skikkelig god følelse at jeg ikke blir behandla dårlig.⁹²

På spørsmål om eleven tror hun hadde kommet til å blitt behandla dårlig om hun hadde kommet fra et annet sted, svarer hun at mange er rasistiske mot jenter, ikke bare norske gutter, men innvandregutter også. «Det er ingen fra Grønland eller Majorstua som hadde stått og forsvart ei jente som ble behandla rasistisk eller dårlig på andre måter, bare fordi de bor i samme blokk. Hvis man er fra Romsås og noen kørder med deg, kørder de med alle»⁹³. Det er altså trygt på Romsås hvis man er derfra. Da jeg spurte om hun følte seg trygg, svarte hun ja, og at hun aldri hadde følt at det var noe farlig i det hele tatt, men at hun kanskje visste om folk som ikke alltid følte seg trygge, men at det ikke var mange. Årsaken til at de ikke følte seg trygge, var etter hennes mening at de kanskje «later som de skulle bodd et annet sted»⁹⁴ eller at de har vært frekke med feil folk. Når jeg ber henne utdype hva det betyr at de later som de skulle ha bodd et annet sted, sier hun at de sikkert ville bodd på Grünerløkka eller Kjelsås i stedet, og at noen ser ned på Romsås. Hun tilføyer at ingen har sagt det rett ut, men at man merker sånn. Hvis noen «later som», er de altså ikke ærlige i hennes øyne. De bor på Romsås, men later som de skulle ha bodd et annet sted. Det ligger også flere verdivurderinger i utsagnet, som vist lenger ned i teksten.

Den første vurderingen i utsagnet gir uttrykk for at Mia oppfatter de omtalte elevene som uærlige eller at de forstiller seg, fordi de «later som». Den andre verdivurderingen som uttrykkes, er det de omtalte elevene som står for: Når hun oppfatter at de uttrykker at de «skulle bodd et annet sted», at de ikke passer inn på Romsås, mener hun at de ser *ned* på

⁹² Samtale i forbindelse med øving vinteren 2008.

⁹³ Samtale i forbindelse med øving vinteren 08

⁹⁴ En del av deltagerne kunne ha både unyansert og mangelfullt språk, men jeg opplevde likevel at de var presise når de ble spurt om å forklare eller gå i detalj. Det gikk imidlertid igjen noen særskilte sammenblandinger. Én av disse, som har betydningen for hvordan man forstår setningen «noen av dem later som de skulle ha bodd et annet sted», er til dels sammenblandende bruk av 'skulle' og 'kunne'. Dette gir to ulike meningsbetydninger, men begge betydningene gir det samme resultatet: At deltageren i prosjektet oppfatter det som om de omtalte elevene synes de ikke passer til å bo på Romsås, at de passer til å bo et «bedre» sted.

Romsås. Hun antar umiddelbart at hvis noen mener de ikke passer inn på Romsås, er det fordi de anser seg selv for å være 'bedre enn' Romsås. Hvorfor hun forstår det slik, og ikke motsatt, at de ikke har høy nok status til å kunne bo på Romsås, kan kanskje belyses av Rødberg-Larsen, leder i Bydelsutvalget Grorud (Ap) i et intervju med NRK under tittelen «Vil ha slutt på Romsås-mobbing»:

Det gjør nok noe med selvfølelsen til folk her oppe òg, når de stadig leser om stedet sitt, at det er så fælt òg, vi har så store utfordringer spesielt knytta til minoritetsbefolkningen også videre. De får en litt dårlig selvfølelse av det og gjennom det også tenker at de ... ja, de er mindreverdige eller bor på et sted som ... som ikke er så fint og flott som resten av Oslo, men det mener jeg er helt feil.(Olaussen 2010)

Rødberg-Larsen beskriver her en hel bydel som utvikler lavere selvfølelse fordi de opplever at Romsås til stadighet beskrives negativt, selv om beboeren selv uttrykker at de trives meget godt. NRK refererer i samme sak til en rapport gjort av Norsk Gallup, som formidler at 56 prosent av de som bor på Romsås tror Romsås har dårlig omdømme, mens 45 prosent av Oslos totale befolkning ser negativt på bydelen (Løken & Melby 2010). 56 prosent av de som bor på Romsås, antar dermed at det ikke er positivt å bo i bydelen Romsås. Dette kan altså være med på å forklare Mias antagelser knyttet til hvordan folk forholder seg Romsås som bydel.

Den tredje verddivurderingen i Mias uttalelse er knyttet til hvordan hun responderer på det hun oppfatter er en nedvurdering av Romsås som sted: Hun indikerer, ved å bruke «late som», at disse elevene egentlig hører hjemme på Romsås selv om hun tror de selv mener de ikke gjør det. På spørsmål fra meg om hvorfor hun mener at de hører hjemme på Romsås, svarer hun: «Når du er så bitch, passer du ikke inn noe annet sted enn sånne ghattosteder som her.»⁹⁵ Deres nedvurdering av Romsås kvalifiserer jentene til en tilhørighet på Romsås, her definert som *ghetto*.

Her er det altså mange lag av verddivurdering, som både omhandler hvordan Mia tror omverdenen ser Romsås, hvordan hun selv reagerer på dette og hvilke kriterier hun legger til grunn for en tilhørighet på Romsås. Samtidig som det siste punktet kvalifiserer til å passe inn på Romsås, sier hun også at det gir disse folkene vanskeligheter fordi de ikke spiller etter de

⁹⁵ Samtale i forbindelse med øving vinteren 2008

reglene som de som «bestemmer på Romsås», gjør. De kommer altså inn under samme kategori som de andre hun refererer til, de som har vært «frekke med feil folk». Jeg spør hva hun mener med det:

- K: Hvis du har dumma deg ut med de folka.
S: Hvilke folk?
K: De folka som liksom bestemmer her.
S: Hvem er det?
K: Litt forskjellig, det er mest ... det kommer litt an på.
S: Er det folk fra et spesielt sted, med en spesiell religion, med en spesiell utdannelse, med en spesiell erfaring?
K: Nei ... de der religiøse bor på Grønland. Kanskje mest de guttene som tøffer seg. Noen som er pakistanske og sånn. Og marokkanere også. Noen jenter også. Noen av de som er i klassa, er med og bestemmer liksom.⁹⁶

Her nevnes to grupperinger som blir nevnt en gang tidligere også: pakistanerne og marokkanerne, som premissleverandører for lokalsamfunnet på Romsås. Det er de to eneste grupperingene som blir konstruert ut fra nasjonalitet.

Romsås og tilhørighet

Når jeg snakket med deltagerne om tilhørighet til Romsås og hvordan stedet blir omtalt som ghetto, dreide mange av forklaringsmodellene seg om at man på Romsås hadde godt samhold, og dermed stod alle sammen mot folk og trusler utenfra. Det å stå sammen ble forklart som en del av det å bry seg, og tryggheten på Romsås ble forklart delvis med at «her kjenner jo alle hverandre»:

- I: Det er jo sånn at hvis du koder med én, så ...
M: Da kommer ...
I: Da koder du med alle.
S: Ja, er det en samhörighet?
I: Ja.
P: Det ... Romsås er jo ett.
I: Ja.
S: Ja.
M: Det.
I: Siden det er sånn «på Romsås alle kjenner alle». ⁹⁷

Det at alle kjenner alle og at man føler samhörighet, blir altså en forklaringsmodell på at de føler seg trygge på Romsås.

⁹⁶ Samtale i forbindelse med øving vinteren 2008

⁹⁷ Intervju med I, M og P.

Offeret i den omtalte saken hadde fått hard medfart, og gjerningsmannen ble karakterisert som «helt gal» av deltagerne i prosjektet. På spørsmål om hvorfor de mente han var «helt gal», forklarte de at han hadde skreket og vært svært opphisset og slått offeret med en stakk. Da jeg spurte om de ble redde selv av det, lo de litt og sa at nå var han jo hentet av de «psykofolka», så nå var det jo ikke farlig. De mente at det var vanlig at folk kranglet og nestenslåss, men han var faktisk «helt gal», hevdet de. De var ikke svært rystet over at noen slåss, men heller over at han virket helt ukontrollert. De tilføyde også at det er egentlig ikke overraskende: «Det er jo Romsås, det er sånn det er her. Ganske mye gale folk»⁹⁸. De hevdet også at det er forskjell på reaksjonsmønstre og temperament hos ungdom på Romsås og ellers i Norge. De forklarte ikke dette med etniske skillelinjer, men heller at dette er noe som gjør dem (beboerne på Romsås) annerledes enn resten av Oslo og resten av det norske folk. Flere ganger gav ungdommene uttrykk for at hvis noen var frekke, hisset seg fort opp, ble fort fornærma eller svarte stygt til hverandre, var dette noe de koblet til Romsås-tilhørighet. «Vi er jo litt varmere i hue enn de andre bydelene, sånn er det her på Romsås, men vi er fort blide igjen altså.»⁹⁹

Romsås i opposisjon til Oslo

Ungdommene beskriver bydelen som i opposisjon til hvordan det er i resten av Oslo.

Samtidig beskriver de også bydelens ry som «farlig» som en forklaring på at de blir sett ned på av andre bydeler. Det at det er farlig, er imidlertid noe de understreker som en del av det som gjør den trygg for dem, de som er «innenfor» Romsås' beskyttelse.

Forklaringsmodellene som ungdommene har i forbindelse med at Romsås blir karakterisert som ghetto, inneholder klassiske beskrivelser av outsiderposisjon, som også er en del av mytedannelsene rundt amerikansk hiphop og ghetto-tilværelsen i USA, som kommer tydelig til syne i amerikansk rap. Det er et uttrykk for marginalisering, som kan settes i sammenheng med Kroghs og Pedersens (2008) belysning av hiphopens funksjon som «ghettoens politiske talerør».

⁹⁸ I sammenheng med starten på prosjektet i 2008.

⁹⁹ Kommentar i forbindelse med en diskusjon om omgangstone i 2008.

Theo

Theos forhold til Romsås som «ghetto» er eksplisitt. Han beskriver det å komme fra Romsås som et stempel på at du må kjempe for ting i livet. Låta «Bauers» refererer til at politiet er på jakt etter ham. Han snakker om «noia», om at politiet er ute etter «sånne som meg», at man blir holdt nede av myndighetene, at «vi har et jævlig liv». Dette er klassisk «ghettorap»-retorikk. Theo har tatovert et bilde av Tupac Shakur på armen, i tillegg til at han i prosjektet på Bjøråsen kalte seg selv og beatmikser Daniel *Thug Angels*. En av de andre låtene han hadde med til prosjektet, var låta «Wanna get high» som handler om rus, det å selge dop, respektere «outlaws», å ha penger og det å streve hver dag. Han bruker stadig vekk «nigga» som betegnelse på både de som ser ut til å være deltagere på samme scene som ham, og på seg selv. Beaten er ganske hardcore, uten særlig mye melodisk materiale.. Disse låtene hadde han med inn i prosjektet for å se om han kunne gjøre noe med dem. I stedet endte han opp med å gjøre to samarbeidsprosjekter, det ene med Ember Hills, det andre med en jentetrio. Disse låtene ble likevel et diskusjonstema, blant annet når det gjaldt rappespråk.

Da de skulle starte samarbeidet mellom Theo og Ember Hills, som er en punktrio, var alle skeptiske i utgangspunktet, men det viste seg at Theo opplevde det som uproblematisk å rappe oppå et punkriff, samtidig som de hadde ganske samstemte meninger å formidle. Både Theo og medlemmene i Ember Hills var overrasket over at dette fungerte godt. Begge hadde på forhånd noen formeningene om at dette var musikkstiler som ikke kom til å passe sammen.

Låter Theo har gjort etter prosjektet i 2008 og fram til i dag, 2012, er på både på norsk og engelsk. Blant annet handler låta «Rapport» om at man skal leve livet til fulle, ikke bli drept av ei kule, ikke la livet gå til spille, «komme seg ut av dritten», så han er fremdeles på «ghetto»-bølgen, men i en slags optimistisk og positiv retning.

Amdré og «Romsås»

Ikke alle hiphoputtrykkene fra prosjektet på Romsås spiller på marginalitet eller «ghetto»-tilhørighet. Amdré spiller på lokal tilhørighet til Romsås, og på referanser til andre steder i verden heller enn til afroamerikansk gangstarap. Tematikken i låtene til Amdré er i stor grad positiv og knyttet til kjærlighet, det å streve etter å gjøre det best mulig, drømmer og forholdet til venner. Han refererer ikke til noen kamp mot noen andre spesifikke motstandere, og skriver

heller ikke *gangstatekster*. Musikalsk og beat-messig beveger han seg mye i et pop/elektronika/tekno-univers kombinert med moderne soulvokal. Låtene som ligger ute på NRKs Urørt-sider er melankolske, lite aggressive og heller litt nostalgiske til det som har vært, men også til det som kanskje kommer.

Låta «Romsås» ble produsert i løpet av musikkprosjektet på Bjøråsen og inkluderte i tillegg til rap, beats, beatboxing, bass og cello. Amdré stod for tekstproduksjon.

Romsås er mitt sted
Romsås er min plass
ekte ghetto, ja dett'er mitt palass
alle folka her
vet
at livet vårt er hardt

Romsås ved min side
Vi har respekt
så om du leker farlig
så får du nok en smekk
ingen tid å miste
kom deg for helvete vekk

Det'er her jeg har vokst opp
det'er her jeg er født
mine minner er her det'er her jeg er født
tiden min er skapt her, det'er her jeg er født
Romsås, skal jeg si deg, mens mine øyne lyser rødt

Refr.

Så fuck deg, om du ikke liker meg
jeg gir faen, bare ordene de spyttes i vei
fuck you if you don't like me
I don't give a damn, I spit the words in your way
Takk til dere to som har inspirert meg
det har virkelig hjulpet å utvikle meg
shut up, dere som hører denne sang
spesielt til Oskar og C.J, mann.

Romsås er mitt sted
Romsås er min plass
ekte ghetto, ja dett'er mitt palass

Jeg gir faen i hva du tror
Romsås er stedet jeg bor
min egen bror
jeg er fra nord
jeg er fra sør
blod er funnet i meg til jeg dør
kommer fra et sted du har vanskelig å si
det heter Maripipi
På blokkene på Romsås jeg bor
Der skal jeg bo til jeg blir ordentlig ... stor

Amdré beskriver, slik mange andre også gjør, Romsås som ghetto, «ekte ghetto» der man har et hardt liv. Til forskjell fra Theo, som konstruerer Romsås som et potensielt farlig sted, forholder Amdré seg til stedet som noe man skal kjempe for selv om det er et hardt liv der. Det er et hjem, et palass. I refrenget fokuserer han på at dette er *hans* sted, *hans* territorium. Han understreker stoltheten ved å bo på Romsås, og at det er et sted som inngir respekt. I stedet for at stedet beskrives som farlig, er det de som «leker farlige» som kommer til å få medfart. Han konstruerer her Romsås som et sted som kan bite fra seg om man blir angrepet. I stedet for å gå til angrep på noe utenfor Romsås setter Amdré Romsås i en form for passiv angrepsposisjon, hvor han sier fra om at du ikke bør prøve deg i så fall «får du nok en smekk».

Siste vers henvender seg ikke bare til hvor han *er*, men også hvor han kommer fra. Han sier «jeg er fra nord, jeg er fra sør». Slik mange av deltagerne i prosjektet kommenterer, drar han resten av verden inn. Romsås *er* verden i forståelsen av at Romsås representerer verden, verden er på Romsås. Han nevner også øya Maripipi i låta, som hører til Biliran på Filippinene. Han konstruerer ingen motsetninger mellom det å komme fra sør og å komme fra nord, det å komme fra Romsås og å komme fra Maripipi. Begge disse stedene inngår altså uproblematisk inn som sammenføyninger i hans identitetsprosjekt. På spørsmål om hvordan han forholder seg til sin filippinske tilknytning, er han vag og ikke spesielt interessert i å snakke om det. Samtidig er det noe han eksponerer.

Siden mange av beskrivelsene av Romsås handlet om ghetto, farlig, vanskeligheter osv., ble dette også et tema for denne gruppas musikkstil, som er mindre aggressiv og mer fokusert på positivitet. I en samtale under miksinga av noen låter, uttaler rapperen imidlertid at han ikke er vokst opp med mye hat eller negativitet, som svar på spørsmål om forholdet mellom hans låter, hiphop–Romsås-arrangementet og diskusjoner rundt gangstarap og destruktivitet, og at han ikke er så interessert i musikk som forherliger dop. «Folk blir jo bare mer tapere».

Musikalsk er låta satt sammen av beats, beatboxing, bass og cello. Det var lenge en diskusjon om hvordan vi skulle inkludere instrumentalisten som spilte ulike strykere. Det var gruppas forslag at hun skulle bruke cello, som kan ha et mykere og mørkere uttrykk enn fiolin. Deltageren følte seg ikke trygg på instrumentet, men ble etter hvert med på det. Deltagerne

var også innom tanker om å bruke piano eller synthpads. Imidlertid kom de fram til at de var viktig med et *varmt* nok uttrykk.

De er altså opptatt av at låta skal gi et varmt inntrykk, at de fokuserer på Romsås som *hjem* og at alle skal få rom. Det var svært lite skarpe albuer og mye konstruktiv og positiv energi når de jobbet. Imidlertid var det utfordrende for han som var veileder for dem, fordi han ikke hadde særlig kompetanse på hiphop som sjanger. Han hadde imidlertid jobbet mye med Pro-Tools som verktøy og er en habil produsent, som derfor kunne hjelpe dem med beats, produksjon osv. Han uttalte imidlertid at han skulle ønske han hadde hatt mulighet til å kunne gå mer i dybden på de tekstlige som ble presentert. Likevel ble elevene stolt av produktet, og låta ble et slags soundtrack for prosjektet fordi det handlet så mye om tilhørighet til Romsås.

Hiphop og kulhet (aesthetics of the cool)

Hiphop er også forbundet med en viss «kulhet», ifølge noen av deltagerne i prosjektet. Disse tre jentene har delvis vestafrikansk tilknytning og hører mye på vestafrikansk populærmusikk. De hører også på hiphop, selv om det ikke er favoritten. De er imidlertid svært opptatt av *hvem* som setter den musikalske dagsordenen på skolen. Når jeg spør om den vestafrikanske musikken de hører på mange av ungdomskubbene i nærheten, også spilles i musikktimen og ellers er musikk de hører på på skolen, tar de opp dette med kulhet og hvem som bestemmer hva som er kult og ikke:

I: Her på skolen har jeg sett at det ... Ikke for å være frekk, men de mener at her er det populære folk og her er det tapere, skjønner du?

L: Ja ...

I: Hvordan da?

A: Grupper.

L: Det er liksom gruppeskille, da.

S: Ja?

L: Her er de som er kjent, her er de som ikke er så kjent, her er de som er nye og sånn i forhold til sånn ...

S: Mener dere artister?

Alle: Nei

S: I forhold til elever?

L og S: Ja, i forhold til elever.

V: De kule folkene skal høre på de sangene, og ...

S: Ja, hva er det de kule folka hører på?

I: Ja, de kule folka hører på sånn falsk musikk, som nettopp vi ikke hører på.

A: Hiphop og R&B og sånn.

I: Hiphop og sånn, og de får lov til å ... de får lov å danse å sånn for at folk skal gi dem oppmerksomhet.

V: For at de skal få oppmerksomhet, så hvis du som ikke så populær kommer, de kommer bare til å se stygt på deg.

I: Ja.
S: Ok.
A: Ja, de ser på deg veldig stygt,

Her henviser jentene til en diskusjon om kulhet og hiphop vi hadde tidligere, der de mente at de elevene som hørte mye på hiphop og knyttet seg sterkt til musikken, så på seg selv som «mer Romsås» og kulere enn de andre. Når de er «kulere enn de andre», sitter de åpenbart da også med tyngde til å sette den musikalske dagsordenen, hvilket i dette tilfelle betyr hiphop. Jentene refererer også til dansing, som ser ut til å være like viktig uttrykksmiddel som musikk blant jentene i prosjektet. De snakket stadig vekk om dansing både i forbindelse med dannelse av hierarki og i forbindelse med det å *være Romsås*. En essensiell del av hiphopdansing er knyttet til *shaking*. Også i dansetradisjoner fra Vest-Afrika, både i tradisjonell musikk og populærmusikk, er dette et viktig element. Jeg lurte derfor på om de opplevde å ha en fordel når det da kom til *hiphop-shaking*. Inny svarte da at det var både òg, fordi hun ikke kunne danse slik man gjorde i Vest-Afrika, da ville alle bare le, men at det var lett for henne å *shake* slik de gjør i hiphop, selv om det ikke er helt likt det hun var vant til fra Vest-Afrika:

S: Men liker du å danse, hmmm ... Er det sånn at for eksempel hvis du er på en eller annen ungdomsklubb, for eksempel på Ammerud, og de spiller musikk fra Elfenbenskysten eller fra Vest-Afrika, danser du da på den måten?
P: Jeg danser ikke på akkurat måten den sangen er, fordi jeg synes det er flaut, men særlig ...
S: Hvorfor er det flaut?
P: Jeg vet ikke. (hun ler) Det er flaut å danse de steppene sangen tar. Alle kommer til å se på meg, alle rundt.
V: Mm.
S: Hvorfor kommer de til å se? Hvorfor ...
A: Fordi det er ukjent.
P: Det er ukjent dans!

Når det spilles musikk fra Vest-Afrika er det altså likevel vanskelig å eksponere vestafrikansk dansestil, altså tilknytning til Vest-Afrika. Deltageren i prosjektet hevder her det ikke er rom for å gjøre slike eksponeringer uten å bli ledd av og gjort narr av. Konstruksjonen «vestafrikansk» er ikke tilgjengelig som attraktiv subjektposisjon, heller ikke når musikken spilles i en konform kontekst. Deltageren mener dette kommer av at folk ikke vet hva musikken som spilles, egentlig er, og hvordan man danser til denne i Ghana, det er ukjent for dem, og derfor vil de le av henne. Samtidig sier hun i andre sammenhenger at hun er veldig stolt av at hun behersker noe som er ansett for å være vanskelig, og som er attraktivt å kunne, nemlig å shake. Hun modererer derfor dansemåten til å passe inn i det som er mainstream

(hiphop-shaking) slik at hun ikke risikerer å kategoriseres som *ukul* eller bli plassert i «afrikansk»-båsen:

- S: Men ... er det sånn at ... eh ... når ... Du hører egentlig bare musikk fra Elfenbenskysten når du er hjemme, liksom?
D: Mm.
S: Og det er ikke noe dere snakker om på skolen? Eller sånn i musikktimen, for eksempel?
V: Nei.

På skolen er det hiphop, soul og R&B som gjelder, og da er ikke musikk fra Elfenbenskysten et valid uttrykk. Likevel er det ikke helt vantette skott. Når det gjelder venner, kan det gjerne være sånn at de hører på hverandres musikk, på skolen også, men helst hjemme hos hverandre.

- L: Jo, jeg har en sang, i huset hennes.
A: Jo, for den sangen er bra. Det er noen ganger at sanger som er veldig kjente, ikke sant, og henne vil at vi skal høre på det, og da vi liker dem.
L: Men det hadde jeg bare på mobil, så jeg ...
(musikk, Sylvie viser).
S: Hva heter den? C'est le moment? Og han heter Bobaraba, Bobara?
L: Sangen handler om bobaraba, å danse med rumpa.
S: Ok.
L: Du vet, man beveger beina først, så kommer etterpå når du har kontroll over beina dine, så kommer rumpa også kan bevege seg samtidig. Også har vi en dans som heter makaka, da også danser med rumpa. Men her hvis de danser, de begynner å synge den, jeg kan ikke begynner å stå der og danse med rumpa, jeg må, liksom, jeg kan også shake, så jeg begynner å shake som de andre, men jeg blir lei av å shake, så jeg glemmer meg selv, og hvis jeg kommer der, jeg kommer til å glemme meg selv og begynner å danse den dansen. Men alltid når jeg er med dem, kontrollerer jeg meg selv, og sånn.
S: Fordi man ikke kan gjør det for ekstremt?
L: Ja.
A: Det var en gang det var sånn, to jenter i klassen vår, ikke sant, de ville at henne skulle lære dem på hvordan man skulle danse til på sang, så begynte hun å danse det, så begynte de jentene å se på henne litt sånn rart, ikke sant.

Det å *shake* er helt klart en viktig kompetanse, både blant ungdommene, men også hjemme. Imidlertid opplever de det som utfordrende å skulle blande de to sfærene. Når de drar vestafrikansk shaking inn i skolesammenhenger, er det sårbart fordi det er annerledes, og senere i intervjuer kobler de også dette til det de mener er diskriminering av afrikanere. De opplever at afrikanere settes nederst på rangstigen og at afrikansk shaking dermed også sees ned på:

- S: Men hva slags musikk hører dere på, hva slags artister?
P: Artister, hmmm ... Mariah Carey, Prince jaar...(utydelig), ja, mange. (latter)
S: Men hvor er foreldrene dine fra, da?
P: Ghana.

S: Hører du òg på ghanesisk musikk?
(Hun nikker)

S: Men jeg lurer på en ting, fordi når jeg spør, ikke sånn nå, men for eksempel i fjor, så spurte jeg dere, hva slags musikk dere hører på, og da er det ingen som sier sånn: «Vi hører på musikk fra Elfenbenskysten ...», eller noe ...

I: Næ, men på grunn av jeg ikke sa det, var, vi er ikke i Elfenbenskysten lenger, og jeg hører det for meg selv.

S: Ok.

I: Ikke med andre, liksom, det er når jeg er hjemme.

S: Ja, vel.

I: Og når du spurte det, så sa jeg hiphop og R&B, det var bare det jeg sa.

S: Mm. Hvorfor sa du det, hvorfor er det ... For det er det mange som sier «nei jeg hører på hiphop, R&B og soul, thats it», liksom. Og så, når vi begynner å prate om det, så sier dere sånn: «Nei når jeg er hjemme og vasker, så høre jeg på musikk fra Elfenbenskysten ...» Men når er det ... men så hører dekk også på musikk fra Elfenbenskysten fordi Sylvie hører på det... Men når hører for eksempel du på ghanesisk musikk, da?

P: I sånn, det er sånn radio på nettet. Foreldrene mine liker å høre å det og da hører jeg på musikken derfra.

I: Og en ting til, jeg hører på Elfenbenskystenmusikk er at de dansene de danser og sånn klarer jeg også å danse, fordi det tilhører sangen, og dansen tilhører også sangen (hun smiler veldig), så når det er sånn også sier jeg til de der, la oss høre på en ny sang jeg fant på nettet også putter jeg dem på, også måten de danser på de (nikker mot V og A) liker det, måten sangen er på, hvis de ikke liker det (hun trekker på skuldrene) men jeg liker det veldig godt!

Det å danse afrikansk, eller helt spesifikt, ghanesisk, på ghanesiske fester er imidlertid noe de gjør og liker, også de som ikke egentlig er derfra, men blir invitert med. De som blir invitert, har allerede gitt uttrykk for respekt, og de som inviterer, trenger dermed ikke være redde for at de skal bli forsøkt dummet ut. De kan ta av seg beskyttelsen og danse uten å lure på om de bør moderere det.

P: På ghanesisk fest og sånn, og ikke for lenge siden så hadde hun bursdag og jeg inviterte henne, og snart skal jeg ha konfirmasjonen min også, da inviterer jeg henne. Og snart skal broren og søstra mi ha sånn bedøv ... sånn dåpfest, så skal jeg invitere dem også.

S: Mm.

A: Når da?

(Masse latter)

A: Det er sånne fester som er artig, man danser mye og sånn.

S: Det er moro med sånne fester?

V: Det er gøy å danse.

I: Det er veldig gøy å danse, da!

Jeg var imidlertid interessert i å høre hva jentene tenkte om det å bo på et sted hvor folk har så mange bakgrunner. I henhold til supermangfoldsbegrepet til Hylland Eriksen¹⁰⁰ skulle det da være enklere å eksponere estetiske uttrykk som er annerledes, fordi alle faktisk er annerledes. Når det gjelder Bjøråsen ungdomsskole, ser det likevel ut som det er et sterkt sentrum knyttet til estetisk uttrykk, selv om det finnes mange ulike uttrykk rundt omkring på Romsås.

¹⁰⁰ Se kapittel 1 for videre utgreiing.

S: Hvis det er så mange som er fra så mange forskjellige land [på Romsås]? Hvorfor er det én måte som gjelder? Hvorfor er én måte bedre?

V: Jeg tror det er fordi man er redd for hvordan resten av skolen skal ...

A: Reaksjon.

V: ... Ja, resten av skolen skal reagere, fordi de har jo aldri sett det før, man tenker jo: «Tenk om de ikke liker det, tenk om de ikke klapper, tenk om vi dummer oss ut ...»

A: Ja, tenk om de kommer til å se på deg stygt etterpå, og jeg blir sånn derre, litt sånn derre taper i lista dems, liksom.

I: Alltid har jeg lyst til å danse den sangen foran hele skolen ...

A: Men man må være ...

L... Jeg sier til henne, alltid har jeg lyst til å framføre den sangen for dem, men jeg hakke, for jeg liksom, når de ser på meg så stygt, åh, åh, hun der kan ingenting om å danse, asså fy faen, hun klarte ingenting, hun ...

S: Men er det sånn at hvis for eksempel mange på skolen hadde vært fra samme området, da hadde ...

O: Da hadde det vært greit.

S: ... da hadde det vært greiere?

O: Mm.

S: Så, det er faktisk sånn at fordi folk kjem fra så mange forskjellige steder, er det vanskeligere fordi ...

O: Ja, det er vanskelig.

S: For...

V: Det er på grunn av åssen folkene er her ...

O: Jeg vet ...

P: ... de er ikke særlig snille

Disse tre jentene mener altså at de strenge reglene for hva som greit og ikke på Bjøråsen ungdomsskole har å gjøre med klikkdannelser på skolen, og at det har vokst fram en kultur hvor man ikke dyrker forskjellighetene, men hvor det eksisterer en jentekultur som er knyttet til måten jenter ble beskrevet av guttene som holder på med hiphop: bitchy, sterke, nådeløse osv. De er tydelige på at det skal mot til for å tørre å være annerledes, også på en skole som Bjøråsen, der alle er annerledes. Jentene tilskriver denne vegringen at alle er så forskjellige. De mener det hadde vært enklere dersom alle hadde kommet fra samme sted, fordi de da hadde visst hvordan de skulle evaluere det som skjedde. De mener at det er det at noe er ukjent, som er årsaken til at folk lager hierarkier og mener at noe er bedre enn noe annet.

Romsås kan sees på som et område preget av supermangfold, slik Hylland Eriksen (2008) definerer begrepet. Diasporamiljø så ikke ut til å være sterke premissleverandører ved Bjøråsen ungdomsskole, slik at sosiale miljøer kan antas å etableres på tvers av etniske og kulturelle skillelinjer. Det er likevel to miljøer, definert ved etnisitet, som beskrives som sterke. Noen marokkanske elever (her inkluderes også andre nordafrikanske elever, uten at det spesifiseres om de er fra Algerie, Egypt, Tunisia eller Marokko. *Marokkansk* er altså en beskrivelse på nordafrikanere i dette spesifikke tilfellet) beskrives som knyttet sammen i

grupper som til en viss grad legger premissene for hva som er *kult* eller ikke. Noen av elevene i prosjektet fremhever også at disse hører mye på marokkansk musikk, og at de hevder arabisk musikk som superior fremfor afrikansk musikk. «Araberne syns liksom at vi bare er sånne negre»¹⁰¹, uttaler en av deltagerne i prosjektet. Den andre grupperingen som nevnes med delvis bakgrunn i etnisitet, er pakistanske gutter. Dette kommer vi nærmere tilbake til.

I: De vil ikke henge, for eksempel du sier hei til dem, men de svarer ikke, og de mener de er kule og hører på kule sang fra Marokko, fra det landet.

V: Klarer å danse bedre enn deg.

P: Men hvis de en gang trenger en ting, kommer de til deg og spør om penger, eller hvis de er alene og de ser du er der og gjør lekser og sånn og de vil ha svar på ting, så kommer de og spør og sånn.

O: Ja, da spør de og sånn.

S: Ja, men hva mente du med at de hører bare på ting fra Marokko, og ...

P: Det jeg mente, var at de er venner med marokkanere for eksempel, marokkanere er venn, marokkanere er en del fra Elfenbenskysten og de hører litt Elfenbenskysten-sang og jeg er sånn fra Elfenbenskysten, og jeg lånte bort en cd som er fra, han heter «Magique system» [tror jeg...anmerkn. SH], og jeg lånte den cd med sang til en som er fra Marokko, hun gav aldri den tilbake.

S: Nei.

V: For hun mente hun liksom er kul, det går bra at hun har det.

Denne praksisen forklarer de med at marokkanerne tror de bare kan gjøre som de vil og at dette går ut over andre, fordi de hele tiden ser ned på afrikanere. «Jeg tror de tror vi fremdeles er slaver.»¹⁰² Samtidig mener denne deltageren at alle folk hører på musikk fra det stedet de kommer fra, og at folk er opptatt av nasjonalitet og etnisitet selv om de ikke uttrykker det så sterkt. Når grupperingen «pakistansk» nevnes, fremhever de at de også hører på pakistanske/indiske sanger hvis det er populære sanger, eller de er veldig gode å danse til. De beskriver ved ett tilfelle at hele skolen og til slutt «hele Oslo» hørte på den, og at til og med pakistanske og indiske jenter danset til den.

S: Ja, mener du det er sånn at folk hører på sånn musikk som er fra landet der foreldrene kommer fra?

I: Ja, for de er venner med den personen som er fra det landet.

S: Ok, og da er det noen ting som er kulere enn andre ting?

A: Ja, det er sånn nasjonalitetgreier da, de mener de som er fra sitt eget land, den musikken er bra og masse sånn.

S: Er det mye sånn?

Alle tre: Ja.

¹⁰¹ Samtale i tilknytning til studioarbeid 2008.

¹⁰² Samtale i forbindelse med studioarbeid 2008

P: Veldig mye
S: Hva slags musikk fra hvilke land er det som på en måte blir ansett for å være kul da?
O: Pakistansk.
A: Forskjellig, og tyrkiske.
V: Ja, pakistansk.
O: Det er mange pakistanere,
A: Å ja den dere den derre ... Hva heter den sangen, den navn (utydelig) liker høre på.
V: Ja, men det ekka ordentlig sang.
O: Det ekke ordentlig sang, men Pakistan-sang det er den sangen vi sang på ballet, når vi kom til ballet i fjor i niende, og da pakistanergutter her på skolen som leker gangster.
V: Ja.
S: Mhm.
O: Og den sangen, de sangene har utvida seg til hele, hva skal jeg si, hele Oslo her. Så alle hører på dem, til og med jentene hører på den sangen, med en gang noen tar på sangen, så står de opp og begynner å danse.

For øvrig er det ikke bare vestafrikansk musikk jentene hevder blir dårlig behandlet på Romsås. Også folk som hører på punk/emo, tekno og rock blir sett ned på, hevder de, men ikke på samme måte som afrikanere, fordi de ikke blir dømt etter hvilken hudfarge de har, men faktisk etter hvilken musikk de hører på. «Dessuten er de *norske*, så de får ikke så mye dårlig ord uansett», ifølge Ebou.

A: Det er veldig mange som gjør sånn derre at de ser på deg stygt for at du hører på den type sanger liksom.
V: Ja.
A: For eksempel: Det er sånn gruppe punkere her som hører på rock og sånn, ikke sant, og noen av de kule kaller dem for freaks og sånn fordi de hører på musikk og sånn og sminker seg og har på seg merkelige klær og sånn. Men de aller fleste er liksom norske.

Når jeg spør hva som menes med norsk, er de klare på at det har med hudfarge og hvor lenge folk har bodd her å gjøre. «Det er sånne hvitinger som har besteforeldre fra bygda.» Etter hvert blir de enige om at det er litt feil, for «egentlig er en av de emo-folkene ikke akkurat norske. Men hun er hvit da». Ikke helt, men ganske». ¹⁰³ Etter litt nærmere undersøkelser betyr «hvit, men ikke helt hvit» noe i retning av lys og arabisk, søreuropeisk, osv.

S: Men, for eksempel på skolen, da, åssen musikk er det som gjør at man får kred på skolen, er det hiphop og R&B?
I: Ja, det er mest hiphop og R&B, det ... Ja, for sånn som de der de som hører på [uklart, men rod?], de blir sånn der sett på som raringer, bare fordi de hører på en annen ting og har en annen stil.
V: Måten de kler seg, og ...
I: For det er mennesker og de er veldig snille og sånn ...
S: Ja, Tokyo Hotel, for eksempel?
I: Ja, det er det verste.
P: Det er det verste, Taija og sånn får hele tiden sånn, det er det verste.
I: Ja, de får «æsj, høre på Tokyo Hotel, er du helt homse eller?»
P: Ja, det er jentete eller?

¹⁰³ Samtale i forbindelse med miksing 2008.

- S: Når folk kjem fra så mye forskjellig, har så mye forskjellige bakgrunn, og helt sikkert hører på veldig mye forskjellig musikk hjemme, hvorfor er det da R&B og hiphop som er greia?
 A: Fordi det er det som går på tv.
 P: Det er det som går på tven, de mener det er det som er mote, du vet ungdom for tida, mote, og ...
 I: Med en gang det er mote, selv om det er stygt eller hva det enn er, de skal ha på det bare fordi det er moten ...

Her uttrykker de en avstand til de som bare er interessert i sånn musikk som er populær, eller det man bare får tilgang til gjennom tv. Det viser ikke ekte musikkinteresse, og de er bare interessert i det fordi det er på moten. Det er disse menneskene de også kobler til *de kule* som ikke har noen kunnskap om dansing, men bare bestemmer hva som er kul dansing eller ikke. De uttrykker også en tilknytning til de som bare blir sett på som rare fordi de hører på en annen musikk og har en annen stil. Til slutt forklarer de tilknytninga mellom hiphop, soul og R&B med at dette er musikken som går på tv, og da hører alle de som bare skal følge moten, på dette, uten at de egentlig er interessert.

En av deltagerne i prosjektet hadde blant annet bakgrunn fra Sør-Amerika, og da jeg kom inn på dette ble hun litt oppgitt og sa at det ikke var så mange fra Sør-Amerika der, men at hun ikke var særlig opptatt av det, annet enn at hun ble irritert hvis noen gav uttrykk for at de visste mer enn henne om Sør-Amerika uten at de er derfra, eller at de mente de kunne danse til søramerikanske sanger bedre enn henne. Hun mener imidlertid at dette ikke er riktig dansing, og at de bare får kred for at de er gode til å danse fordi de danser sånn som noen har bestemt er riktig. Samtidig gir hun uttrykk for at hun ikke er spesielt opptatt av søramerikansk musikk. Foreldrene hennes hører mer på italiensk musikk og opera, og hun følger litt med, men ikke så mye, bare sånn at hun vet hva som er populært. Likevel blir hun provosert over at hun ikke blir tilskrevet suverenitet i det å være søramerikansk.

- S: Men, for eksempel, jeg vil anta at det er fler fra Vest-Afrika, med vestafrikansk bakgrunn på skolen her, enn det er for eksempel fra Chile?
 A: Ja, det er veldig få fra Sør-Amerika her. (ler litt)
 S: Mm. Hvordan er det, da? Betyr det at det er enda ... ?
 A: Nei, det er, liksom, nei, jeg bryr meg i hvert fall ikke så mye om hvor folka er fra, jeg bryr meg om hvordan personen er! Jeg begynner ikke ... du kan være fra Kongo, du kan være fra hvor som helst, jeg vil være sammen med ... [uklart], det er ikke sånn derre ...
 S: Ja. men hvordan er det hjemme? Nå har både Inny og Pelale sagt at man hører på, på en måte foreldrenes musikk, eller der man kjem fra, det hører man på hjemme og på sånne spesielle fester. Er det sånn for deg også?
 A: Nei, jeg hører på, liksom, foreldra mine hører mest på sånn derre italiensk musikk og sånn, opera, og masse sånn [uklart], men jeg hører på ...

I: Han derre som som utelukker seg i Norge på sånn spånsang [veldig uklart hva dette betyr] ...
 P: Ja, som Gasolino.
 I: ... ja, som Gasolino og sånn, det er mer for å shake og sånn, og så rister de seg, mange som kan shake, de mener de kan shake, da ...
 O: Ja, og de mener liksom de er bedre enn meg, selv om jeg er liksom fra Sør-Amerika ...
 I: Ja ...
 A: ... de mener de er bedre enn meg for de kan danse sangen, ikke sant ...
 I: Akkurat.
 A: ... så de ser liksom sånn derre (hun lager fjes med tunga ut og rister på hodet)
 O: Derfor lager de alltid dans til skolen fordi de vet at de liker det. Folk liker det. Så hvis du kommer med en annen (sang/dans) så kommer de bare til å se rart på deg ...
 S: Fordi det er dom som bestemmer hva som liksom er riktig?
 V og A: Ja, ja.
 A: Jeg vet ikke helt hvem det er som har gitt dem rett til å ha rett, men ...

Skam

S: Ja, men er det derfor dere itte for eksempel si at dere hører på ghanesisk musikk?
 I: Jeg kan ikke si at ...
 V: For at liksom, jeg tenker liksom kanskje personen kanskje kommer til å tenke at det er skam, så da sier jeg det ikke, da er jeg stille.
 P: Jeg sier det ikke generelt ...
 I: Nei, nei, jeg sier ikke at det jeg ikke hører på ghanesisk musikk liksom, når jeg er hjemme, moren min sitter der, hun har ingenting å gjøre, da går jeg og putter på sangen, og så hører jeg på, men når jeg er hjemme og lillesøstra mi, ja jeg har en mulatt lillesøster, hun også hører på afrikansk, hiphop, alt, mmm, fordi hun, alltid må man lære fra noen for at det du også skal bli avhengig av den greia der.

Fravær av kunnskap om vestafrikansk musikk er en av forklaringene Inny har på at hun lar være å si noe om hva hun hører på. Hun antar at mottager ikke er i stand til å vurdere det hun snakker om, og antar også at den andre personen vil se ned på henne. «[...] kanskje personen kanskje kommer til å tenke at det er skam»¹⁰⁴. De andre sier også at de ikke sier noe om hva de hører på hjemme, til de på skolen som de ikke er veldig gode venner med. I trygge omgivelser, som hjemme, kan man få mange impulser og overføre mange impulser som man ikke nødvendigvis eksponerer for andre mennesker i det offentlige rom, som i et skolemiljø. Mange av elevene gir uttrykk for at det hadde vært moro om man kunne holde med på ulike musikkprosjekter eller kunstprosjekter som tok utgangspunkt i elevenes bakgrunner. Inny, Lilly og Ida synes det hadde vært kult om vestafrikansk musikk ble eksponert, men er redd «alle» ville synes det var teit. Dette sier de av erfaring fordi de har opplevd at ulike afrikanske konstellasjoner som har besøkt skolen, blant annet gjennom Den kulturelle skolesekken, har blitt ledd av når de kom på skolen, og at disse konsertene har blitt snakket negativt om:

¹⁰⁴ Samtale i forbindelse med øving, 2008.

S: Men man får bare ... Det er bare positivt i de miljøene? Mens her så er det bare R&B og hiphop som er bra? Men for eksempel når vi hadde, når vi hadde samspillprosjekt i fjor. Hadde det vært, hadde det vært kult å for eksempel å øvd inn låter som var vestafrikanske?
V: Det ville vært kult, men, hva heter det, det var, det kom sånne afrikanere på skolen og hadde sånn konsert, men med en gang de kom og begynte å synge, alle begynte å le av dem.
A: Ja, de begynte å se på dem rart, og så snakka de om dem etterpå.
V: Husker du ikke de der du kjente som kom og sang, ja?
A: Det er fordi på skolen her mener at det de gjør, er det som er riktig og alle de andre, de gjør, det er bare sånn tapere som gjør sånn liksom, sånn der. De mener de selv er gangstere og sånn, ikke sant. De er jo ikke det. De er bare mennesker som har sine egne ...
S: Det er bare at de har noen bestemte meninger om hva som er riktig?
A: Ja, de mener at alle skal tro på det samme ...

Den negative omtalen som blir snakket om, dreier seg i størst grad om afrikansk musikk som «sånn bongo-bongo. De tror vi liksom snakker med hverandre på trommer. Sånn i jungelen.» Omtalen av afrikansk musikk ser ut til intuitivt å bli knyttet til de av elevene som har afrikansk bakgrunn på skolen. Disse elevene opplever at det eksisterer konstruksjoner rundt afrikansk musikk som gjør musikken til et konkret uttrykk for hvem de norskafricanske elevene ved Bjøråsen er. De opplever også at afrikanere omtales som lite intelligente, «primitive», knyttet til natur og ikke sivilisasjon, knyttet til kropp og ikke intellekt, knyttet til dans og ikke produksjon av musikk. Dette er også klassiske karakteristikk av «den andre». Dette kommer vi mer tilbake til senere

De mener også at det aldri ville fungert å gjøre slike prosjekter i klassen fordi de som anser seg som kule ville sabotert. Det ville vært for stor risiko for dem å ta, det å skulle gjøre noe afrikansk skikkelig.

I: Hvis de kule folk hadde vært med på den gruppa som skulle fremføre afrikansk musikk, de ville bare kødda, sånn at de andre kule som sitter der, trodde at de bare kødda liksom, at det ikke er ekte liksom.
S: Fordi de ikke ville turt å gjort det på ordentlig?
I: Fordi de ville ikke at de skulle se det på den måte ... Du kan ikke gjøre afrikansk ordentlig.

Når de snakker om hvilke av elevene som er kule og ikke, ber jeg dem nevne dem med navn. I den forbindelse kommer det opp elever som har vært knyttet til prosjektet, som blir definert som de kule. Når jeg spør om hvilket forhold de har hatt til dem i prosjektet, sier de at det har

vært helt fint, fordi de oppfører seg annerledes når de ikke er sammen med de andre kule. Dessuten mener de at det kanskje var å ta i litt når de sa at ingen av de kule er opptatt av musikk, for det er det noen av dem som er. «Men for dem er det lett. De kan bare velge akkurat hva de vil, fordi de blir hørt på.»¹⁰⁵

¹⁰⁵ Samtale i forbindelse med prosjekt 2009

Hva foreldre hører på

Alle ungdommene som deltok i prosjektet på Bjøråsen ungdomsskole, var på ulike vis lidenskapelig opptatt av musikk. Mange av dem hadde også foreldre som var opptatt av musikk.¹⁰⁶ Foreldrenes musikksmak strakk seg fra Led Zeppelin og Bob Marley til amerikansk country, eritreisk folkemusikk og marokkansk sufimusikk. I noen tilfeller delte deltagerne foreldrenes musikksmak, mens de i andre tilfeller markerte stor avstand fra musikken. En av deltagerens mødre hørte på persisk klassisk musikk og dette var svært upopulært hos sønnen. I diskusjon om foreldrenes musikksmak var han tydelig på at han ikke delte sin mors begeistring for persisk klassisk musikk. Han mente også, når vi snakket om muligheten for å gjøre fremføringer av foreldrenes musikkpreferanser, at denne musikken heller ikke var interessant for andre elever på skolen. Det samme gjaldt en elev hvis foreldre hørte på tyrkisk klassisk musikk. Hun uttrykte også skepsis til hvor konstruktivt det ville være å lære eller høre på tyrkisk klassisk musikk. Begge to hevdet at det ville være altfor vanskelig å høre på, og at ingen ville skjønne noe av det, og da ville det bare bli pinlig og folk ville synes det var teit. De syntes også det var altfor gammeldags og stivt til at det skulle kunne være interessant for dem eller de andre deltagerne. Da jeg spurte om det var på grunn av språket, svarte de at det var delvis derfor, men også på grunn av musikkstilen, og de argumenterte for at de ikke kjente noen som hørte på klassisk musikk, hverken persisk, tyrkisk eller noen annen.

På langt nær alle foreldrene hørte på klassisk musikk, men også folkemusikk var et begrep ungdommene brukte for å beskrive musikken foreldrene hørte på. Dette var to kategorier, i tillegg til alle populærmusikksjangrene, de plasserte musikk i. Foreldrenes musikksmak ble gjerne plassert i som klassisk eller folkemusikk, også når ungdommene ikke var helt sikre på hva slags musikk det egentlig var. Arabisk folkemusikk betyr i samtalen under «arabisk

¹⁰⁶ Jeg vil bare nevne at de deltagerne som hadde foreldre som var svært opptatt av musikk, ikke nødvendigvis hadde lik musikksmak som sine foreldre, men det så ut til at de hadde et større vokabular om musikk, og også et større referansegrunnlag for egne musikkpreferanser. I tillegg var det også mange av disse deltagerne som så ut til å ha et brede referansegrunnlag, og mange delte også foreldrenes preferanser på noen områder.

musikk som ikke er populærmusikk». I dette tilfellet inkluderer det også arabisk klassisk musikk.

M: Husker jeg ikke helt, men moren min pleier å høre på sånne arabiske sanger.
S: Åssen arabiske sanger, da?
M: Sånn, jeg vet ikke helt, sånn arabisk folkemusikk, liksom.
S: Okey ... Spill'a noe sjøl, eller syng'a, eller?
(Pelale rister på hodet)
S: Har du hørt noe på det, da?
M: Nja ...
S: Lik du det?
M: Noe av det.
S: Har du lyst til å spille sånne ting sjøl, da?
M: Hva da? Sånne arabiske greier?
S: Ja.
M: Nei ...

Jeg er interessert i hvorvidt foreldrene eller familien har særlig påvirkning på hvordan ungdommene konstruerer musikkhierarkier og navigasjonstrategier. Hos noen av deltagerne var foreldrenes påvirkning svært sterk og positiv, mens det hos andre fungerte som en motpol, noe man ikke var interessert i. Pelale, med arabisk mor, refererer til sin mors musikksmak som at hun hører på «arabisk folkemusikk». Hun sier det også med lett løftede øyenbryn og litt himling med øynene. Når jeg ber henne spesifisere, sier hun bare: «Nei, det er arabisk liksom. Folkemusikkgreier. Masse rart.» Hun var ikke interessert i denne typen musikk og syntes at moren var ganske utdatert og hadde ganske dårlig musikksmak. Hun svarte likevel ved en senere anledning at det kanskje hadde vært kult om de hadde lært litt om det på skolen, da hadde hun sikkert ikke vært så negativ til det. Moren hadde i alle fall blitt veldig stolt, sa hun. Nå skal det nevnes at denne moren var på konserten på Bjøråsen da alle gruppene fremførte låtene de hadde jobbet med, og hvor datteren var med og fremførte blant annet en reggaelåt og en amerikansk poplåt. Moren var svært stolt og glad for at datteren viste seg fram og sang. Hun mente at de burde ha mer musikk, for da fikk ungdommene muligheten til å vise seg fram, uttrykke seg. Når jeg spurte om hun hadde lært datteren sin noe særlig om musikk, svarte hun at hun trodde nok at datteren var litt flau over den musikkstilen moren hørte på, som viste seg å være arabiske klassikere fra 50-tallet, sammen med noe tradisjonell musikk. Jeg spurte hvordan hun hadde stilt seg til at det ble undervist om ulike musikkjangre fra verden i skolen i Norge. Da svarte hun at hvis datteren hadde lært om noe av musikken moren vokste opp med, hadde hun følt at det hun hadde med seg, kanskje hadde verdi her også, ikke bare at hun måtte lære nye ting for å være verdt noe i Norge. Det skal føyes til at denne moren

nok vil bli kategorisert som en «vellykket innvandrer», i den forstand at hun deltar i samfunnet, har jobb, snakker norsk, osv.

Noen av de andre elevene uttrykte stor tilknytning til sine foreldres musikkstiler, delvis fordi de hadde blitt eksponert for dem siden de var små, og foreldrene hadde hatt stor lidenskap og interesse for musikk. En av mødrene til elevene deltok i et sørafrikansk kor og hørte mye afrikansk pop. Elevens mor og eleven tok meg med til øvinga med koret, sammen med noen av elevens venner. Eleven var stolt over hva de holdt på med der, og over at jeg var interessert, samtidig som vennene ble overrasket over hvor *groovy* de syntes det koret sang, var. Når jeg spurte i etterkant om de kunne tenke seg å gjort noe sånn, nølte de først litt, fordi de mente det var en risiko for at mange kom til å sabotere, men til slutt kom de fram til at alle de som hadde litt afrikansk bakgrunn ville synes det var helt supert, fordi mange «føler de blir sett ned på»¹⁰⁷. Kanskje hvis man jobba skikkelig med dette, ville folk synes det var kult, og at det uansett hadde vært kult å lære noe fra andre kontinenter som var relevant. Denne deltageren er tydelig på at hun blir positivt påvirket av foreldrene sine, og at hun ikke er flau over deres musikksmak i det hele tatt.

S: Enn du (henvender meg til Ester), har du lyst til å spille reggae? Syns du det er kult å spille?

E: Ja.

S: Mm.

E: Det er sånn, siden, moren min hun er også sånn ... Hun hører på sånn sørafrikansk og sånn musikk, eller hun sang i et sørafrikansk kor.

S: Ja, der er det masse kortradisjon?

E: Mm, men, eller hun er norsk, da, men sang i det koret, som ... så hun hører mye på sånn musikk da, som Angélique Kidjo og Youssou N'Dour og sånn.

S: Mm.

E: Så det er litt sånn, jeg liker sånn musikk også. At jeg liksom har blitt påvirket av foreldrene mine litt.

Noen av foreldrene viste seg å høre på musikk som overrasket både meg og de andre deltagerne:

S: ... hva hører foreldra dine på (til Inny).

I: Mamma hører på sånn countrymusikk.

(alle ler)

S: Hvorfor ler dekk, hvorfor er det komisk?

E: Vet ikke helt, sånn somalier som hører på countrymusikk, liksom.

(alle ler mye)

E: Er ikke sånn man ser hver dag, liksom.

¹⁰⁷ Samtale med deltagerne i 2009, under oppfølging av prosjektet som ble gjennomført året før.

S: Åssen countrymusikk hører'a på da?
 I: Sånn sanger, (mumling) som er countrymusikker, også hører hun sånn...litt sånn forskjellige, hun hører på Boyz II Men innimellom
 S: Hva sa du?
 E: Boyz II Men (mumling)
 S: Er det itte mange somaliere som hører på countrymusikk, altså?
 E: Asså, hvis du drar til Somalia, er det ikke det første du hører, liksom ... (Yasmin ler)
 S: Nei, (ler) Men hvorfor lik mora di countrymusikk, da?
 I: Nei, vet ikke. Hun bare begynte å høre på det, også likte hun det ...

Denne lille samtalen utløste mye humor i forbindelse med prosjektet. Hvis Ester gjorde noe som var litt uvanlig eller oppførte seg rart, var det stadig vekkt noen som refererte til hennes mor, og referansen ble fremført som en anerkjennelse av moren. Ester syntes det var litt flaut, slik man som ungdom opplever referanser til sine foreldre som flaut, men samtidig sa hun at hun skjønte at moren kanskje var ganske sterk, noe hun ikke hadde tenkt på før. Hun sa også at hun noen ganger hørte på country, særlig de rolige balladene. Når jeg spurte hvorfor hun ikke nevnte country da jeg spurte hva de hørte på i starten av prosjektet, svarte hun at det ville vært helt pinlig å si at man hørte på country. «Ingen ville liksom trodd på meg, og dessuten ville de syntes det var helt *ute!* Ingen som hører på country på Romsås.»

Når det gjelder de andre deltagerne i prosjektet, svarte noen at de ble svært påvirket av søsken og andre at de ble påvirket av sine foreldre. Felles for de som ble påvirket av sine foreldre, var at foreldrene var svært interessert i populærmusikk. Da viste det seg gjerne at barna hørte på annen musikk foreldrene også hørte på, for eksempel eritreisk folkemusikk.

L: Ja, broren min er sånn, han skriver tekster og rapper selv og sånn.
 S: Okey, ja ... ?
 L: Jeg er sånn, jeg hører på mye forskjellig musikk, da, det sånn forskjellig musikk jeg liker. Siden ... sånn er mamma også, fordi hun hører på alt fra afrikansk greiene til Katie Melua liksom, sånn. Det er sånn forskjellig, også rock og sånn til og med, så det er sånn forskjellig. Jeg liker jo sånn. Det er noe rock jeg liker og sånn, også er det noen sånne rolige sanger, ikke sånn R&B-rolig, men andre sånn
 M: Soul.
 S: Soulsanger?
 L: Ja, det er sånn forskjellig typer musikk som jeg hører på, liksom. Det tror jeg jeg har fra foreldrene mine liksom, siden faren min også hører på sånn eritreisk musikk, sånn ... hva heter det da? Sånn som du sa i stad. (til Meriam)
 M: Folkemusikk?
 L: Ja, eritreisk folkemusikk, som er derfra liksom. Det er ganske kult.

Når vi diskuterte hva slags eritreisk folkemusikk det dreide seg om, viste det seg at dette også inkluderte populærmusikk basert på eritreisk tradisjonsmusikk. Denne redefineringen av lokal

tradisjon skjer særlig i urbane strøk og ser ut til å være en måte å ivareta tilknytning til tradisjon på, samtidig som man beveger seg ut på et globalt marked. Etiopop og ethiojazz er slike uttrykk fra Etiopia som har fått stor popularitet globalt, og som er eksempler på denne redefineringsprosessen av tradisjonsmusikk (Brun 2009). For deltageren i prosjektet var det imidlertid ikke viktig hvorvidt det var populærmusikk eller tradisjonsmusikk. Sjangeren representerte hennes fars tilknytning til Eritrea og dermed noe spesifikt eritreisk. Hun uttrykte ikke utstrakt interesse for musikken, og understreket i stedet reggae som en av musikksjangerne hun satte pris på. Hun mente også at noe av det mest karakteristiske ved et land eller en kultur var folkemusikken, samtidig som hun hevdet at det som kunne definere grupperinger på tvers av etnisitet, kultur og nasjoner, er populærmusikk, slik som reggae og hiphop. Jeg spurte om hun hørte på noe folkemusikk, noe hun svarte benektende på. Samtidig føyde hun til at faren hørte på veldig mye forskjellig egentlig. Blant annet var det der reggaeinteressen kom fra:

L: Eller, helt siden jeg var liten, da, siden pappa var sånn skikkelig Bob Marley-freak, liksom, har jeg liksom likt han helt siden jeg var to år ... for å si det sånn.
S: Men høre du masse på reggae?
L: Ja, jeg hører mye på det ... (mumling)
S: Mm ... faren din hører på Bob Marley?
L: Ja.

I diskusjonen rundt hva slags musikk den ene gruppa hører på, kommer det midt i all reggae, hiphop, elektronika, afrikansk pop og R&B opp musikk fra High School Musical.

S: Ja. Åssen artister hører du på?
Y: High School Musical (masse latter)
E: Jeg har alltid hatet hun for det, blir skikkelig irritert.
S: Hvorfor synes dekk det er så teit?
E: Vet ikke, jeg liker det ikke.
I: Det er noen sanger som er fine da ...
S: Hvorfor lik du det?
Y: Ikke bare High School Musical, da ...
E: Det meste ...
[Yasmin ler, Ester og Inny snakker, vanskelig å få med seg hva de sier...]
S: Hva synes du er kult med det, da?
Y: Jeg vet ikke, jeg bare syns det er fint.
S: Hvis dere skal si noe som er deres musikk? Du hører på High School Musical? Er det det som liksom er ... hvis du skal si ... «Det her er meg»?
Y: Nei.
I: Jo.
Y: Nei, jeg elsker soul bedre enn det.
I: Jo, Meriam.
Y: Soul liker jeg best.
I: Alle sammenligner deg med ...
Y: Jennifer Holliday
I: Alle assosierer deg med High School Musical.
Y: Ja, men det er fordi ...
S: Er det fordi ingen andre hører på det?

I: Ja ... det er vel derfor òg.
Y: Eller det er flere som hører på, men ikke sant ... ikke akkurat så mye som meg.
S: Nei ...
S: Men det er liksom soul? Som du føler at er din?
Y : Ja, yndlingsartisten min er Jennifer Holliday.

Yasmins preferanser for High School Musical blir fremstilt som litt komiske. En av venninnene hennes sier: «High School Musical på Romsås er liksom helt merkelig. Den musikken der betyr jo ingenting, og den er veldig lite Romsås, liksom.» På spørsmål om hva hun mener med at musikken ikke betyr noen ting, svarer hun at hun mener at når musikk blir lagd bare for å selge i en musikal, er det ikke ekte, og at den er ganske sånn glatt amerikansk. Det mener hun ikke henger sammen med Romsås. Glatt amerikansk musikal ansees som forskjellig fra amerikansk hiphop.

På den annen side er det ikke nødvendigvis fravær av mening som avgjør om ei låt er Romsås-låt eller ikke. Litt senere snakker de om at det er viktig at låta *høres* riktig ut. Den må altså ha et visst aspekt av noe for at den skal kunne betegnes som ei låt som hører til der. En av jentene mener at dette har å gjøre med om det høres ut som låta holder med «resten av folka», eller om de holder med «oss», som i dette tilfellet er Romsås. Hun mener at de kuleste låtene er de som høres ut som de er fra et eller annet sted i verden, men som kunne vært lagd av noen på Romsås.

Deltagerne er opptatt av å definere hvem som hører på hva, og uttrykker frustrasjon over at noen er veldig lite konsekvente i musikksmak. En av dem, Ada, blir beskrevet som irriterende fordi hun hører på alt mulig. Hun blir også beskrevet som lite interessant å diskutere musikk med fordi «det går jo ikke an å stole på det hun sier når liker tekno, liksom!»

M: Hun høre på alt asså, tekno, hiphop, rap, reggae, alt ...
S: Ja, er det viktig at man hører på litt samme greiene, eller er det ikke så ...?
N: Nei.
M: Jeg syns ikke det ...
N: Hm, man får jo ...
L: Jeg ...
(latter fordi de snakker i munnen på hverandre)
N: Man får jo venner av å ha de samme ... av å ha noe felles, så det blir jo noe pluss da, Lea og jeg. for eksempel. hører på ganske mye av samme musikk
L: Man blir jo påvirket av hverandre også siden helt fra jeg var, siden at helt siden jeg var liten, liksom, så har jeg likt rap og reggae, liksom, og så Runa, en venninne, som, eller hun er flytta til Nesodden nå, da, men liksom gikk her i to-tre år og vi var liksom bestevenner, og hun påvirket meg liksom, hun fikk meg til å begynne å høre på Trond Viggo og Elvis og sånn, liksom.

(alle ler)

Samtidig som jentene er litt irritert på Ada, forteller de at hun er svært kunnskapsrik når det gjelder musikk, og jeg hørte ofte Ada og Lilly diskutere musikkjangre og artister. Imidlertid uttrykker denne deltageren en formening om at lojalitet, i form av at man holder seg til noen få sjangre, fortrinnsvis da de som har høy status, altså er å foretrekke framfor bred musikkinteresse. Her knytter hun en renhetsideologi til musikkpreferanser og moral. Ada beskrives som vanskelig å håndtere fordi hun ikke føyer seg inn i en slik renhetsideologi, og som lite kvalitetsbevisst som et resultat av bred musikkinteresse. For noen er det svært vanlig å anse hybriditet som uoversiktlig, kaotisk, skittent osv. Behovet for at noe er rent, klart, tydelig og homogent gjør det vanskelig for noen å akseptere kompleksitet. Verden oppleves som tryggere hvis man har sterkere grenser og tydelige kontraster.

Norskhet

I en av gruppene mente alle sammen at den musikken foreldrene hørte på, ofte hadde en tilknytning til det landet de kom fra eller var vokst opp i. Når ungdommene fikk spørsmål om hvorvidt de kom til å høre på norsk musikk hvis de flyttet til utlandet, var det svært få som mente at de kom til å høre på norsk musikk. Noen av dem mente at folk som hørte på rock, kanskje ville høre på norsk musikk hvis de flytta, fordi rock var mer norsk enn sånn musikk de hørte på (*reggae, hiphop, soul, R&B*). Samtidig gav ungdommene uttrykk for at musikken de hører på, er global, den som kommer ut her, kommer også ut i Marokko. De hevdet at de ville kunne høre på den samme musikken uansett hvor de var i verden, fordi den kommersielle musikken var like kommersiell i Marokko som i Norge.

S: Hvis dere hade flytta tilbake til Somalia, Eritrea og Marokko for eksempel. Hadde dere da begynt å høre mye på norsk musikk?

Y: Nei.

L: Jeg er ikke så glad i norsk musikk.

S: Nei?

Y: Jeg hadde hørt på det samme, fordi de fleste sanger som kommer ut her, kommer ut i Marokko også ...

S: Ja, itte sant. Mye av de tinga dere hører på. Det er ikke sånn at dere hører på masse norsk folkemusikk?

Y: Nei.

S: Ingenting.

Y: Bare 17. mai-sanger.

(latter)

Det er interessant at 17. mai-sanger er det som refereres til når man snakker om norske sanger. Norske rappere blir i samme samtale konstruert først og fremst som rappere, og ikke som norske. De skrives dermed inn i globale arrangement og tradisjoner. 17. mai er den sterkeste referansen til *norsk* denne gruppa presenterer. De er opptatt av at *norsk* er *nasjonalt*. Globalt er internasjonalt.

Når jeg stiller spørsmål om hvorvidt de kunne holdt på med norske låter i dette prosjektet, ler mange av dem og synes det er et absurd spørsmål. «Vi kan jo ikke de der norske låtene!». Når jeg spør hvorfor, hun er jo født her, sier hun at det er forskjellig fordi hun må også forholde seg til noe annet enn norsk. Hun mener ikke at man ikke *kan* være *sånn* norsk, hun opplever at hun velger bort seg selv ved å konstruere sin identitet rundt *norskhet* for å tekkes lærere, mamma osv. Det blir derfor en slags kamp om råderett over egen identitet som gjør det viktig for henne at hun skriver seg inn i en *annerledes*-kamp. Hun konstruerer sitt subjekt som annerledes enn *norsk*. Noe av dette kommer til uttrykk når de snakker om norsk musikk, som for eksempel Knutsen og Ludvigsen. Ungdommene anser det som en del av sin barndom, men ikke som en del av sin identitet. Hvorvidt dette er et ungdomsfenomen eller har å gjøre med kulturelle bakgrunner og behov for å konstruere seg selv som noe annet enn *norsk*, er vanskelig å si. Ungdommene gir uttrykk for at det å skulle spille noe *sånn* ville være svært flaut, og de mener at folk ville boikotte det / synes det er rart på skolen. Det mente de også om afrikansk musikk. I det siste tilfellet var det eksplisitt etnisitet og rase som ble tatt opp som forklaringer. I dette tilfellet er det vanskeligere å si hva som er hva.

N: Men, sånn, av norske barnesanger, da, det er sånn man, det er sånn minner, vekker opp minner.

M: Jeg hørte alltid på det, jeg ...

N: Sånn «Grevling i taket», og sånt, det liker jeg å høre på.

S: Knutsen og Ludvigsen.

M: Jaaa!

N: Det er liksom søtt ...

S: Jeg syns fremdeles at Knutsen og Ludvigsen er et kult band, for dom har så mye, eh ... je veit itte, men det er morsomt. For eksempel «Grevling i taket» ... Det er morsomme tekster.

N: Ja, «Kanskje kommer Kongen», og ...

S: For eksempel ... Kunne dekk tenke dekk å spille det? I sånn samm... i det musikkprosjektet?

Alle: Nei. (latter)

S: Hvorfor det?

L: Jeg vet ikke.
 N: Det er litt sånn, det er ikke sånn.
 M: Det er mer som minner ...
 N: Det er ikke sånn man bruker hører på hele tiden, man liker å høre på for det er sånn det vekker opp minner.
 S: Det er minner, ja?
 M: Det er sånn, «å, den hørte jeg på sammen med den og den personen» og sånn
 N: Sånn, når jeg var liten, og det var sånn...
 S: Mm
 M: Og så husker man navnene på personen, og så er det litt ...
 S: Men det er itte noe som man har lyst til å spille?
 M: Det er ikke noe jeg kunne begynt å ha konsert med og spille alle ...
 L: De er liksom ikke idoler, liksom. Det er sånn ...
 S: Hva tror dere skolen, hvis dere hadde gjort dæ, lagd en konsert med Knutsen og Ludvigsen-låter, hva tror dere folk på skolen hadde, hvordan tror dere de hadde reagert?
 L: Veit ikke, jeg, men de er sånn, vi er sånn, jeg er sånn, sånn derre. Det er på en måte sånn internt da, for å si det sånn, det er sånn, du, liksom, du hører på sånne, du kommer på sånne rare ting som du driver og synger og sånn, som vi syns er morsomt, men hvis du liksom skal spille for andre, så er det sånn.
 N: De er gale.
 L: Ok, de er gale liksom ...
 N: Det sånn, ja ...
 S: Det blir ikke helt ... De syns det er rart, eller?
 L: Ja, vet ikke.
 M: Folk hadde bare, ja, vet ikke jeg.
 S: Det hadde ikke blitt noe kult?
 L: Nei.

Når jeg spør om det er fordi Knudsen og Ludvigsen er for «norsk», gir de ikke et entydig svar på det. Først bekrefter de at noe av det handler om norskhet, men de sier også at det handler om at alle ikke kan det, og da vet de ikke hva det er. Dette er det samme argumentet som noen av de afronorske jentene brukte om det å spille afrikansk musikk: «De vet ikke hva det er, og da bare ler de av det fordi det er rart.» Kunnskapsløshet er altså en forklaringsmodell som brukes i flere sammenhenger.

Vestkant og østkant konstrueres som opposisjoner til hverandre. Deltagerne i prosjektet har en tydelig formening om at det er store forskjeller bydelene imellom, slik at de lett kan definere hvor folk er fra, gjennom å høre på musikken deres.

S: Ja, men høre folk på Romsås, eller for eksempel på Bjøråsen, høre man på annen musikk enn noen som går på ... jeg vet ikke, en eller annen ungdomsskole i en annen del av byen. Er det sånn at Romsås ...
 L: Det er sånn østkantgreier, liksom.
 M: Det er mer sånn derre ...
 N: Hvis man tenker på en eller annen, tenker på Bærum, ikke sant.
 M: Helt forskjellig, hører på helt forskjellig
 N: Ja, vi hører mer på sånn derre rap og R&B og sånn, men der er det mer tekno, tror jeg.
 Alle: Ja.

Deltagerne definerer seg som østkantbeboere, og setter seg slik inn i en uttalt klasse-sammenheng, samtidig som de definerer sin musikkpraksis å være innenfor hiphop, R&B og soul, som er klassiske afroamerikanske musikksjangre. Uansett om det er en del folk som hører på rock på Romsås, er deltagerne i begge prosjektene opptatt av at rock aldri kan bli skikkelig Romsås.

N: De som Mikkel og sånn, er rock og sånn, og Peter og de, men helheten er sånn litt annerledes, men hvis jeg tenker på liksom hele Romsås, så er det, jeg vet ikke om det er så forskjellig, siden jeg, jeg liksom er med, jeg er jo ikke med sånne folk som er sånn hører på rock og sånn, siden jeg liksom Det er litt vanskelig å forklare, men jeg er, jeg tenker liksom, hvis jeg skulle tenke på sånn musikk som for Romsås, så er det sånn rap og sånn

M: Helheten, liksom?

N: Da er det rap.

M: De fleste hører liksom på rap, tror jeg.

L: Jeg legger ikke merke til [rocken¹⁰⁸], siden, liksom, det er liksom det jeg er omringet av, holdt jeg på å si.

Imidlertid blir Mikkel og Peter, som omtales her, definert som typiske Romsås-folk, men sånne som *vil* noe. Det går altså an å *være* Romsås uten at man spiller Romsåsmusikk. Hvis du skiller deg ut slik, er det imidlertid gjennom at du for eksempel er driftig, ønsker å komme en vei, jobber hardt for det, osv. På en tur med den ene prosjektgruppa gir noen i gruppa uttrykk for at Mikkel er typisk Romsås-trøbbel. Han har en ADHD-diagnose som gjør ham svært energisk innimellom, men også helt tydelig på kanten til å være uten kontroll. Denne energien og balansegangen med kontroll/ikke-kontroll var et element noen fremhevet som typisk Romsås, «han kommer til å fucke opp livet sitt, selv om han egentlig liksom kan gjøre det bra. Han er egentlig skikkelig smart. Derfor gidder han ikke gjøre noe, og så får han bråk og dårlige karakterer».¹⁰⁹ Mikkel står i en slags midtposisjon fordi han åpenbart defineres som Romsås gjennom oppførsel og stereotype fremtidsutsikter. Samtidig er han interessert i musikk som i opprør og med aggressivitet, som for eksempel Rage Against the Machine. Han er derfor et eksempel på en av de rockerne som likevel går inn i gangstarapnarrativet som en Romsås-gutt. Hadde han hørt på Metallica, hadde det ikke vært det samme. Metallica står ikke på lista over de som går inn i narrativet om minoriteter og opprør.

S: Men, hvis for eksempel man har venner som hører på, har dere noen venner som hører på Metallica?

Y: Ja, storebroren min.

¹⁰⁸ Min tilføyelse.

¹⁰⁹ Samtale i 2009.

S: Storebroren din gjør det?
 I: Du tuller?
 M: Nei, han gjør det. Jeg husker det en gang, det var for lenge siden, det var en periode, han hadde snakker om, hele hele albumet med til og med konsertcd-en med dvd-er på til og med.
 S: Mm
 I: Æsj.
 Y: Men jeg liker ikke det, da.
 I: Det er for mye rock.
 S: Hva mener du?
 I: Det er for mye sånn rockete og ikke sint nok, eller de mener det ikke nok.

Samtidig snakker ungdommene om at noen av deltagerne hører jo på rock og spiller det også. «Det er jo ikke noe rarere egentlig enn å høre på High School Musical.» Den siste kommentaren avstedkommer latter og de blir enige om at noe rock faktisk går an, men ikke for mye sånn «smoothe greier».

Samtidig skrives rockefolk ut av definisjonen av Romsås gjennom argumentasjonen som ble ført tidligere. Rockefolk er generelt ikke sånne folk som bor på Romsås, selv om det er folk som hører på rock på Romsås. Ungdommene mener også at rockefolk ikke er så gode til å danse og bevege seg som man er på Romsås, fordi dansing hører med til hiphop og R&B, ikke til rock.

N: Jeg tror det er en del som hører på rock og sånt.
 M: Ja ...
 N: men det ikke di som er ... hæ? (til Meriam)
 M: Det er fler som ...
 N: Nei, det er ikke flertallet som, det er fler som ...
 M: Hvis man ser helheten Romsås, så ser man med én gang liksom, sånn ...
 L: Man tenker ikke rock når man tenker Romsås, liksom...
 S: Hvorfor det?
 L: Jeg vet ikke?
 M: Vet ikke, det er ...
 S: Hva er rock knytta til?
 M: Vet ikke ...
 N: Rock er knytta til rockefolk, sånn generelt.
 S: Hvem er ...?
 L: Og man knytter ikke rockefolk til Romsås.
 M: Nei.
 L: Rockefolk bor på sånne norske tapersteder. Med tapere. Og så på bygda. (latter)

Når jeg spør om norsk i denne sammenhengen betyr at det er hvite folk, sier de at det ikke nødvendigvis er det, men at det sikkert bor veldig mange fler brune på Romsås enn på de rockestedene. De som spiller rock, er også til en viss grad enig i disse uttalelsene, selv om de krever at de skal ha rett til å spille rock. Narrativet konstrueres altså til en viss grad ut fra

raseaspektet. Noen av deltagerne forklarer også at grunnen til at rock ikke er Romsås, er at Romsås er mer gangstatilknyttet, som i hiphop-gangsta. Jeg spurte om dette hadde noe med gjengoppørerne som oppstod for noen år siden. Da svarte ei av jentene at det sikkert var mer at gjengoppørerne var et resultat av at Romsås er sånn gangstated.

I tillegg skriver ungdommene Romsås og Groruddalen inn i en eksplisitt østkantsammenheng. De uttaler sågar at de representerer østkanten, selv om de mener at det er fullt mulig å finne folk på Kjelsås man har mer felles med enn en fra Romsås.

N: Man knytter mer sånne gangstere.
L: Det er mer sånn folk som (mumling)
N: Jaa.
S: Ja, er det det, er Romsås litt et sånn derre ...
M: Ja.
N: Ja litt sånn ...
M: Tenker man Romsås, tenker man liksom sånn Groruddal, på en måte.
N: Ja. Selve Groruddalen ...
M: Selve Groruddalen tenker du bare sånn ...
S: Det er østkanten ...
Alle: Ja det er østkanten. Rett og slett.
S: Men er det viktig? Er det viktig for dekk, at dekk ...
N: Nei.
S: At dekk: «Vi er fra østkanten ...»
M: Hm, nei.
N: Det gjør ikke meg noe ... Det er jo litt sånn at vi representerer jo østkanten, men jeg kan jo ha akkurat samme eh ... jeg kan jo ha akkurat like mye til felles med en jente fra Kjelsås, for å si det sånn, som en fra Romsås.

Når ei jente påpeker at hun faktisk har samme musikksmak som sine venner fra Grønland, avbrytes hun ganske kontant av at noen plasserer Grønland i østaksen.

M: Jeg bodde liksom i Grønland i tolv år, og har fortsatt venner som er der, vi har ikke forskjellig musikksmak ...
N: Grønland er også ghetto!

Grønland skrives altså inn i samme arrangement som Groruddalen og Romsås, samtidig som ungdommene forklarer hva som menes med at Romsås både er et intimt samfunn der alle vet alt om alle, og en ghetto. Hvordan Romsås blir konstruert som ghetto, har vi gått gjennom tidligere i teksten, men det er interessant hvordan man også konstruerer Romsås som et trygt samfunn der alle kjenner alle, og hvor alle tar vare på hverandre og bryr seg. Informasjon går også svært fort, fordi folk er interessert i hva som skjer i nabolaget.

S: Ja
M: Det ...
L: Siden det er sånn på Romsås «alle kjenner alle».
M: Ja, hvis noen liksom hvis noen koddet med en annen, folk stiller opp for hverandre.
N: Det er lite, det er så lite, vi er liksom, ja, ett, men det er stort for det ... ting går ...
L: Ting går fort.
N: Fort, rykter ...
L: Liksom, når jeg kom hjem, det som skjedde i går på skolen og sånn, så var det slåsskamp.
S: Ja
L: Så kom jeg hjem fra skolen ...
M: Så fikk folk vite det første dagen, første dagen fikk alle vite det ...
L: Så kommer naboen min til meg, og han går på Akaløkka, han flytta Ammerud til, nei, Veitvet, nei, Rødtvedt, bodde han på ...
M: Hvem da?
L: Kenneth.
M: Å, ja ...
L: Så var jeg på vei opp siden han bor under meg, så på vei opp trappa så "jeg hørte det var slåsskamp på skolen din i dag", og det var en time før, så det er sånn
S: Ja
L: så det er lite liksom
N: Alt sprer seg. På et blunk så har hele ...
M: Jeg vet det.
N: Så har hele Romsås fått vite det alt.
L: Det er ikke noe vits i å holde på noe ...
M: Folk som bor på Romsås og som går på andre skoler og sånn, vet det, liksom.
S: Mm. Det er ingenting som, det er liksom et lite ... et lite samfunn?
Alle: Ja 110.

Disse beskrivelsene minner mest om klassiske beskrivelser av ei tradisjonell norsk bygd. Karakteristisk nok sier også noen av deltagerne at de mener Romsås er som en egen landsby, ei bygd i byen. I det legger de at folk bryr seg, noen ganger i overkant mye, samtidig som det skaper en form for trygghet i det mange av deltagerne beskriver som en ghetto. De mener også at det er svært overdrevet at Romsås er så farlig. De tilskriver dette ryktet hvordan det var før, med henvisninger til gjengopprør på 80-tallet.

S: Så kult, siden i alle fall ... hvis resten av Oslo, eller mange ser på det her som litt sånn farlig sted.
N: Det er jo ikke farlig da.
M: Det ikke noe sånn derre ... big deal, liksom ...
N: Jeg har jo ikke vært, jeg flytta hit i fjor og det er ingenting, jeg trudde det var mye verre enn det er.
L: Det var mye verre før.
M: Liksom, hvis du går og møter noen, så sier de: «Hvor du er fra?», og du sier Romsås, så sier de: «Ok, jeg koddet ikke med den personen der», liksom. Det er alltid sånn, men det er ikke sååå farlig liksom.

Samtidig gir de uttrykk for at de liker at folk har litt respekt, på grensen til redsel, for dem som kommer fra Romsås. «Det gjør det mye lettere å være jente for eksempel.» Romsås'

110 Dette eksemplet er referert tidligere i teksten, men jeg velger å ha det med for å synliggjøre at det tematisk inngår i flere diskurser.

rykte som ghetto er altså en beskyttelse, ikke bare for *gangsta*-gutta, men også for jentene. «Romsås for alle, alle for én» er noe de mener folk har oppfatta, og dermed er det slik at ingen koddar med noen fra Romsås fordi de vet at noen kommer til å ta igjen.

Kjelsås er ett av de stedene som beskrives som en motsetning til Romsås, samtidig som en av deltagerne mener det er der de skikkelige gangstera holder til, de som er kjipe, men som ser snille ut. Det er særlig økonomisk kriminalitet han sikter til. Han sier imidlertid han syns det er feigt at det er så mange fler som synes bra om Kjelsås enn det er om Romsås, og at det helt sikkert kommer av at «vi er sånn innvandrergjeng, mens de der kjeltringene er hvitinger».

Rase tas igjen her inn som et element i integreringsdebatten. I denne sammenhengen drar de også inn at Romsås er knyttet til USA og amerikansk hiphop, noe som forsterker diskrimineringsargumentet han fremfører.

S: Men er det derfor man, sjøl om itte alle nødvendigvis høre på hiphop her, er det derfor man forbinde det med hiphop?

L: Ja, litt, det har alltid vært sånn,

N: Men det er mer sånn gangstersted, og så forbinder man det med Amerika og sånn, da.

M: De fleste hører på hiphop.

N: Så forbinder man det med gangstersteder der, og det er hiphop der, og det er der mange hiphopartister kommer fra, og sånn, da.

S: Ja, hvis jeg for eksempel da sier Kjelsås, åssen musikk trur dekk de hører på der?

L: Alle gangstera holder til på Kjelsås [Jeg tror det er dette hun sier, som om det er refrenget på en sang]

Alle: på Kjelsås!

(latter)

L: Det er bare tull.

Etter hvert begynner diskusjonen om hva alle de ulike bydelene står for musikalsk. Bærum generelt kategoriseres som et sted man hører folkemusikk, tekno og generelt litt Barbie-musikk, altså musikk som ikke betyr noe, som ikke har noen mening. Når de her snakker om folkemusikk, kan det bety Odd Nordstoga, tradisjonsmusikk eller annen spesifikk *norsk* musikk, uten at de spesifiserer dette i særlig grad.

N: Men vet ikke jeg det er jo fo...

S: Eller Bærum da, generelt ...

L: Jeg tenker ...

N: Jeg tenker, liksom, sånn ...

L: Sånn som hun sier, tekno og sånn, liksom.

M: Jeg vet ikke, det gjorde jeg også på første, men onkeln min bor på Bærum, sant, og venninna mi, som, barndomsvennina mi, som jeg ikke har sett på lenge, ikke sant, henne også bor der, rett over gata. Jeg tenkte Bærum, og nei, æsj, og folkemusikk og sånn, liksom, og så dro jeg dit ...

S: (ler)

M: Hun hørte på helt lik musikk som meg, liksom.

N: Saken er atte, når man, man forbinder, man forbinder ...
M: Sijhhhh, jeg tenker at andre steder, så tenker man sånn derre ...
L: Men det sånn at man kan se det på personligheten, da, det er lissom, hvis du ser på en jente fra Kjelsås, så er det sånn, da ser du, hvis du skulle tenke på musikk, så hadde du ikke tenkt Tupac, liksom ...
N: Man hadde ikke tenkt hard ...
L: Man hadde ikke tenkt, hvis du hadde sett gutta fra Romsås, da hadde du i hvert fall ikke tenkt sånn Barbie-musikk, som de vestkantgutta ...
M: Nei.
S: Nei.

På tross av at de har erfart at man hører på det samme på Kjelsås som man gjør på Romsås, hevder de fortsatt at man både kan se åssen musikk folk hører på, og at man i de ulike bydelene hører på forskjellig musikk. Kjelsås og Romsås konstrueres nok en gang som opposisjoner til hverandre.

Romsås som fordelaktig tilknytning

I: Så ser man, så ser man og tenker mere rock, så ser man ... ja. For mange av de jeg hang med på Grorud, de fikk ikke lov til å høre på Eminem og sånt.
S: Hvorfor det?
I: Fordi det var sagt, det var så mange stygge ord som ble sagt og ... sånt, og da ...
Y: Kusina mi også, hun er, jeg og kusina mi, vi, hun, lissom, hver eneste dag, liksom, vi er nesten sammen, men hun er sånn derre, henne liker sånn der Tokyo Hotel og ... hun liker sånne gutteband, for å si det sånn.
I: Når man var liten da, så tenkte man ikke da var det litt sånn Backstreet Boys og ABBA og alt sånn der, eller, ABBA, hva var det de het, da?
Alle: Ja ...
I: Det var liksom det jeg likte, men når man blir, man får så mye andre, det er masse å velge mellom.
Y: Man hører liksom på andre ting og sånn også, liksom.
S: Mm
L: Eller det er sånn, når jeg var liten, jeg har alltid likt sånn rap og sånn, på grunn av broren min, han var to år eldre enn meg, og fortsatt, liksom, hvor han var, hvor gammel var han da? Ti år eller no, så var han sånn: «Mamma, kan jeg kjøpe en Eminem-cd?», og hun var sånn: «Ja, ja», så satte han på høyt i stua, så mamma, lissom ...
Y: (ler)
E: På grunn av tekstene også, liksom, og så har det utviklet seg, liksom, men jeg har alltid vært sånn fan av selv om jeg har likt liksom sånn, når man er liten, så er man jo, jeg har hørt mye på sånn, i hvert fall, vår, lissom, oss, så er det litt sånn Backstreet Boys, Spice Girls også ABBA ...
Y: Blue og.
E: Og Blue og sånn, ikke sant, men jeg har alltid vært sånn fan av sånn rap og Michael Jackson og sånn
I: Michael Jackson har jeg hørt siden jeg var liten, det har også mamma alltid likt. Og så James Brown og sånn.
S: Men både reggae og hiphop, for eksempel, har jo hatt tilknytning til musikk som soul og funk. Eh ... når det kom på 60-tallet i USA, så var det sånn «du må være svart for å spille det her skikkelig» ... Funk med James Brown, for eksempel ...
E: Onkelen min sa at hvis James Brown hadde bodd i Oslo, hadde han bodd i Holmenkollen, men bare vært på Romsås ... de hvite, stive folka på vestkanten hadde ikke kunnet jobbe med ham! De ville aldri kunne gjøre den musikken her.
S: Er det sånn med hiphop også, eller er det forskjellig?
I: Ja, det er..
Y: Jaaa, det er det.

E: Ja, jeg mener, det er sånn ... Du har liksom bedre utgangspunkt for å drive med hiphop om du er herfra. Da ligger det liksom i åssen det er her.

Romsås omtales som et oppvekststed med fordeler dersom du holder på med hiphop, fordi man ved å bo her erverver seg de samme kompetansene som gir hiphoputøvere et vellykket utgangspunkt, de samme erfaringene, de samme virkelighetssynene som amerikanske virkeligheter som fostrer god hiphop. Noen av jentene fokuserer på dette i forbindelse med dansing. Det å være fra Romsås betyr at du har «større rumpe» enn de fra Kjelsås. *Stor rumpe* refererer til afrikansk rumpe og *liten rumpe* til norsk rumpe. Stor rumpe er her en form for symbolsk attributt, knyttet til afrikansk tilhørighet. Selv om alle fra Romsås ikke har afrikansk tilknytning eller har store rumper, har ikke det alt å si. Når Yasmin sier at hun faktisk har ganske liten rumpe, så avfeier de andre det og sier: «Men du er fra Romsås, og brun, da kan du danse likevel». Etterpå kommer en masse referanser til hvilke mødre og døtre som har store og små rumper, og hva det betyr, og hvem som er gode til å danse.

E: Så sier jeg sånn: «Men, jeg kan ikke», lissom hvis jeg er på fest eller noe da, så de sier sånn «dans, dans», og jeg sier jeg kan ikke dans, så sier de sånn: «Hold kjeft, du med den store rumpa di kan i hvert fall danse», det er sånn ...
S: Med stor rumpa, har man, det er på en måte, sier at man har fordi at man har utenlandske eller foreldre fra et annet sted enn Norge?
Y: Men ikke jeg!
E: Men du er liten ...
E: Ja, jeg er liten, og mamma har den svære greia der ...
E: Moren til Charlotte også, da.
I: Moren min har fra mammaen sin, hun er fra ryggen til bena ...

De omtaler det som eksplisitt bra å ha stor rumpe. En forklaringsmodell handler om at det er lettere å danse da, fordi bevegelsene dine synes bedre. En annen modell handler om å være attraktiv hos gutter. Flate rumper (norske rumper) omtales som usexy, og koblingen *norsk–liten rumpe–kan ikke danse* gjøres flere ganger i løpet av samtalene:

S: Men er det en kul ting, er det kult å ha stor rumpe?
Alle: Ja
S: Hvorfor det?
L: Mange av kompisene mine de er liksom, det er sånn derre: «se så flat rumpe», hvis de ser en norsk jente ...
N og M: Jeg vet det.
N: Men også, man skal være heldig også, da, det er ikke alltid man, det er ikke alltid man har vært oppvokst med det, det er sånn man, som Jennifer, hun har aldri danset, i tiende, hun har aldri dansa før, og henne er sykt flink til å danse.
L: Hun er lissom funnet ut nå, holdt jeg på å si, Minnie også, når hun kom hit.
N: Minnie var ikke flink til å danse før hun kom.

M: Jeg vet, moren min har dansa siden hun var liten, men hun kan ikke danse.
N: Nei, det er egenskaper.
M: Mm.

I tillegg til stor rumpe framheves det som viktig å ha foreldre som danser mye, eller å ha talent. Når de snakker om dans i denne sammenhengen, refereres det til hiphopdans, street, raggajam, afro osv. De kobler dans til hiphop og at på Romsås har folk dansa hele livet. I tillegg kobler de god dansing til afrikanskhet og stor rumpe.

I denne samtalen var det koblinga mellom Romsås, stor rumpe og dans som var i fokus. Likevel nevnes dette med at «folk har dansa hele livet sitt», noe de forbeholder folk med afrikansk tilknytning.

S: Men får man, er det sånn at man på en måte får dom, hvorfor er folk på Romsås da flinke til å danse? Er det sånn at det er en greie?
N: Og så er det sånn at folk har dansa hele livet sitt, for det har vært en greie på Romsås å danse, og rap og musikk, sånn.
M: Mm, det har vært sånn hele tida.
N: Alt rundt musikk har vært en greie

De konstruerer også dikotomier koblet til dansing, der vestkanten og jazz er i den andre enden av en svart/hvitt-fortelling de skisserer opp. Når det viser seg at to av deltagerne på Bjøråsen også har gått på ballett, blir det mye fnising.

I: Mens kanskje på vestkanten har vært mer sånn ballett, jazz ...
M: Jeg gikk på ballett.
I: Jeg og ... jeg har gått på jazz òg...
S: (ler)
M: Jeg måtte dra til Tøyen.
L: Jeg har gått på jazz, en liten stund så slutta jeg ... jeg begynte på hiphop istedenfor.
S: Så egentlig så er det itte fordi at man er så mye flinkere til å danse på Romsås.
I: Nei, men det er fordi det er en greie.
M: Man har gjort siden man var liten.
I: Som man har gjort siden man var liten.
S: Som man har vokst opp med.
Alle: Mm.

I etterkant av samtalen, på vei ut, sier en av dem at det kan hende at hun som har holdt på med klassisk ballett, kanskje må flytte fra Romsås, for dette er skikkelig skandale. Når jeg spør hva hun mener sier hun det er omtrent som hvis noen av de pene guttene fra Majorstua skulle begynne å shake hiphop, en kommentar som avstedkommer mye latter.

En av deltagerne forteller om en situasjon hvor de var to stykker fra Romsås som kom på en fest på Bjølsen. Bjølsen omtales her som et vestkantsted med hovedsakelig *norske* folk både fra Oslo og utenfor Oslo. Selv om Marie også er norsk, er det som om noe av norskheten hennes er eliminert fordi hun kan danse slik man gjør på Romsås. Når hun forteller hvordan dette arter seg, er det mye kroppsspråk som kompletterer fortellingen.

E: Det er jo sånn siden, liksom, det er ikke sånn for å skryte eller noe sånn ...

S: Nei ...

E: ... men, du vet, når jeg og Maria var på en fest på Bjølsen, så var det også sånne folk som bodde der og sånne folk som var fra andre steder og sånn, utafør Oslo og sånn, og de som var der og sånn, så danser de og sånn ikke sant, jeg tror alle, jeg tror alle var norske, jeg. Så kommer, så de danser, så går jeg og Marie – Marie er norsk, da, men hun kan danse, liksom – så danser Marie og jeg også, så gikk halvparten av de som stod og dansa og satt seg. Fordi det ble sånn ... (hever et øyenbryn)

Y: Jeg vet det. Bare ... (himler med øynene, beveger hodet sidelengs og gjør en «daaa»-bevegelse)

I: Å, nei de kan å danse ...

De overtok altså dansegulvet fordi de andre innså at de ikke kunne danse på langt nær så bra, og dette er en del av konstruksjonen av «Romsås-ungdom kan danse» som det bygges opp under flere av samtalene og øvelsene.

I forlengelsen av at vi snakket om Romsås som dansested og hvor folk holdt på med hiphop, uttrykte ungdommene også irritasjon over at det var så vanskelig å lære seg å spille et instrument på Romsås. Ingen viste hvor de skulle prøve sånn, annet enn på Klubben, men der var det så mange og litt vanskelig å få plass. Siden noen av dem var svært interessert i å lære noter, spurte jeg om de hadde prøvd korpset på Romsås, for å lære litt. Elevene gav uttrykk for at det var et helt komisk spørsmål, men så viste det seg at noen av dem hadde vært innom korpset, men ingen hadde fortsatt. De mente at korps var det ultimate norske på 17. mai, og at de ikke passet inn der, fordi «vi kommer fra utenlandsk bakgrunn ikke sant, og det er mer sånn norsk. [...] norske melodier liksom». De konstruerer seg selv ut av korps fordi de har utenlandsk bakgrunn og korps er norsk. Samtidig sier de at dette er noe man gjør på nasjonaldagen, de gjør noe av det norske de vet, utilgjengelig for seg selv gjennom å ekskludere sin egen bakgrunn fra konstruksjonen *norsk*.

S: Men, for eksempel korpset på Romsås ...

N: Finnes det korps på Romsås fortsatt?

L: Jeg spilte i korps på Romsås når jeg var liten, jeg.
M: Nei!
L: Jeg spilte kornett.
N: Jeg drilla når jeg gikk i første, fra jeg gikk i første til sjuende eller noe sånt.
M: Jeg drilla fra første til andre klasse tror jeg. Eller ... ja, første til andre.
S: Mm, ikke sant, det er sånn at man vet ikke at det finnes et korps på Romsås, fordi det er så få som spiller der. Hvorfor er ikke korps en greie på Romsås hvis dere er så opptatt av musikk?
N: Korps er mer sånn 17. mai-opplegg.
M: Ja ... Det er ikke sånn i hverdagen.
L: Det er nasjonaldagen.
N: Det er liksom vi kommer fra utenlandsk bakgrunn ikke sant, det er mer norsk.
M: Det er mer sånn norsk-norsk! Korps er mer norsk liksom, det er mer norske melodier liksom. Hvis det skulle vært korps fra Afrika, hadde det vært helt annerledes.
L: Trommer, og ...
M: Det hadde vært trommer og folk som sitter på biler og med trommer, og ...
S: Men hadde det vært kult å ha i 17. mai-toget?
M: Ja!
N: Ja!
M: Da hadde jeg i alle fall blitt med på korps.
N: Men det er jo, vi må jo tenke på liksom, det er jo Norge.
L: Det er norsk.
M: Jeg vet det, det er ...
N: Det er den norske nasjonaldagen, det er Norges nasjonaldag.

Når de her snakker om hvordan de hadde hatt lyst til at korps på 17. mai skulle være for at de skulle hatt lyst til å være med i det, måtte det inkludere trommer og folk som sitter på biler, «korps fra Afrika». De mener likevel at man må tenke seg om, fordi dette er Norge og ikke Afrika. Det er den norske nasjonaldagen. Jeg spør dem hvorfor de ikke kunne brukt trommer og perkusjon i et norsk opptog, siden de er norske og kunne tenke seg å gjøre det.

S: Hvorfor kunne dere ikke ...
M: Vi er oppvokst, liksom ...
N: Vi er ikke oppvokst med ...
M: Med norsk musikk, for å si det sånn ...
L: Det er jo ikke sånn ... Faren min, for eksempel, han er jo ikke sånn derre kjøpe bunad til meg og gå i korpset liksom ...
M: Det er ikke ...
N: Det gjorde mamma ...
M: Det gjorde mamma med meg også ...
S: Men hvis dere synes det er kulere, på 17. mai, dere er jo norske ...
M: Ja.
S: I hvert fall delvis, jeg vet ikke om dere føler dere ...
Alle: Vi er jo født og oppvokst her.
S: Ja, ehm, for sjøl om dekk ikke høre på korps, hvis dekk da hadde synes det hadde vært kulere å ha ett liksom med litt mer ... R&B-rytmer, trommer og sånn i 17. mai, hvorfor hadde ikke det gått an?
N: Fordi det er norsk, det er Norge.
M: Det er norske nasjonaldagen.
N: Da blir det internasjonal nasjonaldag, det er jo ikke det det er!
M: Det er jo norske nasjonaldag! Norske nasjonaldag er bunad og rødt, hvit og blått, liksom.

Forklaringsmodellene her handler om at 17. mai ikke har plass til den musikken de vil ha med fordi den musikken de vil ha med, ville forandre dagen fra å være nasjonaldag til å bli internasjonal dag. De anser ikke sine egne musikkpreferanser som norske nok til å kunne kreve å få delta. Rammen for hva som er norsk, er begrenset til å inkludere bunad, rødt, hvitt og blått og korps. Denne karakteristikken er en av de tydeligste fra hele feltarbeidet, fordi disse jentene klart gir uttrykk for at de som norske beboere gjør Norge mer internasjonalt. De er imidlertid ikke norske nok, selv om de har vokst opp her, til å kunne delta på den måten de selv har lyst til, i et 17. mai tog. Deres tilstedeværelse med sine musikkpreferanser ville gjort nasjonaldagen til en internasjonal dag.

De uttrykker en sterkere tilknytning til det å være fra Romsås enn det å være fra Norge. Romsås konstrueres som et sted som gir rom for å være internasjonal. Norge gjør ikke nødvendigvis det.

S: Men er det, hvis er det en identitet at man er fra Romsås. «Jeg er fra Romsås»?
Alle: Ja!
S Det er en greie.
Alle: Ja.
S. Som dere er stolt av?
Alle: Ja!

Ledelse og musikkproduksjon

En av utfordringene var å få elevene komfortable med det å spille inn musikk i studio og å venne seg til å høre både egen og venners stemme på opptak. I mikseprosessen etter opptakene kom det mange reaksjoner rundt det å kjenne igjen egen eller andres stemmer. Inny har her en helt presis og tydelig oppfatning av hva som har skjedd på opptaket.

P: Har du putta Anita inni der?
O: Kan det hende at de har putta Anita inn der? Jeg tror det er Sunniva [Hansen, min merkn]
P: Nei, Sunnivas stemme er helt klart, man kan høre at det er henne. Sist gang hun sang, husker dere ikke sist gang hun sang?
E: Hun måtte synge for at vi skulle synge (latter)
S: Men hva syns dekk da? Hvordan syns dekk opptaket har blitt?
E: (latter) Den mørke stemmen hører jeg ...
P: Ja, den mørke stemmen er kanskje meg, men jeg synger ikke så mørkt heller, da ... !
O: Ja, men jeg tror det er meg!
P: Herregud, stemmen kom lysere etter hvert.
E: Man hørte i alle fall når den brua kom.
O: På den tida var jeg ikke forkjøla.

P: Litt.
O: Det kan være det.
S: Men er det kult at stemman er så mørke, eller skulle dere ønske at de var litt lysere?
(latter) Neiii
O: Neiii
P: Det var en litt rar stemme, og så kom Anita inn plutselig.
O: Ja, det høstes ut som Anita.
E: Jeg syns det var helt likt Anita, for Anita synger sånn.
P: Anita hadde en annen sang med tre personer.
E: Mens vi synger sånn veldig lyst.
S: Dere er vant til å tenke at dere har lysere stemmer?
O: Vi har det.
E: Vi har tatt opptak og masse sånn, og hver gang vi hører på det. så er det veldig lyst.
P: Men hva gjør det med ... Hvordan vil dere det skal være da? Vil dere det skal være sånn,
eller vil dere det skal være lysere?
E: Går det an at den mørke stemmen går litt lenger, dra ned volumet på det, liksom?
S: Om det går an å dra ned volumet på den mørke stemmen?
E: Ja, ikke så mye sånn altså, men sånn at vi hører de to andre også ...
P: Anita sin stemme må gå helt sånn nederst.
O: Er du sikker på at det er Anita?
S: Anita er itte med her.
P: Asså. hvem sin stemme er det?
O: Jeg sier det kanskje er min, fordi jeg var forkjøla.
P: Nei, Anitas stemme som høstes ut som Anita.

Pelales måte å håndtere det at hun ikke skjønnte hvem som sang så mørkt, er helt konkret. Hun snakker ikke om Anitas stemme i starten. Hun snakker om Anita. «Anita er der». Ikke stemmen hennes, men selve personen Anita er der. Stemmen er noe abstrakt, mens selve Anita er konkret. Når vi diskuterte dette i ettertid, sa også Pelale at hun mente det var Anita, i alle fall ikke Osma, fordi hun som sang sang mye mer «sex»¹¹¹ enn Osma. På spørsmål om ikke alle kan legge seg til en slik stemme, som hun refererer til som sexy, svarte hun at det kommer an på hvordan personen er. Hun mente at Osma ikke var en sånn person.

Ett av de viktige spørsmålene som ble tatt opp, dreide seg om når det var greit å eksponere rase, etnisitet, opphav, osv., og hva som var viktig ved musikken man hørte på. Sylvie er uttrykkelig på at det er risiko forbundet med å høre på ghanesisk musikk i skolesammenheng, dersom det er andre der enn de få hun stoler på. Når jeg så spør når hun hører på vest-afrikansk musikk, svarer hun dette:

¹¹¹ Her betyr ikke «sex» *sexy* eller *sensuelt*, men at hun formidlet noe som var mer direkte knyttet til sex. Dette trenger ikke bety at det er mer vulgært eller pornografisk, men er en, etter min mening, mindre moralsk måte å forholde seg direkte til sex på, enn det mer brukte «sexy» som konnoterer en viss form for forstillelse.

S: Men er det, du sa at når du er hjemme, eller når du skal vaske huset og sånn (latter) så hører du på sånn musikk. Hvorfor da?

P: Ja ja, ja hvorfor da?

S: Kunne det like gjerne vært fra liksom Kongo, eller er det viktig at det er fra Elfenbenskysten?

P: Kongo, liksom, de snakker annerledes dialekt enn oss, de snakker fransk, selvfølgelig, men de snakker andre språk, og de synger på det språket de snakker i.

S: Er det viktig at man skjønner hva de sier for noe?

P: Ja, for at du kan ikke bare gå å kjøpe musikk som de snakker bare tull, du ikke vet det liksom ...

E: Ja.

S: Ja, det er viktig at man skjønner hva dem sier for noe, så innholdet er viktig, liksom?

P: Ja, jeg har bodd i Elfenbenskysten hele mitt liv, eller liksom til jeg kom hit, da ... så de sangene de synger mest, vet jeg hva de handler om. Til slutt, men faren min går til Elfenbenskysten og kommer med nye sanger, og de er på fransk, så jeg vet hva det handler om.

S: Mm.

P: Jeg går på Youtube og søker, og jeg vet hva det handler om. Så jeg vil helst høre på sang jeg kjenner, som jeg selv skjønner hva det handler om. Ja. Kongo, jeg liker sangen dems, men på en måte de synger litt annerledes dialekt. Du vet bildet av han der jeg har på Facebook, og så sier du «hvem er han?». Han er fra Kongo (henvendt til Antonella og Victoria). Han synger fransk blanding, språket han snakker, der er liksom annerledes ...

S: Blanda med det lokale språket,

P: Ja, med det språket de snakker, så det er litt annerledes.

S: Men hva handler, hva handler for eksempel låter fra Elfenbenskysten om, da?

P: Låtene handler sånn om liv og død. Det er en sang som heter ... hm ... i alle fall artisten heter Petit saco [Saquo] [??] han synger om en gutt som var veldig syk, og, ja, de tok han til sykehuset, så døde han der, og så moren sier hun ikke kan tro at det er sønnen min som er død, og sånn, og hvis du tuller med meg, så stå opp og gå hjem og spis og, ja, du vet, noen synger bare for å ha det gøy og noen synger for å, ja. Det er en seksårig gutt som synger fra Elfenbenskysten og, sangen hans er veldig bra. han synger pluss han danser. Han får masse penger for det. Han er bare seks år!

Pelale fokuserer på at hvis folk hadde vært litt mer åpne og snille, ville man kunne gå mer sammen med folk fra andre regioner også, ikke bare sånn at folk trekker seg sammen med dem de vet har bakgrunn fra samme område som dem selv. Hun mener at det ville løst mange problemer på skolen, fordi skolemiljøet sliter med at folk har baktanker og strategier knyttet til det å være venner. Samtidig sier hun også at folk egentlig ikke bryr seg om hvor du kommer fra, bortsett fra noen spesielle. Jentene hevder at folk (i særdeleshet folk med marokkansk og pakistansk bakgrunn) bare er ute etter noe annet dersom de vil bli venn med deg. Samtidig fremhever de seg selv som særdeles sosiale og uten baktanker og strategier annet enn å få seg mange venner.

P: Ja, hvis de er mest snille og tiltrekker seg til andre regioner, eller, jeg vet ikke hva man kaller det for no' ...

O: Land, ja ...

P: De trekker seg til deg, blir livet her på skolen noe bedre ... Ikke bare her på skolen ...

E: De er venn med de de vet de kan få noe ut av liksom, de er ikke venn fordi du er så snill, liksom, og hele pakka, men ...

P: Det tells ikke ...

E: ... det er mer sånn der: «Å hun der er veldig smart, jeg kan...»

O: Hvis jeg kjenner henne...

E: ... ja, hvis jeg kjenner henne, jeg kjenner hele Oslo og hele greia liksom, det er ikke bare ...

P: Det er ikke bare de som kjenner mange, liksom, for eksempel vi tre som sitter her, og hun andre i klassen min, der, hun kjenner veldig mange. Når jeg går ut, mange sier hei til meg, mange på skolen her tror jeg har ingen venner, fordi jeg har bodd her i tre år, men når du går noen steder, alle hilser på meg og sånn, men det er ikke venner, det er ikke bare for å hilse: «Å, jeg er kjendis» og hilse og sånn, og er populær, det er ikke det som gjelder ...

O: Det er det de tror.

E: Ja, det er det de tror ...

P: ... Jeg tenker ikke på det, du hilser på meg, og så, da, måten du går på ... ting som er sosialt er veldig bra når du er ute, så når jeg kom her i Norge jeg går på steder med dem i byen, og de presenterer meg til en venn av henne, jeg tar over. (latter fra alle) Jeg tar over vennene hennes, fordi på en måte hun kan ikke sitte og snakke hele tiden med bare hun venninna, mens du sitter der (lager tafatt fjes, måpende)

O: Ja, det blir kjedelig!

P: Jeg!...

O: Jeg synes sånt er veldig kjedelig.

P: Hun der kjenner meg veldig godt (peker på Victoria). Når jeg går ut med henne, men hun sier: «Her er ei vennine av meg, jeg liker henne. Bare pass henne over til meg», og så begynner jeg å snakke med personen, etterpå går jeg videre, videre, videre.

S: Så får man flere og flere venner ...

Skolemiljøet på Bjøråsen får med jevne mellomrom hard medfart i disse samtalene. Dette gjelder særlig dannelsen av hierarkier og grupperinger samt grupperingers indre justis og ytre ekskludering. De stusser imidlertid litt her, fordi de ikke er helt sikre på hvem som har gitt andre folk rett til å bestemme, siden de egentlig tror det er dem selv som bestemmer hva som er rett. De er også tydelige på at dette ikke er noe generelt problem, men et helt spesifikt problem for Bjøråsen ungdomsskole. Dette var et helt konkret problem vi måtte jobbe med under prosjektet, fordi det i starten så ut til å skulle danne seg grupperinger på bakgrunn av de grupperingene som allerede eksisterte i klasserommet og resten av skolemiljøet. Vi brøt opp noen konstellasjoner, og lot andre være. Klikkdannelse var likevel et stadig tilbakevendende problem under prosjektet også.

E: Jeg vet ikke helt hvem det er som har gitt dem rett til å ha rett, men ...

S: Ja, hvem er det som på en måte bestemmer det?

O: Egentlig tror jeg det er vi selv da, hvis ikke vi går imot, da kommer de ikke til å si at vår er (uklart)

S: Nei.

E: Men her er det veldig sånn rart, da, for hvis du prøver å gå imot, så begynner ryktene å ...

O: Ja, det er sant.

E: ... rykter og folk som begynner å snakke dritt om deg, og ...

O: Det kommer til å gå utover hele Oslo med en gang ...

E: ... ja, mange som til å få vite det, og så kommer de til å «jeg skal ta med gjengen min og det skal skje det og det med deg»

O: Så kommer de sånn: «Var det du som begynte sånn ...»

E: Ja, ja, ja, og så er det folk som du ikke kjenner en gang, som kommer til å si til deg: «Du kringla med den personene for det og ... og det, og det, liksom.»
P: Til og med de jeg er mest.....
O og E: Ja.
P: Jeg er bare lei livet her på skolen er sånn det ...
(alle sammen snakker i munnen på hverandre)
E: Det er bare sånn det er her på denne skolen, for jeg har gått på veldig mange skoler, og det ikke sånn liksom. Det var ikke sånn at hvis jeg sa det jeg mener, så skal ikke du gå, å være, fordi du er imot meg, så skal ikke du gå og hente gjengen din og snakke om dritt om deg på Oslo, så kommer alle mot deg og skal banke deg og sånn. Det er bare her, jeg skjønner ingenting av det.

To av problemene som kom opp, var knyttet til ledelse generelt ved skolen og skolens praksis i faget musikk som fag. Ett av de første problemene som ble tatt opp, var det elevene opplevde som aksept for rasisme fra lærerne:

I: De sier «neger» også [uklart]
S: Hvem er det som sier det?
I: Mange i klassen.
V: Mange forskjellige, i mattegruppen i går hørte jeg noen sa: «De negerne begynte å følge etter oss.»
A: Det verste er sånn, liksom, de mener at å si «neger» til noen er ikke så, de mener ikke frekt, de bare sier det fordi det er sant, ikke sant. For det er en fra klassen vår, ikke sant, han sier hele tiden «din neger, din neger, din jævla neger», hele tiden. Det er sånn ...
V: Og lærer gjør ikke no. Lærerne bryr seg ikke.
A: Nei ...
(alle snakker i munnen på hverandre)
V: Lærern til lillesøstra mi sa, lillesøstra mi sa: «Han kalte meg neger», og hun bare: «Ja, det er jo sant.» Det er sannhet.

I forbindelse med det diskuterte vi hvem som har lov å si *neger*, og hvem som ikke har lov til det. Disse uskrevne reglene ble fulgt hele tiden under prosjektet. De få diskusjonene vi hadde som var knyttet til dette, handlet om at noen hadde vært frekke og sagt ting som var uakseptabelt for den andre, selv om andre i gruppa hadde sagt det samme tidligere. Det gjaldt ord som *afrikaner*, *neger* og kallenavn knyttet til geografiske områder.

S: Men oppleves det som dårlig hvis det er noen som slenger det?
V: Det er greit om du er mørk selv, da ...
S: Da er det lov?
V: Ja, da er det litt sånn, ja, da er det ikke snakk om den andre personen ...
E: Men det er noen som veldig, mener det sånn veldig, veldig, veldig frekt, sånn at de ...
V: Ja.
E: ... sånn at liksom det å være afrikanere og sånn, så er de liksom mindre enn deg på en måte, ikke sant.
S: Men hvordan vet man at noen mener det frekt eller itte frekt, da?
E og V: Nei det kommer liksom an på.
I: Da må de se på ansiktet for å se på deg så stygt, og så sier de det.
V: Og her er det ikke alle som snakker med hverandre, så hvis det plutselig ...

En av jentene på den ene gruppa ble kalt Somalia, fordi hun var delvis derfra og fordi navnet hennes hadde likhetstrekk med navnet på landet. På et tidspunkt midt i en øvingssammenheng, da vi hadde jobbet sammen lenge, og jeg hadde oppholdt meg mye i samme rom som dem og bare hørt deres kallenavn på hverandre, roper jeg «Somalia» til hun som ble kalt det, uten å tenke meg om. Jeg forstod umiddelbart at jeg hadde tråkket over en grense, og antall øyne som stirret sjokkert på meg, var en grei bekreftelse på dette. Jeg forstod ikke med det samme hvorfor det opplevdes som at jeg trampet på henne, men jeg tok henne til side og spurte henne hvorfor hun reagerte så sterkt, og ba om unnskyldning hvis jeg på noen måte hadde trampet over noen streker. Hun bare lo og sa at det var veldig uvanlig at lærerne hennes kalte henne Somalia, og at de skvatt litt fordi jeg var lærer og ropte det til henne. Jeg forklarte at jeg nok bare hadde plumpet ut med det fordi det var det jeg var vant til at de andre kalte henne. Hun responderte med å forklare at mange ikke syns hun virket så veldig somalisk, derfor hadde det blitt et kallenavn. Noen av jentene kom bort til oss, og jeg spurte dem om hvorfor de reagerte så sterkt. De mente da at det var det samme som å si *neger*. De kunne gjøre det, men ikke jeg. Jeg spurte hvorfor de mente jeg ikke kunne gjøre det. Da svarte de at jeg kunne jo *gjøre* det, men da var jeg liksom ikke lærer, og dessuten ville det være ganske frekt «fordi du ikke er det selv». Her referer de til hudfargen min. Rase er i denne sammenhengen viktig, og de ulike posisjonene i prosjektet fremheves også som viktige.

Det er mange temaer i forbindelse med ledelse på internasjonale arenaer, eller flerkulturelle situasjoner, som viste seg å kreve fingerspissfølelse i løpet av prosjektet. Ett av dem var synlig man gjorde flerkulturalitetsaspekter, det at noen hadde innvandrerbakgrunn, eller på hvilke måter man gjorde dette synlig. På noen vis uttrykte deltagerne i prosjektet ønske om å synes, om ikke å bare være eksotiske elementer som kom til uttrykk på de internasjonale dagene. På noe vis uttrykte de også en skepsis til det å synes, særlig i forbindelse med det å være afrikansk, og at det for mange av deltagerne i prosjektet var en stor forskjell på om en afrikaner ønsket å synliggjøre seg, og en pakistaner eller marokkaner viste ønske om å synliggjøre seg, fordi disse to grupperingene så ut til å defineres som svært ulike når det gjaldt makt til å sette dagsordenen, og makt til å definere.

S: Men, for eksempel, i klassa da, hadde det vært, hadde det gått an å hatt et prosjekt der man hadde spilt musikk fra de forskjellige landa der folk kjem fra, at man hadde prøvd å begynne å spille det? Hadde det gjort ting bedre?

A: Fra alle?

J: Ja, eller ...

(massiv latter)

J: Ja, eller hvis man hadde tatt områder da, sånn at man hadde spilt kanskje vestafrikansk, plukka ut noe vestafrikansk musikk, og at man hadde plukka ut noe østafrikansk musikk for eksempel, plukka ut noe sørafrikansk musikk, plukka ut noe indisk eller pakistansk musikk, eller India-Pakistan-Afghanistan-området? Hadde det vært kult å hatt et sånn prosjekt? Der man hadde spilt musikk fra de områda? Eller?

A: Ja, kanskje hvis det var mange områder, sånn at det ble liksom ...

J: Det må være mange forskjellige områder?

A: Men hvis det hadde vært bare ett område, og det var bare deres musikk, som for eksempel hvis vi bruker mange som, for eksempel, sånn som deg (peker på Victoria), hvem andre er det som er afrikanere i klassen?

V: Det er bare meg.

A: Er det bare deg?

V: Ja ... Abdul er marokkaner, da ...

A: For eksempel hvis vi plukker en liten gruppe med afrikanere for eksempel, og de skal lage sånn der afrikansk musikk-greier, det ville ha vært flaut for dere å fremføre foran alle, for at der er det folk fra, selv om det, det er noen som er kule som er afrikanere også, men det folk ville uansett se på dem rart ...

Fokuset i dette sitatet dreier seg rundt nettopp problematikken i det å være synlig som annerledes. *Afrikansk* ser ut til å bli definert som *den andre*¹¹² uansett om det er i motsetning til majoriteten *norsk* eller om det er i motsetning til andre minoriteter i Norge. Dette preger også elevenes mening rundt hvorvidt andre elever ville vært villig til å lære afrikansk musikk. Mange mente at dette var utopisk fordi mange av *de kule* bare ville sabotere og latterliggjøre dette.

S: Hvordan ville det vært om man i stedet prøvde å lære bort?

V: Det går ikke an å lære bort ...

S: Det går ikke an å lære bort?

V: Nei, de vil ikke.

S: Dom vil itte.

E: Nei.

S: Men hva hvis man hadde sagt at det her er et musikkprosjekt, det her gjør vi i skolen.

E: De bryr seg ikke.

P: De vil uansett gjøre det, men på en måte det ikke ...

V: De gjør det for å få karakterer.

P: ... de gjør det ikke for å lære. De vil ikke ...

V: Ikke fra hjertet ...

S: Men trur dekk at det kunne, at man kanskje kunne ha lært noe av det? Itte nødvendigvis at bare den som er fra området, skal spille det, men at på en måte at hele klassa gjør det sammen ...

(uklart)

E: Det er noen som hadde ville bare syns at det var kult, men at det var mange som også hadde syns ok at det her er, liksom.

P: Og hvis det er noen som klikker, så lukker de døra og så stikker de.

E: Mm.

P: Ja.

V: De gjorde det i går.

¹¹² Referanse til Simone de Beauvoir. Se kapittel 1 for utdyping.

E: De krangla med lærer'n, og så stikker de.
S: Hm. Men det høres jo ut som det kunne vært litt kult å prøve det, da?

Afrikanskhet

Afrikanskhet ser ut til å være en identitetsmarkør deltagerne er opptatt av. Det kommer til syne gjennom både attraktive og mindre attraktive parametre. Deltagernes navigasjon ved hjelp av disse parameterne kommer til uttrykk gjennom hvordan de velger å eksponere sin tilknytning til Afrika, både musikalsk, gjennom dans, fysikk eller aktiviteter som fester med spesifikke kulturelle tilsnitt.

S: Jeg er nysgjerrig på det her ... Du sa når dere hører på radio, på ghanesisk radio sammen med foreldrene dine, men hører dekk på ghanesisk musikk sammen, for eksempel?
P: Ja, jeg har liksom ghaneser, man har ikke ghanesisk pass. Jeg har liksom ikke bodd der. Men mens jeg var i Elfenbenskysten hørte jeg mye på ghanesisk sang, jeg hadde min egen radio, men mora mi kjøpte cd for meg
S: Men ,nå for eksempel?
P: Nå, for eksempel, hører jeg skikkelig på det.
V: Hva da?
P: Også går jeg mye på ghanesisk fest, så jeg danser mye ghanesisk sang.
S: Hva betyr det at du går på ghanesisk fest? Betyr det at du går på fest med bare ghanesere, eller?
P: Ja bare med ghanesere
S: Og da danser man ghanesisk?
P: Ja, og synger, og da (uklart ord) Elfenbenskysten-sang også.
S: Ok.
V: Ja, fordi Ghana og Elfenbenskysten er nesten helt ...
P: Ja, de er de er naboer, det ... for å kjøre dit tar noe med seks timer, jeg tror ...
S: Mm, men hører du på ghanesisk musikk da? (til Antonella)
A: Jaaa (latter)
P: Ja for ... (uklart) moren min ...
S: Fordi at dom tar det med, eller?
A: Ja, det får en liksom til å huske fordi at Sør-Amerika hører de mye musikk som er veldig mye bevegelig og sånn, ikke sant, i alle fall der, der hvor jeg kommer fra, liksom, familien min, der ...

I dette tilfellet fremstilles festene som kulturelle pustelommer, der også søramerikansk tilknytning leses som en kvalifikasjon til å kunne delta. *Søramerikansk* føyes sammen med *bevegelig og musikk*, som en motsats til de regimene de møter i skolehverdagen, der den typen bevegelse de snakker om, afrikansk, må modereres.

A: Fra Ghana, for når man går på klubber og sånn, så spiller de de sangene der.
S: Åssen klubber, ungdomsklubber liksom? Her på Romsås?
I: Ja, Ammerud også.
S: Så spiller de mye vestafrikansk musikk?
Alle: Mm.
S: Hvorfor da, tror dere?
A: Fordi det er bra musikk.
V: Bra for å danse og sånn.

S: Hvorfor er det alright å høre på det? Er det bare fordi det er bra dansemusikk, eller?
I: Det spørs jo åssen melodien høres ut, men.
V: Åsså det de sier i sangen, er sant, liksom.
I: Også de folka kan uttrykke seg til å danse, liksom.
A: Det får deg til å bli glad av å høre på sånn musikk, fordi....
I: For hiphop og sånn, det er de som kan å danse hiphop som hopper opp og sånn, men shakanger fra Elfenbenskysten og Ghana, da kan de danse alle slags dans.
S: Er det viktig at det er derfra, fordi du kommer derfra, eller kunne det vært fra hvilket som helst sted?
I: Jeg liker at det er derfra, for at da blir jeg liksom danse hele tida og sånn. Jeg føler meg bra. Ikke at folk skviser meg utafor.

Her gir hun eksplisitt uttrykk for at når det spilles vestafrikansk musikk, føler hun seg mindre utafor enn ellers. Hun føler hun har noe å bidra med, og hun opplever seg selv som ressurssterk i kraft av sin afrikanske tilknytning når det kommer til slike aktiviteter. Hun drar også fram fysiske egenskaper når det kommer til å vurdere hvorvidt man er flink til å danse afrikansk eller ikke.

O: Men de er ikke noe særlig flinke, helt ærlig. Meriam er ikke noe særlig flink.
V: Hun er tynn
O: Helt ærlig.
S: har det noe å si?
O: Ja
V: For liksom, man må være litt fyldig for å kunne danse akkurat den måten, da for å si det sånn.
S: Hvorfor det?
V: Det er bare sånn.
A: For at det er liksom ...
V: For hvis du er tynn, er det ingenting som beveger seg.
S: Da har man ingenting å riste på?
O: Om du har form og, så har du det som det trengs. For eksempel guttene vil har alltid det som trengs for at en jente skal være en jente sånn som guttene tror. Det vil si ha mer rumpe og mer pupper, om du hakke rumpe og du har større pupper, det er det de vil ha.
S: Jaha.
O: Men jeg mener rumpa også tels, i noen tilfeller når det gjelder dans. For når alle vennene dine har stått og shaket med rumpa si, og du hakke, så du står der bare og ser på, ikke sant.
V: Ikke sant.
O: Da begynner du å bevege seg på en annen måte. sånn at alle bare: «Ok, hvilken verden lever hun der i?»
V: Ja, ikke sant.
O: Ja.

Stor rumpe er altså positivt både når det kommer til forutsetninger for å uttrykke seg gjennom dans, og når det kommer til hvor attraktiv man er i guttenes øyne. Disse områdene mener jentene henger nøye sammen. Er du god til å shake, er du også attraktiv, og du har stor rumpe. De forventer imidlertid ikke at alle deler denne preferansen, fordi de opplever diskriminering av folk med afrikansk bakgrunn. Rasisme overfor afrikanere er noe de eksplisitt tar opp og forteller om.

S: Men hvis ... eeee ... På skolen, eller i skolesammenheng, får dere noe kred for at dekk har, kan mye musikk som, for eksempel fra Ghana eller Elfenbenskysten eller fra Chile. Er det, er det på en måte kred at man kan mye sånn, eller er det ikke det?

V: Det er ingen som bryr seg.

S: Er det ingen som bryr seg? Åssen? Hvordan da?

V: Jeg veit ikke, jeg.

S: Ok, hadde det vært kult i musikktilmen om man spilte vestafrikansk musikk, da?

P: Folka skulle liksom ...

V: Da ville folk liksom bare ...

A: De ville ha klaget og sånn.

V: Spesielt når du er Afrika, de kommer til å si: «Herregud kan de lage musikk, de...»

P: Ja, de er jo svartinger og sånn, ja ...

A: Det er veldig mye rasisme her ...

S: Ja er det det? Hvordan?

A: Ja, selv om det liksom, selv om de selv er utlendinger, selv om de selv kommer fra Afrika, så kan de: «Hun er jo afrikaner, og hun kan jo ikke ... [uklart].»

Rasismen de beskriver, handler ikke bare om at at afrikansk musikk omtales negativt og boikottes, men også om uttalelser på bakgrunn av hudfarge og afrikansk tilknytning. De beskriver også situasjoner der de opplever at heller ikke lærerne tar tak i dette problemet. I en annen samtale forklarte de samme jentene meg at de mente at lærerne også var rasistiske når de tillot rasisme i timen. Når jeg da spurte hvordan de trodde det hadde fungert å jobbe med ikke-europeisk musikk, for eksempel afrikansk, i musikktilmen, var de svært negative til dette, blant annet fordi de hevdet lærerne ikke klarte å fremstille musikken ordentlig: «De kan jo ikke afrikansk musikk, så da vil de bare spille sånn idiotmusikk de tror er afrikansk.»¹¹³

Det uttrykkes en tilhørighet til andre vestafrikanske musikkjangre og danseformer fra deltageren i prosjektet med ghanesisk bakgrunn. Hun mente at man i Vest-Afrika hører på samme type musikk, men at det endrer seg når du kommer til de nordafrikanske, arabiske, landene. Siden marokkanere på Romsås beskrives som en definisjonsmakt, er ikke dette positivt i deltagerens øyne, fordi de som har arabisk eller marokkansk bakgrunn, ikke forstår afrikansk musikk. Deltagerne forteller imidlertid at vestafrikanere forstår hverandres musikk og uttrykk, særlig hvis man har samme hovedspråk (engelsk eller fransk):

S: Ja, men, når får man, når er det kred for eksempel å høre på hiphop og R&B, og når er det kred å høre på ghanesisk eller vestafrikansk musikk?

I: Jeg hører på sånn, på nettet, da hører jeg på alle slags musikk, når jeg hører på hiphop og jeg er bare lei. Jeg selv er fra et land ...

S: Men når får man, når er det man får feedback på at det er bra at man hører på ghanesisk musikk, i åssen sammenhenger er det du ville ha sagt at du hørte på ghanesisk musikk?

¹¹³ Samtale på tur til studio 2008.

V: Blant ghanesere ...
 S: Blant ghanesere, ville du sagt det hvis du var blant marokkanere da?
 O: Nei.
 S: Hvorfor det?
 V: Nei, for kanskje de ville komme til å syntes det er dårlig.
 S: Å, ja. Eller folk fra Gambia, da?
 V: Mmmm.
 P: Mest for folk fra marokkanere, gambier de liker Elfenbenskysten, og, jeg vet ikke, fordi, marokkanere, de går rundt med sangene, så sier hun til hun andre: «Jeg liker den sangen, send den over til meg.» Jeg var på sånn konfirmasjonsleir, blant annet med ghaneser, og så kom fire eller fem ungdommer som begynte å danse Elfenbenskysten-sang, de liksom lagde ring sammen, også begynte de å synge og danse på den. Det var masse i den sangen, som jeg, som Africa Mounija, og sånn.
 V: Ja, ja, ja.
 P: Mm (uklart). Africa Mounija er fra Ghana, han som synger den sangen. Han er ghaneser, men sangen, han kan'ke fransk, så han liksom lagde den.

Selv om de opplever at folk ikke forstår og verdsetter vestafrikansk musikk, mener de det hadde vært kult dersom vestafrikansk musikk ble eksponert på en bra måte. Imidlertid mener de at skolens miljø, som preges av gangstermiljøer (hiphop) ifølge jentene, ville ødelegge slike opplevelser, fordi de ikke forstår vestafrikansk musikk og fordi de sitter med stor definisjonsmakt.

S: Men man får bare ..., det er bare positivt i de miljøene? Mens her, så er det bare R&B og hiphop som er bra? Men for eksempel når vi hadde, når vi hadde samspillprosjekt i fjor. Hadde det vært, hadde det vært kult å for eksempel å øvd inn låter som var vestafrikanske?
 V: De ville vært kult, men hva heter det, det var. Det kom sånne afrikanere på skolen og hadde sånn konsert, men med en gang de kom og begynte å synge, alle begynte å le av dem.
 A: Ja, de begynte å se på dem rart, også snakka de om dem etterpå.
 V: Husker du ikke de der du kjente, som kom og sang, ja?
 A: Det er fordi på skolen her mener at det de gjør er det som er riktig og alle de andre, de gjør, det er bare sånn tapere som gjør sånn liksom, sånn der. De mener de selv er gangstere og sånn ikke sant. De er jo ikke det. De er bare mennesker som har sine egne ...
 J: Det er bare at de har noen bestemte meninger om hva som er riktig?
 A: Ja de mener at alle skal tro på det samme ... 114

I mange sammenhenger gir ungdommene uttrykk for at de opplever afrikansk bakgrunn som mindreverdige. De sier at afrikanere blir sett på som «ingenting» og nært knyttet til aper.

V: Det var en i klassen min, læreren spurte meg hvordan musikk det var i Afrika og sånn, også begynte en å si å lage sånne apelyder og sånn. Jeg ble så sint!
 S: Det skjønner jeg kjempegodt.
 A: De snakker alltid, snakker alltid om ...
 V: De snakker alltid om sånne ting, det er alltid negativt ...
 S: Men er det liksom, er det mer negativt å være afrikaner?
 V: Ja ...
 S: Enn å være ...?
 V: ... det er sånn det føles ...
 P: Mest «afrikanere er ingenting» for de som tror de er noen.

114 Dette eksemplet har også blitt referert til tidligere i avhandlinga, men av samme grunn som sist er det likevel tatt med flere ganger.

V: For afrikanere, de mener at afrikanere er ingenting.
A: De er fattige ...
V: De er bare slaver og ...

De knytter sine egne opplevelser av overtramp og diskriminering til afrikaneres historie og bruken av ufrivillig arbeidskraft, slaver, i USA. Afroamerikanske artister brukes også som symbol på at folk med afrikansk bakgrunn får til ting, selv om mange ser ned på dem.

P: Liksom vi var slaver, da kan jeg, vi var slaver i USA, for ikke, for lenge siden.
S: For over 200 år siden.
Alle: Ja.
A: Men de henger enda ved, det.
P: Men selv om vi er afrikanere, ikke for å være frekk, vi er mye mye bedre enn folk som syns de er noe. Se i USA nå, se hvor mange mange afrikanere som synger sang nå. Og de liker den person som synger sangen!
S: Men syns dekk det er kult at man har fått en svart president i USA også?
Alle: Ja!
V: For du vet før, i USA, før, når de gikk på gata, de hvitingene, de sa: «Se, der går en annen svart ape», men nå sier de ikke det lenger ...

De sier også at det var en anerkjennelse av afroamerikanere og andre med afrikansk bakgrunn da USA fikk en svart president. De uttrykker også et håp om at nordmenn med afrikansk bakgrunn skal bli behandlet bedre og mindre rasistisk når man ser at afroamerikanere som Obama gjør det bra i USA, fordi man ser at «vi er ganske smarte»¹¹⁵. De uttrykker altså en helt konkret tilknytning til Obamas tilstedeværelse gjennom at de begge har afrikansk bakgrunn.

S: Men har det noe å si for dere på en måte, at det er en svart president i USA?
O: Ja, det er mye å si for meg og for de andre rundt oss.
V: Det er for å vise respekt.
O: Når Obama kom, liksom, før var det liksom: «Vi ikke noe, for vi er dumme.»
V: Ja, ikke sant.
O: De som er hvit, og de som, ja, vi ikke noe for dem. Men en gang vi sitter så: «Fjern stolen ifra meg, gå ifra meg.»
V: Ikke rør meg, du er svart, jeg kommer til å [uklart]
O: Du er svart.
A: Mange som da, for eksempel noen som satt ved siden av afrikaner på tv liksom, stod opp og gikk og satte seg et annet sted.

De har også tro på at det skal bli bedre i Norge fordi ser nordmenn nå at folk med afrikansk bakgrunn også er smarte og kan ta gode valg. De knytter også Obama til kampen mot rasisme, ført av Martin Luther King.

S: Men har det noen innvirkning på hvordan det er for dere i Norge?

¹¹⁵Samtale i forbindelse med miksing 2008

I: I Norge, ikke for å være frekk, men de sier de ikke rasistmeldinger, men jeg sier det er veldig mye rasister.
 V: Det er det.
 S: Men blir den rasismen, blir det mindre rasisme for eksempel i Norge av at det kjem en svart president i USA?
 V: På en måte det er liksom sånn at Obama styrer hele verden, da, fordi det USA gjør, det er det andre også gjør. Man føler seg liksom tryggere da, man føler liksom «ok, nå har vi liksom sjansen til å vise dem og vi er likt dem, det ikke sånn at vi er mindre enn dem», liksom.
 L: For ikke for lenge siden, når Obama kom, så sa noen noe sånn bondete (?) Det var en hviting da, og «Obama er for svart, så jeg vil ikke at en svarting skal komme og styre over landet, så jeg dreper den personen». Han gikk og sa den og så ble han tatt. Du skulle drepe Obama hvis han var ikke sterk nok i begynnelsen av. Og Gud hadde ikke støtta ham, du skulle ha drept ham, sånn som de drepte han Martin, han.
 V og A: Martin Luther King, ja.
 L: Ja, han mannen. Jeg trodde han var prins, men han var pastor, han mannen.
 (alle ler lenge)
 S: He he, jeg tok feil.
 (mer latter)
 A: Men det er mye sånn der, jeg håper det ikke skjer noe med ham da, sånn som skjedde med han, han som ble drept.
 S: John F. Kennedy
 A: Ja, han skulle også, han skulle gjøre det samme som Obama skal gjøre nå, han skulle forandre hele verden slik at alle like og ingen skulle være mindre og sånn. Også ble han drept.
 L: Selvfølgelig de skal drepe ham fordi de mener han er svart. (latter)
 A: Det er mange som er litt sånn gale, som tror det her er sånn som det skal være, jeg vil ikke at det skal forandre seg. Jeg vil ikke blande meg inn i det.

Deltagerne peker også på afrikanernes posisjon som *afrikanere* i Norge. «Det er noen som elsker afrikanere også da, men mest for dansing og sånn da. Og trommer. Og folk som bare elsker dem folka.»¹¹⁶

Her utvider ungdommene definisjonen av afrikaneres handlingsrom i Norge, hvor de også etablerer positive sammenføyninger mellom kropp / fysiske uttrykk og afrikansk bakgrunn. Samtidig holder de på en eksklusivitet når det gjelder *det som skal til* for å beherske det afrikanske ved et uttrykk. I dette tilfellet gjelder det dansing og shaking, og hvorvidt dette er mulig å lære dersom man *ikke* har afrikansk bakgrunn.

S: En ting lurte jeg på. Hvordan hadde det for eksempel vært at dere kunne prøvd å lære meg å danse? For at jeg skal skjønne hva dere snakker om?
 (latter)
 S: Hadde vært morsomt å prøve å lære det ...
 (masse latter)
 E: Det her er vi flinke til også ...
 I: Vi er veldig veldig ...
 (uklart)
 S: Har dere lyst til å gjøre det?
 I: Da spør det om du har lang nok tid. (Hun ser på rumpa mi)
 (Masse latter)
 S: Da spør det om jeg har lang nok tid? (uklart) Er du frekk? (smiler)
 I: Jeg mente ikke å være frekk ... (ler)

¹¹⁶ Samtale 2008.

De anser altså afrikansk bakgrunn for å være et premiss for å kunne danse bra. Dette brukes her som synonymt med å være fra Romsås. Romsås blir definert som en opposisjon til *Bærum*, som trekkes fram som det norske. *Romsås* defineres, i likhet med *afrikansk*, som noe som gir tilgang å kunne danse.

I: Ja, det er sånn man ser sånn jenter, en dansegruppe.
O: Ja.
I: For eksempel på Romsås, da, og ei dansegruppe fra Bærum, så ser man forskjellen.
S: Hvordan da?
I: Det er mer sånn rytme i oss, vi er oppvokst.
E: Det er fordommer liksom, men når man ser dem, så tenker man jo «æsj, de kan ikke danse siden de er norske», liksom, det er sløvt å tenke da, liksom, men det er sånn man tenker.
I: Det er jo egentlig sant og da, for når man tenker, de har sånn, vi har mer rytme i oss, vi har alltid vært oppvokst med det.
O: Ja, jeg vet det.
S: Hvordan da?
O: Det har alltid vært musikk rundt oss, liksom, uansett, liksom.
I: Vi har alltid vært for eksempel ...
O: Det har alltid vært musikk rundt oss.
E: Ja, det er sånn, moren min kan ikke danse i det hele tatt, liksom.
O: Ikke mora mi heller og hun tror hun kan danse, så hun ...
E: Ja, men hun er jo araber da, hun kan i hvert fall bevege på rumpa, mamma, herregud...hun leker sånn (mumling) og sånn ...
I: Har du sett mamma!
S: Ja, hvordan danser, hvordan danser ... Hva er det som gjør at man er god til å danse, for eksempel?
E: Jeg vet ikke ... Selv om det er sånn ...
O: For eksempel, noen ...
I: Det er å ikke være stiv, man må klare å slippe seg løs
E: Ja...det er sånn, man tenker sånn det er sånn. Vi pleier og sånn, Mama i 10. klasse og jeg og Nadia og sånn, liksom, vi er sånn store rumpe, ikke sant, siden vi er fra ...
I: Fra Afrika
E: Så tenker man sånn derre ...
O: Jeg har også liten rumpe, men jeg ...

Roller og seksualitet

S: Er det like viktig at jenter lik det man gjør når man danser, eller at jenter liksom anerkjenne den musikken man driv med, eller er det viktigst at gutta lik det?
P: Nei, guttene må se også måten. Det har jeg sett mange ganger i klubben. De må se måten jentene danser på, og hvis jentene shaker heftig bra, jentene er liksom kroppen for å shake, da kommer de bak jenta.
S: Ja, men ...
P: På den måten de liker jenta, og de får oppmerksomhet for måten de danser på av alle gutter og kommer rundt deg.
S: Ja, men for eksempel i stad så snakka dere om at hvis du danser litt for ekstremt ...
A: Mm.
S: ... så ser de andre jentene litt rart på deg.
A: Mm.
S: Er det viktig at de andre jentan også lik det man gjør? Eller er det liksom gutta?
A: Det er best, liksom, at alle aksepterer hvordan vi gjør det, liksom, syns jeg, i stedet for at de skal se på deg stygt fordi du gjør noe som er annerledes enn dem, liksom. Det er liksom ikke noe sånn: «Jeg er så mye mye bedre enn deg i det her», liksom, det er bare sånn at alle greier å gjøre det på sin egen måte.
S: Ja.

A: Ingen er like, så det er ikke sånn at man skal gjøre det samme hele tiden og sånn.

O: Her krangler jeg nesten med alle gutter. Alle gutter hater meg her, men det er ikke ... men *hater*, ordet «å hater», hva betyr det? Det ikke noe, det ikke noe ord, det er bare (uklart), fordi jeg liker, for å være helt ærlig her, folka sprer rykter om meg som er ikke sant. «Jeg bytter kjæreste hver eneste uke, og jeg gjør sånn, jeg gjør sånn», men jeg bryr meg ikke, for eksempel jeg kan krangle med alle gutter liker meg ikke på skolen her, men jeg trenger ikke dem skal like meg. Nesten alle sier jeg er frekk, jeg er frekk, men det er måten du snakker til meg på som får meg til å bli sånn sint, selv om du mener ikke på frekk måte, men det gjør meg sint og begynner å kjefte hardt, sånn at du ikke begynner å liker meg lenger.

Kapittel 3: Historiske, globale og musikalske hierarkier

Innvandring og musikk i Norge: et historisk perspektiv

Når folk migrerer, flytter også musikk på seg, hvilket betyr at mennesker som migrerer, sitter med ulike typer musikalske bakgrunner og ressurser på tvers av nasjonale grenser, og det er variabelt hvor gangbar valuta disse ressursene er.

I dette kapitlet ser jeg på hvordan migrerte musikkpraksiser har utviklet seg i Norge de siste 40 årene. Jeg skal forsøke å si noe om hvorfor noe musikk får fotfeste umiddelbart, mens andre sjangre eller geografisk funderte tradisjoner ikke etablerer de samme sammenføyningene mellom immigrantmusikk og allerede etablerte musikalske praksiser

Musikkpraksiser kan være både tydelige og tvetydige uttrykk for ulike typer sammenføyninger. Med migrasjon forflytter musikk seg, reagerer med andre musikkuttrykk, former nye tradisjoner med nye tilknytninger, men like gjerne med gamle som nye repertoar, tradisjoner eller praksiser. Knudsen (2005) sier i en artikkel om chilenske immigranter i Norge at: «Tanken om at musikk konstruerer identitet har blitt utforsket av en lang rekke forfattere og er i dag et etablert og anerkjent utgangspunkt for forståelsen av musikk i samfunnet.»(Knudsen 2005) Dette er også mitt utgangspunkt, at musikkpraksis etablerer, reetablerer og forhandler om sammenføyninger og tilknytninger. Her blir begrepet «sammenføyning» brukt i Latours og Deleuzes forståelse av begrepet, definert som en tilknytning mellom elementer, materielle eller ikke-materielle, menneskelige eller ikke-menneskelige (Deleuze & Guattari 2005; Latour 2005). Jeg har videre behov for å diskutere bruken av begrepet identitet, slik det ofte blir brukt i Norge, da jeg kan finne bruken problematisk innenfor et prosjekt av denne art. Dette er også viktig for å danne basisen for det metodologiske i prosjektet.

Innenfor globaliseringens tid, som Brochmann og Tjelmeland (Kjelstadli 2003) kaller perioden mellom 1940 og 2000, har immigrasjon til Norge skjedd i tre bølger. I denne artikkelen fokuserer jeg på immigrasjon de siste 40 årene, og hvordan dette har hatt konsekvenser musikalsk. Dette knyttes sammen med perspektiver på hvordan musikk og

verdihierarkier påvirker ungdoms tilknytning til musikalske og kulturelle uttrykk i dag. Jeg er interessert i å belyse hvordan verdihierarki dannes i globale prosesser, også historisk (Featherstone, Lash & Robertson 1995).

I dette kapitlet gjør jeg forsøk på å presentere noen historiske og navigasjonsorienterte vinklinger på hvordan migrasjon og musikk er sammenknyttet i Norge i dag. Det er et stort tema, og jeg forsøker ikke å gi en representativ eller statistisk presentasjon. Imidlertid kommer jeg til å presentere ulike innvandregrupperinger og musikkjangre for å belyse ulike navigasjonstrategier, premisser og aktører i feltet.

Identitetsdannelser og sammenføyninger

Identitetsbegrepet slik det blir brukt hos Knudsen (2005), og slik det også blir brukt hos O'Flynn (2007) i diskurser om nasjonal identitet, er utfordrende å skulle bruke i dette prosjektet fordi det innebærer en form for enighet og homogenitet som ikke korresponderer med det jeg trenger å bruke identitetsbegrepet til. Knudsen og O'Flynn bruker det som et konglomerat som inneholder flere ulike karakteristikk, der for eksempel *nasjonal identitet* forstås som en rekke tilhørigheter. Hvilke attributter som er med i denne samlingen, er et spørsmål om vane, begrepsforståelse og virkelighetsforståelse. På bakgrunn av dette blir samlebegrepet for stort til at det kan bli nøyaktig og nyansert. Jeg er mer komfortabel med å bruke begreper som *sammenføyninger* og *sammenknytninger*, som også inkluderer tilknytning til ikke-menneskelige objekter, fenomener, osv. Disse begrepene har ikke en hel hale av påheng og er mindre bastante enn *identitet* (Deleuze & Guattari 2005; Latour 2005).

Latour (2005) har behov for å definere sosiologien med utgangspunkt i det han hevder var starten på sosiologien som fag, men som han hevder man har mistet på veien mot det rådende sosiologiske paradigmet i dag: sosiologiens sosiologi. Han skriver at dette fagområdet har glemt at man i utgangspunktet er ute etter kunnskap om nettopp sammenføyninger, om forbindelsene. Den rådende sosiologien er mest opptatt av «det sosiale», som om det er et eget materiale, en egen størrelse, og ikke en rekke sammenføyninger. I denne sammenhengen er Latours kritikk av sosiologiens sosiologi en parallell til mine problematiseringer rundt begrepet *identitet*, som også har blitt et konglomerat, i stedet for et perspektiv på alle de ulike tilknytninger og sammenføyninger som skjer når noen knytter seg til noe.

Diskursen rundt musikk og identitet har i Norge, med noen unntak, tendert mot en sosiologiens sosiologi. Det er imidlertid nyanser i diskursen. I noen tilfeller brukes *identitets*begrepet i forbindelse med analyser av konkret merkevarebygging hos artister, der det er bevisste handlinger knyttet til det å formidle en helt konkret identitet/merkevare/brand, som hos Hawkins (2009:222). I denne sammenhengen er noe av poenget ved analysen nettopp at det man analyserer, gir så tydelig uttrykk for at dette er intensjonelt, det er bevisst merkevarebygging, og det foregår i stor grad i en referanseramme som alle har tilgang på, den offentlige kommersielle rammen, som artisten også gjerne vil at så mange som mulig deltar i. Hawkins' bruk av begrepet *identitet* er interessant, fordi det diskuteres i en overskridende queer-kontekst, som i mange sammenhenger er et uttrykk for nettopp nedbygging av kategorier, merkelapper og «sannheter» og heller brukes i sammenheng med teorier om gråsoner, individualitet og seksuell dynamisk bevissthet. Hawkins beveger seg ikke inn i andre referanserammer enn de han i utgangspunktet har blitt invitert inn i, som det offentlige kommersielle rom, til forskjell fra analyser der man beveger seg inn i artistenes konkrete praksisfelt, som studio, øvingslokaler, mikserom osv. Dette gjør at bruken av *identitet* som begrep blir et godt analyseverktøy og ikke et overtramp mot de artistene han analyserer, fordi det ikke handler om å beskrive et menneske, men om å analysere merkevarer og identiteter som kommuniseres som ønskede kategoriseringer.

I andre tilfeller brukes *identitets*begrepet til å kategorisere deltagere/informanter i prosjektene, for å kunne sette dem i en fast struktur, som nettopp ikke tar høyde for heterogene forhold i menneskers tilhørighet. Rosenlund (2000) gjør det samme i sin avhandling, som viser at nykonservatismen og sosiologiens sosiologi lever i beste velgående også innenfor dagens sosiologiske produksjoner.

Knudsen (2004) bruker også *identitet* som diskursivt analyseverktøy i sin avhandling om chilenske innvandrere i Norge. Han bruker predefinerte strukturer som analyseverktøy, og kategoriserer og avgrensner deltagerne i prosjektet på forhånd, men klarer å opprettholde kunnskapsfull ydmykhet overfor deltagerne i prosjektet, slik at identitetsbegrepene nyanseres. Deltagerne i prosjektet er likevel godt plassert innenfor kategorier av ulike slag, og det virker heller ikke som om deres plassering er gjenstand for diskusjon i prosjektet.

Bruken av identitetskonglomeratet som diskursivt analyseverktøy forekommer også i forbindelse med *undervisning* om musikk og identitet. I et hefte ment for bruk i undervisning på høgscole-/universitetsnivå bruker Kvifte og Ruud (2000) identitetsbegrepet på en slik måte at de også introduserer idéer om identitetsanalyser, der det er nettopp tilknytninger og sammenføringer satt i system, som skal analyseres. Idéen med dette må da være at man skal kunne si noe om hva man anser som «logisk» at hører sammen, og hva som anses som identitetsparadokser. Dette vitner om en *sterk* sentrum–periferi-tenkning, og er noe av det store problemet med identitetskonglomeratet. Kviftes artikkel (2001) om global romantisisme er imidlertid annerledes i bruken av begrepet, og her er det igjen det kommersielle markedets identitetsdiskurs som undersøkes. På denne måten mener jeg man kan si at mye av litteraturen på dette feltet tenderer til å ha et litt overfladisk forhold til identitetsbegrepet. Jeg mener at det finnes mer enn én måte å bruke dette på, men jeg mener samtidig at det mangler noen essensielle perspektiver i diskursen, som nyanserer bruken av *identitetsbegrepet*.

«Hvem er du?» Homogenitet og flertydighet i norsk bevissthet

Generelle karakteristikk av en folkegruppes identitet blir tungt tendensiøse, noe jeg skal forsøke å unngå. I stedet skal jeg presentere noen aspekter av hvordan nordmenn har gitt uttrykk for hvordan nordmenn *kan/er/bør* være. Det finnes naturlig nok mange uttrykk for dette, både visuelt, auditivt og skriftlig, og jeg har valgt som eksempel en uhyøydelige lesning av *Peer Gynt*.¹¹⁷ Ibsens beskrivelser av Peer Gynt er et eksempel på hvordan en norsk forfatter har belyst spørsmålet om «hvem man er». Her behandles spørsmål om personlighetstrekk som er flertydige og flyktige. I Ibsens drama er hovedpersonen uten ryggrad, skiftende, lite moralsk og egosentrisk, selv om Ibsen også gir uttrykk for en fascinasjon for det som kan leses som eksotisk i stykket. Det er lite moralisering rundt den eksotiske konteksten, men mest av Peer Gynt selv. Hans flertydige personlighet forstås i dette dramaet som ugunstig og lite moralsk. Han svikter folk, stikker av, han endrer taktikk og strategier for å tilpasse seg, og han unngår konfrontasjoner. I dag ville den samme karakteren kunne blitt beskrevet som diplomatisk, fleksibel, åpen for nye inntrykk og selvrealiserende.

¹¹⁷ Jeg går ikke inn i en litteraturkritisk diskurs i dette. Dette narrative er mer å regne for en metafor på min forståelse av hvordan mange nordmenn synes man *bør* være. Jeg ønsker også å vise hvordan Peer kunne ha blitt lest i dag, med tanke på globaliseringsprosesser og navigasjonsprosesser som kreves i disse.

Når Ibsen forstår Peer Gynts vekslende personlighet som en mangel på *kjerne*, en mangel på konsistens, og beskriver ham som en løk, tilkjenner Ibsen en forståelse av mennesket som baserer seg på en tro på at en tilsynelatende «kjerne» er det som *er* selve mennesket. Det er denne *kjernen* som gjør at man kan skille ett menneske fra et annet, dets personlighet og identitet. Kjernen er ifølge dette det man har med seg fra begynnelsen av, som en del av sjelen, og som skal være uforanderlig. Her ligger en intensjonell forståelse av mennesket til grunn som baserer seg på menneskets intensjon, hva et mennesket *egentlig* er «på bunnen». Hvis man i stedet forstår Ibsens løkmetafor som at hvert lag er det han *gjør*, ikke det han *er*, vil Peer Gynt bli en fleksibel, tilpassningsdyktig og mangslungen karakter, som ikke er rigid i sin forståelse av hvem han er, og dermed heller ikke i hva resten av verden rundt ham er. Alle hans utøvende handlinger er ikke bare et uttrykk for hvem han er, de *er* ham. Han er sine handlinger og ikke sine intensjoner. Hans mangel på *kjerne* kan dermed forstås som en fordel fordi det gjør ham mindre rigid. Det legger også mer fokus på hva han i praksis utretter, og ikke hva hans intensjoner er, og hva/hvem han *egentlig* er. Det ville være meningsløst å ta med dette eksemplet bare for å vise hvordan jeg mener Ibsen forstod Peer Gynt. Jeg er imidlertid mer interessert i hvordan man i Norge omfavner Ibsens moralisering over Peer Gynt og hans valg, og hvordan Peer Gynt er etablert som fortelling om hvordan en mann (men også et menneske, mer generelt) *bør* være.

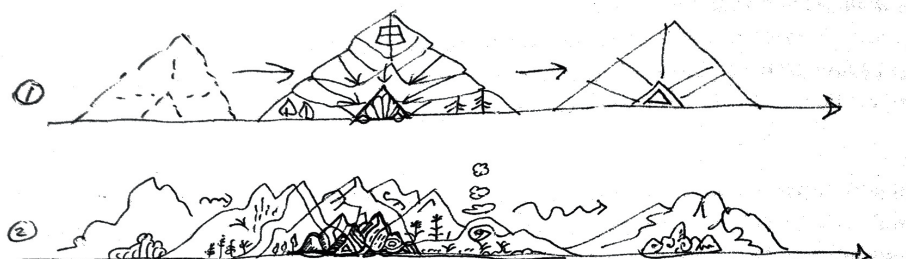
Sigmund Setrengs (2001) perspektiver rundt det man kan se på som flertydige personlighetstrekk, fokuserer på hvor ulikt man ser på disse flertydighetene i ulike kulturer. Rådende vesteuropeiske forståelser av identitet er produkt av ulike typer påvirkning, deriblant borgerskapets persepsjon av kristen moral og dyd, slik Habermas (2005) peker på i *Borgerlig Offentlighet*. Man skal søke å være et helt (og dermed et konsekvent) menneske. Streben etter dette konsekvente og «hele» mennesket betyr at et menneskes motsetningsfylte og tilsynelatende paradoksale ønsker eller valg underkommuniseres, ignoreres og har lav status. Setreng framstiller dette grafisk for å forklare hvordan flertydighet i et menneskes personlighet kan leses. Han sier at i ytterste konsekvens kan en flertydig personlighet leses som «splittet» og dermed bli betraktet som klinisk syk i noen vesteuropeiske forståelser, mens det i tibetansk-buddhistiske forståelser er langt høyere terskel for å beskrive slikt som patologisk, fordi man har større aksept for denne typen flertydighet og flerdelt personlighet/identitet (Setreng, 2001).

Disse illustrasjonene og deres teoretiske rammeverk kan brukes til å gi migrasjonsdiskursen noen begreper til å håndtere flerkulturelle bakgrunner. Når skisse 2 gir uttrykk for hvor tydelig de ulike flerpersonelementene kommer til syne, er dette verdifulle perspektiver på hvor store ressurser og hvor stort potensiale for forståelse flerkulturelle bakgrunner kan innebære. Skisse 1 gir på samme vis uttrykk for at såkalt «homogene» bakgrunner også gir personen mindre handlerom og forståelsesrom, fordi praksisene har gitt færre typer erfaringer. Denne siste skissen har en konsekvent og tydelig framstilling, med en åpenbar kjerne som blir tydeliggjort ved intensjoner, verdier og tilhørende praksiser, slik jeg tidligere har argumentert for at et vesteuropeiske borgerskapsperspektiv har fått definere identitetsperspektiver. Det å være konsekvent blir i disse perspektivene viktig fordi det er forutsigbart og gjerne etablert som en *dyd*. For å forstå noe som flertydig og annerledes må det også ligge til grunn en forståelse av hva som er konsekvent og normativt i utgangspunktet. Denne praksisen er det Bourdieu (1984) snakker om som *habitus*: etablerte praksiser over lang tid, som konstruerer en intuitiv oppfatning av hva som anses som konsekvent, og hva som er avvik fra dette. I et samfunn som forandrer seg sakte og relativt jevnt, vil ikke disse mekanismene merkes i særlig stor grad, fordi endringer skjer så langsomt at uenigheter og virkelighetsforståelse endres i samme tempo. Derimot, i samfunn som endres i ulikt tempo eller som har immigrasjon av mennesker med tilsynelatende divergerende virkelighets- og menneskeforståelse fra den opprinnelige populasjonen, vil disse mekanismene være synlige fordi endringer ikke skjer parallelt og i samme tempo. Dette er ekvivalent til Latours relativitetsteori (2005).

Likhet – det homogene som trygt og ivesiktlig.

Ønsket om likhet har vært en tendens i det sosialdemokratiske Norge, der man har hatt tilsynelatende homogent endrede samfunn i mange år. Disse ser ut til å bli utfordret på graden av fleksibilitet av immigrasjon, og av nordmenns reaksjoner på immigrasjon. Ønsket om likhet kommer til syne i media gjennom fortellingene om «vellykket integrasjon», som stort sett betyr at immigranter har forstått hvordan nordmenn er norske, og har tilpasset seg dette (Tjelmeland & Brochmann 2003). I den forstand er Norge et eksempel på det Derrida retter kritikk mot når han diskuterer migrasjon med Habermas i boka *Filosofi i terrors tid* (Habermas et al. 2005). Habermas hevder at så lenge man har demokrati, vil alle kunne

uttrykke seg. Alle vil ha like stor mulighet til å bli hørt så lenge det finnes toleranse for andre.



Ill. 1: Øverste skisse viser det Setreng kaller en «[...] enhetlig personlighet som produkt av strengt lokalisert oppvekst med en enhetlig kultur». Den nederste skissen viser det han beskriver som: «Integrert flerdelt personlighet som produkt av flere sterke oppvekstmiljø».

Selv om den politiske holdningen til hvordan innvandrere deltar i samfunnet, har gått fra å være et ønske om assimilasjon til et ønske om integrasjon, har integrasjonsprosessen likevel en uklar målsetting. Ønsker vi egentlig et mangfoldig samfunn uten store forskjeller, der minoriteter ikke er synlig mer enn nødvendig? I så fall er «integrasjon bare en utsettelse av en assimilasjonsprosess for individene» (Tjelmeland & Brochmann 2003:206). Derridas kritikk mot Habermas er rettet nettopp mot ignoransen av forskjellighet og mot fraskrivelsen av ansvar når det gjelder å håndtere forskjellighet. I norsk integrasjonspolitik snakker man mye om toleranse for hverandre, men toleransebegrepet er utilstrekkelig fordi det ikke er universelt. Det har en spesifikk kristen opprinnelse, hevder Derrida, og blir dermed også mindre universelt og nøytralt enn man først skulle tro. Toleransebegrepet blir på bakgrunn av dets religiøse opprinnelse og karakter en «[...] paternalistisk gestus, hvor den anden ikke accepteres som en likeværdig partner, men ses som en underordnet, der måske enda underkastes et krav om assimilation og under alle omstændigheder blier misforstået i sin anderledeshed» (Habermas et al. 2005:42). Begrepet ser ut til å ha blitt overtatt også av ikke-kristne institusjoner og kulturer, selv om det ifølge Derrida har et spesifikt kristent velgjørenhetsprinsipp som opphav. Toleranse som myte er ifølge Derrida dermed ikke egnet til bruk i en sekulær politisk sammenheng fordi den er preget av et sterkt kristent opphav.

[...] ikke er nogen tilfældighed, at tolerance i biologiens diskurs indikerer den hårfine grænse mellem integration og afvisning. Som det er tilfældet ved organtransplantation og behandling af smerte, angiver tolerancetærskelen tolerance som den yderste grænse i organismens kamp for at holde sig i ligevægt, umiddelbart før den kollapse. (Habermas et al. 2005:16)

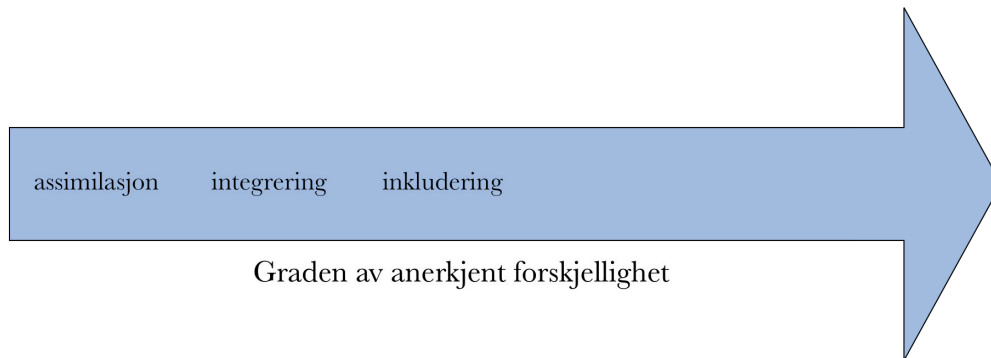
Derridas poeng om redselen for å anerkjenne forskjellighet er interessant i et sosialdemokratisk, norsk perspektiv, der man etter andre verdenskrig har bygd opp et land med et ønske om likhet for alle. Balansegangen mellom likhet for alle og at alle skal være like, er imidlertid vanskelig. Når man måler hvorvidt innvandrere er likestilt med nordmenn, brukes måleverktøy som har bakgrunn i «den norske majoritetsbefolkningens levesett og definisjoner på et godt liv» (ibid.:206), knyttet til blant annet arbeid, bolig, utdanning og levesett. Dette er basert på hva nordmenn setter høyt av verdier, og dermed vil innvandrere som lever tilnærmet likt, bli betraktet som godt integrerte, mens ulikheter blir ansett som en indikasjon på mislykket integrasjon. «Likhetsforestillingen forflytter seg her fra å handle om likhet i tilgang på goder eller rettigheter, til å dreie seg om likeartethet i livsførelse» (Kjelstadli 2003:206). Som Derrida påpeker, anses forskjellighet i dette som en trussel.

I en samtale med en lærer ved Saupstad skole¹¹⁸, i Trondheim, kom en diskusjon opp om hvilken terminologi man bruker rundt *integrering*. Da jeg introduserte begrepet *assimilasjon*, kommenterte hun at man i skolen i dag ikke snakker om integrering, men om inkludering, som hun definerte som mer åpent for at man kan ta med *forskjellighet* inn, og mindre kontrollerende for hvordan man *bør* være for å få være en del av fellesskapet.

I forbindelse med dette, og med tanke på Derridas kritikk av Habermas (Habermas et al. 2005), mener jeg at man kan bruke disse tre begrepene til å lage en skisse som fremstiller synet på hvordan innvandrere *bør* delta i det norske samfunnet, koblet til graden av anerkjent forskjellighet i de ulike begrepene. *Anerkjent forskjellighet* er et begrep jeg vil introdusere som en kommentar til Derridas kritikk av *toleranse*begrepet og hans poengtering av at *forskjellighet* fryktes. Dersom man *anerkjenner* forskjellighet, eksisterer det ikke bare en toleranse for at forskjellighet finnes, men man tar i større grad innover seg at mennesker er forskjellige fra hverandre. Graden av anerkjent forskjellighet ser ut til å øke fra assimilasjon, via integrering og til inkludering. Det eksisterer like fullt en forventning om at man skal inkluderes i *noe*. Dette *noe* vil i de fleste tilfeller kunne leses som den normative forståelsen

¹¹⁸ Dette er en av skolene i Trondheim Kommune hvor flest barn med innvandrerbakgrunn går. De har distinkt andre utfordringer knyttet til flerkulturalitet enn Bjøråsen, og betraktelig sterkere diasporaorientering blant mange av barna, ungdommene og foreldrene ved skolen (Hentet fra samtaler med ansatte ved Saupstad skole og Kattemkjeller'n 2008–2012).

av hva det er å være norsk. Det ligger også noe overbærende i inkluderingsbegrepet, fordi det er en handling som må gjøres fra den majoritære siden. Noen må inkludere noen, eller noen må inkluderes. Det er ikke en aktiv handling man fra minoritær side kan gjøre dersom det ikke tillates fra den majoritære siden. Likevel er det en forskjell i disse begrepene når det gjelder *anerkjent forskjellighet*. Skissen vil kanskje se sånn ut som dette:



Hvis man skulle lagd et grafsystem ut av dette ville det vært interessant å se hvordan man skulle kunne plassert ulike minoriteter i Norge, som romanifolk, samiske grupperinger og polske, latinamerikanske, somaliske, iranske eller afghanske innvandrere. Jeg er ikke sikker på at integreringen i Norge er demokratisk i den forstand at alle får like stor mulighet uavhengig av hvor man kommer fra. Jeg tror vi ville sett at antatt forskjellighet hadde minsket graden av anerkjent forskjellighet og dermed muligheten til likeverdig inkludering. Dette er imidlertid kun en spekulasjon og dessuten en videreføring av dette prosjektet, og ikke en del av det. Jeg skal heller gi en kort framstilling av hvordan graden av anerkjent musikalsk forskjellighet hos diasporagrupperinger ser ut til å henge sammen med myter om migrasjonsårsak, majoritetens forståelse av de ulike diasporagrupperinger og graden av forskjellighet mellom majoritære estetiske uttrykk og *de andre*.

Ulike innvandringsperioder og musikalsk bagasje

Hvordan arter så dette seg i musikalske uttrykk, praksiser og forskning? Hva har endret seg i de tre bølgene Tjelmeland og Brochman (2003) beskriver, når det gjelder musikalske praksiser og forståelser knyttet til immigrasjon i Norge?

Marokkanske, pakistanske og tyrkiske flyktninger på 60- og 70-tallet

Representasjonen av marokkansk, pakistansk og tyrkisk musikk i Norge er ikke svært stor, men det finnes. Mens det ifølge Eva Focks undersøkelser i Danmark ble rapportert at musikk fra Marokko, Pakistan og Tyrkia stort sett bare ble ønsket velkommen på spesifikt internasjonale og flerkulturelle dager,¹¹⁹ og at musikken ellers stort sett ikke ble spilt på radio (Fock 2003), kan man i Norge i dag se et litt annet bilde av noen få pakistanske/indiske musikkjangre. Bollywoodmusikk og bhangra, som er en del av pakistansk populærkultur, er i Norge relativt populært, både på festivaler som BollywoodFest (Fest, 2011) og gjennom mange ulike klubbkonsepter. Bhangra har sågar fått plass innen fitness (Andreasen 2012), og Oslo World Music Festival (OWMF) har hatt blant annet Razaqat Ali Khan på plakaten. Transjoik har også hatt samarbeid med blant annet qawwalisangeren Sher Miandad Khan og Sheema Mukherjee på sitar, noe som resulterte i blant annet en plate og stor turnésuksess.¹²⁰ I tillegg har festivalen MELA bragt en rekke store pakistanske sangere og musikere til Oslo (Melafestivalen, 2011).

Chilenske og vietnamesiske flyktninger på 70- og 80-tallet

Jan Sverre Knudsens forskning på chilenerne og etablering av «sted» gjennom musikalsk praksis er en del av en forskningstradisjon som ser på musikk som en «mer eller mindre bevisst strategi som «skaper sted» ved å stimulere og ordne minner, følelser og erfaringer» (Knudsen 2005). På Romsås har det bodd mange med innvandrerbakgrunn i mange år, og det er relativt stor gjennomtrekk av folk i området. Det er et større fokus på lokal tilhørighet enn på etnisk tilhørighet på Bjøråsen ungdomsskole, og bevisstheten rundt det å være fra *stedet* Romsås er stor. Mange av deltagerne gir også uttrykk for at de få diasporamiljøene som eksisterer, er utypisk for Romsås, det er ikke noe de anser som betegnende for stedet. Ungdommene snakker heller om at Romsås er internasjonale arenaer der folk kommer fra «hele verden»¹²¹, på godt og vondt.

¹¹⁹ Som deltagerne i prosjekt Bjøråsen også uttaler.

¹²⁰ (Transjoik & Khan 2005)

¹²¹ Fra intervju med niendeklassing, 2009 (i klasserommet etter orientering om prosjektet).

Førstegenerasjons innvandrere har blitt dokumentert å gjerne ville ivareta sin tilknytning til sin opprinnelige nasjonalitet (Knudsen 2005). Denne tilknytningen til opprinnelseskulturen kan være ulik i ulike segmenter av innvandrere fra samme nasjon. Dette gjelder også naturligvis for tilknytning til musikk og musikkuttrykk. Knudsen gir eksempler på dette, med *cueca* som symbol for chilenerne i Norge, og understreker at symbolbruken endret seg samtidig som den betød forskjellige ting for innvandrere som flyktet tidlig til Norge, sammenlignet med de som kom senere.¹²² Andre generasjons innvandrere retter ifølge Knudsen sin tilknytning i større grad mot «latinamerikansk» enn mot «chilensk» (Knudsen 2005). Det er her snakk om generasjonsmessige forskjeller, der man gjerne er orientert mot hjemlandet i første generasjon, hvor interessen dreier seg mot å utvikle det interne diasporamiljøet. I andre generasjon vil man imidlertid ofte i større grad knytte assosiasjoner til bostedsland og benytte seg av latinamerikanske populærkulturelle uttrykk, som salsa, som gir det Knudsen kaller en etnisk fordel.¹²³ Når dette er en form for tilpasningstrategi som også applauderes av foreldregenerasjonen, er det fordi det er praktiser som er lett tilgjengelige og som gir lite konfrontasjon og kontroverser mellom familiens, individets og samfunnets ønsker.

Knudsens perspektiver rundt hvordan ungdommer forholder seg til sine foreldres musikkuttrykk, er i mange sammenhenger i opposisjon til erfaringene fra Bjøråsen ungdomsskole. Der uttrykte de aller fleste ungdommene en sterk avstand til sine foreldres musikkpreferanser og diasporapraksiser. Dette gjaldt særlig der musikkuttrykket lydmessig lå langt fra det populærmusikalske uttrykket som eksisterer på ungdommenes iPoder i dag.

Dersom man kan skaffe seg noen «etniske fordeler», som Knudsen snakker om, er ungdommene imidlertid ikke alltid like negative. Kompetanse på afrikansk dans overføres til «hiphop bootshaking», men det er viktig at det ikke blir assosiert med afrikansk dans, fordi representasjonen da faller fra å være god til å danse, til «bare å være en jævla neger»¹²⁴. Den

¹²² Politiske flyktninger, som ikke har samme tilknytning til kulturhuset Casa Cultural Chilena som den siste bølgen med chilenerne på slutten av 1980-tallet, finner andre alternative møtesteder. (Knudsen 2008).

¹²³ «Salsabølgen som i løpet av de siste årene har skyllet over Norge har gitt disse chilensknorske ungdommene et kulturelt felt der de i kraft av sin bakgrunn nyter godt av det vi kan kalle en etnisk fordel. De er i besittelse av språkkunnskaper og en kulturell ballast hjemmefra som gjør at de lett blir sett på som ressurspersoner.» (Knudsen 2005)

¹²⁴ Intervju med Lucy, Gille og Fabiola 2007.

tilsynelatende «etniske fordelene» kan altså være en subjektiv fordel, men det er ikke en fordel du kommuniserer ut, fordi den da opphører å være en fordel. Det er praksisen som er en fordel, ikke bakgrunnen. Tilhørighet til diaspora blir underkommunisert. Det er i større grad et fokus å kommunisere felles tilhørighet og nære oppunder den lokale identiteten som romsåsing. Jeg ønsker likevel å problematisere Knudsens framstilling av de chilenske ungdommene gjennom å sette spørsmålstegn ved begrepet «etnisk fordel». Det Knudsen her snakker om, er at man skaffer seg tilsynelatende kompetanse gjennom å assosieres med et populært kulturuttrykk, i dette tilfellet salsa, som en utenforstående kan oppleve som «din» musikk, mens salsa kan være like fjernt for en chilensk ungdom som for en norsk ungdom. Dette påpeker også Knudsen.

Hans begrep «etnisk fordel» kan også knyttes til *racebending*praksiser innenfor musikkbransjen, der musikere med for eksempel chilensk bakgrunn underkommunerer forskjellene mellom cubansk og chilensk musikk fordi det gir muligheter for en subjektposisjon som «latinamerikansk» musiker. Disse effektene gjør at det til tider kan være aktører innenfor norsk musikkliv som legger mest vekt på sitt kulturelle opphav, og ikke på sitt musikalske. Det å fremstå som *latinamerikaner* eller *afrikaner* blir attraktivt og mer interessant for å få arbeid enn å forfekte spesifikke musikalske praksiser. En av grunnene er nettopp at aktørene i kraft av etnisitet eller andre parametre får muligheter til å tre inn i positive subjektroller som «innvandrere», «chilener» eller «folkemusiker». I Trondheim har mange chilener og andre latinamerikanere hatt stor påvirkning på det trondhjemske musikklivet. På samme måte har en rekke artister/musikere/workshopholdere innenfor afrikansk musikk også fått tilgang til disse representasjonene.

Dette er på ingen måte generelle karakteristikk av afrikanske musikere i Norge, men heller et forsøk på å sette fokus på at representasjon av musikk tilknyttet etnisitet, geografiske områder eller kulturell tilknytning, foregår på ulike nivåer.

Samtidig henger dette sammen med hvordan man ser på musikk som kulturuttrykk på ulike områder. Mens musikk, dans og historiefortelling er sterkt sammenvevd som estetisk uttrykk i både tanzanianske og gambiske kulturuttrykk, skiller man i Norge mellom de ulike uttrykkene på en annen måte. Dersom en sanger fra Gambia blir spurt om han også spiller perkusjon eller

danser, svarer han høyst sannsynlig: «Ja, selvfølgelig», fordi en del av det å synge er å kunne spille rytmene og å danse. Det betyr imidlertid ikke at han er like god til alt, eller at han kan alt en gambisk sabaarspiller eller danser kan, selv om det *kan* bety det. Spør du en norsk sanger om han spiller perkusjon, svarer han ikke ja med mindre han betrakter det som ett av sine hovedinstrumenter. På den måten er det ulike forforståelser som gjør at man presenterer seg selv på ulike måter.

Man kan hos Knudsen (2005) få inntrykk av at svært mange ungdommer med chilensk bakgrunn danser salsa. På bakgrunn av den informasjonen vi finner i dette doktorgradsprosjektet, er det mulig å være kritisk til en slik framstilling, særlig i sammenheng med deltagernes forhold til sine foreldres musikkpreferanser. Når diasporatilknytningen i ungdomskulturer ikke problematiseres, blir dette litt unyansert. Det er likevel interessant det Knudsen påpeker som tendenser hos første- og andregenerasjons innvandrere, både når det gjelder diaspora-relasjon og i hvordan musikk fra hjemstedet endres fra å være regionalt orientert til å bli nasjonalsymboler, også for de som før ikke var interessert i dette. Sitatet «[i] Chile var jeg bare en person, der er først her jeg har ble en chilener» (Knudsen 2005) sier noe om hvordan tilknytning er relativ og kontekstuell avhengig.

Dette er det samme som TWME erfarer på spillinger i utlandet, der det antas at vi spiller norsk folkemusikk i tillegg til det repertoaret vi ellers spiller. Vi innehar nok mer kompetanse på å spille musikk fra det afrikanske kontinent enn på norsk folkemusikk, men vår etnisitet og norske tilknytning gjør det åpenbart logisk for de som hører på, å etterspørre det de antar er «vår musikk».

Innad i bandet vil nok «vår musikk» bli definert som en rekke verdensmusikkklassikere, med preferanser mot både vestafrikansk tradisjonsmusikk og populærmusikk, etiopisk tradpop og cubansk musikk, og et fåtall av medlemmene har i tillegg litt tilknytning til norsk folkemusikk eller gammeldans. At vi som norsk verdensmusikkband ikke spiller noe av «vår» musikk, har i noen sammenhenger virket provoserende på sjangerrigide musikere med autentisitetfetisjer,

som finner det merkelig at vi absolutt bare vil konsentrere oss om «musikk sør for ekvator. Den er interessant nok den, men hva er galt med musikken hjemme her?»¹²⁵

Disse autentisitetetsfetisjene gjør det mulig å romantisere både bakgrunn, tradisjon og musikkens såkalte røtter. De har også gjort at man innad i bandet har hatt debatter om hva som er «lov» i et slags moralsk perspektiv. Har vi *lov* til å bruke denne musikken slik, og har vi lov til å ta oss til rette i dette musikklandskapet. Dette kan sees som en form for respekt, som romansiserer og eksotiserer *annen* musikk. Denne respekten berører også andre temaer som har vært tatt opp i bandet som dreier seg om forståelser som at «denne musikken må man være vokst opp med om man skal klare å spille den skikkelig». Utsagnet «spille den skikkelig» kan leses som en tradisjonalistisk forståelse av det å spille; man må spille tradisjoner «riktig».

Det er ikke langt fra en slik tankegang til tanken om at visse musikktyper og musikkunnskaper nærmest er biologisk betinget, som at «alle afrikanere er rytmiske». Jeg erfarte, til min overraskelse, at deltagere i prosjektet på Bjøråsen brukte slike myter for å legitimere sine egne ønsker om å spille perkusjon, eller også at de brukte disse mytene for å sette seg selv i fordelaktige situasjoner. Dette gjaldt særlig en deltager med somalisk/tanzaniansk bakgrunn. Hun ble forespeilet å spille congas¹²⁶, men var litt usikker. En av de andre deltagerne sier: «Du får jo til det der, du har det jo i blodet», hvorpå den første deltageren sier: «Ja det har jeg jo. Det er jo musikk hele tida hos oss, jeg er jo tross alt afrikansk.»¹²⁷ Når hun ikke får til å spille de rytmiske mønstrene så godt som hun forventet, blir hun skuffet, også på vegne av sin egen afrikanskhet, og bryter ut: «Kanskje jeg ikke *er* afrikansk?», til stor latter fra de andre. Hun forteller senere at kanskje det ikke var helt riktig at hun skulle ha klart å spille fordi hun har afrikansk bakgrunn, men hun opplever at det *er* sånn likevel. Hun klarer ikke helt å bestemme seg for om hun tror det er sant eller ikke, og jentene havner til slutt i en diskusjon om hvorvidt afrikansk-norske barn hører mer musikk hjemme enn norske barn. Som en strategi for å skaffe seg en posisjon prøver hun ut

¹²⁵ Kommentar etter en av konsertene med TWME i 2009.

¹²⁶ Cubansk perkusjon.

¹²⁷ Skriftlig kan dette leses som en ironisk kommentar, noe det ikke var. Hun mente det oppriktig at det var sannsynlig at hun kunne spille fordi hun hadde afrikansk bakgrunn.

stereotypen for å se om den kan gi henne noe. Hennes «fram og tilbake»-aktige dans forhandler om hvordan hun navigerer rundt myten om musikalsk afrikanskhet og det å vokse opp i et hjem hvor det er en opplevelse av at det konstant er musikk og dans.

Kontroversen knyttet til hennes navigasjon om hvorvidt hun *er* afrikansk eller ikke på bakgrunn av perkusjonspilling, kan sees i et deterritorialiserende lys. Hennes forsøk på å *bli* afrikansk-norsk gjennom å navigere og forhandle i ulike situasjoner, mislykkes i hennes øyne, fordi hvis hun *var* afrikansk, burde hun sikkert klare å spille bedre. Til forskjell fra de etnisk norske hevder alle i prosjektet at denne deltageren har et bedre utgangspunkt for å klare å spille perkusjon. Det er en dobbelhet i det, som inneholder både beundring, men også båssetting og kategorisering. Nåde deg om du er en umusikalsk afrikaner!

Forskjellene på hvordan ulike generasjoner er knyttet til opprinnelsesland, som Knudsen (2005) tar opp i forbindelse med chilenske ungdommers identitetsdannelser, påpekes av Hylland Eriksen (2008) som en overgang fra diasporaorienterte innvandrergupper, til supermangfold. Når innvandrergupper opptre som diasporagrupper, ligger fokuset på opprinnelsesland, som for eksempel flyktninger fra Vietnam, pakistanske arbeidsinnvandrere og chilenske politiske flyktninger. Hvis fokuset trekkes vekk fra opprinnelsesland og man opplever at alle har komplekse bakgrunner og flerkulturelle posisjoner, slik at det ikke lenger er så interessant om man er fra Pakistan eller Marokko, nærmer man seg et supermangfold. På Romsås framholdes det som viktigere at du er fra Romsås enn om du er afghansk eller tanzaniansk. Det er større forskjell på om du er fra Kjetsås eller Romsås, enn om du er fra Ghana eller Iran.

Det ligger også et teknologisk aspekt i dette. Hovedportene ut i verden fra Norge har endret seg fra å være fysiske til å bli digitale signaler i verdensveven. Kommunikasjonsteknologi og reisevaner gjør at bosted/opprinnelsesland/oppholdsted/hjemland er relative, flytende og i endring. Dette er en utfordring for institusjoner og nasjonale instanser, fordi deres endringshastighet, som skal holde tritt med det som skjer i resten av samfunnet, og finne løsninger som fungerer, går saktere enn kommunikasjonsteknologiens endringshastighet. Dette krever andre tiltak fra myndighetenes side enn de integreringsstrategiene man har hatt for distinkte gjenkjennbare innvandrergupper (Tjelmeland & Brochmann 2003). Disse

endringene har også muligens skjedd hurtigere enn myndighetene har forstått, eller vært i stand til å handle ut fra, slik at det nå er, slik Tjelmeland og Brochmann påpeker, et stort behov for nye perspektiver i integreringsforvaltninga (ibid.).

Flyktninger fra Balkan

Flyktningestrømmen fra Balkan på starten av 1990-tallet ble ansett for å være midlertidig. Man antok at krigen ikke ville vare lenge. Mange fikk derfor midlertidig oppholdstillatelse, med et slags «tosporet løp», der det både var snakk om integrering og tilbakevending. Barna fikk derfor undervisning på bosnisk, samtidig som de skulle integreres så godt som mulig i samfunnet. Det var imidlertid aldri noen intensjon fra norske myndigheter om at bosniske flyktninger skulle få bli. Samtidig fikk noen flyktninger, særlig kosovoalbanere, opphold på humanitært grunnlag på bakgrunn av press gjennom kirkeasyl. Myndighetene var derfor i den situasjonen at

«en gruppe kosovo-albanere som etter myndighetenes vurdering ikke hadde behov for beskyttelse, fikk bosettingstillatelse – presset gjennom av sivil ulydighet – mens flyktninger fra Bosnia-Hercegovina, som utvilsomt hadde beskyttelsesbehov, ikke fikk det. [...] I 1996 ble det imidlertid vedtatt at alle bosniske flyktninger som var i Norge skulle selv få velge om, og i tilfellenår, de skulle vende tilbake til Bosnia.» (Tjelmeland&Brochman 2003:307–314) .

Når det gjelder musikk fra Balkan i Norge, er det interessant å merke seg at bosnisk kultur og musikk synes på internasjonale dager, på arrangementer som Transform¹²⁸, og på kommunens oversikt over flerkulturelle organisasjoner, mens kosovoalbanske kulturorganisasjoner er vanskelige å finne. Det ser også ut til at det i den norske befolkningen har vært en mer positiv holdning til bosniske flyktninger enn til kosovoalbanere som fikk opphold på 90-tallet, og at bosniske flyktninger har blitt oppfattet som generelt godt integrerte. De kosovoalbanske flyktningene fra krigen i 1999 ble holdt i flyktningemottak i stedet for å sendes midlertidig ut i det norske samfunn, for å unngå at det ble kjørt et tosporet løp, slik det ble gjort med de bosniske flyktningene på starten av 90-tallet. Dette har muligens ført til at flere kosovoalbanere raskt ble sendt hjem, mens mange bosniere ble i Norge (ibid.:312–316). En ny rapport fra Frischsenteret viser også at «etter 6–7 år i Norge er over 85 prosent av bosnierne i jobb, mens bare halvparten av somaliske menn har kommet seg i arbeid» (Haakaas 2011). En av de som tar med seg det å være bosnisk inn i norsk

¹²⁸ Verdensmusikkfestival i Trondheim.

musikkpraksis, er et av medlemmene i rapgruppa *Minoritet1*, som Knudsen og Hawkins har forsket på.

Det finnes mange sammenføyninger mellom Norge og Serbia. Jeg skal konsentrere meg om musikalske tilknytninger, organisasjonen Tutti Serbia, som har oppstått i kjølvannet av krigene på 90-tallet, og som jobber for multikulturelle interaksjoner på Balkan, og da særlig Serbia. Olav Goberg, som er med i denne organisasjonen, har jobbet i Serbia og med serbisk-norsk samarbeid i mange år, og han beskriver forholdet mellom Serbia og Norge som «meget langt og godt, historisk sett». Dette skriver seg ifølge fortellinger blant annet fra annen verdenskrig, fra da serbiske krigsfanger sendt til Norge (av tyskere) som tvungen arbeidskraft, ble hjulpet på flukt av nordmenn. Dette skjedde blant annet på Fosen, der det finnes ei hytte som fremdeles går under navnet Serberhytta, fordi den ble brukt som mellomstasjon for fanger som flyktet fra arbeidsleirene på Fosen til Sverige.¹²⁹ Serbiske danser var av de mer populære også da «internasjonale danser» ble populære i Norge på 70- og 80-tallet, og da gjerne hentet fra Hellas, Russland og Øst-Europa, og særlig Serbia. Det pedagogiske verket *Folkedanser fra mange land* (Benestad et al. 1961)¹³⁰ var på 1980-tallet i utstrakt bruk både i kroppsøvingstimer og i dansegrupper som leikarringer og internasjonale danseforeninger. En rask opptelling på web-iden *Gaida* (IFIN 2012), som er en oversikt over internasjonal danseaktivitet i Norden, viste at rundt 20 klubber i Norge er dedikert til internasjonale danser. I Bergen Internasjonale Folkedansklubb er det fremdeles stor aktivitet, og det står i vedtektene at målet er å «[...] spre interesse for og kjennskap til ulike lands tradisjoner, med særlig vekt på dans» (BIF 2012).

Jovan Pavlovic bor i Trondheim, spiller trekkspill og kommer fra Beograd. Han begynte på musikkonservatoriet i Trondheim, på klassisk trekkspill, og ble ferdig i 1998. Hans tilknytning til Balkan, da særlig Serbia, Bulgaria og Bosnia, og hans sterke posisjon som musiker i Serbia og Norge har ført til at det musikalske publikum i Trondheim har kunnet blitt

¹²⁹ Materiale hentet fra samtaler med Olav Goberg og Martin Skei våren 2009, Gornij Milanovats.

¹³⁰ Serbiske, russiske, rumenske, tsjekkiske, italienske, skotske, finske, norske og nederlandske danser. Gjennom lang deltagelse i folkedansgrupperinger som barn og ungdom var særlig de serbiske og russiske dansene standardrepertoar og eksotiske favoritter på ulike sammenkomster, stevner og andre dansesammenhenger.

presentert for band som man ellers ikke ville fått tilgang til. Dette gjelder for eksempel band som Boban og Marko Markovic Orkestar, brassensemblet som blant annet Emir Kusturica har brukt i filmen *Underground*, og bulgarske Petar Ralchev. Denne typen globaliseringsprosesser, der musikere som Pavlovic, som har bodd i Norge i svært mange år, kjenner det norske systemet og bruker dette, samtidig som de benytter seg av musikere fra både serbiske og andre østeuropeiske land, får gjerne stort utbytte fordi man vet hvilke strukturer man skal benytte. I tilfellet Pavlovic er gjennomslagskraften stor, og festivaler er interessert i de musikkuttrykkene han presenterer. Dette har også sammenheng med at musikk fra Balkan lenge har vært ett av de populære klubbkonseptene i Europa i mange år, og at publikum er vant til disse typene musikk. Pavlovic' tilknytning til romanimusikkmiljø i Serbia har, sammen med Tutti Serbia, har også ført til at andre band, som TWME, har gjennomført samarbeidsprosjekter i Serbia med serbiske romanimusikere.

Innvandrere fra Midt-Østen, Afghanistan og Afrika fra 1990 og til 2010

Migrasjon fra Midt-Østen, Afghanistan og det afrikanske kontinentet har skjedd i størst grad de siste tjue årene, særlig på grunn av krig, sult og generelt dårlige livsvilkår. De siste årene har somaliere vært en av de mest omtalte innvandrergroppene i Norge. Somalia har vært et land med konflikter og vanskelige politiske forhold, særlig siden 1991, da president Siad Barres regjering ble oppløst og det brøt ut krig mellom ulike klanstrukturer i landet. Somaliske flyktninger i Norge har fått mye negativ omtale når det gjelder forhold som trygdesvindler, gjengkriminalitet, kvinneundertrykking og ekstrem islamisme. Kun halvparten av somaliske menn er i arbeid etter seks–sju år (Haakaas 2011), og somaliske kvinner har i løpet av 2010 kommet i fokus fordi de er overrepresentert blant skilte innvandrerkvinner som mottar overgangstønad (ibid.). Somaliere er altså ikke usynlige i Norge, slik vietnamesere i større grad var, selv om det er stor mangel på positiv omtale. Somalisk musikk ser ut til å bli brukt på samme måte som blant vietnamesisk diaspora, rettet innad i miljøet, og har ikke blitt fanget opp i særlig grad av norske musikkscener, bortsett fra festivaler som MELA.¹³¹ Det ser ut til at somaliske musikere hverken inngår i samarbeidsprosjekter i rikskonsertenes

131 Mela er en «World Performing Arts Festival», som har blitt holdt i Oslo siden 2001. Det startet som en norsk-pakistansk liten festival og har vokst til å ta imot 330 000 besøkende i 2008. Mela presenterer norske artister med minoritetsbakgrunn, og etnisk norske i samarbeid med internasjonale artister, samt artister som er store stjerner i sine respektive hjemland. Den favner om populærmusikk, klassisk musikk, poesi, kunst, teater, litteratur, mote mat og kunsthåndverk. (www.melafestivalen.no)

arrangement eller som enkeltstående konserter utenfor festivaler som MELA eller spesifikke somaliske arrangement. Somalisk musikk har vært heller usynlig i Hverdags-Norge, til forskjell fra musikk fra Kenya, Tanzania, Senegal og Gambia.

Særlig når det gjelder vestafrikansk musikk, har det vært mye aktivitet i Norge, både i form av samarbeidsprosjekter og i eksponering av vestafrikansk tradisjonsmusikk i Norge. Solo Chissokos samarbeid med Kirsten Bråthen Berg og Alagji M'byes samarbeid med Knut Reiersrud er to eksempler på dette. Allerede i 1976 ble det norsk-gambiske samarbeidsprosjektet i form av bandet E'Olen dannet i Oslo, med Helge Linnå og Micki N'Doye som initiativtakere, der gambisk wolof-perkusjon, vestafrikansk/afrokubansk bass, filippinsk trompet og norsk trommesett jobbet sammen med improvisasjon som utgangspunkt (Dybo 2007). E'Olen var også navnet på et musikkenter, drevet av samme Helge Linnå, i Gambia. Musikkstudenter fra institutt for musikk ved NTNU og elever fra folkehøgskolen Sund på Inderøy er noen av de som har fått muligheten til å besøke steder som E'Olen og Ndiawarra. Ndiawarra er et lite sted nordøst i Gambia,¹³² hvor blant annet professor ved NTNU, Kjell Oversand, har tatt med seg studenter fra Afrika-studier, og senere fra TWME, der han har fungert som mentor og trompetist og dermed sørget for at et stort antall musikkstudenter gjennom mange år har fått tilgang på erfaringer blant annet med mestere som Ebou Secka (perkusjon), Lalia Faye (vokal) og Alagji M'bye (kora). For TWME har dette resultert i gjentatte samarbeid med blant annet nevnte musikere, Kaw Secka (Ebous sønn) og Abdoulai Keita (djembe) gjennom flere prosjekter, og over mange år. Samarbeidet mellom TWME og bassist Mattis Kleppen¹³³ har også resultert i et prosjekt med Ibou Chissoko, TWME og Kleppen. Årsaken til at jeg tar med disse eksemplene er for å vise at noen sjangre får sterkt feste blant norske musikere blant annet fordi institusjoner og enkeltpersoner sørger for kontaktpunkter og eksponering av musikken over lang tid. De musikalske preferansene hos norske musikere, institusjoner eller konsertarrangører kan se ut til å være tuftet på parameter som "kvalitet" eller "gjennomslagskraft", en slags demokratisk kommersiell

¹³² Tidligere referanser til Gambia og en mottagelse ved inngangen til landsbyen Ndiawarra var i forbindelse med TWME.

¹³³ Kleppen har utviklet en svært særegen basstil, basert på basslinjer i koraspill. Han har i mange år spilt med Solo Chissoko. Kleppen er en eksepsjonell bassist, særlig på vestafrikansk repertoar, og har gjennom bandet til Chissoko også spilt med sønnen Ibou. Det skal nevnes at han for tiden holder på med doktorgrad i å spille feleslåtter på både akustisk bass og el-bass samt kombinere dette med både vestafrikansk korarepertoar og amerikansk Mississippi-blues, hvilket må kunne kalles unikt.

tankegang. Jeg vil synliggjøre at disse preferansene ikke er tilfeldige, demokratiske eller tuftet på kvalitetsvurdering, men heller på hvilke musikkjangre vi blir eksponert for, og dergjennom får et forhold til.

Slike sammenføyninger, både musikalske og menneskelig, i tillegg til tilgjengeligheten til vestafrikansk musikk i Norge, gjør at tilknytningene til vestafrikansk musikk er sterke og mange for eksempel i Trondheimsområdet. Det gjør også at vestafrikansk musikk og dermed vestafrikanere oppfattes som mer *kjente* enn innvandrere fra andre områder. Dette kan virke banalt og selvfølgelig, men er viktig om man tenker på musikk som samarbeidsform og integreringsstrategi. Jeg vil hevde at tilknytningseffekter er produkter av musikkeksponering, og jeg mener at dette er perspektiver som bør vurderes når statlige virksomheter, slik som Rikskonsertene og Oslo World Music Festival, organiserer og ansetter musikere både i skoleforestillinger, konservirksomheter og festivalsammenhenger.

Som et resultat av de tilknytningene som eksisterte mellom musikere i Trondheim og musikere i Ndiawarra, reiste ferdigutdannede jazzmusikere igjen ned til Ndiawarrafor å gjøre felles prosjekter med musikere fra Gambia.¹³⁴ Fokuset er imidlertid her flyttet fra et læringsfokus til et intensjonelt likestilt fokus, der jazzmusikerne skal gjøre det de er gode til – spille jazz –, og wolofmusikerne skal gjøre det de er gode til – spille wolof. Dette er en annen tilnærming til samarbeidsprosjekter enn det typiske hybridprosjektet fra 80-tallet, og det er interessant, ikke minst med tanke på hvordan man løser samarbeidet. Hvor møtes man, og hva møtes man med? Etter konserten som ble holdt i Erkebispegården med Ola Kvernberg Trio og Ebou Secka Wolof Experience, var det store forskjeller i mottagelsene. Hos musikere med kompetanse på woloftradisjon var det mye fokus på skuffelsen knyttet til hvor lite for eksempel jazztrioen brukte rytmiske mønster fra wolof. De hadde lært seg noen teknisk vanskelige break, men brukte sjelden de rytmiske mønstrene som gikk og gikk, som er det essensielle ved dansemusikken. Dette uttrykket for frustrasjon hadde sin bakgrunn en viss kompetanse på wolof-musikk, og det var tydelig at denne kompetansen hadde mye å si for hvordan man leste konserten, og for hvordan engasjementet var knyttet til det musikalske

¹³⁴ Det pProsjektet jeg sikter til er særlig under Molde Jazzfestival 2005 og Olavsfestdagene 2005, med Ola Kvernberg Trio og Ebou Secka Wolof Experience, som ble fremført blant annet under Molde Jazzfestival 2005 og Olavsfestdagene 2005,.

uttrykket.¹³⁵ Musikere med mindre kompetanse på denne tradisjonen var imponert over de intrikate, rytmiske breakene, passasjene og enkeltprestasjonene. Styrken på sammenføyningen mellom norske musikere og wolof-tradisjon har her stor betydning for resepsjonen og vektleggingen av samarbeidspunktene hos musikerne (Jensen 2005). Som motsats til reaksjonene i TWME kom anmeldelser av prosjektet i aviser som *Tidens Krav* i Kristiansund, som heller ikke mente dette var en stor suksess. Denne journalisten har, så vidt jeg har vært i stand til å finne ut av, ikke utstrakt kompetanse på world music, og griper tak i det han er vant til å høre, nemlig Ola Kvernberg. Han syns det ble for lite Ola Kvernberg, og for mye «folkemusikk» fra Gambia (Jensen 2005).

På 80-tallet startet festivaler som TMV i Trondheim (Trondheim Midt i Verden), som brakte store stjerner, som Sivan Perwer, Ustad Fateh Ali Kahn, Mory Kante, Natacha Atlas og Funda-Men-Tal for å nevne noen, til byen midt i Norge. Interessen og åpenheten for world music generelt og afrikansk musikk spesielt var stor, og i denne perioden var også tilgangen stor, via nettopp TMV-festivalen. Sammenføyningspunktene for trøndere og world music var med andre ord mange, og mange trøndere fikk dermed utstrakt kjennskap til ulike arabiske og afrikanske musikktradisjoner. I Nord- og Sør-Trøndelag har flere afrikanske musikere vært betydningsfulle for trøndersk musikkliv.

Adolfe Flan Gueu, som jobbet på Inderøy videregående skole i svært mange år, og som dessverre døde i 2011, har undervist mange musikkelever, og var mye brukt i lokalmiljøet, og i Trondheim. Blant annet var han djembelærer i kulturskoleprosjektet *Musikk på vandring* ved Ringve Museum i 2005,¹³⁶ der han hadde djembe-kurs med femteklassinger. Han var en svært dyktig perkusjonist og lærer og fikk mange spørsmål knyttet til det materialet han underviste i. På spørsmål om hva slags musikk det var, svarte han «afrikansk musikk». På oppfølgingsspørsmål om hva slags tradisjon han kom fra, svarte han også «afrikansk musikk». Svaret er meget presist og indikerer at dette er en egen musikkategori han underviser i: Han spilte afrikansk musikk, han var afrikaner. Dette synliggjør en slags panafrikansk forståelse,

¹³⁵ Diskusjoner med TWME sommeren 2005, etter konsert med Olav Kvernberg Trio og Ebou Secka Wolof Experience under Olavsfestdagene 2005.

¹³⁶ Jeg var delprosjektleder på dette prosjektet og jobbet tett med blant annet Flan Gueu.

der en eklektisk blanding av forskjellige uttrykk fra det afrikanske kontinent kan passere under banneret *afrikansk*.

Denne posisjonen som afrikaner er en bemerkelsesverdig posisjon. Den tar i bruk stereotypen om afrikaneren som en gjenkjennelig, representativ karakter sett i motsetning til nordmannen. I den forbindelse er det særlig områdene Senegal/Gambia/Elfenbenskysten/Ghana og Kenya/Tanzania som har vært leverandører for det «afrikanske», i tillegg til SørAfrika/Namibia/Botswana. Sistnevnte har imidlertid i størst grad representert «afrikanisme» med hjemmekontor i Afrika, mens de to første grupperingene nok har vært «ute på jobb» i det europeiske markedet, som afrikanere. Stereotypen av den «naturlige» rytmiske afrikaneren som både synger, spiller og danser, har gjort det mulig for mange afrikanske innvandrere å posisjonere seg som afrikanske perkusjonister/dansere (Agawu 2003). Tilknytningen til Afrika er således viktig for arbeidet som perkusjonist, fordi det er en form for garanti for «autentisiteten» i tilknytningen. Dette ser man også typisk i forbindelse med latinamerikanske musikere. Helhetsmyten om «latino» blir solgt inn som en garanti for ekte vare, og man blir en profesjonell representant for et geografisk område. Man blir profesjonell afrikaner / profesjonell latinamerikaner.¹³⁷

Disse posisjoneringen er ikke å anse som vanntette kategorier i den forstand at man enten har dette fokuset eller ikke. Jeg anser det heller som ulike måter å forvalte både *musiker*-tilknytning og *afrikansk*-tilknytning på. Denne typen posisjonering er en måte å skaffe seg levebrød på i et arbeidsmarked der afrikanere ser ut til å være mest attraktive gjennom sin etnisitet og kropp, snarere enn som intellektuelle eller rasjonelle arbeidstakere. Dette er en del av stereotypen «afrikaner» som projiseres i det norske samfunn, og som premierer afrikanere som enten beholder sin afrikanske tilhørighet, og spiller på dette i musikk- og dansesammenheng, eller afrikanere som integrerer seg slik at de blir assimilert som nordmenn. Dermed er *afrikaner*rollen lett tilgjengelig, dersom man har mulighet til å gå inn i den som musiker eller danser. Samtidig opprettholder den stereotypien som knytter afrikanere til kropp.

¹³⁷ Jeg vil presisere at min intensjon ikke er en latterliggjøring eller raljering med disse praksisene. Jeg har ingen moralske betraktninger knyttet til disse, og anser disse posisjoneringen som pragmatiske praksiser i et estetisk arbeidsmarked.

Forestillingen som eksotiserer afrikanere i europeeres øyne, er knyttet til myter om at afrikanere har et friere forhold til sin egen og andres stemme, kropp og fysiske uttrykk. Dette står i sterk kontrast til både strenge muslimske regler som opprettholdes i noen afrikanske miljøer i Norge og til intellektuelle urbane miljøer i afrikanske storbyer. Forholdet til disse stereotypen er tosidig for mange, fordi det på den ene siden nærmest ekskluderer afrikanere som intellektuelle i en europeisk forståelse, mens det samtidig åpner for en eksponering av *afrikaneren* som livskraftig. *Afrikansk* reduseres i disse fortellingene til fysiske egenskaper, følelsesmessig og «naturlig» kompetanse, som gjerne forstås som «medfødte» eller kulturelle kompetanser. Afrikanere tildeles en kompetanse som eksotiserte, voksne, barnlige, «fulle av glede», men uten rasjonelle, intellektuelle kapasiteter, slik for eksempel Bjørkvold fremstiller afrikansk livsstil i *Det musiske mennesket* (Bjørkvold 1982). Dermed har musikken også et innslag av «spontanitet», «naturlighet», «barnlighet» og «glede» som ikke når høyt opp i det borgerlige vesteuropeiske verdihierarkiet.

Lucy gir uttrykk for dette gjennom å underkommunisere sin, etter hvert uttalte, tilhørighet til ghanesisk musikk og med å svare «da ville jeg jo bare bli sånn neger» på spørsmålet om hun kunne tenke seg å si noe om den musikken hun hører på, i klassen sin. Samtidig forklarer hun sin egen *afrikanskhet* som noe som gir henne fordeler i dansesammenheng, der attraktivitet i forhold til gutter er sentralt. Hun forklarer at gutter ikke er interessert i små, norske rumper, men noen som har rumper de kan bruke. Hun beskriver også at det at hun er god til å «danse ghanesisk», gir henne fordeler når hun danser, fordi hun er god på bevegelser som gir kred på dansegulvet. Likevel er dette avhengig av at hun tilpasser bevegelsene til hiphopdancinga. Hvis hun hadde bare «danset ghanesisk», ville hun bare blitt ledd av som *afrikaner*, men siden hun kan oversette dette til et bevegelsesmønster som er attraktivt innenfor en attraktiv danseform, får hun kred. Hun sier også at hun bruker dette bevisst for å få oppmerksomhet fra gutter. Hun forklarer altså både sin *afrikanskhet* i form av stor rumpe og sin dansekompetanse som noe som gir henne fordeler. Begge disse er attributter knyttet til fysisk uttrykk og seksualitet. Samtidig sier hun at hun i musikk- og skolesammenheng, der seksualitet og fysiske attributter ikke premieres, manifesteres *afrikanskhet* som fravær av intellektuell og rasjonell kompetanse, og hun gir uttrykk for at hun reduseres til «sånn neger».

Verdihierarkiene, skapt gjennom ulike virkelighetsoppfatninger og derav ulike ekskluderinger av kompetanser, er helt avgjørende for når *afrikanskhet* rager høyt eller lavt i verdihierarkiet. Hvem som sitter med makt til å definere på det aktuelle stedet, avgjør dermed om hun blir redusert til «neger» eller om hun innehar en attraktiv kompetanse. På skolen forklarer deltageren at det blant annet er «Bhangra-gutta»¹³⁸ som sitter med makt til å definere musikk som går utover mainstream (hiphop, R&B og soul) ved Bjøråsen ungdomsskole. De er også blant dem som definerer henne som «dum» fordi hun er «neger». De har med andre ord definisjonsmakt utover det musikalske.

Musikk fra Afghanistan har ikke i noen særlig grad fått oppmerksomhet i Norge, på tross av at en del av flyktningene er profesjonelle musikere og nettopp derfor har måttet flykte fra Taliban, fordi musikk sees på som synd. Synet på at musikk er *haram* er nå endret, og man kan i teorien utøve musikk, men mange musikere er fremdeles i utlandet, fordi det i praksis ikke er trygt å spille i Afghanistan. En av dem, Haydar Wali, spilte en periode med TWME, før han flyttet til Oslo, og han jobber nå med noe helt annet enn musikk, samtidig som han spiller i pashtunseremonier og tilstelninger¹³⁹.

Det har internasjonalt vært fokus på at afghanske musikere har fått instrumentene sine ødelagt eller brent og er tvunget i eksil i andre land. John Baily foreslår blant annet at det settes i gang akutte dokumentasjonsprosesser for å bevare det som finnes av afghansk musikk, for så å sette opp musikkskoler i utlandet, slik at afghansk ungdom kan lære musikken i utlandet (Fermariello 2001). Det finnes likevel svært lite fokus på afghansk musikk i Norge, og heller ikke hos Rikskonsertene har jeg funnet noe initiativ til dette.¹⁴⁰ Av plateutgivelser med musikk fra Afghanistan eller Midtøsten er det kun på Etnisk Musikklubb jeg har funnet en

¹³⁸ Norsk-pakistanske gutter, som er litt «slick», altså sleipe, og hører på bhangra. De har sterk tilknytning til pakistanske diasporastrykk og fremstår både med definisjonsmakt og som litt farlige, med eldre gutter som trussel i bakgrunnen.

¹³⁹ Pashtun er et område (og et språk) som dekker den sørlige delen av Afghanistan og den nordlige delen av Pakistan, inkludert Balochistan samt deler av det østlige Iran. De aller fleste pashtunere lever mellom elven Indus i Pakistan og Hindu Kush-fjellene i Afghanistan, og området går litt inn i Iran.

¹⁴⁰ Rikskonsertene har samarbeid med både Pakistan, Sri Lanka, India, Palestina, panafrikanske musikkorganisasjoner, Nepal, Kina og Sør-Afrika. Alle disse samarbeidene skjer med offentlige organer i de respektive land, hvilket har umuliggjort samarbeid med regimer som genererer musikerflyktninger, som Iran, Afghanistan, Somalia osv.

utgivelse i 2011. Da gav Abdulrahman Surizehi ut en cd med musikk fra iransk Balochistan (folkmusic.no 2011). Han lever nå på Ekeberg i Oslo og er en av mange musikere som har blitt flyktning fordi han er musiker. Under Oslo World Music Festival ligger fokuset i svært liten grad på Midtøsten, og det eksisterer svært få konserter med musikk (bortsett fra pakistansk) fra området mellom Afghanistan og Egypt.

Musikktilhørighet hos ungdom med innvandrerbakgrunn i 2008–2010

Knudsen (2005) skriver om hvordan «sted» produseres som et globalt felt. I Prosjekt Bjøråsen ble stedet Romsås produsert på ulike måter, men med noen fellesnevner. På spørsmål om hva ungdommene hørte på, var et av svarene som gikk igjen, «hiphop, R&B og soul». Selv om det kom fram at mange hørte på rock innimellom også, var ikke dette noe de presenterte som sitt første svar, og på langt nær noe de anså for å være Romsås-musikk. De påpekte imidlertid at det var mange som hørte på rock, punk og pop, men at dette ikke var skikkelig Romsås-musikk. Med andre ord var etableringen av stedet Romsås viktig i mange av fortellingene om hvilken musikk de hørte på.

Ghetto

I forklaringen av Romsås som hiphopsted var forståelsen av Romsås som en «utenfor-bydel» sentral. Ungdommene forklarte tiltrekningen til hiphop med at de gjenkjente seg i følelsen av å bli sett på som ghetto, følelsen av at andre ser ned på deg og tenker ting om deg som du føler ikke stemmer. De sa både at de så på Romsås som ghetto, og at de ikke så på Romsås som ghetto, litt avhengig av situasjonene vi var oppe i, hvem de kommuniserte med, hvem som var til stede i situasjonene, og hvem og hva de snakket om eller refererte til. I en situasjon hvor det oppstod slåsskamp i klasserommet fordi noen var litt i overkant hissige, ble dette av en av elevene forklart med at «vi er jo ghetto, folk oppfører seg sånn der. De kommer fra forskjellige steder, og har forskjellige grenser. Det er ikke bra, men sånn er det her».¹⁴¹ I en situasjon hvor ungdommene snakker om hvordan resten av Oslo ser på Romsås som en farlig bydel, en ghetto, sier noen av jentene at de ikke ser på Romsås som en ghetto. De opplever ikke at det er farlig, men heller at folk tar vare på hverandre og bryr seg om hverandre. Stedet omtales som tett og litt sladrete, folk vet ting som skjedde for kun kort tid

¹⁴¹ «Slåsskampen i klasserommet under orientering om prosjektet 2009»

siden. Dette hevder de er i opposisjon til ghetto, som de forstår som et hardt, følelseskaldt og farlig sted.¹⁴²

Romsås = internasjonalt

Romsås er også en del av fortellingen om hvordan man utøver musikalitet, da særlig gjennom dans, men også gjennom å diskutere musikk. Tre jenter forteller at når de kommer til Kjelsås på fest og entrer dansegulvet, så går Kjelsås-jentene av. De vet at jentene fra Romsås kan danse fordi de «har afrikanske rumpe og kan bruke dem».¹⁴³ Gjennom denne diskusjonen sier en av dem at hun har jo ikke så stor rumpe, egentlig, hvorpå de andre avbryter henne og sier at hun er afrikansk og kan danse likevel. En av dem fortsetter med å si at grunnen til at de er så gode til å danse, er at de danser hele tiden hjemme, de er oppvokst med dans. De andre to protesterer og sier at dette ikke er sant. Her etablerer de ulike assosiasjoner til «alle afrikanere kan danse»-myten, og verifiserer og protesterer på den i ulik grad. Dansing etableres også som en sterkt tilknyttet del av det å være fra Romsås, i kraft at det på Romsås er mange med ikke-norsk bakgrunn, og som dermed er bedre til å danse enn jenter fra Kjelsås, underforstått jenter som ikke har internasjonal bakgrunn, eventuelt er fra vestkanten.

«Sted» refererer her til noe langt mer enn et geografisk sted, og dreier seg, som Knudsen påpeker, i større grad om hva et sted er, altså hvem som deltar der, med hvilke aktiviteter, avgrensninger osv (Knudsen 2005). Jentene som drar til Kjelsås for å danse, og som «ruler» dansegulvet, sier at alle skjønner de er fra Romsås, og dette er en ønsket og bevisst tilknytning.

Hierarkier i minoritet

Samtidig som konstitueringen av stedet Romsås skjer gjennom tilknytninger til hiphop, soul og R&B, er det i tillegg mange andre typer musikk som blir lyttet til på Bjøråsen ungdomsskole, som for eksempel ghanesisk pop, bhangra, rock, pop, musikal (High School Musical), somalisk folkemusikk, vestafrikansk pop, hiphop fra Øst-Afrika, osv. Disse musikkformene blir imidlertid underkommunisert og kan ansees som

¹⁴² Intervju med Ester, Inny og Yasmin 2008.

¹⁴³ Intervju med Ester, Inny og Yasmin 2008.

minoritetsrepresentasjoner på Bjøråsen, ikke nødvendigvis med utgangspunkt hvor mye det ble lyttet til, men når det gjelder hvordan det underkommuniseres som Romsås-musikk.

Hiphop

Hiphop er en av musikkformene man kan se på som global¹⁴⁴ musikk. Her finnes det et mylder av variasjoner og sjangre, både geografisk og kulturelt. Du finner serbisk gangsta-rap, du finner hiphop med islamsk forkynnende innhold, norsk bygderap, cubansk hiphop, hiphop på urdu, osv. Samtidig eksisterer det noen fellestrekk rundt hiphop som minoritetsmusikk, som den undertrykte musikk, som opposisjonell musikk og knyttet til street-kred snarere enn formelle strukturer. Du ser svært få artister med innvandrerbakgrunn som satser på rock.

Hiphopens mytedannelse rundt «outcast»-rollen, den utstøtte, ghettoen, og den afroamerikanske «vi strever forgjeves»-myten er mangfoldig, og dette er en form som svært mange artister med innvandrerbakgrunn finner seg til rette i. Handler dette om at hiphop er et slags minste felles multiplum, at den finnes overalt og er både noe man kan kjenne seg igjen i og som kan gi en form for anerkjennelse? Handler det om en følelse av å stå utenfor, som er en av de store hiphoprepresentasjonene? Er det et uttrykk som er tilgjengelig på et uformelt plan, og ikke gjennom norske institusjoner som kulturskole osv.? Handler det om at hiphopen ikke oppfattes som så norsk at det ikke er plass til innvandrersammenføyninger der?

Ifølge en av deltagerne på Bjøråsen ungdomskole ville det være umulig å delta i 17. mai med musikk som hun synes var moro å spille, fordi det ville gjøre dagen til en internasjonal dag, ikke en nasjonal dag. Hun ser ikke på hiphop som noe som er norsk. Selv om hun gjerne hører på norskspråklig hiphop, er det ikke så norsk *at hun ikke får plass i det*.

Musikalske sammenføyninger og gjennomslagskraft

Det ser ut til at musikk knyttet til innvandrere eksponeres delvis proposjonalt i media, festivaler og offentlige institusjoner, som Rikskonsertene, sett i forhold til hvor lenge musikkjangrene har eksistert i Norge. Bildet er imidlertid komplekst. Chilensk musikk fikk fort fotfeste i Norge. Man kan anta at dette delvis kommer av gjenkjennbarhet og slektskap med latinamerikanske populærmusikkjangre som salsa og samba. I tillegg var man i Norge

¹⁴⁴ Se begrepsavklaring under *Globalisering* i kapittel 1

positivt innstilt til flyktingene som kom fra Chile. De var politiske flyktninger på flukt fra en situasjon som fikk mye oppmerksomhet i Norge, og ble tatt godt imot, særlig av venstresida i norsk politikk. I tillegg hadde man i Chile en tradisjon for protestsanger, som hadde sterke fellestrekk med norsk og amerikansk visesang, og man kunne dermed finne felles plattformer å forstå musikk ut fra. Vietnamesisk musikk fikk ikke samme oppmerksomhet, og det har heller ikke somalisk musikk fått.

Representasjonene av afrikansk musikk i norsk musikkliv er mange og komplekse. Fremdeles eksisterer 80-tallets eksotiserende perspektiv, med mengder av kvinner og menn i flagrende gevanter som frigjorde sine sjeler gjennom forestillingen om den frie afrikanske omgangen med musikk og bevegelse. Samtidig finner samarbeid mellom musikere som Solo Sissouko, Kirsten Bråthen Berg (Berg et al. 1997) og Mattis Kleppen¹⁴⁵ sted. Det samme gjelder Alagji M'Bye og Knut Reiersrud (Reiersrud et al. 1993). Samtidig finnes også den afrikanske musikeren som bruker de tilgjengelige subjektposisjonene som *afrikansk* for å skaffe seg en best mulig posisjon.

Når det gjelder musikk fra Balkan, har klubbscenene i Europa brukt musikk fra Balkan lenge. Balkanbeat er konsepter som har vært brukt og fremdeles brukes som DJ-konsepter. Transform-festivalen i Trondheim har hatt serbiske brass-ensembler som Markovic Orkestar på programmet, i 2010 i samarbeid med Jovan Pavlovic. På samme program hadde man også en dag viet til bosnisk kultur. Band som Superstar Orkestar har også hatt stor popularitet på det kommersielle markedet. Farmers Market, med Stian Carstensen i spissen, har helt siden *Musikk fra hybridene* (1997) stått for spredningen av «truede taktarter». Her er det altså både individfaktorer samt musikktrender fra klubbscenen og musikklivet ellers som er med på å forme gjennomslagskraften og eksponeringsmulighetene til ulike musikktradisjoner.

Jeg har gjort forsøk på å belyse noen premisser og praksiser på et felt som omhandler migrasjon og musikkeksponering ved å sette fokus på globalisering og makt de siste 40 årene i Norge. Musikkeksponering og innvandring henger sammen i komplekse sammenføyninger. Det ser ut til at appellen immigrert musikk har i Norge, henger sammen med gjenkjennbarhet

¹⁴⁵ Blant annet gjennom konsertturneer i 2011.

og vår sympati med de ulike innvandregruppene på bakgrunn av migrasjonsårsak og kulturelle konnotasjoner. Dette er en tendens vi kan se når det gjelder for eksempel populariteten til latinamerikansk musikk og musikk fra Balkan samt fraværet av popularitet til musikk fra for eksempel Somalia og Vietnam. Generelle holdninger i befolkningen ser ut til å ha betydning også når det gjelder interesse og vilje til eksponering av for eksempel somalisk og vestafrikansk musikk også. Somaliske grupperinger i det norske samfunnet har fått flere merkelapper, hvorav alle er negative: trygdesnyltere, kriminelle, kvinneundertrykkende, analfabeter osv. Det ser ut til at vi da heller ikke er interessert i musikken fra områder med slik omtale. Når det gjelder vestafrikansk musikk, stiller det seg annerledes fordi Norge har blitt eksponert for vestafrikansk musikk gjennom samarbeidsprosjekter mellom norske og vestafrikanske musikere, i tillegg til at noen av de store stjernene i world music-markedet, som Youssou N'Dour fra Senegal, også er kjent i Norge. Afrikansk, deriblant vestafrikansk, og latinamerikansk musikk fyller nisjer i norsk musikkliv som er rettet mot ulike former for dans, og selvrealisering. Dette innebærer ofte eksotisering av både dans, musikk og kulturuttrykk ellers, men gjør også musikken tilgjengelig. Det ser altså ut til at både institusjonelle politiske holdninger, musikalsk slektskap, befolkningens holdninger til innvandregrupperinger og kommersielle hensyn er premisser som virker inn på eksponering av musikk fra innvandregrupperinger.

Normativitet og hierarkier: diskursanalyse og TWME

Migrasjon er en dyphistorisk¹⁴⁶ praksis, og globalisering er prosesser som overskrider nasjonalstatens grenser og på den måten utfordrer våre vante grenser (Pieterse 2009).

Migrasjon og globaliseringsprosesser utfordrer også normene våre om estetiske uttrykk, kommunikasjon og verdigrunnlag. I dette kapitlet har jeg inkludert teoretiske perspektiver som belyser lokale, nasjonale og globale premissleverandører deltagerne i prosjektet må forholde seg til. De lokale premissleverandørene har makt gjennom holdninger, hierarkier og verdier som skapes og konstitueres i lokalsamfunnet, blant medelever og familie.

Skolepolitiske og musikkpolitiske føringer fra norske myndigheter er nasjonale rammer som har definisjonsmakt i deltagernes liv. Det har også globale praksiser som hiphop, reggae, afrosentrerte bevegelser og migrasjon-/diaspora-praksiser.

Teorier om musikk og globalisering har dreid seg om ulike prosesser rundt normativitet, og viktige fokus i diskursen har blant annet vært knyttet til dynamikken mellom kapitalisering og produksjon av diversitet i kulturproduksjon (Appadurai 1990; Friedman 1990; Hylland Eriksen 2008; Mitchell 2001; Robertson 1995), hybridiseringsdiskurser (Pieterse 2009; Friedman 1999; Vestel 2004), effekter av globaliseringsprosesser som deterritorialisering (Roy 2004; Appadurai 2006; Sugarman 2003), analyser av dialektikken mellom diasporamusikalske praksiser og deres påvirkning på musikklivet i opprinnelsesland (Sugarman 1997; Solomon 2008; Baily 2005). Alle disse aktørene behandler normativitet med ulik grad av direktehet. Denne avhandlinga forholder seg konkret og direkte til normative praksiser, på den måten at det stilles spørsmål som omhandler hierarkier, hva man opplever er innenfor eller utenfor normer hos ungdom, og hvordan normative musikalske praksiser skaper hierarkier.

¹⁴⁶ Med dyphistorisk praksis forstås en praksis som er helt sentral hos menneskeheten. Mennesket har forflyttet seg til alle tider, og jeg ønsker å understreke både det hverdagslige i dette og at migrasjon som praksis er fundamentalt hos mennesket. I dagens norske samfunn ser det ut til at migrasjon eksotiseres ut fra en idé om bofast nasjonal tilhørighet. Nomadevirksomhet ser ut til å knyttes til rotløshet, kaos og lite gode oppvekstvilkår (jf. norske stats behandling av nomadiske praksiser hos tatere, sigøynere og det samiske folk). Jeg ønsker å sette fokus på hvor *utbredt* migrasjon er og hvor lite eksotisk disse praksisene er i folks hverdag.

Normativitet

Å snakke om hierarkier og normativitet samtidig som man gjør analyser ut fra et rhizomatisk og deleuziansk analyseperspektiv vil kanskje virke motstridende for noen, men for meg har disse to perspektivene sterke sammenføringer. Et rhizom begrenses av sitt konsistensplan¹⁴⁷, og ut fra dette er det åpenbart at noe velges inn og noe velges ut av rhizomet. Rhizomet er ikke dikotomisk, så forenklete sammenligninger er vanskelige å gjøre innenfor en slik forståelse, men kan likevel foregå normative og hierarkiske analyser av prosesser som skjer innenfor et rhizom på bakgrunn av fluktlinjer og konsistensplan.

Hierarkier og styringsverktøy

De hierarkier og normative styringsverktøy som brukes for å håndheve hierarkier, fungerer på ulike plan som en nettingkonstruksjon som skaper forventning om normer og regler, både formelle og uformelle. Nederveen Pieterse poengterer at nettingkonstruksjonene som skaper forventninger om hva som er normer, også virker i nasjonalidentitetene, og han påpeker at vi ser migrasjon med nasjonalstatens «gridded eyes».

In a profound way our perspectives on history shapes our view on migration. Presently the taken-for-granted way of looking at migration is from the point of view of the nation state. This implies a narrow take on migration, which in a growing body of literature is viewed in terms of political rights and constraints (citizenship, human rights), from a cultural point of view (identity, multiculturalism), or in a cost-benefit analysis from the point of view of the nation [...] we come to see nation states as a grid that has been temporarily superimposed upon a deeper and ongoing stratum of human migrations and diasporas. (Pieterse 2009:34–36)

Nasjonalstatens suverene grenser og rammer i Vest-Europa er et premiss vi tar for gitt, og som vi ser verden gjennom. Dersom man forsøker å forstå migrasjon og globaliseringsprosesser kun gjennom nasjonalstatens rammer, risikerer man også å miste perspektiver som ivaretar internettbaserte praksiser der nasjonalstatens grenser ikke er relevant (Lundberg 2003), praksiser som definerer horisontal distinksjoner i stedet for nasjonalstatens vertikale grenser eller andre perspektiver som kan forstås som *nomadiske* i et deleuziansk perspektiv.

¹⁴⁷ Dette er en avgrensende parameter, som beskriver tendensen i det til enhver tid skiftende innholdet i et rhizom. Rhizomet og konsistensplanet definerer hverandre gjensidig (Deleuze & Guattari 2005).

Deleuzes bruker begrepet *nomadisme* om organiseringer innenfra i en gruppe eller individ, hvor styringen bestemmes underveis (Deleuze & Guattari 2005). Som et musikalskt perspektiv bruker Holland (2010) et jazzensemble som bilde på denne typen kommunikasjon- og organisasjonssystem hvor deltagerne ikke har et system tredd nedover seg fra oven som i et symfoniorkester, eller én styrende enhet som tar beslutningene, på toppen av et hierarki som kommuniserer ut fra predefinerte strukturer (Holland 2010). Denne sammenligningen gjør også Setreng (2001) når han snakker om komplekse kommunikasjonssystemer, noe jeg straks kommer tilbake til.

Hierarkiske teorier anvendt på globaliseringsprosesser vil ikke, etter min mening, fange det vesentlige ved globalisering, fordi globaliseringsprosesser er komplekse og mangfoldige med høy endringshastighet. Mekanismene i globalisering er ikke nødvendigvis kompliserte, men de er komplekse, i Setrengs forståelse av begrepene *kompleks/komplisert* (Setreng 2001)¹⁴⁸. De rhizomatiske arrangementene hos Deleuze (2005) er også komplekse. Det er dette nomadiske, komplekse globale feltet jeg vil se gruppedannelser og individers navigasjon gjennom og forsøke å se dynamikken mellom disse formene for kommunikasjon og uttrykk, og nasjonstatens heller hierarkiske kompliserte og lite nomadiske organisering. I den forbindelse er det viktig å kunne se begge arrangementene og organiseringene som frittstående, samtidig som hovedfokus i dette prosjektet ligger på deltagerne og hvordan de navigerer etter premisser lagt av andre aktører med andre typer organisering, uttrykk og kommunikasjon. Nasjonalstaten er i denne sammenhengen i en majoritær posisjon, men det er de minoritære uttrykkene jeg er interessert i.¹⁴⁹

Bourdieu (1984) utvikler systemer for å avdekke usynlige maktforhold i samfunnet og mellom individer som en kritikk til strukturalismens modernistiske idéer. Dette kan være svært nyttig for å kunne avsløre hierarkier og hvordan og hvorfor disse dannes. Disse systemene fungerer som veiledninger for folks smak og distinksjoner, hvor smak her er en referanse til begjær. Bourdieus konfrontasjonsosologi medførte også en rekke dikotomier som han bruker for å skissere hvordan individer og strukturer fungerer gjensidig på hverandre.

¹⁴⁸ Det gjøres grundigere rede for dette senere i kapitlet.

¹⁴⁹ Se kapittel 1 for redegjørelse av begrepene *majoritær* og *minoritær*.

Selv om han er innenfor poststrukturalismen, spiller strukturer en stor rolle i teoriene hans og for hvilke regler han etablerer i maktdynamikken mellom samfunn og individ. Disse perspektivene kan være relevante i analyser av institusjonelle strukturer, fordi institusjonelle strukturer ofte er basert på lignende hierarkier. Imidlertid holder jeg disse perspektivene borte fra analyser knyttet til de globale prosessene deltagerne presenterer, fordi jeg oppfatter perspektivene som for lite fleksible.

Setrengs flertydigheter

Sigmund Setrengs perspektiver på hvordan mennesker organiserer seg, kommer fra et økofilosofisk ståsted, hvor han beskriver organisatoriske og kommunikative strategier mennesket bruker for å oppnå frihet. Hans behandling av begrepsparet kompleks/komplisert¹⁵⁰ er svært nyttig i diskurser rundt normativitet (Setreng 2001).

Setreng (2001) beskriver det kompliserte systemet som et mekanisk¹⁵¹, teknologisk system, med klare kommunikasjonslinjer og rigide, kompliserte, dikotomiske strukturer. For at systemet skal fungere må reglene følges, hvis ikke vil ikke informasjonen gå den riktige veien i hierarkiet og kommunikasjonen vil med stor sannsynlighet bryte sammen. Som et eksempel nevner han nasjonale militære strukturer og symfoniorkester-strukturer, hvor informasjonen går i helt bestemte linjer oppover, og makt sentreres oppover. Til slutt er det én person som sitter med all informasjon på toppen av hierarkiet. Dette er et system som har som mål å samle all viktig informasjon på toppen, mens første-håndspraktisk kjennskap ikke ansees som nødvendig for å ta bestemmelser, eller for å ha definisjonsmakt.

Det jeg finner mest interessant med Setrengs (2001) teorier er fokuset hans på det han kaller komplekse systemer, som jeg mener er gode analyseverktøy for globaliseringsprosesser. Setrengs komplekse systemer kaller han organiske system uten et fiksert hierarki men med alternerende initiativer. Det ligner i mange henseende på Deleuzes og Guattaris rhizom

¹⁵⁰ Jeg er her klar over at jeg her, og et par andre steder i avhandlinga, benytter meg av en dikotomisk forståelse, selv om jeg forsøker å unngå disse. I noen tilfeller er det imidlertid nødvendig å kunne bruke disse for å kunne benytte meg av teoretikere som har tenkt noenlunde smarte ting for meg. På tross av at jeg ikke er interessert i å basere mine overordnede perspektiver i dikotomiske landskap, innser jeg likevel at svart-hvitt-forestillinger noen ganger gjør det enklere å skape et klarere bilde av hvor man står.

¹⁵¹ Dette må på ingen måte forveksles med Deleuzes maskin-begrep (Deleuze & Guattari 2005).

(Deleuze & Guattari 2005). Systemet er bygget på ulike initiativer som knytter seg til hverandre på ulike måter og til ulike tider, noe som genererer ulik kunnskap, prosesser og produkter uten at noen har den helhetlige oversikten. Dette er, ifølge Setreng, mer likt hvordan en jazzkvartett eller geriljaselger opererer, med små enheter og kompleks kommunikasjon i den forstand at den foregår på tvers både i tid og rom. Det er ingen kontinuerlig leder som samler opp all informasjonen, men heller en dialektisk og polylektisk kommunikasjon innad i enhetene.

Jeg vil bemerke at Setreng bruker en jazzkvartett til å eksemplifisere en liten demokratisk enhet der alle hører alle. Jeg mener nok at hans forståelse av en jazzkvartetts kommunikasjon og arrangement er noe romantiserende, men fordi *idéen* om jazzkvartetens demokratiske prosess styrker Setrengs teori, lar jeg idéen være. Setreng har noen svært gode poeng når det gjelder hvordan kommunikasjon *kan* foregå i såkalt komplekse systemer, dersom jazzkvartetten fungerer slik han hevder den gjør.

Slike systemer er gjerne minoritære systemer innenfor en nasjonalstat. I en nasjonalstat har globaliseringsprosesser og nasjonalstaters prosesser gjerne ulik hastighet, slik Latour (2005) beskriver det når han snakker om relativitet.¹⁵² De ulike endringshastighetene hos folk som tror de lever i et homogent og stabilt samfunn, og hos dem som har flertydige kulturelle erfaringer på grunn av migrasjon, produserer en effekt hos de majoritære som Appadurai (2006) kaller *fear of small numbers*. Dette arter seg på den måten at den blotte tilstedeværelsen av minoriteter er en trussel for majoritetens suverenitet, og minoriteten blir derfor sett på som en trussel. Appadurai påpeker majoritetens frykt for minoritetens eksistens som en delforklaringsmodell på majoritetens behov for å konservere og beskytte egne uttrykk. Minoritetenes uttrykk undertrykkes av redsel fordi deres blotte eksistens truer majoritetens definisjonsmakt ved kun å tilby alternative forklarings og uttrykksmodeller (ibid.).

Appadurai hevder at prosesser med minoritet–majoritet-spørsmål ikke er universelle fordi disse prosessene historisk er svært unge og nært knyttet til idéene om nasjonalstaten, representasjon og kategorisering og opptelling av befolkning. Han argumenterer med at

¹⁵² Se kapittel 1.

minoritet–majoritet-perspektiver *i dag* blir oppfattet som universelle fordi de på alle nivå er assosiert med den moderne nasjonalstaten, som i dag er et av våre mest grunnleggende filter for forståelse (ibid.). Konstruksjonen av «dem» og «oss» er sentral for å konstruere majoriteter og minoriteter, ifølge Appadurai (2006), og det er nettopp gjennom definisjonen og vurderingen av noe som er *forskjellig fra* det jeg opplever som *mitt*, at hierarkier skapes.

Dannelse av verdihierarkier

Dannelse av verdihierarkier kan sees på som normative arrangementer. Disse arrangementene legger da til rette for den aktuelle normativiteten og lager en slags veiledende oppskrift som er mulig å følge dersom du skal holde deg innenfor de opptegnede grenser. Vi har før snakket om navigeringsystemer og relasjonell navigasjon. I teknologi knyttet til navigasjon, som ved GPS-systemer, ville et hierarki være til stede i form av software som foreslår hvor det er best å kjøre. Et hierarki kan også ta form som et filter vi ser navigasjonen gjennom, for eksempel hvordan vi ser landskapet gjennom bilruta eller gjennom noen annens veiforklaring. Det eksisterer altså to instanser som forteller oss hvordan det ser ut rundt oss, og hvordan vi skal navigere for å komme dit vi vil. Den ene instansen er vår virkelighetsoppfatning gjennom bilruta, den andre er et arrangement (GPS) som gir oss en oppskrift på hvordan vi skal navigere i denne verdenen. GPS-en kan ha ulike kart som viser ulike landskap. Overført til navigasjon blant mennesker vil dette si at man navigerer etter forskjellige normer og normative hierarkier. Noen av disse hierarkiene oppfatter vi som uvesentlige, mens andre ser ut til å være relevante, betydningsfulle eller konstruktive.

Disse ulike kartene, eller hierarkiene, kan relateres til Appadurais landskaper (1990), der de ulike lagene av landskap gir deg forskjellig informasjon og dermed forskjellige hierarkier du tar valg, navigerer, ut fra.

I bil, med GPS, er det relativt hyppig at kartet og softwaren ikke er oppdatert. GPS-en ber meg for eksempel svinge til venstre når det ikke går noen vei der, bare et jorde, eller den påstår at jeg skal ta en U-sving når jeg vet at avkjørselen til det aktuelle stedet er ti meter lenger frem. Her stemmer altså ikke min virkelighet, som jeg ser ut bilvinduet, med GPS-ens navigasjon. Det kan være på grunn av programmeringsfeil fra produsentens side, feilberegninger mellom jorda–satelitt–jorda eller endring i landskapet etter at softwaren var

tatt i bruk. Dersom man kjenner landskapet godt, er det uproblematisk å overse slike åpenbare konflikter mellom to virkelighetsoppfatninger. Derimot er det et problem om man beveger seg i ukjent terreng. I ukjent terreng må man da enten stole på seg selv eller på GPS-ens predefinerte forståelser av virkeligheten. Det kan være vanskelig å vurdere GPS-ens avgjørelser fordi man ikke kjenner terrenget i utgangspunktet. Dette viser at så lenge det ikke eksisterer noen konflikter mellom aktør og GPS, er alt bra. Når det oppstår konflikter mellom GPS og aktør, oppstår det konflikter mellom de ulike virkelighetsforståelser. Dette er et problem for den enkelte som må forholde seg til konflikten mellom egen virkelighetsopplevelse og de som har lagt premissene for navigasjonen. De som har lagt premissene for navigasjonen, nemlig GPS-programmererne er de som sitter med makt til å definere, de majoritære. I deres virkelighet var det kanskje sånn, da de programmerte navigasjonsverktøyet, at det lå en vei der det nå er jorde, dermed ber de meg navigere etter det som er deres kunnskaper, om enn utdaterte. Det gir ikke dem et problem, for slik *var* deres virkelighet, men det gir meg et problem, for min virkelighet er annerledes.

Det er åpenbart at dette har en overføringsverdi dersom man ser på samfunnets normativitet som en GPS, en veiledning til hvordan man forholder seg til verden, og individers virkelighetssyn. Dersom det er store motsetninger mellom eget virkelighetssyn og samfunnets normativiteter, er det et problem for den enkelte fordi man kanskje ikke finner plass til å navigere slik man ønsker, men møter konflikter mellom eget ønske og samfunnets eller miljøene man omgir seg med, sine forståelser av hva du skal gjøre.

Noen av ungdommene på Bjøråsen uttrykker at de ikke opplever seg selv som så norske som mange av sine klassekamerater, selv om de er vokst opp i Norge. De definerer Romsås-identitet, eller sin egen tilhørighet, som ikke-kompatibel med norsk på ulike nivåer. De hevder blant annet at deres tilstedeværelse gjør situasjoner, felt eller grupper mindre norske og mer internasjonale. Selv om Inny gjerne skulle ha spilt musikk hun kan identifisere seg med i 17. mai toget, sier hun at dette ikke er kompatibelt med nasjonaldagens funksjon, å være en *nasjonal* dag. Hun hevder den ville blitt en internasjonal dag dersom hun skulle delta på sine premisser ¹⁵³. Dette er et godt eksempel på at de navigasjonsverktøyene som fungerer for *det*

¹⁵³ Tatt fra samtale om låtvalg og norsk musikk, hvor vi kom innpå 17. mai.

å være norsk, ikke fungerer for *det å være Inny*. Den GPS-softwaren hun opplever eksisterer rundt seg som premisser gitt på nasjonalt plan, er altså ikke samsvarende med slik hun ser virkeligheten.

I stedet for å snakke om sosiale strukturer, slik man gjør i tradisjonell sosiologi, vil jeg her heller snakke om *arrangementer*¹⁵⁴. De normative arrangementene samfunnet konstruerer oppskrifter på, *trenger* ikke oppleves som premisseleverandører for de som navigerer, men oppskriftene er like fullt etablerte ferdigoppskrifter som gir et inntrykk av hvordan majoriteten ser virkeligheten og forholder seg til verden. I kontroverset mellom egen navigasjon og samfunnets arrangementer finner man forhandlingene de ulike grupperingene og tilhørigheter foretar seg. Disse forhandlingene er ikke synlige når navigasjonen og premissene fungerer, men de kommer til syne nettopp gjennom kontroverser, når det ikke er samsvar mellom navigasjonsverktøy og virkelighetsoppfatning. Det er disse punktene av ikke-samsvar jeg er interessert i.

Kontroversene kommer til uttrykk gjennom praksiser, navigasjoner og forhandlinger, særlig i komplekse meningsfelt. Det er lettere å se prosesser i *dannelser* av systemer og arrangementer enn det er å undersøke selve systemet/arrangementet for å se etter spor av uenighet. Som ferdig produkt er grupper ferdigforhandlet og lukket, mens dannelsesprosesser er åpnere og nyansene og kontroversene mer synlige (Latour 2005).

I musikkssammenheng kommer dette til syne i diskusjon rundt for eksempel musikalske markører i en produksjonsprosess, gitarsound, graden av fastlagte arrangement eller andre musikalske valg som tas i produksjons- eller øvingssammenheng. Hvordan man foretrekker eget uttrykk, er gjerne knyttet til konstruksjonen av egne ikke-musikalske tilknytninger i tillegg til de rent musikalske. Det er nettopp argumentasjonen for hvert enkelt valg som er interessant; de ulike grunnene man har for å ta de respektive valg og hvordan dette kommuniseres.

¹⁵⁴ Se tidligere behandling av begrepet *arrangement*

Det kan synes enklere og mer oversiktlig å begynne med analyser av de enkelte grupperinger i stedet for å kartlegge uenighetene i forbindelse med dannelsen av systemer og arrangementer. Det er likevel gode empiriske grunner til å velge prosesser sier Latour: «Gruppedannelser etterlader mange flere spor i deres kølvand end allerede etablerte forbindelser, der – per definition – kan forblive tavse og usynlige» (2005:53). Vi er derfor sporhunder i et landskap fylt med kontroverser, tilblivelser og rekonstrueringer av tilhørigheter. Når det kollektive kartet og det individuelle landskapet ikke stemmer overens, etterlates det spor etter diskusjonene i gruppedannelser.

Latours løsninger på usikkerheter som «hva skjedde i denne gruppedannelsen», er ikke å søke sikker viten, men å avdekke hvorvidt aktørene i nettverket opptrer som formidlere, transparente med samme output som input, eller som mediatorer, der input ikke nødvendigvis er det samme som output. Deltagerne kommer ikke med sikker viten, men med presise utsagn. Dette er man avhengig av å akseptere dersom man skal bruke Latours metodologiske grep. Vi leter derfor ikke etter sannhet, men etter hvordan ulike sannheter presenteres og argumenteres for.

Musikalske konsekvenser av globalisering

Globaliseringsprosesser virker sammen og noen ganger på samme sted til samme tid, selv om det kan være både homogeniserende og heterogeniserende effekter av prosessene. Pieterse (2009) hevder at diskusjonene rundt modernitet og hvorvidt globaliseringsprosesser omhandler modernitet, smalner globaliseringsdiskursene, og han understreker at hvis vi går glipp av tidsparameterne og globaliseringsprosesser utenfor modernitetsdiskursene, går vi også glipp av store deler av historien vår. Hybridisering er en del av globaliseringsprosesser som alltid har eksistert som et resultat av migrasjon.

Pieterse (2009) påpeker at det å definere globalisering som noe som har skjedd etter 1500, og samtidig blande dette med modernisering, som faktisk gjør disse prosessene til *vestligjøring*, er å forenkle globaliseringsprosesser kraftig. Det har eksistert migrasjon som har ført til homogenisering og kulturell fragmentering tidligere, både i form av kunstneriske uttrykk, arkitektur, politiske systemer, religiøs praksis, økonomiske systemer, handel, slik både Appadurai (1990) og Tjelmeland og Brochman (2003) påpeker

Majoritære deler av samfunnet opplever gjerne globaliseringsprosesser som tradisjonstruende, mens andre føler at man kan finne individuelt rom både innenfor og utenfor de arrangementer, nettverk og systemer som finnes. Noen praksiser følger mainstream produksjon og samtidig dermed *reglene* for mainstream produksjon. Dette er kapitalismens homogenisering, i globalt format (Pieterse 2009). Denne homogeniseringen dreier seg om at musikken må være forutsigbar *nok* til at man kjenner den igjen som et mainstreamprodukt. Den må være innenfor grensene for det normative av global populærmusikk. Dette betyr at det eksisterer normer og premisser som fungerer normativt, ikke bare i Europa og USA, men at det i noen sammenhenger eksisterer globale normative premisser for hvordan for eksempel populærmusikk skal høres ut. Disse globale normene har gjerne utspring i sentra som har hatt definisjonsmakt på mange områder, og som ofte har spredd sine kulturelle idéer gjennom både kolonialisering og handel, slik Europa og USA har gjort, og slik mange andre samfunn også opptrer imperialistisk.¹⁵⁵

Noen musikalske resultater av migrasjon *utenfor* Europa og USA har imidlertid skapt nye uttrykk som gjerne sees på som hybrider, *mélanges*¹⁵⁶, *kreolisering* og fusjon. Eksempler på slike sjangre er mbalax, reggaeton, ethiojazz og kwaito. Disse er *for* forskjellig fra den normative mainstream populærmusikken, på lik linje med europeisk og amerikansk minoritær musikk.¹⁵⁷ De mest åpenbare musikalske markørene som gjør at estetiske uttrykk blir *for* annerledes til at de kan leses som mainstream populærmusikk, er *ikke-vestlige* musikalske referanser og musikalske referanser til sjangre utenfor populærmusikkategorien, som folkemusikk, frijazz eller klassisk europeisk musikk. Disse markørene ser ut til å være så sterke at dersom de er sterkt tilstedeværende, får ikke musikken plass på A-listen i radio og TV.

¹⁵⁵ Japans og Indonesias industri- og kulturimperialisme i Asia er et annet eksempel på dette (Appadurai 1990:588).

¹⁵⁶ Fra fransk: *blanding*.

¹⁵⁷ Dette kan være folkemusikk, frijazz, smal indiepop, osv. I denne pakken legger jeg alt som *ikke* går innenfor tre-minutters-rammen for populærmusikk i radio og tv.

Et eksempel på hvordan hudfarge og antatt kulturell bakgrunn har noe å si, er den norske artisten Haddy N'jie. Hun er norsk musiker med afrohår og far fra Gambia. Jeg var litt overrasket da jeg lette etter musikken hennes i en platebutikk etter tips fra en kamerat, fordi vi hadde diskutert hva slags sjanger hun hørte under, og vi begge var enige om at hun burde sortere under *rock*, siden hun etter både min og hans mening har klare referanser både til Nick Cave og Tom Waits. Han sa at jeg kom til å få en overraskelse når jeg skulle lete etter henne. Det var riktig. Jeg kunne ikke finne henne under *rock*. Grunnen var at hun var sortert under *world music*. Medarbeideren i platebutikken gav følgende svar da jeg spurte hvordan det hadde seg at hun var kategorisert under *world music*: «Tja, hun ser jo veldig sånn ut da. Passer godt under den kategorien, liksom.» Det er selvfølgelig fullt mulig at det var en atskillig bedre grunn til at hun var i en kategori jeg var uenig i, men det mest interessante var svaret, som bare viste at det ikke fantes noen annen grunn enn hennes hudfarge og hår, som konnoterte noe annet enn europeisk eller amerikansk, til at hun var plassert der hun var. *Ikke-vestlig* markør er gjerne et kommersielt kriterium, i tillegg til at artistene holder på med noe som kan kalles *folkemusikk*, til at noen artister blir kategorisert under *world music*. Svaret til medarbeideren i platebutikken, som faktisk også var innkjøpssjef, avslørte ikke bare at man som artist vurderes etter antatt kulturell tilhørighet og utseende, men også at dette ansees som helt legitimt. Medarbeideren opplevde ikke, ut fra det jeg kunne se, at dette var noe annet enn et helt plausibelt og greit svar. Hun mente altså ikke bare at det er greit å sortere folk etter hudfarge, men hun mente også at det var greit å anta at artister med mørk hudfarge ikke spiller noe annet enn *world music*, i så stor grad at det også var helt greit å uttrykke dette.

De Norske Rikskonsertene er en av leverandørene som har mulighet til å nå hele Norges befolkning, både gjennom skolekonserter og turnévirksomhet. De har hatt en bevisst satsning på å presentere et utvalg av ulike sjangre. Samtidig har de i mange sammenhenger vært hovedleverandører av ikke-vestlig musikk og musikk utenfor mainstreamsjangrene til mange elever gjennom skolekonserter, og til publikum som ellers ikke har tilgang til disse konsertopplevelsene. Rikskonsertenes politikk for hva de presenterer av ikke-vestlig musikk, er interessant nettopp fordi de er et offentlig kulturorgan som når ut til mange.

Ellingsens doktorgradsprosjekt (2007) har drøftet Rikskonsertenes musikkpolitiske valg, og prosjektet har vært svært viktig siden man har et kulturorgan som er hovedleverandør til

skoleforestillinger, og som dermed er et uttrykk for hva det offentlige vil at elever skal presenteres for. Det er ikke tilfeldig hvilke aktører som velges, og det er ikke tilfeldig hvilke prosjekter som velges. Ellingsen påpeker at staten bedriver det hun oppfatter som en politisk fundert hybriditetslinje, der hybriditets samarbeid har blitt selve symbolet på integrasjon. Kun spesifikke kulturelle aktører, som holder på, eller er villige til å holde på, i hybridsamarbeid i visse format (fortrinnsvis små ensembler) får tilgang til de prosjektene kulturorganet *Rikskonsertene* holder på med (Ellingsen 2007).

Ellingsen belyser i tillegg Førdefestivalen og Cosmopolite Musikkscene som to andre måter å nærme seg de flerkulturelle musikkscene i Norge på. Hun skriver at hennes funn knyttet til at Rikskonsertene har «institutionalized hybridity, whereas independant organizers, like Førde Festival and Cosmpolitan Music Stage the concept illustrate how different protagonists may operate in the same 'globalized' world, yet choosing contrasting strategies» (ibid.:168). Hun framhever også at debatten om hybriditet og Rikskonsertenes praksis er svært tett knyttet til identitetsdiskurser, og at kunstfeltet er et sted der makt forhandles i stor grad, fordi det dreier seg om smak og estetiske preferanser.

I Ellingsens prosjekt diskuterer hun hvordan en statlig institusjon har formalisert hybridisering som prosess, og konkluderer at dette oppleves som påtvungent, i stedet for at det skjer som en følge av globaliseringsprosesser. I dette prosjektet er det mer interessant å se på hvilke intensjoner staten Norge har for hybridisering som en gjennomgripende musikkpolitisk føring, særlig når det viser seg at musikere som har immigrert til Norge, i økende grad blir erstattet til fordel for utenlandske artister (ibid.). Integreringsargumentet, som baserer seg på at man bryter ned forskjellighetene i befolkningen med hybriditetsprosjekter, ser ut til å bli mer konstruert i det øyeblikket man ikke bruker de ressursene som finnes i landet, men bruker utenlandske artister til å representere norske musikere med innvandrerbakgrunn. Rikskonsertene har uttrykt at kvaliteten på musikere i Norge med innvandrerbakgrunn er såpass lav at man må bruke utenlandske musikere for å få god nok kvalitet på fremføringene. Ellingsen hevder at kvalitetsvurdering ikke er objektiv og at dette er en del av maktapparatet. Hun hevder også at det institusjonaliserte hybridkonseptet til Rikskonsertene bør sees i lys av velferdstatens politiske agenda, der vestlige og ikke-

vestlige musikeres samarbeidsprosjekter og hybridmusikk blir et symbol på effektiv og vellykket integrasjonspolitik.

[...] hybrid music performance make the state appear to be maintaining values that were fundamental to the construction of the nation, such as the ideas of equality, communal responsibility and democratic participation. (ibid.:171)

Dette er en måte å opprettholde nasjonalstatens verdier innenfor det Ellingsen kaller fragmenterende globaliseringsprosesser, på. En av måtene å promotere nasjonalstaten i disse sammenhengene er også å velge ut ikke-vestlig musikk som går overens med organisatorenes forståelse av *høy* og *lav* når det gjelder smak. Ellingsen skriver at fraværet av arabesk og mange andre populærmusikalske genre er et resultat av slike preferanser, og at disse preferansene ekskluderer musikk som foretrekkes av innvandrere befolkningen (ibid.). Hun foreslår altså en forklaring på hybriditetsvalgene til Rikskonsertene der eurosentrisme og manglende kompetanse har stor påvirkning på hvordan program utvikles i denne institusjonen.

Ellingsen viser også at musikere med innvandrerbakgrunn opplever at det store fokuset på de spesifikke vestlig/ikke-vestlige hybriditetsprosjektene blir en metafor på den politiske marginaliseringen de opplever ellers i samfunnet (ibid.).

Nedveen Pieterse (2009) er også opptatt av hybriditetspolitiske spørsmål, og setter spørsmålstegn ved hvorfor *hybriditet* både ser ut til å være integreringsideolog samtidig som den truer det autentisitetsfetisjistene ser på som tradisjonsrenhet. Hvordan har det seg at kulturelle hybride uttrykk antas å fungere slik?

Pieterse skriver at likheter i globaliseringsprosesser viser at det er lettere å se disse prosessene som dialogiske og ikke som monologer, at det man antar som homogeniserende prosesser, ikke er en trussel, fordi de ikke homogeniserer, men blir lokale varianter av en global praksis.

These varied dimensions all point to the inherent fluidity, indeterminacy, and open-endedness of globalizations. If this is the point of departure it becomes less obvious to think of globalizations in terms of standardization and less likely that globalizations can be one-directional processes, either structurally or culturally. (Pieterse 2009)

At globale kapitalistiske intensjoner som McDonalds er i dialog med thailandsk tradisjon fordi menyen tilpasses mattradisjonene i landet, finner jeg problematisk å være enig i. Jeg er enig i at det eksisterer variasjoner, også innenfor homogeniserende praksiser som McDonalds, men at dette ikke er en homogeniserende konkurrent til thailandsk mattradisjon, er jeg ikke enig i. Strukturelle prosesser initiert av for eksempel McDonalds er ikke i dialog med det lokale kjøkkenet, de *er* uniforme i sin utføring av sine intensjoner. Jeg diskuterer her ikke produktene som selges, men formen, ideologien og strukturene som brukes. Hvorvidt mottagerne ønsker produktet eller ikke, er ikke relevant i denne argumentasjonen. Jeg er opptatt av initiativtakernes intensjon og prosjektets prosess. Så lenge det finnes en form for *branding*, estetisk uniformering eller andre produktpresentasjoner som har så sterke globale likheter at du kan gjenkjenne ulike variasjoner av dem, foregår det homogenisering, som vinner terreng på bekostning av andre uttrykk, kommersielle eller ikke.

Hvis du overfører dette til musikalske uttrykk, kan du se treminutters regelen på sanger spilt i radio, som den samme påtvugne strukturen som McDonalds form, uttrykk, ideologi og system. Musikk som spilles for å danse, varer svært ofte lenger enn tre minutter, fordi det tar tid å *varme opp* både musikere, dansere og publikum. Denne typen musikk får ikke være med i en dialog. Premisset for å bli spilt på radio er at klippet er rundt tre minutter. Hvis du vil at musikken din skal kringkastes, må den arrangeres innenfor tre minutter, selv om denne musikken blir delvis meningsløs når den er kort. Et godt eksempel er vestafrikansk tradisjonell wolofmusikk som *sabaar*, som blir brukt som utgangspunkt for svært mye vestafrikansk populærmusikk, blant annet hybridsjangre som *mbalax*. *Mbalax* har på plate tilpasset seg treminutters formen, fordi artister har ønsket å nå ut til et større publikum, og fordi radioreglene i Senegal, Mali og Gambia følger de europeiske og amerikanske reglene. *Sabaar* vil være meningsløst som treminutters musikk. Musikken, som består av et komplekst rytmisk underlag og korte vokale linjer som gjentas, får ikke mening før det har gått lang tid, før man har hørt seg varm, og før sangerne og musikerne har spilt seg varme. Musikken er ikke arrangert tett slik at formen presenterer et meningsfylt produkt uttrykt på tre minutter. Dermed kan den heller ikke spilles på radio, annet enn i helt spesielle programmer på norsk P2¹⁵⁸, som konsentrerer seg om ikke-vestlig populærmusikk.

¹⁵⁸ Ett av de få programmene på norsk radio som kommer under denne kategorien, er program som *Jungeltelegraf* og *Verdenscenen*. Før fantes også *Safari*, med et mer urbant og club-vennlig tilsnitt.

Paradoksenes normativitetspremiss

Med å bruke begrepet *paradoks* ønsker jeg å lede leserens mot det vi hittil har snakket om som flertydighet og som Setreng (2001) snakker om som komplekse identiteter. Disse flertydige og komplekse tilhørighetene kan oppfattes som paradoksale fordi de kan se ut som de er i opposisjon til hverandre. Et eksempel på dette er at man både er opptatt av økofilosofi og miljøvern samtidig som man har et lidenskapelig forhold til motorer og maskiner av ymse slag. Disse tilhørighetene intar komplekse rhizomer i forhold til hverandre, og kan, dersom man er opptatt av entydighet og at tilhørigheter er konsekvente, sees som paradoksale. Mitt poeng er at dersom man ser slike arrangement som paradoksale, har man stilt et normativitetspremiss om at verden, og mennesker, skal arrangeres entydig og konsekvent.

På Bjøråsen ungdomsskole har elevene ulike bakgrunn når det gjelder etniske tilhørigheter og har bodd i Norge i ulik tid. Noen er født her med utenlandske foreldre, andre har kommet hit for noen få år siden. Disse sammensetningene og kulturelle bakgrunner gjør at elevene er vant til å vandre ut og inn av ulike referanserammer i det daglige. Samtidig beveger de seg kjappere i og mellom disse rammene enn man er vant til fra en tradisjonell norsk hverdag, der man beveger seg saktere mellom referanserammene, ikke nødvendigvis i dem, men mellom dem. Elevene fra Bjøråsen og deres familier faller enten ikke inn under, eller beveger seg mellom og i, de fremvokste kategoriene «arbeiderklasse», «middelklasse», «innvandrere»¹⁵⁹, «norsk», «fra landet» og andre kategorier som man gjennom lang tid har brukt for å kategorisere norske borgere. Siden jeg velger å ikke bruke den rådende sosiologiske vinkling til å forklare ungdommens tilhørigheter, slipper jeg å bruke predefinerte kategorier eller lage kategorier selv. Imidlertid vokser ungdommene opp med disse kategoriene og forholder seg til dem. I disse kategoriene finnes det noen forventninger til hvordan du er, hva du gjør og lignende dersom du skal følge de oppgatte stiene innenfor kategorier. Karpe Diem gav i *Lydverket* mai 2010 (Kingsize 2010) et godt bilde på hvordan de har opplevd det å bli sett på som annerledes hiphopere. De har vokst opp som rappere med innvandrerbakgrunn på vestkanten, i blokk! Andre har sett på dette som et paradoks, men det er ikke før de siste årene Karpe Diem selv har begynte å forstå at deres oppvekst er utenfor det majoritære for folk som

¹⁵⁹ Noen av Romsås-elevene har bodd i Norge hele sitt liv, og er født og oppvokst her.

holder på i samme bransje som dem selv. De sier at de forstår at andre ser på forholdet mellom hiphop og oppveksten deres som paradoksalt, samtidig som de ikke opplever dette forholdet som paradoksalt før de møter andres virkeligheter. For dem er denne oppveksten en helt normal bakgrunn for å holde på med hiphop. Den er flertydig og kompleks, og for dem er den normen.

Veldig få som er i den situasjonen Karpe Diem er i; En hindu og en muslim, født på vestkanten, men bodde i blokk. Ting gir ikke mening! Så da kan det hende vi når ut til noen ikke alle andre når ut til. (Chiraq i Karpe Diem til *Lydverket*¹⁶⁰)(Kingsize 2010)

Min og din musikk

Normativitet er knyttet til predefinerte hierarkier og etablerte normer for legitim praksis. Innenfor musikk gir dette seg utslag i tradisjoner, for eksempel om at du må være født inn i familien/rollen/funksjonen for å kunne utøve spesifikke musikkpraksiser, som grioter, jali, spellemenn osv. Noen slike praksiser er strengere enn andre. I noen situasjoner eksisterer det ingen uttalte regler om hvem som har *lov* til å utøve musikken, men det ligger gjerne føringer og forståelser om at noen er bedre *rustet* til å kunne uttrykke spesifikke tradisjoner. Dette kan dreie seg om sterke eller løse koblinger som Setesdal/hardingfele, kora/jali, ghetto/hiphop, afro/reggae, mann/jazz, osv. Dette tar jeg nærmere opp i forbindelse med hiphop og tilhørighet til spesifikke urbane områder og knyttet til begreper som *blackness*. Jeg vil likevel påpeke at disse koblingene gjøres i svært mange musikkpraksiser, noe som både kan ha proteksjonistiske årsaker (utøvere og folk med eierskap til praksisen ønsker å kontrollere hvem som skal kunne utøve dem) samtidig som slike føringer er med på å mystifisere praksiser.

I forbindelse med TWME er dette holdninger jeg har møtt ofte, fordi vi har holdt på med musikk som i utgangspunktet ikke er knyttet til *norskhet*. I møte med kubanske, vestafrikanske eller serbiske musikere har det med jevne mellomrom dukket opp diskusjoner innad i bandet som handler om hvorvidt man har *lov til* å holde på med den eller den musikken: «Vi kan den jo ikke». «Hva er min musikk, hva er din musikk og hvis jeg har lyst til å spille *din* musikk, kan jeg gjøre det på min måte?». Dette er spørsmål knyttet tett opp til diskurser om normativitet og globale praksiser. Samtidig har jeg også opplevd at musikere har

¹⁶⁰ Min tilføyelse i parentes

forsøkt å unnlate å lære fra seg vanskelige elementer, fordi de har behov for å beskytte og konstituere sin egen posisjon i en tradisjon ved å bare lære musikere utenfor tradisjonen svært enkle, nærmest banale musikalske elementer. Slik posisjonering har også noen ganger med kjønn, etnisitet eller sosial status å gjøre.

Når vi med TWME spiller med vestafrikanske musikere som blir svært overrasket og kommenterer at vi spiller som vestafrikanske musikere, er det tegn på to ting: De er ikke vant til at europeiske musikere har lært seg vestafrikansk populærmusikk, og de er overrasket over at vi som er helt norske/hvite spiller afrikansk/svart musikk så bra; de knytter hudfarge / kulturell tilhørighet til musikkutøvelse. Når kubanske musikere kommenterer at vi er albinokubanere, betyr det også at de knytter spillestil til hudfarge / kulturell bakgrunn og til nasjonalitet.¹⁶¹ Det ligger altså ulike former for ekstramusikalske sammenføyninger med musikk til grunn for deres overraskelse. Både kubanerne og afrikanerne det her er snakk om, uttrykker forbauselse fordi det ikke er innenfor normen at et hvitt, norsk band spiller på en måte som er knyttet til afrorelatert praksis, kubansk eller afrikansk.¹⁶² TWME blir et paradoks fordi vi ikke oppfyller kravene til normativitet for våre åpenbare kategorier.

Når TWME har vært på reise har det også gjentatte ganger kommet krav om at vi må spille *vår* musikk. Med det menes i 90 prosent av tilfellene norsk tradisjonell musikk. De færreste i bandet har jobbet med norsk folkemusikk, men på samme måte som Angélique Kidjo blir kritisert for å være for lite afrikansk i sitt musikalske uttrykk¹⁶³, regner musikere fra andre steder med at et band fra Norge, som delvis holder på med tradisjonsorienterte praktiser, også holder på med tradisjonsmusikk fra Norge. Norsk folkemusikk er imidlertid ikke *min musikk* for mange i bandet og dermed like vanskelig tilgjengelig som etiopisk tradisjonsmusikk.

¹⁶¹ Kommentarer fra kubanske samarbeid i 2011.

¹⁶² Disse poengene er ikke ment som koketteri eller eksotisering av utsagnene fra musikerne. Overraskelsen og forbauselsen til både vestafrikanske og kubanske musikere bunner nok særlig i at mange turister i disse områdene er musikkinteresserte, men på et svært mye lavere nivå, og det kan være vanskelig som lokal musiker å sortere hvem som er hva før man har spilt sammen. Disse utsagnene er dermed like mye et uttrykk for at de kategoriserer oss som jevnbyrdige musikere, som at de har strenge rasistiske eller kulturfundamentalistiske holdninger. Utsagnene gir likevel uttrykk for hverdagskategoriseringer, vanlige måter å uttrykke seg på.

¹⁶³ Dette har jeg behandlet i kapittel 1.

Repertoar, spillestil, ornamenteringer, teknikker og fraseringer er like vanskelig tilgjengelig som ethvert annet ukjent uttrykk.

Når TWME kommer til Gambia og blir kastet inn på en konsert med Youssou N'dour og han spiller låtene vi kan og har spilt på scener hjemme i mange år, er det en gjennomtrengende opplevelse. Vi kjenner igjen låtene *våre*, men de er likevel annerledes, og publikums reaksjoner er både forskjellige fra, men ligner også de vi har opplevd som musikere selv. Forskjellen er at når publikum her danser sabaar foran scenen, er de på hjemmebane, og begeistringen er enorm over at en stor stjerne som Youssou N'dour kommer til Gambia.¹⁶⁴ Når publikum blir begeistret over at TWME spiller afrikansk musikk, eller de danser sabaar foran scenen når TWME spiller, blir det ofte samtidig uttrykt begeistring over at vi spiller noe disse publikummerne betrakter som *sin* musikk, og at den blir spilt et sted de ikke nødvendigvis opplever som *hjemmebane*. Mange publikummere som har et nært forhold til musikken vi spiller, har etter konsertene kommet og uttrykt at de opplever det som en anerkjennelse av afrikansk musikk og *afrikanskhet* som sådan at et band fra Trondheim spiller denne musikken. De uttrykker også ofte overraskelse over at vi *kan* musikken så godt at *de* opplever den som så *riktig* at de har lyst til å danse til.

Samtidig handler opplevelsene på konsert med Youssou N'dour i Banjul om at han spiller noe vi opplever som *vår* musikk fordi vi føler vi har den under huden, og vi har et eierskap til repertoar og spillestil. I slike øyeblikk, når man både får oppleve store musikalske øyeblikk, som det er når stjerner som Youssou N'dour spiller, en følelse av at de på scenen spiller *din* musikk og at et hav av folk danser sabaar¹⁶⁵ foran scenen, kan man få en følelse av at sted (Trondheim/Banjul), musikkpraksiser (Youssou N'dour/TWME/gambiske tradisjonsmusikere) og tid (90-tallet/nå/1600-tallet) er sammenføyet og befinner seg i samme rhizomatiske arrangement. Slike arrangementer av fellesskap og sammenføyninger er komplekse, sammenvevde og utenfor kronologisk tid.

¹⁶⁴ For de som ikke kjenner Youssou N'dour, er han fra Senegal, som blir betraktet som storeboren til Gambia. Når han kommer til Banjul for å ha konsert er det en svært stor begivenhet.

¹⁶⁵ Tradisjonell danseform og musikk som er knyttet til folkegruppa wolof. Denne folkegruppa er særlig utbredt i Senegal, men også Gambia og andre tiliggende land. Youssou N'dours musikkform mbalax er bygget blant annet på noen tradisjonelle rytmiske og tekstlige strukturer hentet fra tradisjonell sabaar.

Distinksjoner om hva som er *min* og *din* musikk er ikke særskilt viktige i disse erfaringene. Jeg vil i stedet fremheve sammenføyningene som eksisterer mellom musikerne. Disse sammenføyningene opphever i stor grad det kulturelle eiendomsforholdet til musikkpraksiser. Det er likevel nødvendig å bruke begrepene *min* og *din* i en beskrivelse som ovenfor, fordi min erfaring er at denne eiendomsrelaterte måten å forstå kulturelle uttrykk på er svært utbredt, og eksisterer i en hverdagskommunikasjon. Det er dette som gjør at folk blir overrasket når TWME som norsk band spiller afrikansk musikk slik at noen har lyst til å danse til. Jeg føler meg like gjerne hjemme i tradisjonell wolofmusikk som i amerikansk skranglerock. Geografi har i slike praksiser lite med tilhørighet til musikkpraksiser å gjøre.

Erfaring med musikkpraksiser gjennom egen praksis og lytting/læring har imidlertid noe å si for tilhørighet, sammen med det noe udefinerbare begrepet «smak», altså hvorvidt dette er noe man liker eller ikke.¹⁶⁶ Ofte er det imidlertid en sammenheng mellom geografi, kulturell tilstedeværelse og eksponering av musikalske praksiser fra tidlig alder, og det kan dermed se ut som det er en sammenheng mellom musikalske uttrykk og geografisk sted/kulturell tilstedeværelse. Dette gjør nok at man kan *tro* at det er geografisk eller kulturell tilstedeværelse og ikke den musikalske tilstedeværelsen som er avgjørende for de musikalske preferansene, kunnskapene, erfaringene og kompetansene.

¹⁶⁶ Hva som avgjør denne «smaken», er vel noe av det jeg prøver å svare på i dette prosjektet, men da med utgangspunkt i hvordan «smak» eksponeres.

«Africa is more than a place: it is a 'state of mind'»
Majek Fashek, 'Promised Land', 1997¹⁶⁷

Globale musikkdiskurser: reggae og hiphop og ”the fear of small numbers

I denne avhandlinga er det to låter fra prosjektet på Romsås som er i fokus: hiphop-låta «Romsås er mitt sted» og «Get up, Stand up», ei reggaelåt av Bob Marley. Hovedfokus ligger på hiphop fordi deltagerne definerer hiphop som den viktigste markøren på Romsås. I tillegg fungerer reggaelåta «Get up, Stand up» som en *sidekick* til hiphopdiskursen som er etablert i avhandlinga. Grunnene til at jeg vil ha med denne er at mange av deltagerne er opptatt av reggae, og at reggae har skapt og fremdeles opprettholder diskurser knyttet til Afrika og *afrikanskhet* som et symbolsk og myteproduserende område. Deler av analysen i dette prosjektet dreier seg også om *blackness* og afrikanskhet. Det er derfor relevant å ha med noen refleksjoner knyttet til disse to sjangrene. De er to av de største eksponentene for globale musikkpraksiser.

Når vi her snakker om hiphop, er det i musikalsk forstand og ikke som en altomfattende livsstil som også inkluderer grafitti og breakdance, i tillegg til rap og DJ-ing. Hverken grafitti eller breakdance kom opp som noen sentrale temaer i løpet av det etnografiske arbeidet, og det er heller ikke derfor behandlet i noen særlig grad i avhandlinga. DJ-ing kom opp som et tema i forbindelse med to jenter som ønsket å prøve det. De diskuterte imidlertid ikke dette som en del av et hiphop-uttrykk, men mer på lik linje med det å spille et instrument. De er uttrykte reggaefans og likte tanken på å uttrykke seg gjennom å mikse musikk for andre.

I dette kapitlet bruker jeg *blackness*-teori for å kunne gjøre analyser av deltageres sammenføyninger mellom afrikanskhet og hierarkidannelse. Jeg presenterer også teoretisk materiale som danner bakteppe for analyser rundt relasjonen hiphop–Romsås. I dette prosjektet gir jeg ingen historisk eller representativ oversikt over hiphoppraksiser globalt. Jeg

¹⁶⁷ (Daynes 2004:29)

har i stedet valgt hiphoprelatert teori for å belyse konkrete praksiser fra det etnografiske arbeidet på Romsås.

Blackness

Blackness er begrep som brukes til å identifisere spesifikke utfordringer, uttrykk, bevegelser eller andre praksiser med afrikansk tilknytning. Dette inkluderer afrikansk, afrokaribisk, afroamerikansk, angloafrikansk og andre afrohybridkulturer. Når Tricia Rose sier at: «Rap music is a black cultural expression that prioritizes black voices from the margins of urban America.» (Rose 1994:2), knytter hun rap direkte til svart kultur. Selv om hun senere presiserer at dette ikke ekskluderer andre, ligger fokuset på opprinnelsen til hiphop på afroamerikanske praksiser. Behovet for å kjempe mot diskriminering av afroamerikanere gjorde at det grodde fram ulike *black power movements*¹⁶⁸. Mange av disse valgte å kjempe for like rettigheter samtidig som man understreket særskilte afroamerikanske praksiser innenfor musikk, dans eller livsstil som et ledd i identitetsbygging.

Jeg vil gjerne påpeke at disse bevegelsene var lokale løsninger på et lokalt problem, og det var heller ikke en homogen praksis. Å forvente at dette har en resonans blant alle grupperinger i Groruddalen som skulle kunne benytte seg av disse praksisene, er selvfølgelig ikke å forvente. Opplevelsen av en afrorelatert marginalisering gjennom parametere som *innvandrere, etnisk gruppe og svart* må nødvendigvis aktiveres for eksempel gjennom en følelse av marginalisering av det norske systemet. Denne aktiviseringen skjer ikke av seg selv og er således betinget av kontroverser eller konkrete opplevelser av marginalitet.

bell hooks (1990) kommenterer at mange av disse bevegelsene var sterkt influert av modernistiske perspektiver:

Certainly many of the ways black folks addressed issues of identity conformed to a modernist universalizing agenda. There was little critique among black militants of patriarchy as a master narrative. (hooks 1990)

¹⁶⁸ Dette er bevegelser som *Black Panthers*, Black Arts Movement og SNCC, som kjempet for borgerrettigheter og likestilling for afroamerikanere.

Hun kommenterer at den postmoderne staten blir det den afroamerikanske bevegelsen kjemper mot. hooks hevder at den rådende tankegangen, der man forkaster kritikker av den essensialismen, vokser fram fordi man er redd man skal bli usynlige igjen og miste sin afroamerikanske identitet dersom man kritiserer de essensialistiske og modernistiske premissene denne er bygget på. I sin kamp for å etablere en svart postmodernitet påpeker hooks at det finns måter å imøtekomme denne frykten på:

An adequate response to this concern is to critique essentialism while emphasizing the significance of 'the authority of experience'. There is a radical difference between a repudiation of the idea that there is a black 'essence' and recognition of the way black identity has been specifically constituted in the experience of exile and struggle. (ibid.)

hooks understreker nettopp eksil og det å *kjempe* som viktige erfaringspremisser for svart identitet. Dette ser ut til å være et premiss for musikkjangre som både hiphop og reggae og bygget på en del av sammenføyningen mellom Romsås og hiphop hos prosjektdeltagerne ved Bjøråsen ungdomsskole. Innenfor reggaediskurser er tanken om Afrika/Etiopia som det forjettede land en forestilling som understrekes av eksodusforestillingen, der ufrivillig utreise og *Babylons*¹⁶⁹ overgrep mot afrikanske folk står sentralt. Dette skal jeg komme nærmere tilbake til senere i kapitlet.

hooks (1990) skriver også at fokuset på marginalisering og makt i postmoderne diskurser har gjort at mange andre grupper nå deler en dyp følelse av fremmedgjøring, desperasjon, usikkerhet og rotløshet med svarte, selv om man ikke befinner seg i samme situasjoner, og at det resulterer i en slags følelse av at «vi er alle svarte» fordi man opplever samme type marginalisering som beskrives av det afroamerikanske bevegelse kaller *black culture*. Qvodrup Jensen (2008) argumenterer for at hiphops opprinnelse i *black culture* i urbane amerikanske områder og «en vedvarende fremstilling af genren som ghettoens politiske talerør», baner veien for at andre som føler seg i lignende marginaliserte situasjoner, for eksempel innvandrerungdom, opplever at det estetiske uttrykket i hiphop ivaretar deres perspektiver på livet og livsbetingelser (Qvodrup Jensen 2008).

Det er også viktig å påpeke at dette ikke nødvendigvis er en bevisst posisjonering, men at ungdom trekkes mot fortellinger de kan kjenne seg igjen i, som fortellinger om

¹⁶⁹ Babylon er i denne sammenhengen knyttet til Vest-Europa og USA.

marginalisering og motstand. Sernhede (2005:285) påpeker nettopp dette, og at det handler mer om å gjenkjenne disse fortellingene enn «om en etnisk basert identifisering med ‘svart’ amerikansk kultur. [...] I likhet med grupper i mange land som på en eller annen måte står på siden av storsamfunnet, opplever disse nordiske hiphoperne en *relativ parallellitet* mellom sin egen situasjon og den marginaliserte situasjonen mange svarte amerikanere lever i.» (Knudsen 2008:68).

Petter Dyndahl bruker Derrida (1967), Radano (2003) og Gilroy (1993) for å vise ulike perspektiver på sammenføyningen mellom hiphop og ‘svart’ kulturell identitet. Han framholder en antiessensialistisk tankegang for å se hvordan denne globale musikkjangeren tar lokale former. Han framholder at autentisitetstankegang ikke dekker opplevelser av hva som kan være sant og ekte, og at det er hensiktsløst å forsøke å definere hva som er ekte og rent, eller falskt og gjerne da hybrid. Han bruker Radano (2003) til å argumentere for at «overleverte innforståtte bindinger mellom rase og musikk blir flertydige og kontingente» (Dyndahl 2008:106).

Alle er imidlertid ikke enige i forståelsen av at man kan snakke om en spesifikk «svart musikk». Longhurst bruker Philip Tagg for å argumentere for at begrepet «svart musikk» ikke er et relevant begrep.

He [Tagg] argues that four musical characteristics are often used to define ‘blackness’ of what is sometimes called ‘Afri-American’ music: ‘blue notes’, ‘call-and-response techniques’, ‘syncopation’ and ‘improvisation’ (1989:288). Tagg maintains that none of these characteristics can be used to identify a discrete category of black music and argues that the term black music should not be used. (Longhurst 1995: 119)

Tagg forkaster forestillingen om at svart musikk skal ha noe helt spesifikt over seg. Her er dette å forstå som en forkasting av en selvforklarende svart musikk, altså at man som svart er *predisponert* for å kunne spille denne musikken. Derfor sier Longhurst også at ‘blackness’ er relevant som sosiologisk term når de som deltar i praksisen, forstår musikken som ‘svart’. Dette er en definisjon som ivaretar subjektets posisjonering og opplevelse og som fokuserer på tilhørighet og hvilke konkrete sammenføyninger mennesker selv foretar. Dette er helt i tråd med hooks’ (1990) forslag om ikke å forstå svart musikk som noe essensialistisk, men som praksiser som tematiserer felles erfaringer og tankesett.

Daynes (2004) poengterer at forståelsen av et svart fellesskap er en sosial konstruksjon som startet med en felles erfaring knyttet til slaveri.¹⁷⁰ Dikotomien mellom slaver (Afrika) og slaveeiere (Europa) har vært med på å skape en afrikansk identitet som har fått stå sterkere enn lokal identitet som Fon, Ashanti, Yoruba eller Bantu. «Therefore, there is a multitude of back and forth movements between an original centre (Africa) and a shared history.» (Daynes 2004:32)

På samme måte tematiserer *ghetto* innenfor hiphop felles erfaringer og opplevelser av marginalisering, slik Rose påpeker at ghettoen faktisk eksisterer som for millioner av unge mennesker, og at den er en signifikant sosial markør. Også her dyrkes dikotomien svart (Afrika) / ghetto og hvit (Europa) / mer velstående. «Using the ghetto as a source of identity – as rapper Trech would say, if you’re not from the ghetto, don’t ever come to the ghetto – undermines the stigma of poverty and social marginality.» (Rose 1994:12).

På samme måte som ghettoen eksisterer som en sosial markør, gjør også forestillingene om Afrika det. Daynes (2004) påpeker at denne konstruksjonen er flerdimensjonal og bygd opp av minner fra ulike steder og forholdet mellom disse stedene. *Afrika* som diasporakonstruksjon er derfor kompleks og heterogen. Denne kompleksiteten involverer også tid, hvor minner og elementer pendler i rom og tid, noe som gir muligheter for nye konstruksjoner basert på dialogen mellom forestillingen om *Afrika*, fortellingene om diaspora og virkelighetene i dag. I byggingen av *Afrika* som en slik kompleks konstruksjon, spiller musikk en rolle. Både reggae og hiphop forholder seg til afrikanske, afroamerikanske og afrokaribiske identiteter, roller, symboler og fortellinger. Noen av disse praksisene, både musikalske og andre, bruker direkte symboler som for eksempel swahili eller amharisk språk¹⁷¹, navn på geografiske steder i Afrika eller referanser til slavehandel/plantasjedrift. Likevel er det *det fortalte Afrika* og ikke nødvendigvis *det virkelige Afrika* som betyr noe når

¹⁷⁰ Undertrykking som sådan ser ut til å knyttes direkte til slaveri, og man kan i så måte spørre seg om hvorvidt ikke det å migrere også kan bli sett på som slaveri. Mange som flykter, er nødt til å legge alt de har av ressurser, bak seg. Dette gjelder også kunnskapsressurser, som svært sannsynlig vil bli betraktet som uvesentlige eller irrelevante i den nye konteksten. De ankommer så et land hvor mange av innbyggerne mest trolig ser ned på dem og de er selv nødt til å framstå som sterke og positive, selv om de føler at ingenting de er eller kan blir ansett som en ressurs, for å kunne beholde et minimum av verdighet.

¹⁷¹ The Abyssinians, som har vært en av de mest toneangivende reggaeutøverne, er blant annet et eksempel på dette.

historiene, symbolene og praksisene symboliserer får betydning på individnivå, slik det har for mange rastafaritilhengere, eller i diasporamiljøer (Daynes 2004:28).

På denne måten kommuniseres *Afrika* både gjennom bruk av direkte symboler, men også gjennom opplevelsen av hva som er *Afrika*, idéer om *Afrika*, historiske fortellinger eller erfaringer man knytter til *Afrika* og afrorelaterte praksiser som hiphop. Såkalt afrikanske praksiser er på denne måten levende praksiser i diaspora, samtidig som andre praksiser er levende i det geografiske Afrika i dag. Disse praksisene trenger ikke ha noen korrelasjon og kan også ved sammenligning se ut til å eksistere ikke bare i ulikt rom, men også ulik tid. Et eksempel på dette er bruken av synthesizere i afrikansk musikk. Som ung musikkstudent på min første studietur til Gambia, var det en aldri så liten overraskelse og en oppriktig skuffelse over at mange av bandene som opererte innenfor ulike former for populærmusikk, var så glad i å bruke synthesizere. Dette stemte på ingen måte overens med min forståelse av *Afrika*, og det stemte heller ikke med de fortellingene om *Afrika* jeg hadde blitt presentert for av massemedia fra min posisjon i Norge. Min forståelse av *Afrika* var knyttet til dyrking av «det afrikanske», uten at jeg hadde en distinkt formening om hva det var, det var mer en distinkt formening om at det var forskjellig fra europeisk, mer akustisk, mer vokalfokusert og der passet ikke bruken av synthesizere inn. Jeg følte meg svært truffet av Angeliqe Kidjos oppgjør med eurosentrisk krav om *afrikanskhet* (Taylor 2007)¹⁷².

«Cool»

«Aesthetics of the cool» er knyttet til afrikansk og afroamerikansk uttrykk, der det å være avslappet i stressende situasjoner og samtidig ha selvkontroll er sentrale elementer. Det innebærer også en form for mental harmoni eller likevekt, at man ikke lett lar seg vippe av pinnen eller berøres hvis det skjer emosjonelt sterke ting. Det innebærer en viss distanse og en nonchalant holdning – en form for mystisisme og «[...] to act as though one's mind were in another world» (Thompson 1973:41). «Cool» er altså også en form for transcendent balanse. Det er viktig å understreke tilstedeværelsen i denne estetikken. Thompson beskriver hvordan mystisk *coolness* i Afrika har forandret seg med urban afroamerikansk maktutøvelse, men at

¹⁷² Dette er behandlet i kapittel 1.

funksjonene, det å gjenvinne eller reparere god energi, er den samme. I tillegg spiller kroppen fortsatt en stor rolle på to måter. På den ene siden skal den være stabil, rolig og avbalansert, på den andre siden aktiv og energifull (Thompson 1979). Dette er altså ingen stillestående estetikk, men en kraftig balanse mellom framdrift og nonchalant harmoni. Denne estetikken er gjerne knyttet til afroamerikansk eller afrikansk maskulinitet. Det har også blitt definert typer maskulin kvinnelighet, særlig innenfor kjønnsforskning, som gjerne brukes til å beskrive artister som Madonna (Fouz-Hernandez & Jarman-Ivens 2004), PJ Harvey (Oaks 2009), og som man kan se både i Missy Elliots videoer og tekster. Denne typen maskulinitet er filtre som skriver seg inn i *the aesthetics of the cool* nettopp fordi den benytter seg av en form for harmonisk dominerende selvsikkerhet. *Cool*-begrepet er sentralt i dette prosjektet fordi deltagerne fra Bjøråsen ungdomsskole så ut til å koble *cool* til både *afrikanskhet* og *Romsås*. Det er dermed en konkret sammenføyning mellom *afrikanskhet* og *Romsås*.

Afrikanskhet

Det er ikke alltid *blackness* refererer til afrikansk praksis. Ofte refererer disse diskursene til afroamerikansk, afroeuropisk, afrokaribisk osv., som afrikanske praksiser. I prosjektene på Bjøråsen var det hos noen av ungdommene et spesifikt fokus på «det afrikanske». Oftest kom dette i forbindelse med negative opplevelser fra andre elever og lærere, men referansen kom også i forbindelse med det å spille musikk og danse, det å utøve musikalske eller fysiske uttrykk. I den siste forbindelsen eksponerte ungdommene i mange sammenhenger klassiske stereotyper som i sosialantropologisk og postkolonialistisk akademia har blitt klassifisert som eurosentrisk holdning, der det afrikanske kobles til kropp, seksualitet, naturlighet og det usiviliserte, mens det europeiske settes opp som en dikotomi til det afrikanske der hode, rasjonalitet, sivilisert og kultiverthet vektlegges. På bakgrunn av dette har det blitt viktig å ikke bare snakke om *blackness*, som fungerer godt som teoretisk bakteppe når man diskuterer hiphop, men at jeg også yter deltagerne rettferdighet ved å påpeke disse praksisene og hva som gjør at de bruker disse eurosentrisk stereotypene for å posisjonere og navigere. Sara Daynes tar opp dette stereotypiserte forholdet til Afrika når hun snakker om reggae:

Africa is idealized as natural and in conformity to creation; it is a maternal, original and fertile land, source of all life and provider of knowledge on both the roots and the future (as it appears for instance in Buju Banton and Garnett Silk's 'Hello mama Africa', 1999). (Daynes 2004:27)

En slik naturliggjøring av *Afrika* er en del av en kommersiell praksis som er knyttet særlig til selvrealiseringsmarkedet. Blant annet har ordene *livsglede, gledesskapende, frigjørende, får kontakt med kroppen, uten prestasjonskrav* en tendens til å bli brukt i promotering av kurs i afrikansk dans. Arrangører som *Urkraft* promoterer en miks av vestafrikanske danser, uten noen spesifikk tradisjonstilknytning, men som en hybrid mellom ulike vestafrikanske tradisjoner (kurser.se 2012).

Dette markedet åpner en subjektposisjon som *afrikaner* for nordmenn med afrikansk bakgrunn eller afrikanske innvandrere. Den gir muligheten til å livnære seg på å formidle, undervise eller utøve afrikanskbaserte kulturuttrykk i Norge. Denne tilgjengelige posisjonen som afrikaner krever en hårfin balansegang mellom å formidle stolthet av og integritet til afrikanske tradisjoner, og på den andre siden ikke å bli «profesjonell afrikaner» i større grad enn man er profesjonell musiker. Forskjellen ligger i hvordan man vektlegger sin ekspertise, det å være afrikansk, det å skulle formidle noe særskilt afrikansk, eller det å formidle en musikkpraksis, sitt eget låtmateriale, osv. Dette særskilte afrikanske er en relativt uller kategori, i likhet med «keltisk» eller «arabisk». ¹⁷³ «Afrikansk» er i Europa knyttet til noen særskilte attributter som har blitt formidlet fra et eurosentrisk ståsted som noe spesifikt *afrikansk* og annerledes enn «europeisk». Dette *afrikanske* brukes av ungdommene på Bjøråsen til å posisjonere seg og navigere gjennom ulike hverdagslandskap.

Hiphop

Hiphop blir i de fleste sammenhenger omtalt som et spesifikt afroamerikansk uttrykk, med en sterk sammenføyning med svart identitet, og afroamerikaneres opplevelse av marginalisering i tillegg til andre utfordringer knyttet til svart identitet i det amerikanske samfunnet. Tricia Rose (1994) er en av de som diskuterer relasjonen mellom konstruksjonen av det afroamerikanske, hiphop og marginalisering. Hun kommenterer for eksempel hvordan Vanilla Ice ble anklaget for å være en hvit middelklassegutt som løy på seg en ghettotilknytning for å skaffe seg en form for autentisitet, og understreker derfor tilknytningen mellom hiphop, afroamerikansk identitet og ghettoen. Noe av hiphopen som er knyttet til ghetto, er også

¹⁷³ For en redegjørelse av keltifisering av irsk musikk, på samme måte som spesifikke tradisjoner blir afrikanisert, se Stamnsve (2007).

knyttet til kriminalitet, dårlige oppvekstvilkår og kampen for et bedre liv, slik for eksempel gangsterrap tematiserer.

Knudsen hevder at ingen har et eiendomsforhold til hiphop som musikk sjanger.

Hiphop har den 'fordelen' at det er en såpass ny stilart at den ikke er belastet med kulturelle bånd til foreldregenerasjonen eller til de ulike hjemlandenes kultur. Kulturell bakgrunn gir ingen spesielle fortrinn: Ingen kan med henvisning til sitt eget lands 'kulturarv' hevde at de har større forutsetninger enn de andre for å engasjere seg i musikken. [...] Det er ingen etniske føringer knyttet til musikken, ingen 'frosne spor'. (op.cit.:67)

Her snakker Knudsen i utgangspunktet om etnisitet. Man kan like fullt si at det eksisterer noen samfunnsmessige spor og sosiale føringer knyttet til musikk, særlig når det gjelder hvilke subjektposisjoner som gjøres tilgjengelig gjennom musikkens tilknytning til spesifikke steder eller sosiale klasser. Når man forstår seg selv i speiling med andre og gjenkjenner noe, er dette fordi det er noe å gjenkjenne, enten i vedkommendes relasjoner, livssituasjon, reaksjonsmønster etc. Subtile prosesser skaper sosial identitet, og ulike aktører tilbyr ulike subjektposisjoner som de aktuelle menneskene kan 'bebo'. «En slik subjektposisjon for unge menn med innvandrerbakgrunn er posisjonen som den etnisk-raciaale anden» (Krogh&Pedersen 2008:29). Denne posisjonen inneholder samtidig konkrete muligheter til å få kredibilitet i andre miljøer enn de som definerer denne subjektposisjonen.

Hiphop som det marginaliserte fellesskap posisjoneres gjerne som opposisjon til mer dominerende samfunnsgrupper, og «knytter fortsatt kulturen til idéer om 'livet på randen' – sosialt, etnisk, geografisk og i det urbane rum» (Qvodrup Jensen 2008:10).

Gangstarap

Amerikansk gangstarap er en av sjangrene som har hatt stor påvirkning på globale hiphop-uttrykk. Tungtvann er en del av denne tradisjonen, samtidig som den nordnorske gruppa har skapt sitt eget globale uttrykk. I Frankrike er det en forståelse av at hiphop fra Marseille og Paris har distinkte forskjeller, der Paris-hiphop ser ut til å ha vært mer påvirket av den amerikanske gangstarap-scenen, mens hiphop fra Marseille er mer melankolsk og reflektert. Det er unødvendig å påpeke at dette selvfølgelig ikke en universell refleksjon av virkeligheten, men grove skisseringer av den nasjonale franske hiphopscenen. Dette påpekes blant annet i etterkant av opprørene i Paris' *banlieus* i 2007, hvor urolighetene spredte seg til

andre store franske byer, men ikke Marseille. En av de store aktørene på hiphopscenen i Marseille, Akhenaton, sier at hiphop fra Marseille reflekterer hvordan man har forsøkt å unngå vold, gjennom å ikke lovprise den, slik han mener det har skjedd i Paris.

'Marseille rap never integrated violence the way Paris did,' Philippe Fragione told me. He's Akhenaton, the leader of IAM. He, like other older musicians here, supports younger Marseille rappers. [...] Marseille rap is 'more socially conscious,' Mr. Fragione added. 'That's because there is a real sense of community.' (Kimmelman 2007)

Selv om det eksisterer både gangstarap, ikke-voldelige, politisk reflektert og mer party-orientert hiphop i Norge, har det i dette prosjektet vært mest relevant å se på gangstarap og old school hiphop, som i større grad tematiserer tilhørighet, identitet og ikke-kriminell kamp, fordi dette er hiphoputtrykkene rapperne i prosjektene konsentrerer seg om. Jeg kommer nærmere tilbake til dette i analysekapitlet om Romsås senere i avhandlinga.

Knudsen (2008) argumenterer for at gangstarap-relasjonen hos *Minoritet1* er en av de mest definerende premissene for gruppas tekstlige samhörighet. Det store fokuset på gangstarap som premissleverandør har preget både amerikansk og skandinavisk akademia. I Skandinavia er boka *Hiphop i Skandinavi* et eksempel på dette (Knudsen 2008). Mitchell (2001) kritiserer amerikansk akademia for å ignorere annen hiphop og rap enn den amerikanske. Jeg mener denne kritikken også kan rettes mot skandinavisk akademia,¹⁷⁴ selv om det i Norge har blitt produsert forskning på rap som ikke er knyttet til direkte til en ghettorelatert amerikansk hiphop, som av Fagerheim (2010) og Arican (2011).

Hiphopdiskurs Norge

Bidragsterne i den norske hiphopdiskursen har i stor grad vært språkforskere og sosiologer, i tillegg til musikk-, estetikk- og kulturforskere. Identitetsdannelse og identitetskultur samt sosiale og kjønnspolitiske temaer har vært fokus i disse sammenhengene, så også sjangerkonstruksjonen hiphop. I Norge har særlig amerikansk rap vært mest omtalt, gjennom Anne Danielsens arbeider om Public Enemy og repetisjon (2001, 2005), Solomons arbeider

¹⁷⁴ Det som er publisert om hiphop i Skandinavia, dreier seg i stor grad om hiphopproduksjon i forsteder til store byer i Sverige og Danmark eller hiphoputtrykk knyttet til ghettorelaterte områder. Petter Dyndahl gir en grei oppsummering av relevante hiphopdiskurser i artikkelen «Norsk hiphop i Verden» (Dyndahl 2008). Han konstaterer at det i det hele tatt er ikke skrevet særlig mye om hiphop i Norge. Denne artikkelen er en del av *Hiphop i Skandinavi* (Krogh & Pedersen 2008), slik mange av de andre aktuelle artiklene om skandinavisk hiphop jeg refererer til, er.

om autentisitet, nasjonale og religiøse temaer i tyrkisk rap, både diasporisk og hjemme (2005, 2006) i tillegg til Dyndahls studier av sampling, intertekstualitet og medieret iscenesettelse hos Eminem (2003, 2005).

Pål Fagerheims (2010) avhandling om Tungtvann og Jan Sverre Knudsens (2008) analyser av Minoritet1 er eksempler på norsk forskning på ikke-amerikansk rap. Nylig tok også Tunca Arican doktorgrad på tyrkisk rap i Nederland, med fokus på diasporisk identitet og kulturell konservatisme (Arican 2011). Fagerheim fokuserer på Tungtvanns tilnærming til nordnorsk språk og kultur og hvordan dette gir seg utslag musikalsk og tekstlig. Solomon konsentrerer seg om konstruksjon av tyrkisk og kurdisk identitet gjennom produksjon av hiphop i Tyskland, og hvordan man navigerer i et nasjonalt/lokalt/globalt landskap (Solomon 2008). Knudsen fokuserer på kollektivets opplevelse av marginalisering og opposisjon til etablerte myndigheter. De definerer seg ikke inn i et uttalt «ghetto»-miljø, og de er opptatt av å være *underground*, samtidig som tematikken i låtene deres har svært mye tilfelles med amerikansk gangsta-rap og den tilhørende diskursen (Knudsen 2008). Denne diskursen inkluderer tematikk og koder knyttet til vold, rus, kriminalitet og seksualitet (Pedersen & Sandberg 2006). Knudsen viser at selv om de knytter seg tematisk til en amerikansk hiphopdiskurs, produserer de likevel et uttrykk som er lokalt forankret gjennom et språk som oppstår som en spesifikk blanding av deltageres morsmål i tillegg til norsk. De er også svært opptatt av å tilhøre undergrunnen og ikke være kommersielle. Denne kompleksiteten viser hvordan hiphopens tematisering av marginalisering får lokale konsekvenser som både knytter seg til spesifikke amerikanske hiphoputtrykk og til antikommersielle hiphoputtrykk og samtidig skaper et spesifikt språklig uttrykk knyttet til bykjernen i en av de minste hovedstedene i Europa. Dette er med på å vise kompleksiteten i musikalske globaliseringsprosesser.

Hiphop som lokalt uttrykk

Når ungdom fra Romsås har en felles forståelse av at det er hiphop som er Romsås-musikk – sammen med soul og R&B –, selv om dette ikke er deres foretrukne musikk, er det verdt å sette spørsmålstegn ved hvorfor de mener dette. Hva er det som gjør at godt sementerte myter framstår som en virkelighet?

Lokal tilknytning ser ut til å være noe av det mest sentrale ved hiphop, både forstått som geografisk beliggenhet og som beliggenhet i et lokalt eller nasjonalt statushierarki. Krogh og Stougard Pedersen (2008) påpeker nyansene og de komplekse posisjoneringene som ligger i mange hiphopdiskurser. På den ene siden utviser mange hiphopere en særpreget «fornemmelse for *stedet*, hvor fx mange rappers forhold til kvinner, konkurrenter, race, stoffer, materielle goder osv. er præget af radikal retorik» (Krogh & Pedersen 2008:12). Dette inkluderer en distansert og vurderende retorikk som gjør de nevnte aktørene til objekter. Samtidig hevder Krogh og Stougard Pedersen (2008) at det samme ikke gjelder for hjemstedet eller de lokale forholdene, som de hevder er «forbundet med følsomhed. Stedet oppstår som et mellomværende mellom os og vores omgivelser» (Krogh & Pedersen 2008:12). Denne særpregede globalitetspraksisen i hiphopkulturens identitetsdannelse skjer også på Romsås, representert i låta «Romsås er mitt sted».

Samtidig handler ikke alltid lokalitet om geografisk sted. I noen sammenhenger deterritorialiseres konkrete steder og får symbolsk og overførbart betydning. Hiphopkulturens globaliseringsprosesser ser ut til nettopp å deterritorialisere ghettoen vekk fra spesifikke amerikanske storbylandskap og reterritorialisere den gjennom å fremstille en rekke steder i Skandinavia som skandinaviske ghettoer i mytologiseringer av for eksempel Romsås, Rosengård, Amager eller Christianshavn.

Språkfokuset i mange analyser av hiphop har gjort at man har fått mange interessante betraktninger rundt både formspråk og innhold i skandinavisk hiphop. Noe av det klassiske ved *old-school* hiphop slik «Romsås er mitt sted» utvikler seg, er nettopp hvordan man bruker lokale stedsnavn, beskriver seg selv og posisjonerer seg og sitt miljø i motsetning til omkringliggende situasjoner og steder. Noen ganger gjøres dette gjennom å bruke norsk som språk for at man slik definerer lokal forankring.

«Bruken av norsk i rapmusikken bærer tydelige preg av forsøk på å skape en egen, lokalt forankret stil. Ofte inlemmes norske stedsnavn i tekstene, og det spilles på lokal dialekt eller sjargong knyttet til miljøet. Norsk språk utfordres og bearbeides med stor kreativitet og oppfinnsomhet.» (Knudsen 2008:63).

Samtidig innføres ofte nye ord i lek med majoritetsspråk. Disse nyordene er gjerne engelske hiphop-uttrykk eller ord fra ulike minoritetsspråk. Slike prosesser «har i mange større byer

etter hvert utviklet seg til nye, kulturelt forankrede undergrunnspråk eller 'motstandsspråk'» (ibid.:63). Når alle disse motstandsspråkene oppstår i globale ungdomskulturer over hele kloden, er dette bruk, rekonstruksjon, sampling og blanding av majoritetsspråk som minner sterkt om Deleuzes og Guattaris beskrivelser av *mindre språk*. Majoritetsspråket brukes, men ikke på samme måte og definitivt ikke med de samme reglene som for den normative bruken av språket. Slike prosesser refererer til de samme relasjonene Kafkas språk får i Deleuzes og Guattaris sammenligning med det tyske majoritetsspråket i Kafkas Tsjekkia. Som Knudsen sier:

I et vokalt uttrykk preget av trass og protest er språkbruken strategisk. Det er jo utvilsomt logisk at majoritetens språk ikke kan fungere som redskap til å formidle Minoritetens budskap. [...], og i denne prosessen også utfordrer etablert språkkultur, språkforståelse og 'akseptabel språkbruk'. [...] I 'Glatte gater' fungerer det lokale undergrunnspråket som en kulturell og sosial motstandshandling; en vital strategi som også utfordrer på et politisk plan. (ibid.:64-65)

For å vise at disse lokale løsningene på globale prosesser har foregått også på andre områder enn hiphop, vil jeg henwise til Dyndahls påpekninger om hvordan den store variasjonen i norsk muntlig språk, altså dialekter, var viktig for utviklingen av lokale rocketradisjoner som trønderrocken og stavangerrocken på 70-tallet, og at dette også viser seg i dagens norske rap. Her nevnes ulike rappere som rapper på dialekt, hvor Tungtvann trekkes fram som et særtilfelle.

Så selv om typiske Tungtvann-beats er solid forankret i et svart amerikansk old school-orientert rytmisk univers, leverer de på samme tid et soundtrack for global identitetskonstruksjon, slik «Batonga» på eklatant vis demonstrerer. Litterært og språklig knyttes det an til en frodig, nordnorsk fortellertradisjon som er preget av innovativ bruk av skjellsord, burlesk banning, hedonistisk festing, rus og sex, samtidig som det uttrykkes klare anti-autoritære holdninger. (Dyndahl 2008:114)

Ghettoen

Røttene til hiphop blir vanligvis tilskrevet Bronx i New York, og DJ Kool Hercs introduksjon av jamaicansk «sound system» på midten av 70-tallet. I «Black Noise» påpeker Tricia Rose at også the Last Poets, Gil Scott-Heron og Millie Jackson har hatt innflytelse på dagens rap og hiphop. I tillegg framholder hun at kulturelle uttrykk og taler fra Malcolm X og the Black Panthers har hatt stor påvirkning. David Toop trekker linjene litt lenger, både til 50-tallets jive-DJ-er, a capella-grupper, stepping, fengsels- og militærsanger og ikke minst griotene fra Nigeria og Gambia (Rose (1994) og Toop (1991) i Mitchell 2001).

Mitchell påpeker derfor at: «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» (Mitchell 2001:2). Det er for mange innflytelser som er europeiske, latinamerikanske og asiatiske til at man simpelthen kan tilskrive hele hiphop- og rapkulturen en ensidig afroamerikansk arv.

Globalt

I 1996 erklærte Greg Tate, som skrev for blant annet *Vibe*-magasinet, at hiphopen var død. Han mente at amerikansk hiphop var spirituelt og politisk irrelevant, og hans eneste håp var en revitalisering av undergrunnen. (Mitchell 2001:4). Mitchell hevder at dette til en viss grad har skjedd, og at det mest interessante innenfor hiphop og rap skjer utenfor USA. Imidlertid anerkjennes hverken fransk, engelsk, tysk, italiensk eller japansk hiphop i USA, selv om materialet som blir produsert, er interessant, med blandinger av afroamerikansk innflytelse og innflytelse fra lokale musikalske språk. Mitchell påpeker også at heller ikke innenfor akademia er hiphop og rap utenfor USA vist særlig interesse, og i stor grad ignorert (ibid.).

På Cuba har hiphopen blitt beskyttet av Fidel Castro. Han har uttalt at dette er den nye revolusjonære musikken, noe som også har ført til fremveksten av reggaeton som en reaksjon på at hiphop ble legitimt å høre på. For ordens skyld: Reggaeton er ikke på noe sett og vis beskyttet av Castro. Hiphopens rolle som provokatør har her blitt eliminert av myndighetenes omfavnelser av sjangeren. Det finnes imidlertid cubansk undergrunns-hiphop som er regimekritisk og som ikke har latt seg besnære av Castros omfavnelser. Imidlertid har reggaeton blitt den oppvoksende generasjonens protest. Den er vulgær, seksualisert, eksplisitt, nytende, uten politisk premiss og i stor grad myntet på fest og dans, slik hiphop blir sett på mange andre steder. Det finnes et uendelig antall versjoner av hiphop, og et like stort antall posisjoner og funksjoner som hiphopen fyller.

Samtidig finnes det lokale hiphopversjoner, for eksempel i Hongkong, som har tatt til seg noe av gangstarappens brutalitet som kantonesiske LMF, samtidig som de drar veksler på både kinesisk poesi og Wu-Tang Clans måte å rappe på (ibid.:9).

Mitchell (2001) påpeker at kombinasjonen av lokal lingvistikk og musikalske og politiske kontekster har gjort at rap og hiphopkulturer i mange sammenhenger har blitt et verktøy for å formidle ungdoms ulike protester mot det samfunnet de lever i. Etniske minoriteter har også omfavnet hiphopens og rappens muligheter for å uttrykke politiske budskap. Det samme har ulike grupperinger som setter fokus på rasisme, seksualitet, arbeidsledighet og klasse-spørsmål. Mitchell skriver også at den tydelige multikulturelle siden av rap og hiphop reflekterer den multikulturelle konteksten fra the South Bronx fra rappens fremvekst på 70-tallet like mye som den reflekterer de afroamerikanske tradisjonene.

Mens den amerikanske hiphopen kanaliseres ut til resten av verden, er det lite ikke-amerikansk hiphop som kommer gjennom på markedet i USA. Den amerikansk rap- og hiphop-bransjen blir derfor premissleverandører for utvikling av hiphop i store deler av verden og er slik sett en del av en amerikansk kulturimperialistisk praksis. Bosnisk og norsk gangstarap kan sees på som en del av en amerikansk hiphoptradisjon, samtidig som det finnes mye norsk rap som ikke kan skrives direkte inn i amerikanske hiphoptradisjoner, hverken tematisk, beatmessig eller musikalsk. Slik oppstår det lokale sjangrer. Det er viktig å holde disse nyansene fra hverandre fordi det er mange sammenføyninger i disse relasjonene som eksisterer side om side, også innenfor et studio, et hiphopkollektiv eller hos en artist.

Det er ikke bare amerikansk hiphop som er navlebeskuende, men også amerikansk akademia får kritikk av Mitchell for å fortsette å se hiphop som et uttrykk for den afro-amerikanske motstandsbevegelsen i en amerikansk og afro-amerikansk kontekst. Det presenteres imidlertid også opposisjoner mot disse tolkningene. Gilroy (1994) har analysert fraværet av frihetsretorikk i rapmusikk i USA siden 1990, og hvordan den har blitt erstattet med uttrykk for ydmykelse, mannlig seksuell rovdyrmentalitet og mannlig fysisk selvopptatthet. Gilroy hevder at marginaliteten ved hiphop er blitt en offisiell sannhet gjennom gjentagelse og ved standhaftig motstand mot de som har kritisert sjangeren for manglende integritet, og at den presenteres, på tross av store kommersielle og anerkjente artister som Snoop Dogg og R. Kelly, som en utfordrer og en fredløs som må kjempe for sin plass (ibid.:4).

Andy Bennet snakker i boka *Popular Music and Youth Culture* om hvordan den første bølgen med etniske minoritetsrappere laget et poeng av å rappe på tysk for å slå tilbake mot rasisme

og for å etablere seg som fullverdige tyske borgere. Den neste generasjonen med tyrkiske rappere i Tyskland begynte i stedet å rappe på tyrkisk for å understreke sin etniske forskjellighet. De blandet også tradisjonelle tyrkiske musikkjangre som arabesk og tyrkisk pop med afroamerikansk rappestil for å markere en distinkt egen sound (Bennet 2000).

I «*The Global Noise*» analyserer Claire Levy rapmusikk i Bulgaria – som stort sett har blitt eksponert gjennom klubber – gjennom to perspektiver: Det ene er hvordan bulgarske rappere har ikledd seg «svart rapper»-stereotyper, nærmest som et moteplagg, samtidig som rapscenen også har vært en arena der man har gitt uttrykk for sosiale virkeligheter i en mer marginalisert lokal kontekst. Dette har sterk relevans til hvordan deler av hiphopmiljøet på Romsås kom til syne i løpet av prosjektene på Bjøråsen. Noen av rapperne hoppet mellom ulike situasjoner der de i noen av dem ikledd seg den svarte rapperstereotypen. Denne stereotypen kan imidlertid like gjerne være inspirert av rapperen Eminems uttrykk. Det handler altså ikke om rase eller etnisitet, men om opplevelse av egen situasjon i samfunnet. Det er også viktig å påpeke at de globale musikkpraksisene og de lokale løsningene ikke er ekvivalente eller konsekvente. Som et paradoks og som et uttrykk for at hiphop uttrykker lokale politiske idéer som også går på tvers av afroamerikanske uttrykk og amerikansk hiphop, poengterer Mitchell at den antimafiaholdningen som finnes i italiensk hiphop, er i opposisjon til hvordan amerikansk-italienske mafiasjefer har fungert som rollemodeller for amerikanske gangstarappere (Mitchell 2001:22).

Uavhengig av hvor i verden hiphop utspiller seg, ser det ut til at man ofte ser en divergens mellom hiphopens utbredelse og mange av utøvernes forestillinger om hva hiphop er. Hiphop har enorm spredning gjennom globale massemedier og internasjonal kulturindustri, samtidig som den tar lokale former og derfor gjennomgår glokale prosesser. Man kan se på hiphop som et mainstreamfenomen, gjennom sjangerens globale, massemedierende utbredelse, noe som står i opposisjon til forestillinger om hiphop som *underground* eller *subkultur* lokalt, som gjerne flourerer blant deler av både utøvere og hiphopfans (Krogh & Pedersen 2008). *Subkultur* vil alltid referere til en relativ funksjon og ikke en statisk kultur, så det er betimelig å spørre «subkultur for hvem?» når man bruker begrepet. I dette tilfellet refererer jeg til *subkultur* slik de aktuelle ungdommene lokalt opplever hiphopens posisjon i sin hverdag: som en motvekt mot noe som er en hovedkultur, det som er *mainstream*. Dette er imidlertid ikke paradokser

eller dikotomier, men heller perspektiver på hva innholdet i et uttrykk kan være for de ulike subjektene. Dyndahl (2008) skriver at det burde være mulig å kunne ha flere tanker i hodet på samme tid når det gjelder lokalt–globalt-perspektivene. Det samme mener jeg burde gjelde for undergrunn–mainstream-perspektiver. Disse feltene er ikke svart-hvite, og de opererer samtidig og flettet inn i hverandre, slik rhizomer opererer.

Reggae

Reggae forholder seg til konstruksjonen *Afrika* og *blackness* på ulike måter. Noen deler av reggae forholder seg ikke i det hele tatt til den diasporiske diskursen rundt Afrika, mens særlig de artistene som er innenfor rastafaribevegelsen, forholder seg til *Afrika* som både et romlig *annet sted* og som et temporært *før*, som slaver ble tatt vekk fra med makt. *Afrika* er også Moder Jord, slik Daynes (2004:27) tydeliggjør det i sin artikkel om reggae i *Music, space and place*. Samtidig som Afrika konstrueres som det idealiserte og naturlige hos mange reggaeartister, fokuserer mange reggaeartister også på de utfordringene og problemene de opplever lokalt. Britisk reggae ble distinkt forskjellig fra jamaicansk reggae og hadde blant annet et sterkt bånd til arbeiderklassebevegelser. Det samme har skjedd for eksempel på New Zealand, der uavhengighetsbevegelser og organisasjoner som jobber for selvbestemmelse regionalt, har tilknytning til reggaemiljøer. I Afrika har særlig postkolonialistiske temaer blitt tatt opp gjennom reggae og dermed blitt et uttrykk for frihet og rettferdighet (Daynes 2004).

Ska-bandet Hopalong Knut fra Hommelvik er en lokal trøndersk versjon av jamaicansk ska, som har vist en klar politisk tilknytning til venstreorientert ideologi, for eksempel gjennom samarbeid med Gatas Parlament under navnet Samvirkelaget, og gjennom låter som «Arbeiderbevegelsen» (Samvirkelaget 2007), som på tross av tittelen ikke er en politisk låt, men som likevel blir en slags lydlig referanse til Hommelviks posisjon som Arbeiderpartibastion i norsk politikk. Låta «Det lukter svovel» (ibid.) er nok en mer direkte kommentar til politisk orientering og tilknytninga til venstreorienterte og antiimperialistiske globale bevegelser. Det er også låta «Stopp Volden», som konkret skriver seg inn som en meningsytring om politiets maktbruk overfor innvandrere. På denne måten skriver de seg inn i både arbeiderklasseorienterte britiske reggae/ska-bevegelser, men også i en solidarisk

arbeiderklassebevegelse globalt, slik Daynes beskriver det felleskapet som praktiseres i reggae og ska-miljøer.

The notion of community here is vast and complex; it is not limited to, but includes, the local community. The community is one of multiple entangled levels, from the neighbourhood and the city to informal networks within the reggae and/or Rastafari movements in Great Britain but also, ultimately, between the different places of the diaspora as well as with Africa. (Daynes 2004:35)

Det er altså ikke bare en tilknytning til et symbolsk *Afrika* som kommuniseres gjennom reggae, men også en global solidaritet til andre som holder på med *antibabylonsk* arbeid, som her kan leses som antiimperialistisk, antieurosentrisk arbeid. Samtidig etableres det lokale fellesskap, som mellom lokale frihetsbevegelser og reggaemiljø. Denne klare tilknytningen til elementer som går utover det musikalske, gjør at reggae har fått en posisjon hvor det å høre på reggaemusikk er knyttet så sterkt til ideologiske standpunkt at det å høre på reggae er en musikalsk-politisk handling som overskrider det tekstlige innholdet «[...] as the musical sound in itself is considered meaningful» (ibid.:35).

Kapittel 4: Romsås, hierarkier og musikk.

Romsås; Dette er mitt palass

Dette kapitlet inneholder analyser av hvordan ulike hierarkier arter seg konkret for elevene ved Bjøråsen Skole. Det tar for seg hvordan ulike premissleverandører praktisk påvirker dem, hvordan de forholder seg til dette, navigerer og manipulerer de ulike hierarkiene. Jeg gjør også til slutt noen analyser av hvordan det er å drive med ledelse i dette landskapet, og hvordan elevene og studentene opplever både det å bli ledet, som elevene blir av lærerne de har til vanlig, og hvordan det er å lede prosjekter på arenaer som Bjøråsen, slik studentene har gjort under prosjektet.

Romsås – der vil jeg bo

Selv om noe av det musikalske materialet som diskuteres i denne avhandlingen, dreier seg om hiphop, er ikke hovedprosjektet her å utvikle hiphopdiskursen som teoridiskurs, selv om det også hadde vært mulig og interessant. Jeg har i stedet valgt å bruke den teoretiske hiphopdiskursen som bakteppe for å forstå empirien for dette prosjektet, fordi det relevante i dette prosjektete empiriske materiale beveger seg ut over hiphopdiskursen.

Når ungdom fra Romsås har en felles forståelse av at det er hiphop som er Romsås-musikk, sammen med soul og R&B, selv om dette ikke er deres subjektive preferanser, må det være godt sementerte forestillinger et sted som gjør dette. I dette kapitlet ser jeg både på låta til en av deltagerne – «Romsås er mitt hjem» –, på hvordan deltagerne forholder seg til hiphop og ulike subjektposisjoner som finnes tilgjengelig innenfor sjangrene, på lokal tilhørighet og på hvordan de konstruerer musikalske hierarkier og den norske «ghettoen» på Romsås.

Hiphop på Romsås

På Romsås ser det ut til at man har to forhold til hiphop. Det ene er hiphop som identitet – en motkultur til «det norske». Her er ikke «det norske» definert av noe annet enn at det er noe annet enn det som eksisterer på Romsås eller i andre bydeler i Oslo hvor det er mange mennesker med innvandrerbakgrunn. Den andre relasjonen til hiphop er at man hører på den og verdsetter den som et estetisk uttrykk, mer enn som politisk megafon. Det er disse distinksjonene ungdommene bruker når de sier at Romsås *er* hiphop. De henviser til den

første forståelsen av hiphop som kulturell markør, uten at dette betyr at alle verdsetter hiphopens estetiske verdi, samtidig som de hevder at alle hører på hiphop. Diskusjonen rundt hvorvidt man hører på hiphop eller ikke, og hva Romsås *er*, handler om nettopp denne polariseringen. Noen snakker om at 'alle' *hører* hiphop, mens noen snakker om at alle *er* hiphop. At alle *hører* på hiphop, er nok en sannhet med modifikasjoner, men like fullt produseres denne myten gjennom gjentatte utsagn om at «alle» hører på hiphop på Romsås fordi alle *er* hiphop. De blander altså *er* og *hører på* når de snakker om hiphop. Dette er en av få ganger hvor jeg korrigerer deltagerens uttalelser. Dette er fordi de både nyanserer og blander sammen uttrykkene, og ved nærmere undersøkelser ikke er enige i hverandres bruk.¹⁷⁵ Det er viktig å påpeke at nettopp denne sammenblandingen muligens er noe av årsaken til at myter knyttet til hiphop og Romsås, konstitueres og reforhandles på denne måten.

Hiphop kan forstås som en rekke estetiske uttrykk, men også som en livsstil, hevder Krogh og Pedersen (2008), som nevnt i kapitlet «Globale musikalske praksiser». I dette prosjektet er det svært få som uttrykker en tilknytning til hiphop som livsstil, men musikken brukes mye. Samtidig mente deltagerne at livsstiler knyttet til hiphop, var det som kjennetegnet Romsås, og tilknytninga til Romsås er sterk, så Romsås/hiphop ser ut til å være tett sammenvevd. Det var imidlertid et par deltagere som knyttet klesstil sterkt til utøvelsen av rap, men dette var helt spesifikt for de som utøvde hiphop og ikke bare hørte på musikken. Selv om svært få altså oppfattet det som at de deltok i en hiphop-livsstil, er det altså en livsstil som er knyttet til hiphop, som konstrueres som en Romsås-identitet.

Dette er en av mange sammenhenger hvor deltagerne spesifikt kommer med utsagn som gjelder en hel gruppering (innbyggerne på Romsås), for eksempel «alle hører på hiphop, soul og R&B». Ved nærmere ettersyn ser man at noen av deltagerne i prosjektet stilte seg utenfor hiphopsjangere, og at uttalelsene om at «alle hører på hiphop», ikke var reelle, fordi det eksisterte så mange individuelle løsninger og praksiser innenfor identitetene knyttet til at man hørte på hiphop. Likevel sementeres fortellingene som en kollektiv konstruksjon og blir premissleverandører for hvilke navigasjonstrategier deltagerne velger. Uttalelsene er også

¹⁷⁵ Her er jeg ikke ute etter å skrive fram en homogen praksis, men å få fram at de ikke var enige og gjennom diskusjon kom fram til hva meningsinnholdet i uttalelsene var.

svært presise, selv om de ikke nødvendigvis er helt korrekte hvis man spør hver enkelt hva de hører på.

Rap og språk

Rap og språket som brukes i rap, er uløselig knyttet til hverandre, fordi språket er et uttrykk for hvordan man navigerer og posisjonerer seg, ikke minst i tekstfokusert musikk som rap. I dette prosjektet har språkfokuset til de som rapper, i stor grad dreid seg om å skape god flow, og om hvorvidt det rappes på norsk eller amerikansk. Mens gangsta-rapperen Theo foretrakk å rappe på amerikansk i løpet av prosjektet, rappet Amdré på norsk i en hiphopstil som er mer pop-/partyorientert. Er det slik at språkvalget er uløselig knyttet til uttrykkets tradisjonelle språkvalg? Mitt utgangspunkt er at det *ikke* er slik. Språkvalge er en *del* av uttrykket, men det ene medfører ikke nødvendigvis det andre: Rapping på amerikansk medfører ikke nødvendigvis at man holder på med gangstarap eller andre spesifikke amerikanske rap-uttrykk. Det at man rapper seg selv inn i en hiphoptradisjon knyttet til gangstarap/ghetto/thuglife¹⁷⁶, betyr heller ikke at man nødvendigvis rapper på amerikansk. Likevel henger gjerne språk og tilknytning til musikkpraksiser sammen, fordi det har blitt skapt noen forventninger, noen praksiser, som gjør at spesifikke lydlig elementer knyttes til ikke-musikalske forhold.

Det er dette Latour problematiserer for sosiologiens dominerende praksis, der konstituerte sammenføyninger legges til grunn for hvordan man analyserer nåværende relasjoner (Latour 2005), slik jeg diskuterer tidligere i gjennomgangen av Friedmans analyser av globalisering og kongolesiske og japanske uttrykkspraksiser. Samtidig er det dette musikkpraksiser over hele verden innebærer når man forholder seg til konstituerte praksiser. Man forholder seg til tradisjoner og musikalske språk som innebærer forventninger om innhold, form, språk, uttrykk osv.

På den ene siden kan altså språkvalg være kun språkvalg og ikke bety noe mer enn at man velger å synge på engelsk. På den andre siden *kan* språkvalg også ha sterke konnotasjoner til ekstramusikalske forhold. I så fall vil språkvalg være ladet med flere betydninger enn bare det

¹⁷⁶ Se «Empirisk materiale».

språklige. Her vil det si at å rappe på amerikansk kan være en måte å knytte sitt uttrykk til en amerikansk tradisjon på. Det er et uttrykk som gir mulighet til å bruke begreper som fra før er knyttet til et amerikansk gangstauttrykk. For eksempel vil man ikke høre Gatas Parlament rappe på amerikansk. Det ville vært en assosiasjon som jeg tror ville stride mot de fleste av deres politiske og etiske synspunkter.

Siden jeg beveger meg i et eksplisitt internasjonalt og flerkulturelt terreng i dette prosjektet, er mitt fokus at man *ikke* antar at en sammenføyning er ladet med flere betydninger enn det gis uttrykk for, for å unngå unødige forforståelser. Derfor vil jeg si at Theos amerikanske språkrepertoar som sådan ikke indikerer noe annet enn at han helst vil rappe på engelsk. Han vektlegger selv at han opplever det som lettere å få flyt og god mening når han rapper på engelsk. I tillegg sier han at når man rapper om det han gjør, at livet er *thug life*¹⁷⁷, at man føler man bor i en ghetto, at man må reise seg opp og stå opp for seg selv, at dop er en del av hverdagen, osv, er det mest troverdig og også lettest å gjøre på amerikansk, fordi der er det allerede et repertoar av ord man kan bruke. Det er en klar sammenføyning Theo selv gjør mellom amerikansk språk og tilknytningen til Tupacs virkelighetsforståelse. Siden denne sammenføyningen gjøres eksplisitt av deltageren selv, er det to sterke sammenføyninger som dukker opp: *Theo–amerikansk språk*, og *Theo–ghettolivet*.

De to rapperne som er beskrevet i empirien, rapper stort sett på to forskjellige språk. Det amerikanske språket Theo rapper på, er konvensjonelt ut fra de tradisjonene han skriver seg inn i, og han er stort sett interessert i innholdet i teksten og ikke først og fremst det språklige. I en global analyseramme, der gangstarappen har en sentral plass som hiphopsjanger, vil man kunne skrive Theo inn som en reterritorialisering av amerikanske gangstarappere. Han rapper om det samme som de gjør, på amerikansk, med den samme typen beat som underlag. I en norsk analyseramme, der hiphop generelt og gangstarap spesielt har vært små sjangre, kan man imidlertid si at det Theo gjør, er å *konstruere seg selv* gjennom et minoritært uttrykk. Han *blir* fra Romsås gjennom å bruke et majoritært språk som konstituerer ham som *ghetto*.

¹⁷⁷ Se «Empirisk materiale».

Dette deler han med Amdré. Amdré bruker et standardisert norsk, med østkantdialekt. Han bruker likevel formuleringer som er langt fra standardformuleringer i for eksempel norsk pop, som en av de majoritære sjangrene. Samtidig bruker han et standardisert norsk til å formidle en tilhørighet til noe ungdommene allerede har definert som ikke-norsk, noe han også gjør gjennom låta, med å understreke *ghetto*-tilhørigheten. Dersom man ser Amdré i en lokal ramme, vil hans uttrykk være en helt ny måte å definere seg som romsåsing på overfor resten av Oslo, hvis man ser på hvordan lokalpolitikere og andre på Romsås har definert seg. Jeg vil derfor hevde at hans måte å remixe sin egen tilhørighet på er et klassisk minoritært valg, der han bruker et normativt språk til å skape nye forståelser og virkeligheter.

Det skal understrekes at disse ungdommene har vokst fra å være 14 år under prosjektet til å være 17–18 år i 2012. Det er derfor viktig å understreke at de har utviklet seg, og at beskrivelsene av dem og musikken de presenterer i 2008/2009, ikke er en karakteristikk av disse personene, men av det de uttrykte under prosjektperioden. Dersom det de presenterer i dag har relevans for dette prosjektet, har det blitt tatt med for å gi noen perspektiver på Romsås som lokalitet og forskjellige måter å konstruere *sted* på i hiphop.

Ghettoen som tilhørighetsmarkør

Retorikken i låta *Romsås* skiller seg fra gangstaretorikken mange av Bjøråsen-elevene snakker om som en del av et *Romsås-uttrykk*, og som Theo også bruker i sine låter. Amdrés tekst, som fokuserer mer på hvordan Romsås eksisterer som et positivt element i hans liv enn på hvordan resten av verden, eller Romsås som *sted*, er et negativt element, ligner mer på funk/soul-retorikk fra «black and proud»-bevegelser.

Felles for de ulike måtene å konstruere Romsås som *sted* på er at de hyller Romsås som et stolt, trygt og bra sted, selv om det også konstrueres som potensielt farlig og med potensielle fallgruver og et utgangspunkt som kan gi deg et hardt og strevsomt liv. De ulike konstruksjonene av *sted* samsvarer også med ulike aspekter av det deltagerne i prosjektet formidler når de snakker om Romsås, og det er to ulike karakteristikker som tegner en konstruksjon av Romsås. Romsås-rhizomet består altså av sammenføyninger mellom punkter som:

ghetto–Romsås
ghetto–USA
verden
farlig
trygt
annerledes
sammensveiset
landsby (fritt, men alle vet hvem du er)
supermangfold
hierarki, der afrikanere beskrives som laveste rang
afroamerikansk gangstahiphop
frihetsretorikk
afroamerikanske musikkuttrykk (soul og R&B)
globale musikkuttrykk som reggae og hiphop

Disse beskrivelsene gir uttrykk for mangfoldigheter som eksisterer samtidig, både på Romsås og som sammenføringer hos de enkelte individene. Disse parametrene både består av og konstruerer geografiske sted, ikke-geografiske rom og symbolske geografiske rom. Geografiske steder er for eksempel *Romsås*, *Østbyen i Oslo* og *USA*. Samtidig er *USA* et ikke-geografisk rom konstruert av myter om for eksempel amerikansk ghetto. En *ghetto* kan også være et symbolsk geografisk rom, fordi den også innebærer noen stedlige og arkitektoniske kjennetegn, som blokker og dårlig standard på bebyggelse, uavhengig av om det er på Romsås eller i New York. *Frihetsretorikk* er et abstrakt begrep som skaper et spesifikt ikke-geografisk rom knyttet til at man kjemper mot noe, mens begrepet sammen med *reggae* kan konnotere spesifikke geografiske steder som Jamaica og Etiopia. Afroamerikanske musikkuttrykk som *soul*, *R&B* og *hiphop* kan stå alene og skape rom knyttet til *USA*, men hvis det kobles til *globale musikkuttrykk*, ser det ut til å konnotere *afrikansk* i stedet, gjerne koblet til *frihetsretorikk*. *Ghetto* kobles sjelden sammen med *supermangfold*, fordi det første er for sterkt sammenføyd med afroamerikanske praksiser. *Trygt*, *annerledes* og *farlig* konstruerer også abstrakte rom som ikke er stedegne, men som blir abstrakte arenaer hvor Romsås-praksiser utspiller seg.

Når Romsås konstrueres som ghetto, er det med to ulike avsendere. Den ene avsenderen er ekstern, og er et uttrykk for hvordan resten av Oslo, og for den saks skyld resten av landet, ser på bydelen. I den sammenheng konstrueres Romsås som *annerledes*, blant annet i den forståelsen at de som bor der, er annerledes, de har *annen* bakgrunn enn de som bor andre steder i Oslo eller Norge, og de danner således også et *annerledes* lokalsamfunn. Denne konstruksjonen formidles gjennom hvordan Romsås avbildes i media, hvordan man snakker om at utfordringene med gjengdannelser, med undervisning, med boligmarkedet og lignende er knyttet til den store andelen av mennesker med innvandrerbakgrunn her.

Innvandrerbakgrunn knyttes altså direkte til negativitet og annerledeshet, sammenlignet med andre deler av byen og landet. Ghettoen beskrives også som *farligere* enn andre steder i disse konstruksjonene. Dette har nok noe med medias fokus på gjengdannelser og kriminalitet i Groruddalen generelt, men særlig på Romsås på 70-tallet, slik vi snakket om tidligere (Holen 2005). For noen som kommer fra vestkanten, er det ikke ryddige, stabile, oversiktlige forhold på Romsås. Kanskje man ikke vet hvordan man skal navigere på et slikt sted, til forskjell fra de navigasjonene som fungerer godt i majoritære områder.

Samtidig konstrueres ghetto som trygt fra innsiden. Den andre avsenderen på *ghetto*-taggen kommer fra de som bor på Romsås. Jeg tolker imidlertid denne som heterogen. På den ene siden oppfatter jeg den som en motstand mot majoritetens forståelse av *ghetto*. De tar tilbake begrepet ved å bruke det og samtidig ta tilbake noe av definisjonsmakten, slik innvandrere på 80-tallet tok tilbake ordet *pakkis*, slik afroamerikanere har tatt tilbake *nigger* eller slik homofile har tatt tilbake ord som *homse*. Ghetto blir altså tatt tilbake og gitt nytt innhold som inkluderer noe av det de *utenfor* har lagt i det. *Farlig* beholdes, men som en konsekvens av *én for alle, alle for én* – som dermed blir noe positivt, et samhold og tilhørighet som følge av at «alle» er mot deg –, blir *farlig* noe som gjelder for de som kommer utenfor. *Farlig* er en merkelapp deltagerne i prosjektet er uenige i når de snakker om hvordan de opplever Romsås. De opplever Romsås som et svært trygt område å vokse opp i, samtidig som de gjerne forteller at andre, utenfor Romsås, oppfatter dem som farlige. Dette er de komfortable med fordi det gir dem trygghet når de beveger seg utenfor Romsås. Folk vet at «du koder ikke med folk fra Romsås», slik noen av deltagerne uttrykker det. De konstruerer seg selv i tråd med denne beskrivelsen og konstituerer mytene gjennom fortellinger fra fester, konserter og andre tilstelninger. Når de forteller om erfaringer fra blant annet en fest på Kjelsås hvor alle

de *norske* jentene gikk av dansegulvet fordi de etter mine deltageres mening visste at de to fra Romsås var så mye bedre til å danse, kan dette leses inn i den samme «du koddet ikke med folk fra Romsås»-mønsteret som er beskrevet tidligere. Dette understreker fortellingene om Romsås som et sted med gate-kred.

Rose (1990) påpeker at man kan se på ghettoen som en konstruert størrelse. I denne sammenhengen virker den samlende fordi den er en markør med spesifikke erfaringer knyttet til seg. Dersom *ghetto* brukes som en selvforklarende bakgrunn som fungerer på samme måte som en essensialistisk forståelse av *blackness*, ved at mennesker som vokser opp i området antas å være *predisponert* for å holde på med hiphop, kan man lese bruken av *ghetto* som en modernistisk praksis på lik linje med Roses analyse av *blackness*.

Noen av jentene diskuterer dansing og begrunner hvorfor det er sånn at jenter fra Romsås er bedre enn andre til å danse, slik de hevder. De hevder at dette har med to ting å gjøre. Det ene er at mange har afrikansk bakgrunn, og den andre er at man kommer fra Romsås, og der er man opptatt av dans. Selv om den ene av de to i historien fra Kjelsås er norsk, mente jentene det ikke noe å si, for hvis hun var fra Romsås, kunne hun danse sånn som Romsåsfolk likevel. Det å ha afrikansk bakgrunn beskrives som en fordel når man skal danse, sjansen er større for at man da har litt stor rumpe. Samtidig beskrives det som en fordel å komme fra Romsås, fordi «da kan du å danse med rumpa», uansett om du *har* afrikansk bakgrunn eller ikke. Romsås konstrueres her som *afrikansk* også for de som ikke er det. Når du er fra Romsås, er du altså *svart*, *afrikansk* og kan dermed danse bedre enn de som ikke er fra Romsås, de *norske*, som konstrueres som stive og hvite med flat rumpe. Dette diskuteres nærmere i analysekapitlet som omhandler *afrikanskhet*. Det jeg fokuserer på her, er at *ghetto*, *svart* og *Romsås* er objekter som konstrueres med samme meningsbetydning fra deltageres side, og at det bildet som tegnes av Romsås fra utsiden, bekreftes fra innsiden, bare med motsatt fortegn: De snur beskrivelsene til noe positivt, til noe som gir dem en fordel.

Fra et Romsås-perspektiv konstrueres også *ghetto* som gatekred. Det å komme fra ghettoen gir deg et fordelaktig utgangspunkt for for eksempel å rappe med integritet, ifølge deltagerne i prosjektet. Dette er en direkte overføring av kredibilitetspremisses kjent fra amerikansk rap, særlig gangstarap. Det å leve i dette miljøet, som defineres som farlig utenfra, gir muligheten

til å posisjonere seg i samme tradisjon som de amerikanske rapperne, som har levd liv ungdommene relaterer seg til, og vokst opp «farlige steder», ghettoer i USA. Man har altså snudd det majoriteten opplever som farlig, til å bli noe fordelaktig.

Som hiphoper eller rapper fra Romsås har du muligheten til å skrive deg inn i en gangsta-tradisjon uten å løfte en finger. Det å oppleve seg selv i en slik minoritetsituasjon gjør at man kanskje skulle anta at hiphop fra slike områder er knyttet til undergrunn og minoritære uttrykk, fordi de er i opposisjon til det majoritære, som i dette tilfellet er alt det som knyttes til det motsatte av Romsås, nemlig *norsk, hvit, Kjelsås* og *rock/tekno/pop* ifølge deltagerne i prosjektet. Deltagerne i prosjektet setter *det norske* opp som en motsats til Romsås og de uttrykk de mener er Romsås-uttrykk. I denne relasjonen er det norske majoritært. Det som er interessant, er at gangstatradisjonen innenfor hiphop, som ligger lett tilgjengelig som attraktiv subjektposisjon, slik Jensen (2008) snakker om i forbindelse med svenske hiphoputøvere med innvandrerbakgrunn, ikke er et minoritært uttrykk innenfor den kommersielle musikkscenen. Dette er kanskje ett av de mest kommersielle uttrykk innenfor amerikansk hiphop og har også blitt adoptert av mange rappere utenfor USA. Det uttrykket som derfor ligger lett tilgjengelig som posisjon når man har innvandrerbakgrunn og er fra Romsås, og dermed er definert som minoritet, er altså et musikalsk uttrykk som konstrueres som et minoritetsuttrykk selv om det er et dominerende uttrykk globalt. Noe av den hiphopen som presenteres på Romsås, antar altså et majoritært kommersielt uttrykk som uttrykker minoritetsorientert problematikk.

Hiphop og kulhet (aesthetics of the cool)

På Romsås ser det ut til at *the aesthetic of the cool* er noe mange, særlig gutter, etterstreber. Mange av jentene gav uttrykk for hvem av guttene som var de *kule*, og med det refererte de til mange av de samme karakteristikkene som Thompson (1973, 1979) beskriver, selv om det ikke alltid impliserer nøyaktig det samme. En selvsikker, avslappa, men aktiv fremtreden, hvor de ikke gir mye av seg selv og holder kortene tett til kroppen, men krever å ha makt og å få informasjon av andre, kombinert med å være *streetsmart* er en del av konseptet. Det var ikke mange av jentene som ble beskrevet ut fra det samme uttrykket, men noen ble plassert der, også noen av de som var deltagere i prosjektet. Det interessante var at dette var ikke de pene jentene som fikk mye oppmerksomhet og anerkjennelse fra gutta og som så ut til å ha makt, men det var jenter som var dominerende og gjerne tok føringen, gjerne jenter som

hadde sterke meninger, hadde mange bekjente og som dermed kontrollerte grupperinger, men selv uttalte at de følte seg utenfor fordi ikke ble betrakte som «vanlige» jenter. Disse jentene ble beskrevet som de *kule* og som at de ikke brød seg så mye om hva gutta mente, osv. Dette var også de jentene som satt med makt til å definere estetiske preferanser, og som gjerne hadde sterke musikalske meninger. Deltagerne i prosjektet hadde en del utsagn som kan si noe om hvordan de bygger opp hierarkiene:

«Såne norske jenter når ikke opp.» (her betyr *norsk* hvit og med *norske* preferanser)

«Danser du for afrikansk, er du bare sånn *neger*.»

«Reggae betyr at du følger med og mener noe.»

«Ingen som hører på rock som virkelig mener noe.»

«Det er hiphop som beskriver virkeligheten vår.»

«Hiphop beskriver verden, vi er verden.»

«Hvis du har afrikansk rumpe, så kan du danse hiphopshaking, og da ruler du.»

Disse utsagnene er tydelige, og de sier noe om de estetiske hierarkiene som gjelder. Reggae scorer høyt, det samme gjør hiphop. Både reggae og hiphop beskrives som musikk sjangre tekstinhold er sentralt, man må *mene* noe for å drive med disse. Reggae betraktes imidlertid av mange av deltagerne som for avslappet og for laidback. En av rapperne uttalte i studio at «reggae er jo helt uten power, det er null muskler selv om det er *chill* folk som hører på det liksom». For å holde på med rock derimot, sier ungdommene at du bare trenger å kunne spille fort og hardt, uten at du har noe å komme med, noe mange av deltagerne beskriver som uinteressant og flatt. Unntaket viste seg å gjelde de som holdt på med punk og emo-punk. Selv om de ble sett ned på og innimellom trakassert fordi de gjerne kledde seg annerledes enn de andre, ble det også uttrykt respekt for dem blant annet fra hiphoputøveres side fordi punkerne og emo-punkerne ble antatt å stå for noe. Det verdsettes altså hvis du har et innhold du vil formidle og ikke fremstår uten substans. I tillegg må du kunne bevege deg, og ikke være «sånn norsk og stiv». Dansing og fysisk tilknytning til musikken er altså essensielt. Her fremheves også det at man har afrikansk bakgrunn og dermed utgangspunkt for å kunne danse «riktig». Det er ikke nok å bare kunne danse afrikansk, men du må kunne shake i en hiphopestetikk, som er en modifisert form for afrikansk shaking, ifølge noen av deltagerne. Å være *kul* handler dermed om å fylle noen spesifikke kriterier, uavhengig av om du er gutt eller

jente. Som jente så det imidlertid ut til at man måtte ikle seg en form for maskulin kvinnelighet for å fylle kriteriene for å være *cool*, slik Madonna, Missy Elliot og PJ Harvey gjør, som jeg tidligere har vært inne på i kapitlet om *Globale musikkjangre*. De feminine kvinnelige stereotypene ser ut til å være for medgjørlige og snille til at de kan ha særlig stor definisjonsmakt. Man snakker om Madonnas kvinnelige maskulinitet som en del av hennes maktuttrykk. Missy Elliot bruker noe av det samme når hun navigerer i hiphopverdenen. Hennes uttrykk har mer til felles med de dominerende mannlige kollegene, hvor svart mannlige makt utspilles i karakteristiske stereotyper, enn med hennes kvinnelige kolleger, som bruker en eksplisitt pornografisk eller svært seksualisert birolle i de mannlige hovedrolleinnhavernes historier.

Ut fra erfaringer i andre ungdomsfora mener jeg man kan si at denne estetikken i tillegg er et ideal også på steder som ikke har den samme uttalte tilhørigheten til afroamerikansk kultur som Romsås, men at denne stilen gjerne kan være knyttet til hiphoptilhørighet. Likevel kommenterte mange av deltagerne fra Romsås hvor utrolige lite *cool* ungdommene fra Levanger som de spilte for i 2008, var. Både jentene og guttene ble beskrevet av deltagerne fra Romsås som veldig langt fra en *cool* estetikk. De hørte heller ikke spesielt mye på musikk knyttet til afroamerikanske praksiser, som hiphop, soul og R&B, og var mest opptatt av rock, hvilket nok også var en medvirkende årsak til at ungdommene fra Romsås beskrev dem som lite *coole*.

Ut fra hierarkier som settes opp av deltagerne og sammenføringer som gjøres mellom *cool* og de andre objektene, kan man nok si at det er en afroamerikansk hiphopestetikk som defineres som *cool* på Romsås. Uttrykk som er for afrikanske, og som er for lite amerikaniserte beskrives ikke som *cool*, men som «too much». Rock beskrives som for stivt til å betraktes som *cool*, og reggae har potensiale til å bli betraktet som *cool*, men betraktes også som en litt for laidback estetikk, så det er den afroamerikanske gangstahiphopestetikken som seiler opp som Romsås' definisjon på *cool*.

Hva foreldre hører på

Noen av deltagerne hadde et svært nært forhold til foreldrenes musikksmak. Dette gjaldt i stor grad de foreldrene som hørte på afrikansk eller europeisk/amerikansk populærmusikk.

Deltagerne med foreldre fra sør for Sahara hadde generelt mindre aversjon mot foreldrenes musikksmak enn mange av deltagerne med arabisk/persisk/tyrkisk bakgrunn. Mange av deltagerne som hadde foreldre som hørte på arabisk/persisk/tyrkisk klassisk musikk, hadde svært vanskelig for å forholde seg til denne musikken og avskrev foreldrenes musikksmak som gammeldags, stiv og konservativ. Det var imidlertid noen av deltagerne som satte pris på disse musikkstilene også, men det var svært vanskelig å få dem til å snakke om dette når det var mange andre elever der. Det viste seg at disse sjangrene var musikkuttrykk som deltagerne mente ville få dem til å virke gammeldags dersom de andre visste hva de hørte på. Når vi snakket om det å skrive på morsmål, var det ei av jentene som sa at det kunne hun tenke seg å gjøre, og hun ville gjerne spille sangene overfor meg, men ikke overfor resten av skolen. Det turte hun ikke. Samtidig kunne hun etter hvert snakke om tyrkisk musikk i gruppa uten at det var noe hun var redd for. Hun sa også at det kunne vært moro å lære forskjellige typer musikk, og at det ville gjøre det lettere å skrive på tyrkisk dersom flere hadde fått innføring i tyrkisk musikk og visste hva slags sjangre som fantes og hva de ulike musikkuttrykkene betød. Denne motstanden mot å eksponere etnisk, språklig eller kulturell tilhørighet som er annerledes enn det man antar er normen, var den dominerende praksisen blant deltagerne. Samtidig gav de i noen sammenhenger uttrykk for at de gjerne skulle ønsket at det var annerledes.

Mens noen av foreldrenes musikkpreferanser ble delt eller tolerert av elevene, ble også noen av musikkpreferansene avskrevet. En av de mest brukte termene i beskrivelsene av musikk foreldrene hørte på, som elevene ikke likte og som var fra foreldrenes hjemsted, var *folkemusikk*. Både eldre arabisk klassisk musikk, tradisjonell eritreisk musikk og gammel populærmusikk kunne bli beskrevet som *folkemusikk*. Når ungdommene skulle være mer konkrete, sa de at de mente «musikk som kom fra det stedet». Musikken ble altså definert ut fra *sted* og gjerne også *tid*, eller gitt generasjonspreferanser: «Det var i gamle dager at de spilte det her, det er bare gamle folk som hører på ... og mamma hører på det enda!»¹⁷⁸

Ungdommene så i stor grad ut til å distansere seg til det som oppleves som borgerlige/gammeldagse/konservative musikkformer som klassisk/institusjonell musikk. Det de

¹⁷⁸ Samtale 2009.

beskriver som attraktivt i denne musikken, er lyrikken, i den grad de fokuserer på den. De som hadde foreldre som hørte på slik musikk, som selv var opptatt av sangtekster og selv skrev sangtekster, uttrykte stor respekt overfor noen av artistene og poetene innenfor disse praksisene.

Når det gjaldt deltagere med foreldre fra sør for Sahara, var det i større grad interesse for foreldrenes musikk og mindre flauhet når de skulle fortelle om musikken. Grensene mellom afrikansk populærmusikk og afrikansk tradisjonell musikk ble omtalt som mer uklare enn når det gjaldt for eksempel musikkpraksiser fra Iran, Irak eller Tyrkia. Heller ikke mytiske, tradisjonelle afrikanske historier ble omtalt som kjedelige, selv om elevene poengterte at disse tydelig tilhørte de tradisjonelle sjangrene. Når elevene med afrikanske foreldre refererte til sine foreldres musikk, uttrykte de større grad av tilhørighet til musikken, men også større mistillit til at musikken ville bli respektert dersom de skulle spille den for andre elever på skolen.

Selv om mange av elevene sier at de ikke vil spille musikken foreldrene hører på, oppgir de altså ulike grunner. Det viser seg at barrieren for å spille klassisk musikk i størst grad ligger mellom foreldrene og barna. Barna har andre musikkpreferanser og praksiser og har derfor liten interesse av å skulle bruke denne musikken. Motstanden kommer fordi de mener musikken er gammeldags. Barrieren for å spille afrikansk musikk ligger imidlertid ikke mellom foreldre og elever, men mellom foreldre/elever og resten av samfunnet, fordi de er engstelige for at musikken skal oppleves som *så* annerledes at de blir stigmatisert. Dette er to svært forskjellige grunner til at elevene ikke ville spille musikken foreldrene hørte på. I noen sammenhenger er det altså forskjellig musikksmak og flauhet over foreldres preferanser som forårsaker motstanden mot å spille musikken, mens det i andre sammenhenger er frykten for reaksjoner fra samfunnet, i denne sammenhengen skolemiljøet, som får elevene til å la vær å eksponere sine foreldres musikkpraksiser.

Noen foreldre hørte imidlertid på musikk som var svært overraskende for de andre elevene på gruppa. En av disse foreldrene var Innys mamma, som er fra Somalia, og hører på amerikansk country. Overraskelsen og humoren knyttet til at Innys mamma hører på country mener jeg er et uttrykk for noe man oppfatter som paradoksalt. Bildet man får i media av somaliske

kvinner, har for det første sjelden noe med musikk å gjøre. Oftest fremstilles voksne somaliske kvinner som undertrykte, uten egne meninger og som lite integrerte i det norske samfunnet. I tillegg er Somalia en av de få land der musikk i sin generalitet er forbudt gjennom sharia. I april 2010 ble det også forbudt å spille musikk på radio i Somalia (Siebke 2010). Det at en somalisk mor hører på country, kan derfor oppfattes dobbelt paradoksalt, både på bakgrunn av at hun er kvinne med innvandrerbakgrunn, og at hun er somalier.

Friksjonene som oppstår når ungdom med innvandrerbakgrunn forholder seg til både sine foreldres musikk og musikk som løftes fram av andre hierarkier, sier noe om hvordan og for hvem den aktuelle navigasjonene er problematisk. Det er dette Latour leter etter, kontroverser av gruppedannelse. I avsnittene over beskrives ulike situasjoner der det enten oppstår friksjon mellom foreldres og barns forståelse av valid musikk, eller mellom foreldres/barns og et samfunns forståelse av hva slags musikk som blir ansett som verdifull.

Friksjon mellom likestilte parter der alle føler seg hørt, er likeverdig. Friksjon mellom parter som ikke opplever hverandre som likeverdige, er mer problematisk for de involverte, fordi likeverdigheten kan oppleves som truet. Friksjon mellom foreldre, de majoritære, og ungdom, de minoritære, når det gjelder definisjonsmakt, er i Norge ansett som nærmest en naturlov, og mange nordmenn anser det derfor som svært *naturlig* at dette skjer. På denne måten defineres det et likeverd gjennom at foreldre anerkjenner ungdommers løsrivelsesprosesser selv om de ikke anerkjenner meninger, holdninger etc.

Friksjon mellom mellom minoriteters og majoriteters oppfattelse av verdifulle estetiske uttrykk er derimot ikke berammet med de samme forståelsene, og majoriteten er ikke interessert i en lignende debatt rundt konstruerte verdihierarkier. På denne måten blir majoritetens definisjoner sterke aktører i innvandrerungdoms navigasjon rundt musikk og musikktilhørighet.

Eva Fock stiller spørsmålet «Hvorfor spiller unge danskere med tyrkisk-kurdisk, pakistansk eller marokkansk baggrund ikke selv musik, og hvilken musik lytter de i øvrigt til?» (Fock 2000). Hun spør hvordan de unge tolker det faktum at det ikke eksisterer musikk fra deres

eller deres foreldres opprinnelsesland i det offentlige rom. Ungdommene svarer at de føler at deres kulturelle bagasje blir sett på som uten relevans i Danmark.

Romsås og Afrika; hvordan disse områdene kombineres.

Hiphop fungerer som en representant for Romsås og som et symbol på «ghettoen» i Oslo, eller rettere sagt: *Mytene* om hiphop fungerer som representasjon av Romsås og symbol på ghettoen. Her er det ikke kun snakk om musikkjangeren hiphop, men en løsere forståelse av hiphop som et uttrykk for en livssituasjon. Musikken og rappen er en del av denne forståelsen, og ungdommene refererer ikke til noen av de andre tre elementene (grafitti, breakdance eller DJ-ing) man vanligvis snakker om som en del av det tradisjonell kulturelle uttrykket *hiphop*. Det helhetlige kulturelle uttrykket *hiphop* er altså ikke et dominerende uttrykk på Romsås, selv om alle deltagerne i prosjektet knytter hiphop – som uttrykk for en levemåte – til Romsås. Deltagerne gir uttrykk for at opplevelsen av marginalisering er et viktig element i deres forståelse av Romsås, og også i hiphop som et uttrykk for hva Romsås er. Denne posisjonen er gjennom musikalske uttrykk koblet til afroamerikaneres marginaliserte situasjon og outsiderposisjon i det amerikanske samfunnet. Disse sammenføyningene opprettes gjennom tilknytning til spesifikke amerikanske hiphopsjangre som snakker om eller er situert i amerikansk «ghetto»-miljø, slik også Rose (1993) beskriver sammenføyningene mellom ghetto og hiphop. Dette var en av de vanligste sammenføyningene som ble gjort av deltagerne i prosjektet. De færreste av dem identifiserte seg med dette selv, men de var tydelige på at dette var slik de oppfattet *Romsås*. Theo eksponerer dette både gjennom tematikk, lokalisering og rapstil i mange av sine låter. De helt spesifikke ghettorelaterte amerikanske hiphopsjangrene synes å ha posisjon som majoritære på Romsås. Det leveres ingen andre hiphopalternativer i prosessen med å *beskrive* Romsås, og sammenføyningen av *hiphop*, *ghetto* og *Romsås* skjer ikke gjennom andre hiphopsjangre enn de nevnte amerikanske.

Musikalsk leveres det i løpet av prosjektet eksempler på hiphopsjangre som ikke tematiserer et amerikansk ghettomiljø og som viser en lokal tilhørighet og en tilknytning til globale forskjellig fra den amerikanske gangstarapen. En av de andre rapperne, Amdré, holder på med hiphop utenfor gangstarapen. Denne hiphopen forstås imidlertid som lokalt tilknyttet og ikke knyttet til noen særskilt global hiphopsjanger. Jeg vil beskrive beatet som old-school og

klassisk hiphop. Den forstås ikke som representant for hva Romsås *er*, men den eksisterer som alternativ. Det eksisterer altså to alternativer: gangsta-rap og lokal rap.

Når den forskningen som eksisterer på hiphop, i stor grad fokuserer på marginalisering og ghetto-tilhørighet,¹⁷⁹ er dette med på å konstituere forståelsen av at det er *denne* spesifikke hiphopsjangeren som *er* hiphop. Sjangeren konstitueres som majoritær. I disse prosessene etableres sjangerhierarkier innenfor hiphop, der rap som forholder seg til premisser konstruert av et amerikansk gangstarap-premiss, er dominerende. I tillegg er selvfølgelig eksponering av hiphop og hiphopkonnoterte situasjoner i media med på å etablere og konstituere disse hierarkiene og forståelsene rundt hiphoputtrykk. Tricia Roses (1994) beskrivelse av hvordan hiphop og hiphoprelaterte miljø og situasjoner ble behandlet i media i USA gjelder også i Norge. Hun sier i 1994 at journalister helst fokuserer på det eksotiske ved sjangeren: lefling med dop, kriminalitet, sexistisk kvinnesyn og mannlig svart makt (Rose 1994). Dette fortsetter i Norge i 2012 også. Hiphop har til nå vært en sjanger som i stor grad har vært knyttet til ghettorelaterte temaer, og den store variasjonen i hiphop har først i de senere årene blitt eksponert i media gjennom hiphopartister som Karpe Diem, Timbuktu, Gatas Parlament, Lars Vaular og Madcon. Noen av disse har eksistert lenge, men fått lite medieoppslag, mens andre har kommet de siste årene. Rose forklarer fraværet av denne typen hiphop som et resultat av at de ikke konstituerer det bildet av hiphop som ble etablert på 80-tallet, og som er knyttet til afroamerikansk ghetto (ibid.). Disse artistene har også fått svært liten oppmerksomhet i norsk akademia, og det er kanskje betimelig å spørre om dette er fordi de defineres utenfor den majoritære hiphopforståelsen. På tross av at hiphop globalt sett er stort, har dette heller ikke blitt viet særlig stor plass i norsk akademia,¹⁸⁰ men både tyrkiske, latinamerikanske, cubanske, nordafrikanske, vestafrikanske, etiopiske, kenyanske, skandinaviske og indonesiske hiphopsjangre var representert hos ungdommer på Bjøråsen. Dette snakker de imidlertid svært lite om når de diskuterer musikk, med mindre de er meget trygge på de de diskuterer med, fordi de opplever at dette er musikk utenfor normen.

¹⁷⁹ Se f.eks. Krogh & Pedersen (2008), Söderman & Folkestad (2008).

¹⁸⁰ Her unntatt er Thomas Solomon og Tunca Arican. Se kapittel 3.

Hiphop, marginalisering og kommersiell suksess

På samme måte som Rose (1994) beskriver hiphopens jakt på kommersiell suksess og det alltid tilstedeværende spørsmålet om profitt i bransjen, navigerer rapperne i prosjektet på Romsås i et kommersielt landskap. Ungdommene fokuserer svært lite på å tilhøre en *undergrunn*, og er mer opptatt av at dette skal bli stort. Det kommersielle elementet er interessant fordi det underkommuniseres som en del av det å holde på med hiphop i Norge, samtidig som det er et uttalt mål når man snakker om suksess. Samtidig holder hiphoputøvere på en tilhørighet til det marginaliserte. I særlig grad betyr dette den aktuelle ghettoen. Ifølge Rose er relasjonen mellom det kommersielle ved hiphop og det marginaliserte en evig forhandling mellom det å tilhøre et sted som gir deg kred som hiphoper og det å gjøre suksess. På Bjøråsen var det å gjøre kommersiell suksess noe mange av de som rappet, diskuterte, samtidig som det å gi inntrykk av at man hadde oversikt over bransjen var en måte å skaffe seg status på: Hvilket plateselskap er hiphopselskaper og ok å signe? Hvordan skaffe seg manager som kan ivareta den økonomiske biten? I tillegg var det diskusjoner rundt hva slags hiphop som kan gjøre det bra. Ingen av deltagerne hadde særlig tro på grupper som Gatas Parlament, fordi de mente at de var for hardcore og ikke «poppete» nok til at de slo an og kunne selge plater til andre enn de «helt dedikerte fansa». Mange mente at det å *selge seg* er en del av hiphopbransjen, og at alle må det. Mange av jentene kommenterte at de trodde at mange av de kvinnelige artistene kanskje ikke hadde så lyst til å gjøre alt de gjør i mannlige rappers video, selv om det var kult å være sexy og elevene gjerne skulle opptre slik selv. De uttrykker her en ambivalens til det å være kvinnelig artist, fordi det inkluderer det å *selge seg*, og som kvinne mente de det betyr å spille på sex. Dette fokuset på kommersialisering er mindre hos de reggaeinteresserte elevene, som i stedet for å snakke om suksess snakket om det å mene det du gjør.

Get up, Stand up – Tilbakeleent Romsås

Silvia and the Wailers spilte «Get up, Stand up». De har svært variabel spillebakgrunn når de starter: alt fra «har aldri tenkte på å begynne å spille» til «har alltid vært veldig glad i musikk og har lyst til å bruke det til å uttrykke meg». Trommisen understreker at han liker at «*låta er sånn bakover og ikke stressa sånn som sånn rockegreier er, det passer ikke oss, vi er sånn relaxed, vet du*». Hvis man hører på bruddet i trommespillet hans litt uti låta, syns jeg det er en god illustrasjon av hva han sier. Måten han henter seg inn igjen fra bruddet (han faller litt

ut av det rytmiske mønsteret, sier han selv etterpå), er avslappa, og han forholder seg veldig rolig og starter bare på igjen. Spillestilen hans og avslappetheten har ingenting med teknisk musikalsk overskudd å gjøre, i mine øyne (han hadde spilt trommer i to uker og strevde med blant annet tempo og koordinasjonen av armer og ben for å håndtere et trommesett. Spesielt voldte hi-hat-en problemer). Imidlertid har han en forståelse av seg selv som en fyr som slapper av og tar ting som det kommer, og siden reggae også representerer en slik «chillout»-holdning hevder han at han har en form for fordel, først og fremst knyttet til at han er fra Romsås, men han knytter også dette til å være svart. Foreldrene hans er gambiske, og han nevner blant annet at i Gambia er man også avslappa og ikke stressa, sånn som europeiske «rocke-folk». Han beskriver dermed både Romsås-assosiasjonen og «afrikanskheten» sin, og ikke musikalske preferanser eller talenter, som en fordel når man skal spille sånn musikk som reggae. Det er også verdt å bemerke at her spiller Romsås-tilknytning og afrikanskhet på lag når de begge gir ham fordeler.

I prosessen med å finne ut hvilke låter de skulle jobbe med,¹⁸¹ fikk gruppa ulike alternativer, og de bestemte seg etter litt diskusjon for at reggae var noe de ville holde på med. Diskusjonene som kom opp i forbindelse, med dette handlet i stor grad om hvordan de ville de andre på skolen eller i klasse skulle oppfatte dem, eller hva slags preferanser de selv hadde. Når ungdommene skal velge låter, er de altså klare på at de navigerer både etter hva slags forventninger de tror eksisterer der ute, og ut fra hvordan de opplever sine egne ønsker og forventninger til seg selv.

Gobale struktur-premissleverandører og tilhørighet

Globaliseringsprosesser skjer både lokalt og globalt. Migrasjonsorienterte tilknytninger endres, både kvalitativt og i kvantitet. Typen tilknytninger endres, og samtidig endres også styrkene og kreftene i tilknytningene. Dette er på ingen måte proposjonale endringsprosesser, men prosesser som er heterogene, individuelle og komplekse. Hylland Eriksen (2008) påpeker en type endringsproses som gjelder tilknytninger til tidligere bosteder eller såkalt opprinnelseskultur. Overgangen fra diasporatilknytninger til supermangfold betegnes av Hylland Eriksen som én av mange globaliseringsprosesser. Beskrivelser av slike

¹⁸¹ I akkurat dette delprosjektet skulle de gjøre en coverlåt, i alle fall som utgangspunkt, så var planen at de skulle lage en låt selv om de fikk alt på plass.

endringsprosesser er i stor grad basert på hvordan miljøer forstås i relasjon til andre miljøer. Imidlertid er det viktig å forstå at disse prosessene ikke kan sees kun fra et makronivå, men også på et mikronivå, individnivået. Overganger fra diasporatilknytning til supermangfold er et uttrykk for at man får mer komplekse tilknytninger, både på makro- og mikronivå, og den innebærer ikke en minimering av uttrykkene, men beskriver heller en utvidet hverdag. Fokusendringer som dette ekskluderer ikke diasporatilknytninger, men gir i tillegg det rom for å forstå flerkulturelle uttrykk som mer mangfoldige og komplekse enn hva diasporabegrepet rommer. Når Romsås fortelles som «[...] vi er verden», er dette et uttrykk for nettopp en type supermangfold, der det ikke fokuseres først og fremst på etniske skillelinjer, men på forskjelligheten fra resten av Norge, som er noe annet enn «verden», mens Romsås er nettopp verden, et komplekst mangfold. Dette er en overgang som beholder merkelappen «annerledes», men hvor «pakistansk-norsk», «indisk-norsk» «arabisk-norsk» eller «norsk-afrikansk» ikke er relevante kategorier lenger. Overgangen fra etnisk orienterte skillelinjer til andre typer tilhørigheter er nok ikke typisk for så mange flerkulturelle områder i Norge, men på Romsås, hvor det har bodd innvandrere i mange år, samtidig som nye kommer til, er et slikt område.

Samtidig ser det ut til at dette supermangfoldet gjør det vanskeligere å skille seg ut ved å utøve andre kulturelle uttrykk, gjerne relatert til etnisitet eller områder man har bodd i før, fordi det gjør deg annerledes. Diskusjonene rundt afrikanskhet er en slik problematikk. Dersom du uttrykker en tilhørighet til noe som kan betraktes som «det andre», får du en merkelapp som er *annerledes*, der *Romsås* er normen, og når du ikke er «Romsås», men knyttet til etnisitet, geografiske områder, nasjonaliteter osv, er det noe som gjør at du stikker ut. Dette skjer i et miljø hvor alle på et eller annet vis er annerledes, men likevel etableres normhierarkier. Disse er dynamiske, flytende, og de endres. De har vært der før, og de er der nå, bare i andre former og med andre parametere og premissleverandører.

Vi kan si at sammenføyninger mellom *Romsås* og *hiphop* ikke handler om tilknytning til hiphop i sin generalitet, men om tilknytning til spesifikk amerikansk gangstarap, der blant annet marginalisering er svært viktig tematisk. Romsås' befolkning gir uttrykk for at de føler seg marginalisert, noe som kommer fram gjennom undersøkelsene av omdømmet til ulike bydeler i Oslo, som er nevnt tidligere. Samtidig ble det åpenbart at ikke alle ungdommene på

Romsås hører på hiphop eller *er* hiphopere. Av de ungdommene som var med i prosjektet, svarte imidlertid nesten alle at hiphop, soul og R&B var *Romsås*-musikk. Myten om en viss type hiphop fungerer altså som en identitetsmarkør, uten at den nødvendigvis er representativ. Hiphop *kan* altså sees som et uttrykk for marginalisering, men kan også være en ren musikalsk tilknytning, tilknytning til andre globale eller lokale temaer, eller uttrykk for at man arbeider seg opp og fram til kommersiell suksess gjennom et musikalsk uttrykk som gir rom for det.

På Romsås finnes det subjektposisjoner innenfor hiphoptilhørighet som gir tilgang til et talerør fra det som defineres som en ghetto, og som i tillegg åpner for kommersiell og musikalsk suksess. Samtidig er disse posisjonene lettere tilgjengelige for ungdom som knytter seg til mytene om afroamerikanske ghettomiljøer, enn de som ser ut til å ha fått alt lett i livet (les: vestkanten av Oslo og resten av Norge). Dette har ikke nødvendigvis noen sammenheng med hvorvidt man har innvandrerbakgrunn, men det ser ut til at innvandrerbakgrunn generelt antas å gi fordeler i disse subjektposisjonene gjennom afroamerikansk frihetsretorikk. Det er dette Knudsen snakker om som «etnisk fordel» (Knudsen 2004), men som i denne sammenhengen ikke har noe med etnisitet å gjøre, ei heller innvandrerbakgrunn eller ikke. Den attraktive og tilgjengelige subjektposisjonen som Qvodup Jensen (2008) beskriver, er altså til stede på Romsås, bortsett fra at her defineres ikke posisjonen ut fra hudfarge, etnisitet eller kulturell tilhørighet, men ut fra posisjonene Romsås og Groruddalen har i forhold til de andre bydelene i hovedstaden. Det er definisjonen av Romsås som «ghetto» ungdommene understreker som kred-grunnlag, ikke hvorvidt de har innvandrerbakgrunn eller ikke. Her kan man heller snakke om en *sosial* fordel, der det å komme fra særskilte miljøer, klasser eller sosiale lag gir deg en fordel innenfor visse sjangre.

Hierarkiproduksjon i praksis: Romsås

Lokale premissleverandører

Når vi diskuterte hvem som har makt til å definere hierarkier på skolen eller i lokalmiljøet på Romsås, er det umiddelbart to grupperinger som tas opp. To av deltagerne¹⁸² er helt klare på at «bhangragutta», som de betegner dem, er de som har makt til å sette dagsorden. Med «bhangragutta» forklarer de at de mener de norsk-pakistanske guttene noen klasser over. De tør å høre på musikk andre ikke synes er kul, og de driver også en form for misjonering når det gjelder bhangra-musikk. Tre jenter beskriver dem med: «De er så pakistanske, de». Jentene hevder også at dette hovedsakelig er den gjengen som tør å ytre antiafrikanske meninger, og de tre jentene er enige om at afrikanere blir sett ned på, både av nordmenn og av andre innvandrere. Dette gir seg blant annet utslag i at de velger bort å snakke om afrikansk musikk eller underkommuniserer sin afrikanske tilknytning, de ønsker ikke å snakke om at de hører på afrikansk musikk hvis de ikke vet at folk er positivt innstilt til det fra før. Dette er også grunnen de oppgir når jeg spør hvorfor de ikke svarte at de hørte på afrikansk musikk da jeg spurte hva de likte å høre på. De svarte heller «hiphop, R&B og soul», slik at de var sikre på å kommunisere noe de ikke risikerte noe ved.

Forskjellighet

Noen av elevene er av den oppfatning at det ikke går greit hverken å gi uttrykk for assosiasjoner til afrikansk musikk eller til afrikanskhet gjennom dans. De er redd for hva folk kommer til å si, og en av jentene omtaler det som «skikkelig skam» hvis de andre i klassen hadde sett henne danse ghanesisk. De snakker generelt om at det er vanskelig å være noe annet enn det de som setter dagsorden er, og at det ikke har noe å si at det er mange vestafrikanere på skolen. De forklarer dette med den lave statusen de opplever afrikanere har, og at folk ikke forstår meningsbetydningen av musikalske og andre kulturelle uttrykk. Representasjonen fra så vidt mange steder forklares som et hinder for at alle kan uttrykke seg fritt, fordi det etableres hierarkier hvor bare et fåtall uttrykk antas som akseptable og verdifulle. De som bestemmer, forklares som uvitende når det gjelder afrikansk musikk, og det er dermed mange som ikke vil forstå betydningen av musikk og dans, og deltagerne i

¹⁸² Sylvie og Victoria.

prosjektet antar at de andre elevene vil le og ikke forstå det som fremføres. I tillegg mener de at resten av klassen vil le fordi de i utgangspunktet ser på afrikanskhet som simpelt, slik Agawu (2003) påpeker at *afrikanskhet* har en tendens til å bli fremstilt.

V: Det var en i klassen min, læreren spurte meg hvordan musikk det var i Afrika og sånn, også begynte en å si å lage sånne apelyder og sånn. Jeg ble så sint! [...] De snakker alltid om sånne ting, det er alltid negativt ... [...]

S: Mest afrikanere er ingenting for de som tror de er noen.

V: [...] de mener at afrikanere er ingenting.¹⁸³

Deltagerne viser her en form for navigasjon som tilkjenner at det ikke er lik stemmerett for alle i kampen om retten til å sette den musikalske dagsordenen. Lilly aversjon mot å definere seg tydelig inn i en afrikansk sammenheng forklares med at da vil hun bli «fratatt» status idet hun stemples som «afrikansk». Hvorvidt dette er en reell fare eller ikke, er ikke relevant, fordi hennes frykt er en subjektiv opplevelse som er reell for henne. De krefter som virker inn på hennes navigasjonsvalg, fungerer uavhengig av om hun ville fått rett eller ikke. Det relevante er at de virker inn på hennes virkelighet. I det øyeblikket hun bevisst velger bort å eksponere noen av de sammenføyningene hun gjør, fordi hun antar de gir henne lavere status eller mindre gjennomslagskraft, er det krefter som har påvirket henne. Det er ikke slik at hun demokratisk kan navigere og eksponere musikk og regne med at hennes valg blir behandlet rettferdig. Det er derimot slik at noen sitter med makten til å definere hva som er riktige valg, i dette tilfellets forklaring: «Bhangragutta ...».¹⁸⁴

Bjøråsen-ungdommenes sammenføyninger er altså ikke alltid tydelig, og langt fra demokratiske. De er heller ikke konsekvente. De er tilpasset landskapet det navigeres i. Ulike navigasjonstrategier brukes i ulike sammenhenger, og de brukes ulikt. Man utelater å eksponere noen assosiasjoner, mens andre framheves. Navigasjonen foregår kontinuerlig og kalles ofte tilpasning, forhandling eller sosial intelligens – det at man er i stand til å lese en situasjon og forstå hvilke assosiasjoner det er konstruktivt å eksponere, og hvilke man anser som mindre heldige. Her antar jeg at målet for navigasjonen er å uttrykke seg selv i tråd med

¹⁸³ Fra Intervju med Inny, Lilly og Ida våren 2009

¹⁸⁴ Dette med Bhangra-gutta kommer fram i en senere samtale med Inny, som ikke er tatt opp, kun notert.

hvordan man selv ønsker å eksponeres, uavhengig av om dette er konfronterende for en majoritetskultur eller om det er et ønske om å ansees som en del av majoritetsgruppa.

Forskjellen på å navigere når du assosierer deg inn i en konstruksjonen av en majoritetskultur, sammenlignet med en kobling til en minoritetskultur, er at du som minoritet ikke bare navigerer etter det kartet som gjelder for dette stedet, men du navigerer i tillegg etter det historiske kartet, det sosiale kartet og det religiøse kartet, som for majoritetskulturen er en integrert del av virkelighetsforståelsen, mens minoritetsandelen trenger ekstra kart for å forstå hvordan majoriteten forstår verden. Det å være dyktig på selve navigeringa blir dermed ekstra viktig.

Sherean snakker om dette når hun kommer inn på temaet om jenter på Romsås. Hun påpeker i en samtale som handler om hvordan Romsås er et lite samfunn der alle vet alt om hverandre, at noen jenter ikke skjønner hvordan de skal være i et norsk samfunn, og at de må slappe litt mer av for å klare å gjøre de riktige tingene til riktig tid. «Dem må jo skjønne at dem får det lettere hvis bare at dem slapper av litt og bare gjør tingene når de skal gjøres, ikke alltid via foreldrenes venner eller med sånne systemer.»¹⁸⁵ Hun er aldri inne på tema «være mer norsk», men snakker hele tiden om det å skjønne hva som skal til for at folk skal skjønne deg, eller hva som skal til for at du ikke blir sett på som «en av taperne fra ghetto'n på Romsås»¹⁸⁶. Dette krever forståelse for kompleks kommunikasjon, der du må vurdere og navigere bevisst hele tiden, for å posisjonere deg og for å være sikker på at du ikke dumper uti et eller annet uforutsigbart.

Landskapet det navigeres i, er komplekst og består av mange ulike referanserammer og maktnivåer. Samtidig som ungdommene sier at de ikke føler de blir sett på som ressurser fra skolens side (snakker de om skolen, «Oslo» og «Norge» under ett når det er snakk om skolen som «administrasjonen og lærerne»), sier de også at de ikke kunne tenke seg å delta i 17. mai-toget på sine egne premisser fordi det ikke ville være norsk, da ville det ikke bli en norsk nasjonaldag men en internasjonal dag ... De setter også sine kulturbakgrunner opp som

¹⁸⁵ Samtale med Sherean under filminga våren 2009.

¹⁸⁶ Samtale med Sherean under filminga våren 2009.

motstykker mot «det norske» og beskriver seg selv som «hører alltid på musikk», «danser alltid», «er født og oppvokst med det», osv., i tråd med den norske stereotypiske forståelsen av «afrikanskhet», og kan gjerne kommentere etterpå at dette kanskje ikke er hele tiden, eller at det kanskje ikke skjer annet enn når de er på besøk i foreldrenes hjemland. Denne dikotomien løses også opp når de snakker om venner med norsk etnisk bakgrunn som vokser opp med musikkinteresserte foreldre, og som hører på musikk hjemme. De understreker her at selv om de ikke danser mye i disse hjemmene, så hører de minst like ofte på musikk som hjemme hos dem selv, og refererer blant annet til én jentes musikksmak som er sterkt influert av sin far og musikken han hører på. Disse refleksjonene i kjølvannet av stereotypiske klassifiseringer er interessante fordi aktørene ikke ser på dem som motsetninger. Stereotypiene og narrative om «afrikanskhet» eksisterer og virker parallelt med stereotypiene og narrative om «norskhet».

Når det gjelder hva som skjer av musikkutøvelse i hjemmet, gir de ulike deltagerne uttrykk for hvordan de bruker dette i sin navigering, eller hvordan de navigerer hjemme. Dette varierer fra å bruke foreldrenes musikkstil til å uttrykke distinkt hva de *ikke* hører på, som N, som distanserer seg uttrykkelig fra foreldrenes preferanser for klassisk persisk musikk, til å knytte seg til foreldrenes musikksmak på ulikt vis. En måte å delta i foreldrenes musikktilknytninger på er gjennom etnisk og kulturelt fokuserte fester som «de ghanesiske festene jeg tar med de to andre på»¹⁸⁷, en annen måte er å være tydelig på at man er sterkt knyttet sammen med én eller flere av sine foreldre gjennom felles musikksmak, som Sherean og faren, som begge liker for eksempel Led Zeppelin. Imidlertid gjelder ikke en slik felles musikksmak for noen andre enn Silvia og Sylvie, selv om noen av de andre synes det er greit at foreldrene hører på folkemusikk eller klassisk musikk fra sine hjemland, uten at elevene ser seg selv i dette lydbildet. I analysen av Romsås som hiphopsted viser jeg hvordan en av mødrene, som er somalisk, i prosjektet fremstår som et paradoks. Hun hører på country, og datteren hennes og vennene synes det er veldig komisk at en somalisk kvinne hører på amerikansk country, fordi «det er ikke akkurat vanlig, kan man si». Myten om «den somaliske innvandrerkvinnen» i Norge er i stor grad en myte som omfatter undertrykkelse, religionsutøvelse innenfor streng Islam, tildekking og lite kontakt med det offentlige rom. I

¹⁸⁷ Her forklarer Sylvie at hun tar med Victoria og Antonella på ghanesiske fester fordi alle synes det er morsom musikk som spilles der, og man kan danse!

den forbindelse er det klart at amerikansk country står i kontrast til det man erfaringsmessig skulle kunne forvente. Dette er særlig aktuelt når man tar i betraktning den posisjonen musikk har i ortodoks islam, hvor mye musikk har en eller annen grad av haram, forbud. I Somalia har som tidligere nevnt også all musikk blitt forbudt på radio i løpet av april 2010. De forventninger man har til denne kvinnens estetiske repertoar, er altså ervervet gjennom at hun plasseres i kategorier og strukturer der tilknytning til musikk etableres på en eller annen bestemt måte. Jentene i prosjektet forstår, ut fra sine egne erfaringer og perspepsjoner, at den somaliske mammaens musikksmak er uvanlig, og orienterer seg lett i disse hierarkiske strukturene. Samtidig uttrykker de at de ofte føler at de ikke har rom til å uttrykke seg, samtidig som de herser litt med en av de tre til stede i et av intervjuene fordi hun hører på High School Musical¹⁸⁸. Det finnes altså en mengde ulike hierarkier og navigeringsverktøy som brukes samtidig og om hverandre, de er gjerne i opposisjon til hverandre, og de har ulike styrkeforhold.

Nasjonale premissleverandører

I tillegg til lokale og globale premissleverandører er det en rekke utspill, holdninger og bestemmelser som kommer til uttrykk i nasjonale institusjoner og myndigheters maktutøvelse. De nasjonale premissene for hvordan man navigerer og posisjonerer, har ofte stor formell innvirkning på folks hverdag. Dette er også tilfellet med ungdom med innvandrerbakgrunn. Forskjellene på folk med og uten innvandrerbakgrunn når det gjelder forholdet til nasjonale føringer (både uformelle og formelle) ser i størst grad ut til å være at de uten innvandrerbakgrunn, altså de som har vokst opp i Norge med norske foreldre, har forholdt seg til disse nasjonale premissene både gjennom sine foreldres tolkning av dem i barneoppdragelse, og gjennom deltagelse i det norske samfunnet gjennom både skole, organisert og uorganisert aktivitet. Ungdom med innvandrerbakgrunn har ikke foreldre som intuitivt vet hvordan disse premissene virker, og man blir i større grad avhengig av lett tilgjengelige og gjerne formelle ordninger i lokalsamfunnet som er lette å finne fram til og

¹⁸⁸ High School Musical er opprinnelig en amerikansk tv-film fra 2006, som etterpå har blitt både kinofilm og tv-serie. Den er en moderne variasjon over Romeo og Julie og inneholder svært mange sang/danse-scener. Filmene og serien er produsert hos Disney og er ganske *glossy*, noe som ikke gir den spesielt mye kredibilitet hos de kule på Bjøråsen ungdomsskole. Den ble generelt beskrevet som «*ganske lam og fryktelig barnslig*».

lette å komme med i. Fra nasjonalt hold er både skolepolitiske føringer, musikkpolitiske føringer og minoritetspolitiske aspekter viktige for hvordan man navigerer i dette landskapet.

Skolepolitiske premissleverandører

Skolefag som musikk fungerer som subtile navigasjonskart for elever. Det er et fag som gir indikasjoner på estetiske retningslinjer for hva som ansees som verdifullt å høre på fra et statlig, institusjonelt synspunkt. Det som gjennomgås som pensum i skolen, er med på å vise elevene hva som oppfattes som verdifull kunnskap og hvilke estetiske normer som oppfattes som ressurser i det norske samfunnet. Når premissleverandører som Kunnskapsløftet ikke har tatt inn over seg at virkeligheten til svært mange barn er preget av flerkulturelle eller globale praksiser, blir det en stor forskjell mellom det som undervises i skolen, og som har makt til å kunne ta posisjon som navigasjonsverktøy, og det ungdommer og barn opplever er deres virkelighet. Hvis en elev med innvandrerbakgrunn opplever at det han *kan*, det som er *hans* kulturelle ressurser, ikke ansees som en ressurs fra et nasjonalt synspunkt, kanalisert gjennom estetiske hierarkier formidlet på skolen, er det ikke usannsynlig at eleven føler at de ressursene han kom med i bagasjen, ikke teller her. En elev som imidlertid har estetiske og kulturelle preferanser som samstemmer med musikk lærerens, vil oppleve at hun blir sett på som en ressurs og som kunnskapsrik. I denne sammenhengen dreier det seg ikke om lærerens vurdering av hvorvidt musikken er god, dårlig, relevant, ikke relevant eller for vanskelig, men om kunnskap om musikk sjangre, refleksjon og estetiske fordommer.

Mange av elevene som var deltagere i prosjektet på Bjøråsen, uttrykte frustrasjon over musikkundervisningen, og de opplevde den som svært lite relevant. De opplevde ikke at de fikk muligheten til å vise hva de kunne om musikk, og ingen svarte bekreftende på spørsmål om de ble brukt som ressurser i musikkundervisningen. Dette er elever som er over gjennomsnittet interessert i musikk, og som har svært spredte musikalske preferanser: reggae, hiphop, afrikansk pop, europeisk rock, osv. Musikk lærerne uttrykkte at de opplevde det som vanskelig å skulle bruke elevene som ressurser fordi de ikke visste hvordan de skulle vurdere det de kom med. De hadde altså ikke nok kompetanse til å vurdere elevenes kunnskaper. Elevenes kritikk til musikkfaget handlet i stor grad om repertoar. Mange av dem uttrykte tvil om lærerne egentlig var interessert i den musikken de kunne noe om, fordi for eksempel afrikansk musikk ble presentert blant annet gjennom noen musikere som kom til skolen og

holdt konsert, og hvor musikken ble latterliggjort av medelever fordi elevene mente den var enkel og primitiv, de hadde heller ikke utgangspunkt for å kunne bedømme det som ble presentert på scenen. De andre gangene ikke-europeisk musikk ble presentert, var ved spesielle anledninger som Internasjonal uke o.l. Slike dager er i like stor grad med på å eksotisere kulturuttrykk som å opplyse, løfte fram eller dyrke, fordi uttrykkene presenteres som *alternativer*, som *den andre*. Elevene gav uttrykk for at de ikke likte Internasjonal uke, fordi musikken som ble presentert, ble noe *rart* i møte med skolehverdagen. Konteksten og presentasjonene gjorde noe med hvordan kulturuttrykkene ble oppfattet. En av deltagerne sa at i etterkant hadde læreren spurt henne i klassen hvordan musikk fra der hun var fra, hørtes ut. Noen av de andre elevene lagde apelyder, og læreren hadde satt dem på plass og gitt uttrykk for at man ikke skal gjøre narr av kulturuttrykk selv om de høres enklere ut enn musikk vi er vant til å høre på. Læreren sidestiller i dette tilfellet, i en svært vanlig form for hverdagsrasisme, *enkel* og *primitiv*. Hun hadde henvendt seg til eleven og spurt om hun selv spilte trommer. Denne eleven er vokst opp i en afrikansk storby og hørte mest på afrikansk populærmusikk og hiphop. Hun har aldri hatt en relasjon til tradisjonell musikk, i likhet med så mange norske barn. Hun fant det derfor svært stigmatiserende å skulle bli kategorisert som *bushjente*¹⁸⁹. Eleven mente at det ikke var noen vits i å diskutere dette med lærerne, for åpenbart var det dette man trodde var *afrikansk* i Norge.

Slike opplevelser av marginalisering på grunn av lite kunnskap blant både musikk lærere og andre lærere kan ha svært mye å bety for disse ungdommenes identitetsdannelse, fordi musikk skaper meningsbetydning som folk knytter til identitet og sted, samtidig som musikk gir uttrykk for de grensene som settes opp mellom disse identitetene (Stokes 1994).

Elevenes skepsis i starten av hvert prosjekt indikerer også at de er svært sårbare og sensitive overfor marginalisering som dette. Når de direkte spurte om prosjektene var *sånne integreringsprosjekter*, kan dette være en indikasjon på at de er sensitive for å bli kategorisert som annerledes.

¹⁸⁹ Dette er hennes uttrykk for hvordan hun opplevde at hun ble kategorisert.

Musikkpolitiske premissleverandører

To av deltagerne har gått på Musikk- og kulturskolen. De spilte klassisk piano og strykeinstrumenter. De sa også at de trodde ikke det var noen andre fra hele Romsås som spilte i Musikk- og kulturskolen. De andre ungdommene deltok ikke i Musikk- og kulturskolen fordi de måtte inn til sentrum av byen for å få det til, det var lang venteliste og de trodde ikke de fikk spille den musikken de hadde lyst til på Musikk- og kulturskolen. De mente også at en musikk-skole ikke kunne lære dem sånn musikk de hadde lyst til å holde på med. Deres forståelse av hva en institusjon som musikk-skolen er, er preget av hvordan de opplever at musikk fremstilles i andre norske institusjoner, og de trekker dermed konklusjonen om at dette ikke er noe for dem. På spørsmål om hva musikk-skolen da måtte være, svarte de «musikk med masse rytmer, ikke rock og helst musikk man kan danse til», på samme måte som de henviser til den musikken de gjerne skulle spilt i 17. mai-tog, men som dermed ville gjøre nasjonaldagen til en internasjonal dag¹⁹⁰. Ungdommene er altså tydelige på at deres internasjonale bakgrunn ikke gjør dem kompatible med det de mener norske institusjoner praktiserer.

En av disse institusjonene er Rikskonsertene, som sender musikere ut på blant annet skolekonserter. Noe av Ellingsens (2007) kritikk til deres program er vinklet mot distansen mellom hvilken musikk som er populær blant innvandrere, og hvilken musikk som presenteres når ikke-vestlig musikk er med i Rikskonsertenes repertoar.¹⁹¹ Denne kritikken viser, sammen med fraværet av de før nevnte skolepolitiske føringer og elevens oppfatning av norske institusjoners musikkpreferanser, en mer gjennomgående marginalisering av innvandrerungdoms musikkpreferanser og innvandreres posisjon som kulturelle ressurser.

Et annet av Ellingsen poeng i hennes kritikk av Rikskonsertenes representasjon av etnisitet og ikke-vestlige kulturuttrykk er knyttet til hybriditet som et politisk integreringsverktøy. Deltagerne i prosjektet var ikke særlig opptatt av hvorvidt noe var hybrid eller ikke. De fokuserte i stedet på hvorvidt dette gav dem noe eller ikke. De beskrev en del av konsertene som hadde vært ved skolen, som *kvasi*, fordi de mente det hverken var det ene eller andre. De

¹⁹⁰ Se Empiri-beskrivelsen for nærmere beskrivelse av situasjonen.

¹⁹¹ Se kapitlet *Normativitet og hierarkier*.

uttrykte imidlertid ingen ønsker om at noe skulle være *rent*, i den forstand at de ønsket puristiske uttrykk. Under mikseprosessen var de imidlertid klare på at de ikke ville ha inn elementer av noe som kunne gjøre uttrykket til et hybriduttrykk. Forslag om å inkludere tyrkisk saz-linje, et oud-riff eller balafonlinje ble ikke tatt godt imot. De ville ikke ha noe sånn *integreringsprosjekt*. De kategoriserer altså hybriduttrykk som de merker er konstruert, som *integreringsprosjekt*, mens andre hybriduttrykk som de ikke legger merke til at er samarbeidsprosjekter, kategoriseres som «kult, men det er sånn som mora mi hører på»¹⁹².

Denne holdningen både stemmer med og er forskjellig fra det Ellingsen kommer fram til i sitt prosjekt. Forskjellen på deltagere i prosjektet er at Ellingsen konsentrerer seg om musikere med innvandrerbakgrunn, mens jeg jobber med musikkinteressert ungdom med innvandrerbakgrunn. Ungdommene i mitt prosjekt er ikke først og fremst musikere med en musikalsk utøvende tradisjon, de er først og fremst ungdom med en sterk interesse for musikk. De er også åpenbart åpnere til hybriduttrykk, bortsett fra når de lukter en *konstruert* lunte. I motsetning til Ellingsens deltagere er mine godt plassert i postmoderne uttrykk, hvor hybriditet og blanding er en del av hverdagen og en del av de vanlige musikkuttrykkene. Ellingsen viser at mange diasporamiljøer er opptatt av en annen vinkling, som blir mer modernistisk og tradisjonalistisk, fordi man er opptatt av å konservere. I disse diasporasituasjonene forsterker hybriditetsfokuset opplevelsen av marginalisering, og diasporamiljøene uttrykker behov for å gjøre sitt særpreg tydelig. Dette kan man se i sammenheng med bell hooks' forståelse av hvordan afroamerikanere dyrker en modernistisk forståelse av *blackness*, og hvordan hun skriver at den postmoderne *blackness*-teorien har vanskelige vilkår fordi man er redd for å miste det som særpreger *black culture*, og ett av områdene postmoderne kritisk lesning utfordrer, er nettopp *essentialisme* (hooks 1990).

I dette prosjektet ser det imidlertid ut til at det Hylland-Eriksen kaller supermangfold, også kan skrives inn i et postmoderne paradigme der hybriditet ikke er relevant, med mindre det oppleves som påtatt. Alle er forskjellige, og dermed er ikke diasporas dyrkning av intern etnisk likhet interessant.

¹⁹² Samtale under miksing.

Globale premissleverandører

Globale premissleverandører i forbindelse med hierarkidannelse kan i dette prosjektet kategoriseres ut fra forestillinger om etnisitet, nasjonalitet, kjønn og forestillinger om hva ulike musikkjangre medfører av ekstramusikalske føringer/ideologier, hvordan økonomiske, raserelaterte og statusmessige forhold gir deg fordeler innenfor visse musikkpraksiser.

Den pakistanske gruppedannelsen som refereres til i løpet av prosjektet, særlig av deltagerne med afrikansk bakgrunn, er, som jeg tidligere har påpekt, én av svært få grupperinger som forklares ut fra etnisitet. Denne grupperingen omtales som en enhet av elever på skolen som fremholder pakistansk kultur, musikk og væremåte som den riktige. Konsistensplanet som definerer begrensningene på dette norsk-pakistanske rhizomet, er preget av etnisitet og til en viss grad religiøs tilknytning. Gruppen sitter med stor definisjonsmakt, og mange av deltagerne på prosjektet refererte til denne gruppa når vi snakket om folk som hører på musikk forskjellig fra det de mente norske elever hører på. Det var deltagerne som uttrykte stor misnøye med denne grupperingen, særlig deres antiafrikanske holdninger, men det var også deltagerne som uttrykte en positiv holdning til denne gruppa, fordi disse gutta er stolte av hva de hører på, og dette var noe en del av deltagerne var opptatt av, det å stå for den musikken du hører på. Samtidig likte de ikke nødvendigvis musikken denne definerte grupperingen promoterte, selv om de mente at den skapte god stemning og var «morsom». Etableringen av pakistanske grupperinger er også kjent i britisk bhangra-diskurs (Hutnyck 1996), og med en lang arabisk historie hvor man har sett ned på afrikansk kultur, kan man lure på om dette er en type strukturfascisme¹⁹³ som alltid *sparker* nedover.

Ved ett tilfelle oppstod det derfor en prinsipiell moralsk diskusjon mellom noen av deltagerne om hvorvidt det var greit å like musikk knyttet til grupperinger man oppfattet som rasistiske. Noen mente at musikk ikke har noe med hva slags meninger artister, fans og andre aktører eksponerer, med mindre dette kommuniseres eksplisitt gjennom musikken. Andre mente at man bør (et moralsk imperativ) ta avstand fra symboler slike grupperinger bruker. Dette er selvfølgelig en debatt som ikke bare eksisterer i et ungdomsmiljø, men som finnes i alle kulturdiskurser. Er det mulig at musikk bare er musikk, eller er kulturelle uttrykk både

¹⁹³ Dette er et begrep brukt mye av blant annet Ottar Brox (Brox & Lindblom 1972) om makt som slår nedover.

frivillige og ufrivillige politiske?¹⁹⁴ Deltagerne i prosjektet var ikke nødvendigvis konsekvente i disse spørsmålene, men når temaet rasisme og undertrykking (også opplevelsen av institusjonalisert og generasjonsbasert undertrykking) kom opp, ble dette en debatt om kunst som politisk handling eller som «rene» estetiske uttrykk. Det var først da vi fikk musikk knyttet til tydelig gjenkjennbare gruppedannelser at diskusjonen kom opp, og spørsmålet om hvorvidt musikk er politisk uttrykk kom opp på ulike måter og i ulike versjoner, avhengig av sjangres kontekstualisering eller fravær av sådan. Popmusikk som for eksempel Alicia Keys (dette er deltagerens kategorisering av Keys. Hun ble betraktet som popsoul-artist) ble ikke i særlig grad diskutert i forbindelse med dette. Det samme gjaldt «snill» hiphop som Erik og Kriss, Missy Elliot, Jay Z og Karpe Diem (også deltagerens kategoriseringer). Kamoufleringen av musikkpolitiske valg, som bruk av filter, klang og kompressorer, ble i liten grad diskutert. I motsetning ble artister som Tupac, Bob Marley, 50 Cent og High School Musical diskutert i forbindelse med moralske valg som vold, hasj og kvinnediskriminering og overfladiskhet. Kan man like musikken til 50 Cent og likevel beskrive seg selv som feminist? Kan man *virkelig* like reggae og ta avstand fra hasjrøyking?

Den andre grupperingen som defineres, er marokkanere, men de gjorde svært lite ute av seg under oppholdet, slik at jeg ikke kommer til å gå noe i dybden på dette.

Den tredje grupperingen ble referert til som «afrikansk», og dette ble omtalt som en ufrivillig og påtvunget merkelapp. Dette er ikke en etnisitetsbasert merkelapp, men refererer til et helt kontinent: Afrika.

Det er imidlertid ikke hele det afrikanske kontinentet som inkluderes i kategorien. Nord-Afrika, de arabiskorienterte landene, ble ikke betraktet som afrikanske, og mange elever fra disse landene ble posisjonert, eller posisjonerte seg selv til en viss grad, som å ha en tilknytning til den pakistansk-norske guttegjengingen i 10. klasse. Ulike grupperinger på det

¹⁹⁴ Dette er selvfølgelig en større klassisk diskurs, og den er fremdeles for interessant til at den burde kunne avfeies i løpet av et par setninger. Jeg gjør likevel nettopp det, fordi denne avhandlinga ikke forholder seg hvordan tekst/kontekst påvirker hverandre, i forståelsen musikk/kontekst, men heller hvordan konteksten påvirker deltagerne, og hvordan *de* dermed eksponerer musikalske sammenføyninger. Jeg vil likevel tilføye at denne diskursen er under revitalisering av blant andre Ranciè (Ranciè & Maurseth 2012), der han diskuterer kunstens relevans i samfunnet, hvordan det politiske og kunsten forholder seg til hverandre, og hvordan kunst kan endre maktforhold gjennom å åpne nye felt for sansning.

afrikanske kontinenten har ulike tilknytninger til betegnelsen «afrikansk», men her mener jeg at man kan si at begrensningen på kategorien legges av tilhørighet til sør for Sahara på det afrikanske kontinent, denne begrensningen danner konsistensplanet for dette rhizhomet og etablerer i så måte en forståelse av en kategorisert gruppe: afrikanerene.

Dette er en interessant kategorisering, for når elevene snakker om hva som er afrikansk og ikke, inkluderer de også religion. Mange av deltagerne argumenterer med at Nord-Afrika ikke er afrikansk fordi det er arabisk og muslimsk. Da ser de altså bort fra at store deler av de områdene som forsyner verden med *afrikansk musikk*, har vært muslimske i mange hundre år. I disse områdene utøves det imidlertid ofte islam som er *sufi*-orientert¹⁹⁵ og ikke ortodoks. På den andre siden har man selvfølgelig islam utøvd i deler av de sub-sahariske områdene, som er svært streng og følger Sharia-lover, som Somalia.

TWME har gjort prosjekter som inkluderer både vestafrikanske og østafrikanske musikere og dansere, samt dansere fra de sørlige områdene i Afrika. På turné i Etiopia høsten 2009 erfarte bandet at de etiopiske musikerne, og i særdeleshet danserne, hadde klare definisjoner på hva som var etiopisk og hva som var afrikansk, i forståelsen av ikke-arabiske land i Afrika. Underveis i prosjektet fikk den kvinnelige etiopiske danseren spørsmål om hva som skilte etiopisk dans fra annen afrikansk dans; den så ut til å ha helt andre estetiske idealer. Hun svarte med å først stadfeste at etiopisk dans ikke er afrikansk. Hun sa at hun gjerne kunne danse afrikansk, det hadde hun også gjort, og hun likte det godt og syntes det var moro, og hun gav uttrykk for at hun mente at afrikanske danser var adskillig mer vulgære enn de etiopiske, særlig med tanke på at det var så stort fokus på bevegelse av hofte- og rumpepartiet. Etiopisk dans, og særlig amarisk dans, har i motsetning til det hun betegner som afrikansk, fokus på bevegelse av skuldre, hode, overkropp og ben, men svært lite rundt hoftepartiet.¹⁹⁶ Danseren brukte dette som et eksempel på at etiopisk dans og musikk ikke var så kroppslig og

¹⁹⁵ *Sufi* refererer her til en form for islam som legger vekt på bruken av musikk, poesi og dans som måter å tilbe, og å komme nærmere Gud på. Religionsformen tar ulik form lokalt, avhengig av hvilke kunstformer som allerede er etablert i området, både når det gjelder geografi og klasse.

¹⁹⁶ Her kan man muligens ha en mistanke om at amharisk forståelse av *vulgaritet* er påvirket av en *urkristen*, koptisk, forståelse av kropp. Kristendom slik det har vært utøvd i svært mange land, både religiøst og som kulturelt premiss, har hatt nettopp denne holdningen til kropp: Bevegelse generelt, men særlig i hoftepartier, er synd og vulgært, mens atletiske manøvre, særlig med øvre del av kroppen, ser ut til å ha vært lettere fordøyelig for kirken.

seksuelt orientert som afrikansk dans. Hun gav noen eksempler på sørafrikansk og vestafrikansk dans, der hun gav uttrykk for at hun synes de er underholdende, litt mer ertete, men også mindre elegant. Denne forståelsen av «afrikanskhet» som knyttet til kropp og seksualitet er interessant fordi kropp og seksualitet i europeisk filosofisk sammenheng har vært knyttet til kvinnen, «den andre». Her defineres «afrikanerere» som «den andre», funksjonen er en opposisjon til hovedkategorien og blir dermed kategorisert med sekundært verdibelagte parametre. Den etiopiske danserens aversjon mot å defineres som afrikansk er et uttrykk for at «afrikansk» er negativt, noe hun ikke er interessert i å defineres som. Det samme gjelder Sylvies forhold til begrepet. Sylvie referer til det som en negativ attributt, som hun underkommuniserer for å slippe å bli stigmatisert av det hun betegner som «Bhangra-gutta». Det var de pakistanske guttene i en spesifikk gjeng i 10. klasse.

Det var også andre gutter i denne gjengen, med ikke-pakistansk bakgrunn, også norske, men de ble ikke inkludert i definisjonen, da de «*har ikke sånn behov for å vise seg*». Denne delen av samtalen hang sammen med at vi snakket om hvordan folk i de ulike klassene hadde reagert dersom de spilte musikk fra ulike steder i verden, og hvordan dette ville bli tatt imot. Det var tydelig at de alle tre, S, A og V, var veldig usikre på om dette var en særlig god idé. De mente nok heller at det var en ordentlig dårlig idé, fordi de mente de ville bli sett på som «rare» dersom de presenterte musikk fra de landene de hadde vokst opp i. Dette er de eneste gangene ungdommene har nevnt etnisk eller geografisk tilhørighet som en skillelinje, og hvor jeg vil si at dette etablerer et forståelsesplan, konsistensplan, som definerer grupperingen, rhizomet eller maskinen, om du vil. Imidlertid snakker ungdommene om «afrikanskhet» i flere ulike sammenhenger, men da ikke som et konsistensplan, men i større grad som attributter som gir fordeler framfor andre attributter.

Når Rose beskriver forholdet mellom *black* og *hiphop*, sier hun blant annet: «Rap music is a black cultural expression that prioritizes black voices from the margins of urban America.» (Rose 1994:2), noe Mitchell (2001) kritiserer henne for, fordi han hevder at rap har for mange asiatiske, latinamerikanske og asiatiske innflytelser til at man ensidig kan tilskrive den en afroamerikansk arv.

I løpet av prosjektet på Bjøråsen koblet deltagerne flere ganger det å kunne danse eller spille perkusjon til det å ha afrikanske bakgrunner. De beskriver dette som en fordel de har i kraft av sin afrikanskhet. Dette kommer både fra de elevene med afrikansk bakgrunn, og de uten. De er stort sett enige om at det er slik. En elev sier at hun ikke tror dette egentlig har noe å gjøre med om man er født med stor rumpe, men at man lærer å bevege på den, men hun sier hun tror at folk tror det har med biologi å gjøre fordi de er vant til at folk med stor rumpe er flinkere til å danse enn folk med lita rumpe. Ungdommene skriver seg med dette inn i en afroorientert praksis, som både Rose (1994) og Gilroy (1993) beskriver.

Ungdommene på Bjøråsen har, som Rose (1994) og Gilroy (1993), fokus både på det spesifikke ved afroamerikanske/afrikanske kulturuttrykk gjennom å bruke stereotypene knyttet til afrikanskhet, og Mitchells (2001) perspektiver på at hiphop involverer uttrykk fra hele verden og ikke bare kan tilskrives det afroamerikanske og afrikanske. Når de knytter både hiphop og dansing til det å komme fra Romsås, noe som betyr at man kommer fra *verden*, fordi «verden er på Romsås», er dette en sammenføyning som er i tråd med det Mitchell beskriver. Ungdommene benytter seg av muligheten til å delta i en afroorientert praksis, en lokal praksis (Romsås) og en global praksis (verden). Samtidig manipulerer¹⁹⁷ de begreper og definisjoner ut fra situasjonen. På lik linje med Pollocks (2005) eksempel på *race bending*, tøyser de også tilknytninger. I tillegg til *afrikanskhet*, som manipuleres ut fra hvor forskjellig det er ønskelig å være, eksisterer det en utvidet praksis hvor andre parametre manipuleres. Deltagerne fra Romsås velger også å underkommunisere eller overkommunisere sin tilknytning til både Romsås lokalt, verden globalt eller Norge nasjonalt. Jeg vil kalle dette en *tøyelig global identitetsproduksjon*. En slik identitetsproduksjon foregår samtidig med navigasjonsvalgene man foretar, og samtidig med etablering og konstituering av sammenføyninger.

Disse valgene og navigasjonene er sjeldent rasjonelle og bevisste praksiser. Jeg opplever at aktørene i disse situasjonene hverken er beregnende eller ofre for sine egne reaksjonsmønstre, men heller navigatører i et gitt farvann der de forsøker å forholde seg både til seg selv og sine

¹⁹⁷ Her er dette begrepet brukt på samme måte som man snakker om manipulering i fysioterapi. Dette har ingenting med hersketeknikker og psykologisk spill å gjøre, men med bøyning, tøyning og forflytning av ledd, muskler, sener osv.

omgivelser på mest mulig adekvat måte. Det er derfor meningsløst å snakke om ektehet, autenticitet eller lignende begrep fordi jeg tilskriver alle deltagerne ektehet i det at de velger eller, for den saks skyld: lar være å ta et valg.

Dans

Ungdommene kobler det å kunne danse forskjellig fra «norsk», til det å komme fra Romsås og ha innvandrerbakgrunn. Tilstedeværelsen av afrikanskhet på Romsås ser til en viss grad ut til å «sertifisere» Romsås som afrikansk ressurs. Bortsett fra dans og perkusjon orienterer de også mytene om afrikanskhet mot seksualitet. De mener det er mer sexy å ha stor rumpe¹⁹⁸, som de kobler til det å ha afrikansk bakgrunn og at gutter liker bedre litt store rumper enn små, *norske*. Når en av deltagerne i prosjektet, med afrikansk bakgrunn, snakker om shaking, er guttenes oppmerksomhet ett av målene hennes på hvor bra hun danser. På den ene siden opplever hun seg selv som attraktiv for guttene på grunn av sin afrikanskhet, blant annet fordi hun kan å shake skikkelig, og det er sexy. Samtidig påpeker hun på den andre siden at hun ofte kommer opp i konflikt med guttene fordi de samtidig gir uttrykk for at hun er vulgær og ikke «anstendig» nok. Når hun sier at «de guttene har med to forskjellige regler», beskriver hun samtidig praksiser som avdekker en av stereotypene knyttet til afrikanske kvinner: De representerer først og fremst kropp, seksualitet og «naturlighet», i motsetning til *den hvite kvinnen*, som er kontrollert, anstendig, aseksuell og sivilisert (Agawu 2003). Dette er for øvrig myter og stereotyper som ikke begrenser seg til kjønn, men som er knyttet til hudfarge og afrikanskhet som sådan.

Afrikanskhet ser imidlertid ut til å gi både positive og negative konnotasjoner og konsekvenser. På den ene sida kobles afrikanskhet til noe positivt relatert til kropp (stor rumpe) og dans. På den andre siden kobler noen av deltagerne i prosjektet afrikanskhet til kropp (natur/dyr) og primitivitet (enkel musikk). Konstruksjonene er komplekse og knyttet til både afroamerikanskhet og afrikanskhet, men det ser ut til at afroamerikansk sammenføres

¹⁹⁸ Som en kuriositet vil jeg nevne NRKs prosjekt *Fleshmap*, som blant annet visualiserer hva slags kroppsdeler som omtales i ulike musikktekster. Ikke overraskende er rumpa den mest omtalte kroppsdelen i raptekster, i motsetning til i gospel, hvor man snakker mest om hender eller øyne. I tillegg ser det ut til, ifølge fleshmap.com at rap også snakker om et bredere utvalg av kroppsdeler enn noen annen sjanger, så vokabularet er stort (Solstad 2008).

med *cool* og det positive ved det afrikanske som dans, mens det afrikanske sammenføyes med kropp som en motsats til intellekt.

Ledelse, musikkproduksjon og flerkulturalitet

På Romsås var det faglærerstudenter fra HiNT, som skulle være ledere for elevene på Bjøråsen ungdomsskole i gjennomføringen av prosjektet. I tillegg var jeg leder for hele prosjektet og veileder for studentene fra HiNT, slik det er beskrevet tidligere i avhandlinga.¹⁹⁹

Ett av aspektene ved prosjektet var studentenes ledelsespraksis, og hvordan dette artet seg i dette miljøet. Det var et poeng at praksisen foregikk i et skolemiljø hvor det var et høyt antall barn med innvandrerbakgrunn. En av utfordringene med å ha praksis i nærmiljøet til en utdanningsinstitusjon på et lite sted som Levanger, er blant annet det å få erfaring med å jobbe i urbane miljøer der mange unge har andre bakgrunner enn «norsk» eller «trøndersk». Ledelse krever spesifikk kunnskap om de utfordringene og ressursene som finnes lokalt. Dette gjelder uansett om utfordringene og ressursene dreier seg om flerkulturalitet, tradisjonelle bondemiljøer, samiske nomadiske praksiser, grendaskoler eller urbane gatemiljøer. Det å få spesifikk erfaring med ledelse i et område som Romsås må det derfor legges til rette for når utdanningsinstitusjonen ikke ligger i umiddelbar nærhet av slike praksisfelt.

Det viste seg at utfordringene var både de samme og forskjellige fra det lærerstudentene jobbet med i andre praksiser. Utfordringene med elevene var færre og mindre enn de hadde trodd, samtidig som mange opplevde at det ble nødvendig å endre hele måten å tenke tilhørighet, musikktilknytning, autenticitet og flerkulturalitet på.

Ledelse i prosjekter der flerkulturalitet er tydelig, som med innvandrerungdom, er i de aller fleste sammenhenger ganske likt det å lede prosjekter med mindre åpenbare tilknytninger til flerkulturalitet. Dette prosjektet er ikke et unntak. I de aller fleste situasjonene studentene kom opp i, følte de seg godt forberedt og brukte verktøy og strategier de hadde opparbeidet seg gjennom tre semestre ved HiNT. Det var imidlertid noen musikkfaglige emner som studentene opplevde som viktige når de skulle forberede seg, samtidig som det var noen

¹⁹⁹ Se kapittel 2 for nærmere redegjørelse.

fellestrekk i punktene de kom med under evalueringen som ble svært relevante å ta med som en del av forskningsprosessen, fordi det har sterk relevans til hvilke verdihierarkier som påvirker ungdommene som var med i prosjektet.

Eksponering av etnisitet

I begge prosjektene satte deltagerne spørsmålsteget ved hvorvidt dette var «sånne derre *integreringsprosjekt*», noe de ikke var spesielt begeistret for eller interessert i. Da det ble klart at det var et musikkprosjekt som fokuserte på musikktilhørighet, men hvor kulturelle bakgrunner kom til å være like interessante uansett om de kom fra Levanger eller Ghana, var det helt greit. Jeg fulgte ikke opp aversjonen mot *integreringsprosjekter* i særlig grad, men registrerte at ungdommene i noen pauser snakket om ulike erfaringer de hadde hatt med sånne «*lame folk som tror de vet åssen alt er*» i sammenhenger hvor de opplevde å bli kategorisert som *innvandrerungdom*.

Med *integreringsprosjekt* refererte ungdommene til situasjoner, både konserter, prosjekter eller tilstelninger som åpenbart hadde et pedagogisk integreringsperspektiv ungdommene opplevde som påtatt. Dette medførte en sensitivitet fra ungdommenes side for hvorvidt de opplevde prosjektet som et musikkprosjekt eller som et integreringsprosjekt. I det øyeblikket de opplevde at musikkprosjektet hadde et snev av integreringsfokus, ble det stilt spørsmål rundt temaet og problematisert. De var ikke interessert i å delta i et prosjekt hvor de ble båsatt som *innvandrerungdom*. Det ble derfor viktig at de forstod hvorfor jeg stilte de spørsmålene jeg gjorde, og at de hadde tillit til at jeg forvaltet materialet de gav meg. Å imøtegå denne typen sensibilitet som leder, uten å avskrive det som overfølsomhet, krever at man har forståelse for hvordan makt utøves, og hvordan det oppleves å bli kategorisert som *annerledes* av part med makt til å definere.

Amdré, som har skrevet teksten til «Romsås – mitt palass», refererer i låta til at han kommer fra både nord og sør, han navngir ei filippinsk øy og avskriver (latterliggjør?) nordmenn gjennom å anta at de ikke klarer å si navnet (min tolkning). Samtidig er han ikke interessert i å snakke noe særlig om hvilken kulturell bakgrunn han har. Mens vi holder på å mikse, er han rastløs og ser ut til å synes at situasjonen er ukomfortabel. Han avfeier temaet som irrelevant og sier at han ikke bryr seg om hvor folk kommer fra, så lenge de oppfører seg

greit. Jeg har en opplevelse av at han ikke er interessert i å diskutere dette med meg. Han forholder seg høflig, men med en tydelig distanse til situasjonen. Jeg er usikker på om dette kom av at han var misfornøyd med låta,²⁰⁰ om han opplevde miks situasjonen som ukomfortabel, om han ikke ønsket å inkludere meg fordi jeg er leder av prosjektet, eller om han simpelthen ikke opplevde temaet som relevant. Når han likevel tar opp temaet i teksten i låta og fokuserer sterkt på at han *er* fra Romsås, noe jeg ikke ser skulle være nødvendig dersom tematikken er helt avklart, er det nærliggende for meg å anta at det finnes noen andre årsaker til at han ikke ville snakke om det, enn de han oppgir.²⁰¹ Det er også mulig at han opplevde at han som rapper og låtskriver var flinkere enn mange av de andre og dermed inntok en rolle der han følte han kunne tillate seg å definere hva som var interessant og ikke, uten nødvendigvis å svare på mine spørsmål, som er produkter av mine definisjoner og valg. Han holdt en svært høflig avstand, og derfor ble det enda vanskeligere å skulle konfrontere ham med hans avmålte holdning.

Det er åpenbart at tilhørigheter manipuleres og brukes for å navigere. Mens ungdommene i noen sammenhenger eksponerer etnisitet, er det altså andre sammenhenger hvor dette tones ned for å passe inn i situasjonen eller få mest mulig ut av den, slik Pollock (2005) beskriver når hun snakker om *racebending*-praksiser hos amerikansk ungdom. Samtidig posisjonerer ungdommene seg tydelig når det gjelder Romsås-tilhørighet og global tilhørighet.

Lærerrasisme og spørsmålet om hvem som har lov å si «neger».

Deltagerne fra Bjøråsen refererte flere ganger til situasjoner hvor de hadde opplevd lærere som diskriminerende eller rasistiske. Det ser ut til å være delt i to situasjonskategorier, hvorav den ene er direkte håndtering av rasistiske uttalelser, enten fra elever eller fra lærerne selv. Den andre kategorien omhandler indirekte diskriminering, rasisme eller eksotisering av elevenes flerkulturalitet. De refererte til egne opplevelser og gjenfortalte andre elevers

²⁰⁰ Det var ganske store forskjeller på musikkkunnskapen til deltagerne i denne gruppa, og André gav tydelig uttrykk for at han hverken var særlig fornøyd med sin egen tekst eller resultatet slik det ble til slutt.

²⁰¹ Dette er en av de gangene hvor jeg har blitt nødt til å sette spørsmålstegn ved utsagnene til deltagerne. I de aller fleste situasjoner kunne jeg be dem utdype utsagnene sine og slik få tydeligere og mer nyanserte svar. I denne situasjonen opplevde jeg det som vanskelig å skulle presse ham når han så klart og tydelig avfeide tematikken og ikke ønsket å utdype det da jeg fortsatte med å spørre hvorfor han ikke synes det er viktig.

opplevelser. De direkte rasistiske situasjonen ble knyttet til en episode da en av deltagerne lillesøster hadde sagt fra til en av lærerne at hun hadde blitt kalt *neger* av en av guttene i klassen. I historien fortelles det at læreren spør: «Ja er du ikke det, da?». Dette ble et diskusjonstema som opptok elevene, fordi de stadig vekk opplevde lignende situasjoner, bare ikke så direkte. Deltagerne mente selv at dette kom av at det i Norge er mye ubevisst hverdagsrasisme og at det er mange som ikke forstår at det er rasistisk å si *neger* til noen. De modererte det etterpå til å si at folk nok forstår at det er rasistisk å bruke begrepet *neger*, men at de mener at det burde vært greit og dermed gjør det for å være litt frekke. Deltagerne hevder at disse menneskene ikke synes slike utsagn er rasistiske, i alle fall argumenterer de med det, og på den måten legitimerer det de holder på med. Jeg har ikke gått inn i situasjonen, oppsøkt læreren som skulle ha sagt dette, eller undersøkt mer rundt utsagnet. Jeg synes det er utsagnet som er mest interessant og hvordan ungdommene bruker utsagnet for å definere seg selv. Hvorvidt læreren sa akkurat det de refererte, eller hvorvidt hun mente det slik de tolket det, anser jeg som lite relevant i denne sammenhengen.

Det eksisterte også flere andre direkte rasistiske situasjoner der blant annet medelever hadde vært den aktive parten. En av disse hendelsene hadde skjedd da en av deltagerne, som har foreldre fra Ghana og Tanzania, hadde blitt bedt om å fortelle om musikk hun hadde vokst opp med. Før hun rakk å svare hadde noen elever i klassen begynt å lage apelyder og slå i pulten. Læreren hadde ledd av de andre elevene og bedt dem slutte, før hun hadde henvendt seg til eleven igjen, som etter denne reaksjonen ikke hadde ønsket å svare på spørsmålet. Hun fortalte at hun opplevde det som svært krenkende at læreren ikke konfronterte de andre elevene med deres oppførsel og korrigerste dem. Hun satte denne situasjonen inn i den samme hverdagsrasismeforklaringen som deltagerne tidligere hadde presentert.

I denne sammenhengen velger jeg å anta at ingen av de pedagogiske lederne / lærerne ved skolen *ønsker* å bidra til rasisme, men at det i større grad handler om erfaring. Tidvis har det, ifølge administrasjonen ved skolen, vært stor gjennomtrekk blant lærere. utfordringer knyttet til flerkulturalitet og globaliseringsprosesser krever spesifikk kunnskap og erfaring, akkurat som andre spesifikke utfordringer. Dette krever utvikling av for eksempel sensitivitet og forståelse for hvordan makthierarkier oppleves fra minoritære posisjoner, og hvordan makt forhandles i klasserommet på bakgrunn av etnisitet og kulturell tilhørighet. Slike erfaringer er

vanskelige å få dersom det ikke skapes en bevissthet om at dette er spesifikk kunnskap og kompetanse samt at man som leder/lærer får anledning til å gjøre disse erfaringene over tid. I en skolehverdag i dagens grunnskole er det en stor utfordring å rydde tid for å kunne prioritere dette, og det er ikke et kunnskapsområde som har blitt prioritert fra skolepolitiske myndigheter. Disse problemstillingene er heller ikke et område som vektlegges når lærere/ledere utdannes. Det er derfor i dag helt opp til den enkelte lærer å forstå disse prosessene på bakgrunn av erfaringer i klasserommet. Det er også helt opp til den enkelte skole å sette fokus på disse kunnskapsområdene.

Noen ganger fører fraværet av kunnskap til at lærere også feilbedømmer elevens uttrykk, både estetiske, fysiske og verbale. Fraværet av bevissthet om at meningsbetydning kan uttrykkes med ulike midler og på forskjellig vis, fører dermed til grove feiltolkninger av elevenes utsagn og praksiser.

Hvem (sin stemme) er det?

Underveis i mikseprosessen av en av låtene i prosjektet kom det opp en diskusjon rundt det å høre seg selv. Jentene som var på denne gruppa, skjønte ikke hvem det var som sang på låta, og de diskuterte dette lenge, med mange ulike teorier: forkjølelse, at veilederen deres hadde sunget oppå etter at de hadde spilt den inn, at det var en av de andre deltagerne, Anita, som sang, osv. I løpet av denne diskusjonen sier en av jentene: «Anita er inni der». Hun sa ikke at dette var *stemmen* til Anita, eller at det *hørtes* ut som Anita, men hun sa at Anita helt bestemt var inni «der», som i denne sammenhengen betydde inni *miksen*.²⁰²

Det Lucia gjør i denne sammenhengen, er å knytte *personen* Anita til innspillinga fordi hun hører *lyden* av henne. Hun sier også at vi må gjøre noe med lyden av vokalen for hun vil ikke være Anita, fordi Anita har for liten rumpe.²⁰³ Det er nærliggende å referere til Friedmans

²⁰² Her refererer jeg til en mikse-situasjon hvor vi alle sammen sitter foran en skjerm og ser på ProTools-prosjektet som er opptaket av låta de spilte inn. Miksen betyr i denne sammenheng *det musikalske materialet vi holder på å jobbe med*.

²⁰³ Denne samtalesekvensen kommer rett etter sekvensen hvor vi diskuterte små og store rumper, dansing og hva som skal til for at man danser bra. En kommentar som dette kan virke meningsløs fordi den er tatt ut av en kontekst, men i sammenhengen var den meningsfull, treffende og humoristisk.

beskrivelse av kongolesiske praksiser,²⁰⁴ der man *er* det man tar på seg (Friedman 1990). Tar man på seg symboler for makt, *blir* man mektig. Tar man på seg klær som er assosiert med høy status, *får* man høy status. Dersom Lucia synger som Anita, *blir* hun Anita, med alle Anitas attributter.

Dette handler ikke om at Lucia ikke *forstår* at det er lyden av Anita vi diskuterer og ikke personen Anita. Selvfølgelig *forstår* hun at Anita ikke sitter inni en liten boks og synger. Hun *later* heller ikke som om hun ikke *forstår*, men hun bruker andre teknikker for å formidle hva hun vil at vi skal gjøre med lyden i miksinga.

Dette kan virke banalt å påpeke, fordi det muligens er åpenbart for de aller fleste at dette bare er en måte å snakke på, et resultat av en annen måte å forstå identitetskonstruksjon på. Likevel var dette noe en av hennes lærere tok opp da vi snakket med dem, fordi hun opplevde at Lucia «gjorde seg dummere enn hun er». Læreren betraktet altså denne måten å forstå makt og identitet på som lite intelligent og lurte på om vi merket noe til det i prosjektet. Hun hevdet at Lucia hadde problemer med å forstå abstrakte konsepter og gav uttrykk for at hun også var svært opptatt av seksualitet og kropp på en måte som denne læreren mente var uanstendig og ikke akseptabelt. Hun gav et eksempel på dette ved å beskrive en situasjon i et friminutt der tre jenter hadde stått ute og diskutert hvordan man rister på rumpa. Læreren mente at de tre jentene hadde stilt seg slik at de ble sett godt av en guttegjeng, og så «satte de bakendene ut og liksom bare vrikket og ristet, litt sånn som ganske vulgære dansere på musikkvideoer gjør»²⁰⁵. Læreren gav uttrykk for at hun opplevde det som litt sjokkerende at de kunne bevege på seg på en sånn måte i en alder av 14 år og hevdet dette var bekymringsfull seksualisert adferd.

Denne lærerens oppfatninger knyttet til estetiske uttrykk som dans, er selvfølgelig basert på *hennes* forståelse av hva som er seksuelt, anstendig eller intelligent. Hun opplever et estetisk uttrykk som seksualisert og dermed uanstendig. Elevene som gjorde dette i skolegården, er selvfølgelig også klar over at dette er seksuelt konnotert oppførsel, særlig i en norsk

²⁰⁴ Dette behandles i kapittel 1, under «Sosiologiens ignorans: om Friedman, Latour, Deleuze og Guattari»

²⁰⁵ Samtale med en av lærerne 2009 i forbindelse med prosjektene på Bjøråsen ungdomsskole.

skolegård, men forståelsen av den estetiske verdien er forskjellig hos læreren og elevene. Hos disse elevene er dette en fysisk og estetisk øvelse de anser som vanskelig og som det dermed er status å kunne beherske. At den er seksuelt konnotert, er en bonus, men det er ikke dette som er deres mål med å *shake* i skolegården. Den ene av jentene forklarer at en av grunnene til at de gjorde det, var at de var veldig irritert på at tre marokkanske jenter tok seg til rette og trodde de kunne gjøre som de ville.²⁰⁶ Dette var altså blant annet en måte å forhandle om makt på, å vise at man *kan* noe, at man er *verdt* noe. Det å beherske denne formen for estetisk uttrykk er noe *de* kan, men som de marokkanske jentene ikke kunne. Lucia påpeker at de marokkanske jentene også har flate rumpe, akkurat som jentene fra Kjelsås. Samtidig sier de at noe av målet når man *shaker*, alltid er at noen av gutta skal like det de ser, og gjerne at de kommer opp og danser sammen med deg. «Men det skjer ikke akkurat ofte i Norgelandet liksom.»

Hvis vi går tilbake til Lucias betraktninger om at det er *personen* Anita vi forholder oss til i lytteprosessen, vil jeg gjerne gripe tak i denne lyttesituasjonen. Jentene hadde på forhånd uttalt at de mente det kom til å bli pinlig å høre seg selv på opptak. Det gjorde de også, de første fem minuttene. Vi begynte imidlertid å fokusere på det vi *så* på skjermen i stedet for det vi hørte.²⁰⁷ Det som skjedde, var at jentene begynte å diskutere hvordan det *så ut* på skjermen når de sang. De flyttet fokuset over fra hvordan *de* hørtes ut i høytalerne, til hvordan *det* så ut når de sang.

Det som skjer når man flytter det estetiske uttrykket fra å være auditivt og subjektivt, slik det er når man framfører noe, til å være digitalt og visuelt, er en deterritorialisering, en dekontekstualisering²⁰⁸. Vi flytter uttrykket ut av sin akustiske kontekst og over til en digital kontekst, hvor vi må benytte andre persepsjonsmetoder for å ta til oss uttrykket. Vi begynner å analysere lyd visuelt ved å se på den grafiske fremstillingen av den innspilte lyden. Lyden flyttes ut av subjektet (studenten) og inn i en skjerm som her fungerer som aktør, slik Latour forstår begrepet. Skjermen gir samtidig lyden et potensiale for deterritorialisering i

²⁰⁶ Her refererte de til situasjoner der de marokkanske jentene ikke leverte tilbake plater, snakket stygt om de afrikanske jentene og brukte hersketeknikker for å få de tre andre elevene til å føle seg små.

²⁰⁷ Jeg beskriver dette nærmere i kapittel 2: Metode.

²⁰⁸ Her bruker jeg begrepet i generell forstand, ikke slik Deleuze og Guattari (2005) definerer det.

deleuziansk forstand. Dette potensialet oppstår fordi studenten blir i stand til å se det auditive uttrykket på andre premisser enn hun gjorde når hun lyttet til det fra en subjektposisjon. Det vil være lettere å unngå å reterritorisere uønskede estetiske elementer samtidig som de ønskede musikalske elementene kan understrekes gjennom en slik dekontekstualisering. Som pedagogisk praksis gir disse metodiske perspektivene studenten muligheten til å ha stor påvirkning på eget uttrykk, samtidig som studenten blir tvunget til å ha et bevisst forhold til hvordan noe *høres ut*, ved hjelp av å *se* lyd.

Lucias måte å forholde seg til lyden av det hun mente var Anita, ble utfordret av en av de andre jentene, som mente at det var hun som sang, men at hun var forkjøla. Det endte med at vi justerte soundet på vokalen slik at jentene ble mer fornøyd, ved å fremheve de lyse kvalitetene i stemmen til vokalisten. De mente alle sammen at dette var mye bedre, særlig fordi det nå hørtes ut som det var dem, og ikke Anita. Da vi var på vei ut av studio etterpå, tilføyde hun som gjorde vokalen på det aktuelle stedet, at hun var glad for at vi kunne gjøre disse endringene, for hun hadde ikke lyst til å høres sånn «mama» ut. De andre begynte å le, og forklarte at tanken på at hun som sang, som var liten og tynn, skulle gi inntrykk av å være en litt stor og voldsom, afroamerikansk damem var litt rar. Vokalisten tilføyde at hun syntes hun var mer enn brun nok og ikke trengte å høres mer ut som *neger* i tillegg, særlig ikke siden hun til vanlig hadde ganske lys stemme. Denne siste kommentaren ble i ettertid, for meg, ganske symbolsk for doktorgradsprosjektet og på et vis svært betydningsfull for min motivasjon for å holde på med denne typen forskning. I en bisetning på vei ut døra fra et studio i en ungdomsklubb faller det en svært sterk og tydelige uttalelse som inkluderer store deler av prosjektets meningsinnhold. Hennes hverdag er full av slike virkeligheter som denne bisetningen representerer, og jeg fikk en følelse av at man som forsker *faktisk* kan ha sjansen til å belyse noe som er viktig for noen, og som påvirker noens liv²⁰⁹.

Diskusjonene i løpet av denne miksesituasjonen foregår alle som en del av det å konstruere identitet. Alle diskusjonene beskriver også kontroverser i et rom der det forhandles om makt.

²⁰⁹ Det er mulig at dette er en selvfølge for noen forskere, men jeg mister med jevne mellomrom troen på at jeg kan tilføre verden nye tanker. Jeg glemmer også lett at andre mennesker ikke alltid vet det samme som meg, eller har erkjent det samme som meg, og at min forskning derfor noen ganger kan belyse områder og temaer på måter de ikke har blitt belyst før. Det er derfor en stor motivasjon når jeg forstår at noe av det jeg bruker mye tid på å tenke på og skrive om kan ha betydning for noens hverdagsliv.

Slike situasjoner er nettopp det Latour (2005)²¹⁰ hevder setter sterke fotspor når man leter etter gruppedannelser, og som i dette prosjektet sier noe om hvordan de konstruerer seg selv ved å navigerer mellom de ulike verdihierarkiene som bygges.

Skolepolitiske normative praksiser: angående hiphopbeats og vestafrikansk popmusikk.

Noen av disse institusjonelle strukturene er føringer som ligger nasjonalt, både musikkpolitisk og skolepolitisk. Det er svært sparsomt med skolepolitiske føringer som tar inn et globalt perspektiv i musikkfaget. Som musikk lærer har man *mulighet* til å dra inn musikk fra andre arenaer enn de mest brukte, men det ligger ingen konkrete føringer i dette. Når det gjelder hvilke formål man har med musikkfaget, står det blant annet:

Det er derfor en forutsetning for å oppfylle formålet med faget at man innenfor alle hovedområdene på alle trinn arbeider med sjangerbredde og musikalsk mangfold. Slik kan holdninger til å møte ulike musikalske uttrykk med åpenhet og nysgjerrighet utvikles. I et flerkulturelt samfunn kan faget medvirke til positiv identitetsdanning gjennom å fremme tilhørighet til ens egen kultur og kulturarv, toleranse og respekt for andres kultur og forståelse for musikkens betydning som kulturbærer og verdiskaper lokalt, nasjonalt og internasjonalt. Musikk knytter estetikk og teknologi sammen og vil naturlig kunne inngå i andre fags arbeid med teknologi og design. (Utdanningsdirektoratet 2012)

Dette er en generell beskrivelse av hvilke formål man har med faget, som viser gode intensjoner, men samtidig finnes det ingen utdyping og konkretisering av dette når det kommer til kompetansemål eller grunnleggende ferdigheter. Som musikk lærer har man altså *muligheten* til å bruke musikk sjangre av alle slag i undervisninga, men det finnes ingen krav til det. Dette betyr at det heller ikke eksisterer noen krav til lærernes kompetanse på feltet.

I Kunnskapsløftet for ungdomskoletrinnet refereres det til «rytmisk musikk, kunstmusikk og norsk, samisk og andre kulturers folkemusikk» når det defineres hvilke sjangre man skal oppnå kompetansemål innenfor. Det er åpenbart at i en vid forstand inkluderer dette det aller meste av eksisterende global musikkproduksjon, men dersom musikk læreren ikke har kunnskap til å kunne forstå hva dette *kan* innebære, er den majoritære forståelsen av formuleringen knyttet til majoritære musikalske uttrykk i Vest-Europa og USA: vestlig klassisk musikk, europeisk og amerikansk populærmusikk, norsk folkemusikk, samisk

²¹⁰ Se kapittel 1: «Sosiologiens ignorans: om Friedman, Latour, Deleuze og Guattari», for nærmere utdypning.

musikk og eventuelle eksotiske *folkemusikalske* innslag. Dersom man ikke er spesielt interessert, er det ingenting som skulle tilsi at man skulle kunne belyse musikkfaget med populærmusikk fra andre steder enn USA og Europa. Det er for øvrig også bare *andre kulturers folkemusikk* som fremheves som verdifull i Kunnskapsløftet, slik at populærmusikk fra andre steder enn USA og Europa nærmest ikke ser ut til å eksistere eller ha verdi. Siden utdanningsinstitusjonene heller ikke ser ut til å gi noen kompetanse på dette, er det svært lite som legges til rette for at musikk lærere skulle kunne gi elevene kunnskap og kompetanse på noe annet enn den majoritære forståelsen av verdifull musikk.

I Kunnskapsløftet ellers, innenfor musikkfaget, finnes det ingen referanse til musikk på et *globalt* plan. Dette avspeiles også i utdanningen av lærere i musikk. I studieplanene til faglærerutdanningene i musikk ved Høgskolen i Nord-Trøndelag, Universitetet i Agder, Høgskolen i Hedmark, Høgskolen Stord/Haugesund, Universitetet i Tromsø og Universitetet i Nordland er det noen referanser (aldri mer enn to setninger) til at skolehverdagen for svært mange barn i dag bærer preg av de globale prosesser som foregår: «Rytme i ulike kulturer» (HiNT 2012), «musikkens rolle som identitetskaper, kommunikasjonsmedium og kulturuttrykk i skolehverdagen og et flerkulturelt samfunn» (HiHM 2012), «innvandrerkluturens musikk» og «skal kunne gjengi musikk fra med ulik etnisk tilhørighet» (UiA 2012).

Ingen av studieplanene forholder seg til musikk sjangre som hiphop, reggae, R&B eller andre globalt svært utbredte sjangre. Hva grunnen til dette er, krever nærmere undersøkelser, men jeg vil forsøksvis foreslå at reproduksjon av egen musikkjennskap hos lærere ved disse institusjonene er av betydning. På samme måte kan man stille spørsmål om hvem det er som søker seg til slike utdanninger.

Hvilke musikkpraksiser vektlegges i utdanning av musikk lærere?

Forut for feltarbeidet på Bjøråsen i 2008 og 2009 diskuterte studentene og jeg hvordan utdanningsløpet setter studentene i stand til å møte ulike musikkpraksiser i dag. Studentene var tydelige på at de manglet kompetanse på noen områder. Disse områdene handlet i stor grad om hiphop, beats, elektronisk musikk generelt og låtskriving. De opplevde at deler av musikkpraksiser som er vanlig i ungdomsmiljø, ikke ble gjort tilgjengelig for dem av

institusjonen de tok utdanning ved. Studentenes forklaringsmodell henviste til at de fleste ansatte ved institusjonen ikke innehar kompetanse på områdene, og at de som har kompetanse på det, ikke får rom for å drive undervisning innenfor disse feltene fordi studieplanen ikke inkluderer disse musikalske områdene. Dette er ikke unikt i utdanningsammenheng. Fraværet av undervisning om og på elektronisk musikk og hiphop i de aller fleste musikalske utdanningsinstitusjoner er åpenbart hvis man ser på studieplaner til ulike faglærerutdanninger i musikk, slik jeg har gjort litt senere i dette kapitlet. Tradisjonelt har heller ikke mange fra elektroniske musikkscener og hiphop vært en del søkermassen til institusjoner som HiNT.

Siden HiNT har vært min arbeidsplass i mange år, vil jeg her bruke denne institusjonens opptakspraksis for å vise hvordan institusjoners siling av studenter kan være med på å opprettholde de musikkfaglige hierarkiene som deltagerne i mitt prosjekt belyser. Jeg regner med at de ansvarlige for opptaksprøvene allerede har reflektert over dette og gjort kvalifiserte valg for hvilke studenter man ønsker inn på studiet for faglærere i musikk, og HiNT står selvfølgelig fritt til å utforme opptaket av sine studenter, så lenge praksisen ikke er diskriminerende. Dette er derfor ikke en kritikk av HiNTs opptakspraksiser, men i større grad en synliggjøring av hva konsekvensene av slike praksiser kan være.

Ved HiNT er det både teoretiske og praktiske prøver som baserer seg på tradisjonell musikkteori. Resultatet av disse prøvene, i tillegg til et inngående intervju av studentene, er grunnlaget for opptak av studenter ved faglærerutdanningen i musikk. Det er sannsynlig at studiet dermed tiltrekker seg studenter som har kompetanse på de områdene som vektlegges i en opptaksprøve. Det er også sannsynlig at en opptaksprøve som fokuserer på musikkteoretisk kompetanse og spilleprøve, er mer interessant for søkere innenfor prestasjonsfokusede praksiser enn for søkere innenfor mer uformelle og kollektivt og globalt orienterte musikkpraksiser.²¹¹ Sjangre og praksiser som har et godt utgangspunkt for å score høyt på opptaksprøven, er institusjonaliserte sjangre, som allerede har blitt tatt inn i kulturskoler og videregående utdanning i musikk. Søkere innenfor sjangre og musikkpraksiser som ikke har musikkteoretiske tradisjoner, eller som ikke er en del av institusjonaliserte utdanninger, som kulturskole eller videregående skole, har derfor en litt lengre vei å gå for å skulle kunne

²¹¹ Se kapittel 3: «Normativitet og hierarkier» for utdyping.

score høyt på opptaksprøven. Faglærerutdanningen i musikk ved HiNT, som har svært mange gode sider, ser dermed ut til å reprodusere allerede eksisterende hierarkier innenfor norsk musikkutdanning og skole.

Elementer som gjerne overses i prosesser knyttet til kvalitetsvurdering, slik en opptaksprøve er, er gjerne de vi antar som selvfølgelig. Innenfor vesteuropeiske og amerikanske institusjonaliserte musikkjangre er musikkteori en slik selvfølge. Musikkteoretiske perspektiver er imidlertid ikke universelle. Svært mange musikkpraksiser ser ut til å ha andre strategier for å orientere seg i det musikalske landskapet, for å komponere og for å utøve musikk. Hiphop og reggae er en av mange slike praksiser. Ved Faglærerutdanningen ved HiNT har det vært *svært* få, om noen i det hele tatt, av studentene siden 2007 og fram til 2012 som har hatt noen særlig kompetanse på beatmiksing, rapping, elektronisk musikk eller reggae.

Dersom man skulle velge å inkludere sjangre som hiphop i større grad, adresserer Fagerheim (2010) noen utfordringer knyttet til hiphopens tradisjoner knyttet til individuelle læringsprosesser, hvor man stort sett lærer av eksperimentering og muntlig tradisjon. Han understreker at dette er felt som er lite institusjonalisert, og hvor aktørene ikke nødvendigvis har troen på at institusjonalisering er veien å gå. Fagerheim beskriver etableringen av studier, seminarer og fordypningsemner ved Høgskolen i Nesna i emner innenfor rap og hiphop, der aktører fra Tungtvann og Son of Light var med. Han beskriver aktørene som meget velvillige når det gjelder å stille opp i forbindelse med dette, samtidig som de var skeptiske til hvordan institusjonalisering skulle ivareta didaktiske perspektiver i hiphop. De gir uttrykk for at utdanningsinstitusjoners inkludering av sjangeren er noe som kan gi hiphop og rap anerkjennelse utenfor det kommersielle markedet, noe de mener er på tide, samtidig som de er bekymret for hvem som skal formidle det faglige, og hvorvidt kompetansen finnes i høgskolesystemet

[...] 'Det høres litt søkt ut. For meg har det alltid vært en personlig jakt på kunnskap. Det har jo vært halve moroa å leite og finne frem selv.' Samtidig uttalte André Hadland (Son of Light) at en 'offisiell godkjenning' av rap som fenomen var viktig. 'For det første må jeg si at det er den første offisielle godkjennelsen man har av rap og hip hop sidestilles med andre genre her i Norge. Kommersielt sett har det nådd det for lenge siden. Det er er både interessant og viktig.' Samtidig var aktører mer skeptiske til hvem som skulle være faglig

ansvarlig. 'Man lurer jo også litt på hva slags grunnlag disse skolelærerne har for å undervise i faget. Det vil bli viktig med kyndige gjesteforelesere' (Poppa Lars) (Fagerheim 2010:45)

Ambivalens knyttet til sjangrenes tilstedeværelse i institusjonaliserte musikkutdanninger eksisterer altså både innenfor sjangeren og innenfor høgskolesystemet, men *dersom* man ønsker faglærere i musikk som har kompetanse på globale sjangre ungdom hører på, og *dersom* man ønsker å gjøre noe annet enn å reprodusere allerede eksisterende hierarkier, er det mulig at institusjoner som HiNT må revurdere hvordan man velger ut de studentene man ønsker å utdanne, og hvilke musikalske hierarkier man konstituerer gjennom utdanningen.

Klubben

Ungdomsklubben kunne hatt en stor plass som premissleverandør for ungdommer i lokalsamfunnet Romsås. Den har nok også det i større og større grad. I 2008 og 2009, da prosjektene på Bjøråsen Skole ble gjennomført, var ikke aktiviteten så veldig stor, blant annet på grunn av nylige innbrudd, oppussinger og lignende. Det var derfor langt til andre klubber, selv om klubben på Ammerud ble nevnt flere ganger som et eksempel på et sted der det var bra dansemusikk og stor aktivitet. Klubben på Kalbakken ble også nevnt. Disse stedene ble i stor grad nevnt som steder man gikk for å danse og for å ha det gøy i helgene, mens de andre aktivitetene som foregikk i uka, ikke virket å vekke så stor interesse. Jeg vet imidlertid, etter noen samtaler med deltagerne etter prosjektene, at klubben på Romsås har større aktivitet nå, og at flere benytter seg av det. Selv om deltagerne i mine prosjekt ikke benyttet seg av klubbens fasiliteter i stor grad, ønsket jeg å ta med ungdomsklubben som et punkt i dette delkapitlet, fordi slike steder har stort potensiale for påvirkning på ungdom som deltagerne i dette prosjektet.

Musikkpolitiske normative praksiser

Når det gjelder musikkpolitiske føringer og de tilbudene som eksisterer for å søke på midler eller delta på workshops eller kurs, vet elevene svært lite om dette, og de snakker derfor ikke særlig om dette under prosjektet. De vet svært lite om både muligheter for å lære å spille gjennom Musikk- og kulturskolen, og om muligheter for å søke om penger for å gjennomføre ønskede prosjekter.

I artikkelen «Musikk, identitet og sted» (2005) viser Knudsen at norske musikkpolitiske føringer ikke tilgodeser aktiviteter som først og fremst er tenkt å ivareta innvandrergruppers kultur og tradisjon fra hjemlandet. Dette er en politikk som tydelig formidler at man ikke ønsker å støtte aktiviteter i innvandrergrupperinger som ikke retter seg mot «norskhet». Det å sørge for trygghet gjennom å ivareta kulturer og tradisjoner man har vokst opp med, blir sett på som en trussel mot integrasjonsmulighetene, eller assimilasjonsintensjonene (Kjelstadli 2003). Kulturretaten i Oslo prioriterer først og fremst tiltak som skal ha en såkalt integrerende effekt som «peker utover og inn i det norske». Aktiviteter som har diasporamiljø som sin primære målgruppe, og som fokuserer på å vedlikeholde gruppens opprinnelige kultur og tradisjon, blir sjelden tilgodesett. Denne tendensen gjelder generelt sett den offisielle politikken på dette området – både i staten og Oslo kommune (Knudsen 2005).

Disse tendensene er ikke symptomer på nye praksiser, men kan heller sees som institusjonelle reaksjonsmønstre med lange tradisjoner både i og utenfor Norge. Samisk og afroamerikansk kulturpolitikk har kjempet mot disse reaksjonsmønstrene, som ser ut til å ha som mål å viske ut forskjellene mellom majoritære og minoritære praksiser. I så måte er dette en del av det Appadurai (2006) kaller *fear of small numbers*. Dersom forskjellene mellom uttrykk elimineres, er det ingen som kan utfordre det majoritære uttrykks suverenitet.

Fornorsking og *melting pot* har vært begreper som har blitt brukt om slike statlige majoritære praksiser. Disse praksisene har forsøkt å *tone ned* forskjeller som har vært viktige for afroamerikanske og samiske befolkningsgrupper. På denne måten har det foregått både uttalt og uuttalt assimileringpolitikk.

Samisk kulturpolitikk har etter mange år med fornorskingspolitikk lyktes i å få anerkjennelse fra den norske stat for at samisk kultur er verdifull å praktisere, utvikle og utøve. Kunnskap og kompetanse har gått tapt i løpet av denne tiden, fordi tradisjoner og praksiser ikke har blitt utviklet og videreført. I dag er det likevel en framvekst av blant annet musikkuttrykk som tar i bruk samisk språk og musikk. Det samme gjelder andre kunstuttrykk. Når det gjelder afroamerikanske kulturuttrykk, har disse også vunnet fram i kampen om å bli anerkjent som spesifikke og genuine uttrykk. Begge disse politiske kampene har resultert i blant annet

framvekst av bevegelser som både hooks (1990) og Hansen (2010) beskriver som rootsorienterte paradigmer, og som de utfordrer gjennom postmoderne analyser og tenkning.

Kapittel 5: Slutførende refleksjoner

Denne avhandlinga er et forsøk på å belyse hvordan ungdom med innvandrerbakgrunn forholder seg til lokale, globale og nasjonale hierarkier av musikk og musikkrelaterte tematikker.

I tillegg til å behandle det empiriske materialet har jeg ønsket å føre en debatt knyttet til hvordan man kan analysere globale prosesser og situasjoner der flerkulturalitet og innvandrertematikk er tilstede. Jeg diskutere også det etnografiske arbeidet og hvordan man skaper ny kunnskap og nye begreper fra praktiske erfaringer. I tillegg ønsker jeg å gjøre forskningsarbeidet mitt så gjennomsluktig som mulig ved å forklare hva mine synsvinkler er påvirket av, slik jeg ser det, og hvordan dette kan ha påvirkning både på materialet og analysene i avhandlinga.

Hiphop og Romsås

Jeg har gjort analyser av hvordan Bjøråsenelever kommuniserer kollektive tilknytninger til spesifikke musikkjangre, og hvordan disse tilknytningene arter seg. Disse sjangrene er særlig afro-amerikanske sjangre som hiphop, soul og R'nB, men også sjangre som reggae og dub. Hiphop blir beskrevet som en svært viktig markør når de skal si noe om hvor de kom fra, og hva slags musikk de hørte på. Hiphop blir også brukt som symbol når de skal si noe om hvor de posisjonerer seg selv og bydelen i forhold til både resten av Oslo og Norge, såvel som globalt.

Romsås konstitueres i flere anledninger som minoritært, her forstått som ikke-norsk, av elevene. Dette impliserer ikke at det er konsensus rundt hva dette innebærer og det er heller ikke entydig hvorvidt dette er negativt eller positivt. Som oftest knyttes det ikke-norske til stolthet over det som defineres som *forskjellig* fra det *norske*; en feiring av mangfoldighetene. Noen ganger refererer de samtidig til ikke-norsk som en henvisning til at innvandrere ikke er *norske nok*, ut fra det de leser som en majoritær definisjon av *norskhet*. De som uttrykker dette har både norske og ikke-norske bakgrunner, og slik sett er heller ikke disse konstitueringene knyttet til kulturelle eller etniske tilhørigheter.

Her brukes blant annet hiphop som et symbol og motstand på det etablerte, *det norske*. *Det norske* defineres ikke spesifikt, men fortelles som en majoritær kategori med makt til å definere. Et element i at hiphop forstås som en motreakasjon mot dette, er fortellingene om Romsås som hiphopsted og *ghetto*.

Ghetto

Hiphop blir brukt til å si noe om hvordan elevene oppfatter at resten av Oslo/Norge ser på Romsås samtidig som de konstruerer seg selv gjennom mytene om at man *holder på med hiphop på Romsås*. På makronivå kan man kanskje se dette som endringer fra en ekspressiv til en representativ funksjon av hiphop som musikk sjanger. I dette ligger det en forståelse av at hiphop går over fra å være et middel for å uttrykke seg selv til at *hiphop* blir et symbol som representerer noe ekstramusikalsk.

Elevene på Bjøråsen kobler hiphop-sjangeren til Romsås som *ghetto*. *Ghetto* blir her et sted som legitimerer dem som hiphopaktører, noe de forklarer med at de blir stemplet som *annerledes* og *innvandrere* fordi de er fra hele verden. De kobler dette til *et hardt liv*, *fattigdom*, og *annerledeshet*. Denne *annerledesheten* gir seg utslag i at de uttrykker tilknytning til andre områder i verden der folk føler seg *annerledes* og diskriminert; amerikansk *ghetto*, afroamerikansk kultur, afrikanskhet og reggaemiljøer. I tillegg benytter de seg av den for å skaffe seg spesifikke posisjoner i hiphop-diskursen.

Årsakene til at det har blitt etablert en slags kollektiv forståelse av Romsås som *ghetto*, er muligens knyttet til både globale, lokale og nasjonale hierarkier. Nasjonalt har både offentlige rapporter om levevilkår og medias fokusering på gjengproblematikk på 1980- og 90-tallet vært med på å konstituere Romsås som et sted med negative konnotasjoner på tross av beboernes utsagn om at de trives der. Den store innvandretettheten på Romsås har også vært brukt som delforklaring på lave huspriser, kriminalitet, gjengdannelse og det generelt triste rykte til Romsås selv om politiet på Stovner uttaler at mens innvandretettheten har gått opp de siste årene har kriminaliteten gått ned. Samtidig bruker ungdommene på Romsås de etablerte mytene for å skaffe seg attraktive subjektposisjoner, og slik sett knyttet seg til en *ghetto*-kontekst man kjenner fra for eksempel amerikanske storbyer. Arkitekturen som ligner *ghetto*-bebyggelse fra både amerikanske, sovjetiske og franske bydeler med økonomiske og sosiale

utfordringer, har også vært brukt til å forklare Romsås' rykte som *ghetto*. Med denne globale konteksten kommer også afroamerikanske *gangsta*-myter som brukes av ungdommer til å manøvrere i de ulike hierarkiene samtidig som de avviser *gangsta*-mytene når de knyttes til hvorvidt det er *farlig* på Romsås. Her eksisterer det mange og flertydige momenter som forklaring på hvorfor det opprettholdes en forståelse av at Romsås er *ghetto*, og et negativt konnotert sted. Felleskap innenfor Romsås er også bærende i fortellingen om Romsås som *ghetto*. De som bor på Romsås forteller om samhörighet, trygghet, god stemning i bydelen og høy trivsel. Ungdommene bruker dette til å argumentere for at de *utenfor* som snakker stygt om Romsås tar feil og har misforstått hvordan det er her. De avviser premisene for egen kategorisering av samfunnet ved å argumentere for at Romsås er trygt; en landsby der alle står sammen. Samtidig sier de at det er mye bråk der fordi folk har det tøft og fordi hele verden er representert her. Når de snakker om Romsås som *hiphop-sted* er det de siste karakteristikene om Romsås som et litt farlig og hardt sted som understrekes. De bruker disse for å gi seg selv legitimitet til å holde på med sjangre som hiphop, soul eller R'nB. Den kollektive konstruksjonen av Romsås som sted er altså kompleks og avhengig av kontekst. På den ene siden forstås Romsås som et postmodernistisk sted der alle er like forskjellige og både farlige og omsorgsfulle. På den andre siden fungerer Romsås som en essensialistisk beskrivelse på at folk som vokser opp i dette området antas å være predisponert for å holde på med uttrykk knyttet til *ghetto*, som hiphop. Dette er en modernistisk praksis på linje med Roses (1990) belysning av hvordan *blackness* ble forhandlet fram og brukt. Slik som Pollock (2005) viser at unge amerikanske elever manipulerer *race*, manipulerer altså Romsås-ungdom med lignende kategorier.

Språk i rap

Samtidig som noen av rapperne i prosjektet på Bjøråsen knytter seg til *ghetto*-paradigmet og majoritære amerikanske artister som Tupac og andre gangstarappere skriver de likevel om det de opplever er *deres* hverdag. Det betyr at de deltar i en *bliven*-prosess der de skaper *seg* under påvirkning av et majoritært globalt kommersielt uttrykk ved hjelp av språk, tematikk og ikke minst hvordan de som hiphopere forholder seg til andre musikalske uttrykk. I Norge er ikke hiphop en stor kommersiell sjanger enda og språklig sett er retorikk, tematikk og vokabular i de hiphop-låtene som ble produsert i prosjektet svært langt fra normen i de store populære musikalske sjangrene som pop og rock. Språklig vil jeg si at alle rapperne i

prosjektet ved Bjøråsen på et eller annet vis er minoritære. Samtidig reterritorialiserer de andre aspekter ved hiphop gjennom for eksempel å bruke det amerikanske språket som repertoiregarantist for å uttrykke innenfor en eller annen norm. I tillegg gjør de sammenføringer mellom sitt liv og *ghettolivet* slik det beskrives av amerikanske gangstarrappere som Tupac eller Notorious Big. Andre rappere gjør andre sammenføringer både musikalsk og innholdsmessig som konnoterer global tilknytning, lokal tilknytning og en avstand til gangsta-rapens paradigmer. En av rapperne som uttrykker en sterkere global tilknytning enn de andre, bruker dette til å skaffe seg et eget uttrykk innenfor en kommersiell pop-hiphopverden. Felles for alle som rapper i prosjektet på Bjøråsen er likevel at de forholder seg sterkt til Romsås som deres hjemsted. De skriver seg slik inn i en gammel rappestil der etableringen av eksplisitt tilhørighet til et sted er en viktig del av å konstruere *seg selv* innenfor en musikkstil.

Frihetsretorikk i afro-amerikanske uttrykk slik de fortelles på Romsås

Hiphop kan kobles til frihetsretorikk og man kan si at det på Romsås skapes et landskap forstått som en ekvivalent til Appadurais–*scapes*, av frihetsretorikk og afroamerikansk kamp for frihet med sammenføringer tilbake til slavevirksomhet. Dette er et spesifikt afroamerikansk landskap som ikke er geografisk, men historisk og økonomisk/sosialt konnotert. Dette frihetsretoriske landskapet innebefatter musikalsk soul, R&B og i særdeleshet hiphop. Samtidig kan man si at elevene etablerer en mer «afro-global» frihetsretorikk knyttet til global popmusikk og til musikkjangre som reggae. Dersom man ser på frihetsretorikken i reggae, og som elevene bruker blir dette landskapet geografisk knyttet nærmere til Afrika og særlig Etiopia, til forskjell fra de afro-amerikanske praksisene som knyttes til USA. Samtidig knyttes de til Jamaica, karibiske områder og (den tidligere) slavevirksomhet. Det kan dermed se ut til at afroamerikanske uttrykk som soul, R'nB og hiphop i utgangspunktet knyttes til USA og forstås som amerikanske musikkjangre, men at denne tilknytningen endres dersom man ser disse musikkuttrykkene som globale. Da ser det ut til at de knyttes til Afrika. Frihetsretorikken dreies da vekk fra *ghetto* og over til en orientering mot myten om *det afrikanske* slik den eksisterer i reggae.

Etableringene av disse ulike afrikansk-relaterte diskursene mener jeg viser at det eksisterer både nasjonale, lokale og globale forståelser av *afrikanskhet* og at dette er sammenføyd på

komplekse og flertydige måter både musikalsk og gjennom andre uttrykk. Jeg mener derfor at man kan si at fortellingen om det spesifikke *afrikanske* opptrer som en global prosess med lokale former. Samtidig er disse lokale variantene svært forskjellige, med forskjellige retninger både musikalsk, ideologisk, religiøs og politisk. Ofte ser det imidlertid ut til at uttrykkene er knyttet til nettopp frihetsretorikk og en forståelse av det *afrikanske* som undertrykt på forskjellig vis, slik både hiphop, R&B, soul og reggae formidler.²¹²

Afrikanskhet

Elevene underkommuniserer afrikansk tilknytning på skolen. Mange av dem forteller om marginaliserende opplevelser både fra lærere og elever der de føler de blir kategorisert som *afrikanere*. Dette er ikke en attraktiv subjektposisjon på skolen. Myten om det afrikanske som frigjørende, naturlig og kroppsbasert har også skapt korresponderende myter om afrikaneren som lite intellektuell, rasjonell og sivilisert slik jeg påpeker gjennom å bruke blant annet Agawu (2003). I andre sammenhenger er imidlertid posisjonen som *afrikansk* mer attraktiv. Dette gjelder blant annet når de snakker om det å spille perkusjon, det å kunne danse eller det å være både impulsiv og tilbakelemt. Dette omtaler de som motpoler mot *europesk* eller *norsk*. Alle disse både fortelles, brukes til å navigere med og spilles ut i løpet av prosjektet.

Rock er en sjanger mange av elevene på Romsås definerer som tilknyttet *norskhet*. De forklarer blant annet sin motstand mot rock med at *de rockefolka er bare stressa*, der rockefolk defineres som *norske*. De snakker her om både musikalske parameter og om personlighetstyper. Selv om de også kommenterer at det er mange de kjenner som hører på rock og ikke er stressa mener de likevel at rock generelt er en sjanger som er mer tilknyttet stress og «*sånn på tuppa*». Dette snakker de blant annet om i forbindelse med en diskusjon rundt ei reggaelåt som skal spilles. En av deltagerne mener at han passer utmerket til å spille trommer på den låta, selv om han egentlig er litt nervøs fordi han ikke er trommeslager, men han har afrikansk bakgrunn og *når du spiller reggae må du være avslappet og tilbakelemt*,

²¹² Samtidig har man det man kan kalle global pop, med svært mange afrikanske bidrag som skrives inn i et frihetsretorisk landskap, men som også like gjerne kan sees på som en del av den globale popdiskursen sentrert rundt mindre ideologisk knyttet tematikk som livsglede, nytelse og dans! Det at det eksisterer sterke afrikanske bidrag innen denne musikkjangeren betyr imidlertid ikke at den ansees som en *afrikansk* musikkjanger.

sånn som meg. Han sier at ingen som er afrikanske er stressa og dermed er det selvsagt at han har en fordel når det gjelder dette.

Han spiller altså ut *afrikanskhet* nærmest som en egenskap slik som også noen av jentene gjør når de diskuterer dans og afrikansk bakgrunn. Samtidig underkommuniserer de, som tidligere nevnt, denne tilknytningen dersom de skal innta posisjoner som ikke er positivt konnotert til *afrikanskhet*, som rasjonalitet, intellektualitet eller korrekthet. Det er verdt å nevne at selv om *afrikanskhet* er den tilknytningen som blir fremhevet, er ikke *afrikansk* som posisjon forbeholdt kun de med afrikansk bakgrunn. Den blir heller etablert som en *annerledes*-posisjon forbeholdt de som posisjonerer seg som en motsats til *norskhet*, også de med kun norsk bakgrunn. Her ble altså mangfoldigheten av tilhørigheter viktig for å konstituere *afrikanskhet*. De mange ulike kulturelle bakgrunnene ble også fremhevet som det viktigste for Romsås-tilhørigheten, fordi alle er like forskjellige fra hverandre, en form for supermangfold.

Romsås og minoritær navigasjon.

Deltagerne understreker altså sin afrikanske tilknytning i spesifikke situasjoner og sammenhenger. Jeg har i tillegg til å diskutere ungdommenes navigeringer rundt, i og ved hjelp av hierarkier knyttet til *afrikanskhet* sett på hvordan *Romsås* kobles til *afrikanskhet*. De framhever det de tilskriver sin afrikanske tilknytning når de skal si noe om hvorfor de er gode til å danse. Blant annet tilskriver de *stor rumpe* afrikansk tilknytning, noe de mener er delforklaringer til at de er gode til å danse. De bekrefter også noen ganger myten om at *afrikanere danser og synger hele tiden* gjennom å argumentere for at de med afrikansk bakgrunn er bedre til å danse fordi de vokser opp med mer dansing hjemme enn andre samtidig som de sier at dette ikke er helt representativt for alle med afrikansk bakgrunn på Romsås. De foretar også sammenføyninger mellom det å være fra Romsås og det å kunne danse på bakgrunn av at mange fra Romsås har afrikansk (eller andre ikke-norske tilknytninger). Dermed knytter de Romsås sammen med *ikke-norsk*, eller mer spesifikt i dette tilfellet: *afrikansk*.

Jeg har vist at Romsås gjennom en rekke sammenføyninger konstituere som ikke-norsk, i forståelsen av minoritær, hvor nasjonal tilhørighet ikke er et særlig tema bortsett fra når vi snakker om norske barnesanger, Knutsen og Ludvigsen og det norske språket. Dette betyr

ikke at disse ungdommene ikke føler nasjonal tilhørighet, men det er ingenting som kommuniseres i noen særlig grad i dette prosjektet. Disse sammenføyningene er de som synes å fremstå som mest betydningsfulle i løpet av prosjektet:

Romsås-afroamerikansk ghettovirkelighet

Romsås-afrikansk

Romsås-verden

Romsås-Osloghetto

I disse analysene har det blitt tydelig at mange av deltagerne ser på seg selv som nasjonale paradokser på den måten at de opplever at deres tilstedeværelse i Norge gjør Norge mer internasjonalt og mindre «norskt» samtidig som de ønsker å bidra til å understreke nasjonale tilknytninger. De bruker sin musikalske tilhørighet som eksempel på dette når de sier at hvis de skulle spilt den musikken de har lyst til å spille i et 17.mai-tog for å lage en feiring ville dette gått på tvers av deres ønske om å lage en *nasjonaldag*. Denne musikken og deres tilstedeværelse ville gjort denne dagen til en *internasjonal* dag ifølge dem selv, noe de anser som en motsetning til en *nasjonaldag*. De vil derfor heller avstå fra å delta musikalsk for at denne dagen skal bli *nasjonal* nok.

Lokale, nasjonale og globale hierarkier

De lokale hierarkiene som fortelles frem på Romsås er ikke mange og inkluderer stort sett hiphophierarkiene og det som gjelder *afrikanskhet*. I tillegg nevner elevene *bhangraguttene* som en maktfaktor i hverdagen, særlig i forhold til å definere *afrikanskhet* som lavstatus. Man kan imidlertid se musikalsk Romsås-tilhørighet som et hierarki fordi elevene er svært detaljert og eksplisitte i forhold til hva som definerer *Romsåsmusikk*. Dette oppleves likevel som fleksibelt for elevene i prosjektet fordi det er de selv som definerer dette. De blir ikke presset inn i det av noen utenfra. Dette resulterer i at elevene foretar justeringer i hierarkiet dersom arrangementet ikke omfatter de aktuelle deltagerne. Hører du på rock kan du være fra Romsås selv om rock ikke defineres som *Romsåsmusikk*. Nasjonale maktarrangement som inkluderer bevilgningspraksiser, skolepolitiske og musikkpolitiske prioriteringer beskrives som mer rigide og begrensende. De ser også ut til å ha endel å si for hvordan elevene på Bjøråsen Skole ser seg selv og sitt lokalmiljø i relasjon til både Oslo og resten av landet. Det er mulig

dette bunner ut i nasjonale hierarkier som uttrykk for almenne identitetsforståelser. Det ser også ut til at rådende identitetsparadigmer i Norge er knyttet til myter om en entydig norskhetsforståelse samt et ønske om *likhet* slik Broch&Tjelemeland diskuterer. Forståelsen av at *norskhet* er entydig er muligens under forandring (jmf. prosessene i forbindelse med Stella Mwangis deltagelse i Grand Prix), men den er såvidt jeg kan se fremdeles svært virksom. Når det gjelder de globale hierarkiene som for eksempel representert gjennom majoritære hiphopsjangre slik de er beskrevet tidligere i avhandlinga, ser det ut til at disse er sterke premissleverandører for sjangerforståelse, musikalske preferanser og musikalske arrangement som kommersialitet. Elevene ser ut til å ha en preferanse for musikalske praksiser som går inn i en normativ praksis tilpasset kommersielle hensyn som eksponering i radio og fjernsyn uten at dette problematiseres av elevene selv. Disse hierarkiene synes å ha sterk påvirkning på forståelsen av hva som gjør musikk relevant både når det gjelder estetiske preferanser, kulturell tilhørighet og form. Kulturell tilhørighet slik det skal forstås her kan leses som to ulike betydninger. Den ene er knyttet til *musikalsk* kulturell tilhørighet gjennom at musikalske sjangre kan ha representative funksjoner for eksempel slik jeg tidligere har beskrevet for hiphop, noe som også gjelder for reggae som sjanger. Den andre betydningen er refererer til fleksibel forståelse av etnisitet. Tilhørighet praktiseres i denne sammenhengen ikke entydig eller konsekvent, følger ikke nasjonale og formelle etniske rammer og er heller ikke en statisk og fastlåst tilknytning. Denne siste betydningen er gjeldende både for *racebending* som navigasjon og hvordan afroamerikanske eller afrikanske praksiser kan forstås som et globale fellesskap, også av folk med ikke-afrikansk bakgrunn.

Ledelse og forskjellighet

Jeg vil påpeke at lærerstudenter, ledere, rektorer, musikk lærere og andre ansvarspersoner i ungdommers liv, har påvirkning på hvilke hierarkier ungdommene må forholde seg til. De har makt til å etablere normative strukturer på bakgrunn av utdanning og skolepolitiske føringer som gjør at noen føler seg sett mens andre opplever at deres kulturelle ballast ikke har noen verdi i det norske samfunnet. De har også makt til å la være å etablere disse strukturene. For at man skal kunne gjøre slike vurderinger må man ha kompetanse på og kunnskap om hvordan makt fungerer, også i forbindelse med globaliseringsprosesser, slik de har blitt beskrevet i denne avhandlinga. Det impliserer at musikkfaget må deterritorialiseres, noe som vil medføre at den tradisjonelle kanon i norsk lærerutdanning og grunnskole må oppdateres og

demokratiseres. En slik deterritorialisering kan kun gjøres dersom man har kompetanse til å se hvilke mulige deterritorialiseringer som kan gjøres og hvordan dette kan gjennomføres. Dette innebærer en dekonstruksjon av de hierarkier man omgir seg med, ikke for å la være å bruke dem, men for å gjenkjenne de maktstrukturene vurderinger baseres på. Her vil jeg peke på utdanningsinstitusjonenes ansvar for å utdanne dynamiske og fleksible musikk lærere som forstår at vi lever i en global virkelighet hvor makt utøves, og hvor aspekter som *forskjellighet* er viktig.

Aksept for forskjellighet er et tema som trer ut av analysene koblet til elevenes navigasjon og særlig når det gjelder ledelsesaspekter. Elevenes fortellinger omhandler i stor grad mangel på anerkjennelse av forskjellighet. Derridas påpekning i hans diskusjon med Habermas (Habermas, Derrida & Borradori 2005) om at toleranse ikke nødvendigvis innebærer anerkjennelse av forskjellighet ser ut til å være representativ for hvordan mange av elevene ved Bjøråsen Skole opplever de hierarkiene de navigerer i. Dette gjelder særlig nasjonale og globale hierarkier, men også de lokale hierarkiene som beskrives i forbindelse med *afrikanskhet*. Det ser ut til at fraværet av anerkjent forskjellighet, slik elevene beskriver det, bidrar til streng filtrering av hvilke kulturelt tilknyttede uttrykk som synliggjøres til hvilken tid, og når disse underkommuniseres. Det etableres gjennom dette hierarkier av kulturelle uttrykk, kunnskap og kompetanser hvor noe betraktes som relevant og interessant, mens noe eksotiseres, ignoreres, eller latterligjøres.

Jeg har diskutert hvordan bruk av studio og digital behandling av musikk kan være med å trekke fokus vekk fra prestasjoner, sjanger, kontekst og annerledeshet og i stedet dra inn elementer som handler om *ønsket uttrykk* og et konkret lydbilde. Denne deterritorialiseringen av lyden er en effekt av at lyden går fra å være subjektiv og auditiv til å være digital og visuell. Dette er også med på å eliminere mange hierarkier fordi man ikke snakker om sjanger, tilhørighet eller tilknytning, men om preferanser for lyd uavhengig av hva dette er. Dette er et forsøk på å etablere en inkluderende og åpen musikkdiskurs i møte med musikere på ulike nivåer.

Jeg har problematisert fraværet av globale musikkpraksiser som hiphop i faglærerutdanning og i skolen generelt. Jeg har samtidig problematisert det å innføre disse globale sjangrene i

utdanningsinstitusjoner og hva dette kan medføre av normative praksiser. Dette er en ambivalent situasjon, som tidligere har vært tematisert i populærmusikkforskning og som deles av mange utøvere innenfor populærmusikkfeltet selv om det kan anses som en statusheving at musikalske uttrykk som hiphop har fått plass i studieplaner, slik Fagerheim (2010) påpeker.

Til slutt vil jeg påpeke at utfordringene jeg tar opp, som frykt for forskjellighet, eksotisering, diskriminering, kunnskapsløshet og fraværet av kompetanse på globale maktarrangement, er en del av globale prosesser. Slike praksiser har vi sett utfolde seg i forhold til musikalske uttrykk som de samiske, der frykten for forskjellighet etter mange år er i ferd med å bli erstattet av interesse for nyansene i samiske musikkpraksiser og stolthet over at dette også er praksiser knyttet til Norge. De samme prosessene knyttet til frykt for forskjellighet har foregått i USA om enn på andre måter, når det gjelder anerkjennelse av afroamerikanske uttrykk. Frykten for forskjellighet og minoriteters uttrykk har vist seg at kan elimineres dersom det arbeides aktivt for dette, blant annet ved å synliggjøre praksiser på minoriteters premisser. Innvandermusikken har kommet for å bli Norge og det som synes viktig er at feltet behandles med den rettferdige anerkjennelse som bør tilfalle kreative idebanker, kraftkilder og «crossroads».

Epilog

22.juli og fremveksten av anerkjent forskjellighet

Det kan bli interessant å følge den norske debatten rundt integrering og mangfold med tanke på de mange refleksjonsprosesser som ble satt i gang etter terrorangrepene i Norge 22.juli 2011. Her tenker jeg først og fremst på hvordan mange intuitivt forstod terrorangrepet som et angrep fra islamistiske militante grupperinger. Når det viste seg at det var en «etnisk norsk nordmann» satte mange fremmedfrykten i vrangstrupen og har i etterkant uttrykt skamfølelse over egne reaksjoner. Denne følelsen av å ha blitt avslørt som fordomsfull kan muligens gjøre noe med den kollektive bevisstheten rundt rasisme, forskjellighet og diskriminering, men det kan også hende den fort blir glemt.

Jeg mener at den offentlige debatten etter 22. juli 2011 har vist tendenser til å inneholde flere refleksjoner knyttet til at *forskjellighet* må anerkjennes. Man har i større grad enn før snakket om at mangfoldigheter må få plass og at vi ikke må *frykte* forskjellighetene i samfunnet. Dersom dette kan overføres til norsk kulturpolitikk, kan fryktbaserte praksiser kanskje få mindre plass. Jeg er imidlertid skeptisk til hvorvidt dette kommer til å skje. Jeg er redd for at *anerkjent forskjellighet* kommer til å inneholde betingelser knyttet til hvor forskjellig man får lov til å være. På samme måte som at uttrykket «*Alle er like, men noen er likere enn andre*» har blitt en vanlig folkelig ironisering over «rettferdighet», tror jeg nok at «*Alle er forskjellige, men noen er mer forskjellige enn andre*» på lignende vis kan komme til å være premisset for forståelsen av «mangfoldigheter» i mange år framover.

Litteraturliste

- Adorno, T. (1991). *Kulturindustri : opplysning som massebedrag*. Oslo: Cappelen.
- Agawu, K. (2003). *Representing African Music : postcolonial notes, queries, positions*. New York: Routledge.
- Alterhaug, B. (2004). Improvisation on a triple theme: Creativity, Jazz Improvisation and Communication. In *Studia Musicologica norvegica* (Vol. 30) (pp. 97-118). Oslo: Universitetsforlaget.
- Alterhaug, B., Jørgensen, S H. & Setreng, S. (2002). Improvisare necesse est. I *Forskning på Tvers : tverrfaglige forskningsprosjekter ved NTNU*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.
- Andreasen, S. (2012, 19. Mars). Bhangra - Den nye fitnessrenden. <http://www.desi.no/artikkel.asp?articleid=377>
- Anfeldt, T. (2003). Jazz i endring – om fordelinger av kjønn og seksuell orientering på musikalske arenaer. *Kvinder, Køn & Forskning*, 4.
- Anfelt, T. (2003). Kjønnede diskurser i musikk. In S. Gerrard & K. Melby (eds.), *Kultur og kjønn*. Bergen: Høgskoleforlaget.
- Appadurai, A. (1990). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In Featherstone (ed.), *Global culture* (pp. 363-365). London: Sage Publications.
- Appadurai, A. (2006). *Fear of Small Numbers : an essay on the geography of anger*. Durham and London: Duke University Press.
- Arican, T. (2011). *Turkish rap in the Netherlands : globalization, diasporic identity and cultural conservatism*. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Askerøi, E. (2005). *Man/Machine : mot en åpning av soundbegrepet*. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Baily, J. (2005). So near so far : Kabul's music in exile. *Ethnomusicology Forum*, 14, 213–233.
- Barz, G.F. (2004). *Music in East Africa*. New York: Oxford University Press.
- Barz, G.F., & Cooley, T.J. (1997). *Shadows in the field*. New York: Oxford University Press.
- Beauvoir, S.d. (2000). *Det annet kjønn* (opprekk Bokklubben Dagens Bøker ed.). Oslo: Pax.

- Benjamin, W. (2001). Oversetterens oppgave. In S. Lægred & T. Skorgen (eds.), *Hermeneutisk lesebok* (pp. 353-364). Oslo: Spartacus.
- Bennet, A. (2000). *Popular music and Youth Culture : music, identity and place*. London: Macmillan.
- Berg, K.B., Cissokho, S., Kouame, S., Straume, B., & Kvåle, H. (1997). *Fra Senegal til Setesdal*. Oslo: Grappa.
- Berliner, P.F. (1994). *The thinking in jazz. The infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- BIF. (2010, 12. Februar). Bergen Internasjonal Folkedansklubb. Lastet ned 12.02.2012. <http://www.bifdans.net/Vedtekter%20BIF%20av%2011%20februar%202010.pdf>
- Bjørkvold, J.-R. (1982). *Det musiske menneske : barnet og sangen, lek og læring gjennom livets faser*. Oslo: Freidig forlag.
- Borradori, G., Derrida, J. & Habermas, J., (2005). *Philosophy in a time of terror: Dialogues with Jürgen Habermas and Derrida*. G. Borradori (ed) Copenhagen: Informations Forlag.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction*. London: Routledge.
- Bourdieu, P. (1979). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bowman, R. (2003). The determining role of performance in the articulation of meaning. In A.F. Moore (ed.), *Analyzing popular music* (pp. 103–130). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bråthen, E.S. (2006). *Verbal kommunikasjon som redskap i bandsamspill : en studie av verbal kommunikasjon under innøving av egen musikk i to ulike band*. Upublisert masteroppgave i utøvende musikk. UiA, Kristiansand.
- Brøvig-Hansen, R. (2010). Opaque Mediation : the cut-and-paste Groove in DJ Food's «Break». In A. Danielsen (Ed.), *Musical Rhythm in the age of Digital Reproduction*. Farnham: Ashgate.
- Brox, O., & Lindblom, I. (1972). *Strukturfascismen och andre essäer*. Stockholm: Prisma.
- Brun, I. (2009). *Populærmusikk fra Addis Abeba : redefinering av lokal tradisjon*. (Masteroppgave, NTNU). Trondheim. NTNU
- Butler, J. (1990). *Gender trouble : feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.

- Camara, S. (1996). La tradition orale en question. *Cahiers d'études africaines*, Vol. 36, Cahier 144, *Mélanges maliens*, 763–790.
- Campbell, P.S. & Wade, B.C. (2004). *Teaching music globally : experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press.
- Carles, P. (2001). Sociology is a martial art. [Videoklipp]. Montpellier: C-P Productions/VF Films. Hentet fra <http://www.youtube.com/watch?v=y6XM9IHRias&NR=1>
- Cerwonka, A. & Malkki, L. (2007). *Improvising theory : process and temporality in ethnographic fieldwork*. Chicago: University of Chicago Press.
- Cher (1998). Believe. In M. Taylor (Producer) *Believe* [CD]. Warner Bros Music. UK
- Colman, F. J. (2010). Rhizome. In A. Parr (ed.), *The Deleuze dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Daynes, S. (2004). The musical construction of the diaspora: the case of reggae and Rastafari. In S. Whiteley, A. Bennet, & S. Hawkins (eds.), *Music, space and place : popular music and cultural identity*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2005). *Tusind Plateauer : kapitalisme og skizofreni*. (N. Lyngsø, overs.). København: Det kongelige danske kunstakademis billedkunstskoler.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1975). *Kafka : pour une littérature mineur*. Paris: Les Edition de Minit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris: Les Éditions de Minit.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1994). *Kafka : for en mindre litteratur* (K. Stene-Johansen, Trans.). Oslo: Pax.
- DeNora, T. (1995). *Beethoven and the construction of genius : musical politics in Vienna*. Berkeley: University of California Press.
- Derrida, J. (1988). *Limited Inc*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Derrida, J., & Venuti, L. (2001). What is a «Relevant» Translation? *Critical Inquiry*, 27, No 2, 174–200.
- Diawara, M. (1996). Le griot mande à l'heure de la globalisation. *Cahiers d'Études Africaines*, Vol. 36, Cahier 144, *Mélanges maliens*, 591–612.
- Duncombe, S. (2002). *Cultural resistance reader*. London: Verso.

- Dybo, T. (2007). Cross-cultural forms of Improvisation in Norwegian Jazz Life. *Jazzforschung/Jazzresearch*, 39, 99–110.
- Dyndahl, P. (2008). Norsk hiphop i verden : om konstruksjon av global identitet i hiphop og rap. In M. Krogh & B.S. Pedersen (eds.), *Hiphop i Skandinavien*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Einstein, A. & Grøn, Ø. (2000). *Relativitetsteorien: en populærfremstilling; og Selvbiografiske notater*. Oslo: Bokklubben dagens bøker.
- Ellingsen, A. (2007). *Music and Ethnic Integration in Norwegian State Policies*. University of Oslo, Oslo.
- Elster, J. (2006, 02.November). Mye høflighet, lite kvalitet. Lastet ned 03.04.2012 *Aftenposten*: Oslo Hentet fra <http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/article1517411.ece>
- Elster, J. (1987). Tolkning ... kunst eller vitenskap? *Nytt Norsk Tidsskrift*, 2.
- erdether. (2010). Torgrim Eggen – Romsås. [Videoklipp]. Hentet fra <http://www.youtube.com/watch?v=khoXpIDiAlo>.
- Fagerheim, P. (2010). *Nordnorsk faenskap : produksjon, ritualisering og identifikasjon i rap*. NTNU, Trondheim.
- Fermariello, U. (2001, 5. Mars). Taliban forbyr afghansk musikk. NRK. Hentet fra <http://www.nrk.no/kultur-og-underholdning/1.863728>
- Fock, E. (2000). *Mon farven har en anden lyd? strejftog i 90'ernes musikliv og ungdomskultur i Danmark*. Copenhagen: Museum Tusulanums Forlag.
- Fock, E. (2003). *Musik omkring os – om musik fra Tyrkiet, Pakistan, Marokko og Danmark*. Copenhagen: Edition Wilhelm Hansen.
- folkmusic.no. (2011). Rakshani Music from Balochistan. <http://www.folkmusic.no/rakshani-music-from-balochistan.4876901-137125.html>.
- Fouz-Hernandez, S. & Jarman-Ivens, F. (eds.). (2004). *Madonna's drowned worlds: new approaches to her cultural transformations, 1983–2003*. Aldershot: Ashgate.
- Friedman, J. (1990). Being in the world : globalization and localization. In Featherstone (ed.), *Global culture* (pp. 311-328). London: Sage Publications.
- Friedman, J. (1989). The Consumption of Modernity. In *Culture and History*, 4 (pp. 117–129).

- Friedman, J. (1999). The Hybridization of Roots and the Abhorrence of the Bush. In M. Featherstone & S. Lash (eds.), *Spaces of Culture: City-Nation-World*. London: Sage.
- Friedman, K.E. (1991). *Catastrophe and Creation. The transformation of an African culture*. Chur: Harwood Academic Publishers.
- Gadamer, H.-G. (2010). *Sannhet og metode : grunntrekk i en filosofisk hermenutikk*. Oslo: Pax.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures : selected essays*. New York: Basic Books.
- Ghetto. (1989). *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*. New Jersey: Dillithium Press.
- Gilroy, P. (1993). *Black Atlantic*. London: Verso.
- Gold, L. (2005). *Music in Bali*. New York: Oxford University Press.
- Haakaas, E. (2011, 11. Januar). Innvandrere etter 25 år i landet: Halvparten på trygd. *Aftenposten*.
- Habermas, J. (1998). *On the pragmatics of communication*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Hansen, H. (2010). *Fluktlinjer*. (Doktorgradsavhandling, Universitetet i Tromsø) Tromsø: Universitetet i Tromsø.
- Harvey, D. (1989). *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural change*. Oxford: Basil Blackwell.
- Hawkins, S. (2009). *The British pop dandy: masculinity, popular music and culture*. Farnham: Ashgate.
- Hawkins, S., Bennet, A. & Whiteley, S. (eds.). (2004). *Music, Space and Place : popular music and cultural identity*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited.
- Heidegger, M. (2007). *Væren og tid* (L. Holm-Hansen, overs.). Oslo: Pax.
- HiHM. (2012). Musikk- og kulturdidaktikk, Faglærer i musikk. Hentet fra <http://www.hihm.no/Studiehaandbok/Direkte-publisering/Studiekatalog/Musikk/Bachelor-Faglaererutdanning-i-musikk>
- HiNT. (2012, 26.april). Musikk faglærerutdanning, studieplan. Hentet fra <http://www.hint.no/content/view/full/54786>
- Holen, Ø. (2005). *Groruddalen : en reiseskildring*. Oslo: Cappelen.

- Holland, E. (2010). Nomadicism + Citizenship. In A. Parr (ed.), *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- hooks, b. (1990). Postmodern Blackness. *Postmodern Culture*, 1. John Hopkins University Press. Hentet fra http://www.africa.upenn.edu/Articles_Gen/Postmodern_Blackness_18270.html
- Hovde, S. (2005). *Passende unge kvinner : om kjønn og improvisasjon i tyrkisk musikk og jazz, på bakgrunn av feltarbeid i Istanbul og etablering av en krysskulturell diskurs* (Masteroppgave, NTNU). Trondheim: NTNU
- Humphrey, C. (1995). Creating a culture of disillusionment: consumption in Moscow, a chronicle of changing times. In D. Miller (ed.), *Worlds apart: modernity through the prism of the local*. London: Routledge.
- Hutnyck, J. (1996). *Dis-Orienting Rhythms : the politics of the new asian dance music*. London: Zed books.
- Hylland Eriksen, T. (2008). *Globalisering : åtte nøkkelbegreper*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hylland Eriksen, T. (2001). *Øyeblikkets tyranni : rask og langsom tid i informasjonsalderen*. Oslo: Aschehoug.
- Therén, I. (2008). Professorn som inte håller tyst. <http://lundagard.se/2008/08/29/haller-inte-tyst/>
- Identitet. (2010). *Bokmålsordboka*. <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=identitet&bokmaal=&ordbok=bokmaal>
- IFIN. (2012). *Gaida*. <http://www.ifin.no/index.php>.
- Jensen, J.Ø. (2005, 23.juli). En annen dans for Kvernberg. *Tidens Krav*.
- Jørgensen, S.H. (2004). *På sporet av improvisasjonens potensiale* (Doktorgradsavhandling, NTNU). Trondheim: NTNU
- Khazaleh, L. (2008). Ut mot vitenskapelig synsing om globalisering. <https://www.uio.no/forskning/tverrfak/culcom/nyheter/2008/friedman.html>
- Kimmelman, M. (2007, 19.desember). In Marseille, Rap Helps Keep the Peace. *The New York Times*.
- Kingsize. (2010, 12.mai). Lydverket-intervju med Karpe Diem. <http://www.kingsize.no/News.aspx?ArtNo=15519>

- Kjelstadli, K. (ed.). (2003). *Norsk Innvandringshistorie : I globaliseringens tid 1940–2000*. (Bind 3). Oslo: Pax Forlag.
- Knight, R. (1971). Towards a Notation and Tabulator for the Kora and the Application to Other Instruments. *African Music*, Vol. 5, No.1, 23–36.
- Knudsen, J.S. (2004). *Those that Fly Without Wings*. Universitetet i Oslo, Oslo.
- Knudsen, J.S. (2008). Glatte gater : musikkproduksjon i et urbant ungdomsmiljø. In M. Krogh & B.S. Pedersen (eds.), *Hiphop i Skandinavi*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Knudsen, J.S. (2005). Sted, tilhørighet og musikk i et innvandrer miljø. In O. Alsvik (ed.), *Musikk, identitet og sted*. Oslo: Norsk lokalhistorisk institutt.
- Krogh, M., & Pedersen, B.S. (eds.). (2008). *Hiphop i Skandinavi*. Århus: Århus Universitetsforlag.
- Kruger, S. (2009). *Experiencing Ethnomusicology : teaching and learning in European Universities*. Farnham: Ashgate.
- kurser.se. (2012). Kurs i afrikansk dans – dansekurser. http://www.kurser.se/afrikansk_dans___426_.html
- Kvifte, T. (2001). Hunting for the Gold at the end of the Rainbow: Identity and Global Romanticism. <http://www.popular-musicology-online.com/issues/04/kvifte.html>
- Latour, B. (2005). *En ny sociologi for et nyt samfund* (C. B. Østergaard, overs.). København: Akademisk Forlag.
- Leege, D.C., Wald, K.D., Krueger, B.S. & Mueller, P.D. (2002). *The Politics of Cultural Differences: social change and voter mobilization strategies in the post-new deal period*. Princeton: Princeton University Press.
- Løken, K.-M., & Melby, A. (2010). Stortrives på Romsås. <http://www.nrk.no/nyheter/distrikt/ostlandssendingen/1.7371675>
- Longhurst, B. (1995). *Popular Music & Society*. Cambridge: Polity Press.
- Lorraine, T. (2010). Lines of flight. In A. Parr (Ed.), *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Lundberg, D. (2003). Assyria – a Land in Cyberspace. In D. Lundberg, K. Malm, & O. Ronström (eds.), *Music Media Multiculture*. Stockholm: Svenskt visarkiv.

- Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- Mitchell, T. (2001). Introduction. In T. Mitchell (ed.), *Global noise: rap and hiphop outside the USA*. Middletown USA: Wesleyan University Press.
- Moore, A. (2002). Authenticity as Authentication. *Popular Music Cambridge University Press, Vol. 21*, No 2, 209–223.
- Nash, K. (2010). *Contemporary political sociology: globalization, politics, and power*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Nettl, B. (1996). Relating the present to the past. *Music and Anthropology, vol 1*. Fondazione Levi: Venezia. Hentet fra <http://www.levi.provincia.venezia.it/ma/index/number1/nettl1/ne1.htm>
- Oaks, J. L. (2009). «I'm a Man»: Masculinities in Popular Music. In D. Scott (ed.), *The Asgate research companion to popular musicology*. Aldershot: Ashgate.
- Olaussen, L. M. (2010, 08.november). Nyheter: Vil ha slutt på Romsås-mobbing. [Videoklipp]. Oslo: NRK. Lastet ned 03.04.2012. Hentet fra http://www.nrk.no/video/vil_ha_slutt_pa_romsas_mobbingen/AD9AC91A63362669/
- Oversand, K. (2012). Improvisasjon og tilstedeværelsens estetikk. In K. Oversand & T. Dybo (eds.), *Musikk, politikk og globalisering* (2 utg.). Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.
- Passaro, J. (1997). «You can't take the subway to the field!»: «village» epistemologies in the global village. In A. Gupta & J. Ferguson, *Anthropological Locations; Boundaries and Grounds of a Field Science* (pp. 147-162). Los Angeles: University of California Press.
- Pedersen, W. & Sandberg, S. (2006). *Gatekapital*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Phillips, J. (2006). Agencement/Assemblage. *Theory, Culture and Society*, 23, 108–109.
- Pieterse, J.N. (2009). *Globalization and Culture : global mélange*. Plymouth: Rowman and Littlefield Publishers Inc.
- Pollock, M. (2005). Race Bending: «Mixed» Youth Practicing Strategic Racialization in California. In S. Maira & E. Soep. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Qvodrup Jensen, S. (2008). 8210-cent, Perker4livet og Thug-gangsta. In M. Krogh, B S. Pedersen (eds), *Hiphop i Skandinavien*. (pp. 23-48). Århus: Århus Universitetsforlag.
- Racy, A.J. (1998). Improvisation, Ecstasy and Performance Dynamics in Arabic music. In B. Nettl, M. Russel (eds) *In the course of performance*. (pp. 95-112). Chicago: The University of Chicago Press.

- Rancière, J. & Maurseth, A.B. (2012). *Sanselighetens politikk* (A.B. Maurseth, overs.). Oslo: Cappelen Damm.
- Reiersrud, K., Hofseth, B., Kleive, I., M'Bye, A., Sarr, A., Camara, J. et al. (1993). Tramp. [CD]. Oslo: Kirkelig Kulturverksted.
- Rice, T. (1997). Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology. In T.J. Cooley & G.F. Barz (eds.), *Shadows in the field : new perspectives for fieldwork in ethnomusicology* (pp.101-120). New York: Oxford University Press.
- Rice, T. (2004). *Music in Bulgaria*. New York: Oxford University Press.
- Robertson, R. (1995). Glocalization – Time-space and Homogeneity-Heterogeneity. I M. Featherstone, S. Lash, & R. Robertson (eds.), *Global Modernities* (pp. 25-44). London: Sage.
- Rose, T. (1994). *Black Noise: rap music and black culture in contemporary America*. Hanover NH: Wesleyan University Press
- Roy, O. (2004). *Globalized Islam: the search for a new ummah*. New York: Columbia University Press.
- Samvirkelaget. (2007). Musikk. [CD]. MBN
- Setreng, S.K. (2001). *Mangfold og tid: pyramide-mennesket ved skillevegen: system, frihet eller kaos?* Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.
- Siebke, M., Owe, T.A. (2010, 30.april) Musikkforbud i Somalia. NRK: Oslo. Hentet fra <http://www.nrk.no/kultur-og-underholdning/1.7077063>
- Siop, S. (2006). The Wolof Epic: From Spoken Word to Written Text. *Research in African Literatures, Vol. 37, No. 3, Creative Writing in African Languages*, 120–132.
- Slagstad, R. (2009). NNT gjennom 25 år. *Nytt Norsk Tidsskrift, 03–04*.
- Small, C. (1998). *Musicking; the meaning of performing and listening*. Hannover: Univeristy Press of New England.
- Söderman, J., & Folkestad, G. (2008). Kunskap genom rap: Hiphop som hantverk, pedagogik och aktivism. *Pedagogisk Forskning, 13, no 1*.
- Solem, H. L. (2001). *Nøytralitet og produktivitet; eller individets forsvinning og mangfoldiggjøring*. (Masteroppgave, NTNU). Trondheim, NTNU

- Solomon, T. (2008). Living underground is tough, authenticity and locality in the hip-hop community in Istanbul, Turkey. *Popular Music* (pp. 1-20). Cambridge University Press.
- Solstad, Ø. (2008). Gjett hva hip-hop handler mest om? *NRK Beta* <http://nrkbeta.no/2008/08/25/gjett-hva-hip-hop-handler-mest-om/>
- Stamnsve, A. H. (2007). *Keltisk modernitet : keltifisering av irsk tradisjonsmusikk gjennom globaliserte musikkscener*. (Masteroppgave, NTNU) Trondheim, NTNU.
- Steen. (2002). Blågul racisme. <http://dansk-svensk.blogspot.com/2002/09/weekendavisen-blgul-racisme.html>
- Stokes, M. (1994). *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Berg: Oxford.
- Storhaug, H. (2005). Svensk kultur en saga blott? Lastet ned 03.04.2012 http://www.rights.no/hrs_skrib_gen/arkiv/hrs_65.60_0504.22_106.htm
- Storhaug, H. (2007). Svensk kultur en saga blott? Lastet ned 03.04.2012 <http://www.frp.no/Svensk+kultur+en+saga+blott%3F9UFRrGWA.ips>
- Sugarman, J. (1997). *Engendering song*. Chicago: The University of Chicago.
- Sugarman, J. (2003). Those «Other women» : dance and femininity among Prespa Albanians. In T. Magrini (ed.), *Gender and music, perspectives from the Mediterranean* (p. 371). Chicago: The University of Chicago Press.
- Tagg, P. (1991). *Fernando the flute: analysis of musical meaning in an Abba mega-hit*. Liverpool: University of Liverpool, Institute of Popular Music.
- Tang, P. (2007). *Masters of the sabar: Wolof griot percussionists of Senegal*. Philadelphia, PA: Temple University Press.
- Taylor, T.D. (2007). *Beyond Exoticism : Western Music and the World*. Durham and London: Duke University Press.
- Thomassen, T.H. (20.05.2012). Grorud: Bedre enn sitt rykte. dittOslo Ungdomsredaksjonen. Oslo. Hentet fra <http://dittoslo.no/nyheter/ung/grorud-bedre-enn-sitt-rykte-1.7280075>
- Thompson, R.F. (1973). An Aesthetic of the Cool. *African Arts*, 7. No. 1.
- Thompson, R.F. (1979). *African Arts in Motion* (2 utg.). Los Angeles: University of California Press.
- Toop, D. (1991). *Rap Attack 2: African Rap to Global Hip Hop*. London: Serpent's tail.

- Transjoik, Khan S M. (2005). Bewafå. [CD]. Trondheim. Vuelie.
- UiA. (2012). Faglærerutdanning i musikk, studieprogram.
http://www.uia.no/no/portaler/student/studierelatert/studiehaandbok/12-13/faglaererutdanning_i_musikk_bachelorprogram
- UiB. (2012) Masterprogram i etnomusikologi og musikkvitenskap. Lastet ned 26.03.2012.
<http://www.uib.no/studieprogram/MAHF-MUEMV>
- Utdanningsdirektoratet. (2012). Læreplan i musikk. Lastet ned 03.04.2012 <http://www.udir.no/Lareplaner/Grep/Modul/?gmid=0&gmi=6024>
- Vestel, V. (2004). *Community of difference – hybridization, popular culture and the making of social relations among multicultural youngsters in «Rudenga», East side Oslo*. Universitetet i Oslo, Oslo.
- Vestergaard, F. (2002). Blågul rasisme. Morgenbladet. Oslo. Hentet fra http://morgenbladet.no/2002/blagul_rasisme
- Viswanathan, T. & Allen, M.H., (2004). *Music in South India*. New York: Oxford University Press.
- Wade, B.C. (2004). *Thinking Musically : experiencing music, expressing culture*. New York: Oxford University Press.
- Walser, R. (1993). *Running with the Devil: power, gender and madness in heavy metal music*. Hanover: University Press of New England.
- Warme, R., (1961). *Folkedanser fra mange land*. Oslo: Aschehoug.
- Whiteley, S. (2004). Introduction. In S. Whiteley, S. Hawkins & A. Bennet (eds.), *Music, Space and Place : popular music and cultural identity* (pp.8-15). Aldershot: Ashgate Publishing Limited.
- Wiik, R. (1995). Learning to be Local in Belize. In D. Miller (ed.), *Worlds apart : modernity through the prism of the local* (pp. 110-133). London: Routledge.
- Wittgenstein, L. (2003). *Filosofiske undersøkelser*. Oslo: De norske bokklubbene.