

ASTRID KVALBEIN OG ANNE LORENTZEN (RED.)

# Musikk og kjønn – i utakt?



NORSK  
KULTURRÅD





Copyright © 2008 by Norsk kulturråd  
All rights reserved  
Utgitt av Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget

ISBN: 978-82-7081-142-7

Grafisk produksjon: John Grieg AS, Bergen

Omslagsdesign ved forlaget  
Forsidebilde: Tine Aamodt, Syv stoler, 2001

Sideombrekking: Laboremus Prepress AS

Denne boka er gitt ut i samarbeid med NTNU, Norsk jazzarkiv og  
MIC Norsk musikkinformasjon

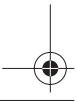
Spørsmål om denne boken kan rettes til:  
Fagbokforlaget  
Postboks 6050, Postterminalen  
5892 Bergen  
Tlf.: 55 38 88 00 – Faks: 55 38 88 01  
E-post: [fagbokforlaget@fagbokforlaget.no](mailto:fagbokforlaget@fagbokforlaget.no)  
[www.fagbokforlaget.no](http://www.fagbokforlaget.no)

For mer informasjon om Norsk kulturråd og Kulturrådets utgivelser:  
[www.kulturrad.no](http://www.kulturrad.no)



Norsk kulturråds utgivelser omfatter skrifter som kan ha forsknings-  
og utredningsmessig interesse for Norsk kulturråd, for deler av norsk kultur-  
og samfunnsliv, og for forskere og utredere på kulturfelтет.

Utgivelsene redigeres av Norsk kulturråds FoU-seksjon og utgis av  
Norsk kulturråd i samarbeid med Fagbokforlaget. De vurderinger og  
konklusjoner som kommer til uttrykk i utgivelsene, står for den enkelte  
forfatters regning – og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger





# Innhold

Anne Lorentzen og Astrid Kvalbein <b>Innleiing</b> .....	7
Arvid Skancke-Knutsen <b>Djvelens advokat</b> .....	15
<b>Del I</b>	
<b>Klassisk og samtidsmusikk</b> .....	23
Astrid Kvalbein <b>Magnetiske eller umusikalske motpolar?</b> .....	25
Lene Grenager <b>Kvinnelig komponist?</b> .....	45
Ragnhild Veire <b>Kjønnsnøytral kunstmusikk?</b> .....	51
<b>Del II</b>	
<b>Pop, rock og jazz</b> .....	57
Heidi Stavrum <b>Kjønnede relasjoner innenfor rytmisk musikk</b> .....	59





Anne H. Lorentzen  
**Kjønn i prosjektstudioet** ..... 77

Marta Breen  
**Testosteronrock og PMS-pop** ..... 93

### **Del III**

**Utdanning og rekruttering**..... 99

Per Mangset  
**Profesjonell musikkutdanning og kjønn** ..... 101

Eirik Birkeland  
**Fra guttekorps til feminine symfoniorkestre?** ..... 115

Erling Aksdal  
**Kjønnfordelingen i søkning og opptak ved Institutt for musikk, NTNU – med spesielt fokus på jazzutdanningen** ..... 121

Olav Kjøk  
**Kjønnfordeling i norske musikk- og kulturskoler** ..... 137

### **Del IV**

**Sideblikk til teater og litteratur**..... 141

Agnete G. Haaland  
**Teater – sementering av gårdsdagens kjønnsbilder eller en veiviser for fremtidige muligheter?** ..... 143

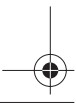
Trond Haugen  
**Litteratur – kjønnspolitiske strategier** ..... 151

### **Del V**

**Musikk, kjønn og identitet** ..... 157

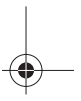
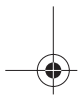
Erik Steinskog  
**Skeiv musikk – konstruksjon av kjønnsbilder** ..... 159

Viggo Vestel  
**Musikk, identitet og kjønn i et flerkulturelt ungdomsmiljø på «Rudenga», Oslo øst** ..... 169





Arild Danielsen	
<b>Kjønnen musikkpublikum .....</b>	<b>187</b>
Jon Rogstad	
<b>Musikk fra et ungdomsrom.</b>	
<b>Ord til slutt om kjønn, makt og musikk .....</b>	<b>203</b>
<b>Om artikkelforfatterne .....</b>	<b>215</b>







# Innleiing

Musikk og kjønn i utakt? Ein opptakt

8. og 9. oktober 2007 inviterte Norsk Musikkinformasjon, Norsk kulturråd, Norsk Jazzarkiv og Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet til seminar under tittelen *Musikk og kjønn – om kjønnsarbeidsdelingens mange varianter, grunner og virkninger i musikklivet*. Ellen Aslaksen, forskingsleiar i kulturrådet, innleia med desse orda:

Vi har tenkt om dette seminaret at er vi heldige, kan det by på en etterlengtet vending i tematiseringen av kjønn i kunstlivet. Vi har tenkt at med dette programmet kan endelig *samtalene* om musikk og kjønn eller kunst og kjønn begynne. Vi har tenkt at tiden for monologene må være over, tiden der enkeltforskere og enkeltaktører i musikklivet fra hver sine utviklingspunkt og med ujevne mellomrom bringer denne tematikken på bane. Nå må vel tiden for samtalene være kommet, tiden for å reflektere over og diskutere hva kjønn betyr og hvordan det virker, i dag, her og nå i samtidens kunstliv?

Konferansen opna for både monologar, samtalar og hissig debatt, det siste særleg då tiltak for å jamne ut og endre kjønnsbalansen i kulturlivet generelt og musikklivet spesielt blei tema. Vi konstaterte at musikklivet er verre stilt enn kultur og arbeidsliv elles, med ei gjennomgåande 20/80-fordeling, ofte 10/90-fordeling i kvinners disfavør på enkelte område. Det ser mange. Kva vi skal eller bør gjere for å endre situasjonen, er meiningane delte om. Til saman virvla innlegga på konferansen opp mange





og svært ulike perspektiv på kjønn – frå subjektive forteljingar med utgangspunkt i erfaringane til kunstnarane, via kritiske streiflys på media, til tal, fakta og analysar frå institusjonar og forskning på feltet.

Denne boka samlar dei aller fleste av innlegga frå konferansen, lettare tilpassa ei skriftleg form, men utan at vi som redaktørar har hatt ambisjonar om å levere eit gjennomdrøfta «sluttdokument» i vitskapleg forstand. Kvar tekst står for den enkelte forfattar si rekning, for så vidt slik alle tekstar – også denne – til sjuande og sist blir ståande som tidsbilde, det vil seie som eksempel på kva som var muleg og legitimt å tenke og ikkje minst seie om kjønn då boka blei til. Vi håpar derfor at ho heller, på same måte som konferansen, kan fungere som eit slags «startdokument», eit springbrett for vidare samtalar om musikk, kunstliv og kjønn.

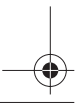
### Kjønn i barokk, rock og media

Vi har – med eit visst strev ettersom innlegga tenderer til både å sprike og gripe inn i kvarandre – delt boka i fem bolkar. Etter Arvid Skancke-Knutsens aperitiff av eit kåseri som femner mange sjangrar og felt, har vi laga to bolkar etter musikksjangrar. Deretter ser vi på rekruttering og tiltak på tvers av desse og tar eit sideblikk til teater- og litteraturfeltet. I siste del tar innlegga på ulik måte føre seg korleis musikkbruk, kjønn og identitetskonstruksjonar kan vere vove inn i kvarandre.

Av dei to første bolkane dreier ein seg om det rytmiske musikkfeltet og ein om klassisk/samtidsmusikk. Begge blir innleia av relativt faktatunge artiklar. Heidi Stavrum byr på eit rikt talmateriale frå i dag, med utgangspunkt i rapporten *Musikk og kjønn: Status i felt og forskning*, som ho har skrive saman med Anne Lorentzen.<sup>1</sup> Ho lar artikkelen munne ut i det viktige spørsmålet om korleis nedarva og lite diskuterte oppfatningar om kvalitet slår ut i representasjonen og bileta av ulike kjønn innan jazz, folkemusikk, pop og rock. Astrid Kvalbein set på si side ulike oppfatningar av feminint og maskulint i klassisk musikk i eit historisk perspektiv og drøfter korleis kanon-tenkinga stadig slår ut til fordel for menn langt inn i den nyaste kunstmusikken.

Som kontrapunkt til slike nokså breitt orienterte artiklar står Lene Grenagers personlege refleksjonar rundt det å vere kvinne og komponist i dag. På den eine sida kan vi notere at ho som ei av dei mest framgangs-

1 Lorentzen, A. & H. Stavrum. 2007. *Musikk og kjønn – status i felt og forskning*. TF-notat, Telemarksforskning-Bø.







rike komponistane ikkje opplever at kjønn er til hinder eller er noko tema i den daglege verksemda, og heller ikkje ønskjer at verken utøvarar og komponistar skal setje seg i tale som *kvinnelege*. Ho vil ta del i det som har vore den mannlege musikarens og komponistens privilegium: å framstå med ein kunstnarisk individualitet heva over kjønn (eit credo ein kan kjenne igjen hos Virginia Woolf, som råde kvinner til å skrive som ei som har gløymd at ho faktisk er kvinne). Samtidig er det verdt å merkje seg ambivalensen i innlegget; Grenager bestemmer seg eigentleg ikkje konsekvent for om kjønn er viktig eller ikkje viktig. Men ho er sikker på at det stereotype biletet av komponisten (og Gud) som ein eldre, allvetande mann med skjegg, er moge for å bli rive ned frå veggjen.

I pop- og rockebransjen har produsenten ofte vore noko nær ein Gud (slik artisten Lars Bremnes så treffande formulerer det i låta «Gud ved mixebordet» frå 1997). Men ettersom hierarkia i dei tradisjonelle platestudioa mange stader er i ferd med å bli brotne ned, blir også kjønnsrelasjonane endra. Det viser Anne Lorentzen i sitt nærstudium av arbeidet i eit moderne prosjektstudio. Når musikkteknologien blir meir tilgjengeleg for fleire, opnar det seg òg rom for kvinner til å ta autoritet og eigarskap over musikken langt ut over rolla som «syngedamer».

Om dette når fram i media, er eit anna spørsmål. Marta Breen og Ragnhild Veire kastar lys over det frå sine respektive posisjonar som pop- og klassiskjournalistar i Dagbladet og NRK.

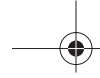


### Rekruttering, kvotering og andre tiltak

Rekruttering til musikkbransjen er tema for neste bolck. Vekta ligg på høgare utdanning, men interessante tal frå Oslo kulturskole er med som bakgrunn. Per Mangset har levert eit grundig arbeid der han drøftar kva den profesjonelle musikkutdanninga og den statlige stipendpolitikken har å seie for den skeive kjønnsfordelinga i musikkfeltet. Med utgangspunkt i blant anna søkjartala frå musikkhøgskulen og andre kunstutdanningar konkluderer han med at ingen av dei kan forklare kjønnsdifferensieringa på musikkfeltet, og at dei snarare enn å forsterke eller redusere, medverkar til å stadfeste den.

Eirik Birkeland frå Noregs musikkhøgskole skisserer eit bilete av ein institusjon der kjønnsbalansen er i ferd med å bli endra; på sikt ser kvinnene ut til å ta over mange av muskarstillingane i det klassiske musikklivet. Men det kan ta tid, enno er under ti prosent av professorane ved institusjonen kvinner.





Erling Aksdals blikk på rekruttering til Jazzlinja ved NTNU minner oss på si side om at seleksjonsmekanismane til jazz og populærmusikk har sin eigen logikk, og at opptakspolitikken til jazz i større grad enn på klassisk også kan vise seg å bygge opp om, og ikkje berre stadfeste, ei skeiv innsøking. På den eine sida reflekterer søkjartala den rollefordelinga som ein ser på utøvar sida, med mannlege songarar som ein minoritet, og eit fåtal kvinnelege utøvarar på andre instrument enn song. På den andre sida er det ein tendens til at dei kvinnelege søkjarane som bryt med songarrolla, ikkje blir tekne opp til jazzstudiet. Aksdal diskuterer her mellom anna kva rolle det rådande kvalitetsomgrepet på Jazzlinja kan ha å seie, og i kva grad det er tid for å revurdere kvalitetsomgrepet ved institusjonen.

Det er verdt å merkje seg at mens Aksdal går langt i å love aktive tiltak for å endre kjønnsbalansen på Jazzlinja ved NTNU, vil Birkeland i stor grad skyve ansvaret for endra kjønnsrollemønster «nedover» til dei som arbeider med barn og unge. Men kulturskolerektoren i hovudstaden, Olav Kjøk, vil ikkje prioritere tiltak for å endre dei stereotype mønstra i «jente- og guteinstrument» som viser seg innanfor hans institusjon. Kulturskolane har heller ikkje vore pålagt å føre statistikk på kjønn til no. At dei blei produsert til seminaret, er i seg sjølv ein interessant effekt av arrangementet. Både tala og den passive haldninga i kjønsspørsmål – også i den nye strategiplanen for kunst og kultur i opplæringa frå departementet, «Skapende læring», som kom i 2007 – førte til etterspel og debatt i «Musikkredaksjonen» i NRK P2 i etterkant.<sup>2</sup>

Langt på veg ser aktive tiltak for å endre kjønnsbalansen ut til å vere noko som skjer anten på individuelle og nokså tilfeldige initiativ eller etter påtrykk frå høgare styresmakter, og svært sjeldan initiert av grupper eller institusjonar i musikk- eller kulturlivet.

### Sideblikk: teater og litteratur

I dette perspektivet er innlegget frå Agnete G. Haaland særleg interessant. For det første trekk leiaren i skodespelarforbundet fram korleis teaterhøgskolen ved å konsekvent ta opp halvt om halvt av kvinner og menn, faktisk har tradisjon for aktiv kvotering av menn ettersom søkjarmassen er mykje større på kvinnesida, og nivået høgare. For det andre viser ho til

<sup>2</sup> Deler av denne diskusjonen gjekk også føre seg på [ballade.no](http://ballade.no) sine nettsider, sjå mellom anna <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2007111210003147810025>





korleis aktive kulturpolitiske tiltak i Sverige effektivt har ført til ein større kvinnedel i maktposisjonar innanfor scenekunsten.

Litteraturkritikar Trond Haugen konstaterer i sitt innlegg at vi treng ei aktivistisk haldning i kjønsspørsmål. Til dømes ser han at prisar som blir delt ut av ein fagjury – som han går ut frå òg er medviten om kjønnsaspektet – har statistikk for ein mykje jamnare kjønnsbalanse enn dei som blir delt ut på bakgrunn av ei generell avstemming mellom medlemmene i ein skribentorganisasjon.

Haugens og fleire av dei andre tekstane i denne boka stiller òg spørsmål om korleis kjønn spelar inn i sjølve tolkinga av enkeltverk og vurderinga av kvaliteten i dei. Ligg det noko i diskursen rundt og i kunsten som favoriserer dei tradisjonelt meir «maskuline uttrykka», måten ei historie blir fortalt på, eller eit musikkverk forma? Kan vi på noko vis kle av desse tenke-, tale- og handlemåtane, som vi ofte vil oppleve som «naturlege», og opne for andre?

Fleire forskarar har sysla og syslar med dette. Då ho innleia seminaret, viste Ellen Aslaksen til Donna Haraway:

Diskursbegrepet har åpnet opp for en analysemåte som blant annet har bidratt til å sette spørsmålsteget ved og utfordre biologiske forklaringsmåter. En sentral, fascinerende stemme i dette forskningslandskapet er filosofen, biologen og feministen Donna Haraway. Hun hevder at kategorier som kjønn og klasse ikke på noen måte er uskyldige, rene og naturlige.<sup>3</sup>

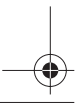
Våre forestillinger om kjønn får form og blir til gjennom produktive fortellinger. Men hvilke former og hvilke betydninger er det disse fortellingene skaper?

Det som skiller Haraway fra mange andre forskere, er at hun har som ambisjon å blande seg inn i fortellingene. Hun synes ikke fortolkning er nok. Gjennom sine tekster tar hun opp kampen om ordenes mening og tingenes orden. Hun lager det hun kaller nye figurer for hva det vil si å være i verden. Hun kaller det *figureringspraksiser*.

Frå Donna Haraway kan vi trekkje linjene til Judith Butler som gjennom omgrepet *performativitet* peiker på korleis endring kan oppstå og omvelte standhaftige sosiale strukturar<sup>4</sup>. Butler bruker den farga borgerettsforkjemparen Rosa Parks som eksempel på korleis nye figurasjonar oppstår når individ som ikkje er autoriserte til det, tar til å ta seg til rette innanfor

3 Asdal, Kristin et al. 1998. *Betatt av viten: bruksanvisninger til Donna Haraway*. Spartacus, Oslo.

4 Omgrepet *performativitet* omfattar både talehandlingar og andre handlingar som bryt med ei heteroseksuell kjønnsorden. Sjå: Butler, Judith (1997), *Excitable speech: A politics of the performative*, Routledge, New York.





institusjonar og praksisar der dei i utgangspunktet ikkje har løyve. Parks starta ein sosial reform i det rasesegregerte USA gjennom å insistere på å bli sittande på eit buss-sete reservert for kvite. Samanlikninga kan verke haltande ettersom det i dag ikkje er formalitetar som set bremsar for kjønnsreformer, men prinsippet forstår vi. Endring startar alltid med at nokon bryt, slik at andre ser at brotet er mogleg, og kanskje til og med attrår brotet. Dette prinsippet kallar feministisk teori for *modellmakt*.

På konferansen blei vi vitne til ei rad døme på brot – mellom musikarane på podiet, men også mellom innleiarar som retta blikket meir mot det som bryt enn det som føyer seg inn i norma. Det er kunstnarens privilegium – og i mange samanhengar også plikt – å bryte. Som forskarar kan vi i redsel for å ikkje vere ansvarlege nok overfor det urettvise som fins, kome til å fokusere for lite på dei brota som trass alt skjer.

Kanskje var det i denne omgang nødvendig å leggje vekta på dei kontinuerlege og statiske aspekta, for å få inntrykk av dei oppgåvene vi her står framfor. På sikt bør vi likevel halde oss med ein meir differensiert strategi, der eitt verkemiddel kan vere å i større grad løfte fram det som bryt. Ikkje berre synleggjer vi då brota, men vi deltar aktivt i repetisjonen av dei gjennom å løfte dei fram, og det er denne repetisjonen som er nøkkelen til endring, slik vi forstår Butler.

### Musikk, kjønn og identitet

Etter vår meining bør ein ambisjon for det vidare arbeidet òg vere å strekkje seg ut over den tradisjonelle mann-kvinne-modellen, med heteroseksualiteten og dessutan det «norske» som ein tatt for gitt fortolkningsramme. Seksualitet, skilnader på tvers av kjønn, forholdet mellom etnisitet og kjønn og nasjonalitet og kjønn har i liten grad vore tema i diskusjonane som så langt er ført.

Erik Steinskogs bidrag viser veg her. I innlegget sitt drøftar han korleis vi kan nærme oss ei vidare forståing av forholdet mellom kjønn, representasjon og seksualitet gjennom å lytte til androgyne stemmer, og viser kor mangefasettert samspelet mellom musikk, kjønn og identitet kan vere.

Musikk og identitet er òg tema for Viggo Vestels innlegg om musikk, etnisitet og identitet basert på mangeårig forskning i ungdomsmiljø i Gro Ruddalen i Oslo. Her møter vi i alle tydingar samansette identitetar, sjølv om dei er å finne i eit miljø med dels tydelege motpolar mellom ungdommelege macho- og jentekulturar. Gjennom ei nyansert drøfting av korleis





kjønn, musikk og etnisitet brukast både som reiskap til å etablere dialog så vel som skiljelinjer, har Vestel gitt eit bidrag som kan vise veg for vidare forskning.

Arild Danielsens undersøkingar og drøftingar av kjønnsamansetjinga av konsertpublikum gir innblikk i dei ikkje alltid så store, men ofte interessante skilnadene mellom kva slags musikk og hendingar menn og kvinner helst oppsøker, mens Jon Rogstad, som leverte konferansens sluttord, knyter ei personleg forteljing om pubertet, gryande seksualitet, identitet og musikk til meir overordna samfunnsspørsmål om smak, makt – og kjønn.

For oss som redaktørar har konferansen og arbeidet med denne boka gjort det klart kor tidleg vi er i prosessen her heime når det gjeld å tematisere, drøfte og setje inn eventuelle tiltak i forholdet mellom kjønn og musikk. Det tar tid å utvikle faglege møtepunkt mellom forskingsfeltet og å drøfte og setje i verk eventuelle tiltak i dei utøvande og pedagogiske institusjonane.

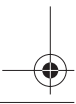
Seminaret og denne boka bør derfor bli eit springbrett – eller med eit musikalsk uttrykk: ein opptakt – til fleire samtalar og kreative endringar i samspelet mellom musikk og kjønn i tida som kjem.

Målet vårt er ikke å finne universelle og tidløse svar. Tvert imot. Vi skal lete etter kjennetegn ved de samtalene som former og bestemmer relasjonene mellom kjønn og musikk her og nå i dagens kunstliv.

Slik formulerte Ellen Aslaksen ambisjonen med seminaret. I ettertid og med boka i handa trur vi at vi har greidd å feste nokre kjenneteikn ved samtalane om musikk og kjønn anno 2007/08 til papiret, til nytte, inspirasjon – og gjerne provokasjon.

God lesing!

Anne Lorentzen og Astrid Kvalbein







ARVID SKANCKE-KNUTSEN

## Djvelens advokat

Når vi i dagligtale snakker om en «komponist», tror jeg de fleste av oss umiddelbart ser for oss en mann – gjerne en litt eldre og litt avdød herre. Når vi hører ordet «musiker», ser vi antagelig også en mann – kanskje litt yngre og litt mer uflidd. Og når vi hører uttrykket «kjønn og kultur», som er navnet på denne konferansen, tror jeg vi fort setter inn ordet «kjønn» som et synonym for «kvinne».

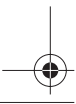
«Kjønsspørsmål» blir ofte identisk med «kvinnespørsmål», som om det var et område som ikke angår menn, eller der menn bør nektes adgang fordi alle menn nå engang sitter på toppen av maktpyramiden.

### Et spørsmål om bevegelsesfrihet

Men kjønsspørsmål burde oppta og inkludere oss alle, uansett kjønn, religion eller legning, uansett bakgrunn eller kulturelle preferanser, fordi det sier noe sentralt om *hva* vi er, *hvordan* vi forholder oss til oss selv og hverandre – og hvordan andre oppfatter oss. Og fordi kjønnsrollene ofte er viktige grunnpremisser for om vi oppfattes som individer eller bare representanter.

Kjønsspørsmål og kjønnsroller handler kort sagt grunnleggende om vår *bevegelsesfrihet*.

Jeg skal prøve å si litt om kjønn og media, og dessuten om viktigheten av å være løver og løvinner. Men først skal jeg gi ordet til et av de indivi-





dene som har bidratt mest til å endre vår oppfatning av det moderne mennesket som sosialt vesen, og ikke minst som kjønnsvesen:

### Fletning og vevning

I 1932 skrev Sigmund Freud foredraget «Kvinnelighetens problem» der han i et avsnitt sier følgende: «Man mener at kvinnen har bidratt lite til oppdagelsene og oppfinnelsene i kulturhistorien, men kanskje er det likevel én teknikk de har oppfunnet: Fletning og vevning.»

Hvorpå han går videre til å forklare «kvinnens eneste bidrag til kulturhistorien» med at hun i ren penismissunnelse begynte å fikle med sitt eget kjønnsår.

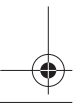
Vi kan le av Freud i dag, eller beklage at slike påstander kunne settes frem av en så innflytelsesrik tenker og vitenskapsmann så sent som i starten av 30-tallet. Men Freud var et barn av sin tid, akkurat som vi er det, og som også våre barn vil være det. I dag ser vi på det som en selvfølge at kvinner kan delta på ethvert område i samfunnslivet, og ikke minst innen kunstfeltet.

### Djvelens advokat

Men for nå engang å leke djvelens advokat: Spør noen oss om å ramse opp betydelige, kvinnelige, amerikanske filmregissører fra de siste femti årene, tror jeg mange av oss fort blir svar skyldig. Og ber du en musikkinteressert nordmann om å gi deg navnet på én kvinnelig, norsk jazztrommeslager, eller bare én kvinnelig, norsk metal-gitarist, tror jeg svaret fort blir mye av det samme.

En gang i tiden intervjuet jeg rocklegenden Iggy Pop, mannen som ofte omtales som pønkens gudfar, og spurte ham hva «rock'n'roll» betød for ham. Han tenkte seg lenge om, og sa: «Rock'n'roll er utveksling av hemmelig informasjon.»

Svaret til Iggy Pop går inn i en gnostisk tradisjon som sier at veien til kunnskap går gjennom personlig erkjennelse, et plutselig lynglimt av innsikt, som ikke bare overflødiggjør den undertrykkende eliten, men også forteller deg at det du hittil har blitt fortalt, er en løgn.







## Myten om den geniale kunstner

Innenfor kunst- og kulturfeltet har man lenge forfektet en underforstått autonomi, der myten om det inspirerte, mannlige geniet står sterkt. Kunstneren drives av indre krefter til virkelig revolusjonært nybrottsarbeid; han blir misforstått og motarbeidet, men til slutt vinner det evig åndfulle over den reaksjonære tidsånden.

Kunstneren, komponisten og musikeren er ikke et barn av sin tid, men et begunstiget åndsvesen hevet over samfunnets regelverk. De reglene som gjelder for arbeidslivet og for samfunnet for øvrig, kan ikke gjelde for den guddommelig inspirerte kunstneren. Komponisten bærer kainsmerket på sin panne, og er derfor hellig og utstøtt på samme tid. Han er kort sagt urørbar, som Adam før syndefallet.

Men om man ikke riktig svelger denne myten, og i tillegg skulle våge å underlegge kulturen og kunstfeltet de samme målestokkene som gjelder for samfunnet for øvrig, kan man fort gjøre interessante oppdagelser. Slik som: *Adam er kanskje i Paradis, men hvor er Eva?*

For kunst- og kulturfeltet tåler tilsynelatende ikke å bli fratatt den immuniteten som den mannlige genimyten gir det. Musikkbransjen er som geitekillingen som ikke ville telles – og det muligens med god grunn.



## Norsk jazzforum: «Mer konservativt enn Den norske kirke»

En undersøkelse Ballade gjorde i 2005, viste i hvert fall at de store norske vederlags- og opphavsrettsorganisasjonene Gramo, IFPI, FONONO, TONO, NOPA, Norwaco og MIC i snitt hadde 15 % kvinner i sine styrever. Marta Breen spissformulerte dette slik: Et krav om 40 % kvinner i alle styrever ville ha drept musikkbransjen over natten.

Eller som Anne Lorentzen nylig påpekte: Med en kvinneandel på bare 14,5 % fremstår Norsk jazzforum som mer konservativt enn den norske kirke, som til sammenligning kan skilte med en kvinneandel blant prestene på 19 %.

Om vi holder oss til dette religiøse bildet, ville det klassiske musikklivet snarere fremstå som en vel bevoktet moské. For det er ingen tvil om at det står enda verre til innen kunstmusikken, om vi nå engang skal kreve at også musikkfeltet må kunne holde mål i likestillingspolitisk sammenheng.

I tallene for 2006 er det ingen kvinnelige daglige ledere, ingen kvinnelige kunstneriske ledere og ingen kvinnelige sjefsdirigenter hos de store,





klassiske orkestrene her hjemme. Og musikken man spiller, er nesten uten unntak skrevet av menn.

Gamle, døde menn, attpåtil.

Kort sagt: Med likestillingspolitiske briller er bildet jevnt over lite oppløftende og endrer seg lite fra genre til genre.

Og hva verre er: Den lave kvinneandelen i styrene speiler i de fleste tilfeller virkeligheten slik den fremstår i selve musikkfeltet og hos medlemsmassen til musikkorganisasjonene: Både TONO og NOPA har bare cirka 12 prosent kvinnelige medlemmer. I den genreoverskridende organisasjonen GramArt anno 2007 utgjør kvinner bare 18 % av medlemsmassen.

Bare 13 av Norsk Komponistforenings 140 medlemmer er kvinner.

### Løver og løvinner

Men da bør vi samtidig minne oss selv om moralen i en av Æsops mest kjente fabler, der dyrene diskuterer hvem som får flest barn. Til sist svarer som kjent løvinnen, som sier: «Bare én – men det er en løve.»

Diskusjonen mellom dyrene kan kanskje minne oss om visse kulturpolitikere som for tiden signaliserer tydelig at de vil «straffe» de musikkfeltene som ikke oppviser høye nok kvinneandeler. Men er jazzfeltet i Norge virkelig *så* dårlig stilt når det kan fremvise en Karin Krog, en Hanne Hukkelberg, en Kristin Asbjørnsen, en Bodil Niska, en Sidsel Endresen, en Frøy Aagre?

Og om organisasjonsfeltet først skal belønnes eller straffes ut ifra sine kvinneandeler, hvorfor får ikke Norsk Rockforbund, som ledes og styres av kvinner, økonomisk gjennomslag for sine tanker om viktigheten av støtte til klubbene rundt om i landet? Og hvorfor fjernes LOK-støtten, som har vært så viktig for støy- og impro-scenen, som kanskje er det mest likestilte musikkmiljøet Norge noensinne har sett?

### Midtsidepiker og samtidsbagateller

Kvinnene utgjør kanskje under ti prosent av medlemsmassen i Norsk Komponistforening, men til gjengjeld er mange av de tretten svært anerkjente, profilerte og dyktige. Det burde her være nok å nevne navn som Cecilie Ore, Synne Skouen, Ragnhild Berstad, Natasha Barrett, Lene Grenager og Maja Ratkje.





Men nettopp Maja Ratkje, som kanskje er den mest kompromissløse crossover-utøveren i Norge i dag, og som spiller nærmere 200 konserter i året og har fått musikken sin fremført i mer enn 40 land – hun ble av Ole-Martin Ihle i Morgenbladet omtalt som «Morgenbladets midtsidepike».

Da Ratkje reagerte på denne nedlatende kommentaren – ikke på vegne av seg selv, men på vegne av kvinnelige komponister generelt – svarte Ihle med å avfeie kritikken som «samtidsgateller».

«Samtidsgateller» – men det er jo nettopp *det* som pressen dag ut og dag inn trykker ned i halsen vår!

### Pioneren Gerd Johansen

Jeg tror det finnes kvinner som kan skrive godt, og jeg tror det finnes menn som kan skrive godt. Og jeg tror på det eksempelet som rollemodeller gir.

Blant rockanmelderne i de fire største osloavisene i 2005 var det bare tre kvinner. I dag er det fremdeles slik at verken Dagsavisen eller VG har kvinnelige anmeldere på popmusikkfeltet. Jeg vet ærlig talt ikke hvorfor, men jeg vet at det på papiret ikke burde være sånn.

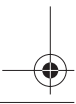
Den moderne norske musikkavis-æraen ble innledet av en kvinne, Gerd Johansen, da hun startet opp Nye Takter i 1977. Tredve år senere er det fremdeles få kvinnelige stemmer som hevder seg.

Gerd Johansen ble fort omgitt av menn, noe som kanskje sementerer inntrykket av den skjeve kjønnsbalansen i musikkpressen. Men min personlige erfaring gjennom et langt liv i musikkpressen, der jeg blant annet har jobbet i redaksjonene til Puls, Rock Furøre, Natt&Dag og Ballade, er at kvinner *ikke* ble holdt tilbake eller i særlig grad ble ofre for mannlige hersketeknikker.

Tvert imot ble de ønsket velkommen, og til en viss grad også dyrket frem. Ikke bare fordi redaksjonene var oppmerksomme på likestillingsperspektiver, men også fordi man ønsket seg flere kvinnelige lesere, og så kvinnelige skribenter som et middel for å oppnå dette. Problemet var snarere at så få kvinner meldte seg på banen.

### Rock som ungdomssynd

Da forfatter Arne Berggren i 1993 uttalte seg om kvinnelige musikkskribenter som egentlig ikke var så interesserte i musikkfeltet, men bare drømte om å bli «kulturskribenter», ble mange av jentene i datidens roc-





kemagasiner sinte. Men bare et par år senere hadde tiden og tidsånden gitt Berggren rett.

De beste kvinnelige musikkskribentene forsvant ut på den sentrale sidelinjen – nettopp ved å posisjonere seg som kulturskribenter, politiske redaktører og forelesere i «seriøs» journalistikk. Rock var en ungdomspasjon, som nå skulle løses ut i aksjer i den «virkelige» verden.

Om John Lennon hadde rett i at «woman is the nigger of the world», var musikkskribentvirksomhet på 80- og 90-tallet fremdeles et «negerarbeid» som ble sett ned på av de som mente seg å representere høykulturen. Musikkkritikk innen populærmusikkfeltet representerte en primitiv kultur, den ble sett på som overflatisk og anti-intellektuell – og som noe som man skulle vokse ifra. På den andre siden var den – for nå nok en gang å sitere Iggy Pop – *kommunikasjon av hemmelig viten*.

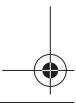
### En seksuell revolusjon

Den amerikanske homseaktivisten Jon-Henri Damski skriver i boken «Dead/Queer/Proud» om hvordan unge, mannlige rockere på sekstitallet tok avstand fra Mick Jagger fordi han «danced and pranced like a woman».

Rockemusikken ble sett ned på – på samme måte som jazzmusikken bare noen tiår tidligere – som noe dekadent, lurvete og nedbrytende, med minst én fot fremdeles godt plantet i jungelen. Rockemusikken var en revolusjon, og ikke minst en kjønnsrevolusjon, med aktører som hjalp til å snu opp ned på kjønnsrollemønstrene: Elvis Presley, Jimi Hendrix, Prince, Madonna, Anthony and the Johnsons; alle har de – for å sitere den amerikanske musikkviteren Susan McClary – «snudd opp ned på våre bilder av hva som er attraktivt, maskulint og feminint».

Den seksuelle, feminiserende og tvekjønnede rockkulturen ble demonisert av kristne miljøer, sett ned på av høykulturen, og erklært som klassefiende av ml-bevegelsen her hjemme. Og likevel vant rocken slaget om morgendagen – naturligvis gjorde den det!

Men samtidig som rocken motvillig ble erklært som «kunst», eller i det minste som en musikkart som også kunne ha «kunstneriske», «ansvarlige» og «sosiale» kvaliteter, og de store mediene omfavnet den som en direktebillett til store ungdomsgrupper, mistet den også noe av sin sjel. Her hjemme skjedde det først et stykke ut på 90-tallet – og symptomatisk nok like etter at alle de tre oppegående musikkbladene – Puls, Beat og Rock





Furore – hadde gått inn. Den hemmelige kommunikasjonen tørket inn, og levde videre i oaser på Internett.

### Vargtid i drømmefabrikken

Det ble vargtid; og musikk ble de store medienes slagmark. Da Anne Aasheim i 2006 inntok redaktørstolen i Dagbladet, sa hun i sin tiltredelseserklæring: «Vi vet at kvinner er *svært* kravstore når det gjelder konsum av nyheter. De vil ha kvalitet & opplevelse, grundighet & bredde. Og de liker å lese mye. Jeg tror altså at hvis vi lager en drivende god avis for kvinner, så vil dette også være en drivende god avis for oppegående menn!»

Om vi bytter ut «kvinner» i dette utsagnet med «hvite» og «menn» med «svarte», er det ikke vanskelig å se hvor håpløst reaksjonært det hele er. Aasheim snakker om kjønn som om kvinner var fra Venus, og menn fra Groruddalen.

Og i søndagsbilaget kan vi lese alt vi lyster om fletning og vevning.

### «Av og til er millimetermål ikke nok»

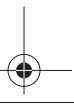
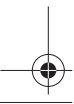
Problemet med pressen og media, uansett om det står kvinner eller menn bak, er at de skriver om «Idol», mens de en gang hadde idealer. Og de fortsetter å dyrke overflatene, og skriver om sex, mens de burde ha skrevet om kjønn.

Jeg tror statens, politikernes, musikkbyråkratenes, organisasjonenes og redaktørenes oppgave i dette, om vi nå snakker om «fraværet» av kvinnelige komponister eller mangelen på kvinnelige rollemodeller innen musikkritikken, er å legge forholdene best mulig til rette for at utviklingen skal snus, slik at begge kjønn skal få *best mulig anledning til å uttrykke seg som individer*. Men ikke å bruke noe millimetermål på kvinnelig versus mannlige deltagelse.

Om kvinneandelen skal opp, må flere kvinner rett og slett melde seg på banen.

### Et forsvar for kunstnermyten

Vi kan kalle kunstnermyten for avleggs, men jeg tror ikke vi bør begrave den helt.





Ingen komité ba Billie Holiday synge så sårt og sterkt. Ikke noe utvalg anbefalte Iggy Pop å rulle seg i peanøttsmør og glasskår. Ingen bransjeorganisasjon bestilte Nirvana, Joy Division, Velvet Underground eller Patti Smith. Ingen kulturminister kunne ha kvotert Janis Joplin inn i Big Brother & The Holding Company.

De var løver og løvinner. Og de kommuniserte hemmelig viten.

Og de bar kainsmerket, fordi de var mennesker som krevde sin bevegelsesfrihet.

### Fremtidens hunder og katter

Jeg har avslutningsvis lyst til å sitere en forfatter som nylig uttalte:

«Når jeg skriver, er jeg like lite kvinne eller mann som jeg er hund eller katt.»

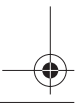
Så kan dere jo selv gjette hvilket kjønn forfatteren har.

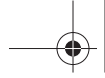
En gang i fremtiden, og jeg håper den kommer snart, må vi slutte å snakke om «kvinnelige komponister», om «kvinnelige musikkskribenter», om «kvinnelige styreledere».

Vi må bli kvitt frimurerlosgjene, og de rent mannlige arenaene.

Vi må bli farge- og kjønnsblinde, men ikke ukritiske.

For i så fall er ingenting vunnet.





DEL I

# KLASSISK OG SAMTIDSMUSIKK









ASTRID KVALBEIN

# Magnetiske eller umusikalske motpolar?

Om maskulint og feminint i klassisk og samtidsmusikk



## Opptakt

Kvifor er kjønnsrollemønstra i det klassiske musikklivet så konservative? Er ideane om maskulint og feminint så vovne inn i tradisjonen, estetikken og rollespela på og utanfor podiet at det kan vere med på å forklare den manglande integreringa av alle «andre» enn (den vestlege, heterofile) mannen?

Spørsmålet er mangfaldig og når sjølvstøtt langt ut over rammene mine her. Men situasjonen det spring ut av, er nokså tydeleg for alle som tar seg bryet med å telje kvinner og menn i sesongprogramma til dei filharmoniske orkestra – eller på samtidsmusikkfestivalane for den del; det er enno langt mellom dei kvinnelege komponistane, dirigentane og sjefane. Kjønnsfordelinga på instrument er òg temmeleg tradisjonell, sjølv om det teiknar til å bli endringar her, og i framstillinga av kvinner og menn i opera, platebransje og media kjem stereotypiane tett.

I løpet av dei siste om lag ti åra har eg observert det klassiske musikklivet<sup>1</sup> frå plassen som kritiker (ofte den einaste kvinnelege), og frå før det tatt del som student og songar. I det siste har eg òg arbeidd meir systematisk med å forstå musikken og historia om han i kjønnsperspektiv i sam-





band med eit doktorgradsprosjekt om den norske komponisten, kritikaren og organisasjonsleiaren Pauline Hall, der eg enno er undervegs.<sup>2</sup>

I dette innlegget vil eg ikkje kome med spesifikke forskingsresultat, men bruke faglitteratur og historisk materiale til å kaste lys over mønster som kan sjå ut til å gjere seg gjeldande også i dag, nærare bestemt korleis ideane om ein kanon og om maskulint og feminint bokstavleg talt spelar inn og syng med i både tidlegare tiders og vårt samtidige musikkliv. Eg startar med eit kvinneperspektiv, men vil etter kvart dreie mot eit meir generelt kjønnsperspektiv. Intensjonen er like mykje å opne for måtar å stille spørsmål på og gi reiskapar for analyse, som å kome med ferdige svar og harde fakta.

### I: Jakta på formødrene

Den første oppgåva for feministisk musikkforskning har, som i tilsvarande forskning innan til dømes litteratur og biletkunst, vore å «jakte på formødrene». Kor var kvinnene i musikklivet i tidlegare tider, dei som i stor grad er utelatne frå historieskrivinga? Fanst særleg komponistar som kan skrivast inn igjen?

Musikkforskninga kom seinare i gang enn søstervitskapane, men frå 1980-talet og framover har det vore gjort mykje på feltet, ikkje minst i USA.<sup>3</sup> Kvinneliv og -verk er avdekte og rekonstruerte, ofte ved hjelp av informasjon frå mangelfulle kjelder. Med tida har ein langt på veg bygd opp ein «kanon» av kvinnelege komponistar (og utøvarar), side om side med og delvis integrert i den «store historia» om dei mannlige – som strekk seg frå mellomalderen, via renessanse, barokk, klassisisme og romantikk til moderne epokar. I dag finst ein god del namn å ta av, og med fare for noko oppramsing serverer eg her eit lite dryss:

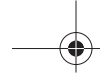
Hildegard von Bingen (1098–1179) framstår ofte som alle kvinnelege komponistars «mor», og ikkje berre dét; ho var òg filosof, teolog og med-

1 Eg vel å bruke omgrepet «klassisk musikk» og ikkje «kunstmusikk» sjølv om ein kan diskutere om det klassiske strengt tatt berre gjeld ein avgrensa stil/epoke. For meg er det problematisk å knyte kunstmusikk til eitt felt, og i dagens samfunn trur eg dei fleste oppfatar det klassiske musikkfeltet som eitt: Her gjeld det grovt sett det som er knytt til institusjonar med utgangspunkt i instrumentariet i eit symfoniorkester, også om musikken er skriven i vår tid.

2 Eg er i skrivande stund eitt år inne i eit doktorgradsprosjekt ved Noregs musikkhøgskole som skal vere ferdig i 2010.

3 Sjå t.d. Neuls-Bates (1982), McClary (1991), Citron (1993).





isinar, alt innanfor rammene av klosterlivet ho var vigd til. I renessansen har ein funne namn som Madalena Casulana (fødsels- og dødsår ukjent), som gav ut madrigalar på 1560-talet saman med meir kjende Orlando di Lasso, og frå barokken er mellom andre Elisabeth-Claude Jaquet de la Guerre (1665–1729), Francesca Caccini (1587–1640) og Barbara Strozzi (1619–1677) løfta fram.

Alle desse var både komponistar og utøvarar. Det var òg Maria Theresia von Paradis (1759–1824), Julie Candeille (1767–1834) og Corona Schröter (1751–1802) – og dei fleste mannlege kollegaene deira – i klassisismen. Pianisten von Paradis bestilte mellom anna klaververk av W.A. Mozart, mens Schröter var både songar, skodespelar og komponist og mellom anna skreiv musikk til skodespel av J.W. Goethe.

Kvinnene har altså vore mange og aktive. I eit romansehefte eg kom over for nokre år sidan, *Von Goethe inspiriert*, var Schröter presentert side om side med elleve andre kvinnelege komponistar eg aldri hadde hørt om, pluss to som har vore meir kjent lenge – ettersom dei er knytt til kanoniserte, mannlege komponistar, som søster og kone: Fanny Mendelssohn Hensel (1805–1847) og Clara Schumann (1819–1896).

I danske Gyldendals trebands musikkhistorie frå 1990 er sistnemnde presentert slik i registeret: «Schumann, Clara, født Wieck, ty. komponist og pianist, gift med Robert Schumann.» Så følgjer tilvising til éi side der dei har sitert dagboka hennar om oppstanden i Dresden, ikkje noko om musikken hennar. (Robert har ikkje «gift med Clara» oppført i registeret.)

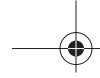
Alma Mahler (1879–1964) er i same verk tilsvarande «gift med ...» Gustav, og det blir vist til eit sitat inne i boka der ho forklarar visse psykologiske trekk ved mannen sin. Eitt av trekka hans kom til uttrykk gjennom at han ikkje ville gifte seg med Alma med mindre ho gav opp komponistkarrieren ho var i gang med då dei møttes. Om det skreiv ho sidan:

Ich habe Damals meinen Traum begraben. Vielleicht ist es besser so gewesen. Ich habe, was ich an produktiven Gaben besaß, in andern größeren Hirnen ausleben dürfen. Irgendwo aber brannte eine Wunde in mir, die niemals ganz verheilt ist.<sup>4</sup>

Historier om kvinner som ofrar sitt eige for å bli den skapande mannens muse og ta seg av barna, kan vi finne mange av. Men det kan òg vere verdt

<sup>4</sup> «Eg gravla draumen min den gongen. Kanskje var det best slik. Eg har fått leve ut dei skapande evnene mine gjennom andre, større hjernar. Men ein stad i meg brann ei smerte [eit sår] som aldri er blitt heilt lækt.» Frå *Erinnerungen an Gustav Mahler*, sitert frå Skouen 1984 (mi omsetj.).





å få fram alt det mange av kvinnene faktisk gjorde. Clara Schumann var til dømes ein feira og respektert pianist, som reiste på turné over heile Europa etter at mannen døde, og slik både utfalda seg kunstnarisk og skaffa inntekt til hushaldet, der det var sju barn å syte for. Schumann er ei av få kvinner som blir løfta fram i antologiar over «Great Pianists».<sup>5</sup>

Norske Erika Lie Nissen (1845–1903) blei i si tid samanlikna med Schumann ute i Europa og var ei av fleire norske kvinner med internasjonal musikarkarriere på slutten av 1800-talet. Meir kjent, og vel så mykje som komponist, er den faste kompanjongen hennar, Agathe Backer Grøndahl (1847–1907). Begge desse er omtalt blant fleire kvinner i eit sympatisk kapittel i *Norges Musikkhistorie* frå 1999.<sup>6</sup>

Av franske komponistar er Cécil Chaminade (1857–1944) etter kvart mykje omtalt og innspelt,<sup>7</sup> og av søstrene Lili (1893–1918) og Nadia (1887–1979) Boulanger er sistnemnde særleg kjent som respektert lærar. I England kombinerte Ethel Smyth (1858–1944) kamp som suffragette med omfattande komponistarbeid, også i store format, og var ei av dei første kvinnene som ikkje hadde nokon utøvarkarriere i tillegg.

Bakom alle desse namna ligg liv, musikk og erfaringar som eg gjerne skulle fortalt meir om, men må la liggje her. Også Pauline Hall (1890–1969), som eg forskar på, får først og fremst tene som døme: Ho vaks på sett og vis ut av generasjonen etter Grøndahl, før ho reiste til Paris og lét seg inspirere av det franske. Fram til cirka 1920 skreiv ho mest songar og mindre sonatar, mens ho med «Verlaine-suiten» i 1929 tok steget over i symfoniorkesterformatet. Dette verket har i sin tur fått ein plass i den norske «kanonen» av verk frå 1900-talet<sup>8</sup>. Gjennom denne prosessen bryt Hall med fleire av rammene og forventingane knytt til det å vere kvinne og komponist, på måtar eg vil vise til i det følgjande.

Hall og fleire av dei andre eg har nemnt her, hører truleg til den gruppa kritiske feministar vil kalle «exceptional women», kvinner som i si tid har vore det eine unntaket som har stadfesta regelen om mannsdominans på eit felt. Samtidig har arbeidet med ein mot-kanon vist at fleire kvinner må ha vore aktive og skrive store mengder musikk opp gjennom hundreåra, berre utan å setje særleg spor i generelle historieverk. Dermed er det naturleg å spørje om det finst mekanismar som har ramma kvinner

5 Jf. Schonberg (1963/87).

6 Herresthal (1999).

7 Sjå grundig analyse av ein sonate i Citron (1993).

8 Sjå t.d. Sandmo (2004).





meir systematisk når dei viktigaste verka bli definert. Kva skal til for at verk og kunstnarar blir kanonisert? Og er nokre av mekanismane som er så tydelege når vi les og lyttar til historia, i sving den dag i dag?

## II: Privat-offentleg sfære

Samanhengen mellom kjønn og kanontenking er særleg sett i system av den amerikanske musikkvitaren Marcia J. Citron. Ho peiker på heilt grunnleggjande premiss for at ein skapande kunstnar skal få innpass: Ein må ha *utdanning*, få *publisert* verk, få dei *framført* – helst fleire gonger – og få *omtale*.

I alle desse ledda har kvinner historisk sett møtt motstand: Mange fedrar har sett ein stoppar for talentfulle døtrer som ville ha vidare utdanning etter skoloringa i heimen. Eit illustrerande døme er Fanny Mendelssohn, som i motsetnad til broren Felix blei nekta å reise for å utdanne seg vidare då ho blei vaksen. Ho fekk klar melding frå faren: I kvinnelivet måtte musikken vere «eit ornament, ikkje eit fundament.»<sup>9</sup>

Seinare blei det diskusjon i familien då ho ville gi ut nokre av verka sine. I eit brev til mora går Felix mot dette:

She is too much all that a woman ought to be for this. She regulates her house, and neither thinks of the public nor of the musical world until her first duties are fulfilled. Publishing would only disturb her in these ...<sup>10</sup>

Det er opplagt at musikk som ikkje blir trykt og distribuert, heller ikkje får mange framføringar, og dermed får mindre omtale. Dermed har mange kvinners verk blitt nekta innpass i det offentlege livet og vist til privatsfæren. Og det var her kvinner skulle utfalde seg, og skrive i tilhørande format. Heimen er heller ikkje ein plass for symfoniar eller operaer, og kvinner hadde ikkje skoloring i å skrive i store format. Om dei prøvde seg, kunne dei møte haldningar som den Per Reidarson formidlar i *Norsk Tonekunst* i 1932:

En og annen smukk sang eller et riktig vellykket mindre stykke kan nok frembringes [...] men det typiske er at når det hos kvinner gjelder litt større musikalsk form, så svikter logikken, det hele flyter ut i det uforholdsmessige ...<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Neuls-Bates 1982, s. 144.

<sup>10</sup> Ibid., s. 149.

<sup>11</sup> Sitert frå Faurdal 1993, s. 25.





Å sjå på forholdet mellom *privat* og *offentleg* blir slik nyttig om ein vil forstå musikkhistoria i lys av kjønn og prestisje. Det får dessutan konsekvensar både for kva format kvinner får skape innanfor og for kva instrument dei får handtere.

Eit enkelt skjema kan få dette fram slik:

Privat sfære	Offentleg sfære
Sonatar, songar etc.	Symfoniar, opera etc.
Song, strykeinstr., fløyte	Lydsterke blåseinstr., slagverk
Klaver, gitar	Dirigertpinne

I boka *Music, Gender, Education* viser Lucy Green korleis ein langt på veg kan kjenne igjen fordelinga av instrument både i profesjonelle symfoniorkester og i utdanningssystemet i dag i mønster som blei etablerte for lenge sidan. Tradisjonelt har kjønnskiljet gått mellom dei instrumenta som passa til framføringar privat, i borgarlege stover, og dei som var for lydsterke og hørte heime i det offentlege rommet, i symfoniorkester eller militære ensemble.

Ser vi på vestlege symfoniorkester i dag, vil dei fleste vere dominert av menn. Fleirtalet av dei kvinnene som er der, spelar strykeinstrument, og dei finst knapt på messing og slagverk. Samtidig ser vi ei utvikling: frå tider då kvinner knapt hadde tilgjenge til å vere profesjonelle musikarar i det heile tatt – det aller siste *forbodet* mot kvinnelege tilsette forsvann då prestisjeorkesteret Wiener Philharmoniker oppheva sitt i 1997 (!) – til Ungdomssymfonikarane i dag, som òg er nokså representative for studentmassen ved dei klassiske utdanningane: Her erobrar jentene stadig fleire av plassane, også bak kontrabassar, slagverk og trombonar. Faktisk er det nokre som no uroar seg for at kvinnene skal bli i fleirtal på heile den klassiske musikkscena – og at det er eit teikn på, eller vil føre til, lågare prestisje for heile feltet.<sup>12</sup>

Ser vi på rekrutteringa til orkestra, finn vi ein viss støtte for spådomen om at det klassiske musikklivet blir «feminisert», i alle fall her i landet. Ei undersøking om kjønnsfordeling gjort i Oslo kommunale musikksskole<sup>13</sup>

12 I etterkant av *Musikk og kjønn* oppstod ein debatt i NRK P2s Musikkredaksjonen, som blei ført vidare på ballade.no, med utgangspunkt i at direktør i Det Norske Kammerorkester, Per Erik Kise Larsen gir uttrykk for ei slik bekymring.

13 Presentert av rektor Olav Kjøk på *Musikk og kjønn*.





viser at av det mindretallet av elevar som er gitar, søker dei aller fleste om opptak på gitar og andre bandinstrument (dei mest lydsterke i dag), medan jentene spelar stryk og treblås, pluss at dei er i overveldande fleirtal på song. I dag vil dei færreste påstå at det finst vesentlege ulike fysiske føresetnader for dei ulike instrumenta, slik ein godt kunne høre for berre eit par tiår sidan. Men ideane om passende jente-/kvinne- og gute-/manninstrument ser altså ut til å vere ein tung arv, og det verkar heilt tilfeldig om dei pedagogiske institusjonane og lærarane er innstilte på, eller har strategiar på, å utfordre denne.<sup>14</sup>

Om vi ser på dei prestisjetunge plassane framfor orkesteret, finn vi dessutan berre spreidde spor av «feminisering». Menn dominerer som instrumentalsolistar – om enn minst på klaver og fiolin – og dirigentpulten er enno nesten berre menns domene. Frå tid til anna har eg tald opp kvinnelege dirigentar i sesongprogramma til orkestra i Noreg, og det er mange heilt utan. Som oftast er eit par–tre representert over heile landet og sesongen til saman.

Fordeling av instrument og roller kan òg knytast til ein annan tradisjonell akse mellom førestillingar om feminint og maskulint, nemleg den at det kvinnelege ofte assosierast med *naturen* – kropp og kjensler, medan mannen strekk seg mot *sivilisasjonen* – teknologiske nyvinningar, intellekt og kontroll. Motsetnadene kan stillast opp slik:

Feminint	Maskulint
Kropp	Teknologi
(Songaren som hore og madonna)	(Instrument, orkester, partitur, datateknologi)
Kjenslestyring	Intellekt/kontroll/autoritet

### III: Natur–sivilisasjon

Ifølgje Green og fleire er songaren den kvinnelege utøvaren som i minst grad utfordrar tradisjonelle kvinnebilete. I staden har ho mange konnotasjonar til motsetnadsparet hore–madonna. På den eine sida finn vi den «naturlege ur-situasjonen» – ei kvinne som syng for barnet sitt. På den andre er kvinna som gjennom å eksponere stemma offentleg òg eksponerer kroppen og blir eit objekt for attrå, ei freistarinne.

<sup>14</sup> Ifølgje Olav Kjøk finst per i dag ikkje nasjonale statistikkar på kjønnsfordeling i kulturskolane. Kjønn er heller ikkje tema i den nye strategiplanen frå Kunnskapsdepartementet om kunst og kultur i opplæringa, *Skapende Læring*, som kom i juni 2007.





På 1600- og 1700-talet var det faktisk ikkje uvanleg at kvinnelege songarar hadde ein slags dobbel funksjon som «gledespiker» og songarar. Det er ting som tyder på at Barbara Strozzi, som var sjeldan godt skolert og både spelte og komponerte sjølv, underhalde mennene i salongen til poet og rikmann Giulio Strozzi på mange vis, også med seksuelle tenester.<sup>15</sup> Men kantatane hennar er òg virtuose på ein måte som gir songen ein mindre privat, teknisk briljant karakter, meir knytt til den offentlege manneverda. Slik braut verksemda hennar over mot dei meir maskuline sfærane.

På operascenene i Italia blei kastrerte menn hylla, einskilde stader mellom anna fordi kvinner ikkje fekk lov å syngje offentleg. Men samtidig som ein i barokken hadde slike grenser grunnleggjande berre i kjønn, blei det laga og framført ei rad operaer som nettopp leikar med førestillingane om kvinner og menn, gjennom falsett, forviklingar og ymse fantasifulle innfall. Framføringa av G.F. Händels *Julius Cæsar* på Den Norske Opera for ikkje lenge sidan var ei aktuell påminning om at ein har sett kjønn i scene på mange og kreative måtar i hundrevis av år. Herskarane syng gjerne i falsett, mens dei såkalla «bukserollene» for intelligente og handlekraftige damer er ei anna iscenesetjing av androgynitet.

Slike roller spelar naturlegvis opp mot den sterke idé om det (hetero)normale, og operalitteraturen byr på mange arketypar som ligg nær sjablongar om både hore, madonna og engel, eller helt, far og djevel, med tilhørande lyse og mørke stemmer. Kjønn er – naturleg nok, er det freistande å seie – grundig leira inn i kombinasjonen menneskestemme og musikk.

Kombinasjonen songar og sexobjekt er sjølv sagt heller ikkje gått ut på dato, og kropp sel òg instrumentalmusikk. Den klassiske platebransjen nektar seg verken nakne skuldrer, utringingar, eller oppknepte skjortebryst for den del, i marknadsføringa av artistane sine. Kritikar i Morgenbladet, Magnus Andersson, responderte nyleg slik under ingressen «Janine Jansen viser mot, stor personlighet og enormt talent. Så hvorfor viser Decca meg så mye bar hud?»:

[...] det er et annet nærvær enn hennes senkede blick jeg snakker om, noe annet enn Jansens bare skuldre og hvordan hun holder fiolinen på coveret. [...] Hvorfor prøver Decca å gi meg våte drømmer? [...] Hvis det er noe å få våte drømmer av, er det vel Jansens mot, at hun våger å lytte til stillheten, at hun tør å la en pause oppheve tiden, at hun hvisker, tør å overgi en konvensjonelt tonende klang, at hun er ett med sitt instrument<sup>16</sup>

15 Jf. Bowers & Tieck (1986).







Andersson protesterer mot framstillinga av Jansen som sexobjekt, men utan å ville gi slepp på dei erotiske kvalitetane ved *spelet* hennar. Det sensuelle, fysiske bør berre inn gjennom ørene, ikkje auga. Om Andersson ville hørt det same om utøvaren var ein mann, er eit ope spørsmål, men poenget ser likevel ut til å vere at innpakkinga hamnar i vegen for dei eigentlege, kunstnariske kvalitetane til Jansen.

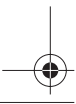
Ein annan type kjønna innpakking oppstår når samtidsmusikkfestivalen Ultima i 2007 i eit velmeint forsøk på å framheve kvinnestemmene på festivalen, lagar eit eige rosa (!) flygeblad for songarane Michiko Hirayama, Amelia Cuni, Fátima Miranda, Trio Mediæval og Maja Solveig Kjelstrup Ratkje.

Alle desse er særreigne utøvande og skapande vokalkunstnarar som er vel verdt å framheve. Men om vi ser hovudtrekka i dette flygebladet og programboka med eit kjønnskritisk blikk, er det lite som utfordrar det nedarva bilete av at kvinner syng (kroppen er instrumentet), menn komponerer (hjernen styrer) – og at kvinnene er enno «dei andre». I 2007 utgjer dei kvinnelege komponistane ifølgje mi grovteljing omlag 15 prosent, og det er truleg det høgste sidan starten i 1990. Både på Ultima og i Norsk Komponistforening har kvinnedelen dei siste tiåra lege temmeleg fast på i underkant av ti prosent.<sup>17</sup>

Festivalsjef Geir Johnson lova året før å ta i eit tak for å få fleire kvinnelege komponistar inn i 2007. Noko har skjedd, sjølv om det er litt underleg at han ikkje fann fleire og presenterte dei annleis dersom kvinner skulle vere ei satsing. Det er påfallande korleis han i innleiinga til programboka omtalar dei i forhold til mannlege kollegaer: Etter nokre tankar om korleis samtidsmusikken er blitt marginal, trekk han linjer mellom Giacinto Scelsi og kjempene Arnold Schönberg og Luigi Nono. Mot slutten kjem «tre store italienske» menn tilbake, under overskrifta «Internasjonale komponistprofiler». Her finst berre menn, også dei to danske komponistane Pelle Gudmundsen-Holmgreen og Per Nørgård, som i eit intervju lenger ut i boka blir omtalt som «To Høvdinger» – før historia om korleis dei blei inspirert på eit legendarisk feriekurs i Darmstadt i 1960, der mange av dei modernistiske komponistane som sidan er kanoniserte, var. På sidene etter fortel så Simon Steen-Andersen om korleis han komponerer i tradisjonen etter dei danske «fedrane» sine.

16 9. februar 2007.

17 Kuriøst nok: Då NKF blei skipa i 1917, var fire av tolv medlemmar kvinner, altså 33 %, den høgste prosentdelen nokosinne. Fram til 1938 kom seks nye til, men så rekrutterte ein berre menn fram til 1967 (Lange 1967).





Kvinnene på programmet er vigd eit avsnitt midt i introduksjonen, også her under overskrifta «Unike kvinnestemmer» – der songarane får mest vekt. Komponistane blir ramsa opp, utan på noko vis å bli sett i samanheng med sentrale musikkhistoriske eller estetiske utviklingstrekk. Ingen kvinnelege komponistar er heller intervjuja inne i boka, men songaren Michiko Hirayama er ifølgje overskrifta «en vulkan».

Det ligg neppe vrang vilje bak denne presentasjonsmåten, og programboka og det rosa flygebladet er ikkje representativ for alle årgangar av Ultima. Men dei illustrerer kor lett det er også for ein såkalla progressiv festival å setje kjønn i scene på veldig lite progressivt vis, på premissa til ein stadig mannsdominert, moderne kanon.

Overskriftene «En vulkan» og «To høvdinger» kan òg tene til å illustrere kontrasten mellom det jord- og kroppsnære arketypisk kvinnelege uttrykket, som ofte blir framstilt som eruptivt og ukontrollert, og det arketypisk mannlege, som har opphav i kontroll og autoritet.

Det skal seiast at dette blir nyansert i intervjuteksten. Og lyttar ein til musikken som blir framført på Ultima, er det dessutan vanskeleg å finne stereotype mønster av kvinnelege og mannlege uttrykk. Eg vil kome tilbake til det, men først vil eg igjen vende meg til historia og lytte etter korleis idear om kjønn pregar ikkje berre *samfunnet rundt* og *presentasjonen av* musikken, men også kan vere vikla inn *i dei musikalske strukturane*.

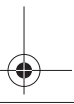
#### IV: Maskulin dominans og feminin kadens

I ei musikkteoribok frå 1909 skildrar Vincent D'Indy hendingane i ein klassisk sonateform slik:

Force and energy, concision and clarity: such are almost invariably the essential *masculine* characteristics belonging to the *first idea*: it imposes itself in *brusque rhythms*, affirming very nobly its tonal ownership, one and definitive.

The *second idea*, in contrast, entirely gentle and of *melodic* grace, is affective almost always by means of its verbosity and modulatory vagueness of the eminently alluring *feminine*: supple and elegant, it spreads out progressively the curve of its ornamented melody, circumscribed more or less clearly in a neighboring tonality [...] after the active battle of the development, the being [«l'être»] of gentleness and weakness has to submit, whether by violence or by persuasion, to the conquest of the being of force and power.<sup>18</sup>

18 Sitert frå Citron 1993, s. 137.





Som sitatet illustrerer, er idear om kjønn tilstades i «grunnformelen» for dei viktige formene symfoniar og sonatar og musikkteori generelt. Omgrepet «tonekjønn» om dur og moll viser til at moll (som tyder mjuk) representerer det feminine, og dur (som tyder hard) representerer det maskuline. I tillegg har vi omgrep som feminin og maskulin kadens; den feminine er den som ender trykklett, som eit spørsmål, den maskuline på trykk tung tid, som eit punktum. Dessutan blir kromatikk rekna som feminint – mange halvtonetrinn skapar ustabilitet i forhold til hovudtonearten – mens diatonikk er maskulint, trygt forankra i den regjerande tonearten (Citron 1993).

I nyare tid har analytikarar òg tatt til orde for at sykliske prosessar og det ein kan kalle tilstandstid i musikken kan reknast som ein feminin kontrast til den «maskuline narrativiteten», med krav om ei lineær utvikling fram mot eit høgdepunkt.

Skjematisk kan dette stillast opp slik:

Feminint	Maskulint
moll (mjuk)	dur (hard)
kromatikk	diatonikk
feminin kadens	maskulin kadens
sidetema	hovudtema
sykliske forløp	lineær utvikling
tilstandstid	kamp fram mot høgdepunkt
feminine gestar (sprang)	maskuline gestar (sprang)



Desse ideane har i sin tur skapt normer for korleis ein skal skrive, som mann og eventuelt kvinne, og dei som ikkje følgjer «skjemaet», lid gjerne under det. Susan McClary (1991) meiner til dømes ho kan finne ein frykt for det feminine både hos menn som komponerer, og dei som skriv om musikk. I ein analyse av Peter Tsjaikovskijs 4. symfoni refererer ho til den kjende musikkvitaren Carl Dahlhaus' kritikk av same verk i *Nineteenth-century Music* (frå 1980):

To put it bluntly, the grand style fundamental to the genre has been split into a monumentality that remains a decorative facade unsupported by the internal form of the movement, and an internal form that is lyrical in character and can be dramatized only by applying a thick layer of pathos.<sup>19</sup>





For McClary er symfonien, som har eit meir «yndig» hovudtema og langt sterkare ambivalens mellom styrke og veikskap enn ein forventar av sjangeren, eit uttrykk for den homofile komponistens ambivalens og smertefulle kamp mot eit patriarkalsk samfunn. I sin tur har desse trekka gjort det vanskelegare for – den elles populære – musikken til Tsjaikovskij å bli rekna inn i ein seriøs kanon. McClary argumenterer òg for at Robert Schumann i essayet om Franz Schuberts symfoni i C-dur nærmast tar side for Ludwig van Beethovens «virile power»<sup>20</sup> framfor Schuberts meir sensitive univers, som han eigentleg er svært sjarmert av, for å redde sin eigen maskulinitet.

Det siste dømet illustrerer korleis trugsmålet kan ligge i musikken sjølv – den får same kraft som ei forførande kvinne, og er som henne så voven inn i kjensler og kropp at den trugar den intellektuelle kontrollen som karakteriserer maskuliniteten. I nokre epokar og kulturar har det å drive med musikk i seg sjølv faktisk blitt rekna som så feminint at det har halde menn borte. Det finst forskarar som hevdar at slike idear er grunnen til at det er skapt så mykje mindre musikk i England enn i tilsvarande kulturnasjonar på kontinentet.<sup>21</sup>

Analysane til McClary er omdiskuterte og kan lett bli vulgariserte. Om vi synes å høre nærmast takt for takt gjennom musikken at Tsjaikovskij er homofil, står vi sjølvstakt i fare for å skape nye og reproducere gamle arketypar. Å løfte fram homofile kunstnarar som det dei faktisk var (ikkje heterofile med hemmelege og kompliserte affærar med det såkalla motsette kjønn), er viktig historisk arbeid. Måten McClary lyttar etter erotisk ambivalens og samfunnsstrukturar i musikken på, kan dessutan opne for nye dimensjonar både i den og spekteret av førestillingar om kjønn og tiltrekking, normer og avvik. Men idet komponisten og estetikken bak *Svanesjøen* blir ein arketypp for noko «homo» (for å vere vulgær), kan det skygge for variasjonsrikdommen i det kunstnariske uttrykket og hindre ein muleg emosjonell identifikasjon med det, både for hetero- og homofile.

McClary peikar sjølv på slike utfordringar; at ein kan sementere kjønna mønster nettopp ved å ta dei fram. Det forundra meg då ho nyleg brukte «Contemplation of the Virgin» av Hildegard von Bingen som døme på eit uttrykk for spesifikke erfaringar knytt til å vere i ein kvinnekropp, nærare bestemt til gryande graviditet og fødsel, som neppe ein

19 Sitert i McClary 1991, s. 76.

20 Ibid., s. 18.

21 T.d. Linda Austern og Richard Leppert, vist til i McClary 1991, s. 17/172.





mann kunne skrive.<sup>22</sup> Dette er pussig ikkje berre fordi nonna Hildegard så vidt eg veit aldri var gravid i løpet av livet, men òg fordi det framstår som om McClary gjennom å reflektere ei kroppsleg oppleving inn i musikken, snakkar om noko *essensielt* feminint og maskulint som best kan gis uttrykk av kvinner eller menn i same rekkjefølgje. Slike førestillingar om ei «kjerne» av kjønnsidentitet vil lett avgrense det handlingsrommet mange lengtar etter, der det i prinsippet skal vere grenselaust mange måtar å vere både kvinne og mann, hetero- og homofil på.

Analysane hennar går òg – i stor grad intendert – sterkt ut over ideane om kunststartens autonomi; at (instrumental)musikk i ytste konsekvens berre er klingande form og struktur, utan at det treng hefte historiske referansar, sosiale kodar, kroppsleg erfaring eller andre «jordiske» kvaliteter ved han. Førestillingane er verdt all muleg kritisk drøfting. Men det blir temmeleg spissfindig når McClary i ein fotnote les si Tsjajkovskij-forståing opp mot Stephen Houtz, som hevdar at eit spesifikt tema hos Tsjajkovskij truleg ikkje konnoterer «kvinne», men heller «drag queen».<sup>23</sup> Er ikkje kunstaren for rik og mangetydig til å bli tatt til inntekt for så konkrete referansar, same kor gode intensjonane er? spør mellom andre Leo Treitler (1999) på generelt grunnlag – etter mi meining med rette.

På den andre sida kan ein dokumentere at det har eksistert (og truleg enno finst) forventingar til at menn skal skape maskuline og kvinner feminine uttrykk, i alle fall er det då dei får mest ros.<sup>24</sup> Pauline Hall gir uttrykk for ei slik oppleving. I eit jubileumskåseri om Agathe Backer Grøndahl frå NRK i 1947 seier ho:

Når en kvinnelig komponist skriver idyllisk og søtt og pent – da er alt i orden, det har hun lov til. Men tar hun til å skrive i en skarpere markert stil, setter hun seg dristige mål – da er hun på forbudte veier. Det er ganske betegnende at de merkeligste tingene Agathe Backer Grøndahl har skrevet, det kraftigste og dristigste, det spilles og synges minst.<sup>25</sup>

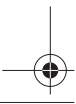
Då Hall sjølv presenterte eit knippe songar og mindre instrumentalstykke på sin debutkonsert i 1917, var dette å lese frå Johannes Haaklou i Morgenposten:

22 Slik eg oppfatta henne på tiltredingsførelesing ved Universitetet i Oslo, 18. september 2007.

23 Ibid., s. 188.

24 Sjå t.d. Green (1997).

25 Sitert frå manuskript hos Norsk musikkksamling.





Visst har Damer noget paa Hjerte, som søker musikalsk Uttryk. Karakteristisk herfor er Agathe Grøndahls Romance «Ved Sundet»; den kunde en mand vanskelig ha skrevet, og det samme gjælder de to Perler i Gaarsdagens Program, nemlig Romanzerne «Winterabend» og «Tagelied» [...] i disse ikke mindst med det liflige Akkompagnement er Pauline Hall utpræget kvindelig.<sup>26</sup>

Fleire av kritikane frå konserten tyder på at dei mest typisk feminine uttrykka får mest ros. Til dømes går «perlen» *Winterabend* i moll, og framstiller jomfru Maria som sørgjer over sonens død gjennom ein slags meditasjon i tre relativt like vers, som gir eit mjukt, syklisk preg. Denne blir rost av nesten alle kritikarane, mens den langt meir majestetiske «Till en konstnär», som tydeleg konnoterer ein mann, ikkje trekkjast fram av ein. Det kan vere tilfeldig, men kan det òg ha med kjønn å gjere?

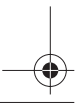
Bruk av tekst vil oftast forsterke dualismen mellom feminine og maskuline trekk, og går vi til operalitteraturen, er arketypane ofte sett i scene på overdådig vis. Her er eit vell av døme å ta av om ein vil illustrere samspillet mellom musikk og (kjønns)roller. Eitt av dei mest kjende (og analyserte<sup>27</sup>) er Georges Bizets *Carmen*. Når ho syng slageren «L'amour est un oiseau rebelle», stadfester ho at ustadige kvinner uttrykkjer seg gjennom kromatikk – men også den rå Carmen hører heime i moll. I opera er slike karakteristikkar gjerne forsterka med tilhørande «kjønnsriktig» val av instrument: type messing til helten, strykarar og obo til heltinna. Richard Wagner boltra seg i slikt, og arven frå han har vel bløma vidare, ikkje minst gjennom den hollywoodske filmmusikken.

Arven ser òg ut til å ha gått inn i moderne opera. Eit døme er å finne i *Freitag* frå den kanoniserte modernisten Karlheinz Stockhausens gigantiske operasyklus *Licht*. Her opnar helten, erkeengelen Michaels tema med eit majestetisk kvartsprang (også rekna som maskulint) i trompet, medan kvinna – Eva – er tildelt eitt i blygt basethorn og girlander av kromatikk. Slik fører ein såkalla og sjølvutnemnd grensesprengjande kunstnar ein temmeleg stereotyp arv av kjønnsroller vidare.

I prinsippet kunne modernismen ha hatt ein frigjerande funksjon, slik mellom andre tolvtonesystemets far, Arnold Schönberg, skal ha hatt intensjonar om (McClary 1991). Burde det oppstå eit meir kjønnsnøytralt rom i musikken i det tonekjønna – dur og moll – blei løyst opp i atonalitet, serialisme, klangflatestil og alt som etter kvart sorterer inn under modernismen? Ikkje utan vidare.

26 8. mars 1917, sitert frå Halls utklippsbok.

27 Sjå t.d. McClary (1991).





## V: Er modernismen kjønnslaus?

Det finst sosiologiske argument for at framveksten av modernismen mellom mykje var ein reaksjon på at musikken tidleg på 1900-talet var i ferd med å bli for tilgjengeleg både for kvinner og for fleire lag av folket, det siste særleg gjennom plateindustrien. For å redde den eksklusive statusen – inkludert den romantiske ideen om kunstnargeniets ånd som skapte autonom musikk – måtte kunsten bli endå meir kompleks, abstrakt og «åndeleg».<sup>28</sup> Alt dette hører heime på eit maskulint domene og i ei arverekke av menn: frå Beethoven via Brahms til Schönberg, Boulez og Stockhausen, og historia går vidare inn på Ultima-programmet, slik vi har sett.

Oppfatningar av modernismen som maskulin finst på alle kunstfelt. Eit utdrag av ein kritikk av lyrikaren Pia Tafdrups *Dronningeporten* talar temmeleg tydeleg:

For det første skriver hun seg, i de fleste av diktene, inn i det jeg vil kalle en klassisk nordisk høymodernisme [...] Det er et språk jeg ikke forbinder i særlig grad med en spesifikk kvinnelig inngang til verden. Men kanskje er det nettopp det Tafdrup ønsker å gjøre – å tilrane seg denne skriften som tilhører den mannsdominerte modernismen [...]?

Det som likevel gjør «Dronningeporten» [...] verd å lese, er de stedene Tafdrup forlater de teoretiske pretensjonene og sitt høymodernistiske patos og lar den kvinnelige aggresjonen flyte fritt. Særlig i avdelingen «Livsvæsker» bejaer Tafdrup kvinnekroppens vann – tårene, blodet, svetten og fostervannet [...]»<sup>29</sup>

Kanskje er dømet noko ekstremt, som tolkar det modernistiske uttrykket som noko maskulint Tafdrup vil «tilrane» seg, mens ho er best på det typisk feminine – det kroppslege. Men utdraget er neppe det einaste i media i dag som kunne vitne om at desse motpolane er vonde å gi slepp på, ikkje minst for dei av oss som skriv *om* kunst.

Eg kjenner ikkje til systematiske studium av omtalar av samtidsmusikk med blick for kjønn. Dei finst kanskje, men den feministiske musikkforskinga ser ut til å ha sysla mest med eldre musikk og populærmusikk. Men eg skreiv eit lite underavsnitt om kjønn i mi hovudoppgåve om pressedekninga av Ultima i 1995 og 1996. Det var ikkje overveldande mange eksplisitt «kjønna» karakteristikkar i kritikane. Men eit par av dei kan illustrere eit generelt inntrykk av at førestillingar og forventingar

28 Sjå t.d. Cusick (1999).

29 Trond Haugen i Dagsavisen, 24. januar 1999.





knytt til kjønn kjem til syne også på og i omtalen av den samtidige musikkscena, om enn i meir generelle termar enn før, med uttrykk for trøkk, råskap og autoritet som motsetnad til kjenslevare, sensuelle og grasiøse kvalitetar.

Etter ein konsert stod dette å lese i Klassekampen om Magnus Lindbergs *Aura*: «Dette er muligens macho-musikk for kultiverte 90-tallister.»<sup>30</sup> Den kvinnelege kollegaen Kaija Saariahos fløytestykke *NoaNoa* er ifølgje Arbeiderbladet dagen etter «altfor utstudert poetisk» og «pent og likegyldig».<sup>31</sup>

Verka til desse to nolevande finske komponistane kunne kanskje karakteriserast som maskuline og feminine. Lindberg er kjent for trøkk og drivande suggesjon, Saariaho for lyriske og meditative strekk, som kan gi ei kjensle av tilstandstid. Men ein uhøgtideleg «blindtest» eg tok for nokre studentar ved Musikkhøgskolen, illustrerer eit problem med slik sortering. Eg spelte *Aura* for dei og bad dei assosiere til kjønn. Ein kar rekte opp handa: «Det der minner om ei skikkeleg premenstruell dame.»

Om vi ser bort frå eit snev misogyni; replikken viser at «trøkk» nok kan finnast hos alle kjønn. På den andre sida slår Saariaho beina under ein fordom frå tidlegare, at kvinner i mindre grad erobrar teknologiske nyvinningar enn menn. Ho og kollegaene av same kjønn brukar datateknologi i utstrekkt grad. Ultima-programmet i 2007 stadfesta det same: Natasha Barrett, som i 2006 fekk Nordisk Råds Musikkpris, og andre har i like stor grad datamaskinen som del av instrumentarieret som mannlege kollegaer.

Slik kan ein halde fram med lett kverulerande motspørsmål til alle som måtte meine å høre komponistens kjønn i verka: Kor maskuline er dei klanglege kniplingane til Salvatore Sciarrino i forhold til Cecilie Ores massive arkitektur eller det mørke dragsuget i Maja Solveig Kjelstrup Ratkjers verd? Og om det sykliske grunnprinsippet er så kvinneleg, kvifor er dei fremste representantane for den repetitive, amerikanske minimalismen – John Adams, Steve Reich og kompani – alle menn? Kan det kanskje vere fordi det sykliske er del av erfaringa til alle menneske, også dei som ikkje menstruerer, gjennom døgn, månefasar og år? Samtidig som det lineære og framoverskridande i ymse former ligg i tidsopplevinga til dei aller fleste i vesten – i kontrast til eit austleg, syklisk historiesyn?

30 9. oktober 1995.

31 10. oktober 1995.







Poenget på tampen er nokså enkelt: Går vi tett nok på musikken, oppdagar vi mange problem med å trekkje slutningar mellom estetiske uttrykk, samfunn og biologi (kjønn og legning). Kunsten er for mangfaldig til å la seg fange i sjablongar. Skapande kvinner og menn forvaltar alle både kraft og skjøre kjensler, mjuke og harde gestar, evna til å få tida til å stå stille og til å drive ein passasje fram mot eit høgdepunkt – på kvar sine *individuelle* måtar (i alle fall er det idealet i vår vestlege kultur). Arketypar om kjønn er abstrakte konstruksjonar som dei aller fleste søker fridom i forhold til.

Denne erkjenninga burde få konsekvensar i konsertliv, formidling og pedagogisk verksemd. Det burde skurre om nokon seier at det heftar noko «maskulint» med ei kvinne som dirigerer Brahms med autoritet, eller «feminint» ved ein kar som akkompagnerer på harpe. Vi som skriv, bør finne ord å karakterisere verda med som går på tvers av kjønnskategoriane. Og dei som utdannar barn og unge, tilset dirigentar og arrangerer festivalar, må ta ansvar for at mangfaldet blømer, også ved å få fram menn og kvinner i roller vi sjeldan ser dei i.

## VI: Coda

Mot slutten av konferansen *Musikk og kjønn* blei eg overraskande henta fram til å sitje i eit panel, og fekk spørsmålet: Kor sit undertrykkingsmekanismene i dag? Eg greidde så vidt eg hugsar ikkje å svare særleg godt på sparket. Men i ettertid har eg tenkt at svaret kan vere enkelt: i *fantasiløyse*.

Vi har sett at musikkhistoria er full av førestillingar om kjønn. Truleg konserverer vi dei på det klassiske feltet, som er så tyngd av repertoartradisjonar, konsertrituar og andre konvensjonar. Vi gjenfortel ei mannsdominert historie med klare motpolar mellom feminint og maskulint igjen og igjen. For alt eg veit ligg det ein slags erotikk – ein magnetisme mellom motpolane – kapsla inn i musikken, gestane og rollepela, som det er vondt å gi slepp på. Kanskje sit vi derfor òg så fast i vande roller?

Vi kan spekulere, og kanskje bør vi. Men svaret ligg neppe i vrang vilje mot forandring av kjønnsrollemønster lenger, i alle fall ikkje uttalt. Der ser heller ut som musikklivet manglar fantasi. Og dessutan *mot* – til å ta konsekvensane av å tenke nytt, til å rigge om i rollegalleriet, bryte ned hierarki og utfordre kanoniske maktstrukturar for å skape noko nytt.

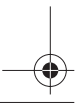
Mangel på fantasi og mot – det kling vel litt umusikalsk på eit felt som har kreativitet både som fundament og ideal?





## Litteratur

- Bowers, Jane & Judith Tick. 1986. *Women making music. The Western art tradition 1150–1950*. University of Illinois Press. Urbana
- Citron, Marcia J. 1993. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge University Press. Cambridge
- Cusick, Suzanne G. 1999. Gender, Musicologi, and Feminism. I: Nicholas Cook & Mark Everist, red. *Rethinking Music*. Oxford University Press. Oxford
- Dahm, Cecilie. 1987. *Kvinner komponerer. Ni portretter av norske kvinnelige komponister i tiden 1840–1930*. Solum. Oslo
- Faurdal, Inger Lokjær. 1993. *Pauline Hall (1890–1969). Komponist og overgangskvinde i norsk musikkliv*. Speciale ved Musikvidenskap. København
- Green, Lucy. 1997. *Music, Gender, Education*. Cambridge University Press. Cambridge
- Herresthal, Harald 1999. Fra hjem til konsertsal. I: Vollsnes, Arvid O., red. *Norges Musikkhistorie*. Bd. 3. Romantikk og gullalder. Aschehoug. Oslo
- Johnson, Geir & Hild Borchgrevink, (red.). 2007. *Ultima – Oslo Contemporary Music Festival 2007* (programbok)
- Ketting, Knud, (red.). 1990. *Gyldendals Musikkhistorie*. Bd. 2. Den europeiske musikk-kulturs historie. Gyldendal. København
- Kvalbein, Astrid. 1998. *Spaltelangs med samtidsmusikken. Ei hovudoppgåve om korleis pressa framstilte Ultimafestivalane i 1995 og 1996*. Norges musikkhøgskole. Oslo
- Lange, Kristian. 1967. *Norsk Komponistforening gjennom 50 år*. Norsk Komponistforening. Oslo
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. University of Minnesota Press. Minneapolis
- McClary, Susan. 1993. Narrative Agendas in «Absolute» Music: Identity and Difference in Brahms's Third Symphony. I: Solie, Ruth (ed.). *Musicology and Difference*. University of California Press. Berkeley
- Neuls-Bates, Carol (ed.). 1982. *Women in Music. An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*. Harper & Row Publishers. New York
- Sandmo, Erling (red.). 2004. *Et eget århundre*. Press forlag. Oslo
- Schonberg, Harold. 1963/1987. *The Great Pianists – from Mozart to the Present*. Simon & Schuster. New York





Skouen, Synne. 1984. «Rosa» *für Sopran mit Flügel und Tonband*. Norsk musikforlag. Oslo  
Treitler, Leo. 1999. The Historiography of Music – Issues of Past and Present. I: Nicholas Cook & Mark Everist, red. *Rethinking Music*. Oxford University Press. Oxford







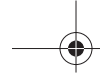
LENE GRENAGER

## Kvinnelig komponist?

Tanker omkring komponister og kjønn

Da jeg ble spurt om å holde et innlegg om kjønnsrelasjoner mellom komponister og om hvordan det er å være kvinnelig komponist i Norge i dag, var min første tanke: Men det vet vel ikke jeg! Jeg vet jo bare hvordan det er å være meg! Det sier litt om det lett absurde i å bruke kjønn som kategoriseringsredskap. Det er så mange andre faktorer som spiller inn på arbeidet og livet enn akkurat dette ene at jeg er kvinne. Min alder, min familie, hvor jeg bor, helsa mi, hva jeg liker og ikke liker, hvilke miljøer jeg oppholder meg i og hvilke muligheter jeg har preger akkurat min situasjon og gir meg oppgaver å løse som individ. Det finnes ikke noen allment riktige eller gale svar på denne situasjonen, bare min helt individuelle måte å løse de problemene og utfordringene som ligger i å være akkurat meg. Jeg er rimelig overbevist om at jeg som komponist ikke generelt har noe mer til felles med kvinner som komponerer enn med menn som komponerer; til det er løsningene på komponistyrket altfor individuelle. Hvis man ser på kroppene som isolerte objekter, er det klart at jeg ligner kvinner flest, men måtene å være kvinne på er forskjellige og preger på ulikt vis de yrkene vi velger oss.

Slik sett er problemstillingen om kjønnsarbeidsdeling blant komponister rimelig irrelevant fordi jeg i utgangspunktet ikke synes at menn og kvinner som komponerer, er så veldig forskjellige. Og i en framtidig verden håper jeg at problemstillingen skal bli fullstendig absurd. Men når jeg

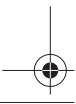


likevel velger å si noen ord om kvinner som komponerer og deres livssituasjon i dag, så er det fordi (til tross for at jeg ikke vil at det skal være sånn) det fremdeles skapes et kunstig skille mellom *komponister*, altså menn som komponerer, og *kvinnelige komponister*, altså kvinner som komponerer.

### To overforenklinger

Idet man skal beskrive situasjonen for norske komponister som er kvinner, er det lett å ty til to unyanserte overforenklinger. Den ene er å svartmale den faktiske situasjonen: Kvinner er underrepresentert, vi får ikke være med på festivaler, musikken gjemmes bort på egne lukkede arrangementer kun for kvinner etc., men jeg ser det som lite fruktbart å lage et bilde av situasjonen hvor all motgang kvinner som komponerer støter på, er knyttet til deres undertryktethet som kjønn. Den andre overforenklingen er å beskrive situasjonen som problemfri, altså at vi har akkurat de samme mulighetene som menn, at vi absolutt får være med på festivaler og at vi er godt representert i høyt profilerte konserter, men jeg ser det heller ikke som fruktbart å nekte for at noen av de problemer kvinner møter som komponister, er knyttet til kjønn. På den ene siden lever vi i et hjørne av verden hvor kvinner i stor grad kan velge hvilke individuelle løsninger som er best for dem selv, og på den andre siden lever vi ikke i et fullstendig likestilt samfunn.

Faktum er at jeg, som norsk komponist og kvinne, i veldig liten grad føler meg forskjellsbehandlet i mitt daglige arbeide som komponist. Jeg har nok å gjøre, jeg har god kontakt med musikere, og jeg møter sjelden rare holdninger til kvinner som komponerer fra dirigenter og ensembler. Det er, som det heter, en helt naturlig ting at en kvinne kan uttrykke seg også gjennom skrevne partiturer. I enkelte sammenhenger burde det til og med være en fordel å være kvinne. Hvis vi tenker oss en arrangør med et bevisst forhold til like muligheter for menn og kvinner, vil vedkommende sørge for at kvinner som komponerer, er deltagende i de arrangementer vedkommende har ansvar for. Hvis flesteparten av arrangørene i Norge tenker på en slik måte, vil den lille andelen av NKF's medlemmer som tilfeldigvis er kvinner, ha en stor fordel av at vi er så få. Det burde altså i prinsippet være flere muligheter for kvinner enn for menn for å få sine verk framført. Nå er det likevel ikke mitt inntrykk at det er slik. Jeg tror det er andre mekanismer som til syvende og sist styrer omfanget av





oppmerksomhet i det offentlige rom og antall framførte verk. Hvordan man kommer seg opp og fram i verden, synes som et mysterium for meg; jeg tror det må være en eller annen komplisert ligning som spiller inn, et inntrykk jeg tror jeg deler med mange av mine kollegaer av begge kjønn.

Jeg velger altså å tro at min situasjon som komponist inneholder få undertrykkende elementer. I andre deler av livet føler jeg meg direkte undertrykt. Det gjelder for eksempel den øredøvende heteronormativiteten som jeg møter hver eneste dag, noe jeg deler med mange av mine mannlige komponistkollegaer. Jeg tilhører altså en av de få gruppene i Norge som via norsk lov kategorisk forskjellsbehandles. Et annet eksempel er det evige kravet om å tre inn i det hellige moderskap for å fullbyrde min naturlige kvinnelighet, som preger nesten alle sosiale situasjoner jeg kan komme på. I musikken slipper jeg som regel unna begge disse stigmata.

### Skriver menn og kvinner forskjellig musikk?

Samtidig som det altså ikke preger meg nevneverdig hver dag at vi fremdeles snakker om komponister og kvinnelige komponister, er det klart at problemstillingen eksisterer også for meg. I enhver sammenheng hvor jeg skal spørres ut om min musikk i offentligheten, enten det er som komponist eller utøver, finner journalisten det nødvendig, uavhengig av om vedkommende er mann eller kvinne, å spørre om hvordan det føles å være kvinnelig komponist, hvordan det er å være kvinnelig improvisasjonsmusiker osv., noe jeg selvfølgelig ikke kan svare på fordi jeg fremdeles bare vet hvordan det er å være meg. Et annet spørsmål som stadig dukker opp, er hva som er forskjellene på menn og kvinner som komponerer, og hvordan det gir seg utslag i den musikken som er resultatet av disse prosessene. En kollega av meg (en mann) fikk spørsmål om dette for ikke så lenge siden, og han fortalte at han i grunnen aldri hadde tenkt på at det var noen forskjell, men fordi journalisten stilte spørsmålet, hadde han begynt å spekulere. Vi snakket litt sammen om dette, men for hver karakteristik han kom opp med som mer typisk for kvinner enn for menn som komponerer, klarte vi begge uten store vanskeligheter å finne både menn hvis musikk kunne karakteriseres på samme måte, og kvinner som overhodet ikke svarte til karakteristikken. Min kollega mente kanskje allikevel at kvinner er litt flinkere til å konsentrere seg, noe jeg ikke kan se at stemmer i særlig grad. Spørsmålet er til syvende og sist hvorvidt dette overhodet er





interessant å finne ut av all den tid musikken som kommer ut, enten er god eller dårlig, er noe man liker eller noe man ikke liker.

Når vi ser på sammensetningen av medlemsmassen i Norsk Komponistforening, er det klart at det er ganske få kvinner i forhold til menn; det dreier seg om cirka 10 % av foreningens medlemmer. Dette prosent-tallet holder seg relativt stabilt i forhold til at antallet komponister totalt øker. Og jeg møter stadig folk som er bekymret for rekrutteringen av kvinner til komponistutdanningene i Norge. Jeg synes i utgangspunktet at å ha som mål at halvparten av landets komponister skal være kvinner, er absurd, og at disse tallene ikke tar høyde for at kvinner uttrykker seg musikalsk på mange andre måter enn å skrive noter på papir. Det er viktig å huske på at vi ikke nødvendigvis er mere likestilt dersom fordelingen av menn og kvinner i NKF er 50/50. Kunsten må få springe ut av de individer som virkelig ønsker å skape den, men samtidig er det viktig at muligheten for jenter og gutter til å velge komponistyrket er like gode. Og her tror jeg det er en del som kan gjøres.

### Ut over klisjeene

Jeg tror at en av de største utfordringene er å nå ut over de dominerende klisjeene om komponisten, og da mener jeg at vi må ta et oppgjør med ikke bare de rådende kjønnsstereotypene, men også andre villedende bilder av komponistyrket. Av de to klisjeene Gud som gammel mann med skjegg og Komponisten som gammel mann med skjegg tror jeg myten om Komponisten er den mest seiglivet, altså at det er flere mennesker som ser for seg Gud i en annen skikkelse enn Komponisten. Det å nå ut til barn og unge slik at de får se at komponister kommer i alle kjønn og størrelser, bør være en viktig oppgave. Jeg tror at en grunn til at mange kvinner har vært litt mer modne når de har valgt komponistyrket, det gjelder for eksempel meg selv, er at man i musikkhistorien ikke møtte kvinner som komponerer. I puberteten, hvor kjønn er viktigere enn noen gang senere i livet, og hvor ideen formes om hvem man skal bli når man blir voksen, ble ideen om å bli komponist litt fjern fordi jeg ikke hadde noen referanser fra eget kjønn og se opp til. I min oppvekst var det kanskje fokus på at kvinner kunne velge å bli snekker eller ingeniør eller anleggsarbeider, men komponist var ikke nevnt blant mulige yrkesveier.

En annen myte er komponistens suverenitet og autoritet. At komponisten nærmest er et geni som har oversikt og kunnskap om alle aspekter







ved alle instrumenter, akustikk, teknikk, spiller perfekt fra blad på piano og i tillegg har både absolutt gehør og absolutt rytme, er vel for de aller fleste av oss komponister en sørgelig overdrivelse. Viljen til å lære og til å samarbeide med andre er vel så viktige egenskaper. De aller fleste komponister jeg kjenner, samarbeider nært med utøvere for å lære seg nye ting. Hvordan man utvikler seg som komponist og hvilken innfallsvinkel man har til det kreative arbeidet, er uendelig forskjellig, og bildet av komponisten som et ensomt geni stemmer ikke med mine erfaringer.

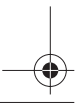
Dette bringer oss inn på at komponistrollen stadig er i endring og at det i vår tid stadig skapes nye måter å være komponist på. Det er viktig å huske at det er mange som skaper musikk som ikke går veien via partitur, men som velger å bruke andre måter å formidle musikalske tanker på. Det er for eksempel blitt vanligere igjen at komponister er med på utøvingen av sin egen musikk, det være seg via elektroniske medier eller i samarbeid om multimediepregede forestillinger. I visse deler av samtidsmusikken er grensene i forhold til scenekunst og andre kunstformer i ferd med å viskes ut.

Norden er en rimelig problemfri sone for kvinner. Vi har mulighet til å velge nesten hva som helst, både profesjonelt og privat. Mange mennesker innenfor musikkfeltet, det være seg arrangører, musikere eller bevilgende myndigheter, er opptatt av at kvinner som komponerer skal ha like muligheter som menn som komponerer. Dette er ikke situasjonen i mange andre deler av verden.

En kollega av meg fikk et stykke antatt til en festival i Asia et sted, og arrangørene visste ikke at hun var kvinne. Da hun kom til konsertsalen og arrangøren oppdaget hennes kjønn, fikk hun rett og slett ikke prøvetid med verken musikeren eller teknikeren. Dette var et stykke med en del elektronikk, så en prøve var absolutt påkrevd. Da hun endelig fikk insistert seg fram til en, var det ikke tid til noen gjennomkjøring av stykket. På konserten ble stykket satt i gang mens publikum var på vei inn i salen, noe som naturligvis brakte musikeren ut av fatning. Og som toppen av det hele: Etter konserten sa arrangøren at dersom de hadde visst at verket var skrevet av en kvinne, ville de ikke ha satt det på programmet.

### Myter og privilegier

Det er viktig å huske at arbeidet for likebehandling av kvinner og menn i musikklivet er avhengig av likestillingskampen i samfunnet ellers. Og





den kampen må føres langs mange frontlinjer. En allmenn bedring av kvinners muligheter i samfunnet vil gi bedre muligheter også i musikklivet, men jeg synes det er viktig å huske på at vårt fokus i veldig stor grad ligger på vår egen verdensdel og at vi i forsvinnende liten grad hjelper undertrykte mennesker i andre deler av verden. Det å ha muligheten til å uttrykke seg musikalsk er et privilegium. Jeg synes ikke man kan legge nok vekt på et slikt faktum. Vi er privilegerte. I Norden har vi (og da mener jeg mennesker av begge kjønn) vunnet respekt for at dette er et arbeid på linje med andre yrker, og det er til og med slik at en kunstners virke til en viss grad står utenfor de rammer som andre grupper i samfunnet må forholde seg til, for eksempel med referanse til ytringsfrihet. Jeg kan skrive og spille så stygg eller pen eller kritisk eller ironisk musikk jeg bare vil, jeg vil til og med få betalt for det. I andre deler av verden er det slett ikke slik.

Hvis jeg skal forsøke å oppsummere noe fra dette lett fragmenterte og personlige innlegget, måtte det være med to slagord:

1. La oss bekjempe myter.
2. La oss huske på vår privilegerte situasjon og ikke glemme dem som står utenfor.





RAGNHILD VEIRE

# Kjønnsnøytral kunstmusikk?

Kjønnsstereotyper og kommersialisme i media

## Kjønn som tabu

Kjønn er ikke et populært tema når kunstmusikk omtales i dag. Utøvers eller komponistens kjønn trekkes sjelden frem som et uttalt, vesentlig kriterium for bedømmelse av kvalitet og musikalsk uttrykk. For mange vil kjønn og kunstmusikk i dag rett og slett ikke være compatible størrelser, og bli sett på som reduserende på kunstmusikken.

Dette er det, som jeg ser det, to hovedårsaker til. Kunstmusikken, forstått som den klassisk-romantiske musikalske kanon via modernismens frembrudd på 1900-tallet og frem til i dag, tolkes ut ifra et rådende ideal om et iboende universelt, åndelig uttrykk som taler til oss alle. Kunsten skal ikke reduseres til «gutte-» eller «jente-musikk». Den andre årsaken kommer som en følge av den første: Dagens fortolkningsideal domineres av en holdning om at musikeren skal levere en fortolkning liggende så tett opp til komponistens kunstneriske intensjon, lest gjennom partituret, som mulig. Da blir en kjønnert fortolkning fort feil. Og det er sjelden et kvalitetsstempel for en musiker å få høre at fremførelsen var «jentete» eller «guttete.»

Det finnes selvfølgelig unntak, som når musikken selv åpenlyst setter kjønn og kjønnsroller i spill. Innen opera skjer det svært ofte. La Traviata, Don Giovanni og Carmen er selvinnløsende eksempler på dette, og da er en kjønnert fortolkning både riktig og påkrevet.



Et eksempel på harmen som oppstår når et kjønnsfokus åpenlyst rettes mot den såkalt kjønnsnøytrale delen av kunstmusikkfeltet, er mediebruduljen i kjølvannet av journalist Ole Chr. Ihles omtale av komponisten Maja Solveig Kjelstrup Ratkje som «Morgenbladets midtsidepike» for en tid tilbake. Han fikk opptil flere rasende motinnlegg i retur. En kjønnert omtale med vulgære konnotasjoner er kanskje noe av det groveste en seriøs komponist i dag kan utsettes for. Mer enn noen andre er de nemlig åndsarbeidere, hvor verdslige faktorer som utseende og kjønn er for ikke-temaer å regne.

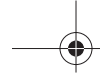
### Kunstmusikk og medier

Denne hissige motstanden mot et kjønnert fokus på kunstmusikkfeltet kan også forstås som en motstand mot den kommersielle industriens salgsmekanismer, hvor fokus på overflatiske faktorer som utseende og kjønn råder. Slike mekanismer beskyldes også ofte media for å spille på. Dette leder oss inn i det feltet jeg ønsker å belyse i det følgende, nemlig hvordan den kommersielle salgindustrien og media sammen er med på å kjønne omtalen av kunstmusikkfeltet i dag, på tvers av kunstmusikkens rådende kjønnsnøytrale fortolkningsideal.

Jeg vil først peke på noen faktorer som bygger opp nye, kjønndede konturer på kunstmusikkens kjønnsnøytrale ansikt, og som media gjenspeiler. Det har skjedd en dreining fra min tid som trombonestudent i slitte klær på musikkonservatoriet på begynnelsen av 90-tallet, til den virkeligheten dagens musikkstudenter lever i. Hvis jeg som musikkstudent brukte for mye sminke, kunne jeg føle miljøets dom om at slikt var tegn på feil fokus. Det hele burde kun dreie seg om spilling, ikke utseende.

I dagens samfunn virker det som heller ikke musikkstudenter slipper unna det økte fokuset på kropp og utseende. Jeg observerer langt flere musikkstudenter i dag med speil i fiolinkassa, stramme moteklær, tydelig under slankepress, enn tidligere. Samtidig har prestasjonspresset og konkurransen blant det økende antallet dyktige musikkstudenter i Norge blitt tøffere. Det kan virke som om godt utseende er kommet inn som en ny «vinnerfaktor» innen utøvelsen av kunstmusikk allerede i studietiden. Det leder unge musikk talenter naturlig inn i et marked hvor kommersielle salgstriks og den klassiske, profesjonelle musikkindustrien ser ut til å trives bedre sammen enn noen gang før.





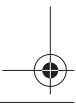
En hovedårsak til dette er at platebransjen sliter i motvind. Salgstalene går ned. Det skaper mindre rom for nyanser, både musikalsk og i måten kunstmusikken presenteres på overfor publikum. Det satses på bestselgere. Og for å trenge gjennom lydturen må man by på noe ekstra! Dette er merkbart på min arbeidsplass, Musikkredaksjonen i NRK P2, hvor vi daglig mottar 30–50 e-poster. Flere av disse kommer fra aktører som ønsker oppmerksomhet rundt aktuelle hendelser på kunstmusikkfeltet, som orkesterkonserter, nye CD-utgivelser, artister på turné, festivaler osv. De tyr til salgsfremmende virkemidler, og flere av disse er kjønnete. Disse midlene kan også påvirke musikkjournalistenes presentasjon av kunstmusikken. Samtidig ligger også visse deler av media under et hardt salgspress. Sammen er dette faktorer som gjør at kjønn spiller i økende grad med når kunstmusikkfeltet presenteres i media.

På den annen side er det viktig å huske at media ikke er et forlenget talerør for kunstmusikkens universelle budskap og innhold. Media lever av å fortelle historier. Journalisme består i å avgrense og gjøre et saksfelt relevant og begripelig for publikum. Vi søker derfor ofte etter en vinkling når musikken skal omtales. Da kommer ofte mennesket bak musikken eller fremførelsen frem. Og da kan det plutselig handle om deg og meg, og da inneholder saksfremstillingen også en mann eller en kvinne.

Det personifiserte, kjønnete aspektet får særlig utslag i tabloide medier, som må selge oppslag hver dag og hvor et fortrinnsvis vakkert eller utfordrende ansikt skal brukes til å fange oppmerksomheten. Denne trynefaktoren slipper vi i radio. Radio er et musikkegnet medium hvor vi som musikkjournalister opplever at vi oftere kan fokusere mer på den klingende musikken enn historiene rundt den. Men, også vi lever av å fortelle historier. Også vi må vinkle sakene våre. Også vi har behov for å fange lyttere i farta.

### **Hvordan blir kunstmusikken kjønnet av media?**

For å ta det kommersielle salgspunktet først: Både media og plateselskaper står i fare for å operere med kjønnsstereotyper for å få solgt inn noe vanskeligsolgt, nemlig kunstmusikk. Enkelt sagt handler disse stereotypene om å fange publikums oppmerksomhet ved å skape lett gjenkjennelige roller og typegalleri, som at menn er maskuline, mens kvinner er attraktive og står for myke verdier.





Det ville vært enkelt for meg å hente frem mange eksempler på dette fra tabloide mediers kunstmusikkomtale fra de siste årene. Men jeg skal starte med et eksempel på hvordan mitt eget program, Musikkredaksjonen i NRK P2, vinklet kunstmusikkfeltet opp mot en kjønnsstereotypi. Da vinneren av Dronning Sonja Internasjonale Musikkonkurranse høsten 2007 endelig ble utropt, ønsket vi å presentere vinneren i vår sending påfølgende dag. Rask research avslørte at barytonsangeren Audun Iversen var fotballgal og kledde seg i fotballtrøya til favorittlaget sitt som et lykkesymbol under sangkonkurransens mange innledende runder. Redaksjonen øynet øyeblikkelig en god historie og lot fotballpoenget være en viktig del av portrettintervjuet. Vi hadde fått en gjest som drev med noe så usedvanlig som operasang, men kunne samtidig presentere ham som en mann folk flest kunne relatere noe gjenkjennelig til – nemlig et mannfolk som digger fotball. Det hører med til historien at størstedelen av intervjuet dreiet seg om selve konkurransesituasjonen og musikktolkningen, illustrert av flere lydopptak fra konkurransen. Men vi brukte fotballpoenget helt bevisst som en inngang for å fange flest mulig lyttere, og denne gangen grep vi til en kjønnsstereotypi.

Musikkredaksjonen har også jobbet aktivt for å avsløre hvordan nettopp kjønnsstereotyper brukes som et ledd i den kommersielle platebransjens strategi for å «brande» klassiske artister – gjøre dem til en merkevare som kan selge flest mulig plater. I fjor laget vi en sak om Leif Ove Andsnes, som i internasjonale magasiner presenteres som urnordmannen med steinansikt som sitter med tærne i havet på Karmøy det meste av tiden. Dette kombinerer Andsnes tilsynelatende elegant med sine konsertopptredener i designerdresser – han er en moderne mann med stil, må vite. Dermed kan publikum akseptere ham som nettopp forbildet av en moderne mann og ikke som verdensfjern, klassisk artist.

Nok en kjønnsstereotypi trer frem i måten vi ser flere kvinnelige klassiske utøvere ofte kobles til eksklusivitet når de markedsføres internasjonalt. Kvinnelige musikere avbildes med et dyrt, feminint tilsnitt, hvor pels, perler og designerkjoler står sentralt. Et eksempel på dette er den tyske fiolinisten Anne-Sophie Mutter, som avbildes i de vakreste stroppe-løse kjoler eller hun vinker fra en smekker Porsche. Men aldri vulgær! Hennes spill på et kunstnerisk ekstremt høyt nivå presenteres i en mediepakke som forteller at hun ikke direkte svetter og sliter over fela si som en annen bryggesjauer. Hun er vakker, feminin, eksklusiv – og uoppnåelig.

Sistnevnte form for kjønnsstereotyp presentasjon fungerer ganske dårlig i Norge. Som eksempelet med Iversen viser, henfaller norske medier





snarere til grep som gjør disse usedvanlig dyktige artistene også til helt vanlige mennesker. Ellers angår ikke saken folk flest. Nok et eksempel på dette er fiolinisten Arve Tellefsen. Det kan virke som om han selv ønsker å skape et bilde av seg selv ved å legge seg tett opp til kjønnsstereotypien om at menn + sport = sant. Når Tellefsen intervjues, bruker han nesten alltid sportsmetaforer, hvor referansene til fotball og favorittlaget Rosenborg sitter løst. Og det fungerer! Det enkle språket kombinert med de kjente referansene blir aldri klippet vekk av en deskjournalist med respekt for seg selv. Og vi skal ikke se bort fra at nettopp Tellefsen har lokket mange lyttere til den klassiske musikken nettopp ved å spille på en lett gjenkjennelig stereotypi.

Ser man isolert på det økende markedspresset, kan det virke som om tilfanget av kjønnsstereotyper i medias presentasjon av kunstmusikk er et nyere fenomen. Slik er det selvfølgelig ikke. Vi kan for eksempel se på hvordan en av historiens største operasangere lenge har blitt fremstilt i ulike sammenhenger. Kirsten Flagstads måte å synge på blir ofte omtalt som «naturlig» og «uanstrengt». I utallige artikler og omtaler av henne kan man få inntrykk av at hun kunne lære seg en Wagner-opera ved kjøkkenbenken til frokost og gå på scenen og synge verket samme dag. Det ligger et kjønnsstereotyp budskap i dette: Hennes kunstneriske suksess kom ikke som følge av knallhardt arbeid og dertil hørende familieforsømmelse. Et paradoks her er at da Flagstad virkelig levde opp til sin egen samtids kvinnebilde og ofret karrieren for å støtte sin mann da han fikk problemer under krigen, ble det brukt mot henne.

Kvinnelige klassiske topputøvere blir, selv i dag, påfallende ofte omtalt med et dobbelt fokus: Musikken *og* privatlivet. Og journalistenes spørsmål dreier seg ofte om hvordan nettopp disse to faktorene i utøverens liv går i hop. Flere intervjuer med sopranen Solveig Kringelbotn dreier seg om hvordan hun makter å kombinere familielivet med tilværelsen som en internasjonal topputøver. Vi får detaljerte beskrivelser av hvordan mannen og familien følger henne på reisene. Også flere oppslag om den internasjonalt anerkjente norske Vertavokvartetten, som kun består av kvinnelige musikere, dreier seg om det samme. Jeg kan ikke se at mannlige musikeres karriere blir omtalt med et lignende fokus på privatlivet.

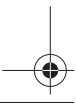
Musikkredaksjonen har registrert at flere kvinnelige musikere har reagert negativt på at journalister fra særlig tabloide medier fokuserer på hvordan karrieren kombineres med barn og familie, eventuelt hvorfor de ikke har barn, og lager egen sak om dette.





Det kan virke som om kulturjournalister lettere henfaller til kjønnsstereotypier når kunstmusikkfeltet omtales enn for eksempel politiske journalister. Det er ikke særlig god presseskikk å fokusere i lignende grad på utenomliggende faktorer når en kvinnelig minister skal intervjues om fagfeltet sitt.

Av eksemplene i denne gjennomgangen ser vi at det i utgangspunktet kjønnsnøytrale herskende idealet innen kunstmusikken og dens utøvere har fått tydelige, kjønnete konturer når feltet omtales og presenteres i media. Dette er ikke udelt negativt, og kan virke som en human inngang til et felt som for mange fremstår som utilnærmelig og abstrakt. Det uheldige er når vinkling mot kjønn, overflate og stereotypier dreier fokuset for langt bort fra selve hovedsaken – nemlig kunstmusikken. Da har man også bommet på noen av journalismens hovedteser, nemlig at informasjonen man bringer videre, skal være sann, relevant og vesentlig i forhold til saksfeltet man omtaler. Slik sett står nok varsellampene og blinker allerede, i flere redaksjoner.

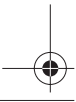






## DEL II

# POP, ROCK OG JAZZ







HEIDI STAVRUM

# Kjønnede relasjoner innenfor rytmisk musikk

Hva vet vi, og hva bør vi vite?<sup>1</sup>

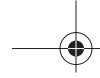


Fra tid til annen dukker debatten om musikkfeltets skjeve kjønnsfordeling opp. I diskusjoner om dette brukes det som regel først mye energi på å påvise kjønnede skjevheter, som deretter brukes som grunnlag for å overbevise diskusjonspartnerne om at det å diskutere kjønn i relasjon til kunst- og kulturfeltet er relevant og nødvendig. Antagelig har de fleste leserne av denne teksten kommet lenger enn det, og de synes forhåpentlig at kjønn er et tema som trenger å bli snakket om og diskutert. Noen vil kanskje likevel stille seg spørsmålet om hvorfor en skal bruke tid på å diskutere kjønn og likestilling i kulturlivet generelt og i musikkfeltet spesielt. Har vi virkelig ikke kommet lenger i Norge – verdens mest likestilte land – enn at vi trenger å mase om at det ene kjønnnet ikke har de samme rettighetene som det andre? Er det ikke slik nå at alle, både gutter og jen-

---

1 Denne artikkelen er en bearbejdet versjon av et innlegg undertegnede holdt på seminaret «Musikk og kjønn – om kjønnsarbeidsdelingens mange varianter, grunner og virkninger i musikklivet» i Oslo 8. oktober 2007. Deler av innlegget og artikkelen er også publisert i *Nordisk kulturpolitisk tidskrift* nr.2/2007. Begge tekstene er i stor grad bygd på notatet «Musikk og kjønn: status i felt og forskning» (Lorentzen & Stavrum 2007).

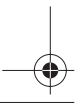




ter, kan velge fritt fra et hav av yrker og utforme karrierene sine på bakgrunn av ferdigheter og kompetanse alene, helt uavhengig av sosiale faktorer som kjønn eller etnisk bakgrunn? Og at dette også gjelder når valget om å satse på en musikalsk karriere er tatt? Er det ikke slik at dyktige musikere som skriver god musikk, blir anerkjent på grunn av sine kunstneriske og musikalske kvaliteter alene? Kjønn og kunst eller kjønn og musikk har vel ingenting med hverandre å gjøre? Hva vet vi egentlig om disse tingene?

Vi vet noe, men kunnskapen om hva kjønn betyr i kulturlivet og i musikklivet er ikke samlet eller utarbeidet på en systematisk måte. Fra forskerhold dreier det seg om mer eller mindre tilfeldige kunnskapsbidrag, for eksempel en og annen hovedoppgave skrevet av folk med spesiell interesse for temaet. Forfatteren av denne artikkelen er en av dem som har skrevet hovedoppgave om musikk og kjønn, nærmere bestemt om jazz og kjønn (Stavrum 2004 og 2005). Som en av få forskere har undertegnede også fortsatt å interessere seg for temaet. Notatet «Musikk og kjønn: status i felt og forskning», skrevet sammen med kollega Anne Lorentzen (2007), er i den sammenheng et forsøk på å sammenfatte en del av kunnskapen som finnes, og gjøre opp status over noen utviklingstrekk og forskningsbidrag knyttet til musikk og kjønn i Norge. Det er dette arbeidet som danner utgangspunktet for den følgende artikkelen.

Artikkelen er delt i tre deler: Først skal jeg si litt om det vi allerede vet. Her vil jeg beskrive noen kjønnete fronter eller kjønnete mønstre som er tydelige i noen sjangere innenfor den rytmiske musikken, og gjennom dette si noe om den kjønnete «stoda» i noen sjangere. En slik gjennomgang leder etter min mening fram til et åpenbart svar på spørsmålet om hvorfor kjønn og musikk er et tema det bør snakkes mer om, og om hvorfor det er viktig å inkludere et kjønnsperspektiv både i kulturforskningen og i kulturpolitikken. Den andre delen av artikkelen har jeg kalt «det offentlige ordsiftet» om musikk og kjønn. Her vil jeg trekke fram noen eksempler på hvordan kjønn og musikk blir satt på dagsordenen og snakket om både i media og i kulturpolitikken. Som jeg skal komme nærmere inn på, så ser det ut til at det er vanskelig å debattere spørsmål knyttet til kjønnete skjevheter i musikklivet. Min påstand er at dette henger sammen med musikkfeltets og kunstfeltets interne logikk, hvor forestillinger om kvalitet og autonomi ser ut til å overskygge forståelsen av at disse feltene også kan ses på som deler av et «vanlig» arbeidsliv. Den tredje og siste delen av artikkelen handler om kunnskapsstatusen knyttet til kjønn i de rytmiske sjangerne. Her skal jeg kort kommentere hva slags forskning





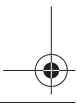
som finnes på dette feltet. Avslutningsvis vil jeg reflektere litt rundt hvordan den kunnskapen vi har kan brukes for å eventuelt endre på «tallenes tale» og derigjennom skape et mer likestilt musikkfelt enn det vi har i dag.

### Musikkfeltets paradoksale kjønnede mønstre

Ofte starter utspill som handler om musikk og kjønn, både journalistiske og forskningsmessige, med statistiske oppregninger av hvor mange kvinnelige og mannlige utøvere som finnes i et felt eller i en sjanger. Et eksempel på dette er kulturminister Trond Giskes utspill i ei norsk avis sist høst hvor han påpekte at kvinneandelen blant studentene på den anerkjente jazzutdanningen i Trondheim er lavere enn kvinneandelen blant norske biskoper<sup>2</sup>. Ifølge Giske og det norske likestillingsbarometeret står det altså bedre til med kvinneandelen blant norske prester enn blant norske jazzmusikere (Likestillingscenteret 2005). Og nye tall fra Norsk jazzforum viser at av totalt 523 musikermedlemmer, er det 76, det vil si 14,5 %, kvinnelige utøvere. Bare 19 av disse, det vil si 3,5 % av totalen, er instrumentalister. Norsk Komponistforening har en kvinneandel på 9,3 %, det vil si 13 kvinner av i alt 140 medlemmer. På Kulturdepartementets nettsider får vi vite at 100 % av de kunstneriske lederne i norske orkestre er menn. Kulturdepartementets statistikk viser at menn dominerer også i andre deler av kulturlivet: 81 % av alle filmregissører i Norge er menn, og 81 % av alle filmprodusenter er også menn. Den statlige innkjøpsordningen for skjønnlitteratur og sakprosa viser at henholdsvis 72 og 85 % av de innkjøpte bøkene er skrevet av menn, til tross for at antallet kvinnelige og mannlige forfattere er noenlunde like høyt.<sup>3</sup> Hvis vi foretar slike enkle statistiske oppregninger av antallet mannlige og kvinnelige utøvere, vil vi altså finne at menn dominerer i de fleste delene av kulturfeltet. I enkelte felter er det en nærmest total mannsdominans, for eksempel blant jazzmusikere og komponister, mens det i andre felter er en jevnere fordeling av kjønn, for eksempel blant skuespillere og forfattere.

Fordelingen av mannlige og kvinnelige utøvere i ulike deler av kulturlivet eller i ulike musikksjangrer sier imidlertid ikke alt om kunsten som kjønnfelt: En gjennomgående tendens er at i de delene av kulturfeltet som har omtrent like mange kvinnelige og mannlige utøvere, er det som regel de mannlige utøverne som innehar de mest anerkjente og privile-

2 «Giske forlanger flere jenter», Adresseavisen, 31.10.06.



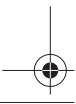


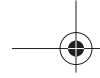
gerte posisjonene. Mennene dirigerer, komponerer, improviserer, regisserer og instruerer. Menn spiller hovedrollene, og menns bøker og filmer kanoniseres. Og når ei plate gis ut, presenteres sjelden artisten som en av platehøstens beste *mannlige* artister eller årets beste *gutteband*. Denne sterke mannsdominansen i mange av kulturlivets delfelter, med påfølgende dominans i de mest anerkjente posisjonene, skaper færre tilgjengelige rom for kvinnelige kunstnere og musikere. For som jeg etter hvert skal komme inn på, ligger det fremdeles sterke kjønnete konvensjoner til grunn for kvinnelige og mannlige musikeres instrument- og sjangervalg.

Det er noe veldig paradoksalt ved disse påfallende stivnede, kjønnete mønstrene i kulturlivet. På mange måter er det overraskende at kulturfeltet og musikkfeltet preges av et så tradisjonelt kjønnsrollemønster som statistikken viser oss. Både kunst- og musikklivet blir ofte beskrevet som grensesprengende og nyskapende deler av vårt samfunn. Det blir gjerne hevdet at kunsten, i vårt tilfelle musikken, skal stille spørsmål ved etablerte sannheter og hjelpe oss til å se våre liv og verden rundt oss på nye måter. Kunstens stilling i samfunnet hviler nettopp på denne ideen. Enhver som ønsker å bli kalt for kunstner eller musiker, pålegges å utfordre det etablerte, innlærte og vante. Ikke minst har sjangrer som rock og jazz vært arena for opprør mot rådende konvensjoner innenfor både musikk- og samfunnsnivå. I tråd med dette skurrer det når man tar en nærmere kikk på musikkfeltets kjønnsorden og ser at det tradisjonelle kjønnsrollemønsteret kommer til syne allerede på kulturskolenivå<sup>4</sup>. I forlengelsen av dette kan man derfor stille spørsmål ved om ikke kunsten, snarere enn å gi oss nye perspektiver på forholdene mellom kjønnene, bidrar til å befeste stereotyper som er dypt forankret i vår kultur.

3 Tallene fra Norsk jazzforum og Norsk Komponistforening ble innhentet fra organisasjonene selv i løpet av våren 2007 i forbindelse med arbeidet med publikasjonen «Musikk og kjønn: status i felt og forskning» (Lorentzen & Stavrum 2007). Statistikken over orkesterledere, filmregissører og innkjøpsordningen for skjønnlitteratur og sakprosa er hentet fra Kulturdepartementets nettsider: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/aktuelt/nyheter/2007/8-mars-seminar-om-likestilling-pa-kultur.html?id=456942>. Det må her bemerkes at Kulturdepartementets statistikk har flere svakheter. Slik tallene foreligger på nettsidene, er de vanskelige å vurdere, først og fremst fordi prosentueringsgrunnlaget mangler i alle tabeller og figurer. Vi får altså ikke vite *antallet* menn og kvinner i de ulike posisjonene og institusjonene som er med. Tabellene mangler også informasjon om hvilke institusjoner som er med i grunnlaget for beregningene, for eksempel hvilke orkestre, teatre og museer som er undersøkt.

4 «Savner likestilling i kulturskolen», [www.nrk.no](http://www.nrk.no), 26.10.07.





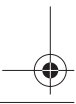
Noen vil kanskje mene at dette er en negativ og svartmalende måte å beskrive kulturlivet på, men det er verdt å påpeke hvor store ulikhetene faktisk er, og hvor rart det er at ikke dette har blitt gjenstand for større oppmerksomhet enn det har. Store ulikheter til tross, det skjer også endring og bevegelse: Flere kvinnelige utøvere kommer til. Små, men viktige skritt tas av stadig flere jenter innenfor de rytmiske sjangrene. Mange av disse damene bryter med rådende og stereotype oppfatninger av hva en jazzmusiker eller rockemusiker skal og bør være, og de kommer også med nyskapende kunstneriske bidrag innenfor sine respektive sjangrer. La oss ta en nærmere titt på hvordan kjønnsfordelingen arter seg i musikk sjangrene rock, jazz og folkemusikk.

### Rock – jentebølge eller skvulp?<sup>5</sup>

Fra forskerhold har det blitt pekt på at kvinner både historisk og i dag har vært i mindretall innenfor norsk rock og pop (Lorentzen 2000, 2001 og 2002). Lorentzens analyser av rockfeltet viser i tillegg hvordan menns og kvinners instrumentvalg og posisjonering har sterke kjønnede konnotasjoner og betydninger. Konklusjonen i Lorentzens artikkel i Norsk kulturråds rapport «Populærmusikken i kulturpolitikken» (2002) var at «menn spiller» og «kvinner synger». Sangerrollen har altså vært oppfattet som den mest foretrukne posisjonen for kvinnelige populærmusikkutøvere, mens mannlige musikere har hatt et langt større spekter av posisjoner og roller og velge blant, da de er spredt over alle instrumentgrupper, også sang. Lorentzen og andre (se for eksempel Breen 2006) beskriver hvordan kvinnelige musikere som har trosset den forventede sangerrollen og i stedet inntatt maskulint konnoterte posisjoner som gitarist eller trommeslager, ofte har en vanskeligere vei å gå for å oppnå anerkjennelse enn sine mannlige kolleger. Myten om kvinners manglende talent for rock, kombinert med tradisjonelle forståelser av rock som en typisk «gutesjanger», medfører problemer for kvinner som trakterer instrumenter som er sterkt ladet som maskuline. Disse kvinnene har for eksempel ikke lyktes i like stor grad som sine mannlige kolleger i å få oppdrag som frilansmusikere eller bli integrert i andre «manneband». Det befinner seg også flest menn «bak» rockebandene og rockemusikerne. Det finnes for



5 Diskusjonen om rockens jentebølge eller -skvulp er i sin helhet basert på Anne Lorentzens funn og analyser av dette. En mer omfattende presentasjon av Lorentzens datagrunnlag og analyse finnes i kapittel 3.1 i Lorentzen & Stavrum 2007.





eksempel svært få kvinnelige lyd- og lystechnkere, og det er dokumentert at disse også ofte blir møtt med fordommer og holdninger av samme type som kvinnelige musikere som befinner seg i uvante posisjoner.<sup>6</sup>

Musikkjournalister har likevel i løpet av det siste året hevdet at det nå skal ha oppstått en såkalt kvinnebølge innenfor norsk populærmusikk. Sist dette ble slått opp som en nyhet, var i forkant av by:Larm i februar 2007. Journalistene var riktignok ikke helt enige med hverandre. Der Aftenposten så en «jentebølge»,<sup>7</sup> ja til og med en «jenteinvasjon», så Dagbladet bare et lite «skvulp»<sup>8</sup>. Det finnes lite systematisk statistisk kunnskap om antallet utøvere i ulike sjangrer fordelt på kjønn, men tall fra musikerorganisasjoner som GramArt<sup>9</sup> kan være en mulig kilde til kunnskap om hvorvidt kvinnelige populærmusikere utgjør ei bølge eller bare et skvulp. Selv om det er flere statistiske problemer knyttet til å bruke medlemstallene til GramArt som representativ målestokk på antallet kvinnelige og mannlige populærmusikkutøvere i Norge generelt, er likevel dette en kilde som kan antyde noe om hvilke kjønnete mønstre som gjør seg gjeldende i det populærmusikalske feltet.<sup>10</sup>

Blant alle medlemmene i GramArt er kvinneandelen per 2007 på bare 18 %, en andel som ikke har endret seg de siste 5 årene.<sup>11</sup> De fleste kvinnelige medlemmene, 59 %, oppgir at de har stemmen som sitt hovedinstrument, mens bare 15 % av de mannlige medlemmene gjør det. Ved første øyekast ser det altså ut til at det er lite som har endret seg fra da utredningen «Populærmusikken i kulturpolitikken» (Lorentzen 2002) konkluderte med at «kvinner synger» og «menn spiller». Men dersom vi ser bort fra den store gruppen med instrumentalister og utelukkende kon-

6 Se for eksempel «Hvor er de kvinnelige lyd- og lystechnkerne?», [www.ballade.no](http://www.ballade.no), 29.11.06, eller «Fordommer mot kvinnelige teknikere», [www.ballade.no](http://www.ballade.no), 11.12.06.

7 «Jentebølge på by:Larm», Aftenposten, 06.02.07.

8 «Dette bør du vite om by:Larm», Dagbladet, 08.02.07.

9 GramArt er en forkortelse for Grammofonartistenes forening. På sine hjemmesider beskriver GramArt seg som «en landsomfattende organisasjon for etablerte og uetablerte grammofonartister» ([www.gramart.no](http://www.gramart.no)).

10 Problemer knyttet til å bruke tall fra GramArt som empiri handler for eksempel om at ikke alle populærmusikere er organisert der, og det er også usikkerhet knyttet til systematikken i innsamlingen av data. For ytterligere diskusjon av fordeler og ulemper med å bruke GramArts medlemsregister som empiri, se Lorentzen & Stavrum 2007.

11 Tallene tar utgangspunkt i GramArts medlemsmasse per 01.01.2007 og viser til den relative kvinneandelen, en prosentandel som ikke har endret seg siden 2002, da disse tall første gang ble innhentet (Lorentzen 2002). For oversikt over tallene fra 2007 fordelt på instrument og kjønn, se tabeller presentert i Lorentzen & Stavrum 2007.







sentrerer oss om de medlemmene som oppgir *stemmen* som sitt hovedinstrument, blir analysen seende litt annerledes ut. Blant det totale antallet medlemmer som har oppgitt stemmen som hovedinstrument, er det hele 53 % menn og 47 % kvinner. Dette viser at kjønnsfordelingen mellom menn og kvinner innenfor kategorien «sangartist» er langt jevnere enn det både journalister og forskere hittil har reflektert over. Faktisk så er det slik at i den samme perioden hvor musikkjournalister har innvarslet en ny «kvinnebølge» blant norske artister, så har andelen *mannlige* sangartister i GramArt ikke bare vært større enn den kvinnelige, men den mannlige andelen av sangere har også hatt en sterkere *økning*. Så selv om det finnes visse holdepunkter for å anta at det har vært en økt nyrekruttering av kvinnelige vokalistene de siste årene, kan denne veksten *ikke* tas til inntekt for en isolert «jentebølge» ettersom «guttebølgen» faktisk har vært enda større.

Det er først når vi ser på GramArts medlemmer som oppgir andre instrumenter enn stemmen som hovedinstrument, at den skjeve kjønnsfordelingen i populærmusikkfeltet slår markant ut i favør av de mannlige musikerne. I likhet med tallene som ble presentert i rapporten fra 2002, så er det fremdeles slik at flest menn befinner seg i typiske «bandinstrument»-kategorier som elbass, gitar, trommer og keyboard. Likevel har det skjedd bevegelser blant de kvinnelige instrumentalistene. Andelen kvinnelige utøvere innenfor flere av de mannsdominerte instrumentgruppene har hatt en viss relativ økning i perioden 2004–2007, selv om de absolute tallene er svært beskjedne. Det er for eksempel bare snakk om en økning fra 6 til 10 trommeslagere og fra 3 til 7 bassister. Gitaren ser imidlertid ut til å friste flere jenter da antallet kvinnelige gitarister har økt fra 15 til 42 i perioden 2004–2007.

For å konkludere kan man si at kjønnsstradisjonelle instrumentvalg fortsatt dominerer blant musikerne i GramArt, men på samme tid er det mulig å spore endringstendenser som gir grunnlag for en viss optimisme. Endringene skjer på to fronter: Vokalistrollen i pop og rock må ikke lenger forstås som en primært kvinnelig posisjon ettersom det ser ut til at det finnes flere mannlige sangartister enn kvinnelige. Kjønnsstereotypien «syngedame» bør vi derfor avkrefte siden det finnes like mange mannlige «syngedamer» som kvinnelige. Men fortsatt er de typiske bandinstrumentene «gutteinstrumenter», og mannlige musikere har et langt bredere spekter av musikerroller eller posisjoner å velge mellom enn de kvinnelige utøverne. Selv om forskjellene viser tegn til å krympe, er det derfor foreløpig ikke noen grunn til å rope opp om verken «jentebølge» eller «jenteinvasjon».





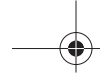
## Jazz – maskulint fellesskap

Når det gjelder jazz, bekrefter ferske tall fra Norsk jazzforbund inntrykket av at det å spille instrumenter fortsatt er en «gutteting». Kvinneandelen i Norsk jazzforum tyder dessuten på at jazz som sjanger er mindre kvinnevennlig enn sjangrer som rock og pop. Jazzfeltet i Norge har som nevnt en stor overvekt av mannlige utøvere, og det er også stor overvekt av menn blant lærere og studenter ved jazzutdanningene. Det ser altså ut til at jazzfeltet i enda større grad enn pop- og rockfeltet har beholdt den tradisjonelle kjønnede arbeidsdelingen, hvor de mannlige utøverne spiller klassiske bandinstrumenter som trommer, bass og gitar. Menn er også i flertall på jazzens tradisjonelle solistinstrumenter som saksofon og trompet. De kvinnelige utøverne er først og fremst vokalist, og i den grad de er til stede på andre instrumenter, er det gjerne som pianister. Det finnes også noen få kvinnelige saksofonister. I motsetning til rock og pop er det nesten ingen mannlige vokalist i jazzfeltet. Når det gjelder endringstendenser i jazz, er den påståtte «jentebølgen» også her noe overdrevet. Det har likevel skjedd en merkbar endring i løpet av de aller siste årene i form av at det nå finnes noen få kvinnelige instrumentalister, for eksempel på jazzutdanningene, i motsetning til tidligere hvor det så godt som ikke har eksistert noen.

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

Det kan også være fruktbart å forstå jazzfeltet som preget av en heteronormativ kjønnsorden. Heteronormativitetsbegrepet er hentet fra

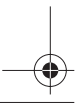




såkalt *queer theory*, og gjennom dette begrepet forsøker man å beskrive den bestemte form for normativitet som organiserer våre forestillinger om kjønnen atferd og våre kulturelle forståelser av kjønn. Heteronormativitet er knyttet til heteroseksualitet og en forståelse av kjønn som binært konstituert: Tokjønnsmodellen som heteronormativiteten er basert på, er også hierarkisk, og i det heteronormative kjønnshierarkiet har maskulinitet forrang over femininitet: Maskulinitet vurderes som noe «bedre» eller «høyere» enn femininitet. I jazzfeltets sosiale orden finner man igjen denne heteronormativiteten, særlig i forbindelse med den sterke oppvurdering av maskuline idealer og forestillinger. Musikerposisjonen, som nesten uten unntak besittes av menn, er den privilegerte posisjonen i jazzfeltet, mens vokalistposisjonen med sine feminine konnotasjoner er underordnet.

Denne underordningen av vokalistposisjonen i jazz henger ikke bare sammen med de kvinnelige utøvernes kjønn, men må også ses i sammenheng med det musikalske uttrykket / den musikalske tradisjonen som jazzvokalister ofte befinner seg innenfor. Flere jazzforskere har pekt på at det ligger historiske årsaker bak forståelsen av at instrumenter oppfyller jazzens musikalske idealer bedre enn stemmen. Espen Eriksen (2001) hevder blant annet at den historiske og diskursive «kunstifisering» av jazz har ført til at virtuose improvisasjoner og kompleks harmonikk med rot i jazzens bop-stil, i stor grad har blitt stående som sentrale kjennetegn på hva jazz er, mens de populærmusikalske elementene i jazzen har blitt neglisjert og nedvurdert. Her er man inne på noe av kjernen i forhold til kvinnelige vokalisters anerkjennelse eller eventuelt mangel på sådan: Jazzvokalistenes nære forbindelser til jazzens «populære» side fører til at de automatisk plasseres i en annen posisjon enn sine mannlige «kunstjazz»-kolleger, og de oppnår dermed ikke den samme anerkjennelsen som de mest «avanserte» jazzmusikerne.

For aktører som slutter opp om den diskursive konstruksjonen av «jazz som kunst», er det ifølge Eriksen viktig å distansere seg fra populærmusikken og den kommersielle musikkverdenen. Som Eriksen også påpeker, føyer denne oppfatningen om at kunsten og kunstneren skal fornekte det kommersielle, seg inn i en tradisjonell forståelse av kunstfeltet. I min studie av jazzfeltet i Norge viser det seg at de kvinnelige vokalistenes anerkjennelsesstrategier i stor grad handler om å tilegne seg de ettertraktede «maskuline» og på samme tid «kunstfiser» verdiene i feltet. I intervjuer som jeg har gjort med norske jazzmusikere, kommer det også til syne påfallende ulikheter i kvinnelige og mannlige musikers fortellinger om





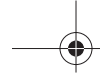
stil, utseende og frykten for det kommersielle stempelet. Det ser ut til at (de kvinnelige) vokalistene i større grad enn (de mannlige) instrumentalistene automatisk blir satt i sammenheng med de kommersielle/populære sider av feltet, og at de dermed må bruke mye energi på å distansere seg fra dette.

Som nevnt har det den siste tiden kommet til noen flere kvinnelige instrumentalister i det norske jazzfeltet. Disse nye, unge, kvinnelige jazzmusikerne er interessante å studere i den forstand at de bryter veldig med våre vante oppfatninger eller forståelser av hva en jazzmusiker er, hvordan en jazzmusiker skal være, ikke minst hvordan en *kvinnelig* jazzmusiker skal være. I mitt datamateriale fant jeg mange eksempler på, og fortellinger om, hvordan det skaper stor oppmerksomhet og overraskelse når en kvinnelig trommeslager eller bassist inntar scenen. Selv om de kvinnelige instrumentalistene vekker oppsikt og får mye oppmerksomhet som ikke utelukkende er positiv, uttrykkes det fra flere hold at det er ønskelig å øke antallet kvinner i disse posisjonene. Det gjenstår imidlertid å se hvorvidt de nye instrumentalistene representerer en «bølge» eller et «blaff», og hvorvidt bransjen eventuelt er villig til å sette inn noen spesifikke tiltak for å øke andelen kvinnelige instrumentalister.

### Folkemusikk – skeive toner

I en diskusjon av kjønnede relasjoner innenfor rytmisk musikk er det også flere sjangrer enn rock og jazz som burde vært inkludert. Det ville for eksempel vært helt på sin plass å diskutere hvilke kjønnede konvensjoner som råder i sjangrer som rap, hip hop, blues eller country. Disse sjangerne er det imidlertid få (om noen) norske forskere som har interessert seg for å studere. En annen tradisjonsrik sjanger som blir kategorisert som tilhørende det rytmiske musikkfeltet, er folkemusikk. Dette er en sjanger hvor mye skjer, både strukturelt med organiseringen av feltet og i det musikalske uttrykket. Innenfor folkemusikken har den tradisjonelle mannlige rollen i feltet vært felespelemannen, mens den tradisjonelle kvinnelige posisjonen har vært kvedaren. Dette tilsvarer langt på vei mønsteret vi ser innenfor jazz og rock, hvor stemmen er kvinnenens hovedinstrument, mens mennene trakterer de andre instrumentene. Som innenfor rock og jazz har det også i folkemusikken kommet til flere kvinnelige «spelemenn» de siste tiårene. Disse bryter med de rådende konvensjonene knyttet til hvordan kvinnelige utøvere skal te seg på scenen, i til-





legg til at de i mange tilfeller har bidratt sterkt til å fornye det musikalske uttrykket i sjangeren. Et nærliggende eksempel å trekke fram er høstens nykommer på feltet, Valkyrien Allstars, hvor både utøverne og musikken bryter med tradisjonelle forståelser av hva folkemusikk kan være. Musikkviteren Mats Johansson (2006) beskriver hvordan posisjonshierarkiet i folkemusikken blir snudd på hodet av dette bandet: De mannlige felevirtuosene som tradisjonelt framstår som «frontfigurene» i folkemusikken, er redusert til «backing» for en selvsikker spelekvinne i front.

Folkemusikeren Sigrid Moldestads forestilling og plate med tittelen «TAUS»<sup>12</sup>, som omhandler det store antallet kvinnelige spelemenn som levde på Nordvestlandet på 1700- og 1800-tallet, er et historisk prosjekt som også har paralleller til rock og jazz. Som det har blitt pekt på flere ganger i forbindelse med diskusjoner knyttet til rockhistorien og jazzhistorien, har en også i folkemusikken hatt kvinnelige utøvere i de fleste posisjoner, men de har ikke blitt inkludert i historieskrivingen i samme grad som sine mannlige kolleger<sup>13</sup>. Likevel ser det ut til at feleposisjonen muligens er lettere å innta for jenter innenfor folkemusikken enn hva for eksempel elgitarrollen er for jenter i jazz eller rock. Med utgangspunkt i utøvere som Annbjørg Lien og Susanne Lundeng er det langt enklere å lage en liste over norske kvinnelige felespillere enn en liste med norske kvinnelige elgitarister. Etter mønster fra flere andre sjangrer og deler av kunstfeltet ser man imidlertid at et høyt antall kvinnelige utøvere ikke nødvendigvis er ensbetydende med høy anerkjennelse. Hvorvidt det også er slik i folkemusikken at det fortsatt er de mannlige felespillerne som oppnår størst anseelse i feltet, gjenstår imidlertid å se.



### Det offentlige ordskiftet om musikk og kjønn

De siste årene har man gradvis sett en økende offentlig oppmerksomhet knyttet til kjønn i kunst- og kulturlivet generelt, og til musikk og kjønn spesielt. Som regel er det den åpenbare mangelen på kvinnelige utøvere i enkelte deler av kunstfeltet som blir gjenstand for debatt: Hvorfor finnes det ikke flere kvinnelige komponister? Dirigenter? Lydteknikere? Hvorfor lages alle gode filmer av menn, og hvorfor synger alle kvinnelige popar-

12 Se «Kvinnelege Spelemenn», [www.ballade.no](http://www.ballade.no), 13.11.07, og «Lagar forestilling om unik kvinnehistorie!», [www.folkemusikk.no](http://www.folkemusikk.no), 07.02.07.

13 Se for eksempel Anne Lorentzens innlegg «Serien om Norsk Rock – historieskriving med mer enn én politisk slagside», [www.ballade.no](http://www.ballade.no), 18.11.04.



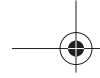


tister, mens mannlige musikere spiller bass og trommer? At det har dukket opp debatter knyttet til dette både i mediene og i kulturpolitikken, samt at noen forskere og en del utøvere interesserer seg for det, skaper et sterkere fokus på temaet. Også kunstneres organisasjoner, som Norsk jazzforum og Norsk Skuespillerforbund, og kulturministeren setter kjønn på dagsordenen. Det kan tyde på at temaet er i ferd med å bli løftet opp på et mer institusjonelt nivå enn hva som hittil har vært tilfellet.

Selv om det å snakke om et fenomen tyder på større oppmerksomhet og interesse enn om fenomenet forblir fortiet, er det likevel slik at det som man kan kalle det offentlige ordskiftet eller den offentlige diskursen om kunst og kjønn, inneholder noen bestemte forestillinger og oppfatninger om hvordan kjønn tenkes å stå i relasjon til kunsten. Debattene om problemstillinger knyttet til kjønn og musikk, kjønn og film eller kjønn og litteratur, som vi finner i aviser, bransjetidsskrifter og på nettstedet, preges alle av noen likhetstrekk knyttet til hva som er mulig å si eller ikke si. I debattinnlegg eller nyhetsinnslag er det legitimt å peke på åpenbare skjevheter og manglende likestilling. Men straks man kommer til diskusjonen om hvorfor det er slik eller slik og hva man eventuelt kan gjøre med dette, blir det vanskeligere. Debattanter som prøver å lansere kvoteringsordninger eller andre likestillingspolitiske tiltak for å jevne ut kjønnsmessige skjevheter, blir møtt med sterke motargumenter. Det er en helt klar holdning blant mange av kunstfeltets aktører, både kvinner og menn, knyttet til at hvilket kjønn man har, ikke skal gi noen form for særbehandling: Hvis man som kunstner eller musiker er kvalitetsmessig god nok og «har noe å melde», får man anerkjennelse, og det betyr lite eller ingenting at du er mann eller kvinne. Den som spiller best eller skriver best, er den som får jobben eller rollen. I debatten om kjønn og kunst ser det derfor ut til at forestillingene om at det er kvalitet og talent alene som styrer kunstfeltet, fører til at det er vanskelig å få gjennomslagskraft for argumenter om at sosiale strukturer gjør seg gjeldende på samme måte i kunstfeltet som på andre samfunnsområder. Hvis man for eksempel foreslår kvotering av kvinnelige kunstnere eller musikere, «utdefineres» man av debatten fordi man så å si går ut av feltets interne logikk, som i stor grad er knyttet til ideer om universell kvalitet og autonomi.

Selv om flere kulturjournalister og kritikere har blitt mer bevisste på hvordan referanser til utøvernes kjønn brukes i artikler, anmeldelser og omtaler nå enn tidligere, ser man fremdeles eksempler på at kvinnelige utøvere blir gjenstand for et ekstra «kvinnefokus». Dette var senest en sak på norsk radio for ikke lenge siden,<sup>14</sup> da flere kvinnelige jazzmusikere





uttrykte at de var svært lei av at det alltid blir kommentert at de er kvinner, og at det i anmeldelser enten blir slått opp som en nyhet at de faktisk *kan* spille, eller det blir kommentert at de er sensuelle eller har et sexy blick. At de ofte blir spurt om hvordan det er mulig å kombinere musikerkarrieren med barn og familieliv, er et annet mislikt fenomen. Radio-reportasjen om kvinnelige jazzmusikere bekrefter også mine funn: Flere av mine kvinnelige informanter trakk fram at de kunne føle seg både sabotert og ydmyket av måten enkelte journalister framstilte dem og musikken deres på. Tilsvarende bekymringer var ikke til stede hos de mannlige informantene. Det ekstra kvinnefokus er heller ikke unikt for musikkfeltet: I et fjernsynsinnslag<sup>15</sup> for ikke lenge siden, hvor to norske skuespillere ble intervjuet om sin nyeste film, gjorde programlederen et stort nummer av at den kvinnelige skuespilleren til tross for sin situasjon som alenemor faktisk hadde fått tid til å delta i flere filmminspillinger og teateroppsetninger på samme tid. Den mannlige skuespilleren som satt ved alenemorens side, fikk ingen spørsmål knyttet til sitt eventuelle foreldreansvar eller barn.

Et annet trekk ved debatten om kunst og kjønn er at den så langt i realiteten har vært en debatt om kunst og *kvinner*. Som eksemplene ovenfor viser, er det slik at så lenge kjønn får lov til å være ensbetydende med «kvinner», og menns kjønn får lov til å framstå som kjønnsnøytral norm, er sjansene store for at kjønnsforståelsene og kjønnsprivilegiene vil fortsette å bli reproduisert i menns favør. Sjansene er ikke minst store for at mannlige kunstnere får lov til å fortsette med å tenke at kjønn ikke er noe som angår dem, og at kjønn primært er noe som handler om kvinner og kan overlates til kvinnelige utøvere å «ordne opp i».

Til tross for dette: Kjønn har aldri før vært satt så tydelig på agendaen i norsk kulturpolitikk som etter at Trond Giske ble kulturminister i 2005. Særlig har han engasjert seg når det gjelder å finne ut av de kjønne mekanismene som finnes i filmbransjen, i forbindelse med utarbeidelsen av en ny stortingsmelding om film. Og 8. mars 2007, på kvinnedagen, la han også fram statistikk over kjønnsfordelingen ved de store kunstinstitusjonene,<sup>16</sup> og ønsket med dette å markere startpunktet for et større fokus på kjønn i kulturpolitikken framover. I reaksjonene på Giskes arbeid med å sette kjønn på dagsorden finner vi imidlertid igjen de

14 «Musikkredaksjonen», NRK P2, 16.08.07.

15 «Sommeråpent», NRK1, 15.08.07.

16 Jf. tidligere note om Kulturdepartementets statistikk.





samme frontene som i mediedebatten om kunst og kjønn: Idealet om kunstens autonomi framstår som svært sterk, og det synes som om det er en motstand mot å overføre politiske virkemidler brukt i andre deler av samfunnet, inn i kunstfeltet.

### Hva vet vi, hva bør vi vite, og hva skal vi bruke kunnskapen til?

Debatten om årsakene til kjønne skjevheter og diskusjonen om hvilke tiltak som eventuelt kan settes inn for å bedre situasjonen, er utfordrende og vanskelig. Hva skal man gjøre for å bedre på situasjonen? Hvordan skal man forholde seg til denne vanskelige kunsten med sine sterke kvalitets- og autonomidiskurser? Hvordan skal man eventuelt føre en kulturpolitikk som inkluderer et likestillingsperspektiv? Og er det i det hele tatt et kulturpolitisk anliggende å sørge for likestilling i kunstfeltet? Skal man kvotere musikere og kunstnere? Skal man lage egne støtteordninger for kvinner? Skal man lage egne prosjekter som fokuserer på kvinner? Skal man sette inn tiltakene i det profesjonelle miljøet? Eller skal man snarere gjøre noe med musikkopplæringen? Jeg har ikke noe fasitsvar på disse spørsmålene. Den siste tiden har det riktignok kommet ulike initiativer, både fra organisasjoner og fra politisk hold: For eksempel har det i det ferske forslaget til statsbudsjett for 2008 blitt satt av penger til å arrangere en egen jazzcamp for unge kvinnelige instrumentalister.<sup>17</sup> I filmfeltet skal man også sette i verk politiske tiltak for å endre den skjeve kjønnsbalansen.<sup>18</sup> Effekten av slike tiltak vet man imidlertid foreløpig lite om.

Spørsmålet om hvordan en best skal endre på de kjønne skjevhetene i musikkfeltet, kan kanskje bli enklere å svare på gjennom å framskaffe mer kunnskap om temaet. Men som allerede nevnt er kunstfeltets og musikkfeltets kjønnsaspekter overraskende lite belyst i norsk samfunnsfaglig og humanistisk forskning, på samme måten som kjønn i liten grad har stått på den kulturpolitiske agendaen. Dette står i sterk kontrast til den likestillingspolitiske diskursen som preger det norske samfunnet for øvrig, særlig i forhold til politikk og næringsliv, arbeids- og familieliv. Kanskje skyldes dette den omtalte utskillingen av kunsten som et autonomt praksisområde, noe som har medført en blindhet i forhold til å vurdere kultur- og kunstarbeidsmarkedet som et hvilket som helst annet

17 Se <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stprp/2007-2008/Stprp-nr-1-2007-2008-/11.html?id=483816>

18 Jf. kapittel 9, «Likestilling», i St.meld nr. 22 (2006–2007).







arbeidsmarked. Sigrid Røyseng (2007) er inne på noe tilsvarende i sin doktoravhandling: Kan hende har kulturforskningen vært for «felt nær»? På grunn av dette har man ikke i analyser av sosiale strukturer og forhold på kunst- og kulturfeltet greid å se forbi feltets egne logikker og forståelsesmåter. Man har med andre ord ikke alltid greid å feste blikket utenfor kunstfeltets selvforståelse av autonomi og «godhet».

Forskningen på kjønnede forhold i kunst- og kulturfeltet generelt og i musikkfeltet spesielt er som sagt liten. Det som er skrevet av akademisk arbeid om dette, er i hovedsak skrevet med utgangspunkt i humanistiske og sosialkonstruktivistiske perspektiver innenfor fagdisipliner som sosiologi, kulturvitenskap, medievitenskap, musikkvitenskap og sosialantropologi, samt tverrfaglige tilnærminger mellom disse. I tilknytning til musikkfeltet finnes det også verdifulle kunnskapsbidrag av journalistisk art.<sup>19</sup> Vi står imidlertid ikke overfor et stort tilfang av norske forskningsarbeider, og forskningen som finnes, er heller ikke resultatet av at dette området har vært spesielt prioritert, verken av kulturmyndigheter eller forskningsmiljøer generelt. Hittil har det heller ikke vært snakk om noen merkbar grad av intern mobilisering blant forskerne selv i forhold til å etablere nettverk på tvers av miljøer og institutter eller fagområder. Generelt er det derfor et behov for å samle og styrke forskningsinnsatsen knyttet til kjønn og kunst. Dette er viktig både med tanke på å få rekruttert forskere og få tildelt mer ressurser. En styrking av forskningen om disse temaene over tid er også viktig for å gjøre strategiske valg av empiriske nedslagsfelt og etablere et bedre grep om endringstendenser.

Den siste tiden har det riktignok kommet enkelte tilstandsrapporter som viser den prosentvise fordelingen av menn og kvinner i ulike posisjoner i kunstfeltet, og dette er selvsagt viktige bidrag som kan kartlegge situasjonen. Statistikk av denne typen fungerer som «oppvekkere» som tvinger fram refleksjon hos både politikere og musikkfeltets egne aktører. Men for å utarbeide en kulturpolitikk som er egnet til å møte de utfordringer som kjønningen av kulturfeltet skaper, trengs det også kunnskap som trenger under overflaten av tall og formelle posisjoner. Det trengs kunnskap som viser hvilke forståelsesmåter, talemåter, praksisformer og selvforståelser som bidrar til å produsere og reproducere den rådende og seiglivet kjønnsstrukturen på feltet. Det trengs kunnskap om dette på alle nivåer og deler av de enkelte kunstområdene. I musikkfeltet finnes

---

<sup>19</sup> Se Lorentzen & Stavrum (2007) for nærmere diskusjon av de ulike kunnskapsbidragene.





det for eksempel mange sjangrer der vi verken har kvantitativ eller kvalitativ kunnskap om hvordan de kjønnede forholdene arter seg. I tillegg til å studere kjønnede forståelser og mønstre i de profesjonelle delene av kunstfeltet trenger vi også å vite noe om hvordan kjønn slår ut i rekrutteringen til kunstneryrkene, og hva kjønn betyr i tilknytning til bransjemessige og institusjonelle mekanismer – som kjønnede forhold i organisasjoner, styrever, utvalg og råd. Det er også av interesse å gjøre kvalitative undersøker av hva slags eksplisitte og implisitte kriterier som legges til grunn for tildeling av offentlige midler og stipender, og se på hvordan disse eventuelt bidrar til å løse opp i eller forsterke etablerte kjønnsstrukturer. I den sammenheng er det også interessant å diskutere kvalitetsbegrepet: Hvem forvalter dette, hvem bestemmer hva som er god og dårlig kunst? Og hvordan henger kreativitet og kjønn sammen? For å bedre på den kjønnsmessige skjevheten som preger musikkfeltet, trenger vi kunnskap, refleksjon og diskusjon omkring alle disse spørsmålene.

### Litteratur

- Annfelt, Trine. 2002. Kropp og kjønn i kulturen. Individuell identitet, kjønnsbilder og kroppsdebatter. I: Bjørkås, Svein (red.). *Individ, identitet og kulturell erfaring. Kulturpolitikk og forskningsformidling*. Bd. II. Kulturstudier nr. 25. Høyskoleforlaget. Kristiansand
- Annfelt, Trine. 2003. Jazz i endring. Om fordelinger av kjønn og seksuell orientering på musikalske arenaer. *Kvinder, Køn og Forskning*, nr. 4/2003
- Annfelt, Trine. 2004. Kjønnede diskurser i musikk. I: Gerrard, Siri & Kari Melby (red.). *Kultur og kjønn*. Kulturstudier nr. 38. Høyskoleforlaget. Kristiansand
- Breen, Marta. 2006. *Piker, vin og sang: 50 år med jenter i norsk rock og pop*. Spartacus. Oslo
- Dahl, Linda. 1984. *Stormy Weather. The Music and Lives of a Century of Jazzwomen*. Quartet Books. London
- Eriksen, Espen. 2001. *Fertile Crossings in Jazz. En problematisering av definisjon og stil i jazz på slutten av det 20. århundre*. Hovedoppgave, Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo
- Johansson, Mats. 2006. Renegotiating boundaries – Style, identity and authenticity in contemporary Norwegian folk music. Paper til konfe-





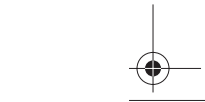
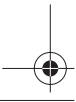
- ransen Musical Bonds and Boundaries, Universitetet i Oslo, 28. november 2006
- Kultur- og kyrkjedepartementet. 2007. «Frokostseminar med kvinner i kulturlivet 8. mars 2007». <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/aktuelt/nyheter/2007/8-mars-seminar-om-likestilling-pa-kultur.html?id=456942>
- Lorentzen, Anne. 2000. *Kjønnen eller frikjønnet? Rock som diskursiv praksis*. Hovedoppgave i sosiologi, Universitetet i Bergen
- Lorentzen, Anne. 2001. Kvinnelige rockeartister – kuriøse sjarmtroll eller respekterte musikere? *Kvinneforskning* nr. 3/2001
- Lorentzen, Anne. 2002. Om kjønn i rock og pop. I: Gripsrud, Jostein (red.). *Populærmusikken i kulturpolitikken*. Norsk kulturråd. Rapport nr. 30
- Lorentzen, Anne H. & Heidi Stavrum. 2007. *Musikk og kjønn: Status i felt og forskning*. Notat nr. 5/2007. Telemarksforskning-Bø
- Mühleisen, Wencke. 2002. *Kjønn i uorden. Scenestellinger av kjønn og seksualitet i eksperimentell talkshowunderholdning på NRK fjernsynet*. Avhandling for dr.art.-graden. Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo
- Onsrud, Silje Valde. 2004. *Sang: kvinners selvfulgelige praksis i jazzfeltet? Kjønnsperspektiver i norsk jazz: En diskursorientert studie med utgangspunkt i intervjuer av kvinnelige jazzsangere*. Hovedoppgave i musikkvitenskap, Universitetet i Oslo
- Røyseng, Sigrid. 2007. *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Dr.avhandling. Rapport nr. 237, Telemarksforskning-Bø
- Stavrum, Heidi. 2004. «Syngedamer» eller jazzmusikere? *Fortellinger om jenter og jazz*. Hovedoppgave i kulturstudier, Institutt for kultur- og humanistiske fag, Høgskolen i Telemark
- Stavrum, Heidi. 2005. Wow – hu kan jo spille jo! Om jenter og jazz i Norge. I: *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, nr. 2/2005
- Stavrum, Heidi & Anne Lorentzen. 2004. Syngedamer i gutteklubb. Kronikk i *Dagbladet*, 19.12.04
- St.meld nr. 22. 2006–2007. *Veiviseren*. Kultur- og kyrkjedepartementet. Oslo





*Tekster hentet fra aviser og nettsteder*

- «Serien om Norsk Rock – historieskriving med mer enn én politisk slag-side», [www.ballade.no](http://www.ballade.no), 18.11.04
- «Giske forlanger flere jenter», *Adresseavisen*, 31.10.06
- «Hvor er de kvinnelige lyd- og lysteknikerne?», [www.ballade.no](http://www.ballade.no), 29.11.06
- «Fordommer mot kvinnelige teknikere», [www.ballade.no](http://www.ballade.no), 11.12.06
- «Jentebølge på by:Larm», *Aftenposten*, 06.02.2007
- «Lagar forestilling om unik kvinnehistorie!», [www.folkemusikk.no](http://www.folkemusikk.no), 07.02.07
- «Dette bør du vite om Bylarm», *Dagbladet*, 08.02.2007
- «Savner likestilling i Kulturskolen», [www.nrk.no](http://www.nrk.no), 26.10.07
- «Frykter musiker blir lavstatusyrke», [www.nrk.no](http://www.nrk.no), 29.10.07
- «Hvilket århundre er han født i?», [www.nrk.no](http://www.nrk.no), 02.11.07
- «Kvinnelege spelemenn», [www.ballade.no](http://www.ballade.no), 13.11.07





ANNE H. LORENTZEN

## Kjønn i prosjektstudioet

I dette innlegget skal jeg presentere noen momenter fra et pågående doktorgradsarbeid med den foreløpige arbeidstittelen *Fra «syngedame» til produsent: musikalsk forfatterskap i det personlige prosjektstudioet*. Her undersøker jeg hvordan prosjektstudioet brukes til å konstruere det jeg kaller musikalsk forfatterskap og til å intervenere i tradisjonell studioproduksjon, men også hvordan særlig kvinnelige musikere og artister bruker prosjektstudioet til å forhandle kjønn, for eksempel i forhold til hvordan arbeidsoppgaver og kreativitet skal fordeles mellom kjønn i studioet.<sup>1</sup> Forhandlingene som springer ut av prosjektstudioet innebærer imidlertid også kamper om hva som skal gjelde som forfatterskap, hva som skal gjelde som selvprodusert musikk, hvilke teknologier og instrumenter som skal knyttes til musikalsk forfatterskap, og hvilken verksforståelse som skal legges til grunn når forfatterskap og verksandeler skal fordeles. For å si det med Pierre Bourdieu, så snakker vi om kamper som er knyttet til

---

1 Musikalsk forfatterskap blir her og i avhandlingen definert som en subjektposisjon aktører i feltet på ulike måter kan orientere seg mot og plukke opp. Et sentralt poeng i avhandlingen er at musikalsk forfatterskap gjerne blir konstruert på ulike måter, og at musikalsk forfatterskap er noe det forhandles og strides om blant aktørene. Mens det for eksempel har vært vanlig å knytte forfatterskap til det å skrive melodi og tekst i populærmusikk, gjerne i sammenheng med en artistrolle, blir en slik posisjon i dag utfordret av aktører som i større grad knytter forfatterskap til musikkens *sound* eller *groove*.





fordelingen av både symbolsk kapital, så vel som økonomisk og sosial kapital i populærmusikkfeltet (Bourdieu 1996).

Jeg er også bedt om å si noe mer generelt om musikkproduksjon og kjønn, noe som ikke er helt uproblematisk ettersom det så langt ikke finnes noen forskning som berører dette på et generelt nivå. Mitt eget arbeid baserer seg på intervjuer av et nokså skjevt utvalg av norske musikere, nemlig musikere og artister som lager det jeg kaller for selvprodusert musikk.<sup>2</sup> Det er altså ikke studioprodusenter eller studioproduksjon som sådan som er mitt studieområde, men musikkproduksjon som en integrert del av det å være en skrivende musiker eller artist, en slags utvidet artistrolle om en vil, som utover 1990-tallet bredte om seg i takt med at digital musikkteknologi ble både billigere og mer tilgjengelig for musikere flest.

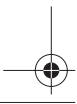
### Kjønn og musikkproduksjon – litt om rekruttering

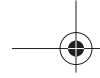
Den kjønnede arbeidsdelingen i det tradisjonelle innspillingsstudioet er relativt allment kjent, med mannlige aktører i de fleste funksjonene, fra rollen som lydtekniker og produsent til studiomusiker og artist, og med kvinnelige aktører i hovedsak i rollen som vokalister, eller kanskje også resepsjonister eller «studiomanagere», i den grad norske studioer fortsatt holder seg med den slags. For de som er ute etter sikre størrelser som kan tallfeste dette forholdet, så må jeg skuffe dem. Slike tall er nemlig vanskelig å oppdrive, slik det heller ikke er mulig å tallfeste hvor mange musikere og artister det er i Norge i dag som lager selvprodusert musikk, og hvordan dette fordeler seg på kjønn. Men for å gi en liten indikator på hvordan dette fordeler seg har jeg likevel forsøkt å innhente noen tall.

Legger vi kundegrnlaget til grunn blant aktører som selger musikkutstyr ser situasjonen ekstremt kjønnskjev ut. Musikkforretningen Prolyd, som selv mener at de er en av de største leverandørene av musikkteknologi i norsk sammenheng, anslo at de per desember 2004 hadde en kvinnelig kundemasse på mellom 50–100 av 11 700 kunder, tentativt anslått. Dette tilsier en kvinneandel på i underkant av 1 promille.<sup>3</sup> Det

2 Nærmere bestemt snakker vi her om i alt 16 profesjonelle og semiprofesjonelle kvinnelige musikere og artister, og 17 mannlige, rekruttert fra den brede kategorien av populærmusikk.

3 Personlig intervju over telefon med daglig leder Johannes Mollø Christensen ved Prolyd, 08.12.04





har ikke lyktes meg å oppdatere dette tallet, men Prolyd mente på intervjudispunktet at tallet var økende.

Ved Lydteknikerlinja på Nordisk Institutt for Scene og Studio (NISS) ser kjønnsbalansen noe bedre ut. Høsten 2007 er det til sammen 8 jenter av til sammen 69 studenter som studerer lydteknikk på første året, mens 6 av totalt 37 studenter på andreåret er jenter. Dette innebærer en økning fra 2006 fra 7 % til 11 % på førsteåret, og fra 7,5 % til 16 % på andreåret.<sup>4</sup>

Ved Noroff Instituttet derimot, som også formidler opplæring i musikkproduksjon, er det høsten 2007 bare én jente blant de 30 studentene som tar dette faget. Dette i skarp kontrast til 2006, da hele 8 studenter av til sammen 32 var unge kvinner. Vi snakker altså om et fall fra en nærmere 25 % kvinneandel til 3%.<sup>5</sup>

Hvorfor NISS og Noroff opplever en stikk motsatt tendens i rekrutteringen av unge kvinner til dette faget, skal jeg her ikke spekulere i. Tallene sier uansett ikke noe om hvor mange av disse jentene eller hvor mange av studentene som helhet som ender opp som musikkprodusenter for seg selv eller andre, slik vi heller ikke har noen kunnskap om seleksjonsprosesser i den videre yrkeskarrieren.

### Uformelle rekrutteringsveger

Musikkproduksjon har tradisjonelt vært basert på et slags hierarkisk organisert lærlingssystem, en slags «learning by doing», der lærlingene gjerne begynner med å gå produsenten til hånd på ulike måter, for så å etter hvert bli tildelt større ansvar også i innspillingsprosessen (Bayton 1998:7). Her ligger også mye av nøkkelen til å forstå den kjønnsdelte rekrutteringen til yrket, idet musikkproduksjon som fagtradisjon kan sies å ha fellestrekk med håndverkstradisjoner og laug, der rekruttering tradisjonelt har funnet sted langs uformelle og kjønnede skillelinjer.<sup>6</sup>

4 Opplysninger formidlet på e-post av studiekoordinator ved NISS, Terje Naume, den 04.10.07

5 Opplysninger formidlet på e-post av faglærer Olav Sletthjell ved Noroff, den 04.10.07

6 For hvordan dette arter seg i filmbransjen, se for eksempel Enehaug, H., A. Hetle, et al. (2004). *Når menn velger menn og kvinner velger menn: synspunkter på bruk av kvinnelige ressurser i norsk filmbransje: rapport fra et forprosjekt*. Oslo, Arbeidsforskningsinstituttet.





I dag finnes det imidlertid flere veier frem til en rolle som produsent, noe som innebærer en mulighet for å bryte med denne rekrutteringsprosedyren. Ettersom et prosjektstudio i utgangspunktet er blitt en relativt overkommelig affære både med tanke på pris og brukervennlighet, er det flere som starter en produsentkarriere gjennom å skaffe seg et prosjektstudio, for derigjennom å påta seg oppdrag fra venner og bekjente. Slik skaffer man seg både erfaring og kunnskap samtidig som man opparbeider seg fremtidige referanser som igjen kan generere nye oppdrag.

### Uformell rekruttering og autorisering

I hvilken grad utdanningssystemet i kombinasjon med enklere tilgang på produksjonsutstyr kommer til å endre på den kjønnede arbeidsdelingen i studioet er det likevel vanskelig å si noe om. Det å «bli» en produsent og det å få studioproduksjonsoppdrag er i et privat marked av tilbud og etterspørsel for en stor del knyttet til tillit. Å bli en produsent handler på mange måter om å bli *autorisert* eller utnevnt av omverdenen til produsent, en form for sosial magi som Bourdieu kaller det, i en drøfting av innstiftelsesritualers effekter (Bourdieu 1996).<sup>7</sup>

Sagt på en annen måte, så taler vi her om en slags sosial bemyndigelse eller vigsling som trer i kraft i det øyeblikket individer blir tiltrodd et embete eller visse oppgaver, hva enten de i utgangspunktet mestrer dem eller ikke, som i neste instans gir omgivelsene et nytt syn på dem, og dem selv et nytt blikk på seg selv.<sup>8</sup>

Kort sagt peker intervjumateriale mitt i retning av at det å bli en produsent handler om å kunne vise til tidligere vellykkede produksjoner, om å kunne demonstrere en form for sosial kompetanse som skaper trygghet i innspillingssituasjonen, om å ha tilgang til utstyr som holder en viss standard, og om å være villig til å jobbe dag og natt for en slikk og ingenting inntil man har bekreftet sin eksistensberettigelse, men samtidig at alt dette så og si aktiveres gjennom at noen en gang trodde du var tilliten verdig og gav deg muligheten.

7 Et sentralt poeng hos Bourdieu er at slike autorisasjoner må komme fra aktører som selv er autoriserte innenfor det felt det er snakk om (se også her Bourdieu, P. (1996). *Symbolisk makt: artikler i utvalg*. Oslo, Pax.).

8 Autoriseringsprosessens sosiale magi blir illustrert på en slående måte i Agnete Haaland's innlegg i denne publikasjonen, når hun skriver om mannlige skuespilleres læringsprogresjon i et fag de etter opptakskomiteens mening ikke er like kvalifisert til som de kvinnelige, på det tidspunktet de søker plass ved Teaterhøgskolen.







Legger jeg min egen empiri til grunn er det ingen grunn til å tro at ikke kvinnelige produsentspirer har den faglighet og «guts» som kreves. Samtidig er det ingen tvil om at deres kjønnsmessige status er et tveegget sverd. Som andre minoritetsgrupper risikerer de å møte en del skepsis fra aktører som enten føler seg utrygge på at de faktisk mestrer jobben, eller som nekter å anerkjenne dem som musikalske autoriteter, noe som gjør at de i en del sammenhenger må jobbe ekstra hardt for å overbevise om at de er flinke nok. Som en av informantene mine formulerte det:

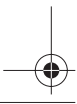
Folk *blir* jo veldig overrasket over at jeg er dame, for det første, og *for det andre* at jeg faktisk *håndterer* teknikken da, at jeg ikke egentlig er en sånn *wannabe* eller noe sånt noe, at de blir veldig sånn: «Dette kan du jo faktisk, dette er jo, dette må jeg si, dette er veldig veldig *overraskende*,» for jeg tror at veldig mange kommer kanskje med en tanke om *at det ikke er no* (Kvinnelig informant).

Samtidig er det innenfor studioproduksjon som på musikkarbeidsmarkedet ellers, slik at det også finnes oppdragsgivere som spesifikt ønsker seg en kvinnelig produsent, og at det i noen tilfeller kan være en fordel å ikke være mann:

Det var en mamma som ringte meg her om dagen som hadde to døtre som spilte og sang i operaen. De trengte en demo mente hun, og hun ville gjerne at det skulle være en kvinne da, først og fremst, det var viktig for henne (Kvinnelig informant).

Kanskje er det denne ambivalente statusen som gjør at kvinners veg inn i produksjonsrollen primært går gjennom å lage selvprodusert musikk. Skal jeg bedømme etter mine informanter, stopper det imidlertid gjerne også opp der. De lager selvprodusert musikk, men trekkes ikke like selvfølgelig inn som musikalske ledere i *andres* produksjoner. Her trenger vi mer kunnskap om hvilke mekanismer som er ute og går.

En rask gjennomgang av opplister i Musikkguiden tyder nemlig på at det så langt ikke er veldig mange kvinnelige produsenter og teknikere å finne i norske studioer (Klausen 2006). Av 78 oppføringer under kategorien Musikkprodusenter/ Produksjonsselskaper var det i 1996 bare 2 som antydte at det kan være kvinnelige lydteknikere involvert. Av 108 oppføringer under kategorien Lydstudioer fant jeg ingen kvinnelige navn som kunne knyttes direkte til musikkproduksjon. Listen er riktignok neppe uttømmende, men tendensen går i retning av britiske tall, der ca. 2 % av det totale antallet produsenter registrert i 1995 var kvinner (Bayton 1998:5).





## Musikkproduksjon og forfatterskap

Kjønnsarbeidsdelingen i det tradisjonelle studioet handler imidlertid om langt mer komplekse forhold enn bare hvem som gjør hva, og hvor mange av hvem som gjør hva. Den inngår nemlig også i et problemkompleks knyttet til forholdet mellom kjønn og teknologi, kjønn og musikk forfatterskap, diskursive størrelser med problematiske sider når de relateres til – eller kanskje snarere *ikke* relateres til – kvinnelige musikere og artister.

I den internasjonale forskningen knyttet til kjønn og musikkproduksjon er det særlig to arbeider som har befattet seg med denne typen problematikk. Det ene er Emma Mayhews studie av hvordan kvinnelige utøvere som Alanis Morissette, Madonna, Kylie Minouge, Kate Bush, Sinead O' Connor, Tori Amos, L7, Bjørk og Courtney Love, italesettes i den internasjonale musikkpressen og i diskusjonsgrupper blant fans, særlig med tanke på forholdet mellom produsent og artist (Mayhew 2004).

Det andre er Jacqueline Warwicks undersøkelse av hvordan 1960-tallets «girl-group» musikk ble produsert og representert (Warwick 2007). Selv om disse arbeidene på mange måter er forskjellig innrettet, så har de likevel et felles anliggende, slik de også knytter an til sentrale forhold i mitt eget arbeid.

Jacqueline Warwick er opptatt av forholdet mellom sang og forfatterskap, nærmere bestemt hvordan girl-group artistene på 1960-tallet ble frarøvet en forfatterstemme gjennom den posisjonen produsenten ble tilskrevet. Hennes anliggende kan oppsummeres omtrent slik:

When the creation of the songs involves so many people, to what extent is it possible to consider the lead singers as the speaker? At the same time, when the songs exist in most listeners ears only because of highly individualized performers, should we attach too much importance to the roles of producers, songwriters, and recording engineers? Finally, why do these questions arise so immediately in relation to girl group music but so seldom in connection to bands such as the Beatles, whose producers also made many important artistic decisions? (Warwick 2007:x).

Emma Mayhew er på sin side opptatt av forholdet mellom låtskriving, forfatterskap og produksjon, mellom artisten og produsenten, og hvordan disse størrelsene medieres i offentligheten (Mayhew 2004). Slik hun leser 1990-tallets musikkjournalistikk har såkalte «production credits» – «produksjonskredd» på godt norsk, oppnådd en signifikant betydning. Med det tenker hun på hvordan produsenten i stadig større grad italeset-





tes som en forfatterstørrelse i diskusjoner eller omtaler av en plates musikaliske sound. Dette skjer gjerne på motsetningsfylte måter.

Langs den ene ytterligheten, mener Mayhew, finner man tilfeller hvor produsenten klandres for å ha ødelagt for artisten, langs den andre ytterligheten blir produsenten hyllet som et geni og som den «egentlige» skaperen av musikken, selv når det er artisten selv som har skrevet teksten og melodien. Hva disse to ytterpunktene imidlertid har til felles er at de begge tenderer til å holde produsenten ansvarlig for det endelige musikaliske resultatet. Dette får et særegent utslag i forhold til kvinnelige artister som samarbeider med mannlige produsenter. Hennes generelle konklusjon er at disse artistene tenderer til å få svekket sin posisjon som skapende subjekter i mediediskursen, og at forestillingene her går i retning av at det er den mannlige aktøren som er den viktigste bidragsyteren til musikken.

Mayhew finner i denne sammenheng at det også foreligger en *dobbel standard* for kvinnelige artister. Som også Warwick poengterer, er det å samarbeide med andre musikere og produsenter en institusjonalisert arbeidsmåte i tradisjonell musikkproduksjon. Det betyr at menn i like stor grad som kvinner inngår i samarbeidsrelasjoner. Men i motsetning til hos kvinnelige artister svekker ikke dette deres forfatterstatus tilsvarende.

Hun viser i denne sammenheng til et eksempel på hvordan Bjørks produksjonsrolle italesettes som opportunistisk; med andre ord som en som approprierer sine samarbeidspartners musikkteknologiske kvalifikasjoner og kreative energi. Bjørk kommenterer selv denne doble standarden slik:

It happens to be that a lot of boys do beats, and a lot of girls tend to be more lyrical. If a boy does a record with beats, say someone like Tricky or Goldie, and they have several singers on it, that's cool, but if a singer does a record and gets several people to do beats, they're stealing (Mayhew 2004:159).

### Den «dobbelte standarden» i norsk sammenheng

I min egen avhandling som altså i langt større grad enn disse internasjonale arbeidene baserer seg på dybdeintervjuer med musikere som lager selvprodusert musikk, har jeg ikke lagt opp til en gjennomgående studie av hvordan norske artister representeres i media. Det hersker imidlertid ingen tvil om at også enkelte artister her hjemme mener seg bedømt i henhold til en dobbelt standard.





Anneli Drecker er for eksempel en artist som har sagt ganske tydelig fra om dette, her i et intervju med Musikknytt i NRK P1, hvor det fremgår at hun er lei av å bli oppfattet som en syngedame. Til dette sier hun blant annet:

– Jeg må gjøre sånn som Aggie (Frost, min tilføyelse) gjør. Hun har begynt å lage remikser for andre, slik at folk skal skjønne at hun kan mer enn å bare synge (Fjelldal and Gjersøe 2005).

Andre artister opplever at de blir oppfattet som «syngedamer», uansett hvor mye de bidrar i produksjonen av sin egen musikk, her via et sitat hentet fra en annen profilert norsk artist, Beate Lech, fra et intervju med Musikk Kultur:

Beate Slettevoll Lech er vokalist – og komponist, men det er det ikke mange som tror på:

– Jeg merker at folk ikke tror helt at jeg gjør så mye som jeg faktisk gjør på platene. (...) I tillegg til å synge, programmerer jeg også live. Men jeg har fått høre at enkelte ikke tror det er meg som gjør det. Jeg blir bare den derre «syngedama» (Kristensen 2002).

Som det fremgår av sitatene kan Norge i denne sammenheng skilte med en helt særegen form for betegnelse. USA har sine «girl groups» som bærer på visse nedsettende konnotasjoner, i Norge holder vi oss med både «jenteband» og «syngedamer». I avhandlingen legger jeg blant annet vekt på hvordan «syngedamen» som et slags kulturelt etterslep synes å forme både forventninger til hva en kvinnelig artist er eller skal være, men også hvordan de faktisk blir oppfattet. Jeg forsøker imidlertid også å skrive frem muligheten for «en mannlig syngedame», i et forsøk på å undergrave den doble standarden jeg her har vært inne på, en såkalt tilskeiving av empirien som jeg dessverre ikke har anledning til å gå nærmere inn på her.

### Den teknologiske vendingen blant (kvinnelige) artister og musikere

I norske medietekster kan det imidlertid spores et vel så interessant fenomen. Jeg snakker her om en tendens vi kan spore helt tilbake til 1994, da Anne Grete Preus, muligens som den første norske kvinnelige artisten, ble behørig intervjuet om sin hjemmestudiopraksis i bransjebladet Musikkpraksis, i forbindelse med innspillingen av plata Millimeter





(Edland 1994). Preus var imidlertid ikke den første til å lage egenprodusert musikk. Først ute var Gry Jannicke Jarlum, alias J-Diva, som i 1992 gav ut plata *World of Wisdom*, hvor hun i følge sin egen hjemmeside også spilte gitar, trommer, bass og keyboard selv.<sup>9</sup>

En stund så det ut til at Jarlum og Preus skulle få stå relativt alene som kvinnelige artister på dette området, men så mot slutten av 1990-tallet, og kanskje særlig ved begynnelsen av 2000-tallet fulgte en strøm av kvinnelige artister etter. Jeg har allerede vært inne på artister som Beate Lech og Anneli Drecker, men listen over kvinnelige artister som italesetter seg som produsenter eller som co-produsenter av egen musikk kan gjøres ganske mye lengre, slik den også er voksende.<sup>10</sup>

I en viss forstand er dette ikke noe nytt. Som jeg har vært inne på har selvproduksjon vært den vanligste vegen til en posisjon som tekniker eller produsent i studioet for kvinnelige artister, slik for eksempel Joni Mitchell, Carole King, Kate Bush og Millie Jackson er tidlige eksempler på (Bayton 1998:7). Om noe er nytt i så måte så er det at det nå også skjer i Norge, og i et omfang som synes å være bare økende, også på tvers av artistgenerasjonene. Så langt er det ingen som har forsøkt å undersøke hva det innebærer i praksis å lage selvprodusert musikk, hva som ligger til grunn for en slik praksis, og hvordan det at flere produserer selv, endrer både kjønnsrollemønstre og tradisjonell musikkproduksjon. Kanskje er det også derfor Drecker og Lech føler seg fanget i stereotype kjønnsbilder?

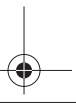
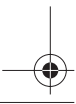


### Soundsentrisme

I avhandlingen diskuterer jeg inngående det jeg kaller for den teknologiske vendingen blant norske artister med en særlig vekt på de kvinnelige musikerne. Slik jeg oppfatter det må den blant annet ses i lys av den doble

9 Se Jarlums hjemmeside: <http://www.j-diva.no/file/html/meny.htm>. Jeg skylder her å gjøre oppmerksom på at verken Jarlum eller Preus var de første norske kvinnelige artistene til å jobbe elektronisk med musikk. Karin Krog var tidlig ute med å eksperimentere med elektronisk bearbeidelse av stemmen og beskrives som en pioner på dette området. Hun var imidlertid muligens forut sin tid og plata *Different days, different ways*, som inneholdt musikk tatt opp over vel fire år (1970–74) ble aldri utgitt i Norge, bare i Japan, i flg. Stendahl, B. (2007). «Sanger, bandleder og platedirektør.» *NOPA-bladet*(1): 6.

10 I skrivende stund lanseres for eksempel debutanten Silje Nes som en artist som både har spilt alle instrumentene selv, og som også har produsert sin egen plate (Aftenposten 8. Januar 2008).





standarden jeg har vært inne på, og hvordan kvinnelige artister helst bør fremstå som mest mulig autonome og enerådende i produksjonsprosessen for at ikke forfatterskapet skal bli trukket i tvil.

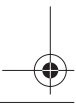
Den teknologiske vendingen må imidlertid også ses i lys av hvordan musikken i seg selv, eller kanskje mer presist; oppfatningen av musikken, har forandret seg, særlig med tanke på det musikalske *soundet*. Den økte vektleggingen av soundets betydning har ikke bare har ført til endringer i den musikalske praksisen, men også en endring i selve verksforståelsen som dreier i retning av det jeg i avhandlingen kaller for *soundsentrisme*, dvs. oppfatningen om det musikalske soundet som verkets «egentlige» konstituerende element (og produsenten som musikkens «egentlige» skaper).

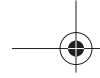
Soundsentrismen utfordrer tidligere måter å forstå forfatterskap på, knyttet til formidling, og til tekst og melodi. Dette fører til at terskelen for forfatterskap ikke nødvendigvis er senket slik det gjerne hevdes innenfor demokratiseringsdiskursen rundt de nye musikkteknologiene, men at den snarere kan sies å være hevet. Mens det tidligere var tilstrekkelig å ha skrevet en tekst og en melodi, må man nå helst også ha hatt en eller flere fingre i produksjonen for å demonstrere en overbevisende forfatterskapsposisjon. Dette berører i en viss forstand kanskje særlig kvinnelige utøvere som gruppe, ettersom det primært er som sangere og låtskrivere de har hatt tradisjoner for å etablere sine forfatterskapskonstruksjoner.

Om dette kunne jeg sagt mye mer, men i et forsøk på å bryte ned noen av de mytene som knyttes til kvinnelige utøvers innflytelse i studioproduksjon, skal jeg i stedet si noe helt konkret om hvordan det personlige prosjektstudioet har innvirket på tradisjonell studioproduksjon, og hvordan dette igjen har endret forholdet mellom produsent og artist. For å kunne si noe substansielt om dette, behøver vi imidlertid en forståelse av hvordan musikkproduksjon tradisjonelt har vært organisert, også med tanke på den relative makten aktørene i mellom.

### Produsenten – toppen av hierarkiet?

Mye av det som har vært skrevet, og som i dag skrives om musikkproduksjon, også fra forskerhold, har hatt og har fortsatt en tendens til å redusere og å overse artisten og musikerens innflytelse og betydning i studioet. Tilsvarende er det en tendens til at produsentens innflytelse vektlegges i stadig større grad, ja at produsenten skrives frem som en potensiell *auteurfigur* både innenfor mediediskursen og fra forskerhold.





Delvis må dette forstås i lys av hvordan enkelte mener at produsenten altfor lenge har blitt oversett til fordel for de musikerne og de artistene som fronter musikken (Moorefield 2005), og delvis må det forstås i lys av hvordan musikkproduksjon som fagområde har antatt karakter av kunst, et fenomen som har paralleller innenfor andre «kunster» som tidligere har vært betraktet som håndverk, fra billedkunst, veving og glassblåsing til møbel og klesdesign (Becker 1984).

Diskursen om produsentens betydning følger så vidt jeg kan se gjerne to mønstre:

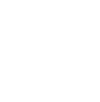
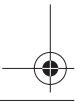
- en fremheving av de teknologisk orienterte prosessene på bekostning av den menneskelige input
- en fremheving av soundets betydning på bekostning av tekst, melodi og fremføring.

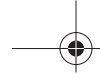
Hva en del av disse perspektivene tenderer til å overse er musikkproduksjonens historisk foranderlige karakter. Man observerer for eksempel én måte å organisere musikkproduksjon på, og kommer i skade for å generalisere fra denne ene måten (Hennion 2004), eller man fortolker musikkproduksjon i lys av en lineær og hierarkisk historisk tankegang, der produsentens funksjon representerer det hittil ypperste nivået av en stadig mer autonom og kompleks forfatterpraksis (Moorefield 2005).

Dette er akkurat den form for perspektivering jeg forsøker å bryte med i min egen avhandling. Jeg oppfatter ikke at musikkproduksjon (ei eller forståelsen av forfatterskap) foregår innenfor en ferdig etablert struktur eller er statisk organisert. Den er en dynamisk, fluktuoøs og i aller høyeste grad sårbar formasjon hvis organisering aldri er avgjort en gang for alle, og hvor en rekke ulike yrkesgrupper til enhver tid kjemper om makten over lyden og makten over forståelsen av det musikalske forfatterskapet.

### Studioets «opprinnelige» utøversentrisme

Alan Williams påpeker hvordan studioet i dets aller første fase var grunnleggende *utøversentrert*, noe som imidlertid ble svekket etter hvert som studioet antok en fysisk utforming som kom til å styrke teknikernes og produsentenes stilling (Williams 2007). Et viktig moment i denne sammenheng er oppfinnelsen av «kontrollrommet», som i Williams' analyse





antar form av et panoptikon, en base for disiplinering av de ulike utøverne i studioet, så vel som en base for å tilegne seg og å viderefordre de ulike utøvernes musikalske bidrag.

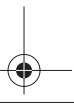
Som et eksempel på disiplineringmiddel nevner Williams kontrollrommets «talk-back»-knapp,<sup>11</sup> hvordan denne primært kontrolleres av teknikeren, og hvordan den i mange tilfeller fungerer som en enveis kommunikasjonskanal for bydende og mer eller mindre ydmykende instruksjoner.

Der Williams' analyse tenderer i retning av historisk linearitet analyserer Edward Kealy frem et mer dynamisk historisk forløp, der teknikernes makt tidvis har gått i retning av monopolisering, og tidvis har måttet gi avkall på makt, etter hvert som andre grupper, for eksempel musikerne egen makt har økt (Kealy 1979). Der teknikerne for eksempel i en fase hadde makt til å nekte musikerne både adgang til kontrollrommet, og til å berøre studioapparatene, måtte de etter hvert finne seg i å opptre som kollaboratører eller endog som tjenere for en ny gruppe av selvbevisste musikere som selv forlangte kontroll over studioets maktmidler (ibid).

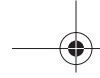
### Hvordan prosjektstudioet endrer relasjonen mellom produsent og artist

Det mange kommentatorer ser ut til å overse er at produsentrollen ikke lengre lar seg beskrive ut fra en definert yrkesgruppe, men at den i stedet bør oppfattes som en subjektposisjon stadig flere kategorier av utøvere søker å appropriere og gjøre til sin. I de siste tiårene har for eksempel nye grupper av musikere, som eksempel DJ-en, programmereren og remikseren gjort krav på en posisjon som produsent. Også kvinnelige musikere legger inn bud produsentposisjonen, og hvordan dette arter seg i praksis, har jeg her bare mulighet til å eksemplifisere under tre overskrifter: (1) demokratisering av kunnskap, kreativitet og autoritet, (2) demokratisering av kontroll over lyden, og (3) demoen som en trojansk hest i studioet.

<sup>11</sup> Talkback-knappen er et toveis kommunikasjonskanal, en slags miksepultens «telefon» om man vil, som aktiveres fra teknikeren/miksekonsoll eller miksebord. Teknikeren/produsenten kan via mikrofonen i studioet høre hva artisten eller musikeren sier, og musikeren kan høre hva teknikeren/produsenten sier. Men bare teknikeren kan slå av og på denne kommunikasjonskanalen.







### 1. Demokratisering av kunnskap, kreativitet og autoritet

Musikere og artister som lager egenprodusert musikk tilegner seg *kunnskaper*, et *språk*, og en *praksisbasert erfaring* som gjør dem fortrolig med å selv ta på og manipulere studioets apparatur; så som valg av og bruk av effekter, justeringer av nivåer på miksepulten mv. I den grad de fortsatt velger å ta musikken sin inn i tradisjonelle studiosettinger, er dette kunnskaper de tar med seg inn i samhandlingen. Dette gir seg utslag på en rekke forskjellige måter. Noen informanter forteller at de oppviser en helt annen *holdning* til sine samarbeidspartnere nå enn før de begynte å produsere selv. I stedet for å vente tålmodig på at en tekniker eller en produsent skal finne frem til en passende løsning, blander de seg nå inn i situasjonen og gir mer eller mindre presise forslag eller instruksjoner om hva som bør gjøres og ikke gjøres, hva slags effekter som bør brukes og hvordan og så videre.

Andre informanter tar selv i bruk den såkalte talk-back knappen og miksepulten for å instruere musikerne eller gjøre justeringer i lyden. En av informantene mine fortalte for eksempel om hvordan hun snek seg inn i studioet om natten og skrudde til en miks hun var misfornøyd med, da studioteknikeren nektet å etterkomme hennes estetiske preferanser.

### 2. Demokratisering av kontroll over lyden

En av de måtene produsentens rolle har blitt oppjustert på både i både den populærmusikalske diskursen så vel som i den akademiske, er gjennom fremhevingen av produsentens approprierende rolle i produksjonen. Det vil si hvordan produsenten ikke bare fester lyden til tape, men også selv er aktivt med i utformningen av lyden, og det i en slik grad at de musikalske elementene, såvel som artistene og musikerne selv, til slutt blir å oppfatte som et stykke råmateriale i produsentens hender (Hennion 2004).

Musikere og artister som lager selvprodusert musikk lar seg ikke reduseres slik, i det de selv både bearbeider sin egen lyd, så vel som andre musikers lyd, herunder også produsentens lyd, i sine egne produksjoner. Den selvproduserende musikeren har med andre ord langt på veg tatt kontrollen over musikken og lyden tilbake.

### 3. Demoen som en trojansk hest i studioet

Det tredje og siste poenget jeg skal nevne i denne sammenheng er *demoen* og hvordan denne kan anta karakter av en «trojansk hest» i det tradisjonelle studioet. En demo er en forkortelse av demonstrasjon og refererer til





et lydopptak som først og fremst er laget for å fungere som et referansemateriale eller en musikalsk «skisse».

Mens demoen i prosjektstudioets første og analoge fase var et produkt artisten gjerne måtte gi avkall på i møte med det profesjonelle studioets krav til høykvalitetslyd, kan artisten nå la innspilte vokal- og instrumentpartier inngå som elementer i den endelige produksjonen. Demoen slik den brukes i dag innebærer med andre ord ikke lenger bare en «susete miks» som produsenten og andre musikere lytter seg igjennom før de går i gang med den endelige produksjonen. Den er i dag gjerne laget i det samme programmet eller på den samme plattformen som produsenten bruker, og lastes derfor gjerne direkte inn i studioets maskineri hvor den blir liggende som et utgangspunkt for videre bearbeiding.

Enten dette dreier seg om at det skal legges til andre instrumentalspor eller at produsenten får i oppgave å erstatte eller videreføre det som allerede ligger der, så bidrar dette til at artisten, både direkte så vel som indirekte, kan legge sterke føringer på den videre produksjonsprosessen, og slik oppnå en større kontroll over det endelige musikalske resultatet.





## Referanser

- Bayton, M. (1998). *Frock rock: women performing popular music*. Oxford, Oxford University Press.
- Becker, H. S. (1984). *Art worlds*. Berkeley, Calif., University of California Press.
- Bourdieu, P. (1996). *Symbolsk makt: artikler i utvalg*. Oslo, Pax.
- Enehaug, H., A. Hetle, et al. (2004). *Når menn velger menn og kvinner velger menn: synspunkter på bruk av kvinnelige ressurser i norsk filmbransje: rapport fra et forprosjekt*. Oslo, Arbeidsforskningsinstituttet.
- Hennion, A. (2004). *An intermediary between production and consumption: the producer and popular music*.
- Kealy, E. R. (1979). From Craft to Art: The Case of Sound Mixers and Popular Music. *On record: rock, pop and the written word*. S. Frith and A. Goodwin. London, Routledge: 30.
- Klausen, T. (2006). *Musikkguiden 2006*. Oslo, Grammofonartistenes forning.
- Mayhew, E. (2004). Positioning the producer: gender divisions in creative labour and value *Music, space and place: popular music and cultural identity*. A. Bennett, S. Hawkins and S. Whiteley. Aldershot, Ashgate: 149–162.
- Moorefield, V. (2005). *The producer as composer: shaping the sounds of popular music*. London, Mit.
- Warwick, J. C. (2007). *Girl groups, girl culture: popular music and identity in the 1960s*. New York, Routledge.
- Williams, A. (2007). «Divide and Conquer: Power, Role Formation, and Conflict in Recording Studio Architecture.» *JARP* 1((i)).
- Mediekilder
- Edland, H. (1994). I en skapende verden. *Musikpraksis*. 11: 14–21.
- Fjelldal, S. and J. Gjersøe. (2005). «Jeg er en nerd.» Retrieved 21.01.2007, 2007, from <http://www.nrk.no/musikk/1.862058>.
- Kristensen, E. (2002). Jeg blir bare «den derre syngedama». *Musikk Kultur*: 14–15.
- Stendahl, B. (2007). «Sanger, bandleder og platedirektør.» *NOPA-bladet* (1): 6.







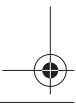
MARTA BREEN

## Testosteronrock og PMS-pop

«Begge er forresten dydig ikledd trange bukser, men med utfordrende overdelers. Ingen av dem har spesielt store pupper, men er ubeskrivelig sexy.» *Beats* Tor Milde intervjuer Dollie de Luxe i 1993.

I forbindelse med boka «Piker, vin og sang – 50 år med kvinner i norsk pop og rock» pløyde jeg gjennom det meste av norsk musikkjournalistikk i blad- og avisform, det vil si alle årgangene av Nye Takter, Puls, Beat og Rock Furore, samt det meste som er skrevet om norske kvinnelige artister i Aftenposten, Dagbladet, Dagsavisen og VG. Jeg føler derfor at jeg har fått en god oversikt over hva slags kvinnesyn som har regjert blant norske musikkjournalister de siste tiårene. Selv om jeg har presentert en del versing-eksempler i boka, betyr ikke det at norsk musikkpresse er full av mannsjåvinister. Grunnen til at jeg har tatt med disse eksemplene, er for å gjøre oss musikkjournalister mer oppmerksomme på språk og holdninger når det kommer til kvinner og musikk.

Først kan jeg fortelle hva som var bakgrunnen for at jeg valgte å skrive denne boka. Det begynte med at jeg intervjuet en rekke kvinnelige artister for blant annet Dagbladet. I flere av disse samtaler kom det fram at verken de eller jeg visste noe særlig om historien til kvinnelige artister i Norge. Vi kjente til band som The Pussycats, The Vanguards og Prudence osv., men norske jenteband og kvinnelige musikere før 80-tallet var ukjent farvann. Hvorfor visste vi ikke mer om kvinnene? lurte jeg på. Det





var jo ganske enkelt fordi ingen har fortalt deres historie før. Kanskje har det noe å gjøre med at musikkjournalistikken alltid har vært like mannsdominert som rockescenen, og at dette har bidratt til at jentene ofte har blitt avfeid som uinteressante «syngedamer». Menn har dessuten vært flinke til å skrive bøker, artikler og fanziner om seg selv, og de har en unik evne til å genierklære hverandre.

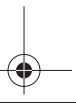
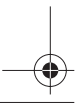
Det kom også fram at mange av de kvinnelige artistene jeg snakket med, hadde sammenfallende erfaringer i møte med musikkbransjen og media. Det gikk blant annet på det de følte var overfokusering på kropp, utseende og image. Flere jenteband beklaget seg over at de ble stemplet som jålete og overfladiske fordi de stilte i sceneantrekk, mens gutteband som Turboneger, som brukte langt mer sminke og kostyme, ikke fikk slike spørsmål av journalistene.

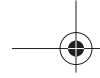
### Et friområde for gutta

Rocken har tradisjonelt vært et friområde for gutta – på linje med fotballen. Her har de maskuline verdiene fått regjere alene. Når jenter nærmer seg de typiske gutteområdene, er det alltid noen som stritter imot. Mens fotballjenter har fått rykte på seg for å være stygge lesber med hårete legger, har jenterockere fått høre at de er patetiske og lite troverdige PMS-rockere. Det er ingen tvil om at musikkjournalisters språkbruk har bidratt til en stigmatisering av kvinnelige artister. Det er i språket virkeligheten defineres, og så lenge vi fortsetter å beskrive god rock som noe maskulint, vil den fortsatt være det. Når man skal beskrive et tøft rockeband, bruker man gjerne maskuline uttrykk som «testosteronrock», «rock med baller», «hårete», «potent», «cockrock» og lignende. Jenter blir gjerne beskrevet som «syngedame», «popbabe» eller «rockchicks». «Bransjehore» og «promobabe» er andre kjønnsladde uttrykk som blir brukt.

«Rockmusikken, som er såkalt revolusjonær, har et bakstreversk kvinnesyn. 'Ståpikk' som bilde på trøkk, vitner om lavt og tradisjonelt refleksjonsnivå. Rocken leder an i å ha et reaksjonært kvinnesyn,» har jazzmusiker Sidsel Endresen uttalt.

En annen ting som går igjen i spaltene, er at journalister i stor grad setter kvinnelige artister opp mot hverandre. Det ble debatt i fjor da VG lanserte jentekrigen fordi Marit Larsen og Elvira Nikolaisen ga ut plate samtidig. Hvis det dukker opp en jente med akustisk gitar, blir hun gjerne utnevnt som «den nye Lene Marlin». Er det elementer av dansbar pop i



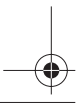


musikken, er hun «en ny Bertine Zetlitz», mens det i kritiske sammenhenger kan argumenteres for at det ikke er plass til en ny Unni Wilhelmsen/Alanis Morissette/Lise Karlsnes.

### Alle ligner på Björk

Jeg gjorde et helt konkret søk på hvilke norske artister som hadde blitt sammenlignet med Björk, fordi jeg følte at hun var en gjenganger i anmeldelsene, og jeg fant ut at norske musikkjournalister har brukt Björk som referanse for å beskrive blant annet: Ane Brun, Anneli Drecker, Bertine Zetlitz, Anja Garbarek, Frost, Hilde i Slowpho, Anja Vister, Maja Ratkje, Anne Marie Almedal og Gunnhild i Gåte – blant andre! Dette til tross for at de har svært forskjellige uttrykk. Kanskje er årsaken til at den samme referansen stadig trekkes fram, at musikkjournalistene sitter på for lite kunnskap om kvinnelige internasjonale artister? Og så er det jo et spørsmål om man er nødt til å bruke en kvinne som referanse. Da Ane Brun slapp debutskiva i 2004, opplevde hun å bli sammenlignet med Joni Mitchell, Unni Wilhelmsen, Ani DiFranco og Björk i én og samme anmeldelse. – Det føles litt merkelig, sa Ane til meg, for egentlig er jeg mest inspirert av Ben Harper, Elliott Smith, Rufus Wainwright og Nick Drake. Musikkjournalister insisterer på å bare bruke andre kvinnelige musikere som referanser. Men siden en låt består av mange elementer – som komposisjon, tekst, instrumentering og produksjon – så synes jeg ikke det behøver å være en selvfølge at kjønnet på vokalsporet skal avgjøre hvilken bås artisten plasseres i.

Det å operere med ulike kriterier for hva menn og kvinner har lov til å synge om, er en annen metode jeg mener blir brukt for å nedvurdere kvinnelige artister. Mens mannlige artister til alle tider har sunget om kjærlighetssorg, sjalusi og bitre brudd, så er ikke dette like akseptert for kvinner. Alanis Morissette fikk merke dette da hun slo igjennom med en plate hvor hun øste sin vrede over en ekskjæreste. I etterkant opplevde hun at mannlige musikk anmeldere over hele kloden stønnet over hvor lei de var av den bitre sytedama. Da hun slapp sitt forrige album, mente VGs anmelder at hennes tekster om kjærlighet og ekskjæresten virket selvpoptatt, mens Bladet Tromsø beskrev det som «bitre oppgjør med ekser og annet herk».





### Enkle dagboksnotater

Det er en kjensgjerning at sinte kvinner ofte har blitt stemplet som hysteriske eller bitre. Noen menn lar seg dessuten skremme når kvinner bretter ut sjela si. Det opplevde Joni Mitchell da hun hadde gjort ferdig sitt mesterverk «Blue» i 1971. Mannlige kolleger anbefalte henne å ødelegge mastertapen, og Kris Kristofferson og James Taylor sa at det var pinlig å høre noe så personlig fra en kvinne. Det tok seg ikke ut.

Singer/songwriter Unni Wilhelmsen har gjort seg følgende tanker om de mannlige musikkritikernes karakteristikk av jenter med gitar: «Som jente skriver du dagboksnotater til enkle melodier. Litt overflatiske betraktninger som kommer mens du sitter og pusler litt med gitaren. Disse karakteristikkene har jeg observert med et skjevt smil. Det virker som om gutta får mer kred i fanget når de skriver om de samme temaene, og tør å være ærlige aleine med gitaren sin. De blir til tider geniforklart.» (nrk.no 10.12.2004)

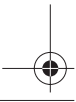
Årsaken til dette misforholdet kan jo rett og slett være at den mannlige anmelderen sliter med å identifisere seg med det en kvinne skriver, og at artisten derfor oppfattes som mindre relevant.



### Intime journalister

Rock er en jenteting! Denne tittelen har jeg sett en rekke ganger i norsk musikkpresse, og det er gjerne veldig godt ment. Men det er svært forståelig at mange artister er møkklei av å måtte reflektere over sin rolle som kvinne hver bidige gang de blir intervjuet. De står ikke like fritt som menn til å bygge opp image og rockemyter rundt seg selv når det forventes at de skal «kjempe for saken» og jevnlig ta offentlig stilling til om de anser seg som feminister eller ikke. Jeg tror dessverre man fortsatt vil oppleve dette i lang tid framover. Så lenge bransjen er fullstendig dominert av menn, og kvinnelige rockere er unntaket fra regelen, vil kjønn være et tema.

En ting som derimot ikke burde være nødvendig, er når musikkjournalister stiller en helt annen type spørsmål til kvinner enn til menn. Når kvinner blir intervjuet, går det gjerne på image og utseende, spørsmålene er ofte mer intime og personlige, om barn, og mange må stille opp på bilder på medias premisser og blir oftere spurt om å stille opp i moteserier. En annen gjenganger er at de i større grad enn gutter må forklare hvorfor de spiller i band. Et medlem av Barbarellas fortalte meg at de ofte ble





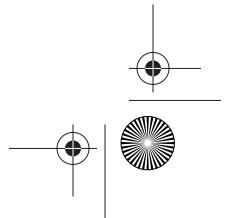
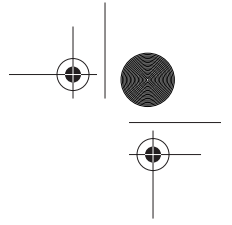


spurt: «Hvordan lærte dere å spille?» Sånne spørsmål får aldri mannlige musikere. Trommisen i jentegrappa Ta Sats ble en gang spurt om hun ikke ble trøtt i armene av å spille.

### Ingen vil virke sytete

Det skrives færre artikler med tematikken «kjønn og rock» i dag enn på 80- og 90-tallet. Dette kan ses som resultatet av en positiv utvikling: Jentene er blitt en mer naturlig del av rockescenen og trenger derfor ikke spesiell oppmerksomhet. Det henger også sammen med at mange musikkjournalister synes temaet er oppbrukt. Og at man møter motvilje fra artister. Alle kvinnelige musikere er jo ikke samstemte i spørsmål om hvordan mediene bør forholde seg til kjønn og rock. Mens enkelte spiller på kjønn i både bandnavn, image og budskap, og prater om kjønnsproblematikk i alle intervjuer, blir andre forbannet bare temaet kommer på banen. Dersom en artist snakker om at kjønn har negativ innvirkning på karrieren deres, blir dette fort oppfattet som «syting» – og det er lite som er mindre appellerende enn en sytete artist.

Vi bør passe oss for å gjøre kvinnelige artister slike bjørnetjenester, men samtidig må vi ikke være redde for å ta opp viktige debatter.

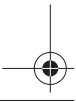




### DEL III

# UTDANNING OG REKRUTTERING







PER MANGSET

# Profesjonell musikkutdanning og kjønn

## Problemet

Mange undersøkelser har vist at musikkfeltet er preget av skjev kjønnsfordeling (Annfelt 2002; Lorentzen & Stavrum 2007). Dette gir seg uttrykk på flere måter, både når det gjelder produksjon, formidling og resepsjon av musikk (Stavrum 2004; Danielsen 2006). Ikke minst finner man en kjønnet arbeidsdeling i det profesjonelle musikklivet: Kvinnelige og mannlige musikere spiller gjerne forskjellige typer instrumenter; arbeids- og maktfordelingen mellom dem er ofte skjev i orkestrene; store komponister er som regel menn; flere mannlige enn kvinnelige musikere får sine navn skrevet inn i musikkhistorien.

I denne artikkelen skal jeg prøve å belyse hva den profesjonelle musikkutdanningen (eventuelt) har å si for slike kjønnsfordelingsmønstre. I hvilken grad bidrar opptaket, utdanningsforløpet og sertifiseringen av musikere ved de profesjonelle musikkutdanningene til den skjeve kjønnsfordelingen? Denne problemstillingen blir satt inn i en videre kunstsosiologisk og kulturpolitisk sammenheng. Jeg skal dessuten belyse problemstillingen ved hjelp av foreliggende søker- og opptaksstatistikk for profesjonell musikkutdanning, supplert med statistikk for annen kunstutdanning.<sup>1</sup> Jeg har begrenset meg til å analysere søker- og opptaksstatistikken til kunsthøgskolene i Oslo og Bergen, og Musikkhøgskolen i





Oslo. Begrunnelsen for det siste valget er at Musikkhøgskolen er den ledende profesjonelle musikkutdanningen i Norge. Til slutt skal jeg drøfte hva den statlige kulturpolitikken (eventuelt) har å si for de skjeve kjønnsfordelingsmønstrene i musikklivet. Utgangspunktet for denne drøftingen er fordelingen av statlige stipend- og garantiinntekter til kunstnere.<sup>2</sup>

### Kunstfeltet

Det er rimelig å ta utgangspunkt i en beskrivelse av det profesjonelle kunstfeltet som et sterkt hierarkisert felt – et sosialt felt som ligner mye på en pyramide (Bourdieu 1993; Mangset 2004). Det gjelder både kunstfeltet generelt og musikkfeltet særskilt. Når det gjelder dagens musikkfelt, kan det dessuten være mer treffende å snakke om flere parallelle enn om én monolitisk pyramide. Rekrutteringen til profesjonelt kunstnerisk arbeid er således preget av at «mange er kalt, men få er utvalgt»: Det står mange håpefulle og presser på utenfor eller på bunnen av pyramiden, men bare noen få fremragende når toppen. Det er for eksempel bare et mindretall av dem som søker høyere kunstutdanning som slipper inn – 8–9 % ved Kunsthøgskolen i Oslo, cirka 17 % ved Musikkhøgskolen.<sup>3</sup> Mange, særlig billedkunstnere, klarer heller ikke å etablere seg varig som profesjonelle etter endt kunstutdanning (Becker 1982; Menger 1989; Mangset 2004). Dessuten blir mange stående igjen på de lavere eller midlere nivåene av karrierestigen: De må nøye seg med middels anerkjennelse, kanskje også et usikkert økonomisk utkomme, av sitt kunstneriske arbeid. Noen få oppnår derimot svært høy kunstnerisk anerkjennelse og blir skrevet inn i kunst- eller musikkhistorien som «store kunstnere». Det er altså risikofylt å velge en kunstnerkarriere. Frafallet på ulike trinn av utdannings- og karrierestigen er stort. Seleksjonsprosessene kan være ubønnhørlige. Mange kunstnere tjener dessuten lite, samtidig som inntektsforskjellene mellom topp og bunn kan være store (Elstad/Røsvik Pedersen 1996). En stor reservearmé av rekrutter står likevel klare til å prøve seg som profesjonelle kunstnere hvis de kan slippe til. Motivasjonen til å prøve seg i dette yrket er gjerne langt høyere enn til andre yrker. Samtidig er dette yrkeskarrierer der personlige nettverk og strategisk

1 Kilde: Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste: Database for statistikk om høgre utdanning, <http://dbh.nsd.uib.no/dbhvev/>

2 Statistikk stilt til rådighet av Statens kunstnerstipend.

3 Jf. NSDs søker- og opptaksstatistikk 2006.





kompetanse er svært viktig, særlig blant det økende antall frilansere (Moulin 1992; Mangset 1998, 2004).

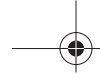
Hvis vi holder fast ved den hierarkiske pyramidemetaforen, ser vi også at det fins en rekke «seleksjonsporter» og «portvoktere» som unge kunstnere står foran og må passere hvis de skal lykkes med sine kunstnerkarrierer: Både kultur- og musikkskolen, privatlæreren, korpset, den høyere kunstutdanningen, auditionen, prøvespillet og debutkonserten har preg av slike seleksjonsporter. Vi vet også at det skjer en sterk *kjønnsmessig* seleksjon i løpet av denne prosessen: Flere menn enn kvinner gjør store karrierer på kunstfeltet. Dessuten kanaliseres gutter og jenter, menn og kvinner, ofte inn i ulike karriereløp, ulike sjangere, roller, uttrykk og instrumenttyper, slik blant andre Lorentzen og Stavrum (2007) har beskrevet.

Spørsmålet er altså på hvilket trinn av livs- og karriereløpet disse kjønne seleksjonsprosessene særlig skjer. Er det slik at «spillet alt er spilt» under den tidlige sosialiseringen, slik at seinere seleksjonsporter bare fungerer som bekreftende, eventuelt forsterkende, instanser? Er det snarere slik at de profesjonelle kunstutdanningene *har* avgjørende innvirkning på den kjønnsmessige arbeidsdelingen på kunstfeltet? Eller er det heller slik at de tidlige seleksjonsportene har mindre betydning, men at den avgjørende kjønnsmessige seleksjonen og differensieringen skjer *etter* endt kunstutdanning, da de unge billedkunstnerne, skuespillerne og musikerne skal finne sin vei innenfor et ofte fragmentert, flytende og konkurranseorientert kunstfelt? Motvirker eller forsterker den offentlige kulturpolitikken forskjellene? Alt dette kan jeg dessverre ikke svare på. Men det er mulig å belyse om kjønnsfordelingen påvirkes påtaketlig gjennom opp-taksprosessen til høyere kunstutdanning. Bidrar disse seleksjonsportene til å forsterke, redusere eller bekrefte den kjønnsmessige arbeidsdelingen på kunstfeltet – og da særlig på musikkfeltet?

### Kunst, musikk, kjønn generelt

Kunstfeltet er både vertikalt og horisontalt kjønnsmessig differensiert: For det første er det som regel «de mannlige utøverne som innehar de mest anerkjente og privilegerte posisjonene,» som Lorentzen & Stavrum (2007:13) skriver. Musikkfeltet er altså *vertikalt* kjønnsmessig differensiert. Mannlige musikere rangerer ofte høyere enn de kvinnelige i musikkfeltets symbolske hierarki. For det andre gjør det seg gjeldende en påtaketlig *horisontal* kjønnsmessig differensiering mellom mer eller mindre parallelle





sjangere, kunstuttrykk og instrumenttyper. Lorentzen & Stavrum (2007) dokumenterer den sterke horisontale differensieringen etter instrumenttype og musikalsk uttrykk på populærmusikkfeltet: Jenter bare synger, mens gutter trakterer alle slags instrumenter, også sangen. Bernard Lehmann (2002) har i en artikkel om den sosiale organiseringen av et fransk symfoniorkester dokumentert en tilsvarende horisontal differensiering på det klassiske musikkfeltet: Det er for eksempel relativt mange kvinnelige strykere. Derimot er det få, om noen, kvinnelige blåsere i orkesteret. Samtidig viser både Lorentzen & Stavrum og Lehmann at den vertikale og den horisontale kjønnsmessige differensieringen henger mer eller mindre klart sammen: Kvinner og menn spiller ulike roller og har ulike posisjoner på podiet. Kvinnene innehar oftere de dominerte posisjonene, mennene de dominerende posisjonene, både i popbandet og det klassiske orkesteret.

### Kjønnete seleksjonsprosesser i kunstutdanning, særlig musikkutdanning

Kan vi da finne en viktig nøkkel til den kjønnsmessige arbeidsdelingen ved å studere høyere kunstutdanning? Er det her den fatale kjønnsseleksjonen skjer? På slutten av 1990-tallet gjennomførte jeg et større forskningsprosjekt ved Teaterhøgskolen, Kunstakademiet i Oslo og Musikkhøgskolen (Mangset 2003, 2007). Mens jeg holdt på med analysen, prøvde jeg også ut om det var noen systematiske forskjeller mellom mannlige og kvinnelige kunststudenter i materialet. Men jeg hadde vansker med å finne noe interessant. Kanskje skyldtes det manglende fokus på temaet under intervjuene. Kanskje skyldtes det manglende analytisk fantasi.

Tilgjengelig søker- og opptaksstatistikk til høyere kunstutdanning, herunder musikkutdanning, gir imidlertid et annet inntak til samme problemstillinger.<sup>4</sup> Dette materialet, som dokumenterer søkning og opptak i perioden 2003–2006, viser en påtakelig overvekt av kvinner blant søkerne til kunsthøgskolene både i Oslo og Bergen. I alle de fire årene var om lag 3/4 av søkerne til Kunsthøgskolen i Oslo *kvinner*, jmf tabell 1. Overvekten av kvinnelige søkere gjorde seg – i noe varierende grad – gjeldende på alle hovedlinjer eller studieretninger, både til kunsthåndverk, kunstakademi/visuell kunst, teater/scenekunst og design. Sterkest var (ikke overraskende) kvinnedominansen blant søkere til ballettstudiet.

<sup>4</sup> Kilde: Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste: Database for statistikk om høgre utdanning, <http://dbh.nsd.uib.no/dbhvev/>





**Tabell 1** Søkertall etter kjønn, prosent. Kunsthøgskolen i Oslo

	2003			2004			2005			2006		
	M	K	Tot	M	K	Tot	M	K	Tot	M	K	Tot
SHKS	25 %	75 %	(3137)	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Balletthøgskolen	10 %	91 %	(217)	12 %	88 %	(290)	-	-	-	-	-	-
Design	-	-	-	24 %	76 %	(1872)	27 %	76 %	(1819)	19 %	80 %	(595)
Kunstakademiet	36 %	64 %	(326)	42 %	58 %	(428)	-	-	-	-	-	-
Kunsthøgskolen	-	-	-	23 %	77 %	(1016)	-	-	-	-	-	-
Operahøgskolen	23 %	77 %	(47)	34 %	66 %	(41)	-	-	-	-	-	-
Scenekunst	-	-	-	-	-	-	24 %	76 %	(1438)	24 %	76 %	(1259)
Teaterhøgskolen	30 %	70 %	(671)	32 %	68 %	(844)	-	-	-	-	-	-
Visuell kunst	-	-	-	-	-	-	33 %	67 %	(959)	36 %	64 %	(699)
Sum	26 %	74 %	(4398)	26 %	74 %	(4491)	27 %	73 %	(4216)	26 %	74 %	(2553)

SHKS = Avdeling statens håndverk- og kunstindustriskole

**Tabell 2** Opptakstall etter kjønn, prosent. Kunsthøgskolen i Oslo

	2003			2004			2005			2006		
	M	K	Tot	M	K	Tot	M	K	Tot	M	K	Tot
SHKS	26 %	74 %	(137)	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Balletthøgskolen	14 %	86 %	(28)	20 %	80 %	(35)	-	-	-	-	-	-
Design	-	-	-	28 %	72 %	(57)	30 %	70 %	(56)	28 %	72 %	(53)
Kunstakademiet	67 %	33 %	(24)	65 %	35 %	(26)	-	-	-	-	-	-
Kunsthøgskolen	-	-	-	32 %	68 %	(53)	-	-	-	-	-	-
Operahøgskolen	50 %	50 %	(4)	50 %	50 %	(4)	-	-	-	-	-	-
Scenekunst	-	-	-	-	-	-	42 %	58 %	(52)	35 %	65 %	(60)
Teaterhøgskolen	50 %	50 %	(10)	50 %	50 %	(10)	-	-	-	-	-	-
Visuell kunst	-	-	-	-	-	-	37 %	63 %	(91)	39 %	61 %	(103)
Sum	31 %	69 %	(203)	35 %	65 %	(185)	37 %	63 %	(199)	35 %	65 %	(216)

SHKS = Avdeling statens håndverk- og kunstindustriskole

Bare en liten del av alle søkerne til Kunsthøgskolen i Oslo blir tatt opp: Det gjaldt 216 av 2553 søkere i 2006, altså om lag 8,5 %, jamfør tabell 1 og 2. Når så mange skilles ut gjennom opptaksprosessen, er det litt overraskende at kjønnsfordelingen holder seg på omtrent samme nivå. Fordelingen blant de som blir tatt opp, ligger nokså nær kjønnsfordelingen blant søkerne (jamfør tabell 1 og 2 i sammenheng).



Det skjer riktignok en viss omfordeling til fordel for mannlige søkere: Mens det var 74 % kvinnelige *søkere* i 2003, sto man igjen med 69 % kvinner etter *opptak* (tabell 1 og 2). Mens det var 74 % kvinnelige søkere også i 2006, sto man igjen med 65 % kvinner etter opptak. Denne totalt sett relativt beskjedne omfordelingen til fordel for mannlige søkere skyldes dels at det programmatisk tas opp like mange menn som kvinner til skuespillerutdanningen og operautdanningen, dels skyldes det et påtakelig overopptak av mannlige søkere til kunstakademiet i Oslo, iallfall i 2003–2004.<sup>5</sup>

Det viser seg også at et klart kvinneoverskudd blant søkerne stort sett holdt seg på samme nivå gjennom opptaksprosessen til Kunsthøgskolen i Bergen. Noen tilsvarende omfordeling til fordel for mannlige akademisøkere som den vi fant i Oslo, finner vi derimot ikke i Bergen, jamfør tabell 3 og 4.

**Tabell 3** Søkertall etter kjønn, prosent. Kunsthøgskolen i Bergen

	2003			2004			2005			2006		
	M	K	Tot	M	K	Tot	M	K	Tot	M	K	Tot
Design	30 %	70 %	(220)	38 %	62 %	(184)	41 %	59 %	(199)	41 %	59 %	(136)
Spesialisert kunst	26 %	74 %	(321)	28 %	72 %	(343)	30 %	70 %	(230)	30 %	70 %	(222)
Kunst-akademiet	34 %	66 %	(258)	34 %	66 %	(361)	39 %	61 %	(347)	32 %	68 %	(322)
KHIB (uspes. underenhet)	-	-	-	-	-	-	35 %	65 %	(71)	34 %	66 %	(82)
SUM	30 %	70 %	(799)	32 %	68 %	(888)	36 %	64 %	(847)	33 %	67 %	(762)

**Tabell 4** Opptakstall etter kjønn, prosent. Kunsthøgskolen i Bergen

	2003			2004			2005			2006		
	M	K	Tot	M	K	Tot	M	K	Tot	M	K	Tot
Design	41 %	59 %	(41)	60 %	40 %	(42)	27 %	73 %	(45)	51 %	49 %	(41)
Spesialisert Kunst	19 %	81 %	(52)	23 %	77 %	(35)	21 %	79 %	(34)	26 %	74 %	(42)
Kunst-akademiet	38 %	62 %	(21)	29 %	71 %	(17)	58 %	42 %	(12)	33 %	67 %	(18)
KHIB (uspes. underenhet)	-	-	-	32 %	68 %	(28)	28 %	72 %	(25)	22 %	78 %	(18)
SUM	31 %	69 %	(114)	39 %	61 %	(122)	28 %	72 %	(116)	35 %	65 %	(119)

5 Det skjer altså en klar omfordeling til fordel for mannlige søkere til skuespiller-, opera- og billedkunstutdanningene. Men dette slår ikke særlig sterkt ut i totaltallene.



Men ut ifra vår problemstilling er det mer interessant å se på opptaksprosessen til Musikkhøgskolen. Det har, iallfall i perioden 2003–2006, vært omtrent like mange kvinnelige som mannlige *søkere* til Musikkhøgskolen i Oslo, jamfør tabell 5. I 2003 var fordelingen akkurat 50–50 %; i 2004 51 % kvinnelige og 49 % mannlige søkere; i 2005 54 % kvinnelige og 46 % mannlige – og i 2006 52 % kvinnelige og 48 % mannlige søkere.

**Tabell 5** Søkertall etter kjønn, prosent. Musikkhøgskolen

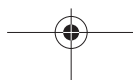
	2003			2004			2005			2006		
	M	K	Tot	M	K	Tot	M	K	Tot	M	K	Tot
Praktisk-Pedagogisk	41 %	59 %	(27)	56 %	44 %	(50)	42 %	58 %	(79)	48 %	52 %	(113)
Studieprogram videregående nivå	63 %	37 %	(19)	36 %	64 %	(14)	62 %	38 %	(13)	68 %	32 %	(22)
Utøvende musikkutdanning	50 %	50 %	(1004)	48 %	52 %	(1176)	46 %	54 %	(1098)	48 %	52 %	(1240)
SUM	50 %	50 %	(1050)	49 %	51 %	(1240)	46 %	54 %	(1190)	48 %	52 %	(1375)

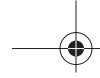
**Tabell 6** Opptakstall etter kjønn, prosent. Musikkhøgskolen

	2003			2004			2005			2006		
	M	K	Tot	M	K	Tot	M	K	Tot	M	K	Tot
Praktisk-Pedagogisk	40 %	60 %	(10)	55 %	45 %	(22)	35 %	65 %	(23)	45 %	55 %	(22)
Studieprogram videregående nivå	50 %	50 %	(6)	25 %	75 %	(4)	67 %	33 %	(3)	40 %	60 %	(5)
Utøvende musikkutdanning	46 %	54 %	(187)	37 %	63 %	(188)	41 %	59 %	(209)	45 %	55 %	(219)
SUM	46 %	54 %	(203)	39 %	61 %	(214)	41 %	59 %	(235)	45 %	55 %	(246)

Under opptaksprosessen skjer det en viss «positiv diskriminering» av kvinnelige søkere: Totalt var det 54 % kvinner av dem som ble tatt opp i 2003, 61 % i 2004, 59 % i 2005 og 55 % i 2006, jamfør tabell 6. Omfordelingen til fordel for kvinnelige søkere ser ut til å være systematisk, men ikke svært stor. Om dette skyldes noen form for kjønnspolitisk opptaksstrategi fra Musikkhøgskolens side, vet jeg ikke. Det kan jo rett og slett hende at kvinnelige søkere systematisk skårer litt høyere på de kriterier som gjelder for opptak (for eksempel musikalske ferdigheter).

Disse tallene tyder *ikke* på at opptaksprosessen til Musikkhøgskolen har mye å si for den kjønnsmessige arbeidsdelingen på musikkfeltet. Men





søker- og opptaksstatistikken opererer med ganske grove hovedkategorier. Jeg har allerede påpekt at den horisontale kjønnsmessige differensieringen er sterk på musikkfeltet, det vil si differensieringen *mellom* sjangere, instrumenter og utøverroller i bandet eller orkesteret. Denne differensieringen fanges i begrenset grad opp av hovedkategoriene i opptaksstatistikken. Kanskje vi ville finne en tydeligere kjønnsdifferensiering hvis vi så nærmere på fag-, linje- og instrumentvalg innad ved studiene på Musikkhøgskolen?

Jeg har sett nærmere på det prestisjetunge diplomstudiet i utøving og på studietilbudene i komposisjon. Diplomstudiet i utøving, som i prinsippet skal utdanne solister, har et lite flertall av mannlige søkere. Denne mannsdominansen blir imidlertid ikke opprettholdt systematisk etter opptak: Det ene året (2005) ble det tatt opp flest kvinner, det andre året (2006) flest menn.<sup>6</sup>

Studietilbudene i komposisjon er spesielt interessante ettersom den aktive yrkesgruppa av norske komponister, reflektert gjennom medlemskap i Komponistforeningen, er ekstremt mannsdominert.<sup>7</sup> Det er da også en sterk mannsdominans blant søkerne til komposisjonsstudiene ved Musikkhøgskolen. Slik forblir det også stort sett etter opptak. Men det virker ikke sannsynlig at det er selve opptaksprosessen som er årsak til den skjeve kjønnsfordelingen. Alt i alt kan min nokså mislykkede jakt på kjønnskoden ved Musikkhøgskolen og andre kunstutdanninger tyde på at de viktigste kjønnede seleksjonsprosessene skjer helt andre steder.<sup>8</sup>

### Kjønn og utdanningskulturer

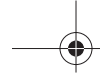
Men kanskje tar jeg feil fordi det metodiske redskapet mitt har vært for grovt og unyansert til å fange de betydningsfulle strukturene og proses-

6 Jf. Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste: Database for statistikk om høgre utdanning, <http://dbh.nsd.uib.no/dbhvev/>

7 Kvinneandelen innen komponistlauget har heller ikke økt mye de siste tiåra, bare fra 7 % i 1967 til 10 % i 2007. Tall fra Norsk Komponistforening.

8 Utdanning i rytmisk musikk kan likevel utgjøre et unntak: Her ser det ut til at en allerede sterk mannsdominans blant søkerne forsterkes ytterligere under opptaksprosessen. Jeg har imidlertid bare hatt tilgang til søker- og opptakstall fra Høgskolen i Agder, nå Universitetet i Agder, på dette studieområdet. I 2006 var det 67 % mannlige og 33 % kvinnelige søkere til utøvende bachelor, rytmisk studieretning, i Agder. Hele 9 mannlige og bare 1 kvinnelig søker ble til slutt tatt opp. Tallene for 2007 var omtrent tilsvarende, jf. Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste: Database for statistikk om høgre utdanning, <http://dbh.nsd.uib.no/dbhvev/>





sene? Kunsthøgskolene er jo viktige som arenaer både for kvalifisering til ulike kunstneryrker og for sosialisering til kunstnerrollen. Men ifølge Moulin (1992:322) er de viktigere for sosialisering enn for kvalifisering.<sup>9</sup> Det er derfor ikke usannsynlig at de uformelle sosialiseringssessene ved kunstutdanningene bidrar til den kjønnsmessige arbeidsdelingen.

Da jeg gjennomførte de kvalitative undersøkelsene ved Teaterhøgskolen, Kunstakademiet og Musikkhøgskolen på slutten av 1990-tallet, mente jeg å finne tre svært forskjellige uformelle utdanningskulturer ved de tre institusjonene (Mangset 2004). *Kunstakademiet* framsto som en utdanningsinstitusjon nesten helt uten pedagogiske rammer og krav. Studentene hadde, ifølge egne utsagn, en nesten grenseløs frihet til å bruke studietida til nærmest hva de ville. Det fantes knapt noe obligatorisk studietilbud, ifølge disse informantene. Kontakten med lærerne var ofte sporadisk og stort sett frivillig. Alt i alt hadde dermed akademistudiet et visst preg av «løsgjengerliv». Flere studenter hadde imidlertid en dobbeltholdning til den store friheten: Den var utvilsomt noe av det som gjorde akademistudiet særlig attraktivt. Samtidig etterlyste flere – særlig kvinnelige – studenter en noe mer strukturert studiesituasjon.

*Teaterhøgskolen* hadde en helt annen studiekultur. Her var det sterke kollektive krav til vedvarende nærvær og intens arbeidsinnsats. Skolen fordret et totalengasjement gjennom hele studietida. Men kravet til nærvær og engasjement bidro samtidig til å isolere studentene fra annet sosialt liv. De ble nærmest lukket inne i et «bur», ei «glassklokke» eller et «svart høl», ifølge flere informanter. Teaterhøgskolen var således preget av belastende innelukkethet på institusjonsnivå og av narsissistisk selvsentring på individnivå. Samtidig ga studentene stort sett Teaterhøgskolen gode skussmål som utdanning til skuespillerfaget.

*Musikkhøgskolen* framsto som en mer åpen og mangfoldig institusjon enn Teaterhøgskolen. Musikkestudentenes yrkesmotivasjon var også mer variert. Langt fra alle tok sikte på å bli internasjonale solister. Mens Teaterhøgskolen, iallfall på den tida, hadde stor innflytelse på skuespillernes yrkesmuligheter, hadde Musikkhøgskolen mindre seleksjons- og sertifiseringsmakt. Riktignok måtte studentene gjennom selveksponerende og utfordrende internt prøvespill i løpet av studiet. Men de tyngste seleksjonsinstansene lå utenfor høgskolen. Mange studenter hadde dessuten mye kontakt med arbeidslivet under studiet, noe som i prinsippet var «forbudt» ved Teaterhøgskolen. Det mest påfallende var likevel at stu-

9 Moulin skriver riktignok primært om billedkunstutdanningen.





dentmiljøet ved Musikkhøgskolen var mer preget av uformell hierarkisering, rivalisering, konkurranse og mer eller mindre giftige intriger enn de to andre kunstutdanningsinstitusjonene. Flere informanter fortalte at studenter stadig målte og veide hverandre uformelt for å se hvilken plassering de hadde i det musikalske kvalitetshierarkiet. De fortalte også om forsøk på utpsyking av medstudenter i prøvespillsituasjoner. I hvilken grad det ene kjønnnet mestrer en slike konkurranse- og rivaliseringskultur bedre enn det andre, er vanskelig å si. Det er også vanskelig å si hvilket kjønn som tjener på akademikulturen og teaterhøgskolekulturen. Kanskje gir den nærmest anomiske pedagogiske kulturen ved Akademiet<sup>10</sup> guttene en fordel? Kanskje gir den mer strukturerte pedagogikken ved Teaterhøgskolen<sup>11</sup> jentene en fordel?

### Kulturpolitikk. Stipendier og kjønn

Jeg er likevel tilbøyelig til å tro at vi må lete andre steder hvis vi skal knekke kjønnskoden på musikkfeltet. En kan spørre seg om en tung, kjønnnet kulturarv, sammen med forskjellig tidlig sosialisering av gutter og jenter, er helt avgjørende. En kan også spørre om kvinnelige og mannlige kandidater takler den kritisk avgjørende situasjonen *etter* endt studium ulikt, det vil si de to–tre første åra etter at karrierebanen er lagt. Hva betyr personlig motivasjon og vilje til å ta risiko? Hva betyr tradisjonell arbeidsdeling i parforhold, inkludert barnefødsler og barnepass? I hvilken grad skjer det en kjønnsbetinget seleksjon gjennom andre seleksjonsinstanser, slik som prøvespill? Det trengs mer forskning om man skal kunne gi svar på slike spørsmål.

Lorentzen & Stavrum (2007:28) oppfordrer for sin del til å «sette fokus på hvordan kulturpolitiske virkemidler kan tenkes å påvirke kjønnsbalansen i musikkfeltet». Fordelingen av statlige stipendier og garantiinntekter gjennom Statens kunstnerstipend er interessant i den sammenheng. Bidrar de til å utjevne, forsterke eller sementere kjønnsforskjellene på feltet? Alt i alt fordeles de statlige stipendiene, når vi ser på alle stipendtyper samlet, nokså likt mellom menn og kvinner, jamfør tabell 7. I 2005 var 49 % av stipendmottakerne menn. I 2006 var andelen sunket til 48 %. Ser vi særskilt på garantert minsteinntekt, er det heller

10 Nå: Kunsthøgskolen i Oslo, Fakultet for visuell kunst.

11 Nå: Kunsthøgskolen i Oslo, Fakultet for scenekunst.





ingen stor kjønnsforskjell. I 1995 var 52 % av GI-innehaverne menn. I 2006 var andelen sunket til 48 %.<sup>12</sup>

Det fins imidlertid noen karakteristiske forskjeller mellom ulike kunstnerkategorier. Her har jeg ikke tall for GI-innehavere spesielt, bare for alle typer stipendier samlet. Vi finner store kjønnsforskjeller når det gjelder fordeling av stipendier til musikere og sangere. I 2005 var det 70 % menn og 30 % kvinner blant stipendmottakerne i denne kategorien. I 2006 var fordelingen henholdsvis 63 % og 37 %. Blant de «seriøse» komponistene var skjevheten enda større: 89 % av stipendmottakerne var menn mot 11 % kvinner i 2005. 90 % var menn og 10 % kvinner i 2006. Fordelingen blant populærkomponistene var omtrent tilsvarende.

Det er også store kjønnsforskjeller når det gjelder fordeling av stipendier på flere andre kunstområder: Det er klart flest kvinner som får stipend eller garantiinntekt blant kunsthåndverkere, dansere, scenografer/kostymedesignere og oversettere. Det er derimot mannsdominans blant mottakere av stipendier og garantiinntekter blant skjønnlitterære forfattere, arkitekter og dels dramatikere, i tillegg til blant musikerne, sangerne og komponistene, jmfør tabell 7.

Men igjen er det lite som tyder på at fordelingen av stipendier er noen viktig årsak til den skjeve kjønnsfordelingen. Det ser snarere ut til at fordelingen avspeiler og bekrefter noen tyngre, bakenforliggende strukturer: For tida er 57 % av medlemmene i Musikernes Fellesorganisasjon menn, 43 % er kvinner.<sup>13</sup> Fordelingen av medlemmer i Komponistforeningen er enda skjevere, 90 % menn og 10 % kvinner i 2007.<sup>14</sup> Lorentzen & Stavrum (2007) har dokumentert tilsvarende skjevfordeling av medlemskap blant de organiserte jazzmusikerne og populærkomponistene. Det virker ut ifra dette mer sannsynlig at den skjeve fordelingen av stipendier er *en refleks av* kjønns sammensetningen i de forskjellige kunstnergruppene enn at fordelingen av stipendier har *påvirket* kjønns sammensetningen i kunstnergruppene noe særlig. Vi bør antakelig lete etter andre, mer komplekse, sosiologiske mekanismer enn de utdannings- og kulturpolitiske for å forklare disse mønstrene.



12 Tall fra Statens kunstnerstipend.

13 Tall fra Musikernes Fellesorganisasjon.

14 Tall fra Norsk Komponistforening.





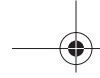
**Tabell 7** Tall på stipendier etter type kunstnere og kjønn. 2005–06. Prosent.  
Kilde: Statens kunstnerstipend

Kjønn:	2005			2006		
	Menn	Kvinner	N=	Menn	Kvinner	N=
Type kunstnere:						
Billedkunstnere	48 %	52 %	(442)	50 %	50 %	(451)
Kunsthåndverkere	19 %	81 %	(216)	21 %	79 %	(213)
Skjønnlitterære forfattere	63 %	37 %	(145)	67 %	33 %	(150)
Barne- og ungdomslitterære forfattere	43 %	57 %	(44)	33 %	67 %	(46)
Dramatikere	58 %	42 %	(38)	59 %	41 %	(41)
Oversettere	36 %	64 %	(42)	43 %	58 %	(40)
Faglitterære forfattere og oversettere	50 %	50 %	(12)	50 %	50 %	(12)
Musikere og sangere	70 %	30 %	(125)	63 %	37 %	(126)
Komponister	89 %	11 %	(47)	90 %	10 %	(49)
Skuespillere og dukkespillere	43 %	57 %	(79)	36 %	64 %	(86)
Sceneinstruktører	53 %	47 %	(30)	55 %	45 %	(31)
Scenografer og kostymetegnere	28 %	72 %	(25)	25 %	75 %	(24)
Teatermedarbeidere <sup>15</sup>	67 %	33 %	(3)	50 %	50 %	(4)
Dansekunstnere	23 %	77 %	(91)	18 %	82 %	(90)
Kritikere	53 %	47 %	(15)	40 %	60 %	(15)
Journalister	50 %	50 %	(2)	0 %	100 %	(1)
Fotografer	54 %	46 %	(35)	65 %	35 %	(34)
Filmkunstnere	63 %	38 %	(48)	55 %	45 %	(49)
Arkitekter	79 %	21 %	(19)	79 %	21 %	(19)
Interiørarkitekter	55 %	45 %	(20)	55 %	45 %	(22)
Diverse andre	44 %	56 %	(36)	43 %	58 %	(40)
Folkekunstnere	58 %	42 %	(24)	43 %	57 %	(23)
Populærkomponister	84 %	16 %	(44)	86 %	14 %	(42)
I alt	49 %	51 %	(1582)	48 %	52 %	(1607)

15 Teatermedarbeidere, kritikere og journalister får ikke arbeidsstipend eller arbeidsstipend for yngre, nyetablerte kunstnere.







## Avslutning – konklusjon

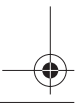
Alt i alt må jeg derfor konstatere at min korte ekskursjon inn i musikk- og kjønnsforskningen har gitt begrensede resultater. Jeg har ikke greid å knekke kjønnskoden. Verken opptaksprosessen til Musikkhøgskolen eller den statlige stipendpolitikken ser ut til å kunne *forklare* kjønnsdifferensieringen på musikkfeltet. Begge instanser bidrar snarere til å *bekreft*e enn til å *forsterke* eller *redusere* kjønnsforskjellene på musikkfeltet.

Men vi bør trolig søke etter litt forskjellige forklaringer på den horisontale og den vertikale kjønnsdifferensieringen (jf. foran): Den *horisontale* differensieringen, det vil si tendensen til at gutter og jenter – kvinner og menn – på omtrent samme musikalske nivå spiller ulike instrumenter og utøver ulike musikalske uttrykk, ser ut til å bli etablert i ganske tidlig barndom. Kjønnsforskjeller når det gjelder instrumentvalg og musikalsk uttrykk, er svært markerte alt på musikkskolenivå, iallfall i Oslo.<sup>16</sup> Ulike instrumenter og musikkuttrykk har en sterkt «kjønnet kulturell ladning». Det bidrar til at gutter og jenter (og kanskje deres foreldre) ganske tidlig gjør forskjellige valg av instrumenter og musikkuttrykk.

Derimot skjer den *vertikale* kjønnsdifferensieringen i musikklivet i praksis langt seinere, selv om grunnlaget for denne differensieringen også kan være forankret i tidlig sosialisering. Min hypotese er likevel at mye skjer nettopp i den noe flytende og uavklarte situasjonen mange unge musikere står oppe i etter endt profesjonell musikkutdanning. Da skal de ferske kandidatene ta det store valget mellom en profesjonell musikerkarriere og en karriere inn på et musikkfaglig sidespor (for eksempel som musikk lærer eller kulturadministrator). Er de mannlige musikerne da systematisk mer dristige enn de kvinnelige? I denne flytende fasen er sosiale nettverk, personlig pågangsmot og risikovilje viktige, samtidig som livssituasjon, økonomi og karriereutsikter er usikre. Er da de unge mannlige musikerne mer villige til å ta risiko og satse langsiktig trass i eventuell motgang? Det er også i denne perioden at mange unge setter bo og får barn. Fører det til en tradisjonell arbeidsdeling mellom kjønnene som skaper hindringer for mange unge kvinnelige musikeres videre karrierer? Alt i alt er det grunn til å tro at det er i denne overgangsperioden at mange unge kvinner «taper» i forhold til mennene på veien opp i det musikalske karrierehierarkiet.



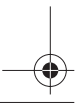
<sup>16</sup> Jf. tallmateriale fra Oslo musikk- og kulturskole, se s. 138–140.





## Litteratur

- Annfelt, T. 2002. Kropp og kjønn i kulturen. Individuell identitet, kjønnsbilder og kroppsdebatter. I: Bjørkås, S. (red.). *Individ, identitet og kulturell erfaring. Kulturpolitikk og forskningsformidling*. Bd. II. Kulturstudier nr. 25. Høyskoleforlaget. Kristiansand
- Becker, H.S. 1982. *Art Worlds*. University of California Press. Berkeley/London
- Bourdieu, P. 1993. *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Polity Press. Cambridge
- Danielsen, A. 2006. *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*. Norsk kulturråd/Fagbokforlaget. Bergen
- Elstad, J.I. & K. Røsvik Pedersen. 1996. *Kunstnernes økonomiske vilkår. Rapport fra inntekts- og yrkesundersøkelsen blant kunstnere 1993–94*. INAS-rapport 96:1. Oslo
- Lehmann, B. 2002. Harmoniens bakside. *Sosiologi i dag*. 1–2/2002, s. 13–50
- Lorentzen, A. & H. Stavrum. 2007. *Musikk og kjønn. Status i felt og forskning*. Telemarksforskning, notat nr. 5/2007
- Mangset, P. 1998. *Kunstnerne i sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet*. Norsk kulturråd, rapport nr. 11. Oslo
- Mangset, P. 2003. «Jeg må! Jeg må; så byder meg en stemme!» Om kunstnerroller i endring. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* nr. 2/2003
- Mangset, P. 2004. «Mange er kalt, men få er utvalgt» *Kunstnerroller i endring*. Rapport nr. 215, 2004. Telemarksforskning-Bø
- Menger, P.-M. 1989. Rationalité et incertitude de la vie d'artiste. *L'année sociologique*. 1989/39
- Moulin, R. 1992. *L'artiste, l'institution et le marché*. Flammarion. Paris
- Stavrum, H. 2004. «Syngedamer» eller jazzmusikere? *Fortellinger om jenter og jazz*. Hovedoppgave i kulturstudier. Høgskolen i Telemark





EIRIK BIRKELAND

## Fra guttekorps til feminine symfoniorkestre?

De som satt sammen debattpanelet til konferansen «Musikk og kjønn» høsten 2007, må ha hatt det litt morsomt. For hvorfor skulle de ellers finne på å sette fire halvgamle menn til å diskutere rekruttering til musikk – kjønning av holdninger, instrumenter og posisjoner. Men denne skjeve sammensetningen av panelet tjener jo i seg selv som en god illustrasjon, og det kan være underholdende å la fire menn i posisjon, eller maktposisjon, bli utfordret til å reflektere over tingenes tilstand i manges påhør.

Jeg må for egen regning også få bekjenne at jeg har en fortid, i Vilberg skoles *guttekorps* på Eidsvoll, et korps og en skole som på syttitallet, noen år etter at jeg hadde vokst ut av uniformen, ble beryktet fordi korpset motstrebende ble tvunget til å etterkomme likestillingsombud Eva Kolstads pålegg om å fjerne kjønnsdelingen mellom jentekor og guttekorps. Mange jenter på Eidsvoll ville jo gjerne lære å spille et instrument, så guttekorps ble snart til skolekorps. Men om jentekoret ble til barnekor, er jeg ikke sikker på, for den gang var det ikke mange gutter i bygda som syntes det var særlig tøft å synge i kor. Selv reflekterte jeg visst ikke særlig over ubalansen som guttemusikant, og opplevde heller ikke at det var et udelt privilegium da jeg noen år seinere avrundet min maskuline karriere i korps med et helt års taktfast marsj i gardemusikken. Jeg husker at en





anmelder i Bergens Tidende etter en drilloppvisning vi hadde under Festspillene i Bergen, skrev at dette var «musikk med hår på brystet». Året var 1975, og det skulle fortsatt gå flere år før jenter ble å finne under hestehårskuskene.

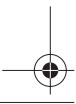
Da stabsmusikken på syttitallet åpnet opp for at kvinner kunne søke, førte det først ikke til at noen kvinner ble ansatt. De var for dårlige. Men da korpset etter noen år også innførte prøvespill bak skjerm, fikk de brave løytnanter bakoversveis allerede ved første forsøk, for de to anonyme vinnerne av trompetprøvespillet viste seg sjokkerende nok å være to kvinnelige studenter fra Musikkhøgskolen.

Når det gjelder musikk og kjønn, er ikke virkeligheten så enkel at kvinner nødvendigvis spiller feminint og menn spiller maskulint: Som en liten illustrasjon på dette skal jeg fortelle at da jeg for en del år siden arbeidet i København, ble jeg en gang på kort varsel bedt om å steppe inn på en konsert med Københavns blåsekvintett fordi deres kvinnelige fagottist var blitt akutt syk. Etter en kort forprøve bar det løs på konsert med Carl Niensens kvintett og andre verker. Alt gikk bra, sjøl om det alltid er en spennende reise når en ikke har fått prøvd stoffet skikkelig. Etterpå var de danske kolleger fornøyde og sjenerøse med sine komplimenter overfor vikaren. En sa at det var forunderlig hvordan hele deres faste ensemble endret karakter bare ved å få inn en ny musiker, for hele spillestilen ble liksom mer *feminin*.

Etter dette har jeg gjennom årene kommet til å spille sammen med stadig flere jenter. Som musiker i Oslo-Filharmonien har jeg hatt gleden av å oppleve at stilling etter stilling har blitt erobret av dyktige jenter. Omkring 1960 var det bare én kvinnelig musiker i Oslo-Filharmonien. I dag er 36 av de i alt 108 musikerne i orkesteret kvinner, blant dem seks-sju solomusikere med den nye førstekonsertmesteren Elise Båtnes i spissen. Dette har selvsagt forandret orkesterkulturen og orkesteret uten at jeg skal gjøre dette til noe tema her. Det *har* altså gått framover, men det har gått langsomt, og det er stadig et godt stykke vei å gå.

Jeg har blitt bedt om å si noe om den kjønnsmessige rekruttering til studiene innen kunstmusikk. Det vil jeg gjøre med Norges musikkhøgskole som eksempel, men jeg vil tro at det kan være nyttig først å kommentere utviklingen i antall søkere, dernest å si noen ord om nivået på dem som søker og så presentere hvordan de fordeler seg på ulike studieprogrammer, sjangere og instrumenter.

Som rektor ved Norges musikkhøgskole er jeg selvsagt opptatt av utviklingen i det samlede antall søkere til høgskolen. Etter fallende søker-





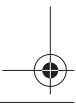
tall utover nittiårene har vi fra 2001 til 2007 hatt en økning på 77 %. Det betyr at vi nå har flere søkere enn noen gang før, med mellom åtte og ti søkere per studieplass. For flere av de regionale institusjonene innenfor høyere musikkutdanning ser bildet imidlertid mindre lystelig ut med til dels sviktende rekruttering.

Når det gjelder nivået på våre søkere, så opplever vi at selv om antall søkere går sterkt opp, så øker ikke antallet vi finner kvalifiserte til opptak i tilsvarende grad. De mest sannsynlige årsakene til dette er kanskje at vi over tid reelt sett har høynet kravene ved opptak og/eller at gjennomsnittsnivået på våre søkere faktisk har blitt lavere enn tidligere.

Mange av våre ferdige kandidater skal ut i et arbeidsmarked som i stigende grad har blitt internasjonalt. Dette gjelder også utøvende stillinger her hjemme. Da Kringkastingsorkesteret sist år hadde to ledige fiolinstillinger, meldte det seg søkere fra ni nasjoner. Så langt har Musikkhøgskolens kandidater gjort det bra, men konkurransen skjerpes stadig, og dette innebærer at vi som utdanningsinstitusjon må arbeide hardt for å styrke kvaliteten på utdanningen vi gir, samtidig som vi er avhengige av å kunne rekruttere studenter med høyere inntaksnivå enn tidligere. Det er viktig med flere søkere, men framfor alt må vi ha dyktigere søkere.

For å ta fatt i dette har vi satt ned en arbeidsgruppe som skal levere en innstilling om hvordan vi kan styrke tilbudet til unge norske musikk talenter med utgangspunkt i den nye strategiske planen for kunst og kultur i opplæringen. Gruppen består av sentrale folk fra Barratt Due musikk institutt, Kulturskolerådet, lederne for kultur- og musikk skolene i Oslo og Trondheim og Norges musikkhøgskole. Innstillingen vil bli presentert i forkant av en nasjonal konferanse som vi skal ha på Musikkhøgskolen i november. Senere vil vi presentere og drøfte det vi sysler med her på berget på en større europeisk konferanse som høgskolen arrangerer sammen med Barratt Due musikk institutt i mai kommende år. Kjønnfordelingsproblematikken har så langt vært lite berørt, men den vil bli behandlet.

Når det gjelder hvordan søkerne fordeler seg på våre ulike studieprogrammer, på ulike sjangere og ulike instrumenter, så vil jeg først si noen ord om bachelorstudiene: Den sterkeste søkningen har vi på jazz/improvisert musikk, med i alt 234 søkere på 6 studieplasser i 2007. Ellers har vi sterk søkning på sang og økende søkning på stryk og kirkemusikk og musikkpedagogikk. Den svakeste søkningen har vi på folkemusikk og på instrumenter som kontrabass, akkordeon, orgel, obo og fagott. Og selv om antallet søkere nå viser en økning, så har vi i dag likevel vesentlig færre





søkere på både messing- og treblåseinstrumenter enn vi hadde fram til midten av nittitallet.

Ser vi på masterstudiene, har vi på få år hatt en dobling i søkertallene. Det skyldes ikke minst at vi i løpet av perioden har hatt en sterk vekst i antallet utenlandske søkere, som i enkelte år har vært oppe i over 40 % av det samlede antallet.

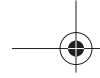
Men så var det den kjønnsmessige fordelingen. Hvordan fordeler jenter og gutter seg i søkningen til de ulike studieprogrammene, sjangrene og instrumentene? Først kan vi konstatere at om vi ser på kjønnsfordelingen på alle søkerne til Musikkhøgskolen under ett, er den meget god. I 1999 var 50,6 % av søkerne til høgskolen jenter. Andelen jenter er svakt stigende og var i år på 52,7 %.

Ser vi på kvinneandelen blant søkerne til bachelorstudiene, er den også stabil, med 48,2 % i 1999 økende til 49,2 % i 2007. Men går vi inn på de enkelte studieprogrammene på bachelorstudiet, så finner vi bemerkelsesverdige endringer. På utøving klassisk foregår det en stille revolusjon. I 1999 hadde vi 48,4 % kvinnelige søkere. På åtte år har andelen økt til 63,2 %. Bortsett fra søkningen til messinginstrumenter, som innenfor perioden faktisk har blitt mer dominert av gutter enn tidligere, så synes guttene nå å være på vikende front innenfor hele det klassiske feltet. For øvrig ligger kvinneandelen også godt over 60 % innenfor både folkemusikk og musikkpedagogikk.

Når det gjelder mastergradsstudiene, så ser vi der også en meget sterk økning i andelen kvinnelige søkere. Prosentandelen har siden 1999 økt fra 42,9 % til 57,9 %. På det tredje utdanningsnivået vårt, doktorgradsstudiene, så er kvinnene der enda mer dominerende. Innenfor det kunstneriske stipendiatprogrammet er det riktignok jevn fordeling, men innenfor ph.d.-programmene har vi nesten bare kvinnelige stipendiater.

Hvor finner vi så gutta? Jo, de finnes i hopetall som søkere til jazz/rytmisk. På vokalsiden er riktignok nesten alle søkere jenter, men på instrumentalsiden er det omtrent bare gutter, og de er mange. Samlet sett var 73,2 % av årets søkere på jazz/rytmisk gutter. Men av disse ble vel å merke bare en håndfull tatt inn fordi vi bare har seks studieplasser på hvert trinn. Jeg har nevnt at mange gutter søker på messinginstrumenter, men kan tilføye at de også blant søkerne til kirkemusikkstudiet utgjør en majoritet med 54 % i 2007. På direksjon har det i alle år vært en sterk dominans av gutter, særlig på orkestresiden, selv om vi her i de siste årene også har hatt noen svært dyktige jenter. Inntrykket av at jenter viker tilbake for å kaste seg inn i individuelle og eksponerte løp som dirigentstu-





dier og komposisjonstudier, blir imidlertid nyansert av at tre av de fire som ble tatt opp på komposisjon i år, faktisk var jenter.

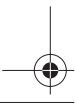
Som en oppsummering vil jeg si at Norges musikkhøgskole med sin sterke dominans av klassiske musikkstudier og med sitt vesentlige innslag av studier med relativt mye teori, som musikkpedagogikk og musikkterapi, i løpet av de kommende år ser ut til å gå fra dagens jevne fordeling mellom kvinnelige og mannlige studenter til å bli en institusjon med et betydelig flertall av kvinner.

Dette sammenfaller med den sterke endringen som finner sted innenfor videregående og høyere utdanning generelt. Å studere musikk krever mye arbeid og flid gjennom mange år. For utøvere gjelder samme tommelfingerregel som for de som vil bli eksperter innenfor andre fag. Du bør helst ha øvd målrettet i nærmere 10 000 timer fordelt over minst ti år før du kan håpe på å nå et ekspertnivå. Som innenfor teoretiske studier kreves det mye tålmodighet, stillesitting og konsentrasjon, noe som synes å appellere mer til samvittighetsfulle jenter enn til utålmodige gutter som vil ha raske resultater. En annen faktor kan være at musikkstudier sjelden fører til jobber med høy inntekt og derfor ikke virker forlokkende på gutter som vil gjøre raske karrierer og få god lønn.

Det store antall gutter som søker jazz/rytmisk, har ofte gått mer individuelle løp enn søkerne innenfor det klassiske feltet. De er gjerne mer selvstendige og har sin egen stil. Antall utøvende studieplasser for dem har økt en del de siste årene, men så langt finnes det nesten ingen faste utøvende stillinger. På sikt kan en imidlertid forvente at det vil bli langt flere undervisningsstillinger i jazz/rytmisk innenfor grunnopplæring og videregående opplæring.

Fordi valg av instrument skjer i ung alder, er det først og fremst kulturskolene og det frivillige musikklivet som kan bidra til bedre kjønnsmessig balanse innenfor ulike sjangere og instrumentgrupper. For Norges musikkhøgskole er det ikke aktuelt å fire på kravene eller å kvotere inn studenter for å oppnå god kjønnsbalanse, men det kan være aktuelt å iverksette tiltak som kan stimulere og kvalifisere jenter eller gutter til å søke seg til studier hvor rekrutteringen er skjev. En annen viktig oppgave som Musikkhøgskolen arbeider med, er hvordan vi innenfor høyere musikkutdanning kan øke kvinneandelen blant våre faglige ansatte generelt og blant våre professorer spesielt.

Her noen tall: NMH har i alt 135 faglige årsverk fordelt på 258 personer. De hele årsverkene er fordelt på 69 % menn og 31 % kvinner. Blant de ansatte er det 37 % professorer, 41 % førsteamanuenser/første-





lektorer og 17 % amanuenser/universitetslektorer. Ser vi på kjønnsfordelingen innenfor de ulike stillingskategoriene, kommer det fram et meget klart bilde. Starter vi på stipendiatnivået, er 69 % kvinner (her snakker vi om treårige ansettelser), på amanuens/universitetslektornivået er 38 % kvinner, på første nivå er kvinneandelen sunket til 31 %, mens det blant våre professorer kun finnes 9 % kvinner.

Høgskolen har gjennom noen år lagt spesielt til rette for at ansatte uten førstekompetanse skulle kunne få kvalifisere seg til opprykk. Dette har ført til at mange de siste årene har fått førstekompetanse, og blant dem har det vært spesielt mange kvinner.

I disse dager har høgskolen en handlingsplan for likestilling ute på høring. Denne skal iverksettes fra 1. januar 2008 og inneholder blant annet et program der kvinnelige førsteamanuenser kan tildeles FoU-resurser for å kunne kvalifisere seg til professoropprykk.

Det tredje tiltaket jeg vil nevne, er doktorstipendiatgruppen. Her er det i dag et stort flertall av kvinner. Det har så langt ikke vært så mange av våre ferdige stipendiater som etter endt stipendperiode har blitt rekruttert til faste stillinger. Vi regner med at det etter hvert vil kunne bli flere ved at nye stipendiatstillinger nå i hovedsak utlyses innenfor høgskolens tre innsatsområder for FoU. Dette vil bidra til at flere prosjekter vil ha relevans for høgskolen ved videre engasjementer eller ansettelser.

Vi trenger slike tiltak. Hvis intet gjøres her, så vil en til tross for et økende antall kvinnelige studenter fortsette å ha en dominans av mannlige professorer og institusjonsledere som vil kunne bemanne nye debattpaneler for å diskutere musikk og kjønn i flere tiår framover.







ERLING AKSDAL

# Kjønnsfordelingen i søkning og opptak ved Institutt for musikk, NTNU – med spesielt fokus på jazzutdanningen

## Innledning

Forfatteren av denne artikkelen representerer Jazzlinja ved NTNU. Som den eldste og største høyere jazzutdanningen i Norge er den i seg selv i stor grad representativ for det som foregår i norsk jazzutdanning.<sup>1</sup>

I den grad det finnes noen allmenn oppfatning av hvordan likestillingssituasjonen er i musikerutdanningen, vil nok denne oppfatningen bekreftes av de tallene jeg legger fram her. Det føles likevel riktig å presentere dem. Viktigst er det at det er veldig lite empiri på feltet, men det er også nyanser som kommer fram her som kan være nyttige som grunnlag for tiltak.<sup>2</sup> Det er et kvalifisert skjønn at de proporsjonale avvikene i

1 Den nest eldste norske «rytmiske» utdanningen ved Universitetet i Agder kan forstås som mer representativ for pop/rock-feltet, og kan derfor kanskje tegne en litt annen profil enn en «ren» jazzutdanning. Det har dessverre ikke lyktes å få tall fra Agder tilgjengelig i tide. Men i etterkant har jeg mottatt en kortfattet oversikt over kjønnsfordelingen på rytmiske studenter (ikke søkere) ved HiA/UiA. Denne legges ved til orientering.



kjønnsfordelingen mellom institusjonene ikke er store, og at de forholdstallene jeg legger fram fra NTNU, grovt sett vil samsvare med den nasjonale oversikten. For å reservere meg en smule er det i hvert fall trygt å si at det er de samme tendensene som gjør seg gjeldende. Jeg presiserer at jeg i dette avsnittet ikke refererer til alle studieretninger, men kun til kjønnsfordelingen blant søkere og opptatte studenter.

Sammenlignbare data er bare samlet for perioden 1999–2007. I hvilken grad det er mulig å rekonstruere data fra før denne tid, skal jeg ikke si noe sikkert om. Jazzlinja ble opprettet i 1979 og hadde et ganske lite omfang fram til begynnelsen av 1990-tallet. Data er tilgjengelig i forskjellige former, så det skulle være mulig å få en bedre oversikt. For hele perioden har vi opptaksdata for jazz. Fra 1999 har vi fullstendige søker- og opptaksdata for hele konservatorieutdanningen.

Jeg har utformet 5 ulike tabeller med søker- og opptaksdata, se s. 130–135. Noen data er gjentatt i ulike presentasjoner.

Tabell 1	Søkerdata fordelt på studieretning og kjønn i perioden 1999–2007
Tabell 2	Opptaksdata fordelt på studieretning og kjønn i perioden 1999–2007
Tabell 3	Prosentandel av opptak fordelt på studieretning og kjønn, og med sammenligning av søkerprosentandel med opptaksprosentandel basert på kjønn for perioden 1999–2007
Tabell 4	Søker- og opptaksdata fordelt på studieretning, instrument og kjønn for perioden 1999–2007
Tabell 5	Opptaksdata for Jazzlinja i hele dens eksistens (1979–2007) fordelt på instrument og kjønn

Det jeg har sett på, er følgende:

- Andel kvinner i de ulike studieretningene
- Andel kvinner på de ulike instrument
- Forholdet mellom søkning og opptak fordelt på kjønn
- Tendenser i søkning og opptak over tid

Dette er forsøkt uttrykt i prosenter, noe som i enkelte sammenhenger er noe misvisende når tallene er så små at én enkelt musiker gir veldige

2 Det finnes gode, ikke helt komplette, institusjonelle og nasjonale rådata for søkning og opptak fordelt på studium, instrument, kjønn og region. Disse kan framskaffes ved henvendelse til studiesjef Kjetil Solvik ved Norges musikkhøgskole.





utslag. Med dette i mente tror jeg likevel at prosentuttrykket gir noen pekepinner.

Det må også nevnes her at det er noen diskrepanser i tall mellom ulike tabeller som observante lesere vil mene skulle være identiske. Dette skyldes i all vesentlighet at det opereres med ulike og sammenslåtte kategorier, for eksempel er kirkemusikk og klassisk slått sammen i tabell 4, men atskilt i tabell 1, 2 og 3. Utover dette finnes det noen små avvik som jeg ikke har hatt tid til å oppklare. De er uansett ikke signifikante.

Ellers kan det også sies mye om mulige ikke-kjønnsrelaterede aspekter i denne oversikten, for eksempel økningen i jazz-søkningen og fallet i søkning på klassisk over tid, noe som ikke reflekteres i opptaket. Men dette faller utenfor formålet med denne undersøkelsen.

Institutt for musikk, NTNU, tilbyr tre utøvende bachelorstudier: klassisk, kirkemusikk og jazz. Kirkemusikk har et lite omfang både søknads- og opptaksmessig. Utslagene blir derfor store selv om det bare dreier seg om små variasjoner. Det er likevel interessante tall, men jeg vil ikke gå særlig inn på dette her. Mastergradsstudiene er ikke sjangerspesifikke i utgangspunktet, men det rekrutteres fra studieretningene i bachelorstudiet og andre sjangere. Det skulle derfor være mulig å trekke ut noen kjønn/sjanger-relasjoner. Det er ikke gjort her. Mastergradsstudier for utøvere ble først opprettet i 2004. Det er derfor mange variabler som kan knyttes til oppstart, så som usikkerhet om oppfatningen av studiets profil, grad av kjennskap til studiet o.a. Videreutdanning er et mangslunget studium, og det er ikke alltid tydelig utøverrelatert. På bakgrunn av alt dette har jeg valgt å konsentrere meg om bachelorstudiene på klassisk og jazz da disse både har omfang og varighet som viser tydelige tendenser. De andre studiene er tatt med for å belyse de totale søker- og opptakstall.

Tallene jeg har fått meg forelagt, er ordnet etter totalt antall søkere/opptatte og kvinneandelen blant disse. Dette fører til et spesielt kvinnefokus ved at mannsandelen inngår i totalen.

### Søkning og opptak på klassisk og jazz

En tydelig tendens over tid er at antall søkere på klassisk har falt (i snitt med 1999 som referanseår, relativt stabilt når man sammenligner første og siste år), mens det er en kraftig økning på jazz (tabell 1). Det er også tydelig at antall kvinnelige søkere (i absolutte tall) har økt i begge studieretningene, selv om det er enkelte avvik fra dette gjennom årene. Klassisk

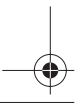


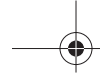


har en klar overvekt av kvinner både blant søkere og opptatte, mens jazz har en liten kvinneandel i begge tilfeller, hhv. 27 % og 19 % (tabell 1 og 2). Når vi fordeler dette på instrument, er det påfallende at de instrumenter som har 100 % kvinnesøkning, ofte har 0 % opptak. Dette gjelder alt-horn, blokkfløyte og fagott på klassisk, fløyte på jazz (tabell 4). Ellers ser vi en klar tendens i at bare kvinner, til tross for noe blandet søkning, er tatt opp på akkordeon, fløyte og obo. En interessant sammenligning er forholdet mellom kvinnelige søkere og kvinner som er tatt opp. Her er det en gjennomgående tendens at andelen av kvinner som tas opp er mindre enn den som søker, men denne er ikke sterk. For alle studieretninger samlet faller andelen kvinner fra 16,2 % søkere til 15,5 % inntatte (tabell 3). For klassisk og jazz er det 2 % færre kvinnelige søkere på hver av studieretningene, men fordi den totale opptaksprosenten er så mye lavere på jazz, blir forholdstallet mye høyere. På jazz 29 % færre kvinner, på klassisk 12 %, som er den prosentvise forskjell på prosentpoengforskjellen mellom totalt (hhv. 7 % og 17 %) og kvinner (hhv. 5 % og 15 %) i tabell 3. (Dette er en utregning som ikke finnes i tabellen, men er altså prosentuttrykket for brøkene  $2/7$  og  $2/17$ .) For alle studieretninger totalt over tid er kvinneopptaket på 42 %, mannsopptaket følgelig 58 %. Søkertallene er hhv. 44 % og 56 % (tabell 1 og 2). Dette viser en relativt liten utfiltrering av kvinner til fordel for menn i opptaksprosessen. Den lille filtrering som skjer, kan ligge i utilsiktede mekanismer som er kjønnsfavoriserende/diskriminerende, men dette er det umulig å si noe sikkert om. På jazz er det imidlertid svært sannsynlig at filtreringen skyldes instrumentbalanseringen. Siden sang har størst søkning og med så stor kvinneandel, vil balanseringen av instrumenter for å legge til rette for ensembler automatisk føre til en reduksjon av kvinneandelen fra søkning til opptak.

### Noen konklusjoner

Klassisk har en overvekt av kvinner, mens jazz har en ekstrem overvekt av menn. Likestillingsproblematikken er altså motsatt. På klassisk er likestilling i stor grad en instrumentfordelingssak, på jazz er den gjennomgående, med unntak av dette særegne fenomenet – sang. Søkermassen på jazzsang er i særklasse den største, 352 søkere, med mannsinstrumentene gitar og trommer på 2. og 3. plass med hhv. 271 og 236 søkere. Og søkermassen på jazzsang har økt betraktelig, fordoblet fra 24 til 42 søkere fra





1999 til 2007, med en topp på 54 i 2004. Av disse er det bare 2–4 mannlige søkere på jazzsang pr. år. Ser vi på instrumentfordelingen i hele Jazzlinjas eksistens, har det største opptaket vært på «kompinstrumenter», i rekkefølge: trommer, bass, gitar og klaver/keyboard. Av «solistinstrumenter» er jazzhornet saksofon dominerende. Deretter følger sang.

### Noen spekulasjoner

Jazzsang er altså den desidert største søkerkategorien på Jazzlinja, og 93 % av disse søkerne er kvinner. *Sang* er også den største søkerkategorien på klassisk, 306 søkere hvorav 81 % er kvinner (med fiolin på andreplass med 137 søkere!) (tabell 4). Sang er derfor et interessant undersøkelsesobjekt i seg selv. Det kan man også si om andre opphopninger omkring enkeltinstrumenter dominert av menn. Men disse er likevel langt mindre, og menn har større spredning på flere instrumenter. Så den mest iøynefallende forblir sang. Det er vel tvilsomt om den enorme søkningen på jazzsang reflekterer en tilsvarende enorm jazzinteresse. Det er etter min mening et rollevalg mer enn et sjangervalg, og dette rollevalget skyldes nok mer populærmusikkens pregning enn jazzmusikkens. Jeg tror jeg kan si dette ganske sikkert basert på den kjennskap til jazzsjangeren som studentene viser i undervisningssituasjonen. Dette kan til en viss grad sies også om mannlige studenter, og dermed altså for andre instrumentalister, men det er nok tydeligst blant sangerne. Noe av forklaringen tror jeg ligger i at det finnes begrensede utdanningstilbud innen populærmusikk. Derfor velger mange det som oppfattes som det nærmeste alternativet – jazz. Dette skyldes nok den klassiske musikkens hegemoni i konservatorieutdanningene, og at dette hegemoniet kun har vært virkelig utfordret av jazz. Dette har skjedd gjennom klassisk utdannede jazzmusikere/jazztilhengere som i kraft av sine stillinger har kunnet påvirke holdningene innenfra. Det vesentligste argumentet er nok paradigme-parallellen: Jazz «ligner» på klassisk gjennom krav til instrumental og musikalsk virtuositet, og det er utviklet egen musikkteori og pedagogikk som har sentral plass i utdanningen. Dette fungerer ekskluderende på sjangere som ikke kan vise til tilsvarende likheter. Og selvsagt: Jazz var den første «andre» sjangeren. Dersom alle sjangere skulle behandles likt, ville vi fått et u håndterlig sjangermangfold i institusjonene. (Men dette er en annen problematikk, eller handler dette også om likestilling?) Poenget her er altså at jazz i stor grad fungerer som erstatning for manglende tilbud





innen andre sjangere. Men dette er et generelt poeng som gjelder alle instrumenter og sjangerorienteringer. Sang tydeliggjør imidlertid denne situasjonen ved den enorme interessen for å utdanne seg som sanger. Siden jazz fortsatt er en marginal musikkform som stort sett utøves av menn, er det desto mer påfallende at så mange kvinner søker seg til jazz-utdanning. På meg virker det ikke sannsynlig at deres motivasjon (nå tenker jeg som «sosiologisk gruppe» og ikke på enkeltindivider) er selve jazz-musikken. Det er sangerrollen som søkes inntatt, og de motiverende sjangrene er ofte andre enn jazz. Er sjangeren klassisk, finnes det et tilbud. Er sjangeren noe annet enn klassisk, er tilbudet nesten bare jazz.

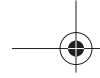
Men dette forklarer ikke den enorme interessen blant kvinner for å kvalifisere seg som profesjonell sanger gjennom høyere utdanning. Det kan selvsagt være slik at menn er like interessert i sang, men velger bort å bli profesjonell, i hvert fall gjennom utdanning. Og tallene viser at på jazz er det langt flere menn som søker på sang enn det er kvinner som søker på andre instrumenter, totalt 24 mannlige søkere på sang, mens kvinnesøkningen på andre instrumenter toppes av saksofon med totalt 16 søkere. Det betyr at det er flere mannlige jazzsøkere på sang enn det er på fløyte (0), klarinett (1), fiolin (3), tuba (15), trombone (21) (tabell 4).

Det er vanskelig å finne forklaringer på dette uten å gå til den allmennkulturelle statusen til sangere. Det er en sikker vei til stjernene å gjøre suksess som sanger, og det ligger en hel industri klar med et enormt apparat til å prege mediebildet med disse stjernene. De mediale kampanjene rettes også sterkt mot barn, kvinnebarn i særdeleshet. Og tradisjonelle kjønnsattributter som frisyre, klær og atferd spiller en stor rolle i utformingen av disse figurene. Det er fristende å lete etter en sammenheng mellom TV-satsninger som blant annet Idol og økningen i sangsøkningen til utdanningene.<sup>3</sup>

Men det skal ikke utelukkes at de høye søkertallene på jazzsang også delvis kan forklares med noen nasjonale og institusjonelle idiosynkrasier. Norge har kunnet skilte med kvinnelige sangere som har fungert som rollemodeller innenfor mer eksperimentell vokalkunst, eller i alle fall innenfor alternativer til den gjengse sangerrollen. Dette har ofte blitt forbundet med jazzbegrepet, og dermed åpnet for en større draging mot jazzutdanningene. Det institusjonelle ligger i at vi ved Jazzlinja i Trondheim tok et

3 Idol begynte i 2003, og den høyeste sangsøkningen noensinne skjedde i 2004 med 54 søkere. Under opptaksprøven i 2004 var det sangere som lurte på hvor «krysset» var der de skulle stå, altså scenemarkeringen som bl.a. brukes i Idol.





grep på 1990-tallet ved å vektlegge det «instrumentale» i sangerrollen, altså det improvisatoriske og «skapende». Vi kanaliserte egne ressurser til dette og satset på en økning i opptaket av sangtalenter. Flere av disse talentene har senere fått betydning som rollemodeller, og det er godt mulig at dette har vært medvirkende til de høye søkertallene. Andre norske jazzutdanninger har også med hell utdannet flere sangere som faller inn under denne kategorien.

### Et større perspektiv

I dette innlegget har jeg forholdt meg til søker- og opptakstall og spekulert litt omkring mer umiddelbare forhold som jeg tror påvirker disse. Jeg har ikke gått kulturanalytisk til verks. Det gjorde imidlertid Trine Annfelt i post.doc-prosjektet «Den som spiller best får jobben. Forhandlinger om kjønn og musikk i norsk musikkutdanning». Prosjektet sprang i stor grad ut fra innsyn i Jazzlinja i Trondheim, og avstedkom en rekke viktige artikler:

- Kjønn i endring. Om fordelinger av kjønn og seksuell orientering på musikalske arenaer. *Kvinder, køn & forskning*, 2003:4:18–31. (Arbeidstittel: Jaga jazzist)
- Kjønnede diskurser i musikk. I: Gerrard, S. & K. Melby (red.). *Kultur og kjønn*. 2004:39–55. Høgskoleforlaget. Kristiansand S.
- Hvor er homsene i Jazz? *NIKK magasin*. 2003:1:22–26
- Jazz as masculine space. <http://kilden.forskningsradet.no/c17224/artikkel/vis.html?tid=24790>

Jeg føler at det går utenpå min framstilling her å gå inn i disse problemstillingene, men de blir viktige når vi setter i gang tiltak for å endre på situasjonen, ikke minst når det gjelder vår selvforståelse.

### Skal vi gjøre noe med situasjonen?

Det er ikke noen selvfølge at det skal foretas noe med denne situasjonen. Det knyttes politisk korrekthet til likestillingstanken implementert som lik distribusjon av kjønn over alle virksomheter på alle nivå. Det kan vel tenkes mer nyanserte og kanskje mer effektive likestillingsstrategier. Personlig ønsker jeg flere kvinner bredere spredt innenfor jazzområdet og i utdanningene. Dette handler imidlertid om mer enn holdninger. Det er





også politikk. Vår utdanning er underlagt både nasjonale og institusjonelle krav. Da Stortinget opprettet NTNU, ble det stilt noen egne krav til institusjonen. Blant annet skulle universitetet være et foregangsuniversitet på likestillingsområdet. Dette er nedfelt i NTNUs strategiske plan (kreativ, konstruktiv, kritisk – Strategi for NTNU mot 2010, NTNU 2001):

Kvinner og menn kan tilføre forskjellige perspektiver og verdier. Bredden i forskning, fagutvikling, undervisning og organisasjon blir best ved å sikre innflytelse fra begge kjønn. NTNU har en forpliktelse til å påvirke holdninger i samfunnet gjennom selv å fremme likestilling ved universitetet ...

En av Jazzlinjas viktigste satellitter er Trondheim Jazzorkester, som mottar støtte over statsbudsjettet. Kulturministeren har stilt krav om flere kvinner i orkesteret for å opprettholde denne støtten. Midtnorsk Jazzsenter, som drifter orkesteret, har vedtatt et strategidokument for orkesteret (Strategidokument for TJO, Midtnorsk Jazzsenter 2007):

Delmål – kvinner og jazz

TJO skal synliggjøre begge kjønn både på utøver- og komponistsiden, og slik bidra til å styrke et kreativt mangfold innen jazz.

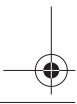
Strategi

- Stimulere til bedre kjønnsbalanse i TJO ved å anbefale kunstneriske ledere å bruke flere kvinnelige jazzmusikere – og derigjennom innen utgangen av 2010 å ha en kvinneandel blant musikere i TJO på 25 %
- Engasjere kvinnelige kunstneriske ledere og produsenter – minimum ett prosjekt årlig
- Eterspørre tiltak for å rekruttere flere kvinner ved utdanningsinstitusjoner for jazz ...

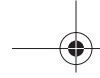
Disse to strategiske dokumentene (*Strategi for NTNU mot 2010* og *Strategidokument for TJO*) utgjør i seg selv tilstrekkelige føringer overfor Jazzlinja til at likestillingstiltak må iverksettes uansett hvilke holdninger man måtte ha til dette.

### Hva kan vi gjøre?

Den skjeve kjønnsfordelingen blant jazzsøkere kan forklares ved at dette reflekterer realiteten på området. En annen forklaring er at det skjer en filtrering i søknadsprosessen, altså at aktuelle kvinner ikke søker. Begge







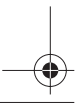
forklaringene kan være gyldige, men jeg er overbevist om at det er den første som veier tyngst. Høyere utdanning er derfor mer offer for enn årsak til tilstanden, og mye tyder på at de viktigste pregningene som resulterer i denne tilstanden, skjer i lavere aldersgrupper. Det er to måter virksomheten i høyere utdanning kan bidra på her: Det første er å fortsette å utvikle rollemodeller, det andre er gjennom en pedagogikkutdanning rettet mot barn på en slik måte at de motiveres annerledes enn i dag. Dette siste er godt innenfor de høyere utdanningenes muligheter og krever kun faglig og ressursmessig innretning. Det å skape rollemodeller er greit der rekrutteringen er tilfredsstillende – altså på sang. Der det ikke er særlig rekruttering, kan dette kanskje kompenseres med et mer aktivt rekrutteringsarbeid i betydningen fange opp alle som finnes.

Utenom dette er det bare en eller annen form for kvotering som kan virke. Dette har innenfor de fleste sammenhenger, med unntak av teater- og kanskje ballettutdanningene i Norge, vært et veldig følsomt område, men det er ikke desto mindre nødvendig å gå dypt inn i det. De fleste reaksjoner mot kvotering er knyttet til kvalitetsbegrepet. Institusjonene er redde for å svekkes ved omdømmetap og påfølgende status- og rekrutteringssvikt. Og «de kvoterte» er redde for sitt omdømme som annenrangs. Her bør det imidlertid åpnes opp for nye perspektiver som kan fjerne begge typer redsel.

Det første vi bør gjøre er å sette kvalitetsbegrepet under lupen. Hvilke kvaliteter er man egentlig ute etter, og hvordan kan disse videreutvikles? Hvordan ser egentlig våre kvalitetskriterier ut, hva er de basert på, og er de kanskje utdaterte og lite hensiktsmessige? Virker de unødige diskriminerende i forhold til andre kvalitetskriterier som kanskje kan produsere vel så gode musikere?

Jazzsjangeren har den fordel at resultatet av en utdanning er ganske åpent. Man utdanner ikke til en inngangsterskel i arbeidsmarkedet. Dette markedet skapes av musikerne selv som selvstendige aktører i det. Individuell profilering framfor generelle kvalifikasjoner kan være en prioritering. Dette har igjen med talentutvikling å gjøre. Ved at opptaksprøvene legger mer vekt på å oppmuntre og å oppdage talent enn å kontrollere kompetanse (i seg selv ingen enkel oppgave, men den gjøres nok i stor grad allerede), kan mye oppnås. På selve utdanningssiden dreier det seg om å sette større ressurser inn på å utvikle disse talentene, mer ut fra nye forutsetninger enn ut fra en forståelse av en generell minstestandard.

Denne store diskusjonen er vi i ferd med å ta ved Jazzlinja i Trondheim, og jeg tror den vil komme andre steder også.



**Tabell 1** Søkerdata fordelt på studieretning og kjønn 1999–2007

SØKNING INSTITUTE FOR MUSIKK NTNU	Antall søkere													Av disse kvinner													Totalt	
	% er andel av total søkermasse pr år																											
	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	Søkere*	Kvinner**								
Klassisk utdanning	117	121	94	107	101	103	122	114	120	75	74	63	75	68	75	74	74	92	999	670								
%	42	34	33	39	34	31	34	34	29	64	61	67	70	67	73	61	65	77	34	67								
Jazzutdanning	117	167	143	143	159	172	190	155	182	23	31	33	41	51	54	65	42	51	1428	391								
%	42	47	50	52	54	52	52	46	45	20	19	23	29	32	31	34	27	28	49	27								
Kirkemusikalsk utd	11	10	11	7	9	7	13	9	8	2	7	4	0	3	0	4	2	4	85	26								
%	4	3	4	3	3	2	4	3	2	18	70	36	0	33	0	31	22	50	3	31								
Videreutdanning	33	59	38	17	26	22	18	17	58	17	21	17	8	11	14	13	13	35	288	149								
%	12	17	13	6	9	7	5	5	14	52	36	45	47	42	64	72	76	60	10	52								
Master						24	19	39	39						10	10	22	17	121	59								
%						7	5	12	10						42	53	56	44	4	49								
SUM	278	357	286	274	295	328	362	334	407	117	133	117	124	133	153	166	153	199	2921	1295								
%	42	37	41	45	45	47	46	46	49																			

\* Denne kolonnen viser totalsum av søkere 1999–2007 for hver søkerkategori og totalt, og % av totalt søkertall (fet skrift).

\*\* Denne kolonnen viser totalsum av kvinnelige søkere 1999–2007 for hver søkerkategori og totalt, og % (fet skrift) av kvinnelige søkere innenfor kategorien. Nederst vises kvinnelig %-andel (fet skrift) av total søkermasse (SUM).

**Tabell 2** Opptaksdata fordelt på studieretning og kjønn 1999–2007

STUDIUM	OPPTAK INSTITUTT FOR MUSIKK NTNU		Av disse kvinner														Totalt				
	Antall tatt opp (og begynt)																Tatt opp*				
	% er andel av total antall tatt opp pr år		1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	1999–2007
Klassisk utdanning	13	19	16	19	24	19	26	18	19	19	7	7	12	8	16	14	14	13	10	173	101
%	29	31	32	42	41	40	49	32	33	33	54	37	75	42	67	74	54	72	53	<b>36</b>	<b>58</b>
Jazzutdanning	9	8	11	12	12	9	10	11	11	11	2	1	0	3	4	0	2	2	4	93	18
%	20	13	22	27	20	19	19	20	19	20	22	13	0	25	33	0	20	18	36	<b>20</b>	19
Kirkemusikalsk utd	5	5	3	4	4	4	5	2	3	3	1	3	0	0	2	1	0	1	1	35	9
%	11	8	6	9	7	9	9	4	5	5	20	60	0	0	50	25	0	50	33	7	26
Videreutdanning	18	29	20	10	19	8	8	14	9	9	7	13	11	7	7	4	7	4	1	135	61
%	40	48	40	22	32	17	15	25	16	16	39	45	55	70	37	50	88	29	11	28	45
Master																				38	12
%																				8	32
SUM	45	61	50	45	59	47	53	56	58	58	17	24	23	18	29	20	24	26	20	474	201
%	16	17	17	16	20	14	15	17	14	14	38	39	46	40	49	43	45	46	34	<b>16***</b>	<b>42</b>

\* Denne kolonnen viser totalsum av opptak 1999–2007 for hver søkerkategori og totalt, og % av totalt opptakstall.

\*\* Denne kolonnen viser totalsum av kvinnelig opptak 1999–2007 for hver søkerkategori og totalt, og % av kvinnelig opptak innenfor kategorien. Nederst vises kvinnelig % andel av total opptaksmasse.

\*\*\* Tallet i dette feltet viser prosent totalt tatt opp i forhold til total søkermasse.

**Tabell 3** Prosentandel som er tatt opp i forhold til søkere

	1999			2000			2001			2002			2003			2004			2005			2006			2007			1999-2007	
	T	K	Kvinner	T	K	Kvinner	T	K	Kvinner	T	K	Kvinner	T	K	Kvinner	T	K	Kvinner	T	K	Kvinner	T	K	Kvinner	Totalt	Kvinner			
Klassisk utdanning	11	9	16	9	16	17	13	18	11	24	24	18	19	19	21	19	16	18	16	18	16	11	11	17	15				
Jazzutdanning	8	9	5	3	8	8	0	8	7	8	8	5	0	5	3	7	5	7	5	6	8	8	7	5					
Kirkemusikalsk utd	45	50	50	43	27	0	57	0	57	44	67	57	-	38	0	22	50	38	22	38	38	25	41	35					
Videreutdanning	55	41	49	62	53	65	65	59	88	73	64	36	29	44	54	82	31	16	82	31	16	3	47	41					
Master	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	29	10	21	10	28	27	41	28	41	24	24	31	20					
Totalt	16	15	17	18	17	20	20	16	15	20	22	14	13	15	14	16,8	17,0	14	16,8	17,0	14	10	16,2	15,5					



INSTRUMENT	Søkere 2004			Tatt opp (og begynt) 2004			Søkere 2005			Tatt opp (og begynt) 2005			Søkere 2006			Tatt opp (og begynt) 2006			Søkere 2007			Tatt opp (og begynt) 2007			Søkere 1999-2007			Tatt opp (og begynt) 1999-2007				
	t	k	%k	t	k	%k	t	k	%k	t	k	%k	t	k	%k	t	k	%k	t	k	%k	t	k	%k	t	k	%k	t	k	%k	t	k
KLASSISK																																
Akkordeon	1	1	100	1	1	100	1	0	0				2	1	50	1	1	100							9	6	67	3	3	100		
Althorn																			2	2	100				2	2	100	0	0	0		
Blokkfløyte																								1	1	100	0	0	0			
Bratsj	2	1	50				2	1	50	2	1	50	2	2	100	1	1	100	4	3	75				24	17	71	7	4	57		
Cello	14	9	64	3	3	100	10	4	40	2	1	50	8	4	50										12	8	67	2	1	50		
Cembalo																									1	0	0	0	0	0		
Eufonium																									0	0	0	0	0	0		
Fagott													2	2	100										4	4	100	0	0	0		
Fiolin	11	6	55	4	3	75	16	11	69	3	2	67	18	10	56	3	2	67	19	16	84	4	3	75	137	92	67	31	18	58		
Fløyte	6	6	100	1	1	100	1	1	100				7	6	86				13	12	92	2	2	100	66	62	94	10	10	100		
Gitar	3	0	0	1	0	0	3	0	0	2		0	6	1	17	1	1	100	1	0	0	1	0	0	44	6	14	9	3	33		
Harpe												1	1	100	1	1	100								1	1	100	1	1	100		
Horn	3	2	67				1	1	100				3	3	100	1	1	100	2	2	100	1	1	100	27	21	78	4	3	75		
Klarinett	2	1	50				7	6	86	3	2	67	4	4	100	1	1	100	6	3	50	1	0	0	37	26	70	8	4	50		
Klaver	15	11	73	3	2	67	13	10	77	4	2	50	16	10	63	4	3	75	8	3	38				126	87	69	26	17	65		
Kontrabass							2	0	0	1		0	2	0	0										11	2	18	2	0	0		
Kornett																									0	0	0	0	0	0		
Obo	1	1	100				2	2	100	2	2	100	2	0	0										9	7	78	2	2	100		
Orgel	6	1	17	4	1	25	12	5	42	6	1	17	9	2	22	2	1	50	8	4	50	3	1	33	81	27	33	36	10	28		
Saksofon																									0	0	0	0	0	0		
Sang	35	34	97	4	4	100	39	32	82	5	3	60	29	25	86	3	2	67	36	34	94	3	1	33	306	249	81	32	18	56		
Slagverk	3	0	0	1	0	0	1	0	0	1		0						2	1	50	2	1	50	17	5	29	7	3	43			
Trombone	3	1	33	1	0	0	3	0	0				4	3	75	2	1	50	3	2	67	1	0	0	28	7	25	7	1	14		
Trompet	4	1	25				3	0	0				5	2	40				8	2	25	2	0	0	46	15	33	6	2	33		
Tuba							2	0	0				3	0	0										17	4	24	2	0	0		
munnsspill																									1	0	0	1	0	0		
Tomme							15	5	33																15	5	33	0	0	0		
Tomme kirkemusikk							2	0	0																2	0	0	0	0	0		
SUM	109	75	69	23	15	65	135	78	58	31	14	45	123	76	62	20	15	75	128	92	72	22	10	45	1080	688	64	208	110	53		
																										0	0	0	0	0	0	
JAZZ																										0	0	0	0	0	0	
El.gitar	25	0	0	2	0	0	29	0	0	1		0	23	2	9	3	1	33	42	0	0	2	0	0	271	2	1	15	1	7		
El.bass							17	2	12	2		0	20	2	10	2	0	0	18	2	11	1	0	0	55	6	11	5	0	0		
Fiolin																			1	1	100				4	1	25	2	0	0		
Fløyte							1	1	100				2	2	100				2	2	100				6	6	100	0	0	0		
Keyboard/piano	18	1	6				16	0	0	1		0	16	0	0	1	0	0	19	3	16	1	1	100	167	7	4	11	1	9		
Kontrabass	21	0	0	3	0	0							2	0	0				2	0	0	1	0		93	2	2	10	1	10		
Saksofon	14	0	0	2	0	0	10	2	20	1		0	20	2	10				18	1	6	2	1	50	129	16	12	10	2	20		
Sang	54	50	93				46	43	93	2	2	100	35	33	94	2	1	50	42	39	93	2	2	100	352	328	93	13	12	92		
Slagverk/trommesett	32	3	9	2	0	0	24	0	0	2		0	27	1	4	2	0	0	31	0	0	1	0	0	236	5	2	18	1	6		
Trombone	3	0	0				2	0	0				1	0	0				3	0	0				21	0	0	1	0	0		
Trompet	4	0	0				5	0	0				6	0	0				2	2	100	1	0	0	44	2	5	5	0	0		
Tuba	1	0	0				3	0	0	1		0	3	0	0	1	0	0	2	1	50				16	1	6	3	0	0		
Klarinett							1	0	0																1	0	0	0	0	0		
Tomme							36	17	47																36	17	47	0	0	0		
SUM	172	54	31	9	0	0	190	65	34	10	2	20	155	42	27	11	2	18	182	51	28	11	4	36	1431	393	27	93	18	19		

t = totalt  
k = kvinner  
% k = prosentandel kvinner





## Oversikt over studenter ved Institutt for musikk – rytmisk musikk, Universitetet i Agder

2003:10 av 49 på rytmisk var kvinner (20 %)

2004:14 av 64 (21,9 %)

2005:15 av 70 (21,4 %)

2006:17 av 76 (22,4 %)

2007:(med matrikkelen som utgangspunkt) 14 av 74 (18,9 %)







OLAV KJØK

## Kjønnsfordeling i norske musikk- og kulturskoler

Det er i dag 116 000 elever i kulturskolene i Norge, men det finnes ingen statistikk som sier noe om kjønnsfordelingen i norske musikk- og kulturskoler.

Vi har statistikk på fordelingen mellom de ulike kunst- og kulturuttrykk som er vedlagt.

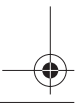
Vi har imidlertid statistikk på kjønnsfordelingen i Oslo musikk- og kulturskole, OMK. Dette baserer seg på en fordeling av cirka 2750 elevplasser. Med et så stort antall må man anta at dette også er representativt for det som er vanlig også på landsbasis. Vi har sett på utviklingen fra 2004 til 2007 og eventuelle endringer i elevmassen og søkermassen der.

OMK har samlet sett 37,1 % gutter og 62,9 % jenter. Innen musikkfeltet er det en økning av gutter på 2,4 % fra 2004 til 2007.

Det synes som det er overvekt av jenter på en del avdelinger og disipliner.

Vedlagt statistikk viser kjønnsfordelingen på dans, teater, visuelle kunstfag og musikk. Musikk er videre inndelt i ulike instrumenter, og statistikken viser utviklingen i elevmasse og venteliste der.

Norske kulturskoler har ikke fokusert i noen særlig grad på utjevning av kjønn i de ulike disiplinene. For Oslo har man i større grad vært opptatt av at mange ikke får tilbud om elevplass i det hele tatt, og fokuset har heller vært på å forsøke å redusere ventelistene ved skolen.



At gutter i større grad enn jenter velger elektriske instrumenter som gitar og keyboard eller ev. slagverk, og jentene velger strykeinstrumenter og fløyte etc., har ikke vært sett på som noe problem hittil i kulturskolene. Statistikken fra Oslo bekrefter det mange lenge «har visst», at det finnes typiske jenteinstrumenter og typiske gutteinstrumenter.

Se vedlagt statistikk for kjønnsfordelingen ved Oslo musikk- og kulturskole.

**Tabell 1** Kjønnsfordeling OMK

Antall elever OMK totalt		4400					
Hvorav antall ukjente elever på salgstimer		1654					
Avdelinger/ Seksjoner/ Disipliner	Gutter	Sum antall ordinære elever	Elever			Søkere på venteliste	
			Gutter %	Jenter %	Sum søkere på venteliste	Gutter på vente- liste %	Jenter på vente- liste %
Alle avdelinger samlet 2.10.07	1 019	2 746	37,1 %	62,9 %	1518	49,0 %	51,0 %
Høst 2004	751	2 050	36,6 %	63,4 %	1 806	44,4 %	55,6 %
Endring 2004–2007	268	696	0,5 %	-0,5 %	-288	4,7 %	-4,7 %

**Tabell 2** Kjønnsfordeling OMK – visuelle kunsthøgskole

Avdelinger/Seksjoner/ Disipliner	Sum elever	Elever			Søkere på venteliste	
		Gutter %	Jenter %	Sum vente- liste	Gutter venteliste %	Jenter venteliste %
Visuelle kunsthøgskole	243	21,0 %	79,0 %	23	43,5 %	56,5 %
Visuelle kunsthøgskole ordinær	45	11,1 %	88,9 %	3	66,7 %	33,3 %
Kurs visuelle kunsthøgskole	198	23,2 %	76,8 %	20	40,0 %	60,0 %
Høst 2004						
Visuelle kunsthøgskole	44	22,7 %	77,3 %	12	33,3 %	66,7 %
Endring 2004–2007	199	-1,74 %	1,74 %	11	10,14 %	-10,14 %

**Tabell 3** Kjønnfordeling OMK – teater

Avdelinger/Seksjoner/ Disipliner	Elever				Søkere på venteliste		
	Gutter	Sum elever	Gutter %	Jenter %	Sum vente- liste	Gutter venteliste %	Jenter venteliste %
Teater	15	83	18,1 %	81,9 %	15	33,3 %	66,7 %
Teater ordinær	15	73	20,5 %	79,5 %	12	25,0 %	75,0 %
Kurs teater	0	10	0,0 %	100,0 %	3	66,7 %	33,3 %
Høst 2004							
Teater	4	66	6,1 %	93,9 %	17	23,5 %	76,5 %
Endring 2004–2007	11	17	12,0 %	-12,0 %	-2	9,8 %	-9,8 %

**Tabell 4** Kjønnfordeling OMK – dans

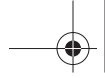
Avdelinger/Seksjoner/ Disipliner	Elever			Søkere på venteliste		
	Sum elever	Gutter %	Jenter %	Sum vente- liste	Gutter venteliste %	Jenter venteliste %
Dans	98	19,4 %	80,6 %	19	31,6 %	68,4 %
Dans ordinær	92	19,6 %	80,4 %	18	33,3 %	66,7 %
Dans flerkulturell	6	16,7 %	83,3 %	1	0,0 %	100,0 %
Høst 2004						
Dans	29	13,8 %	86,2 %	25	20,0 %	80,0 %
Endring 2004–2007	69	5,6 %	-5,6 %	-6	11,6 %	-11,6 %

**Tabell 5** Kjønnfordeling OMK – musikk

Avdelinger/Seksjoner/ Disipliner	Elever			Søkere på venteliste		
	Sum elever	Gutter %	Jenter %	Sum vente- liste	Gutter venteliste %	Jenter venteliste %
Musikk	934	2 324	40,2 %	59,8 %	1 456	49,5 %
Høst 2004						
Musikk	746	1 973	37,8 %	62,2 %	1 745	44,9 %
Endring 2004–2007	188	351	2,4 %	-2,4 %	-289	4,6 %

**Tabell 6** Kjønnfordeling OMK – musikkdisipliner

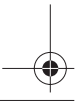
Avdelinger/ Seksjoner/ Disipliner	Sum antall elever	Gutter %	Jenter %	Endring gutter fra 2004– 2007	Sum antall på vente- liste	Gutter vente- liste %	Jenter vente- liste %	Endring venteliste gutter fra 2004–2007
Harpe	4	0,0 %	100,0 %	0,0 %	9	22,2 %	77,8 %	22,2 %
Bratsj	6	0,0 %	100,0 %	-20,0 %	2	100,0 %	0,0 %	100,0 %
Sang klassisk	20	5,0 %	95,0 %	1,0 %	57	15,8 %	84,2 %	1,1 %
Fløyte	104	9,6 %	90,4 %	-4,7 %	28	10,7 %	89,3 %	-14,9 %
Sang rytmisk	44	13,6 %	86,4 %	1,1 %	9	22,2 %	77,8 %	22,2 %
Fiolin	222	20,3 %	79,7 %	-1,4 %	118	31,4 %	68,6 %	3,1 %
Klarinett	85	25,9 %	74,1 %	-1,8 %	9	33,3 %	66,7 %	-22,2 %
Piano	444	26,1 %	73,9 %	-0,1 %	490	41,6 %	58,4 %	5,6 %
Horn	34	29,4 %	70,6 %	-18,7 %	0	0,0 %	0,0 %	0,0 %
Blokkfløyte	120	30,0 %	70,0 %	-10,0 %	6	33,3 %	66,7 %	-41,7 %
Obo	3	33,3 %	66,7 %	33,3 %	3	33,3 %	66,7 %	-41,7 %
Cello	62	38,7 %	61,3 %	12,5 %	21	23,8 %	76,2 %	-17,9 %
Kontrabass	7	42,9 %	57,1 %	-32,1 %	2	50,0 %	50,0 %	16,7 %
Fagott	11	45,5 %	54,5 %	45,5 %	7	71,4 %	28,6 %	-28,6 %
Trekkspill	28	50,0 %	50,0 %	0,0 %	7	85,7 %	14,3 %	55,7 %
Trompet	66	53,0 %	47,0 %	8,2 %	8	25,0 %	75,0 %	-55,0 %
Saksofon	24	54,2 %	45,8 %	-7,2 %	10	70,0 %	30,0 %	70,0 %
Trombone	27	55,6 %	44,4 %	-0,4 %	1	100,0 %	0,0 %	0,0 %
Keyboard	66	60,6 %	39,4 %	10,6 %	63	100,0 %	0,0 %	46,8 %
Gitar	177	69,5 %	30,5 %	-7,7 %	267	67,8 %	32,2 %	2,3 %
Gitarkurs	66	71,2 %	28,8 %	-28,8 %	13	61,5 %	38,5 %	-29,4 %
El gitar	34	82,4 %	17,6 %	8,0 %	43	81,4 %	18,6 %	0,4 %
Slagverk	79	87,3 %	12,7 %	9,1 %	45	91,1 %	8,9 %	7,3 %
Tuba	8	87,5 %	12,5 %	-4,2 %	1	0,0 %	100,0 %	-100,0 %
El bass	17	94,1 %	5,9 %	19,1 %	8	75,0 %	25,0 %	15,0 %



## DEL IV

# SIDEBLIKK TIL TEATER OG LITTERATUR







AGNETE G. HAALAND

# Teater – sementering av gårsdagens kjønnsbilder eller en veiviser for fremtidige muligheter?



Det er jo illustrerende at det fortelles at da «Åndenes hus» var ferdig innspilt, fikk Jeremy Irons en sportsbil i gave av produsenten. Meryl Streep fikk en sykkel!

Er ikke menn og kvinner for lengst blitt jevnbyrdige og likestilte i Norge? Mange vil hevde at kravet om likestilling er et absurd krav innenfor kunsten – fordi det er direkte kunstfiendtlig å overføre denne typen kriterier på kunstlivet. Men hva er hovedtrekkene ved kjønnsarbeidsdelingen og likestillingsarbeidet på teaterfeltet? Hvordan er situasjonen?

## Menn kvoteres til skuespilleryrket

Skuespillerlinjen ved Fakultet for scenekunst ved Kunsthøgskolen i Oslo (KHiO) mottar nærmere 800 søkere hvert år. To tredjedeler av disse er jenter. Det er en etablert praksis ved skolen å ta opp like mange gutter som jenter i hvert kull.





Nivået på jentene er jevnt over mye høyere enn på guttene. Jentene er ofte mer modne og mer skolerte når de søker om opptak. De har ofte mye høyere kompetanse i bevegelse og dans fordi de har drevet med det lenge før de søker om opptak ved skuespillerlinjen. Men KHiO tar inn 50 % gutter og 50 % jenter for å skape et team som skal utvikle seg sammen under utdannelsen. Ingen kaller dette kvotering. Men skulle juryen bare gått etter «kvalitet», kunne vi noen år risikert rene jentekull. Det ønsker ingen!

Guttene får spilt masse. Verdensdramatikken er full av utfordringer for dem. Og de blir kjempegode! Kanskje enda bedre enn de jentene de ble tatt opp sammen med. Fordi dersom talentet og arbeidsviljen er der, så utvikler vi oss dersom vi får sjansen.

Hva beviser dette? At kvotering fungerer! (Gro Harlem Brundtland er et annet lysende eksempel på dette. Hun skriver selv i sin selvbiografi at hun i sin tid ble miljøminister fordi «de måtte få inn en kvinne».)

Dessverre har ikke Kunsthøgskolen i Oslo noen statistikk på hvordan det går med dem som er utdannet der. Fortsetter de som skuespillere? Er det primært jentene som «faller fra» og går over i andre yrker, eller er dette likt fordelt mellom kjønnene? Det vi vet er at etterspørselen etter mannlige skuespillere er større enn jobbmulighetene for jentene. Verden er ikke rettfærdig!

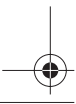
Hvordan ser det ut i det arbeidslivet som møter en nyutdannet skuespiller? I norsk teater «gjør man som man pleier». Hittil har vi ikke sett noen bevisste tiltak for å bedre likestillingen mellom kjønnene.

Men vi har nå en kulturminister som er opptatt av likestilling – og det gir nye strategier! I vedlegg 4 til årets statsbudsjett har Kulturdepartementet talt kvinner og menn i kulturlivet.

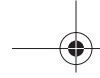
Det er nytt at institusjonene nå må rapportere på kjønn, og det er bra. Man ser mye ved å telle. Det er en nyttig måte å tegne et bilde av virkeligheten på.

### Tall fra Norge

Hvordan er så virkeligheten for norske skuespillere? Vi har 1077 medlemmer i Norsk Skuespillerforbund. 612 av disse er kvinner. 455 er menn. Vi har 186 fast ansatte ved institusjonsteatrene. 90 av disse er kvinner, og 96 er menn. I tillegg er en rekke skuespillere engasjert på stykk-kontrakter,







korttidskontrakter og åremålskontrakter. Totalt utgjør dette konglomeratet av ulike kontrakter 350 skuespillerårsverk.

I et likestillingsperspektiv er faste ansettelser vesentlig. Det er tøffere for jenter å få jobb. Enda tøffere er det å få fortsette å jobbe i yrket. Alle blir eldre. Og dersom institusjonene har kvinner ansatt i ensemblet, må de også skape et repertoar hvor kvinnene får brukt og utviklet sitt talent gjennom alle livets faser. Fordi de er der.

Én av to går på teater, revy eller musikal i løpet av året. 56 % av alle kvinner, 42 % av alle menn i følge Statistisk Sentralbyrå. Og en stor del av publikum er kvinner over 40. Denne delen av publikum fortjener da også å se sine liv speilet på en scene! (Her skiller teaterpublikum seg fra filmpublikum. På kino er det stor dominans av 17–35-åringer i salen.)

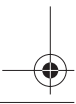
### Se til Sverige!

På nordisk plan er det mange som ønsker å utforske og styrke likestillingen innenfor scenekunstens område. Skuespillerforbundene i Norge, Sverige, Danmark, Island og Finland jobber aktivt for å sette søkelys på likestilling. Norden er i en unik situasjon i verden fordi vi har statlig støttede teatre med ansatte skuespillere. Dette gir Norden en mulighet til å arbeide aktivt og målrettet for å styrke likestillingen innenfor scenekunsten.

Et bevisstgjørende verktøy er å skape *gestaltungsworkshop*. Det er svenskene som har kommet lengst i å utvikle dette. På gulvet utforsker da skuespillere, instruktør og dramatiker hvordan kvinner portretteres på scenen. Og i workshopen bevisstgjøres alle på hva som formidles hvis det tradisjonelle perspektivet endres.

Norsk Skuespillerforbund er medlem av den internasjonale skuespillerføderasjonen The International Federation of Actors (FIA). FIA er paraplyorganisasjonen til 112 skuespillerforbund fra 96 land. Gjennom FIA oppfordrer skuespillerforbundene verden over alle produsenter av både film og TV og teatre til å bruke kvinner i såkalt kjønnsnøytrale roller, for eksempel «legen», «presidenten», «vaktmesteren», «politikonstabelen» og «snekkeren».

FIA's påstand er at film, TV, teater og reklame i altfor stor grad reflekterer et tradisjonelt kjønnsrollemønster, og dette er en måte å få kunsten ikke bare til å gjenskape virkeligheten, men også til å endre den. Selvsagt





skal våre mannlige kollegaer også slippe til. Men det er en nyttig øvelse å ta på seg kjønnsbrillene når en rolle skal besettes!

Politisk er det kanskje aller mest å hente fra Sverige: I vårt naboland har de også talt menn og kvinner ved institusjonsteatrene. Rapporten *Plats på scen* (SOU 2006:42) redegjør for virkeligheten i Sverige og kommer med forslag til hvordan likestillingssituasjonen kan bedres. Arbeidet er basert på to år med seminarer, intervjuer og analyser av hele scenekunstheltet sett i et kjønnsperspektiv. Sveriges daværende kulturminister, Leif Pagrotsky, siteres med følgende ord i rapportens innledning:

Som nyvalgt kulturminister ble jeg forbauset over at scenekunstmrådet lå så langt etter når det gjelder likestilling og har slik overvekt av mannlige sjefer. Kulturen har for meg alltid vært et foregangssted for nyskapning.

Bak dette ligger et klart ønske om at scenekunsten skal speile virkeligheten i samfunnet ellers – og helst være det foregangssted som Sveriges daværende kulturminister mente kulturen er. Eller som det står i Likestillingskomiteens mandat:

Hovedoppgaven er å komme med forslag til hvordan et likestillings- og genusperspektiv kan bli en ubestridt og påvirkende kraft innen scenekunstmrådet.

En av rapportens konklusjoner er at menn i overveiende grad finnes der det er penger, dvs. knyttet til de tunge kulturinstitusjonene. Kvinnene i teater og dans befinner seg mer i det frie feltet – hvor midlene er tilsvarende få.

Hva skal så gjøres med dette? *Plats på scen* anbefaler regjeringen å føre en politikk på scenekunstmrådet som sikrer at menn og kvinner får de samme muligheter til å gjøre seg gjeldende i scenekunsten. Dette kan gjøres ved at de statlige scenekunstinstitusjonene, som for eksempel Dramaten, Riksteatret og Dansens Hus, skal få et krav om at minst 40 % av all kunstnerisk produksjon innen en treårsperiode skal være skapt av det underrepresenterte kjønn. Dersom en institusjon ikke makter å oppfylle dette kravet, skal den redegjøre for hva slags motiv som ligger bak denne avgjørelsen. Altså ingen tvungen «kvotering», men ledelser for institusjonene tvinges til å argumentere for *hvorfor* de ikke slipper det underrepresenterte kjønn til (kvinner i teatret, menn i dansen).





### Uformelle kontakter

Rapporten om likestillingssituasjonen på svenske teaterscener konkluderer også med at nettverk og uformelle kontakter tilsynelatende har større betydning innenfor scenekunstmrådet enn for resten av arbeidsmarkedet. 65 % av rekrutteringen skjer ifølge rapporten gjennom nettverk, og uformelle nettverk og kontakter sementerer dermed status quo, som ytterligere hindrer økt likestilling og mangfold. Eller som tittelen var på den norske forrapporten til *Tallenes tale* på filmsektoren, som viser at 20 % av nøkkelposisjonene regi, manus og produsenter er kvinner, 80 % er menn: «Hvorfor menn velger menn og kvinner velger menn.»

*Plats på scen* fremhever at den kunstneriske frihet ikke må bli innskrenket av at det kommer økt likestilling. Men målet for likhet på scenekunstmrådet er å styre *ressursene*, ikke de kunstneriske *prosessene*. Rapporten slår fast at det er mulig å hevde at kunstnerisk frihet ikke er mulig uten likestilling, for så lenge friheten ikke er den samme for kvinner som for menn, så må man til stadighet spørre: Kunstnerisk frihet – for hvem?

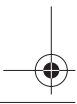
### Leder- og mentorprogram

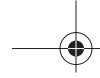
I Sverige ble det også gjennomført et ettårig lederutviklings- og mentorprogram for kvinner 2005/2006. Bakgrunnen for programmet var en sterk underrepresentasjon av kvinner som øverste leder for institusjonene innenfor scenekunstheltet. Ved oppstarten av programmet var cirka 15 % av de øverste sjefene kvinner. Det var altså behov for en radikal forbedring av likestillingssituasjonen.

For å bidra til en langsiktig endring utviklet de to hovedaktørene i bransjen, arbeidsgiverorganisasjonen Svensk Scenkonst og fagforbundet Teaterförbundet, et lederutviklings- og mentorprogram for kvinner som hadde en uttalt vilje til å bli øverste sjef for en institusjon innen 2–5 år.

I løpet av kun et par år er likestillingssituasjonen radikalt endret. Den siste undersøkelsen til Teaterförbundet viser at én av tre teatersjefer ved de offentlig eide teatrene er kvinner. Flere av de kvinnene som deltok i lederutviklingsprogrammet, sitter i dag som øverste sjef for kulturinstitusjoner.

Hva sier så statistikken i Norge? Hos oss har andelen kvinnelige teatersjefer, operasjefer og ballettsjefer ligget mellom 32 % og 37 % (2004–2006) dersom man avgrenser til de institusjonene som rapporterer til





departementet (nasjonale og regionale teater- og danseinstitusjoner (inkludert Den Norske Opera) samt Riksteatret og Dansens Hus).

Det betyr at likestillingssituasjonen på scenekunstheltet i Norge er bedre enn den var i Sverige da det svenske lederskaps- og mentorprogrammet ble igangsatt. Andelen kvinnelige administrative ledere (direktører/administrasjonssjefer) har ligget på 43 % de tre siste årene.

Prosentandelen kvinner som har hatt ulike kunstneriske oppgaver, varierer sterkt fra teater til teater, fra år til år og mellom ulike oppgaver. I fremtredende oppgaver som regi, scenografi og rollebesetning ligger kvinneandelen stort sett på 30–40 %.

Men på regisiden dominerer mennene på hovedscenene, hvor de største ressursene brukes. På småscenene og bak barneteateroppsetningene står det ofte en kvinnelig regissør. Interessant er det også å se at der hvor vi har kvinnelige teatersjefer, er det ikke nødvendigvis flere kvinnelige regissører. Men kvinnelige regissører velger oftere andre kvinnelige kunstnere som del av sitt produksjonsteam, for eksempel kvinnelige scenografer og så videre.

Det er et mål å få etablert samme ledelsesutdannelsen i Norge. Det direkte, målbare formålet med et slikt program vil være å rekruttere kvinner som øverste ledere for institusjoner på scenekunst-, musikk-, film- og TV-feltet. Programmet vil dessuten kunne bidra til en generell bevisstgjøring med langsiktige ringvirkninger for likestillingssituasjonen.

### Med Ibsen som inspirator

EU har bestemt at 2007 skal være *European year for equal opportunities*. Som Spidla i den europeiske kommisjonen sa: «Europe has a rich array of talents. We cannot afford to waste them.» Norsk Skuespillerforbund er en aktiv del av en arbeidsgruppe i FIA som arbeider med likestillingsstrategier innenfor film, teater, TV og reklame. FIA har i år fått EU-midler for å se på to aspekter ved skuespilleryrket med genusbrillene på:

#### 1. *Menns og kvinners vilkår og karrieremuligheter i skuespilleryrket*

Hva slags arbeidskår tilbys mannlige og kvinnelige skuespillere? Er det en myte at kvinnene mister muligheten til å leve av sitt fag når de ikke lenger fremstår som «ferskt lammekjøtt»? Er det like tøft for mannlige skuespillere å overleve av å spille etter hvert som de blir eldre og mer erfarne?





## 2. *Hvordan portretteres kvinner og menn på film, TV og på teater?*

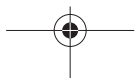
Og hva betyr dette for vår virkelighetsforståelse?

God kunst skal være banebrytende. Henrik Ibsen har skapt noen av de mest interessante og sammensatte kvinnerollene i verdenslitteraturen. Er det derfor en myte at kvinner på scenen primært bekrefter et kjønnsrollemønster som vi har forlatt for årtier siden?

Dessverre er jeg redd for at denne myten stemmer. Men jeg tror likevel at kvinner portretteres mer mangefasettert på teatret enn på film, TV og i reklame.

Det vil den europeiske undersøkelsen gi noen svar på. Jeg kommer gjerne tilbake og viser hva vi har funnet ut!





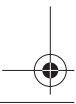


TROND HAUGEN

## Litteratur – kjønnspolitiske strategier

Når det gjelder kjønnspolitiske strategier på det litterære feltet, er det lett å se hvor skoen trykker. Kjønnspolitiske strategier er nødt til å være nett-opp *politiske*. For i og for seg reproduserer den litterære institusjonen seg sjøl. Det skjer forandringer, men de følger i hovedsak de politiske endringene i samfunnet ellers. Dermed tar de også tid. Betyr det at man trenger kvotering i litteraturen? Ja. Hvorfor ikke?

I 2001 skrev Anne Oterholm en roman med tittelen *tilfeldigvis begjær*. I begynnelsen av romanen befinner vi oss i Oslo umiddelbart før fellesferien 2000. Den 29 år gamle bibliotekfullmektigen Tyra Åsen venter på at ferien skal begynne. Det eneste hun har planlagt for ferien er ikke å legge noen planer. Denne paradoksale planen, som jeg antar de fleste som har kjedet seg har lekt seg med, møter motstand fra Tyras bestevenninne Silje, som påpeker det åpenbare, nemlig at man på et eller annet tidspunkt uansett er nødt til å ta en beslutning om hva man skal gjøre og dermed også legge en plan. La oss kikke raskt på en passasje fra *tilfeldigvis begjær*. Det er en av de aller første dagene i ferien, en varm mandag. Sola skinner, og himmelen er blå. Tyra befinner seg inne i et parfymeri hvor hun akkurat har nasket en tilfeldig parfymeflaske. Scenen er skildret uten dramatikk. Slik høres det ut idet Tyra nonchalant forlater parfumeriet:





– Jeg tror jeg venter ...

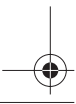
Hun ser på meg. Nikker. Jeg åpner døra. Går ut. Står ute på gata. Jeg skal bare ha en røyk først. Jeg finner fram pakka. Nikotinen forsvinner inn i kroppen min. Sugers opp av lungene og huden min. Jeg lar den bre seg. Står og står. Vita-butikken er rett bak meg. Røyken er nesten røykt. Jeg sukker. Jeg har lyst på en til. Verden har ingen grenser. Himmelen er større enn den er. Menneskene er flere. Jeg ser meg rundt. Butikktyveri er som en form for vorspiel. Noe som bare må fortsette og fortsette. Gøy. Selv om Silje synes det er tåpelig. Selv om det er vanskelig å vite hvorfor man skulle bli så glad av det. Det er muligens ingen åpenbar grunn. Men nå kan jeg gå hjem.

Passasjen virker kanskje banal, uinteressant og vilkårlig. Samtidig finnes det et nesten metafysisk plan i den banale skildringen som er lett å overse når man leser boka. Tre setninger som åpner romanen mot en større sammenheng: «Verden har ingen grenser. Himmelen er større enn den er. Menneskene er flere.» Denne romanen – som utvendig sett handler om Tyras tilfeldige forhold til sin kusines mann – stiller dypest sett et poetologisk spørsmål om hva det vil si å leve et grenseløst liv.

Så; hva har egentlig denne romanen med kjønnspolitiske strategier i det litterære feltet å gjøre? Kanskje ingenting. Men mottakelsen av Oterholms *tilfeldigvis begjær* i 2001 er interessant. Anmelderne sleit med det faktum at boka virket intendert banal, og at den nettopp hadde lyktes med det, og at dette var en viktig del av romanens provokasjon. Anmeldelsene strakk seg fra begeistret usikkerhet til aggressiv avvisning av romanens kjedsomhet. Og nettopp denne forvirra mottakelsen av *tilfeldigvis begjær* var tema for Boktilsynets samtale om romanen på NRK P2 den 23. mai 2001. I en lettbeint, men kunnskapsrik samtale om boka stilte Marta Norheim NRKs kritiker Anne Cathrine Straume spørsmålet om ei bok kan være både raffinert, vellykket og kjedelig på samme tid. Norheim og Straume var enige om at boka i hvert fall hadde maktet å både kjede og provosere dem. De konkluderte med følgende replikkveksling (som i nesten foruroligende grad nærmet seg den samme overflaten begge opplevde som det mest provoserende ved romanen):

- Anne Oterholm har klart å provosere oss, ja vel, ho har gjort eit eksperiment, men neste gong så ønskjer me oss noe litt meir saftig.
- Ja, jeg vil jo si det da. Absolutt!

Et annet eksempel: I fjor kåret Dagbladet de 25 beste romanene og novellesamlingene de siste 25 åra. På fagjuryens liste var seks romaner skrevet







av kvinner. Men også leserne kunne stemme fram sine favoritter i «folkets kåring». På den lista havna kun én roman skrevet av en kvinne. Anne Oterholm var ikke på noen av listene. I kjølvannet av denne kåringen tok Ole Idar Kvelvane opp spørsmålet om kjønn og skjønnlitterær kvalitet i en artikkel som sto på trykk i Dagbladet 16. august 2006. Der kunne man lese følgende kraftsalve:

At menn er betre forfattarar enn kvinner, er noko eg har visst ganske lenge. Eg kan på ståande fot rekne opp eit dusin svært gode mannlege norske forfattarar, nålevande og daude, men eg kan ikkje komme på ein einaste kvinneleg forfattar som eg faktisk har lest. Kvifor har eg ikkje lest Undset, Collett eller Skram (eg kjem diverre ikkje på nokre samtidige kvinnelege forfattarar av same kaliber)? Kvifor blir ikkje deira bøker dytta på meg slik som er tilfelle med dei beste verka til Mykle og Bjørneboe, eller Saabye Christensen eller Ambjørnsen for den saks skuld. Svaret er enkelt: Fordi dei ikkje er like gode.

Både Kvelvanes politisk ukorrekte kvalitetsdiskusjon og Boktilsynets etterlysning av noe mer saftig fra den kvinnelige romanforfatteren Anne Oterholm kan leses som uttrykk for kjønna lesninger i den norske offentligheten. Til tross for det vi oppfatter som en økende likestilling i det litterære feltet, så reproducerer institusjonen en rekke forestillinger, vinklinger, prioriteringer og vurderinger som har en tung historisk bakgrunn. Vi har selvfølgelig ikke likestilling i dag, og det gjelder ikke minst innenfor kulturen.

## II. Innkjøpsordningen

Så noen fakta om et av de største litteraturpolitiske tiltakene i etterkrigstida, nemlig innkjøpsordningen. Denne, kan man tenke seg, må jo ha ført til en større grad av likestilling. Det stemmer delvis, men ikke på langt nær så effektivt som man kunne tenke seg, og i hvert fall ikke så raskt som en hardere politisk styring ville kunne ha gjennomført det.

Ordningen ble innført i 1965. I Øyvind Danielsens studie *Staten i den litterære republikk* kan man lese at kvinnenens andel av innkjøpte bøker (skjønnlitteratur for voksne) under innkjøpsordningen i perioden 1965–90 lå på 25 %. Innenfor lyrikken var tallet så å si stabilt gjennom hele perioden. Innenfor drama var andelen på 13 % i 1970, mens den var steget til 20 % i 1980, og med et lite tilbakefall til 18 % i 1990. For prosalitteraturen var andelen steget fra 22 % i 1970 til 30 % i 1980 og 28 % i 1990.





Nyere tall fra Norsk kulturråd viser at kvinneandelen av innkjøpte bøker i kategorien skjønnlitteratur for voksne i perioden 2004–2006 ligger mellom 35 og 40 %.

Kvinneandelen har økt, og i dag svarer den i stor grad til fordelingen av medlemmer i de ulike norske skribentorganisasjonene. Uten at jeg har tall på det, ville det forundre meg om ikke andelen av innkjøpte bøker skrevet av kvinner løpende speiler den til enhver tid rådende kjønnsmatrisen i skribentorganisasjonene og mediene for øvrig.

### III. Kritikerpriser og kjønn

Så kan man stille spørsmålet om innkjøpsordningen egentlig har spilt noen rolle i kampen for kunstnerisk-kulturell likestilling eller om den utelukkende speiler de rådende kjønnsstrukturene. Og er det i så fall et problem at ting er som de er eller slik de naturlig synes å være? Til det vil jeg svare med et par eksempler fra den skribentorganisasjonen jeg kjenner best, hvor jeg satt ni år i styret, hvorav fire år som styreleder, nemlig Norsk kritikerlag.

Norsk kritikerlag er en liten skribentorganisasjon. Med begrensede ressurser forsøker laget å jobbe for kritikernes kår på ulike måter, men også med å heve refleksjonsnivået i kritikken, samt å bidra til overordnede vurderinger av kvalitet i kunstfeltet.

Som litteraturkritiker er man for eksempel med og stemmer på Kritikerprisen, som blir avgjort ved generalavstemning blant medlemmene i seksjon for litteraturkritikk. Det til enhver tid sittende arbeidsutvalget i litteraturreksjonen er dessuten jury for den prestisjetunge Aschehougprisen. Grunnen til at jeg nevner disse litterære prisene, som selvfølgelig er underordnet de helt store spørsmålene, er at det finnes en interessant skjevhet mellom dem, dvs. en skjevhet som skyldes måten de to prisene avgjøres på.

Tre kvinner har mottatt Kritikerprisen de siste 25 åra, dvs. 12 prosent:

- 1983 Kjell Askildsen for Thomas F's siste nedtegnelser til almenheten
- 1984 Jan Kjærstad for *Homo Falsus*
- 1985 Tor Åge Bringsværd for *Gobi. Barndommens måne*
- 1986 Carl Fredrik Engelstad for *De levendes land*
- 1987 Odd Kvaal Pedersen for *Narren og hans mester*
- 1988 Lars Saabye Christensen for *Herman*





- 1989 Roy Jacobsen for *Det kan komme noen*  
1990 Paal-Helge Haugen for *Meditasjonar over Georges de La Tour*  
1991 Kjell Askildsen for *Et stort øde landskap*  
1992 Dag Solstad for *Elleve roman, bok atten*  
1993 Øystein Lønn for *Thranes metode og andre noveller*  
1994 Torgeir Schjerven for *Omvei til Venus*  
1995 Lars Amund Vaage for *Rubato*  
1996 **Bergljot Hobæk Haff** for *Skammen*  
1997 Hans Herbjørnsrud for *Blinddøra*  
1998 Karl Ove Knausgård for *Ute av verden*  
1999 Dag Solstad for *T. Singer*  
2000 Jonny Halberg for *Flommen*  
2001 Ragnar Hovland for *Ei vinterreise*  
2002 **Merete Morken Andersen** for *Hav av tid*  
2003 Per Petterson for *Ut og stjele hester*  
2004 Øyvind Rimbereid for *Solaris korrigert*  
2005 Thure Erik Lund for *Uranophilia*  
2006 Kjartan Fløgstad for *Grand Manila* og **Trude Marstein** for *Gjøre godt*  
2007 Carl Frede Tiller for *Innsirkling*

Åtte kvinner har mottatt Aschehougprisen i den tilsvarende perioden, dvs. 32 prosent:

- Arnold Eidslott (1983)  
**Cecilie Løveid** (1984)  
Edvard Hoem (1985)  
Rolf Jacobsen (1986)  
Finn Carling (1987)  
Einar Økland (1988)  
**Bergljot Hobæk Haff** (1989)  
Erling Kittelsen (1990)  
Kjell Askildsen (1991)  
**Eldrid Lunden** (1992)  
Jan Kjærstad (1993)  
**Inger Elisabeth Hansen** (1994)  
Lars Amund Vaage (1995)  
Tor Fretheim (1996)  
Jon Fosse (1997)  
**Gro Dahle** (1998)

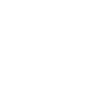
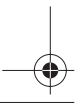




Øyvind Berg (1999)  
**Laila Stien** (2000)  
Ole Robert Sunde (2001)  
**Ellen Einan** (2002)  
Steinar Opstad (2003)  
Dag Solstad (2004)  
Hans Herbjørnsrud (2005)  
Espen Haavardsholm (2006)  
**Hanne Ørstavik** (2007)

Det interessante i denne sammenhengen er den forskjellen som avtegner seg mellom Kritikerprisens generalavstemning og Aschehougprisens juryavgjørelse. Mens en juryordning i hvert fall ikke forsterker den rådende ubalansen mellom kjønnene, man kan kanskje til og med si at den delvis motvirker den ved å holde tilbake en mulig potensering av skjevhetene, så reproducerer ikke bare en generalavstemning den rådende kjønnsmatrisen. Nei, den forsterker den i en høyere potens slik at fordelingen av kvinner og menn blant de stemmeberettigede i kritikerlagets litteraturseksjon, som i dag er på omlag 45–55 prosent, forsterkes til en langt skjevere fordeling blant dem som mottar prisen, dvs. 12 prosent kvinner og 88 prosent menn. Jo mer man overlater til folket, desto større forskjeller blir det. Demokratisms problem gjør seg med andre ord gjeldende innenfor kunstens område også.

Konklusjonen er ikke at litterær kvalitet er avhengig av kjønn, men at kjønn er en vesentlig faktor når det gjelder definisjonen av hva kvalitet er. Per i dag kan det virke som om de kjønnsstrategiske valgene står mellom en demokratisk *laissez faire*-strategi som reproducerer og forsterker kjønnsforskjellene, og en politisk aktivisme som etter fattig evne forsøker å redusere den. Å lukke øynene for dette skremmende faktum vil utelukkende føre til at kunstfeltet fortsetter å narre seg sjøl i regressive oppfatninger av forholdet mellom kjønn og kvalitet.

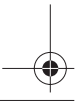




## DEL V

# MUSIKK, KJØNN OG IDENTITET







ERIK STEINSKOG

## Skeiv musikk – konstruksjon av kjønnsbilder

### Skeiv?

Tittelen på dette bidraget krever noen introduserende ord. Undertittelen viser at jeg tenker på kjønnsbilder som konstruerte størrelser, og at kjønn i denne sammenheng ikke er noe fast eller essensielt. Konstruksjonen her foregår både fra et avsendersynspunkt, for eksempel fra musikere selv, men også fra mottaker, eksempelvis oss som publikum. Samtidig er det viktig å understreke at poenget med konstruksjoner ikke nødvendigvis er at vi har full kontroll over dem. Jeg mener ikke at vi er fri til å velge akkurat hva vi vil, og det er også en av de dimensjonene jeg gjerne vil problematisere litt i det følgende. Men viktigst er at jeg må si litt mer om ordet «skeiv.»

Jeg har det litt vanskelig med dette ordet, men samtidig brukes det som oversettelse av «queer», som i *queer theory*. Problemet med «skeiv» er at ordet tilsynelatende forutsetter at det finnes noe som ikke er skeivt: noe beint – eller streit. Dermed risikerer vi at «skeiv» (eller *queer*) gjeninnskriver en forståelse av avvik, og det er denne binære logikken, altså tanken om motsetninger der vi på den ene siden har det skeive og på den andre siden det streite, jeg håper at *queer theory* skal utfordre. Når jeg i det følgende snakker om skeiv musikk, er dette altså en foreløpig betegnelse; den betegner noe som (muligens) ikke finnes, men jeg bruker den for å



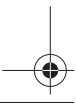


kunne diskutere og problematisere en relasjon til kjønn og kjønnsbilder som jeg håper kan passe inn i dagens kontekst.

Før jeg går videre, vil jeg begynne med et lydeksempel.<sup>1</sup> Det er sangen «Beautiful Boyz» fra CocoRosies plate *Noah's Ark* (2005), der Antony (Hegarty – fra Antony and the Johnsons) er gjestevokalist. I denne låten kan vi høre flere interessante dimensjoner som er viktige å framheve.<sup>2</sup> Vi hører Antonys stemme, en stemme jeg vil komme tilbake til, men som jeg allerede her innledningsvis vil hevde er en stemme som i stor grad utfordrer mer tradisjonelle kjønnsbilder. Det er, i en eller annen forstand, en skeiv stemme, men skeivheten er samtidig ikke så lett å fortolke. Men i tillegg til stemmen – selv om den er mitt hovedanliggende i arbeidet med Antony – er det også viktig å høre på teksten. Teksten er selvsagt en integrert del av sangen; stemmen, melodien og teksten hører sammen. Samtidig kan det være klargjørende å dele opp her når man diskuterer musikkens rolle. Teksten kan komme i veien for fortolkningen av musikken, og det særlig i den forstand at teksten, som et mer konkret uttrykk, gir noen rammer for fortolkningen som kan gjøre at vi hører musikken på en særlig måte. Men snarere enn at jeg vil si vi skal høre teksten bort, er det heller tale om at vi skal fortolke hvordan forholdet er mellom tekst og melodi/stemme, og at vi ikke skal la teksten bestemme hvordan vi hører sangen. En viss åpenhet er med andre ord sentralt. Men samtidig er altså selvsagt teksten også viktig. Og en helt sentral dimensjon i Antonys (eller sangens «jeg») tekst her er en assosiasjon med «the beautiful boyz,» og disse er, i en eller annen forstand, *outcasts*: «All those beautiful boyz / Pimps and queens and criminal queers.» De er outsiders, de utfordrer normativiteten. Og slik sett er de også Antonys medsamsvorne. Så selv om jeg «advarer» mot teksten sånn innledningsvis, er det samtidig liten tvil om at teksten her kler min fortolkning av stemmen. Billedbruken, hvis vi nå kan kalle den det, er del av konstruksjonen av kjønnsbilder.

1 Da dette innlegget ble presentert på konferansen «Musikk og kjønn», ble lydeksempelene selvsagt avspilt. Jeg håper leserne av denne teksten tar seg tid til å lete opp – og lytte til – de nevnte lydeksempelene da de er en viktig del av argumentet.

2 Dette er dimensjoner jeg selv arbeider med for tiden, ikke minst i et prosjekt om Antonys duetter, og herværende bidrag inngår i denne sammenheng. Jeg har også en artikkel om Antony som kommer i nett-tidsskriftet *Trikster* i 2008 (se [www.trikster.net](http://www.trikster.net)).







## Maskuliniteter

Disse «boyz» – outsidersne – er samtidig tett knyttet til en forståelse av maskulinitet. Og i dette bidraget er maskulinitet sentralt som kjønnsbilde. Kjønn er, selvsagt, ikke noe som er forbeholdt kvinner, selv om mange diskusjoner om musikk og kjønn hurtig blir til diskusjoner om kvinner og femininitet. Samtidig, når vi snakker om maskulinitet, er det viktig at vi ikke tenker denne betegnelsen for snevert. Det finnes ikke én måte å være maskulin på. Maskulinitet er en flertallsbetegnelse – maskuliniteter. Og dermed blir vi utfordret på en ny og annerledes måte, og tanken om en konstruksjon av kjønnsbilder viser oss at det finnes flere mulige slike kjønnsbilder «der ute» så å si. Og med en gang det finnes flere bilder, blir det også, og samtidig, vanskeligere å opprettholde tanken om at det finnes en normativ variant, altså en variant av maskulinitet som er «normalen». Vi kan selvsagt postulere at det finnes noen få modeller, og at disse alle er innenfor en normativ tenkning. Å hevde at det finnes flere maskulinitetsposisjoner, fjerner ikke med nødvendighet den normative tenkningen. Men i det minste åpner det seg muligheter for alternativer, og en utforskning av disse alternativene kan ha viktige konsekvenser for hvordan vi forstår maskulinitet.

En måte å tenke disse alternativene på, og en måte som innskriver dem i tenkningen om konstruksjonen av kjønnsbilder, er å se dem som repetisjoner av figurer. En slik repetisjonslogikk er sentral fordi den viser til at det ikke er et «fritt valg» man har når man «velger» kjønnsidentitet. Det finnes et eksisterende skript, og man blir innskrevet i dette skriptet. Jeg hevder ikke at man ikke har noe som helst handlingsrom i denne innskrivningen, bare at man ikke kan velge helt som man vil. Men innenfor en slik repetisjonslogikk finner vi at repetisjonene aldri er en repetisjon av «det samme», det er også en forskjell innskrevet her.<sup>3</sup> I repetisjonene finner vi altså møtepunktet mellom det samme og det forskjellige.

## Antony & Rufus

De to viktigste eksemplene mine her i diskusjonen av «skeiv musikk» er allerede nevnte Antony Hegarty og også Rufus Wainwright. Antony og Rufus har gjestet hverandre på plate. På Antony and the Johnsons *I Am A Bird Now* (2004) synger Rufus duett med Antony på «What Can I

3 En slik repetisjonslogikk er sentral for det Judith Butler, med et begrep hentet fra Jacques Derrida, kaller «iterabilitet» (Butler 1999:41; Butler 1993:226; Derrida 1982).





Do?». Og på Rufus Wainwrights *Want Two* (2005) synger Antony and Rufus på «Old Whore's Diet». Disse to duettene viser noe særegent i de respektive stemmene, ikke minst sammenlignet med hvordan disse sangeres stemmer framstår når de synger alene. Duettene framhever dermed andre dimensjoner ved stemmene, og dette framstår ikke minst i samspillet eller samklangen mellom stemmene, der spørsmålet «who's on top?» kan anvendes for å forklare noe om de forskjellene vi hører.<sup>4</sup>

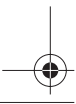
Det er også gjennom disse stemmene, i ulike sammenhenger, at Antony og Rufus hver på sin måte kan sies å gi stemme til en skeiv subjektivitet. Og for å vise dette vil jeg bruke to andre sanger fra de nevnte albumene: Rufus' «The Art Teacher» og Antonys «For Today I Am A Boy». Disse sangene er begge sunget i første person, men snarere enn å vise en første-person narrativ viser de i stedet at «første person» like gjerne, eller kanskje heller, kan kalles en persona, der stemmen nærmest kommer gjennom en maske eller en rolle som i teateret. Både person og persona er intimt knyttet til maskerade eller metaforer fra teateret, og vi finner dermed et spill mellom ulike måter å gi stemme til karakteren. Subjektiviteten i denne forstand er dermed altså en iscenesettelse eller en representasjon. Men snarere enn en repetisjon av «det samme» er det en iscenesettelse i form av en presentasjon der man gjør present – ikke minst gjennom stemmen – en rolle heller enn noen essensiell eksistens bak masken. Hvis dette forstås gjennom teorier om iscenesettelse og performativitet, og hvis person/a forstås som en kopi, får vi dermed en kopi uten original.<sup>5</sup> Det er ulike vokale nivåer i en musikalsk framføring, noe som i lengre tid har blitt diskutert innenfor operastudier og også innenfor populærmusikkstudier. Men dette gjør det også mulig for oss så å si å høre flere stemmer i den samme stemmen; det er ikke nødvendigvis tilfellet at det er artistens egen stemme (hva nå enn det skulle være) vi hører.<sup>6</sup> En vanlig oppdeling er å si at vi hører tre ulike nivåer i enhver framføring: «den virkelige personen», «den framførte persona» og «karakteren».<sup>7</sup> Disse lagene griper inn i hverandre, og oppdelingen av dem må dermed forstås som heuristisk. Og det er et problem at en slik heuristisk oppde-

4 Dette spørsmålet har jeg hentet fra Suzanne Cusick, som anvender det i en sammenlignbar, men litt annerledes kontekst (Cusick 1994:74).

5 Se Butler 1999, s. 174 f.

6 Se her også Abbate 1996, s. 11.

7 For mer om dette, se Auslander 2006, s. 4 f. Auslander har her også hentet dimensjoner til diskusjonen fra Frith (1996).





ling samtidig kan komme til å skjule den ambivalensen som er på spill. Med andre ord, en slik oppdeling risikerer å «normalisere» en ambivalent subjektposisjon, og gjøre den streit så å si. De mer skeive posisjonene jeg her forsøker å framstille, kompliserer dette bildet, og gjør det nødvendig å introdusere flere slike «persona» eller å kombinere lagene på andre måter.

«The Art Teacher» synges fra en relativt klar kvinnelig posisjon. Med andre ord, Rufus synger i rollen som kvinne, og tekstens historie omhandler hennes skoledager og hennes kunstlærer. «There I was in uniform / Looking at the Art Teacher / I was just a girl then; Never have I loved since then.» Her peker altså teksten i retning av et kvinnelig subjekt, mens stemmen vi hører like fullt framstår som en mannsstemme. Det er med andre ord en slags ambivalens her mellom to nivåer av det vi hører. Samtidig er det mest som om en mann synger fra en kvinnes ståsted, og i første omgang lar ambivalensen seg relativt lett håndtere.

«For Today I Am A Boy» er annerledes; her er ambivalensen vanskeligere å håndtere, den føles umulig å avklare. «One day I'll grow up, I'll be a beautiful woman / One day I'll grow up, I'll be a beautiful girl / But for today I am a child, for today I am a boy.» Teksten viser til en mulig overskridelse, en mulighet for endring eller bevegelse mellom tilskrevne kjønnsidentiteter. Når «jeget» – det vil si sangerens persona – vokser opp, vil han/hun bli en kvinne. Men i dag er han/hun en gutt.

Vi hører ikke noen «kjerne» av subjektivitet i disse stemmene. Tvert imot, det vi hører er stemmer som framfører, og vi hører ulike former for subjektformasjoner i disse stemmene. Og dette åpner for et felt for forhandlinger i fortolkningen av musikken, i den forstand at man ofte fristes til å tilskrive en eller annen form for handling eller budskap knyttet til artistene. De synger – eller i det minste tror vi ofte det – «om» seg selv. Når Rufus synger «I was just a girl then», så utfordrer han helt klart – på tekstnivå – en klar identifikasjon mellom sangeren og teksten. Her ser vi en parallell til Halberstams «bathroom problem» i et slags «voice problem» i den forstand at vi har en tendens til å tilskrive stemmer kjønn uten de store problemer.<sup>8</sup> Vi har mannlige og kvinnelige stemmer.<sup>9</sup> Men samtidig, og som Rufus her demonstrerer, dette er aldri så enkelt. På samme måten som det naturlige eller naturgitte i forhold til kjønn har blitt problematisert, på samme måte ser vi problematiseringer i forhold til stemmer, til vokale register og til en antatt kjønnethet i stemmen.<sup>10</sup> Og en av tingene som skjer i «The Art Teacher», er at en antatt mann synger fra en kvinnes perspektiv og – viktig for argumentet her – fra hennes sub-

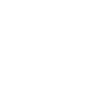
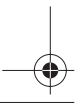




jektposisjon og hennes erfaring, og åpner dermed opp for en annen måte å lytte på, både til stemmen og til den subjektiviteten man finner «inni» den. Så der Antony synger «for today I am a boy», kan man høre Rufus nærmest synge «yesterday I was a girl». Og Antony legger selvsagt en lignende effekt til når han fortsetter med «tomorrow I'll be a woman». Her hører vi altså en bevegelse som antyder at subjektposisjoner er noe som endres og endrer seg, noe som ikke er identisk (identisk med seg selv), men snarere et felt for forhandlinger, et felt der ulike følelser, ulike erfaringer og så videre for alltid forhandles. Og i dette ønsket – ønsket om forskjell, driften mot noe annet – finnes bevegelser og potensial. Som når Antony ønsker å bli en vakker kvinne, eller når Rufus ønsker at han/hun kunne fortelle / hadde fortalt ham («Oh, I wish I could tell him – Oh, I wish I could have told him»).

Men som vi har lært fra Judith Butler, det finnes ikke noe «jeg» som står *bak* diskursen og som uttrykker sin vilje gjennom diskursen. Dette «jeg» oppstår gjennom å bli kallet, navngitt, tiltalt (interpellert).<sup>11</sup> Men hva betyr dette for fortolkningen av en sang der sangeren ytrer et slikt «jeg»? Innenfor en kultur dominert av ønsket om klare kjønnskategorier – ikke minst et klart kjønnskille – er slike mellomposisjoner en utfordring. Og manøvreringen imellom kan synes å handle om å kunne passere for noe annet enn det man er. I en viss forstand iscenesetter både Rufus og Antony slike passeringer – Antony temporalt, at man kan være «noe annet» på et annet tidspunkt, og Rufus i den forstand at hans poetiske subjekt forsøker å være kvinne. Dette ligner på hvordan Halberstam

- 
- 8 I boka *Female Masculinity* diskuterer Judith Halberstam det hun kaller et «bathroom problem» knyttet til hvordan vi når vi skal inn på et offentlig toalett, har et todelt valg: herretoalettet eller dametoalettet. For ulike kjønnsambivalente personer, eller personer som utfordrer kjønnsnormativiteten, kan dette by på store problemer, idet en slags overvåking er innskrevet i det offentlig rom. Samtidig vil personer som helt uten å tenke seg om bare går til det ene eller det andre toalettet, også være med å bekrefte den normative strukturen som ligger til grunn for fordelingen her. Se Halberstam 1998, s. 20 f.
- 9 I diskusjonen om «the bathroom problem» refererer Halberstam også til stemmen, og hun synes å være klar på stemmens rolle i tilskrivningen av kjønn til en person. Men dermed kan de artistene jeg diskuterer her – Antony og Rufus – også utfordre noen av hennes lesninger av kjønnsambivalens og kjønnsavvik.
- 10 For mer om stemmens (eventuelle) kjønnethet, se Wood (1994) og Dame (1994).
- 11 Butler 1993, s. 225 f. «Interpellert» er hentet fra Louis Althusser, og viser til hvordan vi, når vi blir tiltalt eller kallet, responderer, og dermed innskriveres i en posisjon bestemt ut fra denne konteksten.





beskriver identitet, «en prosess for et sted med en multiplisitet av bliven heller enn være», som noe som artikulere en pluralitet, hvor identitet altså ikke er identitet som noen kjerne.<sup>12</sup> Både Antony og Rufus viser fram et slikt multiplisitetens sted og utfordrer oss til å høre flere subjektiviteter i sangene. Stemme problemer som en parallell til toalettproblemet oppstår dermed i den forstand at vi forhandler mellom stemmen vi hører og samtidig er åpne for kjønnsambivalens. Og hvordan Halberstam diskuterer transkjønn, slik hun gjør det i *In a Queer Time and Place*, kan her vise en løsning. Termen «transkjønnet» hevder hun kan anvendes som en markør for alle mennesker som utfordrer, bevisst eller ubevisst, kjønnsnormativiteten.<sup>13</sup> Og deretter diskuterer hun Jimmy Scotts stemme, en stemme som klart er imellom og som, interessant nok, Antonys stemme ofte har blitt sammenlignet med. Scotts stemme skyldes en medisinsk tilstand – Kallmanns syndrom, som er en hormonell dysfunksjon – og denne gir ham en høy/lys stemme og et androgynt utseende. Samtidig ser vi her en parallell til teorier om «vokal drag» eller «vokal cross-dressing.»<sup>14</sup> Men disse termene kan samtidig lede oss i feil retning. De kan igjen komme til å primært handle om å kunne passere (*pass*) som noe man ikke er.<sup>15</sup> Ulike forståelser av performativitet kommer her i spill. På den ene siden har vi en kroppsliggjøring og iscenesettelse av kjønnsnormer, mens vi på den andre siden har det diskursivt performative. Samtidig er det viktig å se hvordan drag fungerer ulikt auralt sammenlignet med visuelt. Stemmen synes å bryte den fortryllelsen drag gir visuelt, en grunn, sannsynligvis, for hvorfor mange dragshows om man forsøker å etterligne eksakt, også er karaoke på lydsporet.

### Mainstreaming of deviance?

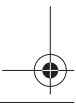
Hva er det som skjer med Antony? Og hvorfor har det konsekvenser for vårt syn på kjønn? Etter mitt skjønn kan man her hevde at det finnes en slags mainstreaming av det som tidligere har blitt oppfattet som «avvik».

12 Halberstam 1998, s.21.

13 Halberstam 2005, s. 56 f.

14 Disse to betegnelsene har jeg hentet fra Wood (1994).

15 Diskusjonene om slik «passering» (*to pass*) er omfattende. Den omhandler både spørsmål knyttet til kjønn og seksualitet, men også til ulike rasiale eller etniske spørsmål. De mest relevante tekstene for herværende bidrag befinner seg hos Butler og Halberstam.





Samtidig er det i tilfellet Antony mer enn det vi er vant med å se i forhold til mindre innslag av homo-estetikk innenfor populærmusikken. Ikke slik å forstå at det er noe totalt nytt, men noen forskjeller ser vi likevel. Antony, som transkjønnet, når ut til et «massepublikum», og dette er i en viss forstand nytt. Samtidig finner vi noen mulige paradokser her, og det er ikke gitt at denne mainstreamingen utelukkende åpner opp for bredde og for mer aksept i forhold til kjønnsbilder. Å ta disse uttrykkene inn i «massekulturen» eller mainstreamen kan også lede til en ufarliggjøring, til at man tar bort den edge som finnes her.<sup>16</sup> Og det er heller ikke gitt at kulturen åpner seg for en større bredde av uttrykk. Men det ligger et håp her, et håp om mer aksept, et håp om «annerledeshetens» aksept, og som Antony selv synger det: «Hope there's someone ...»

### Musikkreferanser

Antony and the Johnsons: *I Am A Bird Now* (Secretly Canadian / Rough Trade Records, 2004): «For Today I am a Boy», «Hope There's Someone», «What Can I Do?»

CocoRosie: *Noah's Ark* (Touch and Go Records, 2005): «Beautiful Boyz»

Rufus Wainwright: *Want Two* (Geffen Records, 2005): «The Art Teacher», «Old Whore's Diet»

### Litteraturreferanser

Abbate, Carolyn. 1996 [1991]. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton University Press. Princeton

Auslander, Philip. 2004. I Wanna Be Your Man: Suzi Quatro's musical androgyny. *Popular Music* 23.01: 1–16

Auslander, Philip. 2006. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. University of Michigan Press. Ann Arbor

Brett, Philip. 1994. Musicality, Essentialism, and the Closet. I: Brett, Philip, Elizabeth Wood & Gary C. Thomas (eds.). *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*. 9–26. Routledge. New York

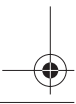
Brett, Philip. 1997. Piano Four-Hands: Schubert and the Performance of Gay Male Desire. *19th-Century Music* 21/2: 149–176

16 For viktige argumenter i forhold til dette spørsmålet, se Halberstam (2005) og også Hawkins (2006).





- Brett, Philip & Elizabeth Wood. 2002. Lesbian and Gay Music. *Revista Eletrônica de Musicologia* VII (2002): 1–31
- Brett, Philip, Elizabeth Wood & Gary C. Thomas (eds.). 1994. *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. Routledge. New York
- Brittan, Francesca. 2006. Women Who 'Do Elvis': Authenticity, Masculinity, and Masquerade. *Journal of Popular Music Studies* 18/2 (2006): 167–190
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. Routledge. New York
- Butler, Judith. 1999 [1990]. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge. New York
- Cusick, Suzanne G. 1994. On a Lesbian Relation with Music: A Serious Effort Not to Think Straight. I: Brett, Philip, Elizabeth Wood & Gary C. Thomas (eds.). *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. Routledge. New York
- Dame, Joke. 1994. Unveiling Voices: Sexual Difference and the Castrato. I: Brett, Philip, Elizabeth Wood & Gary C. Thomas (eds.): *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. 139–154. Routledge. New York
- Doty, Alexander. 1993. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. University of Minnesota Press. Minneapolis
- Derrida, Jacques. 1982. *Margins of Philosophy*. University of Chicago Press. Chicago
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Harvard University Press. Cambridge, Mass.
- Halberstam, Judith. 1998. *Female Masculinity*. Duke University Press. Durham, N.C.
- Halberstam, Judith. 2005. *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press. New York
- Hawkins, Edgar Stanley. 2006. On Male Queering in Mainstream Pop. I: Whiteley, Sheila & Jennifer Rycenga (eds.). *Queering the Popular Pitch*. 279–294. Routledge. New York
- Mosse, George L. 1998 [1996]. *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*. Oxford University Press. New York
- Peraino, Judith. 2005. *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. University of California Press. Berkeley
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1985. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia University Press. New York





- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1990. *Epistemology of the Closet*. University of California Press. Berkeley
- Whiteley, Sheila & Jennifer Rycenga (eds.). 2006. *Queering the Popular Pitch*. Routledge. New York
- Wood, Elizabeth. 1994. Sapphonics. I: Brett, Philip, Elizabeth Wood & Gary C. Thomas (eds.). *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*. 27–66. Routledge. New York







VIGGO VESTEL

## Musikk, identitet og kjønn i et flerkulturelt ungdomsmiljø på «Rudenga», Oslo øst<sup>1</sup>

Datagrunnlaget for hva jeg har tenkt å si om musikk, identitet og kjønn, er tre ettårige feltarbeider med utgangspunkt i en kommunal ungdomsklubb som befinner seg i et flerkulturelt ungdomsmiljø i Groruddalen på Oslos østkant (Vestel 1995, 1999, 2001, 2004 a,b,c, 2007a,b).<sup>2</sup> De to første har bestått i å være til stede når klubben til enhver tid har vært åpen (2–4 kvelder i uka), deltakelse på personalmøter, fester, kulturarrange-

- 1 Artikkelen er en lett omarbeidet utgave av et foredrag holdt på konferansen «Musikk og kjønn» i Oslo, 9. oktober 2007. Jeg har vektlagt å beholde foredragets muntlige preg.
- 2 Det første prosjektets problemstillinger var knyttet til ungdomskulturer og arbeidsetikk, og ble utført på oppdrag for det daværende Barne- og familiedepartementet (Vestel 1995,1999). Det andre feltarbeidet inngikk i et doktorgradsprosjekt med tittelen: «Populærkultur, relasjonsdannelser og hybridisering blant ungdom i en flerkulturell drabantby i Oslo øst» (Vestel 2001, 2004 a,b,c, 2007 a,b, se også Pedersen & Vestel 2005). Prosjektet var finansiert av Norges forskningsråds Program for kulturstudier. Det siste prosjektets tittel er «Unge menn med innvandrerbakgrunn i etableringsfasen. Om ungdomserfaringer, identitetsopplevelse og hybriditetens grenser» og var finansiert av Norges forskningsråds «frie midler» for samfunnsforskning (Vestel 2007a,b).





menter og lignende hvor jeg, så godt det har latt seg gjøre, har forsøkt å bli kjent med medlemmene og livsverdenene de befinner seg i. I den andre feltarbeidsperioden (1998/99) har jeg også bodd i området i et halvt års tid for å bli bedre kjent med lokalmiljøet. Et tredje prosjekt er gjennomført i perioden 2004–2006, men ettersom klubben på dette tidspunktet var nedlagt, og prosjektet nå dreide seg om å følge opp de tidligere klubbmedlemmene idet de var i ferd med å bevege seg inn i en etableringsfase som unge voksne, var datainnsamlingen i denne runden i hovedsak intervjubasert.

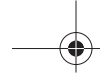
Klubben ligger i et drabantbyområde – som jeg har kalt Rudenga – og har hatt et til dels meget dårlig rykte.<sup>3</sup> Bydelen som helhet har rundt 22 000 innbyggere, og utdannings- og inntektsnivå er lavt. I dag er rundt 24 % av beboerne av utenlandsk opprinnelse, fordelt på mer enn 80 ulike nasjonaliteter. I 1993 da det første feltarbeidet ble påbegynt, var det i tillegg høy arbeidsledighet, særlig blant ungdom. Her, tenkte jeg, ville det ikke være overraskende å finne betydelige konflikter, motsetningsforhold og problemer i det lokale ungdomsmiljøet. Men slik forholdene i dette tidsrommet framstod, holdt denne antakelsen ikke stikk. Tvert imot var dette meget sammensatte miljøet i stedet preget av samspill, lavt konfliktnivå og sosial integrasjon.

Fem år etter dro jeg så tilbake på nytt feltarbeid. Jeg ville særlig se nærmere på dynamikkene rundt *relasjonsdannelser*. I et flerkulturelt og nærmest ekstremt heterogent miljø, hvor så mange av de oppvoksende ungdommene kommer fra familier med ofte meget forskjellig kulturell og geografisk bakgrunn; hvordan skaper de da møtepunkter og kontaktflater – eller konflikter – seg imellom? Hvordan håndterer de forskjellene som er knyttet til familienes forskjellige erfaringer og kulturelle orienteringer? Hvilke konsekvenser får en slik situasjon for selv-identifisering, for synet på seg selv, på andre og på «det norske»?

Jeg var særlig interessert i å undersøke hvilken rolle ulike *populærkulturelle uttrykksformer* knytta til ungdomskulturelle tradisjoner – for eksempel i form av musikkbaserte fellesskap som hip hop, house/techno, pop samt ulike former for sport o.l. – kunne spille som noe å møtes rundt, noe å skape fellesskap ut fra.

3 I henhold til avtale med bydelsadministrasjonen og informanter er alle navn på steder og personer endret/anonymisert. Dette må også sees på bakgrunn av at forskning i noen tilfeller har virket stigmatiserende på liknende lokalområder.





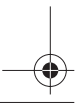
Samtlige prosjekter omfatter både ungdom med innvandrerbakgrunn og ungdom med norskfødte foreldre, og handlet på ymse vis om hvordan unge i et slikt miljø navigerer og håndterer *relevante forskjeller* i det meget komplekse kulturelle landskapet de befinner seg i. I disse prosessene har også *musikk* spilt en ikke uviktig rolle.

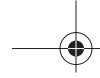
*Jentene* med innvandrerbakgrunn – særlig fra de mer konservative av de muslimske familiene – har vært relativt fraværende på klubben. Det har derfor bare vært i begrenset grad at feltarbeidene har kunnet belyse problemstillingene mer direkte fra deres ståsted. Datamaterialet har, med andre ord, særlig i de to siste feltarbeidene hatt en sterk slagside i guttenes favør. Dette gjenspeiles også i noen grad i denne artikkelen. Og mens både musikk og til dels også kjønn har hatt en sentral plass i mange øvrige arbeider med Rudenga-materialet, har temaet musikk og kjønnsrelasjoner i liten grad stått i sentrum. Denne artikkelen kan derfor sees som et første forsøk på å fokusere på denne problemstillingen mer eksplisitt.

Det *longitudinelle* perspektivet spiller en viktig rolle i prosjektene ettersom et fokus på utviklingsprosesser og forandringer som har skjedd over tid, har gitt viktig innsikt. I det følgende skal jeg gi noen riss av ulike musikkformers rolle i en del ungdommers identitetsprosjekter på de forskjellige tidspunktene hvor jeg har møtt dem.

Kunnskap om musikk – som har vært sterkt forankra i reint personlige interesser og nysgjerrighet – har også vært et helt sentralt *metodisk redskap* i samtlige prosjekter. Når man kommuniserer en eller annen form for kunnskap om ulike former for musikk som er interessante for ungdommene det gjelder, så har dette også fungert for meg som en *døråpner* til å opprette relasjoner. Blant annet har dette ikke minst vært viktig for å oppnå kontakt med unge med innvandrerbakgrunn. Når de forstår at forskeren faktisk har hørt på – og kanskje til og med kan føre en tilnærmet fornuftig samtale om – artister eller musikkformer som har forankring i områder i verden som familiene deres kommer fra, blir dette stort sett uten unntak oppfattet som svært positivt og gjør det lettere å få kontakt. Det kan selvsagt være krevende, men også svært givende å forsøke å sette seg inn i musikkformer og tradisjoner som vanligvis ligger fjernt fra den vanlige musikalske omgangskretsen til en «helnorsk» forsker på min alder – jeg var 38 i 1993 – og uten innvandrerbakgrunn.

Hvorfor har musikk en så viktig rolle i unge folks «identitetsarbeid»? Mye av årsakene kan ligge i det til dels overgripende komplekset av tegn som ulike musikkformer er en del av, og som jeg skal forsøke å gi noen eksempler på etter hvert. Men musikkens sentrale rolle har også å gjøre





med musikken i seg sjøl – det mer *spesifikke for musikk som medium* – som jeg dessverre ikke har tid til å gå nærmere inn på her (dette behandles mer eksplisitt i Vestel 2004a).

Jeg skal i stedet formidle en del konkrete empiriske eksempler på hvordan musikken har inngått i praksiser knytta til identitet i miljøene jeg har utforsket nærmere. Formålet er med andre ord mer deskriptiv enn analytisk i denne omgangen.

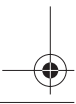
### I. Rudenga 1993–94: metal, grunge og hip hop

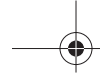
I 1993 var det tre musikkgenrer som gjaldt på Rudenga: ulike former for heavy metal, grunge og hip hop. Klubben hadde på denne tida omtrent femti-femti prosents andel gutter og jenter. Rundt 20 prosent av medlemmene hadde innvandrerbakgrunn, hvorav det overveiende flertallet var gutter. Klubben hadde noen år tidligere gått igjennom en stor operasjon for å snu en utvikling der det var store problemer med stoffbruk og småkriminalitet både inne i og rundt lokalene. Knarkermiljøet var nå sprengt. Et ledd i denne snustrategien var å åpne klubben opp for ungdommer fra andre deler av bydelen, inkludert hus- og rekkehusområdene rundt. Dette var vellykket. Stemningen var bra, og medlemmene hadde nå et ikke ubetydelig innslag av jenter fra mer middelklassepregede områder rundt Rudenga der rekkehus og eneboliger var vanligere. Noen av disse var sterke eksponenter for grungemusikk, som vi seinere skal se.

#### Metal

Men først litt om metallmiljøene. Noe av det første jeg fikk høre var at Rudenga-området var skikkelig «metall-land», som det ble formulert. Myk-heavy som Bon Jovi, barskere saker som Iron Maiden, men framfor alt Kiss hadde tradisjonelt vært de store greiene, og stadig var det flere medlemmer som var ihuga Kiss-tilhengere. Etter hvert ble også trashmetallgrupper som Metallica og Pantera store.

For heavyrock-tilhengere, som for de fleste musikkbaserte ungdomskulturers vedkommende, er det som kjent adskillig mer enn bare musikken som tiltrekker. I tillegg kommer også måten musikken framføres på, symboler, klesstil, tekster og den generelle tematikken som ulike genrer formidler. Opptattheten av overskridelse og det normutfordrende finnes i en klar linje fra Elvis Presleys hoftevrikk (seksuelt antydende overskri-





deler av normer for bluferdighet) til de ulike metalltradisjonenes interesse for blod, gørr, død, vold og ondskap.

Som en reaksjon mot kommersialiseringen og ufarliggjøringen av metalgenrene på 80-tallet oppstod flere nye genrer i denne tradisjonen, deriblant «death metal» (Walser 1993). En av mine informanter, Knut, som hadde vært igjennom alt dette, var ihuga dødsmetaller og etter hvert en dyktig musiker innen denne genren.

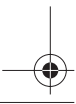
Han forteller hvorfor døden fascinerer:

Døden er jo noe vi aldri kan forstå, noe uoppklart, et mysterium. Det er en spesiell makt i det, jeg mener, den tar jo fra deg alt. Folk er jo redde for døden, det er ingen som liker å si at det er kult. Death metal er et forsøk på å touche den følelsen, å gå over ei grense, på en måte ... [...] Når jeg spilte denne musikken så var det bare å gire på, adrenalinnet bare fløy. Du får det kicket liksom ... (Vestel 1995)

Aggresjon, «trøkk» og et «rått» lydbilde er viktige ingredienser som ledsager death metal. I tillegg blir selvsagt genrens «farlighet» ytterligere understreket ved temaet den er bygget omkring. Her ser vi hvordan behovet for kraftige stimuli som gjerne pirker i samfunnets tabuforestillinger, spiller en sentral rolle.

Ytterligere normutfordrende temaer finner vi i såkalt black metal som oppstod på 80-tallets første halvdel. Her utfordres selve grunnpilaren i de ideelle kristne verdiene idet «ondskap» og såkalt satanisme gjøres til denne genrens tematiske kjerne. Flere tragiske hendelser, som drap, gravskjendinger og kirkebrann, har som kjent utspilt seg i dette miljøet i Norge. Innen denne genren har norske grupper vært ledende, også internasjonalt (Moynihan & Søderlind 1998). På 90-tallet inkorporerte det norske black metal-miljøet også en interesse for vikingtida og nordisk folkløse som her ble knyttet sammen med heavymetaltradisjonens dyrking av skrekk og gru. I fortsettelsen av dette ble vekten på «det nordiske» særlig viktig. Med dette kom også en skepsis og etter hvert fiendtlig innstilling til innvandrere – landet skulle være hvitt og reint, som i vikingenes Norge. Knut gikk etter hvert også ganske langt i disse retningene, og nøy i en rekke år stor respekt, også i svartmetallkretser, for sine musikalske ferdigheter, selv om selve ideologien, for Knut, nok spilte en mindre rolle enn musikken i seg sjøl.

Et viktig problem som på dette tidspunktet kom til syne, var at en av Knuts beste venner, Omar, faktisk hadde innvandrerbakgrunn. En familie fra Irak matchet dårlig med svartmetallens fiendtlighet overfor inn-





vandrere. For Knut utvikla dette seg til å bli problematisk idet han følte seg i skvis mellom kravet om å være ond, hedensk og fremmedfiendtlig på den ene sida, og det gode vennskapet han hadde med Omar, på den andre. Konklusjonen for Knuts vedkommende ble å bryte ideologisk, og også i noen grad sosialt, med svartmetallmiljøet.

På denne måten ser vi altså hvordan ulike budskap knytta til en ungdomskulturell musikalsk genre også kan skape ganske vesentlige emosjonelle og identitetsrelaterte dilemmaer for dagliglivets sosiale relasjoner. De inngår med andre ord i praksiser knytta til bestemte livsverdener der ulike standpunkter reflekterer sosiale og kulturelle posisjoner.

Dette gjelder ikke minst også kjønnsdimensjonene. Men som så ofte, særlig når det gjelder mer ekstreme ungdomskulturelle uttrykk, inkludert de musikalske versjonene, var også ekstremmetallformene som kom til syne på 90-tallet, på mange måter en utpreget guttegreie. Dette kom blant annet fram da jeg diskuterte metallguttas væremåter med et profilt venninnepar på klubben i 1994. Begge forteller, med et nærmest demonstrativt ironisk glimt i øyet, at: «Vi liker best helt vanlig pop, kun rolig Metallica.» Og skal det være heavy, er det kun heavy *ballader* som faller i smak. De karakteriserer seg selv svært ettertrykkelig som helt «vanlige» og «normale» (på bred og nærmest demonstrativ Oslo øst-dialekt) jenter som kun liker «vanlig», «normal» og framfor alt «rolig» musikk. Dette settes på spissen når jeg spør om hvordan de stiller seg til death og speed metall og sånt, som blant annet Knut står for på klubben. Med et demonstrativt oppgitt ansiktsuttrykk svarer de nærmest i kor: «Åh, nei – sånne låter der dem står og skriker og rister på hue når dem spiller og sånt, dem er så teite ... Jeg blir helt flau når jeg ser sånne band!» (stadig med et humoristisk glimt i øyet).

Her kan vi ane en dels ironisk framheving av en mot-autentisitet som henspeler til «normalitet», og mer «vanlig» oppførsel (hva det nå enn innebærer) som her settes i kontrast til kravet om *alvor og autentisitet* som ifølge Knut står særlig sterkt, blant annet innen black metal. Dette indikerer hvordan ulike identitetsrelaterte posisjoner spiller seg ut og inngår i motsetningsforhold til hverandre, også langs en *kjønnsdimensjon*. Selv om jentenes ironiske tonefall vel indikerer at de også ser rollen som «normalitetens» forsvarere i noen grad som et spill, gjenspeiler utsagnene trolig også en viss lett nedlatende avstandstaken til ekstremmetallguttas trang til patos og drama.<sup>4</sup>

Kjønnsdimensjonen viser seg i 1994 også i form av tilstedeværelsen av et grungeband som i hovedsak bestod av jenter fra middelklassestrøka i





andre deler av bydelen. Ifølge Wikipedia kan grunge sees som en videreutvikling av metal, og karakterisert ved en nokså «tung og mørk stil og ofte angstfylte tekster om sosial fremmedgjøring, apati og et ønske om frihet», altså et betydelig mer intellektuelt innhold enn Kiss-stilens fokus på karnevalistisk sex, festing, rølp og trivelig skrekk og gru (Vestel 1999). 90-tallets grunge var også en av de få nyere til dels metall-forankrede genrene som også hadde et relativt framtrødende innslag av kvinnelige artister, for eksempel i form av grupper som Hole og Babes in Toyland. Det var særlig disse artistene som stod sterkt blant det mer grunge-orienterte bandet på klubben i denne tida, hvorav fire av fem medlemmer var jenter. Her antydes med andre ord at i tillegg til kjønn er klassebakgrunn, ikke overraskende, også en dimensjon som kommer i betraktning – om enn ikke helt i henhold til Bourdieus fokus på borgerlig hegemoni. Her er det i større grad ulike subkulturelle estetikker og tegnpakker som spilles ut mot en bakgrunn av et større bakteppe av en musikalsk «mainstream».

#### Hip hop: Ola og Omar

En sen kveld i 1994 kunne jeg høre to ungdommer, Ola (16, med norsk-fødte foreldre) og den tidligere nevnte Omar (17, foreldre fra Irak), som sitter og klimprer på hver sin velbrukte klubbgitar. Ved nærmere høring legger jeg merke til at de her blander toner fra en arabisk skala med moderne rockeriff.<sup>5</sup> En slik observasjon må forstås i sammenheng med at Omar og Ola, som har kjent hverandre siden barnehagealder og opp, også hadde en meget vellykka breakdancegruppe sammen, en danseform som har spilt en sentral rolle innen hip hop-tradisjonen noen år før.

Hip hop oppstod, som kjent, blant ungdommer i New Yorks flerkulturelle gettostrøk på siste halvdel av 70-tallet. Denne ungdomskulturen ble av mange oppfattet som et forsøk på å få til en ny giv i et miljø der bandekriger, vold, kriminalitet og narkotikaproblemer var dagligdags (George 1998). Den tidligere hip hop'ens grunnleggere ønsket at gettoens beboere skulle legge ned stridighetene og i stedet arbeide for «frihet, likhet, og rettferdighet for alle mennesker», og å motarbeide vold og

4 For en grundigere diskusjon av metallgenrenes relasjon til Bakhtins teorier om «det karnevaleske» – et tema som også kan settes i sammenheng med jentenes ironiske utsagn – se Vestel 1999.

5 Et riff er et ofte enkelt og særlig fengende tema som gjentas og som har en sentral musikalsk rolle i ei låt.





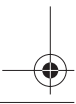
rasisme.<sup>6</sup> I den nye rap-musikkens «snakkesang» var det i tråd med denne opphavshistorien ikke uvanlig å fokusere på de sosiale problemene i disse bystrøkene. Både musikk, dans, platesnurring («dj-ing») og graffiti utgjorde kjerneaktivitetene – hip hop'ens såkalte fire elementer – som på ulike måter både kommenterte og dannet en motvekt til kriminaliteten og de sosiale problemene i disse områdene (George 1998, se også Holen 2004 for en oversikt over norsk hip hop-historie).

I første halvdel av 80-tallet kom sterke impulser fra denne ungdomskulturelle bølgen også til Norge. På Rudenga ble breakdance, graffiti og hip hop på denne tida noe som «alle» i lokalmiljøet var involvert i. Og Omar og Ola nøt stor prestisje i det daværende ungdomsmiljøet. Når jeg spør Ola om det var noen enkelthendelse han vil trekke fram som spesielt viktig fra denne tida, forteller han dette om en av de tidligste konkurransene hans og Omars breakdancegruppe deltok i:

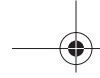
Vi kom fra slummen og vi bodde i blokkene. Ingen regna jo med at vi hadde sjanser. [...] Vi var bare de små «puslegutta». Det var jeg som var minst. De andre gikk jo i sjuende og åttende. Vi stod der da, og alle de andre som var der stod og lo av oss, ikke sant. Men så begynte vi å danse! Og alle fikk helt sjokk, ikke sant. Vi blei de beste. Det var stort, det var skikkelig stort. [...] «Slummen herjer» liksom. Du fikk jo mye respekt på det der. [...] Nei, det var ei gulltid, asså ... (Vestel 1995)

Dette sier altså «veteranen» på 16 om denne tida (!). Med andre ord: Når «gutta fra slummen» på denne måten fikk vist hva de kunne til omverdenen, var dette også en måte å oppnå respekt, både for egen del og for stedet de kom fra. Dermed kunne altså en praksis utledet fra en transnasjonal ungdomskulturell genre på denne måten brukes for å utfordre stedets negative stigma og slik bidra til å snu det offentlige bildet og verdien tilskrevet stedet og dets beboere, om enn for en stund. Breakdance er, som kjent, en usedvanlig fysisk krevende danseform som i hovedsak foregår nede på gulvet og på hodet, og har i særlig grad vært dominert av gutter. Som det norske «hallingkastet» kan den også sees som et medium for presentasjon av maskulinitet og fysisk styrke. Omar på sin side var imidlertid også involvert i en dansetrio som var eksponenter for mer vanlig hip hop-dans (beslektet med dagens «street-dance» og lignende, som foregår stående), hvor det er adskillig vanligere at også jenter inngår. Blant de mer suksessrike dansegruppene på Rudenga var likevel ingen jenter med. Eksempelen viser likevel at breakdansen kunne fungere som en *møteplass* der

6 Den mest sentrale er kjent under kunstnernavnet «Afrika Bambaataa» (George 1998).







det å være norsk og det å være irakisk spilte mindre rolle, til fordel for hip hop-fellesskapet de to hadde sammen. Hip hop har, i tråd med sentrale trekk ved opphavshistorien, også tradisjon for å *inkludere* ungdom med forskjellige bakgrunner, og for *antirasistiske* holdninger. Dette er viktig for å forstå hip hop'ens popularitet, særlig i flerkulturelle miljøer som klubben på Rudenga.

Nettopp denne genrens bakgrunnshistorie, der ungdommer i flerkulturelle miljøer utvikler et fellesskap rundt estetiske praksiser, og hvor musikken utgjør et tydelig sentrum, gjør hip hop til et tegn som det er særlig lett for unge med tilsvarende bakgrunn og i tilsvarende områder å identifisere seg med (for liknende eksempler fra Sverige, se Sernhede 2001, 2002). Her er nettopp erfaringene med å vokse opp i et stigmatisert område sterkt motiverende for identifikasjon med de sosiale miljøene hip hop'en springer ut fra, og der også innslaget av unge med innvandrerbakgrunn er stort.

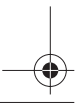
At nyere gener innen hip hop, i form av såkalt *gangstarap*, også kan bli en kilde til både inspirasjon til og legitimering av vold, kriminalitet og gjengvirksomhet, viser for øvrig noe av sammensattheten i bruken av slike transnasjonale gener (se for eksempel Kitwana 2002 for en insiders kritikk av denne genren). Denne genren – som navnet antyder – innebærer altså en viss idealisering av den moderne gangsterskikkelsen og blir til tider også henvist til av unge som er involvert i mer problematiske adferdsformer. Et sentralt trekk ved kanskje særlig gangsta-rap, men også andre rap-former, er i tillegg et til tider svært betenkelig kvinnesyn, noe som diskuteres mer frontalt nedenfor.



## II. Rudenga 1998–99:

### hip hop, techno og musikk med «innvandrerbakgrunn»

I 1998–99 dyrker flesteparten av medlemmene med utenlandsk bakgrunn musikk med ulike grader av tilknytning til de geografiske områdene der foreldrene er født: både eldre tradisjonsmusikk – for eksempel qawwali fra Pakistan, gnaoua fra Marokko, flamenco fra Spania – og nyere popmusikk med ulike referanser til innvandrerfamilienes opphavsområder – for eksempel bhangramusikk med røtter i Pakistan, rai fra Marokko, arabesque fra Tyrkia, popularisert flamenco (representert ved gruppen Gypsy Kings) fra Spania, diverse latinmusikk fra Chile (se for eksempel Broughton, Ellingham & Trillo 1999, Broughton & Ellingham 2000).





Men både ungdom med norskfødte foreldre og ungdom med bakgrunn fra helt andre deler av verden hører også på musikk med ulik bakgrunn enn deres egen. Flere av norskingene gir uttrykk for å kjenne godt til pakistanske pop-hits. Jeg har også sittet sammen med noen av dem en hel kveld og sett pakistanske musikkvideoer. Å se på musikkvideoer som befinner seg såpass fjernt fra hovedstrømningene i de europeiske ungdomsoffentlighetene, og å høre på musikk med innvandrerbakgrunn over diskoteket, ville vært utenkelig på klubben anno 1993. Om dette ble forsøkt på denne tida, var det gjerne «tilfeldigvis» noe galt med anlegget, eller man fant andre påskudd for ikke å spille den.

Det hadde med andre ord utviklet seg en økende toleranse og åpenhet for musikk fra andre verdensdeler fra 1994 til 1999. Dette må imidlertid sees i sammenheng med de demografiske endringene på klubben, som bestod av den markante økningen av unge med innvandrerbakgrunn, fra rundt 20 % i 1993 til cirka 70 % i 1998. Samtidig er hip hop, techno og mainstream pop de mest framtrepende genrene.

I Rudenga-klubbens lokaler treffer vi på denne tida Nicola (18, med eritreisk bakgrunn) som på sin side foretrekker musikkformer som soul og rhythm'n'blues. Hun sier:

For nesten alle eritreerne jeg kjenner, er det bare rap og soul. Jeg er sjøl svart og jeg føler at det er svarte folk som er best innafor de musikktypene. [...] Jeg tåler ikke tekno. For meg er det bare et sånt tåpelig dunk dunk beat. Jeg kan'ke fordra å høre på det. (Vestel 2004a)

Med andre ord: Nicola så noe av seg selv, som en person med afrikansk bakgrunn, i disse musikkformene. Hun foretrakk spesielt soul og rhythm'n'blues som det ofte – også i Rudenga-området – er flere jenter som liker, og som kanskje mest handler om hva som blant Rudenga-jentene ofte omtales som «forhold og kjærlighet og sånt», mens gutta foretrakk hip hop, som ofte er mer aggressiv, tøff og skrytete. Igjen ser vi også her, som i historien om jentene som insisterte på at de kun likte «rolig», «vanlig» og «normal» musikk – om enn med en viss ironisk mine –, at musikalske preferanser også for Nicola har forankring i kjønnsrelaterte praksiser, som i noen grad også speiler eksisterende stereotyper. Men i dette eksempelet er også hennes innvandrerbakgrunn kommet til som en viktig dimensjon.

Det er selvsagt også mange gutter som liker R&B og soul. Men det er primært i disse genrene at det finnes svarte, kvinnelige artister som for





jentene kan fungere som speilbilder og rollemodeller, og som derfor lettere stimulerer identifikasjon og preferanser. Genregrensene er heller ikke vanntette utfra et kjønnsperspektiv. Både Queen Latifah og Missy Elliot er eksempler på respekterte kvinnelige rappere. En autoritet som Bakiri Kitwana, tidligere redaktør av et av tradisjonens største magasiner – The Source, har på sin side rettet sterk og systematisk kritikk av sentrale hip hop sub-genrers misogynistiske og til tider politisk selvdestruktive tendenser. Dette understreker at det finnes en rekke ulike og motstridende posisjoner innen tradisjonen selv hvor kritikken mot tendensen til til dels ekstrem reproduksjon av tradisjonelle kjønnspraksiser er framtreddende (Kitwana 2002).

Uansett, også i Rudenga-miljøet ser vi hvordan musikken blir et *medierende tegn* hvor igjennom informantene trekker forbindelseslinjer til sin egen kulturelle bakgrunn, kjønn, erfaringer og livsverden. Det er flere eksempler på dette: I 1998 traff jeg for eksempel Victor som har chilensk bakgrunn. Han forteller at han har to store musikalske interesser. Den ene er latinamerikansk musikk i en rekke varianter. Den andre er musikkformene house og techno, det vil si musikkformer som på begynnelsen av 80-tallet ble utviklet av svarte discjockeyer i Chicago, New York og Detroit. House og techno, som etter hvert ble sterkt assosiert med hverandre, ble kjernen i en meget rasktvoksende ungdomskultur. Victor forteller dette om de ulike musikkformene han setter mest pris på:

For meg er det ikke så nøye om musikken akkurat kommer fra Chile. Det er hele den latinamerikanske musikken det går på. Jeg liker salsa, merengue, cumbia, både gammelt og nytt, alt mulig, bare det kommer fra Latin-Amerika. Det må være mye rytme. Det er derfor jeg liker techno også. Den har mye latinamerikansk i seg! (Vestel 2004a)

Med andre ord: Victors opptatthet av rytmene i house & technomusikken sammenliknes med og begrunnes utfra viktigheten av det rytmiske i den latinamerikanske musikken. På denne måten blir det altså knyttet en *subjektivt opplevd forbindelse* til hans chilenske bakgrunn, som altså bringes opp som et av *motivene* for å foretrekke og assosiere seg til en mer transnasjonal ungdomskulturell musikkform (house & techno).

Slike preferanser fikk også næring av den mer generelle popularitetsbølgen der latinamerikansk musikk i ulike former inngikk, og som var aktuell i den andre perioden feltarbeidet foregikk, knyttet til artistnavn som Ricky Martin, kjent for den store schlageren fra 99, «Livin' la Vida Loca», men også til artister som Enrique Iglesias og Jennifer Lopez.





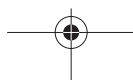
Med 5 millioner solgte CD-eksemplarer i statene (i 1998) er Ricky Martin en av tidenes mest selgende latinoartist (Dagbladet 5.8.1998). Som popartister flest framtrer han også i blader for unge piker, hvor han blant annet stilles viktige og interessante spørsmål (!) som:

- «Hvilken del av kroppen din er du mest fornøyd med?»
- «Husker du ditt første kyss og hvor gammel du var?»
- «Hva er det ved jenter som tenner deg?»
- «Har du på deg boxershorts eller underbukser?»
- «Hvem ville du helst stå fast i heisen med?»
- «Hva synes du om å bli kalt «Latin Lover?» osv., osv. (Inside 1998)

Martin ble i sin tid kåret til verdens mest sexy mann (ibid.)! Hvorfor trekker jeg så fram dette?

Jo, når en artist med bakgrunn som innvandrer fra et bestemt kulturelt eller geografisk område oppnår suksess i en eller annen grad på det internasjonale markedet, betyr dette for mange ungdommer med tilsvarende bakgrunn en viss legitimering, oppvurdering og synliggjøring av artistens kulturelle bakgrunn. «Det er kult når en fra landet ditt blir kjent og lager bra musikk,» som en av ungdommene uttrykte det (Vestel 2004 a). Disse artistene skrives det også artikler om i blant annet ukepressa (i Norge i form av for eksempel tenåringsblader som Topp, Inside, Det Nye, Mag) som har et uhyre bredt nedslagsfelt – særlig blant unge jenter – og som dermed har desto større betydning for ikke bare å *normalisere* statusen som innvandrer generelt, men også – som i dette tilfellet – å vise «det latinamerikanske» som *ressurs*. En liknende logikk viser seg når Amjat, med pakistansk bakgrunn, smilende omtaler den pakistanske qawwali-sangeren Nusrath Fateh Ali Khan som «Pakistans Pavarotti!» En betegnelse som henviser både til qawwali-musikken – hvis tekster handler om muslimsk, religiøs mystikk i sufitradisjonen – og til Nusraths popularitet og prestisje også hos et vestlig world music-publikum (se Siddiqi & Culshaw 2000).

Et annet interessant trekk ved det estetiske landskapet på klubben anno 1998 er også en – om enn kortlivet – gjeng som bestod av unge gutter med stort sett pakistansk bakgrunn som kalte seg «The mafia gang». Som navnet indikerer, var de opprinnelig inspirert av hip hop'ens gangsta-rap-tradisjon, som vanligvis reflekterer ekstremutgaver («hypermasculinitet») av tradisjonelle mannligheter (Kitwana 2002). Problemet var bare at hip hop som musikkform i dette ungdomsmiljøet på denne tida i hovedsak var knytta til klubbmedlemmer med ulike former for afrikanske





foreldrebakgrunner. Dermed var altså tegnet (hip hop) *allerede i bruk* av en gruppe de i mindre grad identifiserte seg med. Uten å gå lenger inn på dette her kan jeg bare nevne at de etter hvert byttet ut hip hop'en og gjorde i stedet house & techno til «sin» musikkform, selv om dette ikke var absolutt. Jeg har også i andre sammenhenger forsøkt å vise hvordan disse unge guttene skapte en tydelig hybrid stil, der de beholdt noe av gangsta-rapens holdninger og preferanser for dyre klær, smykker, selve gangsta-imaget, maskulinitet og «pimp»-liknende look, som de så kombinerte med house-musikk i noe som av utenforstående ble karakterisert som «wolla-stilen» – oppkalt etter uttrykket w'allah, som betyr «jeg sverger, ved Allah (gud)» (se Vestel 2004b).<sup>7</sup>

Igjen ser vi hvordan musikk, klær og stil blir til byggematerialer i komplekse og kreative pakker som inngår i et større landskap der *kampen om tegnene* blant ulike ungdomsgrupper er framtrepende, nettopp fordi det handler om å formulere og hevde ulike former for identitet.

### III. Rudenga 2003–04:

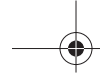
#### hip hop, Bob Marley –kjønn, identitet og politikk

Jeg vil til slutt presentere et sitat fra Miriam, som er 23, med foreldrebakgrunn fra Botswana, og som også har bodd noen år i Sør-Afrika før foreldrene dro til Norge som politiske flyktninger. Hun har i 7 år vært sammen med Tommy (24, norskfødte foreldre), og de har på intervjutidspunktet i 2005 nettopp kommet tilbake fra en ferie på Jamaica, en destinasjon de valgte ut blant annet fordi de, foruten å assosiere seg med hip hop, også er ihuga Bob Marley-tilhengere. Vi prater litt om hvordan ferien var. Hun svarer:

Både jeg og Tommy kommer lett i kontakt med folk, som for eksempel når vi var på Jamaica. Vi er ganske ... internasjonale og det betyr mye. Jeg føler at jeg er både litt pakistansk, tyrkisk, afrikansk, litt Kingston-Jamaica og norsk (ler!). Jeg synes det er skikkelig bra. Marley var halvt, veit du. [...] Jeg føler meg ganske blanda ... eller ... jeg veit hvor jeg kommer fra men ... miljøet du vokser opp i er også viktig. Tommy har også vokst opp med alle slags folk. Det er viktig å være deg sjøl, på en måte, så du ikke føler det «fremmed» når du treffer en gruppe med utlendinger du ikke kjenner ...» (feltnotater 2005)

<sup>7</sup> Pedersen & Vestel har gjort mer eksplisitte analyser av ulike maskulinitetskonstruksjoner blant gutter fra Rudenga-miljøet (2005).

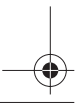




Det kan argumenteres for at Miriams bemerkelsesverdige repertoar av identiteter – som ser ut til å representere et nokså konkret uttrykk for fenomenet hybridisering – må forstås som et resultat av en serie erfaringer fra en oppvekst i et flerkulturelt ungdomsmiljø på Rudenga. Ved nærmere undersøkning viser det seg at identitetene hun nevner, speiler ganske nøyaktig sammensetningen av venner som hun og Tommy for tida har. Og når hun tilføyer at hun også føler seg som litt «Kingston-Jamaica» i dette, med en eksplisitt referanse til Bob Marley, hvis gravplass de for øvrig besøkte på Jamaica, så understrekes ytterligere populærkulturens musikkformer som et medium for å bære fram følelsen av identitet. «*På liknende vis som Bob Marley hadde hvit mor og svart far, er vi fra Rudenga sammensatt på liknende vis*», ser det ut til at hun sier. Forstått på bakgrunn av hennes egen oppvekst i et slikt område, der hun har nære venner med et vidt spekter av bakgrunner fra ulike deler av verden, blir utsagnet mer forståelig og understreker ytterligere hennes preferanse for Marley og reggae-musikkens budskap som forankret i en bestemt livsverden.

Det er mot en slik bakgrunn vi også må forstå Miriams og Tommys affinitet til hip hop. Miriam henviser til sine egne foreldres engasjement i frigjøringskampen i Sør-Afrika når hun snakker om hip hop'eren Tupac Shakur, som også viser et sosialt engasjement i tekstene og hvis mor var involvert i Black Panther-bevegelsen (Kitwana 2002). Selv om Miriam var vel kjent med kvinnelige rappere som Queen Latifah og Missy Elliot, var det altså Tupac som stod henne nærmest, noe som trolig sees i sammenheng med Tupacs nettopp mer eksplisitt politiske tekster. På liknende vis kan Marleys budskap i noen grad sies å overskride kjønns grensene for Miriam idet budskapet – som for Tupacs vedkommende – også her så ut til å være det viktigste. Tommy på sin side snakker også om hip hop som en politisk musikkform, og trekker paralleller mellom deres egen oppvekst i et stigmatisert område som Rudenga og de problemfylte naboskapene som omtales i Tupacs rap.

Som forsker kan jeg vanskelig å la være å spørre mer direkte hvordan Tommy ser på de holdningene til kvinner som ofte kommer til uttrykk i en del moderne gangsta-rap. Han medgir nokså direkte at det er hva han omtaler som «dårlige holdninger» som her kommer til uttrykk. Samtidig understreker han at både han og mange andre skiller mellom hva han kaller «sistas», «bitches» og «gold diggaz». «Bitches» er dårlige damer som legger seg ned for et godt ord for hvem som helst. «Gold diggaz» er om mulig enda verre, det er de damene som bare «graver etter gull»; de prøver å få napp hos kjente rappere, mens de egentlig er mest ute etter å sole seg i





glamouren og få del i livsstilen og de materielle godene som de vellykkede og til dels svært velstående rapperne representerer.<sup>8</sup> «Sistas» er, i kontrast til begge disse kategoriene, forteller Tommy, jenter som Miriam, som ikke bare er en god venn, men som både kan være som en søster og en man virkelig kan være kjæreste med. Her kan vi spørre om dette bare er et forsøk på å pynte på gangsta-rapens grelle kjønnsunivers fra Tommys side, uten at svaret er klart.

Uansett viser eksempelet at man bør ha noen klyper salt med seg når man vurderer innhold og budskap i populærmusikalske genrer. Som en sentral hip hop'er jeg nylig intervjuet, sa det: «Rap er utrolig karikert. Den er på mange måter en slags overdrivelses musikk.» Mye er med andre ord et spill for galleriet, selv om – må vi også føye til – bordet faktisk *kan fange* i noen tilfeller. Og det er selvsagt også både fans og rappere som tar svært eksplisitt avstand fra de mest ekstreme utgavene av gangsta-rapens budskap

### Kort konklusjon

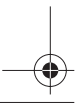
Forholdet mellom musikk, budskap og tegnkompleks på den ene siden og identitet og kjønn på den andre kan med andre ord være svært sammensatt og ta noen ganske så krøllede omveier som vi vanskelig kan få tilstrekkelig innblikk i om vi ikke også går *utover* selve «verket» og i tillegg inkluderer lytterne, fansen, artistene – det vil si *brukerne selv og konteksten de inngår i*, i våre analyser, der også forbindelsene mellom *livsverden* og hva vi kan kalle *prosessuell subjektivitet* må gis en framtrødende plass. Ikke minst gjelder det for kompleksiteten i den flerkulturelle situasjonen og for forståelsen av hvordan et slikt landskap også i mer konkret forstand faktisk *høres ut!* Budskapet mitt er altså at disse sammenhengene mellom identitet, kjønn og musikk i en slik situasjon befinner seg i et salig *virvar*, der motiverte forbindelser inngår i maktspill og meningsdannelse som springer ut av komplekse og posisjonerte sosiale praksiser. Men, som jeg her har forsøkt å formidle, det er også et fascinerende virvar!

8 Så vidt jeg vet finnes ingen ekvivalenter til disse kategoriseringene for menn i denne tradisjonen, noe som igjen understreker særlig gangsta-rap'ens tendens til å reprodusere svært tradisjonelle kjønnskonnnotasjoner (George 1998; Kitwana 2002).



## Referanser

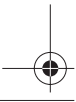
- Broughton, Simon, Mark Ellingham & Richard Trillo (eds.). 1999. *The rough guide to world music*. Vol I. The rough guides. London
- Broughton, Simon, Mark Ellingham (eds.). 2000. *The rough guide to world music*. Vol II. The rough guides. London
- George, Nelson. 1998. *Hip hop America*. Penguin. New York
- Holen, Øyvind. 2004. *Hiphop-boder. Fra Beat Street til bygde-rap*. Spartacus. Oslo
- Kitwana, Bakari. 2002. *The hip hop generation. Young blacks and the crisis in African-American culture*. Basic Civitas Books. New York
- Moynihan, Michael & Didrik Søderlind. 1998. *Lords of chaos. The bloody rise of the satanic metal underground*. Feral House. Venice, California
- Pedersen, Willy & Viggo Vestel. 2005. Tvetydige maskuliniteter, appellende seksualitet. *Tidsskrift for samfunnsforskning* nr. 1, årgang 46:3–34
- Sernhede, Ove. 2001. Los Angered og forstadens krigere. Udenforskap og hip hop i det nye Sverige. *Social Kritik* nr. 74: 39–50
- Sernhede, Ove. 2002. *Alienation is my nation. Hiphop och unga mäns utanförskap i det nya Sverige*. Ordfront förlag. Stockholm
- Siddiqi, Jameela & Peter Culshaw. 2000. Pakistan/North India – Qawali/folk: songs of praise. I: Simon Broughton & Mark Ellingham (eds.) *The rough guide to world music*. Vol II. s. 203–212. The rough guides. London
- Vestel, Viggo. 1995. *Ungdomskulturer og arbeidsetikk*. UNGforsk rapport nr. 3/95. Oslo
- Vestel, Viggo. 1999. Breakdance, red eyed penguins, Vikings, Grunge and straight rock'n'roll: The construction of place in musical discourse in Rudenga, East side Oslo. *YOUNG Nordic Journal of Youth research*. Vol. 7 (2), s. 4–24
- Vestel, Viggo. 2001. Aesthetics in the grey zone – music, dance and style among multicultural youths in Rudenga, East side Oslo. I: Jostein Gripsrud (ed.). *The aesthetics of popular art*. 213–240 Høyskoleforlaget. Bergen
- Vestel, Viggo. 2004a. *A Community of Differences. Hybridization, popular culture and the making of social relations among multicultural youngsters in «Rudenga», East side Oslo*. Doktorgradsavhandling. Nova rapport nr. 15/04







- Vestel, Viggo. 2004b. «Napapijri geographic», norske flagg, og «wolla-stilen»: semiotisk kreativitet blant unge menn i et flerkulturelt ungdomsmiljø på Rudenga, Oslo øst. I: Fuglerud (red.). *Andre bilder av «de andre»*. *Transnasjonale liv i Norge*. («Other images of “the Others”. Transnational lives in Norway») Pax. Oslo
- Vestel, Viggo. 2004c. A community of differences: Social relations, popular culture and leisure in a multicultural suburb, in «Rudenga» East side Oslo. *World Leisure* No.1/2004
- Vestel, Viggo. 2007a. Populærkultur, relasjonsdannelser og sosial kompetanse, på «Rudenga», Oslo øst. I: Strandbu, Åse & Tormod Øia (red.). *Ung i Norge. Skole, fritid og ungdomskultur*. Cappelen Akademisk Forlag. Oslo
- Vestel, Viggo. 2007b. Hybridisering, likhet og begjær. Noen analytiske utfordringer for forståelsen av det flerkulturelle. I: Fuglerud, Øivind & Thomas Hylland Eriksen (red.). *Grenser for kultur? Perspektiver fra norsk minoritetsforskning*. Pax. Oslo
- Walser, Robert. 1993. *Running with the devil*. Wesleyan University Press. Middletown, Conn.





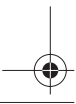


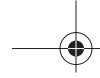
ARILD DANIELSEN

## Kjønnen musikkpublikum

Publikum er ofte *kjønnet*. Dette gjelder ikke bare musikkpublikum, men publikum for kunst og kultur generelt. At publikum er kjønnen betyr at kjønnen er relevant for å beskrive *sammensetningen* av publikum. Det kan videre bety at kjønnen er relevant for å forstå den *atmosfæren* publikum bidrar til å skape rundt kunst- og kulturuttrykk. Det kan dessuten bety at kjønnen er relevant for å studere publikums *resepsjon* av det som presenteres. Disse forholdene kan samvirke på ulike måter.

Det førstnevnte forholdet, sammensetningen av publikum, kan i prinsippet kartlegges nokså enkelt. Noen ganger er det tilstrekkelig å observere hvem som er til stede på kunst- og kulturarrangementer. Ofte må det mer til, enten fordi arrangementene er så uoversiktlige at systematisk observasjon er vanskelig, eller fordi publikum ikke samles på arrangementer i det hele tatt (noe som er typisk for litteraturpublikum, og vanlig også blant musikkpublikum). Da kan statistikk bidra til å utvide horisonten for det som lar seg observere. Statistikk kan også brukes til å lage enkle modeller som rendyrker hvilken betydning *kjønn* har for sammensetningen av publikum, mens andre viktige kjennetegn, som for eksempel deltagernes alder, bosted og familiefase, blir nøytralisert. En del av betraktningene jeg skal komme med om kjønnsfordeling blant publikum, bygger på statistiske undersøkelser. Noe av dette er supplert med observasjon. Det hefter ikke mange prinsipielle problemer ved å kartlegge kjønnsfordelinger ved hjelp av disse metodene.<sup>1</sup> Det er derimot mange





prinsipielle spørsmål knyttet til hvordan man avgrenser kunst- og kulturpublikum, og det er en rekke praktiske problemer knyttet til innhenting av informasjon.<sup>2</sup> Derfor er det også mangel på gode undersøkelser av denne typen.

Det andre forholdet som ble nevnt innledningsvis, den eventuelt kjønnede «atmosfæren» som publikum bidrar til å skape, er vanskeligere å kartlegge og beskrive. Det kan alltid diskuteres hva som kjennetegner en atmosfære eller stemning, og hvordan disse kjennetegnene skal fortolkes. Hvorvidt et kunst- eller kulturuttrykk er innhyllet i en maskulin eller feminin atmosfære – eller en kjønnet atmosfære hinsides disse kategoriene – kan ikke reduseres til et spørsmål om deltakernes biologiske eller sosiale kjønn. Spørsmålet dreier seg heller om kjønnskategorien definerer en underforstått ramme rundt situasjonen, og om det å være publikum inngår i en kjønnet meningssammenheng for deltakerne. For eksempel ser det ut til å ha utviklet seg en kjønnet atmosfære rundt ballettforestillinger, som befinner seg langt fra etablerte forestillinger om «det maskuline», og som kanskje kan karakteriseres som feminin selv om det er innslag av menn blant publikum. Denne atmosfæren er etter alt å dømme fjernt fra stemningen rundt ballett i 1880-tallets Paris, hvor mange av danserne også var prostituerte fattigpiker som tiltrakk seg et interessert mannlig publikum.

Det tredje forholdet som ble nevnt innledningsvis, at kjønn er relevant for å forstå publikums resepsjon av kunst- og kulturuttrykk, har i første rekke vært tematisert i forbindelse med resepsjon av litteratur. Mye litteratur ser ut til å ha varierende appell overfor kvinnelige og mannlige lesere. Dette gjelder ikke bare litteratur som tematiserer kjønnsspesifikke erfaringer eller uttrykker et kjønnsspesifikt perspektiv på verden. Det er også snakk om mer indirekte sammenhenger mellom litteraturens innhold og form, og hvordan den tilegnes av lesere avhengig av kjønn. Diskusjonene om disse forholdene har ikke bare dreid seg om leseerfaringer, men også om hvilke praktiske konsekvenser kjønnningen av litteraturen har hatt for forlagenes utgivelsespolitikk, for eksempel hvorvidt dette kan

1 For de fleste praktiske formål kan vi se bort fra at innslag av transvestitisme kan gjøre observasjoner usikre. Tilfeller der folk lyver om sitt eget kjønn, eller ikke ønsker å opplyse om det, har også marginal betydning – det er forbausende få som ikke svarer på spørsmål om kjønn i spørreskjemaundersøkelser, og det er ingen indikasjoner på at feilinformasjon forekommer i nevneverdig grad.

2 Se Arild Danielsen: *Behaget i kulturen – En studie av kunst- og kulturpublikum*. Kapittel 1 og appendiks 1. Norsk kulturråd / Fagbokforlaget 2006, Oslo.





ha ført til en innholdsmessig dreining mot intimsfæren som ledd i tilpasning til et kvinne-dominert marked, og om den kan ha preget leserfaringer og lesetilbøyeligheten blant gutter på en negativ måte.

### Kunstutstillinger

I den videre diskusjonen om musikkpublikum og kjønn vil jeg i første rekke fokusere på *kjønnsfordelingen*, som jeg har studert med utgangspunkt i en del statistiske data samt observasjon. Jeg vil også komme med noen spredte betraktninger om atmosfære eller stemning på konserter, basert på mer eller mindre velbegrunnede fortolkninger. Når det gjelder spørsmål om kjønnsrelaterte variasjoner i resepsjon av musikk, har jeg ikke noe dypt-ployende materiale å legge frem, men jeg vil forsøke meg på et par hint.

Undersøkelser som søker å kartlegge den generelle fordelingen av kunst- og kulturinteresser i befolkningen, viser at en større andel kvinner enn menn uttrykker slike interesser når de blir bedt om skrive noe om dette på et spørreskjema. Innenfor flere sektorer av kunst- og kulturlivet er også kvinner overrepresentert blant publikum. Jeg har allerede vært inne på skjønnlitteratur, hvor det ikke bare er sånn at kvinner er i flertall blant det boklesende publikum, men hvor det også ser ut til at kvinner i større grad leser den litteraturen som har høyest anseelse. Dette gjelder særlig blant yngre lesere, hvor tendensen ser ut til å være at unge kvinner oftere foretrekker bidrag som er anerkjente innenfor det litterære systemet, mens unge menn i større grad leser «urene» genrer som *fantasy* og *science fiction*.

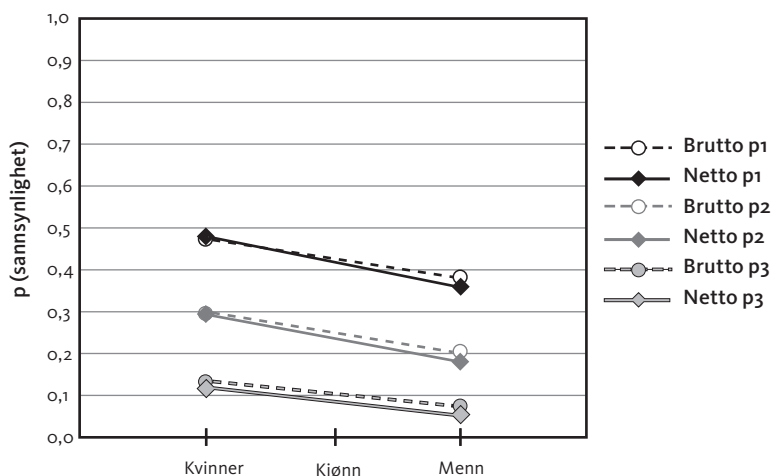
Statistisk sentralbyrås undersøkelser av kultur- og medievaner har i flere omganger stilt spørsmål til et utvalg av befolkningen om hva slag typer kunst- og kulturarrangementer man har oppsøkt siste år. Analyser som jeg har gjennomført av disse dataene, viser følgende sammenheng mellom kjønn og sannsynligheten for å oppsøke *kunstutstillinger*.<sup>3</sup>

3 Denne grafiske fremstillingen, og de fleste av de følgende fremstillingene, gjør bruk av en statistisk modell (logistisk regresjonsanalyse) som i stor grad nøytraliserer betydningen av faktorer som alder, utdanning, inntekt, bosted, yrkesstatus og familiefase, og dermed får frem mer rendyrkede kjønnseffekter.



**Figur 1** Sannsynligheter (p) for å ha besøkt kunstutstilling

Figuren viser kjønnsbetingede sannsynligheter for å ha vært på kunstutstilling siste år (p<sub>1</sub>), for å være blant de 25 % som var på kunstutstilling oftest siste år (p<sub>2</sub>), og for å være blant de 10 % som var på kunstutstilling aller oftest siste år (p<sub>3</sub>). [Det er skilt mellom brutto og netto sannsynligheter, der netto sannsynligheter er estimert ved hjelp av logistisk regresjonsanalyse med kontroll for effekter av alder, utdanning, inntekt, bosted, yrkesstatus og familiefase. Fordelingene bygger på data om kulturbruk i Norge i årene 1991, 1994, 1997 og 2000, og omfatter til sammen data om 7938 personer fra 9 til 80 år.\*



\* Fordelingene er basert på data fra Statistisk sentralbyrås undersøkelser av kulturbruk, se Odd Frank Vaage: Norsk kulturbarometer 2000, Statistisk sentralbyrå 2001, Oslo. For en nærmere redegjørelse for, og diskusjon av, datagrunnlag og analyseteknikker som ligger til grunn for denne figuren, se Danielsen op.cit., spesielt appendiks 1 & 2.

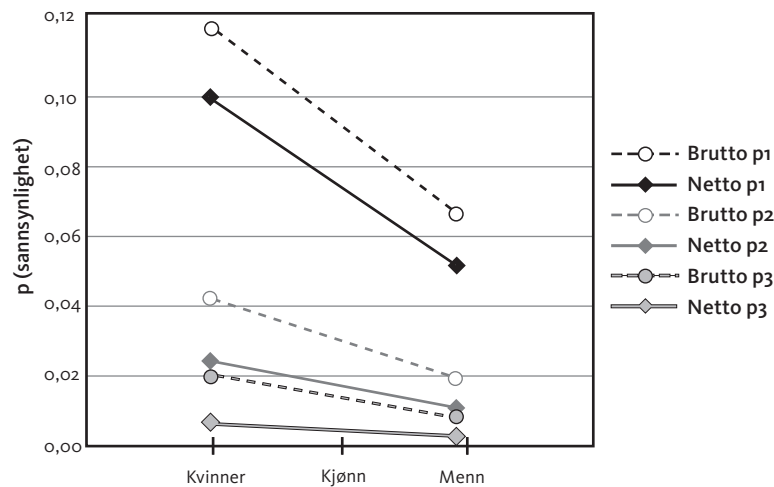
Fordelingen viser at det er en klar, om enn ikke voldsom, overvekt av kvinner blant dem som opplyser at de har besøkt kunstutstillinger siste år.

### Ballett/dans

Ovenfor ble det hintet til en antatt feminin atmosfære – eller i det minste en «ikke-maskulin» atmosfære – rundt ballett. Det vi har av data om sammensetningen av publikum, støtter opp om denne tolkningen. En oversikt over publikum på *danseforestillinger* – som omfatter mye annet enn det som vanligvis kalles ballett – viser en klarere «feminin dominans» (på grunn av den relativt lave opplutningen om denne typen arrangementer er både beregningsmetoden og skalaen for sannsynligheter her annerledes enn i den foregående og de fleste av de følgende figurene):

**Figur 2** Sannsynligheter (p) for å ha besøkt danseforestilling

Figuren viser kjønnsbetingede sannsynligheter for å ha vært på danseforestilling 1 eller flere ganger siste år ( $p_1$ ), for å ha vært på danseforestilling 2 eller flere ganger siste år ( $p_2$ ), og for å ha vært på danseforestilling 3 eller flere ganger siste år ( $p_3$ ). Det er skilt mellom brutto og netto sannsynligheter, der netto sannsynligheter er estimert ved hjelp av logistisk regresjonsanalyse med kontroll for effekter av alder, utdanning, inntekt, bosted, yrkesstatus og familiefase. Fordelingene bygger på data om kulturbruk i Norge i årene 1991, 1994, 1997 og 2000, og omfatter til sammen data om 7938 personer fra 9 til 80 år.\*



\* Fordelingene er basert på data fra Statistisk sentralbyrås undersøkelser av kulturbruk, se Vaage op.cit. For en nærmere redegjørelse for, og diskusjon av, datagrunnlag og analyseteknikker som ligger til grunn for denne figuren, se Danielsen op.cit., spesielt appendiks 1 & 2.

Ser vi på andre kulturelle aktiviteter som SSB har samlet inn data om, finner vi et mønster i kjønns sammensetningen for *teaterpublikum* som omtrent samsvarer med det vi fant blant besøkende på kunstutstillinger, mens *publikum på museer* – som er en svært sammensatt kategori – er preget av kjønnsmessig likevekt (fordelingene ville ganske sikkert vist en viss kjønnsdifferensiering dersom dataene hadde gjort det mulig å skille mellom ulike typer museer).

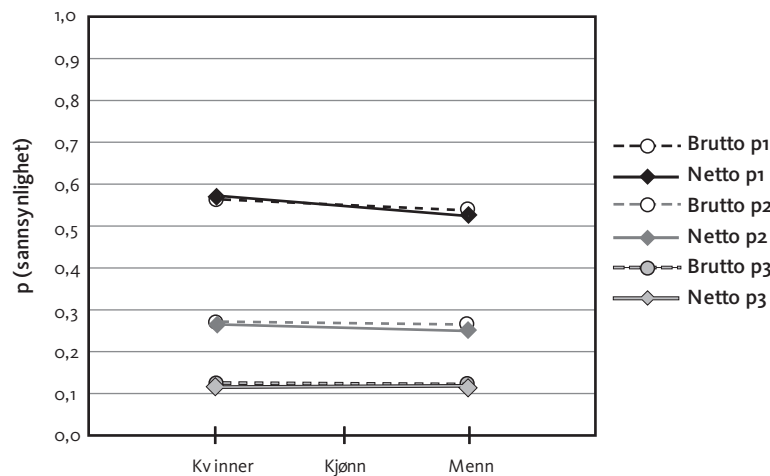
### Konsserter

Hva så med musikkpublikum? Gitt de tendensene som er beskrevet i det foregående, kan det kanskje være rimelig å forvente en viss «feminin

dominans» også innenfor denne sektoren. Det ville ha vært interessant å vurdere dette spørsmålet med utgangspunkt i alle former for musikktilegnelse, også den som foregår via lytting på CD, mp3-spillere, radio, TV, DVD, osv. Dette er et uoversiktlig felt, og jeg har nøydt meg med å vurdere musikkpublikum i forhold til konsertbesøk, som er lettere å avgrense. Vi har, så vidt jeg kan se, bedre holdepunkter for å beskrive de som oppsøker en konsert som del av *musikkpublikum*, enn for eksempel de som passerer gjennom et kjøpesenter der det spilles bakgrunnsmusikk. Ser vi på det bildet som kan tegnes med utgangspunkt i SSBs statistikk, viser dette små forskjeller mellom kvinner og menn når det gjelder sannsynligheten for å ha vært på ikke nærmere spesifiserte konserter:

**Figur 3** Sannsynligheter (p) for å ha besøkt konsert (inkludert opera)

Figuren viser kjønnsbetingede sannsynligheter for å ha vært på konsert siste år (p<sub>1</sub>), for å være blant de 25 % som var på konsert oftest siste år (p<sub>2</sub>), og for å være blant de 10 % som var på konsert aller oftest siste år (p<sub>3</sub>). Det er skilt mellom brutto og netto sannsynligheter, der netto sannsynligheter er estimert ved hjelp av logistisk regresjonsanalyse med kontroll for effekter av alder, utdanning, inntekt, bosted, yrkesstatus og familiefase. Fordelingene bygger på data om kulturbruk i Norge i årene 1991, 1994, 1997 og 2000, og omfatter til sammen data om 7938 personer fra 9 til 80 år.\*



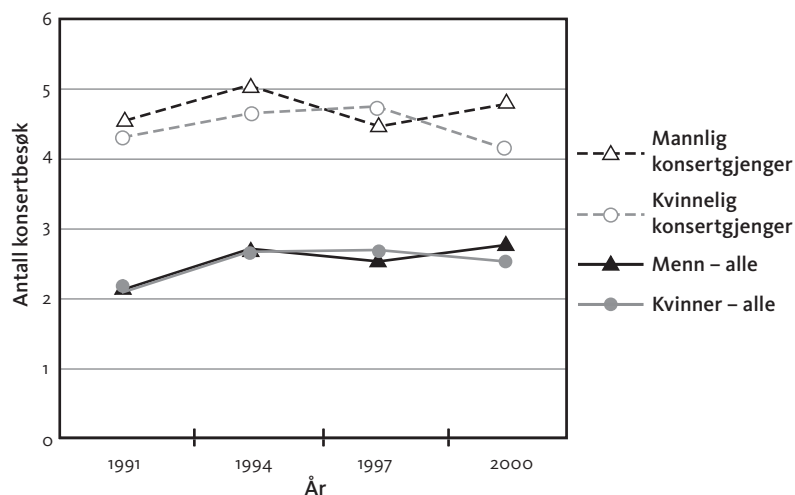
\* Fordelingene er basert på data fra Statistisk sentralbyrås undersøkelser av kulturbruk, se Vaage op.cit. For en nærmere redegjørelse for, og diskusjon av, datagrunnlag og analyseteknikker som ligger til grunn for denne figuren, se Danielsen op.cit., spesielt appendiks 1 & 2.



Fordelingene viser en viss (statistisk signifikant) overvekt av kvinner som opplyser at de har vært på konsert minst 1 gang siste år, men forskjellen er ikke noe å fortelle historier om. Det eneste som er verd å nevne, er at denne lille forskjellen forsvinner helt når vi ser på dem som har vært litt oftere på konsert siste år. Dette kan tyde på at det å gå på konsert innebærer å overskride en terskel som er litt høyere for menn enn for kvinner, men at de mennene som har tatt dette skrittet, gjerne blir vel så ivrige konsertgjenger som kvinner. Dette mønsteret kommer også frem hvis vi ser på gjennomsnittlig antall konsertbesøk over tid.

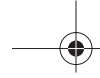
**Figur 4** Gjennomsnittlig antall konsertbesøk fordelt på år og kjønn

Figuren viser gjennomsnittlig antall konsertbesøk siste år, fordelt på kjønn. De to øverste grafene viser fordelingene for de som har vært på konsert siste år, mens de to nederste viser fordelingene i utvalget som helhet. Fordelingene bygger på data om kulturbruk i Norge i årene 1991, 1994, 1997 og 2000, og omfatter til sammen data om 7938 personer fra 9 til 80 år.\*



\* Fordelingene er basert på data fra Statistisk sentralbyrås undersøkelser av kulturbruk, se Vaage op.cit.

De to nederste grafene i figuren viser at det har vært en viss økning i tilbøyeligheten til å gå på konserter i løpet av 1990-tallet, og at denne økningen er noe sterkere for menn enn for kvinner. De to øverste grafene viser at menn som oppsøker konserter, gjør det vel så ofte som kvinner, og at dette ikke har forandret seg på noen systematisk måte i løpet av 1990-tallet.



Så langt ser det altså ut til at konsertpublikum er preget av *kjønnsmessig likevekt*. Dette er heller ikke spesielt overraskende hvis vi tenker over at det å oppsøke konserter ofte er en sosial aktivitet, og at en av de vanligste sosiale enhetene i vårt samfunn er par av motsatt kjønn.<sup>4</sup>

### Populærmusikk

Men musikk er så mangt, og konserter er så mangt. Det er opplagt ikke bare par som fyller konsertsalene, og selv om det samlet sett ikke er nevneverdige kjønnsforskjeller blant musikkpublikum, kan det jo være det blant publikum innenfor bestemte nisjer.

For å vurdere dette hadde det vært fint å ha data om kjønn og andre kjennetegn ved alle som går på alle typer konserter i Norge. For å få til noe i den retningen måtte konsertarrangører ha forlangt opplysninger om personalia fra alle de slipper inn, og deretter ha rapportert dette videre (for eksempel til Norsk kulturråd). Sånt vil jo ikke konsertarrangører gjøre, og sånn ønsker vel ikke noen av oss å ha det ...

Derfor finnes det heller ikke detaljkunnskap som kan gi oss det fullstendige og finmaskede bildet av konsertpublikum som vi kunne ønske. Noe som finnes er de nevnte utvalgsundersøkelsene om befolkningens kulturvaner som Statistisk sentralbyrå har gjennomført flere ganger. Det finnes også noen enkeltundersøkelser, som den jeg selv har gjennomført på oppdrag fra Norsk kulturråd (Danielsen op.cit.). SSBs undersøkelser er blitt kritisert, blant annet av undertegnede, for å klassifisere ulike typer musikk ved hjelp av svært vide og ikke spesielt meningsfulle kategorier. Et forsvar for denne praksisen har vært at selv om en mer finmasket inndeling av musikkgenrer ville gitt bedre mening for en del respondenter, ville det lett ha forvirret flere andre, som i neste omgang ville ha unnlatt å svare på spørsmålene. Det kan muligens være noe i dette. Flere kategorier produserer uvegerlig flere spørsmål om hva som avgrenser kategoriene, dermed flere tvilstilfeller, flere hybrider, osv. Men kategorisering av musikk er svært utbredt, og etter mitt syn er det gode grunner til å forsøke å gjøre dette på en litt mer raffinert måte.

Uansett: Noe av den underliggende logikken i SSBs musikkategorier ser ut til å være et grovt skille mellom musikk som tradisjonelt har vært finansiert via offentlige midler, og musikk som tradisjonelt ikke har vært

<sup>4</sup> En nærmere diskusjon av hvordan sosialitet, parforhold og familieforhold strukturerer kunst- og kulturpublikum finnes i Danielsen op.cit.



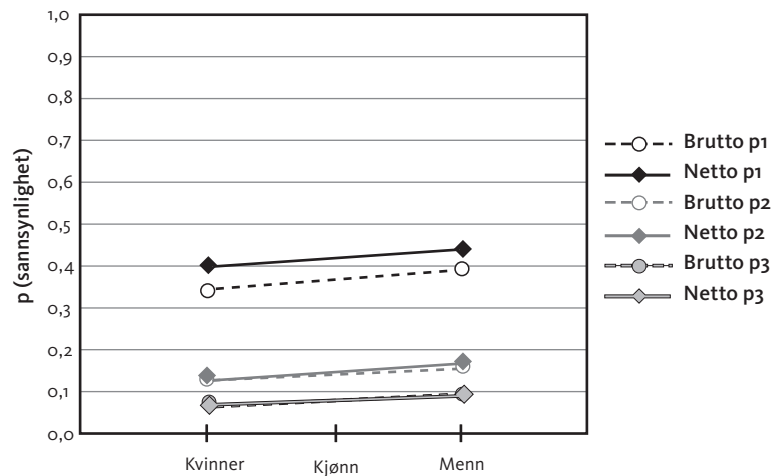


det. Dette har resultert i 3 hovedkategorier: (1) «Klassisk musikk / Samtidsmusikk / Kirkemusikk / Korsang», (2) «Opera» og (3) «Rock/pop / Jazz / Viser / Country & Western».

Forandrer bildet av kjønns sammensetningen blant musikkpublikum seg dersom publikum splittes opp med utgangspunkt i denne omtrentlige tredelingen i «musikkgenrer»? Jeg vil se nærmere på dette spørsmålet, og vil begynne med den siste kategorien, dvs. restkategorien «Rock/pop / Jazz / Viser / Country & Western». Grafene over kjønnsfordelingen blant publikum innenfor denne kategorien danner følgende mønster:

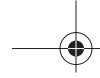
**Figur 5** Sannsynligheter (p) for å ha vært på konsert med pop, rock, jazz, osv.

Figuren viser kjønnsbetingede sannsynligheter for å ha vært på konsert med «populærmusikk» siste år (p<sub>1</sub>), for å være blant de 25 % som var på konsert med «populærmusikk» oftest siste år (p<sub>2</sub>), og for å være blant de 10 % som var på konsert med «populærmusikk» aller oftest siste år (p<sub>3</sub>). Det er skilt mellom brutto og netto sannsynligheter, der netto sannsynligheter er estimert ved hjelp av logistisk regresjonsanalyse med kontroll for effekter av alder, utdanning, inntekt, bosted, yrkesstatus og familiefase. Fordelingene bygger på data om kulturbruk i Norge i årene 1991, 1994, 1997 og 2000, og omfatter til sammen data om 7938 personer fra 9 til 80 år.\*



\* Fordelingene er basert på data fra Statistisk sentralbyrås undersøkelser av kulturbruk, se Vaage op.cit. For en nærmere redegjørelse for, og diskusjon av, datagrunnlag og analyseteknikker som ligger til grunn for denne figuren, se Danielsen op.cit., spesielt appendiks 1 & 2.

Grafene viser en svak, men klar overvekt av mannlig publikum. Denne kjønnsforskjellen jevner seg ikke ut, heller tvert om, når vi ser på dem som går oftest på konserter.<sup>5</sup>



Vi vet at dette ikke er hele historien. I dag er det først og fremst den såkalte populærkulturen som brukes for å kommunisere sosiale identiteter, og det er mange eksempler på at identitetsprosjekter knyttet til disse formene for musikk også involverer formidling av kjønnsidentitet.

Det finnes en rekke eksempler på at populærmusikkindustrien leverer produkter som er preprogrammerte med tanke på å fungere som markører av kjønnsidentitet. Det gjelder kanskje spesielt det som i dag kalles R&B. Flere av de kvinnelige vokalistene innen denne genren, som legger opp til en sterk «sex-appeal», ser ut til å ha mest *appeal* som forbilder eller identifikasjonsobjekter for et publikum av unge kvinner, mens unge menn ser ut til å ha et mer lunkent forhold til disse stjernene. For de yngre aldersgruppene finnes det jentegrupper og «boy-band» som begge deler, kuriøst nok, ser ut til å appellere nesten utelukkende til jenter (kanskje vekselvis som det som i psykoanalytisk sjargong kalles identifikasjonsobjekter og fascinasjonsobjekter). Så vidt jeg har kunnet registrere, finnes det ikke tilsvarende produkter fra populærmusikkindustrien som har unge menn og gutter som sitt primære publikum.

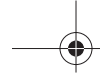
Det har derimot lenge eksistert et mannsdominert segment av «old school heavy metal»-musikk, som har markert seg med macho tekster og macho symboler à la tunge motorsykler, MC-klær og MC-merker, våpen og vold. Om dette danner noe som bør kalles en maskulin atmosfære, kan diskuteres, men det formidler i hvert fall noe som ligger langt fra det som vanligvis assosieres med det feminine. Noen tilsvarende kjennetegn preger deler av rap-musikken, men i den grad denne musikken er knyttet til en brukssammenheng der den fungerer som dansemusikk for pardans, gir det trolig et mindre kjønnssegregert publikum. En tilsvarende endring fra mannlig atmosfære til kjønnsblandet atmosfære har vel allerede skjedd rundt *blues*, som tradisjonelt har hatt et betydelig innslag av macho tekster og attityder, men som – i hvert fall i Norge – etter hvert er gått i retning av å bli gammaldans for par som ikke liker gammaldans.

Hva så med «new school metal»-musikk? Her er det gjerne innslaget av aggresjon og ekstreme uttrykk som overgår det meste, men dette har vel samtidig beveget seg over i det mer teatrale og blitt et uttrykk som også har fått en viss «following» blant kvinner. Som del av arbeidet med

---

5 Grafene kan gi inntrykk av at forskjellen er den samme hele veien, men det er grunn til å oppfatte forskjellene blant den delen av publikum som går ganske ofte på konserter, som størst, fordi en økning fra 12 til 17 % innebærer en økning på 42 %, mens en økning fra 40 til 45 % bare er en økning på 12,5 %.





publikumsundersøkelsen jeg gjennomførte i 2002, forsøkte jeg å observere kjønns sammensetningen blant publikum på *Infernofestivalen*. Jeg hadde i utgangspunktet ventet meg en forsamling av dystre unge menn, men det viste seg å være et ganske betydelig innslag av kvinner; tilsynelatende en arena for unge kvinner og menn som liker å pynte seg, men som har litt andre ideer om hvordan det skal gjøres enn de idealene som formidles i motebransjens hovedstrøm.

En siste betraktning rundt disse musikkformene og kjønnsfordelingen blant publikum: Det ser ut til å være en overvekt av mannlig publikum som har interesse for de formene for rock og metal – og til dels jazz, blues og country & western – som er bygd opp rundt virtuose prestasjoner fra mannlige utøvere med en høyt oppdrevet teknisk beherskelse av sitt musikkinstrument. Antagelig kan dette et stykke på vei forklares som uttrykk for beundring og identifikasjon fra et publikum av «wannabes» (det er i denne sammenhengen grunn til å huske at *nerden*, som sosial type, vanligvis er hankjønn). Trolig er dette likevel ikke en uttømmende tolkning, fordi det også finnes mange eksempler på dette fenomenet blant menn som ikke har hatt ambisjoner om å spille noe instrument. Kanskje er det uttrykk for en viss teknisk interesse som mange menn deler.



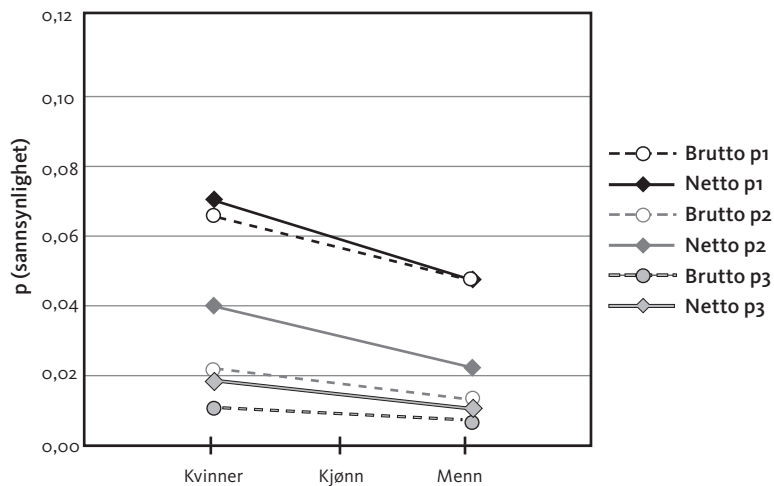
### Opera

Den neste av SSBs kategorier for å klassifisere musikkpublikum er Opera. Den følgende figuren viser den kjønnsmessige fordelingen av personer som opplyser at de har vært på opera siste år (den relativt lave oppslutningen om opera har gjort at både beregningsmetoden og skalaen for sannsynligheter her er annerledes enn det som gjelder for de andre figurene, med unntak av den som viser publikumssammensetningen på danseforestillinger):



**Figur 6** Sannsynligheter (p) for å ha besøkt opera siste år

Figuren viser kjønnsbetingede sannsynligheter for å ha vært på opera 1 eller flere ganger siste år ( $p_1$ ), for å ha vært på opera 2 eller flere ganger siste år ( $p_2$ ), og for å ha vært på opera 3 eller flere ganger siste år ( $p_3$ ). Det er skilt mellom brutto og netto sannsynligheter, der netto sannsynligheter er estimert ved hjelp av logistisk regresjonsanalyse med kontroll for effekter av alder, utdanning, inntekt, bosted, yrkesstatus og familiefase. Fordelingene bygger på data om kulturbruk i Norge i årene 1991, 1994, 1997 og 2000, og omfatter til sammen data om 7938 personer fra 9 til 80 år.\*



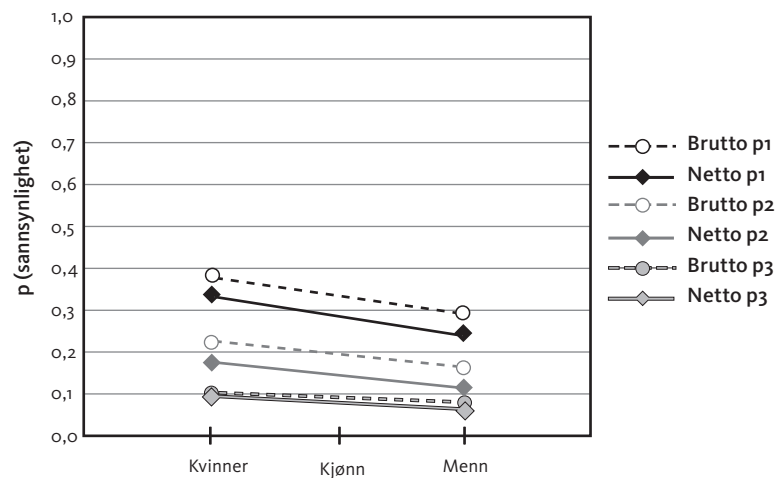
\* Fordelingene er basert på data fra Statistisk sentralbyrås undersøkelser av kulturbruk, se Vaage op.cit. For en nærmere redegjørelse for, og diskusjon av, datagrunnlag og analyseteknikker som ligger til grunn for denne figuren, se Danielsen op.cit., spesielt appendiks 1 & 2.

Fordelingene viser en klar tendens til kvinnelig dominans blant publikum. Om dette har å gjøre med de innholdsmessige sidene ved opera, eller operaforestillingenes betydning som en sosial arena, er vanskelig å vurdere ut fra det tilgjengelige materialet.

Fordelingene for den siste av SSBs kategorier, «Klassisk musikk og samtidsmusikk» (en kategori som også inkluderer kirkemusikk og korsang), gir følgende bilde:

**Figur 7** Sannsynligheter (p) for å ha besøkt konsert med klassisk musikk eller samtidsmusikk

Figuren viser kjønnsbetingede sannsynligheter for å ha vært på konsert med klassisk musikk eller samtidsmusikk siste år (p<sub>1</sub>), for å være blant de 25 % som var på konsert med klassisk musikk eller samtidsmusikk oftest siste år (p<sub>2</sub>), og for å være blant de 10 % som var på konsert med klassisk musikk eller samtidsmusikk aller oftest siste år (p<sub>3</sub>). Det er skilt mellom brutto og netto sannsynligheter, der netto sannsynligheter er estimert ved hjelp av logistisk regresjonsanalyse med kontroll for effekter av alder, utdanning, inntekt, bosted, yrkesstatus og familiefase. Fordelingene bygger på data om kulturbruk i Norge i årene 1991, 1994, 1997 og 2000, og omfatter til sammen data om 7938 personer fra 9 til 80 år.\*



\* Fordelingene er basert på data fra Statistisk sentralbyrås undersøkelser av kulturbruk, se Vaage op.cit. For en nærmere redegjørelse for, og diskusjon av, datagrunnlag og analyseteknikker som ligger til grunn for denne figuren, se Danielsen op.cit., spesielt appendiks 1 & 2.

Grafene viser en tendens til «feminin dominans». Kjønnsdifferensiering er litt sterkere enn den tendensen til «maskulin dominans» som kjenne-tegnet publikum på konserter med «Rock/pop / Jazz / Viser / Country & Western».

Igjen er ikke dette hele bildet. Kategorien «Klassisk musikk og samtidsmusikk» er en temmelig konturløs og sammensatt kategori. Det materialet jeg selv samlet inn om kunst- og kulturpublikum, viser en interessant kjønnsforskjell blant publikum etter at et utvalg konserter ble gruppert i forhold til de to kategoriene «Klassisk / tradisjonsorientert musikk» og «Samtidsmusikk / avantgardistisk musikk». Tabell 1 gir en oversikt over konsertene og kjønnsfordelingen blant utvalget av publi-



kum (det dreier seg om et utvalg på til sammen 210 personer, der 2/3 var publikum på konserter av den førstnevnte typen, og 1/3 på konserter av den andre typen):

**Tabell 1**

Klassisk / tradisjonsorientert musikk	Samtidsmusikk / avantgardistisk musikk
Utvalg fra publikum ved to konserter i Oslo Konserthus med henholdsvis <i>Oslofilharmonien</i> og <i>Göteborg-symfonikerne</i>	Publikum på to konserter under <i>Ultimafestivalen</i> i Kulturkirken Jakob, med henholdsvis <i>Ensemble Ernst</i> og verk av <i>Salvatore Sciarrino</i>
Publikum ved to konserter under <i>Festspillene i Nord-Norge</i> , med henholdsvis <i>Opera Nord</i> og <i>Trio Mediæval</i>	Publikum på to konserter under <i>Ultimafestivalen</i> : <ul style="list-style-type: none"><li>- En konsert på Blå med japansk støymusikk</li><li>- En konsert på Parkteateret med POING og SISU</li></ul>
Kjønnfordelingen blant publikum på disse konsertene:	
Kvinner: 59 % Menn: 41 %	Kvinner: 34 % Menn: 66 %

Kjønnfordelingen viser et nærmest inverst forhold mellom andeler kvinnelig og mannlig publikum på *konserter med klassisk / tradisjonsorientert musikk* vs. *konserter med samtidsmusikk / avantgardistisk musikk*. Dette kan indikere at kvinner i større grad slutter opp om tradisjonelle musikkformer, mens menn er i overvekt blant dem som interesserer seg for samtidsmusikk. Dersom de to kjønnfordelingene over blir slått sammen, slik SSB i praksis gjør med sin kategorisering av musikk, blir fordelingen omtrent 50/50, og dermed tilsløres en interessant forskjell.

En mulig tolkning av denne forskjellen, som det etter mitt syn vil være interessant å diskutere, er at flere kvinner tiltrekkes av den begivenheten det er å være på konsert med et fullt symfoniorkester, mens det relativt sett er flere menn som har tilegnet seg en spesialkompetanse som gjør at de interesserer seg for samtidsmusikk (noe som må sees i sammenheng med at en relativt stor andel av det sistnevnte publikumet selv er musikere, komponister eller musikologer). Dersom det er tilfellet at kvinner i større grad enn menn viser interesse for konserter med orkestermusikk som *begivenhet*, kan dette ha bakgrunn i en historisk tradisjon som har gitt kvinner spesielt ansvar, og spesiell kompetanse, i forhold de estetiske sidene ved store arrangementer. Konserter med symfoniorkestre er ofte







sosiale begivenheter blant grupper av publikum, og det kan være en tendens til at kvinner i større grad enn menn er organisatorer av denne typen begivenheter.<sup>6</sup>

### Oppsummering

Den kjønnsmessige fordelingen blant konsertpublikum, sett under ett, er preget av at det er små forskjeller i oppslutning mellom kvinner og menn.

Når denne fordelingen brytes ned på ulike genrer, kommer det til syne noen klare ulikheter. Samlet sett nøytraliserer disse ulikhetene hverandre fordi de går i hver sin retning:

Menn er overrepresentert blant publikum på konserter innenfor populærkulturelle genrer, spesielt rock/pop og country & western. Kvinner er overrepresenterte blant publikum på konserter innenfor de genrene som tradisjonelt har hatt høyest legitimitet i kultursektoren.

Kvinner er overrepresentert blant publikum for klassiske musikkformer, mens menn er overrepresentert blant publikum for det som kanskje kan kalles avantgardistiske musikkformer.

Trolig ville kjønnsforskjellene mellom noen publikumssegmenter vist seg å være enda klarere dersom datamaterialet hadde åpnet for mer findelte kategoriseringer av musikkgenrer og konserttyper.

Selv om disse dataene ikke forteller noe om det, er det grunn til å tro at mange av de gamle kjønnskillene mellom publikumsgrupper er blitt svekket, spesielt innenfor populærkultursegmentet. En del nye kjønnskiller er blitt etablert, men de er neppe så klare som de tidligere.

Hva strukturerer de kjønnskillene som fortsatt kan registreres?

Forsøk på å fortolke disse forskjellene må nødvendigvis få et visst preg av spekulasjon. Grunnene til at personer tiltrekkes av bestemte musikkuttrykk, vil alltid være sammensatte. Til dels kan det ha å gjøre med mer eller mindre bevisste evalueringer eller vurderinger av musikken, musikkgenren og den meningssammenhengen dette er vevet inn i. Til dels kan

<sup>6</sup> At det finnes en slik historisk tradisjon – som i dag kanskje er på hell – samsvarer også med at godt voksne kvinner er overrepresentert på konserter med Oslofilharmonien (gjennomsnittsalderen blant det kvinnelige publikummet ved Oslofilharmonien som inngikk i min undersøkelse, var 61 år). For en nærmere diskusjon omkring den kjønnsmessige sammensetningen av kunst- og kulturpublikum og tolkninger av dette, se Danielsen op.cit kap. 3; for en nærmere diskusjon omkring den sosiale innrammingen av publikumserfaringer, se Danielsen op.cit kap. 5 og kap. 6.



det dreie seg om mer umiddelbare affektive eller følelsesmessige opplevelser. En del av kjønnsforskjellene blant musikkpublikum som er blitt kommentert i det foregående, kan skjematisk fremstilles i en tabell hvor det kvinnelige og det mannlige er knyttet ulike evaluative og en affektive komponenter.

**Tabell 2** Forslag til oppsummering av forhold som strukturerer observerte kjønnsforskjeller blant musikkpublikum

	Kvinnelig	Mannlig
Evaluativ komponent:	Begivenhet/ Opplevelse	Kompetanse/ Prestasjon
Affektiv komponent:	Stemningsfullt	Tøft





JON ROGSTAD

## Musikk fra et ungdomsrom. Ord til slutt om kjønn, makt og musikk

Jeg ble født i 1966. Det året ble det ikke utdelt noen fredspris, og uten at jeg vet om det har en direkte sammenheng eller om forbindelsen er mer av spuriøs art, så er dette også året da Beatles slapp den legendariske plata *Revolver*. Nå tror du kanskje at denne starten er en forpostfektning for å si noe lødig om slutten på 1960-tallet. Om musikkens rolle for studenter med mer interesse for politikk enn for fag, og hvordan engasjerte mødre gjorde barns verden til en tid preget av kollektivt samhold og felles standarder tuftet på noe så tilsynelatende trivielt som ... lukt.

For å utdype emnet ser jeg det som nødvendig å være mer personlig enn hva som er vanlig i foredrag. Det skyldes at for meg kan ikke denne tiden løsrives fra lukten av *Elnett* hårspray. En gullfarget boks med en strektegning av en dame med en frisyre som ga helt andre assosiasjoner enn politisk samvittighet og kollektivt opprør. Men de politiske argumentene var klare, og de hadde tonefølge: *Vi är många – vi är hälften*, sang mor glad på badet, før hun snørte på seg demonstrasjonsskoene og ble en av de sinte damene. Klar til en ny kamp. Teksten må også kunne sies å uttrykke en klar oppfatning om at maktfordeling bør skje ut fra numerisk antall. I lys av ironien som skulle komme et par tiår senere, er



det vanskelig å ta denne politiske uttrykksformen helt på alvor. Skjønt, i etterpåklokskapens lys ser vel kanskje de fleste av fortidens argumenter litt uskyldige ut.

Når vi først gjør et hopp fram i tid, er det ikke bare nærliggende å si at ironien hadde torpedert mye av effekten av å bruke musikk som politisk ammunisjon; også Norge var blitt noe annet enn det hadde vært. Forestillingen om egalitetssamfunnet var gradvis blitt erstattet med en erkjennelse om at samfunnet er og vil forbli flerkulturelt. I dag står demonstrasjonssko på hylla og samler støv, og argumentene dreier seg ikke om retten til å jobbe fulltid, men om å få 40 prosent kvinner inn i bedriftsstyrene. Og musikk som politikk er overlatt til etniske minoriteter, som forenes over landegrensene med hip hop, rap og nye former for kollektive identiteter.<sup>1</sup> Argumenter fra de gamle slagordene kan da heller ikke uten videre brukes i en ny tid: *Vi är många – vi är åtta procent*, lyder omtrent like overbevisende som at *joik har større kraft en krut*.<sup>2</sup>

Men jeg skal ikke snakke om mødre eller minoriteter.

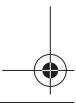
Jeg vil heller fortelle dere om min beste venn, Erik. Året er 1979, og like viktig, det er vår i luften. Ikke vår i en filmspråklig betydning, hvor plutselig alle er forelsket, på samme tid, og gjerne i samme person. Våren jeg skal snakke om, er av en annen type. Den lukter bråtebrann, noe som for oss var et sikkert tegn på at vi endelig kunne spille fotball ute. Trodde jeg. Helt til en lørdag siste uka i mai.

Gjennom hele vinteren hadde Erik og jeg bygget bil. Sammen. Bilen var fjernstyrt. Ved hjelp av en radio med en antenne og to små spaker kunne vi regulere fart og retning. Vi frydet oss over at vi skulle kunne stå et sted og styre bilen som befant seg på et annet. Det vil si inntil 25 meter fra oss. Vi kunne for eksempel være i andre etasje, mens bilen kjørte ute på plenen. Ingen bil hadde vært eller kunne bli kulere. Vi hadde bygget, slipt, lakkert, pusset og lakkert igjen. Bilen var et rødt vidunder. Lakkert med blodrød neglelakk med en gul stripe over dørene.

Alt var klart. På morgenen hadde jeg gjort de siste forberedelsene. Nå var det bare å vente på Erik, som skulle komme klokka 10. Jeg kjente morgensola mot pannen mens jeg så dagen for meg. Oss to småløpende opp til banen bak huset. Litt krangling om hvem som skulle prøve først

1 Se for eksempel arbeider av Viggo Vestel, deriblant hans innlegg som er å finne et annet sted i boka du nå holder i hånden.

2 Hentet fra låta *Sámiid Áednan*, framført av Sverre Kjelsberg og Mattis Hætta i Melodi Grand Prix i 1980.





(jeg hadde i det stille tenkt ut en strategi om at vi kunne ha hver vår spak på radioen, så var vi begge med). Kort sagt: Nå kunne ingenting stoppe oss.

Klokka ble 10, den ble kvart over, den ble halv elleve. Hvor ble det av Erik? Noe måtte ha skjedd. Han kom aldri for sent. Det var utenkelig. I hvert fall i dag. Eller? Jeg reiste meg for å gå og ringe (den gangen sto telefonen i gangen). Jeg skulle bare kaste et siste blick ut av vinduet. Da stoppet alt. Jeg så Erik utenfor huset, men ikke bare han. I hånden holdt han en jente, Christine. Jeg så fra Erik til Christine, deretter ned på bilen. Øynene gikk i bane mellom de tre. De kom sakte opp trappen, mens bilen sto helt stille. Like blank, rød og fin. Men likevel ikke. Det som hadde vært riktig og viktig, var med ett blitt feil og teit. Lillebror-teit. Og det som hadde vært så feil – var fra nå av riktig. Det eneste jeg kjente, var at det begynte å gå rundt i magen.

Bilen, som for et øyeblikk siden var det fineste jeg noen gang hadde sett, var plutselig teit, dum og barnslig. Såpass skjønte jeg, men likevel skjønte jeg ingenting. Så hørte jeg mammas stemme: «Erik er her. Han har med Christine. Så hyggelig.»

For å gjøre en enkel historie enda enklere, nå fulgte noen år med jenter, venner, noen som svikter, andre som tilgir, og aller viktigst – en hard kamp om å være blant de kule. Innsiderne. De, men av og til vi, som definerer what's hot and what's not.

Samme år som vi hadde brukt vinteren til å lage bil, debuterte bandet The Cure med låta *Killing an Arab*. Men den hørte ikke vi før Eriks storebror en dag sa: «Det er mange band i verden. Nå skal dere få høre ett som er viktig.» For oss var møtet fysisk. Det satt i mellomgulvet og brakke på en måte tilbake balansen mellom Erik og meg etter den lørdagen på barnerommet.

Beskrivelser av musikk som penetrerer unge sinn, er gjort mange ganger, og jeg skal ikke her bruke mer tid på denne opplevelsen. Andre, med langt bedre penn enn meg, har formidlet dette tidligere. Alle har et slikt møte, som er privat og felles på samme tid. Og nettopp dette gjør at vi alle har et rom som på samme tid tilsynelatende er offentlig og privat når man snakker om musikk, ungdomstid og identitet.

For oss var altså låta *Killing an Arab*, som senere feilaktig har vært spilt av radiostasjoner med tvilsomme ideologiske faner, starten. Sannheten var, for det lærte jo vi fansen oss, at Robert Smith hadde lest Camus' *Den fremmede* og laget en parafase over bokas innhold. Vi kastet oss over boka, og på den måten berørte vi noe vår helt hadde blitt rørt av.





Det var som om vi hørte hans stemme hviske oss i øret. Vi var på innsiden.

Nå spør du kanskje, kjære leser, hvorfor jeg forteller alt dette her? Du trodde kanskje at jeg skulle gi en oppsummering av innleggene som ble presentert på seminaret om musikk og kjønn. Jeg ble nok også spurt om å si noe til slutt fordi jeg for noen år siden skrev et essay i Makt og demokratiutredningen, kalt *Fra sans til samling*.<sup>3</sup> Det handlet om kjønn, makt og musikk. Eller, det spant egentlig rundt noen bilder fra min oppvekst i Oslo på 1980-tallet. Det er ved noen av disse bildene jeg vil dvele her også.

Noen vil sikkert hevde at jeg er med på å reprodusere mytologier gjennom det jeg skriver. En tekst hvor gutter overskrider og jenter blir kurtisert, hvorpå de sier ja eller nei. «Should I stay or should I go», for å holde oss til mitt ungdomsunivers.<sup>4</sup> Men, for det er et stort *men*, min ambisjon er ikke at denne teksten skal representere noe utover seg selv, tvert om. Jeg skriver ut fra en erkjennelse om at vi alle utgjør sentrum i vårt eget lille univers. Eller i det minste at de fleste streber etter å spille hovedrollen i eget liv. For min tilnærming har det som konsekvens at teksten er begrenset når det gjelder kjønnsperspektiv så vel som historisk perspektiv.

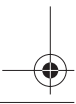
Om du fortsatt er interessert i å høre, så la meg legge til følgende: Hvis du ser nøye etter, vil du få øye på ironien som ligger i at jeg skriver om kraften i det som i ettertid viste seg å være en kollektiv feilaktig selvoppfatning, om at nettopp vi var frie og hadde evnen til å overskride de etablerte forestillingene. I dette identitetsarbeidet spilte musikken en stor rolle. Nå har jeg sagt det. Du vet hvor jeg vil. Jeg sier det allerede her, for det er langt fra sikkert jeg får det fram i sidene som følger. Kryss fingrene.

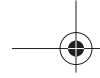
Musikk og makt har til felles at de er fenomener som er nær allestedsnærværende. I det tidligere nevnte essayet som jeg skrev for Maktutredningen, hevder jeg at mye av forskningen om ungdom, identitet og musikk glipper noe som er viktig. Og det dreier seg om det som kanskje best kan formuleres som at selve kjernen i musikkopplevelsen har en tendens til å forsvinne bak analytiske kategorier.<sup>5</sup>

3 «Fra sans til samling». I Fredrik Engelstad og Guro Ødegård (red.): *Ungdom, makt og mening*. Gyldendal Akademisk, Oslo 2003.

4 The Clash.

5 Erling Sandmo er inne på noe av det samme i en artikkel hvor han sammenlikner omtalen av konkrete verk i *Norsk musikkleksikon* og i *An Equal Music* skrevet av Vikram Seth.





Men jeg bruker ungdomstiden fordi dette kan brukes som en kile inn i den store materien av hvordan kjønn og makt gjøres. Ikke bare fordi dette er formende år – og fordi musikk er viktig som identitetsskaper og markør i disse årene. Den musikken man hører på i ungdomsårene, blir for mange en standardreferanse. En personlig utgave av den gylne meterstokk som ligger i et hvelv i Paris.

Men her har synsvinkelen skiftet fra utøvere til tilhørere. Jeg kommer til å vie mest oppmerksomhet til det siste, men vil starte med å si litt om utøverne. Ikke fra et vi-perspektiv. For jeg identifiserer meg ikke med noen utøver. Men fra et sosiologisk ståsted er det nærliggende å gi en kommentar.

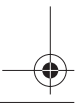
### De beste av de beste og seleksjonsproblemet

På dette seminaret har vi fått mange sterke fortellinger om hvor tøft det er å være kunstner i dag. Ikke minst hvordan synlige og usynlige mekanismer kjønner virksomheten. Det er ingen grunn til å trekke disse perspektivene i tvil. Snarere er det nærliggende å spørre om en slik forståelse er noe som er særskilt for kunstnerisk virksomhet. Jeg tror at dette er et område hvor kunstneryrker har svært mye til felles med andre deler av arbeidsmarkedet.

Det gjelder selvsagt også for hvordan kjønn gjøres relevant, både i forståelsesformer, men ikke minst hvordan praksis er kjønnnet.

Når det er sagt, er det samtidig grunn til å rette en metodisk kommentar knyttet til betydningen av seleksjon, som er overordnet betydningen av kjønn. For hvor interessant det enn er å høre de historiene som blir servert her i dag, kommer vi ikke fra at alle utøverne som er her, har noe til felles: De har lyktes. I hvert fall med å etablere seg som kunstnere. Noen mener sikkert at de ikke får den anerkjennelsen de fortjener, eller at de ikke selger nok cd-er, eller hva vet jeg. I den sammenheng skal det selvsagt også nevnes at det kan hende at suksessen hadde vært større for en del av kvinnene dersom de hadde et annet biologisk kjønn enn de har, men jeg er usikker på akkurat det.

Her vil jeg likevel først og fremst rette oppmerksomheten mot alle de menn og kvinner som dropper ut. De som slutter, gir opp, fordi de blir skvisa, eller fordi de ikke blir oppmuntret så de mister motivasjonen et sted på veien. Det kan jo godt tenkes at de reelt sett møtte de samme hindrene vi har hørt om fra dem som lyktes. Spørsmålet er altså hva som





egentlig er forskjellen på dem som lykkes og dem som ikke lykkes. Var de mindre motiverte eller talentfulle, møtte de større barrierer, eller er drop-out-prosessene kjønnet på måter vi ikke ser?

Det underliggende metodiske poenget her er at dersom deres historier er andre enn dem vi hører når vi lytter til fortellinger om veien for dem som lykkes, så er overføringsverdien begrenset. Jeg vet ikke hva som er tilfellet, derfor stiller jeg spørsmålet. Andre kan ha relevante svar. Men én ting er sikkert: På mange av samfunnets områder er det slik at de som virkelig kan fortelle om hindre og barrierer, får vi aldri hørt. Grunnen er enkel. Hindrene de møtte, ble opplevd som så effektive at de ikke lenger er tilgjengelige. De er på utsiden, eller på andre innsider. De, og deres historier om oss.

Så mye om utøverne.

### En gjøk som sa ko-ko

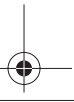
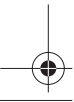
La meg fortsette med å si litt om teori. Når musikk, som emosjoner, skal fanges og deles inn i dimensjoner, går det lett galt. Det vil si, man glipper selve hovedpoenget. I essayet *Fra sans til samling* prøvde jeg å få fram dette ved å samle opp sentrale teorier og analytiske posisjoner i noe sosiologer er kjent for – firefeltstabeller. Denne tabellen tar utgangspunkt i to dimensjoner, med fire mulige utfall: Langs den ene er det musikk som *kommenterer* sin samtid versus musikk som *korrigerer*. Den andre dimensjonen går fra musikken som *opprør* versus den kommersielle tendensen, hvor musikken er *oppkjøpt*. Samlet blir dette en ko-ko-figur.

Jeg har fått enkelte innvendinger mot denne inndelingen. Og jeg legger meg flat for all kritikk dersom den tar utgangspunkt i forståelsen av at denne figuren ikke dreier seg om dimensjoner eller analytiske kategorier. Snarere er mitt budskap at for å fange inn de prosessene jeg ønsker å beskrive her, så framstår ofte teori som mindre relevant.

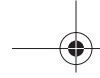
Men hvordan gjøres så makt med musikk? Jeg vil prøve å besvare spørsmålet fra tre ulike ståsteder.

### Motmakt

Musikk som politikk spinner ofte rundt koordinering og artikulering av motmakt. I år er det for eksempel tretti år siden punken kom. Et av dens mest kjente frontband er Sex Pistols, som nok også kan sies å være det før-







ste boybandet. Altså et konstruert band hvor sentrale bakmenn satte sammen et band for å tjene penger. Nå skal det også legges til at det kom svært mange andre band som i større grad representerte en klar protest. Dessuten er det ingen som kan ta fra punken at den i sin kjerne var et opprør mot det vakre – enten i toner eller i mer estetiske uttrykk i form av klær, hår og hygiene.

I dag er det etablert at punken har en kommersiell side. Det forteller sitt at det ikke var *Dagbladet* eller *Klassekampen* som skrev det beste, lengste og feteste magasinet om punken på 30-årsmarkeringen. Det var Dagens Næringsliv.

Hva med kjønn her? Selv om Sex Pistols var et boyband, traff punken som sosial bevegelse begge kjønn. Og artister som Nina Hagen, Patti Smith og Siouxsie and the Banshees beveget seg tidlig i grenselandet mellom punk, goth og mainstream.

I dag ser vi kanskje noen av de viktigste eksemplene på motmakt med musikk som krysser grenser mellom majoritet og identitet. Eminem brukes trekkes gjerne fram som eksempel på en hvit artist, som har beveget seg inn på musikalske territorier som lenge har vært dominert av svarte artister. Historisk spilte for eksempel Elvis en liknende rolle.

Fra Norge er det kanskje vel så interessant å trekke fram et band som Karpe Diem. I låta *Identitet som dreper* formidler de identiteter mellom flere kulturer.<sup>6</sup>

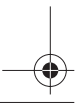
Han er halvt norsk, han er halvt egypter  
Han går på fester, han er alltid nykter  
...  
Og her hjemme kaller de ham utlending  
Og der borte kaller de ham utlending  
Men vi er enige om at vi blir flere selv om  
Identitet dreper med en strek mellom.

### Musikk som markør

Musikk er en av de viktige identitetsmarkører for ungdom. Det er vanskelig å skille forestillingen om ungdomsopprør fra musikk, som igjen strekker seg inn i andre uttrykksformer som mote og design.

Men musikk brukes ikke bare som markør på forskjeller mellom generasjonene. En viktigere markør går mellom inngruppen og utgruppen.

<sup>6</sup> Teksten er blant annet gjengitt i *KonturTidsskrift # 13: Minoritet & nasjon*, 2007.





Dette poenget fører oss fram til kampen om den gode smak: Hvem har definisjonsmakten, og hvordan forvaltes og oppleves den?

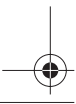
Når det gjelder kunst, trekkes skillet mellom oss og de andre på to måter. Den ene er folkemeningen versus academia. Den andre dreier seg om mitt og ditt folk. I min oppvekst var musikk selve markøren for hvem som var med i gjengen og hvem som var utenfor. Testen gikk dels på at man var opptatt av og likte de riktige bandene. Men det var ikke nok. Pensum bestod i en betydelig mengde detaljkunnskap om bandmedlemmers bakgrunn og oppvekst, diskografi og detaljer om innspillinger, deriblant var det påkrevd med et visst minimum av kunnskap om plateselskap og medmusikere.

Eksamensordningen var subtil. Det ble ikke stilt noen direkte spørsmål. Oppgaven var både å vite når man skulle si noe, og selvsagt hva man skulle si. På en umerkelig måte fikk Eskil det til slik at vi svarte på omgang. Om du var innenfor, visste du (og alle de andre) når det var din tur til å bevise at du hadde gjort leksen din.

På den måten ble kunnskapshierarkier skapt. Makten var subtil, men samtidig helt åpen. Det vil si, om du klarte å stille et spørsmål som ble godkjent av andre, så var det strengt tatt ikke noe du lurte på. Her ligger definisjonsmakten. Den blir så sterk fordi den ikke er klar, bortsett fra når den brytes, og en stakkars nykommer blir avslørt som en dilettant.

I ettertid ser jeg at ved siden av å skape hierarki, så var et hovedpoeng for oss at vi var samlere. Og for alle som ikke vet det: Samling er en grunnleggende form for lidenskap. Og de som ikke har skjønt at samling er lidenskap, bør snarest oppsøke NRKs arkiv for å se en utgave av programmet *Faktor*, hvor de portretterer en av Norges viktigste bakmenn i platebransjen, Audun Tylden. Han formidler hvordan hans samlemani i bunn og grunn er lidenskap. Og det dreier seg ikke bare om musikk. Tylden samler på alt fra ølflasker til flyplasser (han har besøkt). Og som han sier, om en samling er komplett, så er den ikke lenger interessant. Det er jakten som er viktig. Gleden over å finne noe andre ikke har eller ikke kan.

Da er vi igjen tilbake til hvordan forskningen skal analysere lidenskap uten å miste poenget. Når vi i analytiske termer skal beskrive musikkens inngripen i unge sinn, blir det som å lese biologiboka for å forstå seksualitetens tiltrekkende mysterium: Det er utrolig hvor nær og hvor langt unna man kan være på samme tid. Men sex og kjønn har det jo med å henge sammen. Og i dette puslespillet er musikk en komponent. Samtidig er også forholdet mellom kjønn, makt og musikk et eksempel på at





alt kan vrenses. Plutselig står du med innsiden ut, og der, midt i all avmakten, kjennes det helt fint. Noen vil kanskje til og med si lykkelig. Dermed er jeg tilbake til starten: Erik, Christine, bilen og meg.

Etter den famøse lørdagen har jeg alltid hatt et noe anstrengt forhold til Christine. Men med Elin var alt annerledes. Hun elsket Bryan Adams, som jeg jo hatet. Men det viste seg raskt at hun var viktigere enn ham. Og så skjedde det som jeg aldri hadde trodd var mulig. For etter en tid sluttet jeg å skru ned lyden diskré. Ubevisst begynte jeg så smått å like Bryan. Og nå, mange år etter at Elin seilte av sted, blir jeg glad når jeg hører *Heaven*. For meg er den ikke banal (selv om jeg selvsagt vet at sånne som meg syntes det). Men riffet fra *Heaven* er en lyd av ungdommelig forventning. En følelse jeg, som andre, prøver å finne tilbake til i et voksenliv.

### Selvpresentasjon

Når temaet er musikk og makt, aktualiseres også musikkens betydning som markør i selvpresentasjonen. Som Kjetil Rolness klargjør i artikkelen *Bekjennelser fra en diskosnobb*:

«Setter man på en favorittlåt som nesten ingen andre har hørt om, til begeistret respons fra danserne og anerkjennende blikk fra kjennerklikken borti hjørnet (som selvsagt aldri danser), får man brystspreng av barnlig stolthet. Det er snobbens tilfredshet over å kunne glede andre med sitt utsøkte ego.»<sup>7</sup>

Lenge trodde jeg at slike kamper om definisjonene, og ikke minst denne maktkampens plass i selvpresentasjonen, var et fenomen som var forbeholdt musikk og gutter i bestemte aldersgrupper. Men nei. Om jentene ikke holdt på med musikk på samme måte, var det andre ting som la grunnlag for deres hierarkier. Hovedpoenget jeg likevel ønsker å få fram her er at definisjonsmakt knyttet til å bestemme hva som er god og dårlig kunstmak, er et emne som er nær uutømmelig – og som nødvendigvis er kjønnet.

La meg konkretisere med litteratur. I denne salen sitter det flere som kan bli ringt opp av Dagens Næringsliv for å svare på hvilken bok de har på nattbordet. I forkant av dette innlegget stilte jeg noen raske spørsmål til et lite knippe personer. De var forbausende enige om hva man kunne svare og hva man burde unnlate å si: Ibsen og Hamsun blir for pompøse

<sup>7</sup> Dagbladet 26. oktober 2002.





(dessuten har du lest dem før), Proust, derimot, er for pretensiøs, men det aller verste er likevel kioskliknende litteratur, deriblant det meste av krimlitteraturen (med noen hederlige unntak). Et talende eksempel er at Kristopher Schau proklamerte høylytt at han hadde tatt med seg bøker av Vigdis Hjorth for å realisere sitt forfallsprosjekt.

At Schau velger Vigdis Hjorth, en profilert kvinnelig forfatter, er interessant. Hun står for et feministisk prosjekt hvor hun bevisst blander subjekt og objekt, noe som av mange har blitt latterliggjort. At hun bruker seg selv og sine erfaringer i media så vel som i bøker, har blitt oppfattet som intimiserende. Men sosiolog og journalist Unn Conradi Andersen hevder at Hjorth bevisst bruker denne strategien for å få oppmerksomhet.<sup>8</sup> Og at hun tidvis har funnet på historier om seg selv, som hun i ettertid skriver ut i litteratur.

Til slutt kan det nevnes at selvpresentasjonen alltid vil være kollektivt forankret. Når for eksempel Liverpools supportere synger *You'll never walk alone*, er det en del av selvpresentasjonen, men det er like mye en del av deres kollektive identitet. Det er vi (jeg) mot de andre.

Under skrivingen av dette ble jeg spurt om det finnes noe slikt som fanger kvinnedominerte arenaer. Og jeg blir svar skyldig. Jeg vet ikke, men det kan selvsagt bare være en indikator på min innsikt om musikk som grunnlag for kollektiv identitet blant kvinner.

### Hvor har vi så kommet?

Avslutningsvis er det nærliggende å vende tilbake til stedet jeg startet – barnerommet som ble omgjort til et ungdomsrom i løpet av noen minutter. Men verken lekebiler eller jenter kunne skille Erik og meg den gangen. Og i løpet av sommeren hadde vi begge drevet av fra barndommens faste holdepunkter og ut i ungdomstidens ukjente farvann. Men vi var og ble venner, en stund til.

Det var først da Erik fikk barn at det for alvor begynte å bli lenge mellom hver gang vi møttes. Også barneskrik er jo forbigående, men noe var over. Forbi. Det er likevel lett å reise tilbake. Ikke ved å se på falmede bilder, heller ikke ved å finne fram kofferten med alle de gamle Sølvpilen-

8 Andersen, Unn Conradi. 2007. *Mellomrom. Det offentlige og det private analysert i forhold til medierepresentasjonen av forfatterne Marie Takvam og Vigdis Hjorth*. Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi, UiO.





bladene. Men gi meg Maxell-kassetten med opptakene våre. Vår musikk og gjerne en dash Elnett hårspray, og jeg er der. Tilbake.

Men nå er jeg ikke alene. Og da tenker jeg ikke bare på Erik, men også hans sønn, Kristoffer. Sist jeg møtte ham, fortalte han meg stort om sin siste oppdagelse, det geniale i The Doors. Han kunne også de riktige intrikate emnene om både platene, bandet og Jim Morrisons liv og levnet.

Jeg lærte noe i den samtalen, og jeg ringte Erik. Vi snakket lenge om gamle dager. Om musikk som protest mot den eldre generasjonen. For når foreldrene kjenner bandene, mytene og musikken som de unge hører på, så er det jo ikke akkurat noen stor motmakt. Men hva er egentlig problemet? Jeg vet ikke, men jeg vet at jeg (nå) håper at mine barn kommer til å like musikk jeg vil hate og mene er redselsfull. Men det er jo selvsagt enda mer patetisk å ønske at egne barn skal gjøre de samme valgene som en selv.

Kanskje det hele kan gjøres så enkelt som så: «For meg er god musikk det som gir meg frysninger på ryggen,» som en venn sa mens vi mente at han ikke hadde peil på musikk i det hele tatt. Men selvsagt. Han hadde rett. Hele tiden. Det er frysningene, forelskelsen – en gnist av lidenskap som vi leter etter. For vi er jo som mordere flest. Vi vender alltid tilbake til åstedet.







## Om artikkelforfatterne

**Erling Aksdal** er jazzpianist og har akkompagnert en rekke norske og internasjonale stjerner. Han er også komponist, og har i tillegg til en rekke jazzkomposisjoner skrevet klassisk kammermusikk og for teater. Aksdal er leder for Jazzlinja ved Institutt for musikk, NTNU i Trondheim.

**Eirik Birkeland** er rektor ved Norges musikkhøgskole. Etter grunnleggende erfaringer i Vilberg skoles guttekorps på 1960-tallet har han også vært fagottist i Det Kongelige Kapel i København (1980–84) og Oslo-Filharmonien (1984–2005).

**Marta Breen** er journalist med bakgrunn fra blant annet Dagbladet, NRK og RadiOrakel. Hun har skrevet boka «Piker, vin og sang – 50 år med jenter i norsk rock og pop» (Spartacus, 2006) og er for tiden musikk-anmelder i bladet KK.

**Arild Danielsen** er førsteamanuensis i sosiologi ved Høgskolen i Vestfold. Han har arbeidet i en årrekke med kultursosiologiske emner, med særlig vekt på forholdet mellom kulturelle klassifikasjoner og sosial dominans. Danielsen har også vært engasjert av FoU-avdelingen i Norsk kulturråd for å arbeide med boka «Behaget i kulturen - en studie av kunst- og kulturpublikum».

**Lene Grenager** har sin utdanning fra Norges musikkhøgskole og arbeider både som komponist og improvisasjonsmusiker. Som komponist samarbeider hun med en rekke enkeltmusikere og ensembler; som musiker spiller hun konserter over hele Europa. Hun ga i 2006 ut solo-cd-en «Slåtter, slag og slark». Grenager har mottatt en rekke stipender og er fra 1998 medlem av Norsk Komponistforening.





**Agnete G. Haaland** er leder av Norsk Skuespillerforbund. Hun har markert seg internasjonalt med en rekke kritikerroste monologer, og har turnert i tre verdensdeler med «Florence Nightingale – woman at war». Hun har spilt Nora i «Et dukkehjem» på The National Theatre Company i Beijing, og for tiden spiller hun alle rollene i forestillingen «Peer Gynt – en monolog».

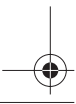
**Trond Haugen** er dr. art. i allmenn litteraturvitenskap og kritiker, i en årrekke leder i Norsk kritikerlag og nå forskningsbibliotekar ved Nasjonalbiblioteket i Oslo. Siste publikasjon: «Litteraturens stil. For en oppdatert humanvitenskap», *Minerva* 2/2007.

**Olav Kjøk** har vært rektor ved Oslo musikk- og kulturskole siden 2002. Han har sin utdanning fra Østlandets musikkonservatorium / Norges musikkhøgskole og Musikkhøgskolen i Basel, Sveits, i tillegg til administrativ utdanning fra Høgskolen i Nord-Trøndelag. Han har arbeidet som distriktsmusiker i Nord-Trøndelag, vært rektor i Steinkjer kommunale musikk-skole og direktør for avd. for kunsthøgskolen i Tromsø.

**Astrid Kvalbein** er sanger og skribent med hovedfag i musikkpedagogikk fra Norges musikkhøgskole. For tida er hun doktorgradsstipendiat samme sted, med et prosjekt om komponisten og kritikeren Pauline Hall (1890–1969), og musikkritiker i *Aftenposten*. Kvalbein har skrevet boka «Leif Ove Andsnes – i og med musikken» (Samlaget 2005).

**Anne H. Lorentzen** er stipendiat ved Høgskolen i Telemark med et doktorgradsprosjekt om musikkproduksjon i et kjønnsperspektiv. Lorentzen har også bakgrunn som musiker, komponist og tekstforfatter. Hun har blant annet gitt ut plater, bidratt med musikk til film, og satte i 2006 opp konsertforestillingen «Krim» på Grusomhetens Teater.

**Per Mangset** er professor ved Institutt for kultur- og humanistiske fag. Han har særlig forsket om kulturpolitiske og kultursosiologiske spørsmål, og dels om idrettspolitikk. Mangset står bak en rekke publikasjoner om tema som kulturkonsum og fritidsbruk, kulturpolitikk, internasjonalt kultursamarbeid, kunstnerroller, internasjonal idrettspolitikk og kulturelt entreprenørskap.







**Jon Rogstad** er dr. polit. i sosiologi og ansatt ved Institutt for Samfunnsforskning. Født på 60-tallet, barndom på 70-tallet og ungdomstid på 80-tallet. Har vært skuespiller på Det Norske Teatret, før han tok en doktorgrad i sosiologi i 2000. Han har skrevet flere bøker og artikler om det flerkulturelle Norge, og bidro også med et essay om musikk, makt og kjønn i *Makt- og demokratiutredningen* (2002).

**Arvid Skancke-Knutsen** har blant annet jobbet i Nye Takter, Gateavisa, Musikkavisen Puls, Rock Furore og Planetarium C. Han har bidratt til bokverk som «Norsk pop- og rockleksikon» (2005), og var ansvarlig redaktør av *Ballade.no* i perioden 2000–2007. Han er nå musikkhistorisk konsulent for Oslo kommune der han jobber med å bygge Popsenteret i Schous Kulturbryggeri.

**Heidi Stavrum** er stipendiat ved Høgskolen i Telemark og har jobbet som forsker ved Telemarksforskning-Bø med kultursosiologiske og kulturpolitiske emner. Stavrum har særlig interessert seg for ulike problemstillinger knyttet til kjønn i kulturlivet; hun har blant annet skrevet hovedoppgave om jazz og kjønn.

**Erik Steinskog** er førsteamanuensis i allmenn musikkvitenskap ved Griegakademiet, Institutt for musikk, Universitetet i Bergen. Dr. art. med avhandlingen «Arnold Schoenberg's Moses und Aron: music, language, and representation» (Trondheim 2002). Steinskog arbeider for tiden med et prosjekt med tittel «Performing Masculinity in Twentieth-Century Music».

**Ragnhild Veire** er musikkjournalist og programleder i programmet «Musikkredaksjonen» i NRK P2. Hun har også vært programleder i P2-programmet «På sporet» samt «Hovedscenen» på NRK2. Veire er utdannet trombonist og musikkviter med samtidsmusikk som spesialfelt. Hun har også vært redaktør for Komponistforeningens årbok, og medvirket som kurator og foredragsholder under Festspillene i Bergen.

**Viggo Vestel** er dr. polit. i sosialantropologi og ansatt ved NOVA – Norsk Institutt for forskning om oppvekst, velferd og aldring. Han har arbeidet i en årrekke med ungdomsforskning, med hovedvekt på flerkulturelle ungdomsmiljøer, ungdomskultur, estetikk, kulturforståelse og tegnteori.

